

Université de Montréal

Autour de Pierre Falardeau : *found footage* et réemploi d'images dans le cinéma politique.

Mathieu Marsolais

**Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en études cinématographiques**

Octobre, 2011

© Mathieu Marsolais, 2011

**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

Ce mémoire est intitulé :

Autour de Pierre Falardeau : *found footage* et réemploi d'images dans le cinéma politique.

Présenté par :

Mathieu Marsolais

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**André Habib
président-rapporteur**

**Germain Lacasse
directeur de recherche**

**Michèle Garneau
membre du jury**

Résumé

Ce mémoire portera sur le réemploi d'images dans le cinéma politique d'une manière générale dans un premier temps, puis plus spécifiquement dans l'œuvre du cinéaste québécois Pierre Falardeau. Il s'agit donc d'abord de regarder comment, d'un point de vue historique, l'image fut réemployée dans le cinéma documentaire classique. Il sera ensuite question de la réutilisation de l'image à des fins politiques dans le cinéma expérimental à travers une analyse du *found footage film*. Dans un deuxième temps, nous verrons le réemploi d'images dans le cinéma militant, engagé politiquement (voire révolutionnaire) dans le cinéma d'Amérique latine (Santiago Alvarez, Fernando Solanas et Octavio Getino) et en France (Guy Debord, Chris Marker et Jean-Luc Godard).

Par la suite, nous verrons comment Pierre Falardeau recyclera des images principalement dans trois de ses documentaires : *Pea Soup*, *Speak White* et *Le temps des bouffons*. Nous allons voir où il se situe dans les différentes traditions de réemploi d'images que nous avons vu précédemment et comment il se rapprochait et se distinguait de ses prédécesseurs.

Mots clés :

Cinéma politique; cinéma militant; cinéma révolutionnaire; *found footage film*; cinéma lettriste; cinéma situationniste; troisième cinéma; ciné-tract; Pierre Falardeau.

Abstract

This thesis is concerned with the reuse of images in political cinema in general and, specifically, in the work of Quebec filmmaker Pierre Falardeau. We will first see how, from a historical point of view, archival images have been recycled in traditional documentary and then how they were used or reused for political purposes in *found footage* experimental films. We will then discuss the use of *found footage* in militant or revolutionary cinema both in Latin America (Santiago Alvarez, Fernando Solanas and Octavio Getino) and France (Guy Debord, Chris Marker and Jean-Luc Godard).

We will then analyse Pierre Falardeau's reuse of images in three of his documentaries: *Pea Soup*, *Speak White* and *Le temps des bouffons*. We will try and see how Falardeau fits within this tradition of the *found footage film* and the distinctive features of this aspect of his work.

Key Words:

Political cinema ; militant cinema ; revolutionary cinema ; *found footage film*, lettrist cinema; situationist cinema; third cinema; cine-tract; Pierre Falardeau.

Table des matières

Résumé et mots clés en français	4
Résumé et mots clés en anglais	5
Table des matières	6
Remerciements	7
Introduction générale.....	8
Chapitre 1 : Du réemploi d'images au cinéma	
A) Le film de compilation	10
B) Le <i>found footage film</i>	
a) Présentation et définition.....	13
b) Le cinéma lettriste ou la brisure de l'esthétique classique.....	21
c) L'œuvre de Bruce Conner	23
d) Les collages cinématographiques d'Arthur Lipsett	28
e) Le <i>found footage</i> dans l'optique d'une vision subjective du monde chez Stan Brakhage ...	31
f) L'anti-colonialisme de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi	36
g) La déconstruction de la gestuelle chez Martin Arnold	38
h) Les simulacres d'images de Craig Baldwin.....	40
Chapitre deux : Du réemploi d'images dans le cinéma militant	
Présentation	44
A) Vers un troisième cinéma : l'Amérique latine	
a) Les <i>newsreels</i> de Santiago Alvarez	45
b) L'heure des brasiers	50
B) Pré et post mai '68 en France	
a) Le détournement situationniste de Guy Debord.....	58
b) Les ciné-tracts de Chris Marker	68
Chapitre trois : Du réemploi d'images chez Pierre Falardeau	
a) Présentation	77
b) Les résidus télévisuels de <i>Pea Soup</i> , ou l'aliénation des <i>mass médias</i>	80
c) Le collage photographique de <i>Speak White</i>	88
d) <i>Les maîtres fous</i> comme prélude au <i>Temps des bouffons</i>	92
e) Conclusion.....	97
Conclusion générale	101
Bibliographie	103

Remerciements

Je tiens à remercier monsieur Germain Lacasse pour le temps qu'il a consacré à ce mémoire, son aide précieuse, et ses indications et conseils toujours très précis, clairs et honnêtes ainsi qu'à monsieur André Habib pour m'avoir fait découvrir nombre de films passionnants.

Introduction générale

Lorsqu'un cinéaste décide de faire un film, la première étape est généralement d'utiliser une caméra pour filmer. Mais certains ont à l'occasion une autre approche : prendre des images déjà existantes et les réutiliser. Pourquoi cette technique particulière? Quel est l'objectif derrière cette démarche? La réponse à ces deux questions varie beaucoup, on s'en doute, d'un cinéaste à l'autre. Il est par contre frappant de constater comment, à de nombreuses reprises, différents réalisateurs de différents endroits vont utiliser (ou plutôt réutiliser) des images pour tenir un propos politique. Il est bien sûr question d'atteindre ainsi une certaine réalité que la reconstitution fictionnelle peut plus difficilement exposer. Mais cela est le propre du cinéma documentaire. Le réemploi d'images, s'il pose également la question de la réalité, va aussi au-delà de cet enjeu. Il y a d'abord une question de coûts : un tournage traditionnel est onéreux et demande l'aide d'une équipe technique relativement importante. Le cinéaste qui travaille à partir de l'archive filmique ressemble plus, lui, à un peintre ou un sculpteur qui fabrique ses propres créations de façon artisanale et économe. Le montage, s'il est évidemment fondamental dans le cinéma en général, prend une importance encore plus grande dans ce genre de pratique, l'archive visuelle étant continuellement décontextualisée puis recontextualisée au sein d'un nouvel univers diégétique. La relation des plans entre eux permet d'entretenir un dialogue entre des images provenant souvent de différents contextes et de différentes époques, les faisant de la sorte interagir ensemble. Dans ce mémoire, il sera question de ce réemploi d'images à des fins politiques à travers l'histoire du cinéma documentaire classique, puis du *found footage film* et du cinéma militant (en Amérique latine et en France, et ce particulièrement à l'époque très effervescente des années soixante), ce qui donnera un bon portrait global des différentes techniques et idéologies développées par les réalisateurs ayant travaillé à partir de l'image d'archive. Le dernier chapitre se concentrera sur un exemple bien précis : celui du cinéaste québécois Pierre Falardeau, qui utilisa la technique du réemploi d'images de façon assez régulière dans ses documentaires qui étaient toujours à connotation politique de façon plus ou moins latente et explicite. À travers son œuvre, nous pourrions voir comment ce dernier fut influencé par certaines pratiques (particulièrement celles provenant de l'Amérique latine), mais tout en actualisant le propos et en l'adaptant à la situation politique particulière du Québec, bien qu'ultimement sa dénonciation du néocolonialisme et de l'exploitation soit universelle. Il sera question principalement de trois de ses films dans lesquels il fait un réemploi de l'image : *Pea*

Soup, Speak White et *Le temps des bouffons*, ce qui permet d'avoir ainsi une analyse comparative du recyclage d'images chez lui, mais également d'avoir une bonne perspective de son évolution à travers le temps, le premier film datant des années soixante-dix, le second des années quatre-vingt et le dernier des années quatre-vingt-dix.

Chapitre 1 : Du réemploi d'images au cinéma

A. Le film de compilation

C'est en 1964, dans le livre *Films Beget Films : A study of the compilation films*, qu'un auteur (Jay Leyda) proposait, pour la première fois, une étude théorique et analytique sur le film de compilation, c'est-à-dire le cinéma qui intègre en son sein du contenu qui provient d'œuvres antérieures et qui se base donc sur du remploi d'images. Pour lui, cet usage de recycler le cinéma des autres pour l'inclure dans son propre travail remonte à la naissance même du cinéma et il est aujourd'hui impossible de déterminer qui fut le 'premier' à effectuer cette opération. On sait, par exemple, que lorsque les frères Lumières vendirent leurs films au marché commercial des premières salles de cinéma payantes qui commençaient alors à peine à exister, certains propriétaires et projectionnistes (souvent la même personne) réarrangeaient et réorganisaient les films d'une façon qui leur convenait mieux, se permettant cette liberté avec un matériel qui était encore généralement vu comme un divertissement de foire beaucoup plus que 'de l'art' sérieux. Mais on peut alors se demander quel film allait voir les gens visionnant cette œuvre au final : celui des frères Lumières ou du propriétaire ou projectionniste de la salle de cinéma? Probablement de façon inconsciente, ces gens remontant et retravaillant le film original effectuaient une prise de possession (illégitime) pour former une nouvelle œuvre originale à partir d'une ancienne. Cependant, la première forme de réemploi 'consciente', pourrait-on dire, arrive aussi très tôt dans l'histoire du cinéma : dès 1902, Edwin S. Porter, pour son film *The Life of an American Fireman*, ira piger dans les images de films de Thomas Edison pour construire son récit. Une date importante dans l'histoire du film de compilation sera les années dix avec l'invention et la généralisation (par les frères Pathé) du *newsreel*, première forme d'actualité filmée, véritable ancêtre du bulletin de nouvelles télévisées. De nombreux cinéastes iront alors plonger dans cette mer d'archives extraordinaires leur fournissant des images autrement très dispendieuses à recréer dans le cadre d'un univers fictionnel (tel scènes de guerre, couronnement royal, défilés militaires, etc.). Bien assez vite, on va commencer à se servir de ces images non seulement pour la fictif, mais aussi pour les premiers documentaires, forme d'enquête généralement (à cette époque) très didactique et assez platement pédagogique sur un sujet ou une situation précise. Évidemment, lorsqu'un événement historique important s'impose sur la scène internationale, les cinéastes vont y porter un intérêt particulier. Ce fut le cas pendant la première guerre mondiale, où de courageux cinéastes parcouraient les tranchées et les champs de bataille pour

rapporter des images de la guerre saisies sur le vif. Par contre, d'autres cinéastes vont récupérer ces mêmes séquences pour les intégrer dans une autre œuvre, tout en commençant du même coup à comprendre la force de l'image pour servir une cause idéologique dans un but propagandiste. Comme le remarque Leyda :

In a large number of the compilation films issued during and immediately after the First World War there was a more powerful impulse than the accumulation of historical materials for the future – propaganda. Not only did the two opposing sides use this form to sell their position in neutral country – and to their own audiences – but at least on one side, the 'Allied' side, one finds that *each* of the Allies presented its own version of the bloody conflict – its origins, its victories – to the film-theatres (1964, p. 17).

On va aussi se servir de la pellicule prise chez l'ennemi pour s'en moquer et détourner le propos original : « Both the opposing forces used in other's newsreels (captured after retreats or copied in neutral countries) in their propaganda efforts » (*ibid.*, p. 53). Cette dernière pratique s'est surtout développée pendant la deuxième guerre mondiale, technique qui permettait évidemment de diaboliser l'adversaire tout en justifiant la nécessité de la guerre et la faire accepter par la population. Au Canada, le tout nouveau Office National du Film produit des films de compilations dans un effort de vendre la guerre, comme dans les films *The World In Action* (1941-1945) de Stuart Legg ou, aux États-Unis, *The Ramparts We Watch* (1940) de Louis De Rochemont, un épisode provenant de la série *The March of Time*, ou encore les fameux *Why We Fight* (1943-1944) de Frank Capra. L'Allemagne nazi ne sera pas en reste, utilisant la même technique (cette fois évidemment pour servir sa propre propagande) dans un film comme *Sieg im Westen* (1941) de Svend Noldan. Après la guerre, la pratique du film de compilation va être poursuivie par des cinéastes comme Alain Renais avec *Nuit et brouillard* (1955). Dans tous ces films, le son se veut synchronique, quand il existe et est disponible, ou alors on ajoute une voix-off et/ou des mentions écrites. Par la suite, avec le développement et l'institutionnalisation de la télévision au début des années cinquante, la pratique du emploi d'archives filmiques se généralisa et devint assez standard, comme dans la série d'Isabelle Clarke et Daniel Costelle *Apocalypse : la deuxième guerre mondiale* (2009) avec ses images colorées. Willem de Greef, dans le livre *Found Footage Film*, note :

Conventional film is well aware of the possibility of using films or fragments of films made by other filmmakers and frequently does so. In other words: Adopting or borrowing film material from other films is a widely exercised practice in the making of films. Numerous *compilation movies* have been – and still are being – made on the basis of photographs or film documents, most of them dealing with an historic subject from an historical point of view (1992, p. 77)

On ne compte bien sûr plus le nombre d'émissions spéciales jetant un 'look back' à telle personnalité publique ou tel événement historique important allant puiser dans les archives

pour reconstruire l'époque et montrer visuellement ce qui s'est passé. Dans le cinéma documentaire également cette tradition continue à exister, comme (pour prendre un exemple parmi tant d'autres) dans *The Times of Harvey Milk* (1984) de Robert Epstein. Le film de compilation fonctionne donc selon le principe que l'on peut utiliser l'image cinématographique comme une *preuve* factuelle, presque une pièce à conviction du passé qui permet de le reconstituer. Comme le constate William C. Wees dans son livre *Recycled Images* :

Compilation films may reinterpret images taken from film and television archives, but generally speaking, they do not challenge the representational nature of the image themselves. That is, they still operate on the assumption that there is a direct correspondence between the images and their profilmic sources in the real world. Moreover, they do not treat the compilation process itself as problematic. Their montage may make the spectators 'more alert to the broader meanings of old materials', but as a rule they do not make them more alert of montage as a method of composition and (more or less explicit) argument (1993, p. 36).

Au fond, nous sommes donc ici dans une optique et une approche extrêmement bazinienne de la perception de l'image cinématographique et sa capacité à capter le réel (d'où la prédilection du critique et théoricien français du cinéma pour tout ce qui s'approchait du réalisme, la non-intervention par le montage, le plan séquence et son amour envers tout le mouvement du néo-réalisme italien de l'après deuxième guerre mondiale). Pour lui, l'appareil photographique d'abord, puis la caméra de cinéma ensuite, présentent une objectivité indéniable. Dans son célèbre texte *Ontologie de l'image photographique*, publié pour la première fois en 1945 et qui se trouve dans le recueil de textes d'André Bazin *Qu'est-ce que le cinéma?*, ce dernier affirme avec une certaine audace :

L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil photographique substitué à l'œil humain s'appelle-t-il précisément « l'objectif »¹. Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux. La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène ; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que dans celle du peintre. Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme; dans la seule photographie nous jouissons de son absence. Elle agit sur nous en tant que phénomène « naturel », comme une fleur ou un cristal de neige dont la beauté est inséparable des origines végétales ou telluriques ([1985] 2005, p. 13).

Le film de compilation se développe exactement selon cette idée du réalisme ontologique de l'image cinématographique. Jamais n'est remis en question cette nature 'objective' de l'appareil captant la réalité. Comme le dit Wees : « In compilation films, an archival shot is presumed to have concrete, historical referents that ground the film's discourse in reality, and

¹ Dans une phrase célèbre, Jean-Luc Godard (pourtant lui-même un 'fils' de Bazin, mais révolté, contrairement à son collègue de la Nouvelle Vague François Truffaut) dira que l'objectif de la caméra est subjectif.

lend credence to its overall argument» (*op. cit.*, p. 44). Il n'y a donc pas ici de questionnement sur la nature représentationnelle de l'image. En d'autres mots, la représentation cinématographique *est* la réalité. Au mieux, le plus loin que les cinéastes réalisant des films de compilation vont aller est d'encourager le spectateur à regarder ces représentations d'une nouvelle façon, comme le remarque Leyda : « Any mean by which the spectator is compelled to look ay familiar shots as if he had not seen them before, or by which the spectator's mind is made more alert to the broader meaning of old materials – this is the aim of the correct compilation » (*op. cit.*, p. 45). D'autres cinéastes, oeuvrant généralement dans le monde du cinéma expérimental, questionneront beaucoup plus la nature réaliste de l'image et sa capacité à décrire et nous montrer la réalité.

B. Le *found footage film*

a. Présentation et définition

L'expression *found footage film* est apparue dans le langage courant à la fin des années cinquante pour décrire le court métrage désormais classique de Bruce Conner, *A Movie* (1958). Aujourd'hui, le terme désigne un sous-genre du cinéma expérimental (ou 'cinéma d'avant-garde' en Europe) et regroupe une panoplie de films qui sont souvent très distinctifs entre eux, mais qui ont cependant un point commun : tous utilisent du *found footage* (littéralement 'métrage trouvé', en référence aux 'objets trouvés' des *ready made* de Marcel Duchamp), souvent presque exclusivement, pour construire leurs récits. Si l'expression est devenue généralement admise et standardisée après *A Movie*, il existe toutefois un grand nombre d'œuvres antérieurs qui correspondent à la définition que nous donnons aujourd'hui à ce genre cinématographique.

Il existe plusieurs différences majeures entre le *found footage film* expérimental et le film de compilation classique. D'abord, selon William C. Wees, ce dernier n'est pas seulement construit à partir d'images déjà existante mais, aussi (et ce point est d'une importance capitale), il « highlight that fact and make it one of the film's principle point of interest » (*op. cit.*, p. 4). Contrairement au film de compilation, il est donc *conscient* (et veut du même coup faire prendre conscience au spectateur) qu'il est une construction, ou plutôt une *reconstruction*, d'une unité et d'un espace-temps diégétique souvent composé d'éléments disparates. Pour provoquer cette prise de conscience (nouvelle mouture de la distanciation

brechtienne), plusieurs techniques sont possibles : travailler directement sur la pellicule pour l'endommager volontairement, monter des images provenant de sources hétérogènes pour créer des liens incongrus, allonger une courte séquence de quelques secondes sur quelques minutes, etc. Tout cela dans le but précis, ultimement, de questionner l'image cinématographique en tant que telle et sa représentation intrinsèque de la réalité. Les cinéastes réfléchissent ainsi sur la possibilité même de pouvoir représenter le réel, l'image cinématographique n'étant toujours que cela, une *image*, et non la réalité physique et palpable des choses. Comme il devient évident, cette position se distancie radicalement de celle d'André Bazin et de son 'réalisme' cinématographique. Peter Tscherkassky affirme, dans *Found Footage Film* :

In fact, the iconoclasm of the avant-garde does not direct itself towards the image as such, but rather against the notion of cinematographic image being a representation of reality. The axiom of the 'film as a window to the world', as it was formulated by André Bazin, defines a position opposite to that of the avant-garde (*op. cit.*, p. 27).

La position des cinéastes faisant des *found footage films* par rapport à l'image cinématographique s'approche plus du doute platonicien mis de l'avant dans son allégorie de la Caverne (voir le septième livre de sa *République*), pour qui notre vision même du monde est un leurre, nos sens n'étant pas assez perceptibles pour bien concevoir la réalité qui nous entoure. Les hommes de Platon, enchaînés au fond de leur caverne, ne voient que l'ombre que projette la lumière (un feu) sur un mur devant eux, la réalité leur échappant complètement. Pour le philosophe grec, cette métaphore représente la réalité humaine de façon générale :

C'est à nous qu'ils sont pareils! repartis-je. Peux-tu croire en effet que des hommes dans leur situation, d'abord, aient eu d'eux-mêmes et les uns des autres aucune vision, hormis celle des ombres que le feu fait se projeter sur la paroi de la caverne qui leur fait face? (traduction Léon Robin, 1950, p.1102).

Pour les cinéastes travaillant à partir de *found footage*, la caméra est elle-même défaillante et l'image cinématographique l'équivalent de cette ombre du monde. Par contre, ainsi libéré de son carcan réaliste, la pellicule de cinéma devient une matière première sur et avec laquelle les cinéastes peuvent travailler. Comme le remarque Wees :

Whether they preserve the footage in its original form or present it in new and different ways, they invite us to recognize it *as* found footage, *as* recycled images, and due to that self-referentiality, they encourage a more analytical reading (which does not necessarily exclude a greater aesthetic appreciation) than the footage originally received (*op. cit.*, p. 11).

Cette 'lecture analytique' est donc ce qui unit les cinéastes faisant des *found footage films*. On veut faire réfléchir le spectateur sur le rôle de l'image dans la société moderne en développant, autant que faire se peut, sa subjectivité et son sens critique. L'objectif est bien

souvent aussi, en changeant l'image de son contexte ou encore en mettant à jour une séquence sortie de l'oubli, de provoquer une relecture historique en faisant ressortir, par exemple, le racisme et le colonialisme latent de plusieurs films des premiers temps. Comme le remarque Catherine Russell dans *Experimental Ethnography : The Work of Film in the Age of Video* : « In these films, the implicit challenge of found footage to aesthetic conventions of individual authorship, memory, and vision is exploited as a problem of subjectivity, authority, and, most importantly, history » (1999, p. 239). Sur le fond, donc, il y a des points communs entre tous les films de ce genre, mais au niveau de la forme il existe énormément d'approches différentes.

William C. Wees définit, dans *Recycled Images : The Art and Politics of Found Footage Films*, trois différents types de recyclage d'images. Il y a d'abord le film de compilation (que nous avons évoqué dans la première partie de ce chapitre), puis viennent le collage et l'appropriation. En d'autres mots, on pourrait identifier, *grosso modo* ces trois étapes, historiquement, comme représentant le classicisme, le modernisme et le post-modernisme. Le collage, avant d'être cinématographique, a d'abord été développé par les peintres George Braque et Pablo Picasso au début du vingtième siècle dans le mouvement cubiste. Ce fut, pour plusieurs historiens, l'un des aspects les plus importants de l'art du dernier siècle. Comme le note Wees : « By incorporating disparate materials found, rather than made, by the artist, and by dispensing with long-respected principles of coherence and organic unity in art, collage changed the basic rules of artistic representation » (*op. cit.*, p. 46). Pour utiliser ce principe au cinéma, il s'agit de récupérer de la pellicule et de l'introduire dans un nouveau montage, formant ainsi une déconstruction suivie d'une recontextualisation du message d'origine. Il faut dire que la définition du mot collage, même quand elle s'applique à la peinture (comme c'est le cas de celle-ci, tirée de la *Revue d'esthétique*), n'a pas vraiment à être modifiée pour s'appliquer au médium cinématographique : « La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers » (Jaques Dubois et al., 1978, p.13). Parfois, la séquence trouvée et réutilisée par le cinéaste peut être assez longue, sans coupe ni intervention de l'auteur, d'où cette idée que le collage de *found footage* peut se percevoir comme l'équivalent filmique des *ready made*, où l'art se compose d'objets tel quel, de 'déchets' de la société de consommation (voir l'urinoir de Marcel Duchamp). Lorsque, à l'inverse, le cinéaste va se servir d'images provenant des actualités ou des bulletins de nouvelles

télévisuels qu'il introduit dans un montage rapide, il s'agit alors plus d'une charge contre le pouvoir hégémonique des *mass medias* qui contrôle le message (en bref, on veut plus ou moins démontrer et déconstruire la fameuse constatation de Marshall McLuhan pour qui 'le message c'est le médium'). L'un des représentants les plus connus de cette méthode du collage dans le *found footage film* est Bruce Conner, mais d'autres, par la suite, le pratiqueront également avec succès, Arthur Lipsett par exemple. Wees remarque : « A creative technique that is also a critical method, collage/montage obliges the audience to recognize the motivations behind the choice of the elements extracted, as well as the significance of their juxtaposition » (*ibid.*, p. 52). James Peterson, dans le livre *Found Footage Film*, donne une définition de ce qu'il nomme 'l'assemblage', qui est l'équivalent des collages de Wees :

The found-footage assemblage is a heavily edited collection of footage drawn from disparate sources. In the assemblage strain of found-footage filmmaking, the emphasis is not on the systemic manipulation of a strip of footage, but on how peculiar juxtapositions of disparate images become meaningful (*op. cit.*, p. 55).

Cependant, la réorganisation des images pour en faire ressortir autre chose que ce qui était l'intention originelle révèle encore une certaine croyance, bien que plus relative, au réalisme de l'image, puisque la critique de cette représentation s'effectue toujours au moyen d'images. Dans la troisième étape, l'appropriation, la critique va encore plus loin, l'image étant incapable de désigner un véritable *signifié*, seulement un cliché (ou un simulacre de réalité) qu'il faut démythifier. Wees donne comme exemple de cette réappropriation certains vidéoclips, dont la chanson de Michael Jackson *Man in the Mirror* (1988) réalisé par Don Wilson, mais il existe aussi, au cinéma, l'exemple célèbre de Craig Baldwin et son *Tribulation 99 : Alien Anomalies Under America* (1991).

S'il existe des *found footage films* où le matériel n'est pas retravaillé d'aucune façon, *Works and Days* (1969) de Hollis Frampton ou *Perfect Film* (1986) de Ken Jacob par exemple, la plupart du temps les cinéastes vont intervenir sur leur métrage. Wees en identifie trois différentes façons. Il y a d'abord la possibilité d'allonger une ou plusieurs séquences (voire même un film intégral) pour littéralement l'étirer et en faire quelque chose de beaucoup plus long, travaillant sur les effets de répétition (« looped again and again » [*ibid.*, p. 11]). Il existe plusieurs exemples de ce type d'utilisation : *Sun in Your Head (Television Decollage)*² (1963) de Wolf Vostell, *Tom, Tom, The Pippin's Son* (1969) de Ken Jacobs, *Surfacing on the Thames* (1970) ou *The Dance* (1970) de David Rimmer, *Eureka* (1974) d'Ernie Gehr, *Pièce*

² Le vingt-troisième film *Fluxus*.

Touchée (1989) de Martin Arnold, *24 Hour Psycho* (1993) de Douglas Gordon, *Eruption/Erection* (1994) de Luther Price ou *Trinity* (2000) de Bill Morrison. Dans *Tom, Tom, The Piper's Son* par exemple, Ken Jacob refilme un court métrage de 1905 (que l'on voit dans son intégralité, sans intervention de l'auteur, au début et à la toute fin), étendant sa durée sur près de deux heures. Dans *24 Hour Psycho*, Gordon réduit la vitesse du *Psycho* (1960) original d'Alfred Hitchcock à deux images par seconde pour faire atteindre la durée de vingt-quatre heures au film. Dans *Eureka*, Gehr reprend un célèbre travelling en voiture sur la Market Street de San Francisco, rephotographiant chaque image de quatre à huit fois, le voyage passant ainsi de six à trente minutes. Il permet ainsi une focalisation sur certains éléments spécifique, comme le remarque Jeffrey Skoller dans son livre *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*: « Impressionistically, rather than systemically, slowing down the movement of some frames more than others, Gher subtly emphasis the movement and relationships between elements in the frame they interest him » (2005, p. 12). La deuxième façon de travailler le *found footage* est en prenant plusieurs éléments disparates et hétérogènes que le cinéaste va inclure dans un montage, créant ainsi un collage, comme nous l'avons déjà évoqué. En juxtaposant des images hétérogènes ensemble, les effets produits sont d'ordre multiple : on peut vouloir faire rire ou pleurer, choquer ou philosopher. William de Greef, dans *Found Footage Film*, remarque, au sujet de ces collages/montages :

The enthusiasm for montage roused by found footage is one of its richest traits. The possibility to edit and re-edit an existing film endlessly seems to inspire the imagination of filmmakers beyond end. By abandoning the original hierarchies between images, an originally intended meaning can be subordinated by a derived, opposed or hidden logic; implicit meanings and dimensions can be brought to the forefront. Found footage celebrates the triumph of the illogical, of libido and anarchy (*op. cit.*, p. 79).

Outre Conner et Lipsett, d'autres cinéastes vont développer cette technique, comme Chick Strand dans *Loose Ends* (1979) ou *Cartoon Le Mousse* (1979), Stan Brakhage avec *Murder Psalm* (1981), Al Razutis pour *Amerika* (1983), Agibail Child (*Mercy* [1989]), Matthias Müller dans *Home Stories* (1990) ou encore Jay Rosenblatt pour ses films *Short of Breath* (1990), *The Smell of Burning Ants* (1994), *Human Remains* (1998), *Restricted* (1999), *King of the Jews* (2000) ou *The Darkness of Day* (2009) et Steve Turner avec *Experimental Movie: An Adventure in Found Footage* (2010). Les sources d'images sont alors extrêmement variées, comme le souligne Wees :

Newsreels, documentaries, propaganda films, educational films, industrial films, travelogues, stock shots, archival footage, cartoon, pornographic films, early silent films, Hollywood feature films, TV ads, game show, news programs, and the rest of the detritus of the film and television industries supply the images for montage construction that range from loose strings of comic metaphor and analogies, to off-beat narrative, to surreal poems,

to formal experiments in graphic and rhythmic relationships, to critiques of the media's visual codes and the myths and ideologies that sustain them. In every case, the film's montage exploits discrepancies between the image's original and present functions. That is to say, it does not disguise the fact that the shots come from different sources; yet, at the same time, it prompts us to recognize an appropriateness in their juxtaposition (*op. cit.*, p. 12-13).

Finale­ment, la dernière façon de travailler son *found footage* est de d'intervenir directement sur la pellicule, pour l'endommager en la rayant ou encore, par exemple, en dessinant ou peignant sur celle-ci. Le but peut être esthétique (embellir l'image) ou au contraire anarchiste (l'enlaidir). Un exemple, assez tôt dans l'histoire du cinéma, est *Trade Tattoo* (1937) de Len Lye. Par la suite, le mouvement lettriste continuera cette tradition, dans des films comme *Traité de bave et d'éternité* (1951) d'Isidore Isou ou *Le film est déjà commencé?* (1951) de Maurice Lemaître, puis ensuite *Scratch Pad* (1960) de Hy Hirsh, *Variation on a Cellophane Wrapper* (1970) de David Rimmer ou *Outer Space* (1999) de Peter Tscherkassky vont poursuivre cette tendance spécifique. L'objectif de cette technique est de détourner l'attention du spectateur du contenu de ce qui se passe à l'écran pour le rediriger vers l'objet de la pellicule cinématographique. Wees donne une bonne description de ce genre de *found footage films* :

[...] films with footage that as been scratched, scraped, perforated, painted, dyed, bleached, chemically-altered, or subjected to various techniques, of optical printing that radically change its appearance. The content of the original footage may continue to be recognizable, but its impact depends principally on its new visual aspect, and in the most extreme case only hints or fragments of the original images may remain within a kind of filmic palimpsest created by the filmmaker's erasure and additions (*ibid.*, p. 25-26).

De cette façon, le cinéaste prend ainsi pleinement possession de son matériel, s'appropriant le droit d'utiliser une 'pellicule trouvée', filmé par quelqu'un d'autre, comme il le souhaite. De ce fait même, il s'agit la plupart du temps d'une critique implicite de l'industrie cinématographique et de ses images très conventionnelles et conservatrices. Plus récemment, un cinéaste expérimental comme Paul Pfeiffer, avec *The Long Count (The Rumble in the Jungle)* (2001), travaillera dans une optique semblable, mais à partir de l'image numérique.

Une dizaine d'années après Wees, Nicole Brenez, dans la revue *Cinémas*, publiera un article où, cette fois, elle regroupera cinq usages du *found footage*. Pour le premier, l'usage élégiaque, « il s'agit ici de fragmenter un film d'origine, de le démonter, pour n'en conserver que certains moments privilégiés afin de les fétichiser par le remontage : le motif prime donc à tel point qu'il subordonne le montage à son apparition, ce qui engendre des formes sauvages de raccordement » (2002, p.52). L'exemple peut-être le plus connu de cet usage est *Rose Hobart* (1936-1939) de Joseph Cornell (souvent considéré comme le premier du *found*

footage film, avant même la définition du terme) qui, à partir d'une bobine du film *East of Borneo* (1931) de George Melford, ne va garder que des plans spécifiques où l'on voit l'actrice Rose Hobart. Le résultat au final est un portrait onirique et quelque peu fétichiste, hommage avoué d'un cinéaste envers une actrice pour laquelle il semblait avoir une obsession. Lewis Kilar, avec *Her Fragrant Emulsion* (1987), un portrait de Mimsy Farmer, fragmente mais re-filme aussi la pellicule (provenant d'une pluralité d'œuvres) qu'il a manipulé chimiquement, comme le titre l'indique, et dont la bande-son est réduite à quelques bruits irréguliers seulement, ce qui donne comme résultat un hommage autant à l'actrice qu'à son *image cinématographique*, faisant naître par le fait même un sentiment de nostalgie. Le deuxième usage, critique, est, selon Brenez, le plus répandu. Pour cette raison, il est lui-même subdivisé en sous-catégorie. Dans le premier, l'anamnèse, il s'agit de « rassembler et d'accoler des images de même nature de façon à leur faire signifier non pas autre chose que ce qu'elles disent, mais exactement ce qu'elles montrent mais qu'on ne veut pas voir » (*ibid.*, p. 53). Bruce Conner est un bon exemple de ce type d'usage, avec ses films *A Movie*, *Cosmic Ray* (1961) ou *Report* (1967). Quelqu'un comme Yves-Marie Mahé, dans son film *Va te faire enculer* (1999), continu dans cette optique, entremêlant du contenu pornographique avec celles de films classiques hollywoodiens (*The Godfather* [1972] de Francis Ford Coppola ou *Grease* [1978] de Randal Kleiser) pour faire ressortir la vulgarité derrière des scènes de violence admise du grand public, et questionnant du même coup les valeurs du public américain parfois très puritain qui s'offusque grandement de la sexualité à l'écran mais qui, du même coup, accepte avec aisance et complaisance de voir des meurtres et de la bagarre. Il y a ensuite le détournement, méthode subversive telle que théorisée et pratiquée par l'Internationale situationniste sous l'égide de Guy Debord qui affirme dans son texte, co-écrit avec Gil J. Wolman, *Mode d'emploi du détournement* paru dans la revue *Les lèvres nues* :

Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations. [...] Non seulement le détournement conduit à la découverte de nouveaux aspects du talent, mais encore, en heurtant de front à toutes les conventions mondaines et juridiques, il ne peut manquer d'apparaître un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classes bien comprise. [...] C'est évidemment dans le cadre cinématographique que le détournement peut atteindre à sa plus grande efficacité, et sans doute, pour ceux que la chose préoccupe, à sa plus grande beauté. [...] Mais la plupart des films ne méritent que d'être démembrés pour composer d'autres œuvres. Évidemment, cette reconversion de séquences préexistantes n'ira pas sans le concours d'autres éléments : musicaux ou picturaux, aussi bien qu'historiques (1956, s.p.).

C'est dans cette optique de 'détournement' d'images dans une intention subversive que travaillera par exemple un cinéaste situationniste comme René Viénet. Vient ensuite ce que

Brenez nomme la variation, qui vise à épuiser les potentialités d'une image ou d'une séquence par effet de reprise ou répétition (comme, par exemple, dans *Marilyn Times Five* [1973] de Bruce Conner, *Tom, Tom, the Pipper's Son* de Ken Jacobs ou encore *Technology/Transformation : Wonder Woman* [1978] de Dara Birnbaum), puis, finalement, le *ready made*, comme cinéma lettriste ou, encore, des films comme *Bad Burns* (1982) de Paul Sharits ou *Perfect Film* de Jacobs. Le troisième type d'usage est celui que Brenez nomme structurel. Ici, il s'agit « [d'] élaborer un film, non pas à partir d'une image ou d'un motif, mais d'une proposition, d'un protocole, qui concerne de façon réflexive le cinéma lui-même » (*op. cit.*, p. 57-58). C'est ainsi que Peter Gidal, dans *Clouds* (1969) explorera le décadage et Mike Dunford avec son *Silver Surfer* (1972) travaillera sur la texture de l'image. L'usage matériologique, pour sa part, se concentrera davantage sur l'intervention sur le matériel, comme par exemple en travaillant avec l'émulsion de la pellicule (altération chimique du celluloid), comme le feront Jürgen Reble pour *Rumpelstilzchen* (1989), Peter Delpout dans *Lyrisch Nitraat* (1991) ou Bill Morrison avec *Decasia : The State of Decay* (2002). Finalement, le dernier usage est l'analytique où, « sur le modèle d'une investigation scientifique, mais capables d'en déborder ou d'en subvertir la rationalité, certains auteurs ont choisi un objet ou un fait filmique et se sont consacrés à l'étudier de façon approfondie » (*ibid.*, p. 60). Évidemment, l'idée 'd'en subvertir la rationalité' est très importante, sinon nous nous rapprocherions ici dangereusement du film de compilation traditionnel. Al Razutis, avec ses *Visual Essays* (1973-1984) ou Jean-Luc Godard, avec ses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), travailleront de cette façon, tout comme Bill Morrison dans *The Film of Her* (1996) ou Gustav Deutsch avec *Film ist* (1998). Bien sûr, Nicole Brenez est la première à admettre que toutes ces catégories, comme celle de William C. Wees, s'ils sont certes utiles d'un point de vue théorique pour classer les *found footage films*, mais sont loin d'être imperméable. Un même film peu en effet appartenir à plusieurs catégories à la fois, et *Tom, Tom, the Pipper's Son*, par exemple, avec ses multiples facettes, pourrait très bien se rattacher aux cinq formes d'usage présentés dans l'article de Brenez. Pour la suite de ce chapitre, nous allons analyser plus en profondeur le travail de certains des artistes les plus importants qui ont fait des *found footage films* dans une optique politique.

b. Le cinéma lettriste ou la brisure de l'esthétique classique

Le mouvement lettriste qui, comme le surréalisme, se voulait le successeur légitime de Dada, était une mouvance plus ou moins anarchiste fondé sur la connaissance de la

kladologie³. Il est né, selon certains, quand le roumain Isidore Isou publie son *Manifeste de la poésie lettriste* en 1942, pour d'autres en 1945, qu'en ce dernier arrive en France, et il est l'un des rares courant d'avant-garde à être toujours actif aujourd'hui. Plusieurs artistes se joindront au mouvement, temporairement ou non, comme Maurice Lemaître, Guy Debord, Roland Sabatier, Anne-Catherine Caron ou Frédérique Devaux. L'objectif originel du lettrisme était d'abandonner l'usage des mots pour plutôt se rattacher aux onomatopées et à la poétique des sons en général⁴. À l'écran, le cinéma lettriste est né au festival de Cannes de 1951, où deux films y sont présentés : *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou et *Le film est déjà commencé?* de Maurice Lemaître. Ces deux films/manifestes présentent une nouveauté : le montage « discrétant », qui casse le rapport habituel entre la bande-son et les images (en grande partie composées de *found footage*), traitant l'un et l'autre séparément et de façon autonome. Christian Lebrat dans *Cinéma radical : Dimension du cinéma expérimental et d'avant-garde* relate bien comment la projection du film de Lemaître se voulait un véritable « happening », où l'intérêt de l'œuvre dépassait largement le cadre de l'écran de cinéma :

Avec *Le Film est déjà commencé ?*, il reprend à son compte, celui du cinéma, le programme énoncé par Isou pour le Lettrisme : bouleverser tous les domaines de la culture et de la vie. C'est ainsi que *Le film...* entend balayer toutes les anciennes conceptions du spectacle cinématographique en séparant complètement le son de l'image, elle-même lacérée, peinte, et en introduisant dans la « séance » aussi bien le projectionniste, l'écran, le directeur de salle, des acteurs, le critique et, bien entendu, le spectateur lui-même, voire la file d'attente. C'est tout le dispositif du cinéma qui est remis en cause et plus particulièrement la position « aliéné » du spectateur (2008, p. 100).

Le film est déjà commencé? se veut donc un éclatement de la forme cinématographique traditionnelle, certains films lettristes mettant en scène de l'anti-cinéma ou bien pratiquant la négation de la négation. L'objectif est de révolutionner la forme dans l'intention de perturber le spectateur et, par le fait même, de le transformer en tant qu'individu social. Mais les films lettristes ne sont pas simplement des « happenings » au sens restreint qu'il sous-tend. Ils se rattachent beaucoup plus aux actions dadaïstes ou futuristes, et même, dans un sens historique beaucoup plus large, à toute la tradition libertaire ou anarchiste où, sur le fond, il y a une profonde (pour ne pas dire radicale) remise en questions des rapports de pouvoir. Les deux films phares du mouvement sont souvent associés, mais, selon Frédérique Devaux dans son livre *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, il existe une différence fondamentale entre les deux œuvres :

³ Terme qui vient du grec *klados* signifiant « Science des branches de la culture et de la vie », et qui prône une connaissance rigoureuse de la culture qu'elle divise par domaines (Art, Science, Philosophie, Technique, Théologie).

⁴ Comme on peut l'entendre au début du *Traité de bave et d'éternité*.

Là où Isou offre des condensés de ses idées, une suite de manifestes dans son manifeste, Lemaître s'acharne à interrompre sans cesse le fil des idées, abandonnant ici et là des bribes de réflexions, abattues l'instant d'après par les suivantes, elles-mêmes inachevées puis reprises un peu plus loin. Lemaître 'ânonne' quand Isou – ou plutôt Daniel⁵ énonce avec clarté et suivi ses propositions, tout en travaillant longuement sur les associations d'idée – montage de sons (1992, p. 77).

Là où Isou énonce des idées et des concepts (il est donc plus pamphlétaire), Lemaître, lui, interrompt volontairement la chaîne d'idées, créant plutôt un effet de confusion déstabilisant pour le spectateur. Isou, pour construire son traité, comme le souligne Devaux : « [...] utilise de la pellicule déjà impressionnée par d'autres. Il récupère du celluloïd dans des poubelles de laboratoires spécialisés, et, précisément, en 1950, dans les Services Cinématographiques du Ministère des Armées » (*ibid.*, p.39). Le narrateur du *Traité de bave et d'éternité* explique d'ailleurs lui-même la philosophie derrière cette pratique quand il déclare :

Le cinéma possède déjà ses chefs-d'œuvre. [...] Le vomissement seul de chefs-d'œuvre anciens est notre unique possibilité de manifestation originale ; le crachat seul d'anciens chefs d'œuvres est notre chance unique de créer dans le cinéma nos chefs-d'œuvre à nous.

Mais non seulement on récupère du celluloïd dans les poubelles, ce qui est déjà un acte hors norme, les films lettristes vont aussi 'ciseler' cette pellicule pour la détériorer volontairement, brisant ainsi l'esthétique classique : « Outre qu'il ne s'agit plus de faire des images 'belles', 'aimables' ou 'envoûtantes' et moins encore un son net, propre, l'artiste accorde une valeur esthétique aux défauts de la mécanique d'enregistrement » (*ibid.*, p. 49). Pour ce faire, les cinéastes utilisent des objets (ciseaux, aiguilles, pinceau et même dactylo) pour endommager (rayer, griffer, peindre) à la main la pellicule récupérée. Comme Dada et le surréalisme, les artistes du mouvement lettriste évoluent donc plus dans une optique de rupture avec le classicisme que dans la continuité avec ce que l'on nommait alors le 'grand Art'. En 'massacrant' la pellicule et en détruisant ainsi l'esthétique traditionnelle, on veut provoquer le spectateur en cherchant à l'agacer, voire le choquer et le violenter en allant à rebours de ses attentes artistiques, geste anarchiste en son fondement même, puisqu'il envoie plus ou moins promener le public. L'image est tellement détériorée qu'il s'installe un espèce de jeu dans l'esprit du spectateur qui tente de reconnaître l'image qu'il a devant les yeux, la plupart du temps ayant beaucoup de difficulté à y parvenir. Comme le remarque Yann Beauvais dans *Found Footage Film* :

The graphic manipulations are often so dense that the original images are often unrecognizable, all that is left is a vague memory, on which the filmmaker plays. This graphic manipulation is accompanied by a serial editing of certain sequences. The representation is questioned by every means available to the filmmaker, Lemaître uses the

⁵ Daniel est le narrateur fictif du film d'Isou.

clichés and in a certain sense, cinematic quotations, with which he position himself within the history of cinema (*op. cit.*, p. 13-15).

Ce travail sur la pellicule permet de prendre une distance par rapport au matériel déjà filmé, tout en se *réappropriant* l'image. Cette réappropriation s'accompagne de la création d'une nouvelle image par rapport à l'ancienne. Toujours selon Beauvais, Lemaître et d'autres cinéastes lettristes, Devaux par exemple :

[...] have understood how to manipulate the images they collect to produce new ones. A work which involves the use of anonymous images, as was briefly mentioned earlier, usually from unknown origins. The use of found images, found footage, is to avoid a certain emotion dimension which is almost always present in images produced or shot by the filmmaker. The resort to found footage is to enter into the field of reappropriation. The subjective level of the author who produced the images is ejected, the filmmaker can play with the material in another way, with the images, with the clichés (*ibid.*, p. 19-21).

L'objectif derrière ce renversement des rapports habituels à l'image, au son et à l'esthétisme classique révèle un agenda politique, celui de modifier le spectateur et, par le fait même, au sens plus large, l'être humain. Tout s'oriente, au cœur même de la démarche lettriste, à une contestation du pouvoir en place qui passe nécessairement par une remise en question de la représentation habituelle des images et de l'interprétation que l'on donne de celles-ci.

c. L'œuvre de Bruce Conner

Comme nous l'avons dit, le terme *found footage film* s'est généralisé pour définir une démarche artistique particulière après *A Movie* (1958) de Bruce Conner. André Habib, dans sa thèse, *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine*, affirme que l'apparition du genre à ce moment précis est probablement dû à une nouvelle invention de l'époque : la télévision. Il nous dit en effet :

[...] le *found footage*, au plein sens du terme, fleurira véritablement dans les années 55-65, à l'époque où la culture télévisuelle – autre grande rupture médiatique – s'impose avec force. Ce sont d'ailleurs bien souvent des artefacts télévisuels (publicités, informations, films éducatifs) qui viennent alimenter la pratique de ces cinéastes. Le *found footage* apparaît rapidement et se développera tout au long des années 1970, 1980 et 1990, sous la forme d'un recyclage des excès culturels et des dérives médiatiques, souvent sous-tendu par une critique sociale radicale, un discours sur la fin de l'histoire et la société du spectacle, qui procède par déplacement ironique [...] ou par détournement subversif (2008, p. 318).

Effectivement, dans un entretien publié dans *Recycled Images*, Bruce Conner reconnaît l'influence de ce nouveau médium sur son travail, « when you can switch from one channel to another » (*op. cit.*, p. 79), permettant de visionner des montages aléatoires. Mais ce dernier reconnaît également deux autres influences majeures derrière sa création : d'abord, les bandes-annonces cinématographiques, où des monteurs habiles réussissent à construire un micro-récit à partir d'un autre beaucoup plus vaste (le futur cinéaste ayant imaginé dès

l'enfance un *trailer* regroupant des extraits de différents films hollywoodien et les faisant interagir ; l'autre grande influence est une séquence vers la fin (soixante-sixième minute) de *Duck Soup* (1933), le célèbre cinquième film des frères Marx (réalisé par Leo McCarey) où, après un appel à l'aide du président de Freedonia, Rufus L. Firefly (interprété par Groucho Marx) attaqué de toute part par les troupes de son adversaire et voisin de Sylvania, on voit une enfilade humoristique d'images (provenant d'archives) où tanks, avions, soldats, puis marathoniens, nageurs, dauphins et singes viennent à sa rescousse⁶, le tout dans une critique du militarisme (on visait apparemment sans le nommer le très excentrique et égocentrique premier ministre italien Roberto Mussolini). Bruce Conner jouera donc sur ces associations d'images disparates entre elles pour provoquer différents sortes de réactions, souvent humoristiques, chez le spectateur. Ces associations qu'effectue le cerveau humain avaient déjà été mises en lumière dans le travail du cinéaste russe Lev Kuleshov par exemple, ou encore par le film dadaïste de René Clair *Entr'acte* (1924) où des cyclistes, automobilistes, coureurs et même les bateaux sur la Seine semblent tous à la poursuite d'un convoi funéraire. L'originalité et la particularité de Bruce Conner furent d'utiliser du *found footage* pour arriver à ses fins, faisant ainsi ressortir encore plus la force d'association de l'esprit humain, en ce sens que cette fois-ci, dans *A Movie*, les différentes séquences ne proviennent pas d'une source filmique unique. Ce sont donc littéralement des collages (l'équivalent cinématographique de ceux qu'il faisait en art pictural au début de sa carrière), ou, selon Peter Boswell dans le livre *2000 BC : The Bruce Conner Srtoy Part II*, des 'assemblages' :

Because *A Movie* is made entirely from found footage – excerpted primarily from 16mm condensations and shots, which in those days were sold for home viewing – this movie is itself an assemblage, the important distinction being that it is an assemblage of found images rather than found objects and that they are viewed in a precise sequence rather than through random inspection (1999, p. 32).

Ces images sont accompagnées, sur la bande-son, de la musique d'Ottorino Respighi, *Les pins de Rome*⁷. Le film débute sur un 'générique', où apparaissent, dans une espèce de danse, les mots 'A', 'Movie', 'by' et 'Bruce Conner', jouant sur les qualités graphiques des titres qui n'est pas sans évoquer les intertitres des zéros dans le classique dadaïste *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger et Dudley Murphy. On y voit ensuite un décompte, à partir de

⁶ On peut même apercevoir dans cette séquence un plan avec des éléphants qui rappellent celui tué par les chasseurs africains d'*A Movie*.

⁷ Selon la légende, mais ce sont les mots même de Conner, il aurait entendu cette musique par hasard, diffusée à la radio, alors qu'il montait son film. Constatant que cela concordait et accompagnait parfaitement son collage, il décida de l'utiliser. Mais cette anecdote peut laisser quelque peu dubitatif, puisque Conner n'était sûrement pas sans ignorer qu'une portion de cette musique avait déjà été utilisée dans un film de Kenneth Anger, *Fireworks* (1947), un classique du cinéma expérimental. On peut donc légitimement soupçonner le cinéaste d'avoir voulu faire ici un hommage, ou à tout le moins un clin d'œil, au film d'Anger.

douze, provenant de l'amorce opérateur et habituellement réservé au projectionniste seulement, désacralisant du même coup la pellicule en tant qu'objet. Assez tôt à ce moment apparaît la mention 'The End', ce qui surprend le spectateur et donne une impression d'incohérence à l'œuvre (alors qu'ironiquement aucun 'The End' ne vient clore le film). Ensuite, différentes sections construisent *A Movie*, celles-ci ayant des liens thématiques. Une première nous présente des animaux et des véhicules se déplaçant de plus en plus rapidement et dangereusement, le tout se terminant par une suite d'accidents violents. La suivante nous fait voir différents objets et personnes en équilibre précaire dans l'air, encore une fois sur le bord de la catastrophe et de la mort. La dernière offre quand à elle différentes images de guerres, d'explosions et de désastres. La plus célèbre séquence est probablement celle où un marin regarde dans son périscope. On voit alors une femme sur son lit en sous-vêtements affriolants, comme si c'était ce que l'homme regardait à l'intérieur du sous-marin. Puis une roquette est tirée, séquence qui culmine par l'image d'une explosion atomique. Comme le disent David Bordwell et Kristin Thompson dans *L'art du film : Une introduction* : « Les associations sont à la fois amusantes et dérangeantes – il y a quelque chose d'explicitement agressif dans ces images, notamment dans leur rapport à la sexualité » (traduction Cyril Beghin, 2000, p. 197). Mais ce rapport entre la sexualité et la destruction, 'dérangeant' pour les deux auteurs, est en fait essentiel au propos de *A Movie*, l'homme étant implicitement et directement impliqué dans l'œuvre de destruction qui prévaut tout au long du film, selon R. Bruce Elder dans son livre *A Body of Vision : Representations of the Body in Recent Film and Poetry* : « All in all, the film presents a picture of a world hell-bent on destruction, and identifies phallic energy as the force that drives the world towards its doom » (1998, p. 28). *A Movie* présente donc, par un effet d'enchaînement, les conséquences destructrices de nos pulsions agressives, les passe-temps de la vie quotidienne comme le sport et les cascades relevant du même instinct provoquant la guerre et l'anéantissement massif produit par l'explosion de la bombe à hydrogène, le tout étant une charge politique sévère contre l'idéologie dominante de l'ère Eisenhower.

À la suite de *A Movie*, qui est assez rapidement devenu un 'film culte', Bruce Conner continua fréquemment à utiliser du *found footage* dans son travail. *Report* (1967), par exemple, portera sur l'assassinat du président américain John F. Kennedy. Conner commença à travailler sur ce projet immédiatement après le meurtre en 1963. Il voulait d'abord réaliser une véritable enquête sur le fil des événements de cette journée à travers différentes images provenant de la télévision, retraçant son arrivée à Dallas jusqu'à l'annonce de sa mort par les

autorités de l'hôpital. Malheureusement pour le cinéaste, toutes les stations refusèrent de lui donner accès aux archives, alors que le célèbre film amateur en couleur (surnommé le 'film Zapruder'⁸) avait déjà été acheté par le magazine *Life* et ultimement confisqué par le gouvernement. C'est donc par nécessité et obligation, au départ, plus que par choix artistique, que Conner opta de faire tourner la première partie de son film autour d'une séquence télévisuelle assez courte, où l'on voit la limousine présidentielle (qui, après coup, semble presque un convoi funéraire) avec à son bord John et Jackie (la première dame). Alors que ces images sont répétées un certain nombre de fois, Conner utilise, sur la bande-son, une retransmission, à la radio, du défilé présidentiel (fonctionnant ici comme du véritable *found sound*). Ces répétitions incessantes ne font que grandir l'inquiétude du spectateur dans l'attente du meurtre, qu'il ne verra finalement jamais dans *Report*. Habilement, Conner remplace ces images morbides par un écran noir avec des flashes lumineux, évoquant la sensation de désorientation ressentie devant un événement aussi tragique, alors que sur la bande-son l'animateur qui faisait la description de l'événement, ne sachant visiblement pas avec quels mots d'écrire et retransmettre ce qu'il vient de voir, ne cesse de hurler presque frénétiquement « It appears as though something has happened in the motorcade route! », sur lequel s'enchaîne, toujours à l'audio, des témoignages de gens présents qui relatent ce qu'ils ont vu. Cette construction permet aux spectateurs de prendre une certaine distance par rapport à l'événement, selon P. Adams Sitney dans *Visionary film : The American Avant-Garde* : « The films utilizes the emotional matrix of the Kennedy assassination evoked by the newsreel material and above all by the verbal report, while establishing an ever-widening distance from it by means of the looping, the lack of synchronization with the sound, the metaphors, and the linguistic coincidence » (1979, p. 313). La deuxième partie, 'l'épilogue' (un travail de montage plus près de ce que Conner avait effectué pour *A Movie*), déconstruit le 'mythe Kennedy', qui a pris justement naissance, selon le cinéaste, avec sa mort (c'est pourquoi il utilise une séquence du film *The Bride of Frankenstein* [1935] de James Whale pour évoquer cette nouvelle vie [mythique] après la mort de l'ancien président). Mais Conner se montre ici critique de cette commercialisation du mythe Kennedy par les médias. Selon Bruce Jenkis dans *2000 BC : The Bruce Conner Story Part II* :

The epilogue of REPORT is one of the most innovative and sustained experiments in Eisensteinian vertical montage in the history of the medium. It is as well an astounding exposé of the ways in which the media created meaning, constructs messages, and ultimately controls information. Conner proceeds by deploying what Roland Barthes had termed the 'utterly obvious' aspects of visual communication – the stereotypes and

⁸ Parce que filmé par le citoyen Abraham Zapruder.

overdetermined symbols by which a culture validates itself through perpetuating its myths
(*op. cit.*, p. 206).

Selon Conner, dans l'entretien publié dans *Recycled Images*, son film est très certainement une critique de la façon dont les médias ont déformé l'assassinat de Kennedy sous des pressions politiques, économiques et sociales pour essayer de récupérer l'esprit de l'ancien président, faisant la promotion d'actions auxquelles il aurait été opposé (la guerre au Viêt-Nam à titre d'exemple). Sa mort même est devenue tellement ritualisée (d'où les images du toréador massacrant un taureau dans *Report : une mort spectacle*) qu'elle est maintenant pratiquement sans aucune signification logique. Selon Conner :

The assassination of President in REPORT is my death, you're death, it's everyone's death. He is a figure that symbolizes it. It had become so common and prevalent a cultural image through this process, that all the ways in which death is exploited and reused and deified and everything else were centered on his death. Here was a death assumed to be closely documented and clearly communicated. There couldn't have been more cameramen, reporters, witnesses, and yet all of it is fragmented into thousands of points of view (*op. cit.*, p. 84).

Conner continuera à travailler sur le mythe avec son *Marilyn Times Five* (1973), dans lequel il explore celui de Marilyn Monroe⁹. Dans cette déconstruction de la danse de la séduction, Conner va reprendre en boucle de courts passages et en segmenter d'autres. Ce faisant, sans complètement oblitérer l'aspect sexuel du mouvement, il fait progressivement disparaître par la répétition tout l'érotisme de la chorégraphie, rendant plutôt l'action redondante, voire même ultimement agaçante pour le spectateur. Pour Michael O'Pray, dans *Bruce Conner : movie* : « In MARILYN TIMES FIVE, he seems to be confronting material incapable of deception – images of a naked Marilyn Monroe – yet provides an objects lesson in the futility of pornography and its attendant perversion, voyeurism » (1992, p. 11). Une répétition d'un autre genre, cette fois d'explosions nucléaires (image qui revient fréquemment dans son oeuvre) sera au cœur de son film suivant, *Crossroads* (1976). C'est ici son court-métrage le plus long, durant trente-six minutes, avec une séquence (on pourrait parler de plan-séquence) sans interruption de l'auteur de plus sept minutes. Même s'il y a répétition du même événement, il s'agit en fait d'un collage des explosions nucléaires¹⁰ effectuées par l'armée américaine sur l'atoll Bikini en 1946 et qui avaient été captées par plus de cinq cents caméras installées sur des bateaux, des avions et des terres à proximité. Ces tests avaient pour objectif, selon plusieurs observateurs, d'effrayer la planète en démontrant la puissance nucléaire des États-Unis d'Amérique. Avec une persistance presque obsessionnelle, Bruce Conner rechercha

⁹ En fait plutôt quelqu'un évoquant la célèbre actrice, puisqu'il s'agit réellement d'Arlene Hunter, les images provenant du court-métrage anonyme *Apple Knockers and the Coke* (1948).

¹⁰ Qui n'est pas sans rappeler la séquence finale de *Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963) de Stanley Kubrick.

dans la labyrinthique bibliothèque des Archives Nationales, à Washington, pour retrouver ce métrage qui y avait été classifié. Selon Anthony Reveaux dans son livre *Bruce Conner* :

He was determined to re-choreograph one of our biggest 'performances' into an artefact for re-appraisal. The first section of **Crossroads** is twelve minutes of successive views of the detonation, with a reverberating score by Patrick Gleeson performed on the Moog synthesizer. It begins with silence and a bird's call before the holocaust of sound descends. The last twenty-four minutes with Terry Riley's numbling, translucent missa solemnis evokes a funereal majesty in slow motion until the very grain of the motion picture film executes a glowing totentanz as it flickers in lethal incandescence (1981, p. 11).

Le visionnement incessant de ces terrifiantes explosions nucléaires et du champignon atomique qui en résultent fait que, après quelques minutes, le spectateur ne peut que ressentir, en plus de la peur naturelle devant une arme aussi destructrice, une étrange fascination devant la capacité très (trop) humaine de cette espèce à pratiquement toujours rechercher son anéantissement. Alors qu'à cette époque, toujours en pleine guerre froide, le stock d'armes nucléaires atteignait des sommets, pouvant détruire une multitude de fois la planète, Conner semble proposer avec ce film lent et poétique une réflexion sur l'horreur et la folie humaine destructrice. De *A Movie* à *Crossroads*, il existe une constance dans l'observation sombre que Bruce Conner porte sur l'humanité : son instinct guerrier dissimule une pulsion suicidaire qui porte l'être humain à constamment et inconsciemment rechercher son autodestruction.

d. Les collages cinématographiques d'Arthur Lipsett

Au Canada, l'un des artistes expérimentaux les plus importants fut le collagiste Arthur Lipsett. Souvent comparé à Bruce Conner, il réalisait lui aussi des montages à partir de *found footage* (on a souvent utilisé le terme 'film cubiste' pour définir son œuvre), servant à critiquer la société moderne. Parmi ses œuvres les plus importantes, on retrouve *Very Nice, Very Nice* (1961)¹¹, *21-87* (1964), *A Trip Down Memory Lane* (1965) et *Fluxes* (1968). Malheureusement, des problèmes mentaux et, ultimement, son suicide en 1986 viendront mettre fin abruptement à une belle carrière. Pour *Very Nice, Very Nice*, Lipsett récupère des chutes de pellicule d'autres cinéastes de l'ONF qui, agencés (souvent en plans fixes) à la bande-son, vont évoquer l'angoisse et la frénésie de la société moderne avec laquelle le cinéaste voulait se distancier, thème qui reviendra souvent dans son travail. Si, dans l'approche, les films d'Arthur Lipsett ressemblent à ceux de Bruce Conner, en ce sens qu'ils sont eux aussi des montages fait à partir de différentes sources filmiques, ils ont cependant aussi une touche très personnelle qui révèle les préoccupations et la personnalité de l'auteur. Catherine Russell analyse bien cette particularité propre au cinéaste canadien :

¹¹ Qui a été en nomination aux Academy Awards.

Lipsett's critique of the mass media and its fomented amnesia is very close to Conner's in *A Movie*, although the ethnographic register is far more explicit. Images of 'ordinary people' circulated within the discursive cataclysm of an overwhelmingly Americanized commercial structure. The crowd – the people on the street – are however broken down to a discrete selection of static glimpses that operate a little differently from the moving images collected in *A Movie* (*op. cit.*, p. 254).

La différence principale entre les deux cinéastes repose probablement sur le fait que Lipsett, plus que Conner, met de l'avant une expérimentation, une recherche (on pourrait parler d'un 'essai filmique'), plutôt qu'une pensée structurée reposant sur une démonstration de cause à effet. Ses films évoquent un sentiment qui est une angoisse et un mal d'être profond. C'est pourquoi son œuvre est beaucoup plus sombre (on ne retrouve pas le même humour que chez Conner), la séparation entre l'image et le son (l'a-synchronisme) évoquant cette perte de contrôle sur la réalité, mais aussi, à un autre niveau, fait ressortir la différence entre la bande-son et l'image, qui s'inscrit dans la structure même de l'appareil cinématographique (les deux étant autonome). Le cinéaste veut faire prendre conscience aux spectateurs que ces deux modes de perception sont spécifiques, et que le médium n'est pas assujéti nécessairement au synchronisme et à une dépendance mutuelle. Mais la rupture est parfois brutale et perturbante. Par exemple, dans *Fluxes*, Arthur Lipsett nous montre l'image (qu'il avait déjà utilisée dans *21-87*) d'un moine s'immolant par le feu, alors que, auditivement, nous entendons une voix dire « I need those electric instruments to fill a very important order for my foreign customer ». C'est ici la banalité de l'affirmation, dit sur un ton glacial, qui choque le spectateur et le dérouté, le monde spirituel et le monde matérialiste étant confronté face à face. Au niveau de la construction, le spectateur est quelque peu désorienté et perd souvent ses repères temporels, n'ayant aucune information précisant d'où proviennent les images qu'il regarde. Il est confronté à une succession d'instantanés présents, tous réunis sur le même axe du film, le passé et le futur se côtoyant. Logiquement, le collage, en tant que tel, fonctionne sur le mode de l'ellipse, mais à partir du moment où les divers éléments sont rattachés ensemble par l'objet filmique, une condensation temporelle vient créer une impression de simultanéité qui repose sur une 'temporalité non-linéaire' comme le dit Russell¹². Le tout révèle un univers onirique où les éléments s'enchaînent sans nécessairement posséder une logique propre. C'est ce que souligne David Curtis dans *Experimental Cinema* qui, comparant son travail avec celui de Conner, écrit :

[Lipsett] uses anonymous newsreel footage in a film-collage, but arrives at a very different end product. Lipsett's collection of vacuous-looking celebrities (caught, one suspects, between the glamorous shots) and manic depressive symbolism (collapsing horse, burning

¹² « By means of juxtaposition, fragmentation, and interruption, the archival film brings past, present, and future into a new nonlinear temporality » (*op. cit.*, p. 264).

man) gives an insight into a specific state of mind, rather as Dali's dream sequence in Hitchcock's *Spellbound* was intended, in total contrast to Conner's more epic statement (1971, p. 168).

Ce que Richard Magnan, dans son mémoire sur le cinéaste (*Les collages cinématographiques d'Arthur Lipsett comme « métaphores épistémologiques »*) nomme « la contraction du temps vers l'instant présent » (1994, p. 44) s'accompagne aussi d'une alternance entre montage rapide (exacerbant le mouvement) et arrêt sur image (l'interrompant). Un peu comme si Lipsett, tout en dénonçant la rapidité de la société moderne, voulait lui imposer une pause, exiger un moment de réflexion permettant d'interroger notre monde et de constater sa folie axée sur la performance et la productivité. Lipsett, tout comme Conner, pervertit régulièrement les images qu'il utilise, transformant le sens original de ces dernières et le discours inhérent qui l'accompagne habituellement, obligeant le spectateur, selon Curtis, à réévaluer la matériel de départ : « By rearranging familiar material into new and often absurd relationships, the viewer's traditional dependence on continuity is rudely interrupted, and in that disturbed state, some kind of re-evaluation of the material shown (either to its advantage or detriment) is inevitable (*op. cit.*, p. 169). Ce faisant, il effectue donc une critique de la forme traditionnelle des représentations elles-mêmes, ses images devenant une forme d'hypertexte, transformées mais conservant toujours des traces de leurs origines. Ce qui unit tout ce matériel ensemble devient le film lui-même qui, en créant un espace-temps diégétique propre, englobe l'intégralité de ces sources hétéroclites, formant son propre univers filmique. Magnan analyse bien ce phénomène, quand il écrit :

[...] la discontinuité spatio-temporelle, considérée à l'échelle de la totalité du film, permet de mettre en relation chacun des éléments constitutifs avec l'ensemble du film, suggérant leur contiguïté tant spatiale que temporelle et ce, par-delà leur position respective sur l'axe syntagmatique du film. Une telle fragmentation de la structure renvoie nécessairement à la notion 'd'œuvre ouverte', telle que la développe Umberto Eco¹³. [...] La fragmentation résultante, tant au niveau de l'image, du son, que de la structure du film dans son ensemble établit, paradoxalement, une unité dans la composition de l'œuvre (*ibid.*, p. 39-40).

Et c'est comme si, refusant de construire son œuvre selon le schéma narratif habituel, le cinéaste prenait position contre l'ordre 'normal' des choses, et ce non seulement au niveau d'une structure artistique, mais également politique et social, faisant acte de *révision* et impliquant une critique face à la société et aux signes qu'elle produit et nous impose quotidiennement. C'est donc, chez Lipsett, un montage 'dialectique', pour reprendre l'expression eisensteinienne, où le montage tente de révéler les contradictions inhérente à la société moderne et, dans une plus large mesure, à l'existence humaine. Car à ce refus des

¹³ Umberto Eco parle en effet, dans son texte *L'œuvre ouverte*, en référence à ce genre de collage hétérogène, d'un certain « type de négation de l'ordre habituel et prévisible » (1965, p. 127).

conventions habituelles du langage cinématographique répond en écho la recherche d'un nouveau 'contrat social', pour prendre cette fois-ci l'expression rousseauiste.

e. Le *found footage* dans l'optique d'une vision subjective du monde chez Stan Brakhage

Le bon pasteur

Psaume de David

*Iahvé est mon pasteur, je ne manque de rien :
sur des prés de gazon il me parque,
près des eaux reposantes il me mène,
il ranime mon âme,
il me conduit sur les sentiers de la justice
en vertu de son nom.*

*Même si je marche dans un val ténébreux,
je ne crains aucun mal, car tu es avec moi,
ta houlette et ton bâton me rassurent.
Devant moi tu dresses une table,
face à mes adversaires,
tu oins d'huile ma tête,
ma coupe est débordante.*

*Oui, le bonheur et la grâce m'accompagneront
tous les jours de ma vie
et j'habiterai dans la maison de Iahvé
à longueur de jours.*

Psaume XXIII (Vulgate XXII)

(Traduction Édouard Dhorme, 1959, p. 936-937)

L'œuvre de Stan Brakhage est immense, comprenant plus de trois cents films. Peu utilisent du *found footage*, mais avec cependant deux exceptions notables : *23rd Psalm Branch* (1967) et *Murder Psalm* (1981). Dans tous ses films, il y a une emphase importante sur l'expérience individuelle qui se veut une protestation contre les forces impersonnelles et homogènes de l'univers social environnant qui tente de tout uniformiser. Son œuvre présente donc une vision du monde unique, à travers de la peinture sur pellicule ou différents effets d'optiques qui viennent constamment distordre l'image pour suggérer un regard propre. Ce qui est également unique chez Brakhage est sa capacité à utiliser du *found footage* (donc des images non filmées par lui), mais pour les intégrer dans une œuvre subjective, personnelle et, surtout, intimiste. Dans le premier cas, *23rd Psalm Branch*, ce sera une réflexion sur la guerre et son intrusion dans la vie personnelle de l'auteur, alors que le deuxième, *Murder Psalm*, sera influencé par un rêve dans lequel le cinéaste s'imaginait tuer sa propre mère.

23rd Psalm Branch (le vingt-troisième mouvement de sa série des *Songs* [1964-1969]) a pour origine la découverte par Stan Brakhage de la télévision, lorsque le poète James Broughton, déménageant à San Francisco, lui offrit la sienne. Brakhage fut alors frappé par la nature électrique de l'image télévisuelle, complètement différente de la lumière projetée sur un écran dans une salle de cinéma. Le cinéaste s'est trouvé dérouté devant le parallèle qui pouvait s'effectuer entre la production d'un courant électrique venant frapper l'œil

directement et s'imprimant sur la rétine pour créer une image dans le cerveau, c'est-à-dire le monde de fonctionnement du téléviseur, et la mémoire humaine, qui elle aussi réagit à l'aide d'électricité faisant s'activer les neurones et provoquant l'acte de réflexion, d'imagination et/ou de rêve. C'était comme si, pour Brakhage, la télévision devenait un autre cerveau connexe au sien :

I began to feel that what was causing the hypnosis on the set, was simply that it presented an image in a way so similar to the act of memory that the effect was as if my brain was in the television set. While I was viewing TV's experience of data, I would automatically feel like acting on it as I would my own experience (1982, p. 110-111).

De plus, la fin des années soixante étant l'origine, à la télévision, de la 'guerre filmée' (et présentée pratiquement en direct à l'écran), le cinéaste traversa une des périodes les plus trouble de son existence, sombrant dans une dépression suite au flots d'images violentes auxquels il était confronté chaque jour. Pour s'en sortir, il décida de construire un film entremêlant des images de sa famille (femme et enfants) et de son environnement dans le Colorado, filmées par lui, avec d'autres, provenant de bobines de films d'actualité (*Newsreel*) récupérées et tournées principalement durant la deuxième guerre mondiale¹⁴, celle-ci devenant une métaphore de celle, actuelle, du Viêt-Nam (le tout sans bande-son, comme c'est souvent le cas chez lui). Le parallèle entre les deux guerres peut laisser perplexe, cependant Brakhage, admettant les différences, se demande s'il y en a suffisant pour empêcher toute comparaison, comme il l'explique dans des lettres publiées dans le recueil *Brakhage Scrapbook : Collected Writings 1964-1980* :

The question doesn't seem to me to be whether or not we're living in Germany's 30s (as we *certainly* are not) but whether or not there's enough *basic* difference between this and that time to trouble noticing...I tend to think/feel that *politically* there is not – that there never *has* been *that* much (worthy of notice) difference in politicizing in the whole record history [...] Johnson's or any other leader's stance as 'great daddy' does undermine each human subconsciousness at its root under childhood : and the only possible remedy for the manifest ills of this proclivity *does* seem to be in the shake-up of the whole human condition (*ibid*, p. 86-87).

Pour évoquer l'angoisse dans laquelle se trouvait le cinéaste au moment de sa conception, il décida de nommer son film *23rd Psalm Branch*, donc le vingt-troisième chant du Livre des Psaumes de l'Ancien Testament, regroupé par le théologien Hermann Gunkel parmi les psaumes évoquant la confiance envers Iavhé. Pour Brakhage, le choix de ce psaume est quelque peu ironique car, s'il cherche bien 'le bon pasteur' lui permettant de traverser ce 'val ténébreux', il est loin de se présenter à lui, d'où justement son angoisse. Ce vide existentiel fait intervenir le psaume du titre comme une prière, un appel à l'aide et à la protection qui

¹⁴ Incidemment, nous savons l'importance de l'Allemagne nazi dans le développement de cette nouvelle technique qu'était, à l'époque, la télévision.

demeurent sans réponse. Son choix d'intégrer les images violentes de la deuxième guerre parmi d'autres, beaucoup plus calme et apaisante de sa famille et la nature entourant son milieu naturel (Brakhage décrit d'ailleurs le film comme étant un 'amateur-home-movie-war-film'), n'est pas anodin. Il veut évoquer par ce choix les problèmes du monde extérieur qui viennent perturber la tranquillité et le calme de vie personnelle et familiale, paisible à souhait. Mais en même temps, en montrant des images de guerre dans une œuvre aussi intimiste, il ne cherche pas à se dégager de sa propre responsabilité face à la guerre, ceci découlant du simple fait qu'il est, lui aussi, un être humain, donc faisant partie intégrale de la même espèce responsable de la guerre au départ. Dans *23rd Psalm Branch*, le cinéaste présente la guerre comme un phénomène naturel, ou plus précisément une maladie naturelle coulant dans la sang humain et ce depuis des générations, enchâssé dans l'ADN et dont il est pratiquement impossible de se départir. L'instinct de faire la guerre contre celui que l'on considère comme son ennemi étant donc inné, Brakhage joue sur ce paradoxe de la conscience humaine qui, confrontée à des image sanglante et horrible, se rassure et revalorise en considérant ce matériel comme une entité extérieure, étrangère à soi, appartenant à un autre lieu et une autre époque. C'est, pour le cinéaste, ce refus de la confrontation avec la réalité et sa propre agressivité intérieure qui fait que les guerres se perpétuent. Il faut au contraire constamment se remémorer le passé et même s'appropriier *personnellement* les images de guerre qui viennent nous assaillir, comme il l'a écrit dans une lettre en janvier 1967 : « *23rd Psalm Branch* is created out of my need to restore those images, through an acte of memory as intensive as prayer, to individual sight » (*ibid*, p. 88). Mais le cinéaste sait aussi que, par nature, la mémoire humaine est une faculté qui oublie d'où la nécessité des rappels constant. Tyrus Miller écrit, dans le livre *Stan Brakhage : Filmmaker* :

Brakhage's film points to the admixtures of repetition and forgetting, anguish and abstraction, that characterize contemporary modes of memory. [...] Seen from this perceptive, Brakhage's film is not just *about* the politics of memory of history in light of the history of the present; it is an exemplification of that memory itself, in all its political ambiguity (2005, p. 192).

Le montage rapide, pratiquement frénétique, évoque également ce refus de *voir* et de déni qui caractérise l'être humain face à la guerre. Dans son article *Destin des images survivantes (notes sur quelques voyages à travers l'histoire du cinéma)*, Émeric de Lastens note :

Il s'agit en effet pour le cinéaste d'exorciser ces images en travaillant leur avènement comme intervalle (au point que le film constitue l'un des traités les plus exhaustifs des modes de raccords et de chevauchements développés par Brakhage), et en problématisant, y compris par des effets de sens d'habitude exclus par le cinéaste, l'irruption violente et quasi subliminale de ces visions cauchemardesques. Encadrées de *flickers* rouges, elles trouvent littéralement un flux de scènes de voyages du cinéaste, non sans entretenir avec elles des

rapports de signification par association : une ballade dans les rues de Vienne avec Hitler; un travelling filé sur des sous-bois, qui pourrait être pris d'un train en marche, avec les images des Camps; la vue d'un hublot avec des lâchés de bombes (2003, s.p.).

Réflexion sur la mémoire que *23rd Psalm Branch* donc, mais aussi sur celle qui nous est offerte par la télévision, car c'est bien de ce médium qu'il est question dans le film. C'est pourquoi nous assistons dans certaines sections à un véritable *bombardement* d'images, jouant sur la persistance de la vision¹⁵, qui apparaissent et disparaissent tout aussi vite. Ces images, qui deviennent de ce fait même difficile à percevoir, évoquent bien l'esprit humain pour lequel la mémoire est tout aussi difficile à retenir que ce flot continu qui nous échappe, mais aussi de la télévision qui offre une mer d'information parmi laquelle il est facile de se perdre de ne rien retenir (le médium serait donc une *cause* de l'oubli collectif plutôt qu'une solution). Mais Brakhage ne fait pas que rester impassible et passif devant ces images qui le déprime, il réagit également, et ce directement sur la pellicule en la peignant. Contrairement au mouvement lettriste, qui lui aussi peignait sur la pellicule mais dans un désir anarchique d'endommager le matériel source, Brakhage, lui, utilisera souvent cette technique dans un but beaucoup plus esthétique (embellir l'image plutôt que de l'enlaidir). Ici, pour *23rd Psalm Branch*, la décision du cinéaste est d'intervenir sur ce qu'il voit, de s'introduire et commenter l'Histoire. R. Bruce Elder, dans son ouvrage *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*, fait cette observation intéressante:

[...] the painted forms are created as a result of pressures arising from the body and they impress somatic energies into the work's visual forms. That, indeed, is why the first instance of painting on film appears when the piled up products of death industry are presented – Brakhage answers the vision that sees human flesh as a industrial commodity by painting over the corpses, as through in a effort to imbue them with the animal body's vital energies (1998, p. 112).

L'autre film dans lequel Stan Brakhage utilisa du *found footage* est *Murder Psalm*. Ce récit freudien, évoquant le tabou ultime, le matricide, fonctionne plus comme les collages de Conner ou Lipsett. Ses images proviennent en effet de sources disparates (dont une séquence d'un Mickey Mouse de plus en plus angoissant et menaçant) qui se regroupent dans cette histoire évoquant le meurtre de la mère. Mais la 'mère' est à prendre ici au sens strict tout autant que général, évoquant par exemple le mythe de la conquête du territoire américain, le *motherland*. L'eau, autre source de vie à l'instar de la mère, est également une image

¹⁵ Ou persistance rétinienne. Il s'agit d'une particularité de l'œil, dû au traitement biochimique du signal optique, qui permet de conserver une image vue, même superposé à d'autres que l'on est en train de voir. Le phénomène dure en moyenne seulement cinquante millisecondes, mais il varie en fonction de l'intensité lumineuse (ainsi le Soleil, fixé peu de temps, peut s'imprimer sur la rétine pendant plusieurs secondes).

obsédante qui revient tout au long de l'œuvre. L'ambiance onirique, que nous avons évoquée pour parler du travail d'Arthur Lipsett, est ici d'autant plus assumée que l'idée de départ vient d'un rêve du cinéaste, et c'est pourquoi, comme dans le sommeil, nous sentons tout au long du film un sentiment de malaise grandissant qui n'est pas nécessairement justifié par ce que nous voyons à l'écran, mais qui fonctionne plutôt comme 'l'inquiétante étrangeté' qui se dégage généralement d'un univers cauchemardesque. Tout comme dans *23rd Psalm Branch* cependant, Brakhage fusionne son *found footage* (filmé par caméra super-8 braquée directement sur son téléviseur) avec d'autres, en images négatives (qu'il a filmées lui-même), ajoutant, comme c'est presque toujours le cas chez lui, une couche plus personnelle à son œuvre. Le fait d'avoir filmé directement son téléviseur permet de conserver un grain télévisuel caractéristique qui donne une texture particulière à son film qui nous fait remémorer ce médium. D'ailleurs, la pulsation rythmique caractéristique de ce collage qu'est *Murder Psalm* n'est pas non plus sans rappeler le 'zapping' télévisuel, l'une des grandes découvertes du cinéaste face au poste de télévision (tout comme Bruce Conner), ayant été la constatation que l'on peut visionner un montage tout simplement en changeant de chaîne plus ou moins rapidement. Mais comme souvent, il refuse de se distancier de son propos, ramenant le tout à une dimension immensément intimiste et personnelle. Le spectateur a véritablement l'impression de s'introduire dans le psyché du cinéaste, ayant un accès privilégié à son univers subconscient. C'est d'ailleurs cette dualité entre le matériel télévisuel et personnel qui est un des centres d'intérêt de cette œuvre tout autant que de *23rd Psalm Branch*. Agibail Child écrit, dans *Stan Brakhage : Filmmaker* :

These two films set up a provocative dialectic in Brakhage's work, between the re-edited home movie and the re-work found footage, between familial content and public reference, between lyric improvisation and what seems to strongly a project with a set (however wide) of differentiated 'found' material – between 'same growth' and hybridity, between water and falling apart (*op. cit.*, p. 197).

Par contre, là où *23rd Psalm Branch* se voulait une contestation de la guerre, ici le regard de Brakhage est différent, constatant encore une fois la violence inhérente à l'être humain, mais essayant d'en comprendre le mécanisme et de 'l'appriivoiser', en quelque sorte. Il est courant dans l'optique freudienne de mettre en lumière l'importance d'être *conscient* de ses comportements (faire surgir les idées du subconscient pour les rediriger vers le conscient étant l'un des objectifs de toute psychanalyse classique) pour changer le comportement de l'individu. Ici le cinéaste, plutôt que de refouler les instincts meurtrier et autodestructeur de l'âme humaine, tente au contraire de les exposer au grand jour. Cependant dans les deux cas le cinéaste prend possession de son *found footage*, la vision plutôt distante et supposément

objective des films de compilation étant complètement abolie au service d'un regard subjectif sur le monde, caractéristique de toute l'œuvre de Stan Brakhage.

f. L'anti-colonialisme de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi

Deux cinéaste italiens, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, décidèrent d'enquêter le passé de leur cinéma national pour voir quelle était la conception de 'l'Autre' que se faisait les anciens cinéastes. Le résultat de leur enquête fut le film *Dal polo all'equatore (Du pôle à l'équateur, 1986)*. Les images proviennent de différents films tournés entre 1910 et 1915 par le caméraman italien Luca Comerio¹⁶ et ayant comme sujet l'ethnographie coloniale de la conquête, présentant sa violence dans un catalogue condensé. L'objectif est donc de faire revivre une époque plus ou moins oubliée et d'ainsi faire jaillir le passé dans le présent. Les cinéastes vont ajouter une musique aux images tout en travaillant sur celle-ci, les rephotographiant plusieurs fois, question de ralentir le processus de déroulement, permettant d'attirer l'attention sur certains aspects qui passaient peut-être trop rapidement dans les séquences originales. Les cinéastes vont également porter une emphase particulière sur la matérialité de l'image photographique pour que le spectateur perçoive bien l'écoulement du temps, littéralement *visible* à l'écran, dans une esthétique de la ruine. Pour Scott Macdonald dans *Avant-Garde Film : Motion Studies* : « Rather than detracting from the film, however, this damage provides a historical 'frame' that adds to the poignancy of the film's impact » (1993, p. 113). Ce qui est projeté devient alors véritablement un artefact exposé au public qui peut l'analyser et l'interpréter sous un nouveau jour. Ce travail sur l'image, une intervention des cinéastes pour s'appropriier le matériel, permet aussi de faire intervenir directement le présent dans le passé, les deux entretenant un dialogue constant. Mais il permet surtout au spectateur de réfléchir à ce qu'il voit, contrairement à une succession d'actions et de séquences rapide quelque peu aliénantes. Ici, on veut cinématographiquement permettre au public d'examiner le phénomène d'acculturation intrinsèquement présent dans toute politique colonialiste, obligeant les africains à adopter les mœurs (militaires entre autre) européenne. Ce travail est aussi ce qui permet au film de se différencier du film de compilation classique en proposant une lecture de l'image, comme le souligne Jeffrey Skoller :

It is not, however, that one is able to see through one image to another as if there were a true nature of the people photographed that was contained in the image to be seen under the

¹⁶ Un homme aux allégeances fascistes qui aspirait à se voir attitré cinéaste officiel de Mussolini.

right circumstance; rather, the slowing down retards the movement of the spectacle allowing space for thinking about what is being seen. There are time and space - distance - in the viewing to consider the image's allusiveness and for the possibility of forming an allegorical reading based on the present moment in which one watches the images (*op. cit.*, p. 18).

De nombreuses scènes où l'on voit des africains chasser (zèbres, gazelles, lions, etc.), permettent de montrer, au-delà de l'exotisme de ces images, le mépris qui s'y dissimule, où l'Autre est présenté comme un indigène et un barbare non civilisé. Cependant, Catherine Russell émet énormément de réserve face à *Dal polo all'equatore*. Pour elle, le film tombe dans le piège de l'esthétisation, amoindrissant (voire abolissant) l'impact de la critique du colonialisme qui était l'intention au départ. Comme un film anti-guerre (*Apocalypse Now* [1979] de Francis Ford Coppola en est un bon exemple), il y a danger, en voulant faire un 'beau' film, de mettre de l'avant une spectacularisation paradoxale (inhérente à la 'société du spectacle' selon Guy Debord) qui vient contredire le propos. Pour elle, nous voyons les images de Comerio, mais non pas ce qui se cache derrière elles, car l'esthétisme est ce qui ressort et il se développe un sentiment de nostalgie, totalement étranger à l'intention de départ. Elle affirme :

[...] the reduction to sheer image and spectacle always runs the risk of aestheticization, of turning the Other into a consumable image. *From the Pole* engage in a deliberate aestheticization of the colonial image bank, deploying a gamut of effects including color tinting, slow motion, and electronic music to create a sensual, affective viewing experience. The inappropriateness of such a treatment to the scenes of cruelty and subjugation is not only disturbing; it transposes the archive into a fantastic scenario that privileges the pleasure of the image over its role in constructing history and memory. The colonial scene is distance to some remote time and place from which the contemporary viewer, and the 1980s filmmakers, are infinitely distance. [...] Giankian and Ricci Lucchi return to this period in a spirit of a nostalgic longing, as if there were a logic to colonial history, an inevitability of its unfolding before the camera, as if Comerio was not complicit in this horrific cinema of attractions (*op. cit.*, p. 62).

Sans le vouloir, donc, *Dal polo all'equatore* ne présenterait pas une allégorie critique mais plutôt une nostalgie du colonialisme, Russell affirmant qu'un commentaire (en voix-off ou sous forme de mention écrite), aurait permis de mieux expliciter l'intention. Macdonald aussi admet que le film est esthétiquement contradictoire : « The horror of what we see in the footage – the relentless destruction of animals, the death of men during wartime, the domination of foreign cultures by military means – is presented to us in footage that was, and remains, very beautiful » (*op. cit.*, p. 116). Mais pour Skoller, le film vise justement à présenter aux spectateurs ses pulsions contraires : un sentiment d'attirance vers tout ce qui est 'exotique' combiné à un désir de l'uniformiser pour le rendre conforme à ses attentes. *Dal polo all'equatore* ne serait pas ainsi simplement une critique du passé colonial de l'Italie, mais aussi du présent du spectateur, faisant ressortir son désir et sa fascination de voir des

images sublimes de ‘l'étranger’ combiné à un sentiment de malaise et de révolte contre le racisme inhérent à ces séquences. Répondant aux critiques de Russell, Skoller affirme :

Here Russell tends to perpetuate the old and ultimately moralistic mind/body binary in which the rationalist function of critical analysis can take place only within the logos of language and textuality. For her, the sensual pleasures of sight and sound are to be regarded as seductive and passive. This leaves out the possibility that the sensual pleasure can also heighten awareness and produce thoughts and emotions as part of a process of critical thinking. [...] By insisting on such a split, Russell limits notions of critical thinking to linguistic forms of intervention. This ultimately reduces and may even obscure the possibility of multiple strategies for generating critical discourse in a medium like film – in which affect and sensation are central to meaning making (*op. cit.*, p. 22).

Le film reposerait alors sur une structure complexe jouant sur ce sentiment d’ambivalence du spectateur face à l’exotisme, le déstabilisant et de cette façon refusant de se distancier pour ne faire qu’une relecture historique et une critique de ce qui a simplement *déjà été hier et n’est plus* aujourd’hui. Dans cette optique, *Dal polo all’equatore* ne permet pas au spectateur d’être dans cette position confortable et rassurante d’un être supérieur moralement qui jette un regard hautain et dégage sur le passé, mais au contraire l’implique et le confronte à ses propres ambiguïtés. Pour Macdonald : « The question was how to accept the reality of the past without accepting its ideology, how to cinematically present what Comerio had accomplished as an explorer/cinematographer without betraying the humane ideals of the present » (*op. cit.*, p. 116). Pour lui, contrairement à Russell, on peut donc porter un regard critique sur une forme d’idéologie condamnable tout en respectant jusqu’à un certain point les règles d’esthétismes admises par celle-ci. Mais cette opinion demeure évidemment sujette à débat, certains trouvant qu’une acceptation, même partielle, de l’esthétisme entrouvre alors la porte, plus largement, à une forme d’acceptation de l’idéologie inhérente à cette dernière.

g. La déconstruction de la gestuelle chez Martin Arnold

Martin Arnold, cinéaste autrichien, s’est fait connaître dans le monde du cinéma expérimental grâce à son travail avec une tireuse optique. Cet appareil, sorte de projecteur et caméra combinés, permet de re-photographier de la pellicule pour créer différents effets. Ses œuvres les plus marquantes sont *Pièce touchée* (1989), *Passage à l’acte* (1993) et *Alone. Life Wastes Andy Hardy* (1998). La spécialité d’Arnold est d’utiliser une courte séquence d’un film classique Hollywoodien, souvent de quelques secondes seulement, pour l’étirer par effet de répétition et de recul/avancement, les personnages ne se déplaçant que très peu et très lentement sur leurs axes, pour en faire un produit final de quelques minutes (dans le cas de *Pièce touchée*, il parvient à faire seize minutes à partir d’une séquence de dix-huit secondes).

La bande-son n'est pas dissociée de l'image, ce qui fait qu'auditivement nous n'entendons que certaines syllabes ou son répétés un nombre incalculable de fois. Pour Arnold, le cinéma de l'ère classique hollywoodienne en est un de refoulement (émotif, verbal, sexuel, etc.) et son objectif, à travers la déconstruction de la gestuelle que l'on retrouve dans son travail, est d'attirer l'attention sur ce qui est caché, de révéler des sens nouveaux et de mettre l'emphase sur ce qui était peut-être déjà là au départ, mais dissimulé. Yann Beauvais utilise une belle image quand il parle 'd'effet Parkinson' pour décrire cette gestuelle répétitive, en soubresaut, des personnes des films d'Arnold :

[...] from a very short sequence of an Hollywood B-movie, the filmmaker allows a multiple reading of the work. By using an optical printer to impede the regular running of the sequence, making it hesitate, run backward, repeat; in short, a Parkinson's disease Follie, turning it left to right, mirroring, all contributing to the multi-layering of meaning where originally there was only one, the vision of domestic order – the return of husband to his home and wife – the return to the cradle (*op. cit.*, p. 15-17).

C'est en effet ce cinéma hollywoodien des années cinquante ou début soixante, extrêmement conservateur et pudique, qu'Arnold s'amuse à (littéralement) déconstruire. Le baiser prude d'un homme, rentrant à la maison après sa dure journée de travail, sur la joue de sa femme l'attendant dans le salon prend, par l'effet de répétition constante, une curieuse tournure presque perverse. Dans ce Hollywood toujours régis par le 'code Hays'¹⁷, où, à l'écran, la femme et le mari ne pouvaient pas dormir dans le même lit, question de n'absolument rien suggérer (ils ont pourtant des enfants...), Arnold réussit à faire ressurgir de la sexualité (plus ou moins latente, car le baiser est quand même bien là au départ dans l'extrait original) derrière l'ultra puritanisme. Après cette avalanche d'embrassades, de frottements et de déhanchements intensif, le couple quitte la cadre de l'écran pour aller dans une autre pièce (la chambre à coucher?), où tout laisse à penser que les lits jumeaux risquent d'être rapprochés un petit instant... Ce qui peut ne sembler qu'être un travail humoristique est en fait, bien au-delà d'un simple désir de détournement à des fins comique, une critique du cinéma de cette époque spécifique mais aussi de la société américaine au sens plus large, hypocritement chaste et prude. Dans le cas de *Passage à l'acte*, il récupère une courte séquence du classique *To Kill a Mockingbird* (1962) de Robert Mulligan, où Gregory Peck déjeune à table avec ses enfants, scène qui prend une tournure agaçante et violente à mesure des répétitions, alors que la bande-son devient de plus en plus criarde. Ce qui était au départ une scène très mignonne et conservatrice est déconstruite à un tel point que la famille apparaît soudain souffrir d'un dysfonctionnement aussi grand que celle de Jack Torrance dans *The Shining* (1980) de

¹⁷ Code d'autocensure adopté par les studios hollywoodiens visant à s'autoréguler et d'éviter ainsi une intervention de l'État.

Stanley Kubrick! *Passage à l'acte* se veut alors une critique subversive du modèle familial traditionnel, où doit se trouver en théorie le bonheur et l'épanouissement personnel, alors qu'ici Arnold nous présente plutôt une vie familiale chicanière qui est tout sauf paisible. Mais à travers ce travail méticuleux, image par image, Martin Arnold apporte aussi une réflexion sur la nature *photographique* du médium cinématographique. Le mouvement devient tellement déconstruit que le spectateur est confronté au fait que le mouvement fluide habituel de ce qu'il voit se dérouler à l'écran n'est qu'une création (une illusion) de son cerveau, le vieux principe de la lanterne magique. Peter Tscherkassky écrit :

In thus achieved ornamentalization, the plastic-sensual qualities of the narrative film mentioned become especially visible and tangible. *Pièce Touchée* becomes still more of an homage to the analogical quality of film that, in an unbroken continuum of individual images and the insistent advance and reverse of the camera, the building blocks of the cinematic illusion of movement are made visible: not only the individuals, static photogramme, but also the difference between the neigh-boring frames, which only then become translated by our perception into apparent movement (*ibid.*, p. 35).

Le paradigme des films d'Arnold est de faire percevoir le film comme un matériel pelliculaire sur lequel sont imprimés des photogrammes, c'est-à-dire que le spectateur réfléchisse sur la véritable nature du cinéma et de la fabrication mentale du mouvement fluide à l'écran. Cela a d'ailleurs toujours été un des objectifs de l'avant-garde que de rendre visible le processus de création technique permettant la projection d'un film sur un écran de cinéma.

h. Les simulacres d'images de Craig Baldwin

Pour William C. Wees, la post-modernité est atteinte dans le *found footage film* lorsque les images deviennent de purs simulacres, donc des faux-semblants qui n'ont que *l'apparence* de la réalité et ne renvoient à aucun signifié. Si, tout comme Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, Craig Baldwin construit lui aussi une critique de la politique (cette fois l'impérialisme américain), dans *Rocketkitkongokit* (1986) ou *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (1991), le premier traitant de l'exploitation américain au Zaïre (l'actuelle République Démocratique du Congo) et le second en Amérique latine, cette fois par contre l'enfilement d'images qu'il nous présente sert également de prétexte à une réflexion sur la représentation cinématographique même. Baldwin, ancien élève de Bruce Conner à l'Université de San Francisco, pratiqua lui aussi le collage, mais ses montages sont aussi, en même temps, des formes de questionnement sur ce style. Comme le dit Jeffrey Skoller, Baldwin :

[...] questions the idea that there can be a historical real in any image and that history is a series of transforming narrative constructions competing for hegemony as historical reality.

Baldwin is concerned not only with revealing a real behind such distorted imagery but also with examining the forms that are used to narrativize them (*op. cit.*, p. 26).

Même si les autres *found footage films* antérieurs questionnaient eux aussi à leur façon, par la déconstruction et la recontextualisation, le sens de l'image, il n'empêche qu'on pouvait toujours retrouver un sens de l'Histoire à travers la captation par le caméra cinématographique de l'événement, même si cette même Histoire était déformée par la spectacularisation, ce que les cinéastes vont souvent essayer de rétablir. Au contraire, dans *Tribulation 99*, l'idée est que la société moderne est tellement sursaturée par l'image, que l'on retrouve partout (cinéma, télévision, vidéo, et bientôt plus encore avec internet), qu'elle n'est plus seulement que l'image d'une image d'une image. Bref, elle n'a absolument plus aucune relation avec la réalité. Tout ne fait plus que renvoyer à des codes acquis par la culture dès l'enfance. Ainsi, l'image même d'un chapeau de cow-boy et d'une arme à feu renvoie aux westerns, donc à un temps et un lieu déterminé à l'avance. Ici, Baldwin allégorise le passé à travers des images provenant d'un peu partout : documentaire, film de fiction dramatique et de science fiction de série B, dessins animés, télévision, etc., le tout entremêlant les époques de façon presque aléatoire. Une ténébreuse voix-off - supposée être celle d'un ancien colonel de l'air à la retraite – parodiant la 'théorie des dominos' de l'ancien président Eisenhower qui justifiait la présence et l'intervention de l'armée américaine un peu partout dans le monde, en Amérique du Sud plus particulièrement, pour empêcher la montée du communisme, est cette fois-ci remplacée par une autre théorie de conspiration gouvernementale, apocalyptique, impliquant le contrôle de la planète par des extra-terrestres, utilisant un scénario semblable à celui d'*Invasion of the Body Snatchers* (1956) de Don Siegel, qui parodiait lui-même la paranoïa communiste. On explique ainsi, de façon pratiquement surréaliste, que les leaders des mouvements d'indépendance nationale d'Amérique latine (ceux d'Acobo Arbenz, Fidel Castro, Salvador Allende, les Sandinistats, etc.) sont en fait des humanoïdes fabriqués par les extra-terrestres voulant prendre le contrôle de la planète! Même sur le sol américain les conspirations politiques entourant l'assassinat de John F. Kennedy ou le scandale du Watergate sont expliquées par cette invasion prochaine de la Terre par une civilisation étrangère. À l'époque où Baldwin fabrique son pseudo-documentaire, au début des années quatre-vingt-dix, la chute du mur de Berlin vient de se produire et l'empire communiste est sur le point de s'effondrer. Le cinéaste avait très bien prévu que le Pentagone aurait dès lors besoin d'une nouvelle justification pour sa politique interventionniste. Quand on voit par la suite comment, dans les années deux mille, les politiciens américains, surtout de droite, se sont servis de la menace terroriste pour justifier leur entreprise impérialiste, force est d'avouer

que Baldwin n'avait pas terriblement, au fond, distordu la réalité. Mais le cinéaste ne présente aucunement son document comme représentatif d'une quelconque réalité. Bien au contraire, tout se déroule à un second degré qui ne fait que rendre la théorie mise de l'avant dans le film encore plus délirante. C'est véritablement ici une théorie de la conspiration *paranoïaque*, au sens clinique et psychologique du terme, le tout allant de pair avec la forme même du film. Comme le remarque Skoller : « By introducing the viewer to read form before content, Baldwin reduces the authority of the empirical truth value of the images to tropes of genre. In this way, the film itself becomes a metacommentary on the history of narrative figuration in cinema » (*ibid.*, p. 33). D'une certaine façon, *Tribulation 99* essaie de combiner une prise de conscience sur le dispositif matériel du cinéma tout en offrant dans un même temps une réflexion historique et politique. Cette particularité n'a pas échappée à Russell, quand elle dit :

Tribulation 99 is an extremely ambivalent film, symptomatic of its own paranoid strategies that ultimately curtail the possibility of historical agency in the inaccessibility of a 'real' outside the onslaught of images. And yet it points to the discursive potential of found footage to produce the ethnographic as a radical form of memory (*op. cit.*, p. 263).

Pour elle, *Tribulation 99* est une variation de *A Movie* de Bruce Conner, mais aussi du *found footage film* en général, puisqu'il montre la facilité avec laquelle une idée fallacieuse peut être mis de l'avant à partir d'une association d'images. Le film de Baldwin se veut donc une mise en garde sévère contre la force de l'image dont il faut se méfier : « Baldwin's collage is drawn from an image bank so vast that it suggest the wholesale obliteration of linear memory. Images are recalled instead by arbitrary links to storage in this postmodern variant of the found-footage film » (*ibid.*, p. 261). Le film démontre bien comment différents événements peuvent être très facilement compris selon une grille de lecture s'accordant à un dessein idéologique précis et interprétés selon cet argumentaire, alertant le spectateur contre tout type d'endoctrinement, même ceux qui prétendent se baser sur du *visuel* (qui n'a justement plus rien à voir avec aucun référent véritable). La narrativité historique n'a plus aucun sens puisque les événements tombent sous l'égide d'une hégémonie idéologique détournant tout sens du réel. Le plus fascinant est que le récit fonctionne bien selon une certaine logique interne, mais celle-ci devient absolument caduque lorsqu'elle est extraite de sa rhétorique (belle métaphore de tout discours politique partisan et idéologiquement enligné). Baldwin commente aussi très certainement, à travers la construction de son film, l'analyse historique au sens large et sa construction de cause à effet qui explique tout (après coup) mais ne questionne jamais véritablement les idées reçues. Et cette satire évoque aussi très certainement le rôle des médias qui rapportent souvent les propos officiels des gouvernements

concernant des événements politiques sans les remettre ouvertement en question. La démarche même à la base de sa construction à quelque chose de très télévisuelle, comme l'a remarqué Wees à propos autant de *Rocketkitkongokit* que de *Tribulation 99* :

Baldwin not only steals images from the media, he appropriated modes of discourse used by the media to authenticate their information and envelop themselves in an aura of authority and omniscience. In both films, Baldwin parodies the familiar tactic of using solemn, fact-filled commentary to make unrelated shots seem related to each other, as well as relevant to an overriding narrative or thesis (*op. cit.*, p. 23-24).

Le cinéaste lui-même reconnaît d'emblée qu'il y a une charge critique supplémentaire qui se dégage à réutiliser une forme que l'on critique du même coup, comme il le remarque dans un entretien publié dans le livre *Recycled Images* : « There's a political edge to it when you take the images of the corporate media and turn them against themselves. So, I have an affinity with that whole justification: that's it a kind of political statement. It's subversive. I've always been politically active, and it's part of an underground movement » (*ibid.*, p. 68-69). C'est, au fond, les *mass medias* qui se font prendre à leur propre piège, un cinéaste réutilisant leur mode de fonctionnement pour tourner l'argumentaire contre lui-même, un peu comme le pop art d'Andy Warhol qui utilisait les mécanismes publicitaires pour critiquer la société de consommation.

Chapitre 2 : Du réemploi d'images dans le cinéma militant

Présentation

Outre le film de compilation classique et le *found footage film*, il existe une troisième forme de réutilisation d'archives, celle qui consiste à remployer des images déjà existantes dans la construction d'une œuvre militante et politiquement engagée. Ce type de films, qui fut particulièrement prolifique à partir du milieu des années soixante jusqu'à la fin des années soixante-dix, avait une portée idéologique revendiquée par les auteurs. C'était, pour plusieurs artistes et intellectuels, une époque de combat où l'engagement était essentiel. Le refus de lutter contre les injustices sociales et de tout faire pour parvenir à un monde meilleur était alors perçu comme une lâcheté suspecte qui assimilait l'individu incriminé à *l'ennemi*, c'est-à-dire à l'exploiteur capitaliste et/ou néocolonialiste. Dépendamment de l'artiste, cet engagement aura donc pour cause ou la défense d'une réforme sociale visant plus d'égalitarisme (secours à la classe prolétarienne) ou encore un nationalisme protégeant l'indépendance territoriale. C'est pourquoi la plupart des réalisateurs de cette époque n'utilisent pas le terme 'cinéma militant' mais bien plutôt celui, encore plus radical, de 'cinéma révolutionnaire'. Dans cette optique précise, le réemploi d'images aura comme objectif *d'illustrer*, littéralement et visuellement, les injustices sociales et de donner des preuves de l'exploitation. L'archive visuelle se trouve alors souvent à représenter une espèce de pièce à conviction incriminant l'adversaire, provoquant par le fait même le spectateur que l'on veut, justement, sortir de son état passif de simple agent contemplatif et, en le provoquant, le transformer pour qu'il devienne plutôt un participant de la lutte de classes ou nationale. On va également régulièrement se servir d'images publicitaires (donc utiliser le matériel de l'ennemi) dont on va détourner le sens autant pour s'en moquer et le ridiculiser que pour lui permettre de formuler un message différent de celui de départ.

Au Québec, le cinéaste Pierre Falardeau utilisa régulièrement cette technique de réemploi d'images dans ses documentaires ayant pour objectif de faire la promotion de l'indépendance nationale. Autant les *mass medias* (la télévision) que le cinéma et la publicité seront intégrés dans son œuvre pour développer sa rhétorique et c'est pourquoi nous allons voir dans ce chapitre ce qui s'est fait de plus intéressant et qui a pu l'inspirer sur la scène internationale jusqu'en 1978, date à laquelle le cinéaste québécois réalise *Pea Soup*, le premier de ses films où il réemploie de façon notable de l'image d'archive.

A. Vers un troisième cinéma : l'Amérique latine

a. Les *newsreels* de Santiago Alvarez

Santiago Alvarez a commencé à faire du cinéma après la révolution cubaine, en 1959. Comme sa naissance, à la Havane, de parents émigrés d'Espagne, remonte au 8 mars 1919, il avait déjà la quarantaine quand il débuta sa carrière de cinéaste. Il avait auparavant travaillé dans deux stations de radio locale¹⁸, pour ensuite s'exiler aux Etats-Unis¹⁹, où il fut mineur en Pennsylvanie, laveur de vaisselles à Brooklyn et étudia la psychologie à l'Université de Columbia (tout comme la médecine, les lettres et la philosophie à l'Université de la Havane). Il était cependant un archiviste musical dans une station de télévision lorsqu'il fut engagé, en 1959, par l'Institution du Film Cubain (*ICAIC*)²⁰, dont il devint l'un des membres fondateurs. L'objectif de cet organisme était alors de produire des *newsreels*²¹, bande d'actualités donc, qui seraient diffusés à Cuba principalement, mais aussi dans le reste de l'Amérique Latine, voulant faire la promotion de la révolution cubaine, faisant ainsi contrepoids au discours américain. Pour Jorge Fraga, le fondateur et directeur du ICAIC pendant plusieurs années, le *newsreel* cubain, s'il devait se distinguer naturellement par son message du *newsreel* américain, le devait aussi par sa forme même. Comme il l'écrit dans un texte publié dans *The Social Documentary in Latin America* de Julianne Burton :

The main thing that distinguishes Cuba's newsreel from those elsewhere is that ours do not limit themselves to 'recording a given reality' but offer a deliberately and explicitly 'interpretive vision' of the various realities they record. [...] Because of film's all-too-familiar virtues – the universality of the image – the newsreel is called to fulfill a basic role in popular political education. In a country like Cuba, where median levels of education are still quite low, where the masses still lack sufficient means to interpret information for themselves, it is essential that information explicitly carry within itself either its interpretation or the means through which it can be interpreted (1990, p. 240-241).

Une autre raison importante obligea l'ICAIC à faire ses *newsreels* de façon différente : l'arrivée récente de la télévision. Dès le départ, par son mode de production même, le *newsreel* avait le désavantage d'être beaucoup plus lent à rapporter la nouvelle que les journaux ou la radio. Cependant, il avait la nouveauté à l'époque de faire *voir* aux spectateurs le déroulement d'un événement quelconque. Mais avec la généralisation massive du téléviseur tout au long des années cinquante, même cette particularité du *newsreel*

¹⁸ CMBN et CMBZ. Dans ses émissions, on remarquait déjà l'influence idéologique de deux penseurs anti-impérialistes, Julio Antonio Mella et Antonio Guiteras.

¹⁹ Cette connaissance *interne* des États-Unis aura une importance capitale dans son travail ultérieur.

²⁰ Organisme gouvernemental qui produit des films, un peu l'équivalent de l'Office National du Film au Canada.

²¹ Santiago Alvarez devait produire un *newsreel* de neuf minutes par semaine.

cinématographique venait de disparaître. Lorsqu'une actualité arrivait en salle de cinéma, la nouvelle était vieillotte. Les gens connaissaient l'événement, ils en avaient entendu parler et l'avaient même vu. Il fallait donc en quelque sorte, pour les cinéastes cubains, réinventer la formule du *newsreel*, surtout qu'en raison du manque de ressources matérielles, seulement une soixantaine de copies en étaient faites, alors qu'il y avait cinq cent salles de cinéma permanentes et quatre cent unités de projections mobiles à Cuba, ayant pour résultat qu'une bobine d'actualité prenait de trois à quatre semaines pour parcourir le pays, allongeant ainsi de façon supplémentaire le délai entre la nouvelle et sa diffusion auprès du public. Pour compenser, il fallait donc offrir un document audio-visuel qui gardait son intérêt à long terme, ce qui était possible en transcendant l'immédiateté temporelle de l'événement comme information *nouvelle*, offrant plutôt une interprétation/explication (personnelle au cinéaste) de cette dernière. Cette façon de travailler offre du même souffle une potentialité au cinéaste de faire un travail plus artistique par le montage des images d'actualités, faisant ainsi des liens explicatifs entre celles-ci. Comme le remarque encore Fraga :

Someone observed once that our newsreel is defined by its way of 'mixing everything with everything'. It's true that, from a formal standpoint, the ICAIC Newsreel has its roots in expressive procedures common to many examples of twentieth-century culture – cubism or surrealism for example. But our newsreel is also particularly rooted in the linguistic tradition of Soviet filmmaking from the silent period. The type of montage that characterizes our newsreel derives from the original and more contemporary applications of the Eisensteinian 'montage of attractions'. Generally speaking, this mode of organizing images is characterized by the succession of dissimilar and opposite motifs whose ordering is determined according to symbolic associations relating to a common theme and in accord with an explicit ideological end (*ibid.*, p. 242).

Les films de Santiago Alvarez naissent de ces *newsreels*, travail de montage qui rappelle effectivement Eisenstein, mais probablement encore plus Dziga Vertov et ses agit-prop²². Il faut dire que les parallèles sont nombreux entre les deux cinéastes, d'abord du fait qu'ils ont tous les deux réalisés des films à une époque où leurs pays respectifs venaient de faire la révolution. Pour Miguel Orodea, dans son article *Alvarez and Vertov*, publié dans le livre *BFI Dossier Number 2 : Santiago Alvarez*, les parallèles sont évidents : « The work of both film makers basically constitutes a response to convictions determined by the ideas of socialist revolution and by the limitations and needs of the new situation » (1980, p. 23). Il relève quatre grands principes théoriques qui se retrouvent chez les deux cinéastes : la définition du cinéma comme arme révolutionnaire, la reconnaissance du cinéma comme outil de communication (aux masses), la croyance en l'organisation des images selon une dialectique marxiste (le montage effectuant une synthèse) et le désir d'offrir une vision interprétative de

²² Pour *agitation et propagande*.

la société post-révolution. Mais il existe aussi des différences fondamentales entre les deux cinéastes. D'abord Alvarez, contrairement aux cinéastes russes, refusait presque systématiquement de théoriser sa pratique. Pour lui, l'art du montage cinématographique reposait principalement sur l'instinct, donc selon un aspect plus pragmatique que théorique. Il reconnaissait cependant l'importance de la théorisation, mais il préférait ne pas le faire lui-même, comme il le dit : « What I don't know is how to theorise about what I do. Other people probably theorise better about one's work than one can oneself » (*ibid.*, p. 21). Mais surtout, la différence entre Vertov et Alvarez est l'utilisation chez ce dernier des images d'archives. Vertov utilisa à l'occasion des images déjà existantes, mais son oeuvre repose beaucoup sur la pratique du ciné-œil et du cinéma vérité. Comme le souligne Orodea :

Technical advances have allowed Alvarez to experiment on a much bigger scale than Vertov could have aimed at, in the use of techniques of rostrum animation, optical refilming, sound, colour, etc. Alvarez's visual resources vary from the use of photographic material from Playboy and the North American press in general, to extracts from Hollywoodian movies, Soviet classics, scientific documentaries, archives footage and television images, newspaper headlines and animated titles, put together in counterpoint with the most eclectic range of music (*ibid.*, p. 25).

Cette technique spécifique de remploi d'images ne découle cependant pas réellement d'un désir artistique dûment réfléchi, mais bien plutôt d'une nécessité (d'ailleurs, dès qu'il eu plus de moyen monétaire, son style se modifia quelque peu : du noir et blanc à la couleur, films plus longs, images qu'il a lui-même tournées, prises plus longues, moins de montage, etc.). Mais au début de sa carrière, ce sont des restrictions budgétaires qui expliquent plus ce choix de réemployer des images, l'embargo américain sur Cuba ne faisant évidemment que compliquer la situation, limitant en plus l'accès du cinéaste aux archives provenant des États-Unis. Mais comme chaque artiste habile, Alvarez, plutôt que de se voir limité par les contraintes, tourna cette situation à son avantage en créant une oeuvre unique et personnelle.

Julianne Burton, dans *New Latin American Cinema Volume Two*, le fait bien remarquer quand elle souligne :

Initially restricted by the shortage of funds, material, and resources, Alvarez was one of many Cuban filmmakers to successfully turn practical handicaps into expressive assets. Obligated to draw from existing film archives and such 'second-hand' sources as news photos and television footage, he developed a methodology which circumvented the need for on-the-spot footage and elevated the film-collage to a high level of political and artistic quality. The innovative display of secondary footage, rhythmic editing with dramatic variations in pace, graphically innovative titles and eclectic musical selection (in preference to any spoken narration), superimposition and other experimental montage techniques characterized his early films (1997, p. 127).

Le premier des *newsreels* de Santiago Alvarez à avoir voyagé sur la scène internationale, en tant que court-métrage, est *Ciclón* (1963). Ce film de vingt-deux minutes présente les effets dévastateurs de l'ouragan Flora qui a frappé durement l'est de Cuba, suivi des opérations de

sauvetage, les images provenant des caméramans de l'ICAIC mais aussi des forces armées et de la télévision cubaine. Sans être le film le plus intéressant d'Alvarez, on remarque tout de suite ce qui sera une constante dans son œuvre subséquente : son admiration pour Fidel Castro à travers l'organisation des secours et son empathie pour le peuple²³. Le film qui attira l'attention sur le cinéaste (et qui demeure pour plusieurs son chef-d'œuvre) est *Now!* (1965), remportant des prix lors de festivals à Leipzig, Bilbao, Cork, Turin, Vina del Mar et Pnom Penh. Ce film de six minutes présente des photographies²⁴ et des images d'archives piratées exposant le mouvement des droits civiques américains et de la répression qui s'en est suivie de la part des autorités gouvernementales tout comme du Klu Klux Klan. Le prologue (le générique d'ouverture), qui est d'ailleurs à la genèse du projet (c'est l'événement d'actualité que commentait le film) nous montre des images d'actualités relatant un événement raciste survenu en août 1965 en Californie, puis du président Johnson rencontrant un groupe de jeunes noirs sous l'égide de Martin Luther King. Les images suivantes sont accompagnées sur la bande-son de la chanson *Now*²⁵ (à ce moment censurée sur le sol américain) interprétée par la chanteuse noire américaine Lena Horne, dans laquelle elle-même prend position : « Now is the struggle, Now the truth, Now the victory...because Now is the moment ». Le film se présente littéralement comme un appel à la révolte et à l'unité des noirs aux États-Unis pour combattre le racisme de l'homme blanc. Son expérience personnelle chez les américains, où il a vu les effets tangibles du racisme, explique le choix de son sujet. Les images des noirs menottés et opprimés par les blancs n'ont pas pour objectifs de les faire paraître comme de simples victimes des circonstances, mais bien plutôt de lancer un appel à changer les choses, le film s'affichant clairement du côté de Martin Luther King ou encore de Malcom X et des *Black Panther*. Au niveau de la forme, c'est cependant ce réemploi très habile des images qui fut cause d'admiration. Michael Chanan, dans le livre *Cuban Cinema*, écrit :

This short film essay is impressive not only for the resourcefulness with which it uses its found materials, including pirated newsreel, but also for the syncopation of the editing, which intensifies the insistence of the song and leads up to its militant ending better than it would have done by slavishly following the music's surface beat (2004, p. 219).

Deux ans plus tard, Santiago Alvarez reçoit une commande directement de Fidel Castro : faire, en quarante-huit heures, un hommage à Che Guevara, qui venait de se faire tuer en

²³ Cette vision idéalisée du leader cubain lui attira d'ailleurs subséquemment de nombreuses critiques assez acerbes.

²⁴ Mais photographies bien sûr *filmées*, ce qui permet donc des mouvements de caméra sur celles-ci, créant ainsi du mouvement et évitant d'être statiquement ennuyant visuellement.

²⁵ Certains considèrent d'ailleurs ce court-métrage comme étant le 'premier' vidéoclip, mais ceci est évidemment très discutable.

Bolivie. Le résultat, *Hasta la victoria siempre* (1967), fut présenté à la Place de la Révolution, à la Havane, précédant un discours de Fidel Castro à la nation pour commenter la mort du Che. Encore une fois, certains ont reproché à Alvarez d'idéaliser la figure de Guevara dans ce film, mais le cinéaste a quand même réussi, dans un espace de temps très court, à faire une oeuvre très consistante en évoquant la situation bolivienne qu'il explique par l'impérialisme américain (justifiant du même coup la présence du combattant révolutionnaire dans ce pays). Les images de Che Guevara elles-mêmes proviennent de fragments d'archives de l'homme²⁶ avant et après la révolution (toujours près des gens, du 'peuple') ainsi que d'autres provenant de ses deux derniers discours prononcés, à l'ONU en 1964 et lors d'une conférence en 1965. Le film eut un grand impact sur la population cubaine, puisque la chanson de Pérez Prado qu'utilise Alvarez sur la bande-son est aujourd'hui encore associée au Che, la pièce étant jouée régulièrement à la radio lors de l'anniversaire de sa mort.

Le dernier film d'Alvarez dont nous allons parler est *LBJ* (1968), le titre faisant référence aux initiales du président Lyndon Baines Johnson, mais qui deviennent, de façon assez subversive, associées aussi à Luther, Bob (diminutif de Robert) et Jack (pour John), trois leaders qui ont été assassinés au moment même de la montée politique de Johnson²⁷. Ici, Alvarez semble implicitement impliquer le président américain dans ces 'incidents', sans toutefois appuyer avec des mentions écrites ou une narration, mais simplement par l'association d'images d'archives²⁸ ou d'actualité. Mais Alvarez ne critique pas tant ici *l'homme* Johnson mais plutôt la corruption inhérente à *l'American way of life*²⁹. C'est pourquoi nous voyons des images provenant d'un western américain, où des cow-boys (sans aucun remord de conscience semble-t-il) perpétuent le génocide amérindien, auxquelles se superposent un photographie d'un jeune noir américain, établissant un parallèle clair entre les deux situations (historiques et contemporaines)³⁰. On voit d'ailleurs à certaines reprises dans *LBJ* une caricature présentant Johnson en cow-boy ou en chevalier de l'époque médiévale partant en croisade³¹. L'image dans ce film est parfois déformée, ce qui était une défaillance

²⁶ Difficile à trouver, car le Che n'aimait pas se faire filmer.

²⁷ On pourrait également bien sûr ajouter ici Che Guevara, mais Alvarez voulait se concentrer dans ce film sur la politique américaine interne.

²⁸ Sur l'une de ces images d'archives nous voyons d'ailleurs John F. Kennedy et sa femme lors du défilé présidentiel fatidique à Dallas, exactement le même plan qu'utilisa Bruce Conner pour *Report* l'année précédente.

²⁹ Le successeur de Johnson, lui, représentera mieux la corruption personnelle de l'individu politicien.

³⁰ Des membres du Ku Klux Klan et de l'armée américaines sont aussi rapprochés par montage aux nazis allemands.

³¹ Commentant du même coup l'ultra puritanisme religieux d'une certaine élite américaine.

du matériel qu'Alvarez réussit encore une fois à tourner à son avantage, s'intégrant parfaitement dans le propos d'une vision 'enlaidie' de l'Amérique. Comme le dit Chanan :

These clips are in 'scope, and in refilming them on the optical camera the filmmakers have not used an anamorphic lens to unsqueeze the image – because the Cubans didn't have the appropriate lens for this particular piece of equipment. But the effect conforms entirely with the aim of the film; it puts quotation marks round the clips, as if to foreground the iconographic dimension of Hollywood mythology (*ibid.*, p. 233).

L'art du collage dans le cinéma de Santiago Alvarez atteint dans *JBL* un sommet peut-être inégalé chez lui. Toute son œuvre fait la démonstration qu'il maîtrisait parfaitement cet art de l'assemblage d'images d'archives³². John Mraz, dans *The Social Documentary in Latin America* écrit :

The expressive uses Alvarez made of still photos and music in constructing his film-collage during the cultural effervescence of 1965-1970 continued this process of 'appropriation and recontextualizing'. By using U.S. photos in his dramatic montages, he consciously 'reappropriated' images produced under imperialism, transforming their meaning and 'restoring the truth' by inserting them into a revolutionary cinematic context. Alvarez performed a similar operation with music, using a variety of strategies – from the mocking association of U.S. television with counterrevolutionaries to the appropriation of rock and roll to express the energy and international solidarity unleashed by the struggle against imperialism both inside and beyond U.S. border (*op. cit.*, p. 136).

Santiago Alvarez a réussi à prouver dans ses films que le manque de moyens techniques et financier n'était pas un frein à la communication par le cinéma. Bien au contraire, c'est dans cette situation d'entière liberté économique que le message peut s'exprimer le plus librement, sans contrainte ni censure. Mais pour lui l'avant-garde doit servir à défendre et exposer des causes politiques précises, sinon les films 'd'arts et d'essais' désincarnés de la chose sociale ne risquent que de renforcer la brisure de communication cinématographique qu'ils tentent d'exposer.

b. L'heure des brasiers

Fernando Solanas travaillait dans le monde de la publicité au moment où il décide, avec Octavio Getino, de filmer une chronique portant sur la situation néocoloniale de son pays l'Argentine, *La hora de los hornos* (1968), fondant du même coup le groupe *Cine Liberación*, un organisme voué à la production de films militants auquel se joignit par exemple le cinéaste Gerardo Vallejo. Le titre du film évoque un discours de Che Guevara lors de son *Message à la Tricontinentale*³³ où il disait : « C'est l'heure des fours³⁴, et l'on doit voir seulement la

³² Il influencera également d'autres cinéastes cubains, comme Tomás Gutiérrez Alea qui, dans *Memorias del Subdesarrollo* (1968) travaillera dans une optique semblable.

³³ Où il y alla de sa fameuse déclaration comme quoi il fallait « créer deux, trois, de nombreux Vietnam ».

³⁴ C'est la traduction exacte de *hornos*.

lumière ». En fait, Guevara détournait ici un poème de José Martí qui faisait référence aux *guajiros* (les paysans cubains) qui allument leurs fours dans l'obscurité qui précède l'aube, la lumière jaillissante devenant une métaphore de l'espoir qui renaît après une période de grande noirceur. Mais pour le Che, la flamme du four représente le *foco* (foyer révolutionnaire) et il ne faut voir dans celle-ci que sa lumière éclairante et non la destruction qu'elle engendre. Pour la traduction du film en français, il devenait cependant difficile de garder les deux sens métaphoriques dans un même mot. Comme l'explique François Maspero (l'un des traducteurs du texte de Che Guevara) dans le numéro spécial sur Fernando Solanas de la revue *CinémAction* :

Fanchita Gonzaler Batlle et moi nous sommes trouvés devant cette difficulté : « l'heure des fours », en français, c'était simplement impossible. Hors de son contexte poétique, qu'évoque le mot « four »? Plus qu'à un instrument de cuisine on pense plutôt, associé à « l'heure », au moment où une pièce de théâtre « fait un four ». Ou à n'importe quoi d'autre, mais à rien qui évoque l'espoir. Nous avons donc cherché un synonyme qui évoque la flamme. Nous avons choisi « brasier ». Mais du coup, nous avons transformé la vision que José Martí voulait donner d'une modeste lueur en un embrasement flamboyant (2001, p. 34).

Il suggère que la meilleure traduction serait : « C'est l'heure où l'on allume les foyers, et nous ne devons voir que leur lueur ». Toute cette question du titre donne assez bien le ton du film cependant, où il est annoncé dès le générique d'ouverture qu'il s'agit d'un hommage à Che Guevara : un film engageant le spectateur à littéralement créer de nouveaux Vietnam, des zones de révolution où les gens doivent s'engager à combattre l'exploitation impérialiste américaine. Pendant deux ans (entre 1966 et 1968), les deux cinéastes vont parcourir l'Argentine pour avoir, au final, plus de deux cents heures de pellicule filmée. Après montage, le résultat final demeure ce qu'on pourrait appeler un film fleuve : trois parties distinctes totalisant plus de quatre heures de visionnement. Le style est très didactique, les cinéastes voulant nous démontrer de façon quasi scientifique la situation néocoloniale³⁵ de l'Argentine. Le film brosse donc un portrait historique de la situation d'un pays qui a toujours été, selon eux, sous une domination extérieure quelconque : d'abord espagnole, puis anglaise et finalement américaine, l'Argentine étant toujours un 'grenier' alimentaire pour de plus grandes puissances qui y ont littéralement pillé les ressources naturelles. *La hora de los hornos* est en fait trois films regroupés, chacun ayant un titre particulier : *Néocolonialisme et violence*³⁶ (90 minutes), *Acte pour la libération*³⁷ (120 minutes) et *Violence et libération* (45

³⁵ Le colonialisme est la domination militaire (par les armes), le néocolonialisme faisant référence au contrôle et à la domination (dépendance) économique.

³⁶ Lui-même divisé en sous-chapitres : L'Histoire - Le pays - La violence quotidienne - La cité portuaire - L'oligarchie - Le système - La violence politique - Le néo-racisme - La dépendance - La violence culturelle - Les modèles - La guerre idéologique - Le choix.

minutes). La première partie est surtout celle qui a voyagé à l'extérieur de l'Argentine, en Europe principalement. Les deux autres sections (où il y est beaucoup plus question du politicien Juan Perón) ayant laissé beaucoup plus froid sur la scène extérieure, les critiques ne comprenant pas cette fascination pour quelqu'un qu'ils associaient plus facilement à Benito Mussolini qu'à Fidel Castro³⁸. Fernando Solanas, dans un long entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* en mars 1969, explique sa position gauchiste, oui, mais également, et surtout peut-être, *nationaliste* :

Disons que l'œuvre naît du besoin de deux intellectuels qui viennent de la gauche traditionnelle, et, depuis l'échec de la gauche traditionnelle, se cherchent et redécouvrent le pays en terme d'une idéologie de gauche plus radicalisée, à partir de circonstances nationales. Notre recherche sur le plan cinématographique est le témoignage de la revendication nationale révolutionnaire de quelques secteurs de l'intellectualité argentine (1969, p. 39).

Mais comme, pour Solanas, le pays est à ce moment sous domination étrangère (l'espoir nationaliste est en Perón), il devient alors impossible de produire un véritable film révolutionnaire au sein des institutions argentines gouvernementales. *La hora de los hornos* sera donc un film 'clandestin', tout autant son tournage que son montage et sa diffusion. Penser différemment politiquement implique, dans son articulation cinématographique, créer différemment. Comme Solanas l'explique :

Nous avons pris conscience qu'il était impossible de réaliser un film qui approfondirait la problématique de la libération nationale au travers des structures cinématographiques conventionnelles. C'était impossible à cause des problèmes de la censure idéologique et politique dans le pays ; et le réaliser avec les méthodes traditionnelles aurait d'autre part conditionné notre travail (*ibid.*, p. 39).

Le tournage sera donc un exemple de cinéma direct, où la parole est fréquemment donnée à des gens, comme, dans la troisième partie, le syndicaliste argentin Julio Troxler, qui décrit la répression policière et gouvernementale face à de nombreuses tentatives d'associations d'ouvriers. Il y a également plusieurs mentions écrites qui viennent fréquemment ponctuer l'œuvre, appelant à la révolte en jouant graphiquement avec les mots ('Libération' s'inscrivant de plus en plus gros à l'écran) ou citant des penseurs célèbres s'étant le plus opposés au néocolonialisme : Franz Fanon, Aimé Césaire, Fidel Castro, Jean-Paul Sartre³⁹, Scalabrini Ortiz, Juan Perón et sa seconde épouse Eva ou, bien évidemment, Che Guevara. Il y a également une voix commentant les images, ou plutôt deux voix, celles de Solanas et de

³⁷ Lui-même séparé en deux sections distinctes : *Chronique du péronisme (1945-1955)* et *Chronique de la résistance (1955-1966)*.

³⁸ Après la seconde guerre mondiale, certains criminels de guerre nazis, ceux provenant principalement de grandes familles bourgeoises, trouvèrent effectivement refuge en Argentine avec l'aide directe d'Eva Perón. Mais *La hora de los hornos* avait au moins le mérite d'évoquer le souvenir d'un homme de qui il était tabou de parler sous le régime actuel.

³⁹ Essentiellement en référence à son introduction au *Damnés de la terre* de Fanon.

Getino⁴⁰. Le montage habile du film fonctionne lui aussi de façon didactique pour soulever les passions chez le spectateur et le sortir, un peu comme chez Santiago Alvarez, de son état de passivité⁴¹. Il était d'ailleurs fortement suggéré au projectionniste d'arrêter le déroulement du film à certains moments pour permettre un échange verbal entre les gens dans la salle de cinéma, qui pouvaient s'exprimer librement sur le propos mis de l'avant par *La hora de los hornos*, l'objectif étant de faire submerger les idées et la discussion sur l'avenir politique de l'Argentine. Il faut cependant dire que le film étant interdit en Argentine, le simple fait d'assister à sa projection exigeait un certain courage. Comme l'écrit Robert Stam dans *The Social Documentary in Latin America* :

Rather than a mass hero *on the screen*, the protagonists of history are *in the audience*. [...] Instead of the mere firecrackers-under-the-seats of the dadaists, the spectator was faced with the distant possibility of machine-gun fire in the cinema. All the celebrated 'attacks on the voyeurism of the spectator' pale in violence next to this threatened initiation into political brutality. [...] Everything in the film, from the initial dedication to Che Guevara through the final exhortation to action, obeys the Brechtian injunction to 'divide the audience', forcing the audience to 'take side' (*op. cit.*, p. 254-255).

Tout ceci donne effectivement l'impression d'une démarche cinématographique assez nouvelle pour l'époque où, comme le souligne le cinéaste italien Gillo Pontecorvo à propos de *La hora de los hornos* dans la revue *CinémaAction* « l'avant-garde politique et l'avant-garde esthétique se donnent la main » (*op. cit.*, p. 8).

Un an après la sortie du film *La hora de los hornos*, les deux cinéastes vont publier, en 1969, dans le journal *Tricontinental*, le texte *Hacia un tercer cine* (Vers un troisième cinéma)⁴². C'est dans ce texte qu'ils vont exposer, de façon théorique, les idées derrière leur travail. Ceux-ci expriment l'idée d'un nouveau cinéma, différent de ce qui existe déjà et qu'ils classent en deux catégories : d'abord le cinéma Hollywoodien, spectacle rêveur et aliénant qui est pratiquement associé au diable en personne, puis un deuxième, d'auteurs, principalement européen, plus personnel, intimiste et de réflexion (donc mieux que le cinéma purement commercial, mais qui révèle souvent des préoccupations essentiellement bourgeoises). Le troisième cinéma (parfois ultérieurement associé de façon réductrice à un

⁴⁰ Solanas a un ton plus révérencieux et Getino plus enthousiaste.

⁴¹ On y voit, en mention écrite, la déclaration de Fanon pour qui « tout spectateur est un traître ou un lâche ». À la fin de la deuxième section, le commentaire affirme : « Notre film s'arrête ici, à vous de le continuer. Vous avez la parole ».

⁴² Le titre fait référence au texte de Jean Vigo, *Vers un cinéma social*, lu lors de la seconde projection de son premier film *À propos de Nice* (1930) dans la salle *Le Vieux-Colombier* de Paris, le quatorze juin de la même année. C'est moins connu, mais Solanas et Getino vont également publier d'autres textes : *La hora de la censura* (L'heure de la censure, 1969), *Apuntes para un juicio critico descolonizado* (Notes pour un jugement critique décolonisé, 1969) ou encore *Cine militante : una categoría interna del Tercer Cine* (Le cinéma militant : une catégorie interne du Troisième Cinéma, 1971).

‘cinéma du tiers-monde’) se veut politiquement engagé, un cinéma de révolution. Près des idées de Guy Debord exprimées dans son livre *La société du spectacle*, publié en 1967, puis dans son film du même nom (1973), Solanas et Getino proposent un cinéma qui ne serait pas un simple divertissement. Comme ils le disent dans une traduction française du texte publié dans le numéro de *CinémAction* portant sur Solanas :

[...] il ne s’agit pas là simplement de la projection d’un film, il ne s’agit pas non plus d’un spectacle, il s’agit avant tout d’une *Manifestation*. Une manifestation d’unité anti-impérialiste ; il n’y a de place, dans cette manifestation, que pour ceux qui s’identifient avec cette lutte car il ne s’agit pas ici d’un espace pour spectateurs, ni pour des complices de l’ennemi, mais pour les seuls auteurs et protagonistes dont ce film essaye, d’une certaine manière, de témoigner et qu’il essaye d’approfondir. Ce film est un prétexte au dialogue, à la recherche de volontés et doit permettre d’en trouver. C’est une information que nous vous présentons pour en discuter après la projection (*op. cit.*, p. 112).

Il s’agit donc d’un cinéma qui veut parler aux gens, engager un dialogue avec eux. En ce sens, il prend ses distances face à l’élite intellectuelle argentine qui est souvent associée à l’ennemi colonisateur dans *La hora de los hornos*, étant très européanisée et éloignée de la réalité sociale du *peuple*. Comme le remarque John King dans le livre *Magic Reels : A History of Cinema in Latin America* : « The European ‘universalist’ model was called into question for having distorted national development » ([1990] 2000, p. 86). Ce rapprochement avec la masse argentine est clairement souhaité et indiqué dans *Hacia un tercer cine* :

Le cinéma de guérilla prolétarise le cinéaste, brise l’aristocratie intellectuelle que la bourgeoisie octroie à ses suiveurs, démocratise. Les liens du cinéaste avec la réalité l’intègrent davantage à son peuple. Des couches d’avant-garde, et même des masses interviennent collectivement à l’œuvre quand elles comprennent qu’il s’agit de la poursuite de sa lutte quotidienne. *L’heure des brasiers* illustre la façon dont un film peut être mené à bien malgré les circonstances hostiles quand il a la complicité et la collaboration de militants et de cadres du peuple (*ibid.*, p. 108).

Solanas et Getino voient donc leur caméra comme une arme, littéralement un fusil permettant, à leur façon, de faire la guérilla révolutionnaire. Mais cette distance prise face à la culture européenne est quelque peu ironique, puisque leur théorie elle-même doit beaucoup à l’idéologie humaniste et socialiste européenne. Nous avons déjà évoqué Debord, et Aristides Gazetas, dans son livre *An Introduction to World Cinema* en identifie d’autres :

Historically, Third Cinema received its impetus from the success of the French New Wave and its use of Italian neorealism for low cost, location-based, improvisational cinematic practices. These were inspired by an infusion of neo-Marxist cultural theories ranging from Louis Althusser and Brecht and Soviet formalist to post-structuralist thinkers like Jacques Lacan, Michel Foucault and Jean-François Lyotard (2000, p. 296).

De plus, on pourrait s’étonner qu’une théorie si politique s’applique de préférence au cinéma. À la limite, on pourrait dire qu’un vrai révolutionnaire doit faire la guerre, et non du cinéma. Être cinéaste dans ce contexte de lutte pour l’indépendance nationale n’est-elle pas une

certaine forme de lâcheté, tout comme celle du spectateur dont parlait Fanon⁴³? Mais pour eux, le médium cinématographique est en fait le plus efficace pour faire la promotion de la révolution, comme ils le disent dans leur manifeste :

La capacité de synthèse et de pénétration de l'image filmée, la possibilité d'un document vivant et d'une réalité nue, le pouvoir d'explication des moyens audiovisuels dépassent de loin n'importe quel autre moyen de communication. Inutile de dire que ces œuvres, qui parviennent à exploiter intelligemment les possibilités de l'image, le dosage des concepts, le langage et la structure qui émanent de la narration audio-visuelle, obtiennent des résultats efficaces dans le domaine de la politisation et de la mobilisation des cadres et même dans le travail au niveau des masses là où s'achève le possible (*op. cit.*, p. 104).

Dans tout ce travail pour redonner la parole aux gens du peuple, style dans la lignée du cinéma vérité (ou direct), quelle est la place du réemploi d'images? Certes sans être aussi importante que chez un Santiago Alvarez, par exemple, elle est présente dans *La hora de los hornos* tout comme dans l'œuvre ultérieure de Fernando Solanas (ce que Marie-Christine Breault, dans son mémoire sur le cinéaste⁴⁴ nommera « l'image-témoin »). Elle sert dans ce film principalement à venir confirmer le propos des auteurs, fournir une preuve matérielle de la domination économique et de la répression policière contre tout mouvement de révolte face au pouvoir (la plupart provenant des archives d'actualités). Mais elles servent aussi à recontextualiser *La hora de los hornos* dans l'histoire du cinéma argentin, rendant hommage aux cinéastes qui les ont précédé. Octavio Getino parle, dans un texte publié dans le livre *Les Cinémas de l'Amérique latine*, pour décrire cette pratique, de « citation filmique » :

Ce n'est donc pas par hasard que les réalisateurs de ce film ont introduit un procédé nouveau, celui des « citations filmiques » ; la première se réfère à TIRE DIE de Birri, héritier en son temps de la tradition cinématographique argentine. Les autres « citations filmiques » faisaient allusion à des réalisateurs étrangers comme Joris Ivens et Santiago Alvarez qui avaient également entrepris avec succès et détermination de faire un cinéma de haute valeur sur le plan du témoignage et de la culture (1981, p. 44-45).

On peut y voir en effet de courtes séquences provenant de différents films, comme *Faena* (1962) de Humberto Ríos, *Maioria Absoluta* (1964) de Leon Hirzman ou encore *Le ciel, la terre* (1965) de Joris Ivens. Mais en même temps qu'il rend hommage, il questionne aussi la pratique cinématographique du passé et regarde vers l'avenir, vers le cinéma nouveau, le troisième cinéma. Comme l'écrit Mariano Mestman dans *The Cinema of Latin America* :

'Filmic citations' constitute one of the ways in which this film maintains a dialogue with the documentary tradition in comes from. However, it also strives to differentiate itself from it, a move very much in keeping with a time when Latin America was discussing the passage from documentary characterised by recordings and testimonies to a new, offensive and more aggressive stage (2003, p. 122).

⁴³ Même s'il faut dire que le 22 mai 1991 Fernando Solanas reçut six balles d'arme à feu dans les jambes pendant le montage de son film *El viaje* (Le voyage, 1992), dans lequel il dénonçait le gouvernement corrompu du président Carlos Menem (preuve que le cinéaste révolutionnaire met lui aussi sa vie en danger) et qu'il se présenta en politique peu de temps après cet attentat.

⁴⁴ *La mise en scène d'une image-témoin dans Tagos, el exilio de Gardel et Sur de Fernando Solanas* (2007).

L'allusion à Santiago Alvarez, fait probablement référence à une séquence (dans la première section du film, débutant à la cinquante-troisième minute) où des images d'animaux se faisant tuer dans un abattoir sont juxtaposées à d'autres, photographiques, de différentes publicités pour des produits de consommation. Entremêlant Eisenstein, par son montage, et Warhol, par sa récupération d'images de la culture pop, les cinéastes commentent et critiquent ici fortement le néocolonialisme américain. Les bêtes mortes deviennent une métaphore du peuple argentin, exploité et sacrifié pour permettre à la société américaine de vivre dans le luxe. Des images de l'élite, de belles personnes bien en santé, entremêlées à d'autres nous montrant la population crevant littéralement de faim renforce l'impression d'injustice sociale en Argentine. Le futile y côtoie le grave, la culture américaine étant associée à la frivolité, au plaisir personnel plutôt qu'à la lutte collective, et à l'évasion⁴⁵ plutôt qu'à la désaliénation. Ces images assez statiques, la plupart étant des photographies, réussissent à devenir vivantes grâce au montage des cinéastes, qui les dynamisent également à l'aide de mouvements de caméra sur celles-ci. Il y a une influence probable derrière toute cette séquence, comme le note Mestman : « This segment is closed by a staccato montage of still photographs of the same type, matching the rhythm of a machine gun fire in the soundtrack, with a editing style reminding us of the end of the short-length film *Now!* (1965) by Santiago Alvarez » (*ibid.*, p. 124). L'image photographique la plus saisissante et mémorable de *La hora de los hornos* est, peut-être, celle qui vient clore la première section du film : un long plan fixe (environ cinq minutes) sur le visage, mort, de Che Guevara. Par cette image, les cinéastes veulent en quelque sorte redonner vie au Che, ou plutôt le ressusciter à travers la création de *nouveaux* Guevarra. Ce regard d'outre-tombe vient perturber le spectateur et lui faire prendre conscience, justement, de sa position de spectateur assis confortablement devant un écran de cinéma. Le Che semble dire que si ce que vous avez vu dans ce film vous révolte, sortez de la salle et allez faire la révolution. Son expression faciale, même dans la mort, semble encore en être une d'insolence et d'effronterie, comme s'il était toujours invaincu (ou du moins comme si la révolution n'était pas terminée, semblent plutôt vouloir dire les cinéastes). Si *Hasta la victoria siempre* d'Alvarez glorifiait Guevara, ici il est littéralement mythifié. Mais en même temps, en laissant la photographie *si* longtemps à l'écran, en plan fixe et sans montage, on veut aussi faire prendre conscience aux spectateurs de ce qu'ils regardent : une photo. Si la révolution doit se faire, ce n'est pas (ou plus) par le Che, qui appartient maintenant au passé.

⁴⁵ On peut voir dans *La hora de los hornos* un *happening* où de jeunes adolescents se droguent en écoutant la musique des Beatles, séquence que les cinéastes commentent sévèrement : « Notre ennemi veut que nous apprenions à *penser en anglais* ».

Donc la place du réemploi d'images dans *La hora de los hornos* est très importante, même si elle n'est pas à la base de sa construction narrative. On a parlé de film fleuve un peu plus tôt : Robert Stam, lui, parle en quelque sorte de film somme, où chaque technique cinématographique (autant documentaire que fiction⁴⁶) est mise de l'avant dans une seule unité et en harmonie parfaite. L'auteur écrit, dans *The Social Documentary in Latin America* :

As a poetic celebration of the Argentine nation, it is 'epic' in the classical as well as Brechtian sense, weaving disparate materials – newsreels, eyewitness reports, TV commercials, photographs – into a splendid historical tapestry. A cinematic summa, with strategies ranging from straightforward didacticism to operatic stylization, borrowing from avant-garde and mainstream, fiction and documentary, cinema verité and advertising, it inherits and prolongs the work of Eisenstein, Vertov, Joris Ivens, Glauber Rocha, Fernando Birri, Resnais, Buñuel and Godard (*op. cit.*, p. 253).

Les deux cinéastes voulant se distancier des deux premières formes de cinéma existant, on pourrait dire qu'au niveau du réemploi d'images aussi (le film de compilation pourrait être associé au cinéma commercial et le *found footage film* au cinéma d'auteur). Dans ce troisième cinéma, l'image représente et évoque certes la réalité, mais c'est une réalité que l'on veut exposer dans l'intention de la *changer*. Cependant si, sur la forme, *La hora de los hornos* demeure une oeuvre majeure du cinéma, son message souleva de nombreuses critiques au fil des années. D'abord, comme nous l'avons évoqué, à cause de son admiration pour Perón qui, lorsqu'il reprit le pouvoir quelques années après la sortie du film, déçut beaucoup de gauchistes argentins⁴⁷. Les critiques notèrent aussi beaucoup le fait que si le concept du film, ce 'nouveau' cinéma, repose sur la discussion et l'échange entre les spectateurs, au sein de l'oeuvre elle-même il n'y a aucune nuance. D'une nature manichéenne, le propos expose un pays où il y a les 'bons' (révolutionnaires) et les 'méchants' (réactionnaires, amis des américains et des européens). De plus (et on dira que c'était dans l'air du temps mais n'empêche), le film propose une vision du monde qui accepte la violence comme arme de libération. Évidemment, tout le film expose l'idée que la plus grande violence, celle qui est la plus meurtrière, est l'exploitation économique qui cause la pauvreté et tue, semble-t-il, quarante pour cent des nouveaux-nés argentins. Mais n'est-ce pas trop facile de blâmer seulement l'externe pour les problèmes internes? De plus en montrant les classes dirigeantes (bourgeoises et intellectuelles) pacifiant avec 'l'ennemi' et exploitant une classe prolétaire qui veut se révolter, n'y a-t-il pas un risque d'homogénéiser une classe ouvrière qui ne l'est peut-être pas autant qu'on veut bien nous le faire croire? Et surtout, où se situe dans ce schéma la

⁴⁶ Car il y a aussi des reconstitutions historiques dans le film.

⁴⁷ Règne très court du reste, Perón ne gouvernant que d'octobre 1973 à sa mort, le premier juillet 1974. Sa troisième épouse, Isabel Martínez de Perón, lui succédera.

classe moyenne? Déjà en novembre 1969, dans la revue *La nouvelle critique*, Jaques Arnault disait :

Ces classes moyennes argentines, comme toutes les classes moyennes du monde, sont hésitantes, versatiles ; cherchant une issue à leurs difficultés, tantôt vers la droite, tantôt vers la gauche ; aussi vite en révolte que repliées...Ce que Solanas ne note pas, c'est leur importance relative en Argentine – un des plus forts dans le monde : *38% de la population globale* (1969, p. 74-75).

Malgré toutes ses bonnes volontés, *La hora de los hornos* tombe parfois dans le piège de l'endoctrinement politique. Il ne faut pas oublier que si un brasier est éclairant, il brûle et détruit *aussi* tout sur son passage, et l'exemple cubain a perdu de son prestige avec les années (l'utopie révolutionnaire s'étant fortement relativisée par le pragmatisme inhérent à la gouvernance quotidienne). Solanas lui-même devint beaucoup plus nuancé dans les années subséquentes (particulièrement en ce qui concerne son appel aux armes), tout comme son compatriote Gustavo J. Castagna qui, dans le numéro de *CinémAction* avoue que « Coca-Cola a triomphé et nous en buvons tous » et que « les Beatles restent le groupe fondamental pour comprendre la musique des 50 dernières années du siècle » (*op. cit.*, p. 92). Mais en même temps, ce fameux endoctrinement que l'on a tant reproché au film mésestime peut-être la capacité critique du spectateur (alors que justement Solanas et Getino n'étaient jamais méprisant envers le public, l'invitant plutôt à participer au débat). Comme le remarque avec une grande justesse Mike Wayne dans son livre *Political Film : The Dialectics of Third Cinema* : « It is hardly likely that a film that calls into question so many aspects of society is going to encourage a frame of mind in the viewer which will *stop* criticism of the film itself » (2001, p. 129). Peut-être que notre vision de *La hora de los hornos* est aujourd'hui, avec le recul, un peu biaisée. Les discussions entre argentins au moment de la projection devaient être très intéressantes et il est loin d'être certain que l'endoctrinement que nous y voyons aujourd'hui fonctionnait parfaitement devant un public à qui l'on demandait, justement, de ne pas être passif mais bien critique et participant.

B. Pré et post mai 68 en France

a. Le détournement situationniste de Guy Debord

Guy Debord débuta sa carrière de cinéaste alors qu'il était membre du mouvement lettriste, son premier film (*Hurléments en faveur de Sade*, 1952) s'inscrivant dans cette mouvance. Cette œuvre atypique du cinéma ne comporte qu'une vingtaine de minutes de

bande-son (sur laquelle nous y entendons les voix de Gil J. Wolman, Guy Debord, Serge Berna, Barbara Rosenthal et Isidore Isou récitant des citations célèbres ou ayant des discussions banales⁴⁸) répartie sur quatre-vingt minutes. Ces courts extraits sonores, pendant lesquels l'écran n'est illuminé que par la lumière du projecteur (sans image sur la pellicule) sont entrecoupés de longs passages où le spectateur ne regarde qu'un écran noir⁴⁹. Cette espèce d'anti-cinéma (qui est, pour certains, l'équivalent cinématographique du *Carré blanc sur fond blanc* [1918] de Kasimir Malevitch en peinture) fit réagir fortement les spectateurs lorsque le film fut présenté pour la première fois, le 30 juin 1952, au ciné-club d'Avant-garde situé dans les locaux du Musée de l'Homme, la séance étant interrompue presque dès le début, le public ne comprenant visiblement pas l'intérêt d'une telle œuvre. Plus grave pour Debord, ce n'est pas seulement le 'spectateur moyen' qui prit ses distances, mais également certains membres du mouvement lettriste. Pour contre-attaquer, Debord fonda alors (secrètement à l'origine) l'Internationale lettriste lors d'un voyage en Espagne avec Gil J. Wolman. Cette excroissance du mouvement lettriste (ils se présentaient comme des « lettristes de gauche ») s'organisa pour être présente lors de la deuxième projection publique d'*Hurlements en faveur de Sade* au ciné-club du Quartier Latin le 13 octobre 1952, qui cette fois-ci ira jusqu'à son terme. Les tensions se ravivent quelques semaines plus tard seulement, lorsque Charlie Chaplin, en tournée en France pour la promotion de son dernier film *Limelight* (1952) se présente (après avoir reçu la Légion d'Honneur) au Ritz pour une conférence de presse. Des membres de l'Internationale lettriste, choqués devant l'attitude béate de la presse parisienne devant un artiste qui, s'il avait été digne d'intérêt vingt ans plus tôt⁵⁰, ne l'était plus pour eux aujourd'hui, ont perturbé la conférence de presse en y distribuant un tract, *Finis avec les pieds plats*, dans lequel on y lisait entre autre :

Cinéaste sous-Mack Sennet, acteur sous-Max Linder, Stavisky des larmes des filles-mères abandonnées et des petits orphelins d'Auteuil, vous êtes, Chaplin, l'escroc aux sentiments, le maître-chanteur de la souffrance. [...] Vous êtes 'celui-qui-tend-l'autre-joue-et-l'autre-fesse', mais nous qui sommes jeunes et beaux répondons Révolution lorsqu'on nous dit souffrance. [...] mourez vite, nous vous ferons des obsèques de première classe. Que votre dernier film soit vraiment votre dernier. [...] Les feux de la rampe ont fait fondre le fard du soi-disant mime génial et l'on ne voit plus qu'un vieillard sinistre et intéressé. Go home Mister Chaplin.

⁴⁸ Et où nous n'y entendons d'ailleurs aucun hurlement et où il n'y est aucunement question du marquis de Sade.

⁴⁹ La plus longue de ces séquences étant les dernières vingt-quatre minutes, sans son ni image.

⁵⁰ Au début d'*Hurlements en faveur de Sade* on y entend un 'aide-mémoire pour l'histoire du cinéma' où sont cités les films importants : *Voyage dans la lune* (1902) de George Méliès, *Le cabinet du docteur Caligari* (1920) de Robert Wien, *Entr'acte* (1924) de René Clair, *Le Cuirassé Potemkine* (1926) de Sergei Eisenstein, *Les lumières de la ville* (1931) de Charlie Chaplin, *Traité de bave et d'éternité* (1951) d'Isidore Isou, *L'anticoncept* (1951) de Gil J. Wolman et finalement (non sans une certaine prétention de s'inclure dans cette liste prestigieuse), *Hurlements en faveur de Sade* de Guy Ernest Debord.

Avec le recul, il est certain que la carrière de Chaplin dans le cinéma parlant n'atteindra certes jamais de près les sommets de son époque du muet, ce qui peut donner en partie raison à l'Internationale lettriste⁵¹, mais la popularité de l'ex Charlot était à l'époque tellement grande que cette histoire fit scandale, forçant autant Isidore Isou que Maurice Lemaître à se désolidariser de ce geste dans une lettre publiée dans le journal *Combat*. Cette fois la scission était profonde et irréparable, le schisme n'étant cependant pleinement consommé qu'en 1957 avec la formation par Guy Debord (qui entre-temps était également entré en conflit avec Wolman) de l'Internationale situationniste, lorsque ce dernier publia le texte programmatique *Rapport sur la construction de situations...* dans lequel il expose son projet de « changer le monde » par « un emploi unitaire de tous les moyens de bouleversement de la vie quotidienne ». Si l'ancien lettriste est la tête dirigeante du mouvement, les autres membres fondateurs furent entre autre Asger Jorn et Giudseppe Pinot-Gallizio, anciennement du Mouvement International pour un Bauhaus imaginiste, et Ralph Rumney, provenant du Comité psychogéographique de Londres. Guy Debord sera cependant pratiquement le seul, avec l'exception notable de René Viénet⁵², à faire officiellement du cinéma situationniste⁵³. Dès son film suivant, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), il mettra en application sa méthode de 'détournement' qu'il avait théorisé trois ans plus tôt, alors qu'il était encore membre de l'Internationale lettriste avec Wil J. Wolman, dans son article publié dans *Les lèvres nues*⁵⁴. Pour Jean-François Martos, dans *Histoire de l'Internationale situationniste* :

Jusque là le détournement était défini par le réemploi dans une nouvelle unité d'éléments artistiques préexistants. Ses deux lois fondamentales étaient la perte d'importance – allant jusqu'à la perte de son sens premier - de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée. Mais c'est en 1959 que ce procédé trouvera sa pleine justification, en se révélant comme le dernier usage possible d'une culture fossilisée. [...] La perspective situationniste d'une « communication contenant sa propre critique » trouve ainsi son expression la plus adéquate dans le détournement. Critique dans son contenu, la théorie révolutionnaire doit l'être également dans sa forme, par son mode d'exposition. Plus généralement, le détournement – parce qu'il a justement reconnu les limites de la fausse communication spécialisée – permet à la créativité de s'exprimer sans limite, dans une remise en jeu globale (1989, p. 115-168).

⁵¹ Surtout que dans *Limelight*, le rôle de simple faire-valoir qu'il accorde à Buster Keaton conforte cette impression d'ego démesuré du cinéaste vieillissant.

⁵² Dans ses films, Viénet détournera des films pornographiques et des kung-fu asiatiques, parfois de façon intégrale, pour, avec de faux sous-titres, faire la promotion de la lutte des classes.

⁵³ Il faut noter le mot 'officiellement', ce qui sous-entend réalisé par un membre en règle de l'Internationale situationniste, car il y eu beaucoup de cinéastes nommés *pro-situ*, faisant du cinéma fortement influencé par la mouvance situationniste, Jean-Luc Godard (à une certaine époque) étant de ceux-ci.

⁵⁴ Si l'idée de détournement était nouvelle au cinéma, elle avait son antécédent en littérature dans le travail du comte de Lautréamont (pseudonyme d'Isidore Lucien Ducasse).

Si des films publicitaires, de fiction ou des documentaires sur l'art sont ici détournés, sur la bande-son également on va recycler des citations de grands auteurs⁵⁵, mais sans dire explicitement d'où ils proviennent, bafouant ainsi la traditionnelle référence plus ou moins obligée. Les documents visuels sont également cités sans indication de provenance, ce qui contrevient au respect habituel des droits d'auteurs. Comme le souligne Jean-François Rauger dans son article *Pratique du détournement, agonie des pensées de l'histoire* publié dans le livre *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* : « Le détournement se distingue de la citation, procédé souvent utilisé par Debord (parfois de façon voilée), et qui spéculé sur l'absence de qualités présumées de l'élément premier utilisé. C'est donc au cinéma d'exploitation le plus commun qu'il advint d'être « détourné » par les Situs » (2001, p. 224). Debord avait d'abord l'intention d'utiliser plus d'images de films pour sa deuxième oeuvre, mais les compagnies de production refusèrent de lui vendre beaucoup d'extraits⁵⁶. Certains, à la sortie de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* ont reproché encore une fois à Debord de faire de l'anti-cinéma, considérant le médium comme insignifiant. Le rapport entre les situationnistes cinéastes et le médium cinématographique est effectivement ambigu, comme le souligne Yvan Tardy dans le livre *Cinéma et engagement* :

D'un côté, ils l'ont condamné en bloc, considérant que, même dans ses expressions les plus admirables, il était inévitablement et profondément compromis par son existence dans le contexte socio-économique qui était le sien. D'un autre côté, ils ont cependant compris qu'ils pouvaient s'en servir, à la fois pour exprimer leurs idées et pour y développer une critique radicale et, pour ainsi dire, « interne » du cinéma en particulier et du spectacle en général (2005, p. 49).

Il est certain que peu de films ont eu le privilège d'avoir un jugement favorable des situationnistes, à l'exception d'Alain Resnais pour *Nuit et brouillard* et surtout *Hiroshima mon amour* (1959), qu'on rapprochait de l'expérience lettriste d'Isou, Wolman et Marc'O, mais ce ne fut que pour être mieux vilipendé par la suite, puisqu'à la sortie de *L'année dernière à Marienbad* (1961) on lui reprocha cette fois sa filiation avec la Nouvelle Vague, pour eux simple nouvelle mouture du 'cinéma de qualité' français, que Truffaut appelait le 'cinéma de papa'. En fait, la perception de Debord envers le cinéma évoluera avec le temps et à travers ses propres créations filmiques, passant de son refus même quand il en faisait (*Hurléments en faveurs de Sade*) à un espoir de l'utiliser comme un outil de changement

⁵⁵ Debord va aussi parfois ajouter de faux sous-titres aux films, autre méthode de détournement, semblable à celle souvent utilisée dans le graphisme situationniste qui va modifier les bulles de dialogue dans des bandes dessinées préexistantes pour y inclure des propos révolutionnaires.

⁵⁶ Il est évident que ceux qui connaissaient l'idéologie de Debord étaient réticents à lui vendre du matériel qui sera souvent subversivement détourné.

social et, vers la fin de sa vie, à une position plus mitigée, médiane entre les excès du début et l'espoir utopiste des années soixante-dix⁵⁷. Mais dans ce film et son suivant, *Critique de la séparation* (1961), Debord semble chercher sa voie dans le cinéma, expérimenter pour vérifier si on *peut* faire quelque chose avec cette forme d'art ou au contraire continuer à rechercher sa destruction. Dans ces deux films, il utilise des photographies pour commenter un aspect important, selon lui, du cinéma : son incapacité à capter l'instant présent. Dans une réflexion presque proustienne, Debord commente le fait qu'à partir du moment où une image s'imprime sur la pellicule, elle appartient déjà au passé. L'étape suivante du développement et du montage avant sa projection ne fait que l'éloigner encore plus dans le temps. De cette réflexion et constatation naîtra la suite de son œuvre.

En 1967, Guy Debord publie le livre *La société du spectacle*. Rapidement devenu une espèce de bible dans les milieux d'extrême gauche, Debord voulait ici réactualiser la pensée marxiste pour la génération des années soixante, prenant ses distances face aux vieux modèles gauchistes de la première moitié du siècle, et ce en deux cents vingt-et-une courtes thèses (ou maximes), dans lesquelles il se sert souvent de la forme rhétorique de la réversion⁵⁸, comme « la division montrée est unitaire, alors que l'unité montrée est divisée » (thèse 54) ou « il n'est pas une négation du style, mais le style de la négation » (thèse 204)⁵⁹. Son marxisme gardera toujours ses distances face au régime stalinien (de toute façon déjà rendu indéfendable par ses actions d'occupations dans les pays satellites de la Russie), tout comme de celui de Mao (alors pourtant très populaire chez une certaine élite intellectuelle, mais qui ne tardera pas à devenir un régime sanglant) et de Castro (principalement en raison de son rapprochement avec l'URSS suite à l'invasion américaine de la baie des Cochons)⁶⁰. Sous bien des aspects, le marxisme d'extrême gauche de Debord se fonde presque avec l'anarchisme (venant probablement de son origine lettriste), certains parlant d'ailleurs d'anarcho-marxisme pour décrire sa position idéologique au sein du spectre politique. L'originalité principale de

⁵⁷ Antoine Coppola en identifie quatre phases dans sa carrière de cinéaste : *La provocation lettriste* (son premier film), le plus près de la destruction pure et simple du cinéma, *la phase auto-réflexive* (ses deuxième et troisième films), *la phase où l'on filme la théorie situationniste* (quatrième et cinquième film) et *le bilan panégyrique* (sixième et septième films).

⁵⁸ Figure stylistique qui permet de faire revenir les mots sur eux-mêmes dans un sens différent.

⁵⁹ Jean-Luc Godard utilisa lui aussi beaucoup la réversion alors qu'il était critique : « C'est parce qu'il faut aimer pour vivre qu'il faut vivre pour aimer », « Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction », « Un film vrai, dit la publicité. Je dis : un vrai film », ou alors, en tant que cinéaste, dans *Vent d'est* (1970), « Ceci n'est pas une image juste, c'est juste une image ».

⁶⁰ Ce qui fit évidemment que Debord ne fut pas beaucoup apprécié sauf au sein même des situationnistes : pour la droite, il était tellement opposé à eux qu'il ne pouvait que paraître indigne d'intérêt, et pour la gauche, qui n'appréciait pas de se faire critiquer et traiter de réactionnaire.

son livre est de remplacer l'habituelle allusion à la 'société de consommation' par la 'société du spectacle', qui participe indéfiniment à la promotion du capitalisme. Pour lui, le spectacle est l'endroit où la classe bourgeoise se met en scène et se glorifie elle-même⁶¹. Le spectacle devient aliénant puisqu'il met en scène un rêve et l'illusion, mais cruellement temporaire, que chaque spectateur peut s'évader de sa vie médiocre. La vedette du *star system*, elle, ne vient que renforcer métaphoriquement l'importance d'avoir une société divisée par classes, celle-ci offrant une preuve concrète d'un individu *au-dessus* des autres, presque inhumain, par son supposé talent ou, bien souvent, par la notoriété qu'il acquiert simplement par le fait même d'être une *vedette*⁶². Ce texte et toute la pensée situationniste auront une influence certaine dans les Universités lors des événements de mai soixante-huit⁶³ et du déclenchement des grèves générales des étudiants. Quelques années plus tard, Debord produira un film à partir de son texte, *La société du spectacle* (1973), œuvre qui exposera les idées théoriques contenues dans son livre, réalisant en quelque sorte le vieux rêve d'Eisenstein qui voulait, de la même manière, filmer *Le Capital* (1867) de Karl Marx. Se servir du médium cinématographique pour exposer la théorie prouve le désir d'en changer son mode traditionnel de fonctionnement. Comme le souligne Antoine Coppola dans *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste* :

Alors que les surréalistes croyaient au cinéma comme surplus de vie, incitation au rêve, et que les lettristes orthodoxes voulaient l'intégrer à un spectacle total, les situationnistes le condamnent comme l'opium du peuple et résumé de la société spectaculaire marchande. Ils pensent que le cinéma classique dominant sert de modèle au nouveau mode de gestion de la société, l'image prend la place de la valeur réelle des expériences vécues, le discours affecté, le pseudo dialogue empêchent la parole directe et l'expression spontanée. L'homme, prolétarisé jusque dans ses loisirs et dans son ordinaire casanier, est spectateur de sa propre vie comme il était déjà spectateur de cinéma (2003, p.17).

La société de spectacle voudra donc continuellement combattre cette spectacularisation inhérente au médium cinématographique pour plutôt en exposer le mode de fonctionnement et son aliénation habituelle. Pour Debord, même le néo-réalisme n'a pas réussi à dépasser le concept naïf d'immédiateté et de médiation en ne montrant que les oppositions au réel, les

⁶¹ Debord souligne aussi, et ce avec une grande exactitude, que le spectacle bourgeois traditionnel tend à imposer l'idée que tout acte révolutionnaire est euphorique et voué à l'échec, faisant croire à un ordre 'naturel' des choses avec ses classes sociales et que la 'dictature prolétarienne' est irréaliste. Cette aliénation très marxienne s'il en est une (l'idée qu'on ne peut changer le système) laisse de côté une donnée fondamentale : la prise de pouvoir par la bourgeoisie est elle-même consécutive à une révolution et est datée. Par exemple, en France, c'est suite à la Révolution Française (révolution bourgeoise) que cette classe sociale prit le pouvoir, remplaçant ainsi l'aristocratie.

⁶² Qui devient donc une substitution à la classe dirigeante.

⁶³ Voir le graffiti de Guy Debord sur le mur de la Sorbonne en 1968, « Ne travaillez jamais ». Mais, il faut bien le dire, d'autres idéologies (maoïste, trotskiste, communiste d'obédience stalinienne, anarchiste, etc) ont également eu de l'influence. Les mouvements de révolte, s'ils se sont unis quelques jours en ce mois de mai, étaient et demeureront par la suite fondamentalement divisés.

éléments séparés de leurs contradictions et non l'objectivité contradictoire en tant que telle. Dans le livre *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* on peut y lire :

Pour montrer ces contradictions, il faut se référer, du point de vue de la totalité, aux formes abstraites d'objectivations du réel, où doit s'opérer la déstructuration de l'œuvre en tant que marchandise : ce n'est pas une *communication critique* qui convient à la contradiction interne de la réalité, mais une *critique de la communication* ; celle-ci se donnera, alors, à travers des « communications contenant de façon immanente leur propre critique ». Le cinéma doit s'accorder à la condition de l'expérience quotidienne où ce n'est pas la vérité qui apparaît *socialement nécessaire*, mais où seul ce qui est *apparemment nécessaire* se fait *vérité sociale* (*op. cit.*, p. 219).

Pour accompagner la bande-son, où Guy Debord lit des extraits de son propre livre (la seule voix du film, à part celles provenant d'extraits cinématographiques et la musique de Michel Corrette, *Sonate en ré majeur*), le cinéaste va détourner des images provenant de la télévision et du cinéma pour exposer ses thèses, s'en servir comme *preuves visuelles* pourrait-on dire⁶⁴. Dans son livre *Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps* (2009), Guy-Claude Marie sépare le film en neuf grandes séquences⁶⁵ : la séparation achevée, la négation de la consommation dans la culture, la marchandise comme spectacle, l'aménagement du territoire, le temps spectaculaire, temps et histoire, le prolétariat comme sujet et comme représentation (première partie), le prolétariat comme sujet et comme représentation (deuxième partie) et, finalement, « séquence des conclusions ». Le tout est regroupé autour d'une unité : exposer les mécanismes de la société du spectacle *par* le cinéma, en recyclant les icônes de cette même société du spectacle. Il se crée ainsi des liens, parfois évidents d'autre fois moins, entre l'exposé théorique et le déroulement des images détournées. Par exemple, un cosmonaute se propulsant hors de sa fusée, n'étant relié que par un câble à cette dernière, accompagne le commentaire suivant : « le fait que la puissance pratique de la société moderne s'est détachée d'elle-même, et s'est édifié un empire indépendant dans le spectacle... ». D'autres exemples : des images montrant de la violence policière accompagnent le commentaire « l'état, organe de la domination de classe », un couple regardant la télévision représente l'idée que « le spectacle réunit le séparé, mais en tant que séparé » et des bombardements au Vietnam « le mauvais rêve de la société moderne enchaîné », etc. Pour Yvan Tardy :

Le détournement est une lecture inversée du Spectacle, sa ré-appropriation visant à mettre en valeur ses contradictions, son incohérence et ses failles. Pour le théoricien, il offre

⁶⁴ Du coup ce qu'on entend à l'audio est présenté comme la vérité (dans l'optique du film), et l'image le faux spectaculaire, renversant ainsi subtilement la sacro-sainte primauté traditionnelle du visuel sur l'auditif dans l'art cinématographique.

⁶⁵ Le mot 'séquence', Marie est le premier à le reconnaître, n'est bien sûr pas à prendre ici au sens habituel tel que défini pour le cinéma de fiction traditionnel et résulte encore moins d'une exposition didactique comme dans *La hora de los hornos*, mais on peut parler peut-être plus justement de regroupement par thèmes que de véritables séquences.

d'autres possibilités d'expression que le texte seul, et permet d'accéder à la théorie en utilisant l'image. C'est une transcription de l'illusion du monde moderne au moyen du cinéma, considéré comme médium le plus illusoire. Le détournement est central au situationnisme, car il met en pratique la critique théorique du Spectacle, celui-ci étant lui-même la forme la plus achevée d'appropriation du réel, et en tant que tel, détournement de la réalité puisque créateur d'illusion. Le détournement est donc lié au discrèpant⁶⁶ dans la mesure où il le prolonge à la fois à travers la technique de dissociation son-image, mais aussi dans son utilisation systématique d'images projetées par le Spectacle, telles la publicité, les extraits de films, les documentaires. Il dépasse le discrèpant de par son association avec la théorie du Spectacle » (*op. cit.*, p. 57-58).

La publicité deviendra souvent, dans *La société du spectacle*, un parfait symbole de la corruption de la société capitaliste moderne, l'obsession envers la voiture devenant une métaphore idéale pour représenter le vide contemporain, alors que de nombreuses images de jeunes femmes aux seins nus offrent un parfait symbole de l'exploitation du corps comme marchandise. Par contre, à l'inverse, les extraits cinématographiques offrent un moment de réflexion dans l'œuvre, comme si Debord revenait finalement à l'idée que le cinéma avait une puissance supérieure à la télévision. Thierry Jousse, dans un article des *Cahiers du cinéma*⁶⁷ peu après le suicide de Debord, voit même, dans ces extraits de films, des moments de grandes émotions :

[...] on ne saurait réduire Guy Debord à un théoricien sec. Il y a du subjectif chez lui, de l'engagement ultra-individuel, de la poésie pure aussi, dans ses films. Même dans *La société du spectacle*, qui frise souvent la saturation et qu'il est difficile de découvrir sans avoir lu le célèbre texte du même nom, Debord excède les limites qu'il semble s'être fixées. Le surgissement, évoqué plus haut, des extraits de *Johnny Guitare*, de *Rio Grande*, de *La Charge fantastique*, de *Monsieur Arkadin*, au beau milieu d'images produites par la société elle-même, et détournées ici de leur sens initial par le commerce qu'elles entretiennent avec le texte *off*, ces fragments de films donc, font figure de confessions intimes, de palpitations humaines trop humaines qui font parfois monter les larmes aux yeux (1995, p. 42).

Il est évident qu'il y a un travail dans le choix des extraits utilisés au montage qui démontre une grande préoccupation de bien exposer le propos. Certains, n'aimant pas le travail de Debord, lui ont reproché un peu hâtivement de n'avoir fait qu'un collage sans queue ni tête sur son texte. Mais comme l'écrit Laurent Chollet dans le livre *L'insurrection situationniste* :

Même s'il a prétendu ne jamais avoir eu « la passion du cinéma » et « pas même celle de l'anti-cinéma », Debord n'a, justement, jamais fait de films avec n'importe quoi⁶⁸. Tous démontrent au contraire une incontestable culture cinéphilique. Qu'ils aient été choisis dans des « chefs-d'œuvre » de série B, des films publicitaires ou des *loop sexy*, les extraits qu'il a utilisés ont toujours été sélectionnés avec beaucoup de soin (2000, p. 108).

Pour son film subséquent, *Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles qui ont été jusqu'ici portés sur le film La société du spectacle* (1975), Debord détournera par

⁶⁶ Terme lettriste.

⁶⁷ Ce qui est un peu ironique, Guy Debord ayant toujours méprisé cette revue.

⁶⁸ Comme il le dit dans *In girum imus nocte et consumimur igni*.

exemple une séquence d'un film démagogique présentant le président français Valéry Giscard d'Estaing monter dans sa voiture qu'il conduit *lui-même*, voulant ainsi paraître près du peuple. En commentaire, Debord dit : « Le spectacle est une misère, bien plus qu'une conspiration ». Ce faisant, en démontrant le spectacle de cette mise en scène, le cinéaste renverse la situation : le président ne conduit pas sa voiture parce qu'il est proche du peuple, mais au contraire on doit mettre en scène cette procédure pour qu'il puisse *paraître* près de la vie quotidienne de la population. Le film suivant de Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*⁶⁹ (1978) se veut comme une réflexion, dix ans plus tard, sur tous les événements de mai soixante-huit et les raisons de son échec, espèce de vision rétrospective et un deuil pour un temps révolu. Les images⁷⁰ proviennent encore des médias ou du cinéma, présentant des scènes de guerre, par exemple du film *The Longest Day* (1962) de Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki et Darryl F. Zanuck pour illustrer l'ambiance de guerre qui régnait à l'époque et sur lesquels il dit par exemple : « Jamais, j'ose le dire, notre formation n'a dévié de sa ligne, jusqu'à ce qu'elle ait débouché au cœur même de la destruction » et « Les avant-gardes n'ont qu'un temps et ce qui peut leur arriver de plus heureux est, au plein sens du terme, d'avoir fait leur temps. Après elles s'engagent des opérations sur un plus vaste théâtre ». Cette forme de montage, dynamique et didactique, rappela à plusieurs celle d'Eisenstein (un peu comme le montage de Santiago Alvarez avait été comparé à celui de Dziga Vertov). Mais pour Guy-Claude Marie, s'il existe des ressemblances au niveau de la forme, il y a aussi des différences majeures en ce qui concerne le résultat à atteindre. Pour Eisenstein, le montage servait à façonner le spectateur, alors que pour Debord, au contraire, il s'agit ici de le renvoyer à lui-même, à ses propres déterminations et à son libre arbitre. Le situationnisme ne voulait pas créer des disciples, mais engager des débats avec les spectateurs vus comme des interlocuteurs (donc plus près, sur ce point, du travail de Solanas et Genito). Pour Marie :

Un des énoncés centraux concernant le langage dialectique, et notamment le détournement comme un des procédés d'un tel langage qui doit réinvestir les éléments détournés dans une perspective corrigée et supérieure de l'élément réemployé, est que ce langage dialectique doit « contenir en lui-même sa propre critique ». Cette expression, qui, si on l'énonce abstraitement, paraît assez obscure, trouve son illustration dans la totalité du film de Guy Debord. C'est là une autre différence essentielle avec Eisenstein et c'est là qu'il s'agit aussi de *manières*, si je puis dire, où certaines parentés pourraient apparaître mais où la distance prise reste très sensible (*op. cit.*, p. 175).

⁶⁹ Le titre est un palindrome latin signifiant « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu ».

⁷⁰ Sauf les longs travellings sur Paris, qui sont de lui.

Le dernier film que Guy Debord réalisera avant son suicide est *Guy Debord, son art, son temps* (1994). Contrairement à ce que le titre peut laisser supposer, il ne s'agit aucunement d'un documentaire classique, un 'portrait' cinématographique conventionnel. Il s'agit plutôt d'une étude sur la société moderne et les médias qui ne *représentent* plus le monde, mais qui *sont* le monde⁷¹. Il se dégage une sensation de dégoût face à l'utilisation que font les médias des catastrophes naturelles et de la misère humaine à partir desquelles se nourrit cette même machine médiatique. La seule séquence où il est directement question de Debord est au début, un panel de discussion lors d'un talk show commentant le livre *La société du spectacle*. On peut y entendre Franz-Olivier Giesbert qui conteste les thèses pessimistes de Debord, disant qu'au contraire de ce qu'il affirme, la démocratie se porte de mieux en mieux dans la société moderne, donnant pour exemple, de façon presque surréaliste (nous sommes en 1988), l'Algérie et la Yougoslavie. Comme le dit Thierry Jousse : « Debord ridiculise ainsi son contradicteur sans avoir même besoin d'intervenir, laissant parler l'image pour elle-même, la laissant en quelque sorte s'autodétruire » (*op. cit.*, p. 42). Ce retournement de l'image contre elle-même sera à l'œuvre tout au long du film.

Finalement, le réemploi d'images chez Debord, par son refus obstiné de spectacularisation, offre un exemple assez unique dans l'histoire du cinéma. Comme le souligne Gianfranco Marelli dans *L'amère victoire du situationnisme* :

[...] avec les situationnistes le détournement n'est pas utilisé dans le but de rendre merveilleux le quotidien (en faisant apparaître l'aspect surréel et créateur d'images de toutes les formes du réel), mais pour révéler le processus de dévalorisation inhérent à l'image représentée. Ce n'est pas un hasard si les sous-titres et les bandes-son, dont les films de Debord sont copieusement pourvus, marquent la nécessité de reformuler un nouveau sens des images, jusqu'à leur conférer un nouvel *état communicatif* dans lequel la vie quotidienne et le réel ne sont pas simplement représentés, mais deviennent une communication critique de ce qui apparaît à travers l'image. Ainsi, le détournement n'est pas un *style* caractérisant la production situationniste, mais une trace du parcours qui conduit, comme nous le savons, au dépassement de l'art par la réalisation de situations (1998, p. 99).

Cette création de situations étant le fondement même du situationnisme, on peut dire que Guy Debord mena à son plein potentiel le mouvement. La révolution debordienne reste peut-être à faire, mais la tentative fut, artistement parlant, une belle réussite.

⁷¹ Il n'y a d'ailleurs aucune image cinématographique dans le dernier film de Debord, ce dernier se concentrant ici uniquement sur la télévision.

b. Les ciné-tracts de Chris Marker

La crise de mai soixante-huit eut un impact important non seulement dans les milieux ouvriers et étudiants, mais également au cinéma, de nombreux réalisateurs constatant qu'il y avait un écart et un retard énorme entre ce que présentait l'art cinématographique à l'écran et la réalité concrète. Bien des cinéastes sentent que leur art en est réduit à faire la promotion du système capitaliste, un peu comme à l'époque des *Telefoni bianchi* (Téléphones blancs) en Italie (1937-1941) où l'euphorie ambiante cachait le côté sombre et guerrier de Benito Mussolini. Jean-Luc Godard, dans son livre *Godard par Godard : Des années Mao aux années 80*, écrit :

En France, si vous cherchez pour illustrer un article un ouvrier qui travaille à la chaîne, vous ne le trouverez pas, alors que vous trouvez dix mille images de Killy au volant d'une Matra. Mais l'ouvrier qui est à la chaîne chez Matra, vous ne le verrez jamais. Le fait déjà qu'on n'ait pas le droit d'avoir des images de son travail, qu'il faille des autorisations pour tourner dans son usine, indique bien l'état de répression policière qui s'exerce sur les images ([1985] 1991, p. 60).

Dans l'optique de ne pas être simplement spectateurs des événements qui se déroulent, mais bien plutôt d'apporter leur soutien aux travailleurs et étudiants en grève, l'industrie cinématographique décida d'annuler le vingt-et-unième Festival de Cannes (qui était déjà amorcé) et d'ouvrir des États Généraux sur le Cinéma. Le but était de trouver une nouvelle façon de faire du cinéma, et ce de façon globale : coût de production, mode de tournage, montage, distribution. Mais assez rapidement les États Généraux constatèrent que s'il y avait quasi unanimité pour changer les anciennes règles, en établir de nouvelles qui plairaient à tous n'était pas si simple. Comme le souligne Philippe J. Maarek dans son livre *De mai 68...aux films X* : « Les États Généraux, divisés entre les cinéastes professionnels syndiqués voulant des mesures concrètes, et les « enragés », souvent encore aspirants cinéastes, se séparèrent donc sur un demi échec. La réunion de courants très différents ne pouvait être, et ne fut, que temporaire » (1979, p. 27). Par contre, une initiative originale fut adoptée : celle de la création des ciné-tracts⁷². Sous l'égide de Chris Marker, les ciné-tracts devaient permettre à des gens, autant des spécialistes de la profession que des ouvriers, de créer des courts-métrages (une bobine seize millimètres noir et blanc, à vingt-quatre images par seconde, donc deux minutes quarante-quatre), sans son, sur des images fixes avec mentions écrites⁷³ et un montage *in caméra* (ce qui permettait sa projection dès la sortie du laboratoire, sans post-

⁷² Parfois orthographiés « cinétracts » ou encore nommés « film-tracts ».

⁷³ Qui peuvent avoir différentes formes : cartons générés au banc-titre, textes écrits à la main, coupures de journaux, d'affiches publicitaires modifiées ou détournées, photos de graffitis muraux, pancartes écrites par un manifestant dans le cadre d'une marche, etc. La seule mention au générique doit indiquer le numéro du tract.

production) qui seraient diffusés dans les salles de cinéma commerciales (parfois de force) et sur les milieux de travail, permettant ainsi que les films soient faits et regardés par les gens impliqués dans les événements⁷⁴. Les images, originales ou provenant des archives médiatiques (actualités ou publicités), étaient fournies par la compagnie SLON (Société pour La production d'Oeuvres Nouvelles, mais le terme signifie également « éléphant » en russe), créée à l'initiative de Chris Marker en 1967 (c'est pourquoi de mêmes images reviendront fréquemment d'un ciné-tract à un autre). En fait, toute cette démarche des ciné-tracts était la suite logique du travail de Marker à ce moment précis, qui avait développé un propos politique dès *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1957) ou *Cuba Sí!*⁷⁵ (1961). Il avait également réalisé un film presque entièrement constitué de photographies (sauf un plan), *Le Jetée* (1963), et avait fait un film sur la grève à l'usine de Rhodiaceta de Besançon (en fournissant entre autre des caméras aux ouvriers pour qu'ils filment eux-mêmes), *À bientôt j'espère* (1968). Par la suite, il fera même un faux *found footage film*⁷⁶, *L'ambassade* (1973). Les ciné-tracts seront donc dans la continuité de ce désir d'aller voir ce qui se passe *sur le terrain*. Comme le dit David Vasse dans un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* sur les « films de mai », intitulé *Cinéma 68* : « D'une Nouvelle Vague déjà lointaine, ils adoptaient symboliquement l'esprit en osmose avec l'attitude des citoyens en grève : quitter le confort du foyer bourgeois (les studios des années 50) pour enfin sortir dans la rue et filmer leur contemporains » (1998, p. 27). On veut donc témoigner de ce désir de révolution chez les ouvriers et, en même temps, affirmer clairement le refus d'embourgeoisement chez les intellectuels et les artistes. C'est pourquoi les ciné-tracts ne seront pas signés, ni même portant une signature collective comme c'était plutôt le cas dans le « troisième cinéma », mais seront tout simplement anonyme (probablement pour atteindre l'égalité nécessaire au débat politique). Cela témoigne d'un désir très fort à l'époque chez nombre de cinéastes : ne plus être perçus comme des « artistes » à statut privilégié, mais comme de simples « ouvriers

⁷⁴ Ceci était du moins l'intention de départ telle qu'exposée dans la brochure « Cinétractez! ». Mais cependant les règles ne seront pas toutes respectées. D'abord, peu d'ouvriers participeront à la création de ces tracts, la plupart étant des cinéastes déjà établis : Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Philippe Garrel, Mireille Abramovici, Jaques Loiseleux, Jean-Denis Bonan, Thierry Nouel, Gérard Fromanger, Bruno Barbey, etc. De plus, le ciné-tract 006 est sonore, le « Film tract R. 105 » utilise des prises de vues animées et le ciné-tract 1968, dit « Le Rouge », est en couleur.

⁷⁵ Le titre fait référence à *Yanki No!* (1960) de Richard Leacock.

⁷⁶ Un faux *found footage film* est une œuvre où l'on fait croire qu'il s'agit de pellicule trouvée, alors qu'en fait il origine d'un tournage traditionnel. Ce style est particulièrement présent dans le genre des films d'horreur (de *Cannibal Holocaust* [1980] de Ruggero Deodato à *The Blair Witch Project* [1999] de Daniel Myrick et Eduardo Sánchez) et de science fiction (comme par exemple dans *Apollo 18* [2011] de Gonzalo López-Gallego). Au Québec, le cinéaste Robert Morin utilisera aussi souvent cette technique (comme dans *Le voleur vit en enfer* [1984], *La réception* [1989], *Yes sir! Madame...* [1994] ou encore *Quiconque meurt, meurt à douleur* [1997] à titre d'exemple).

culturels ». C'est pourquoi les ciné-tracts devront être extrêmement peu coûteux à produire, fournissant ainsi une démocratisation de l'art en général et du cinéma en particulier, lui qui est habituellement si onéreux à produire. Dans cette optique, les images seront donc offertes gratuitement par le SLON aux créateurs qui pourront s'en servir à leur guise. Mais encore une fois, même cette insertion d'images d'archives n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Marker, comme le souligne Michael Chanan dans le livre *The Cuban Image : Cinema and Cultural Politics in Cuba* :

Already in *Letter from Siberia* he had incorporated newsreel and travelogue footage, still photos and even animated cartoons. At one point in *Cuba Sí!*, in a scene of Fidel speaking, he insert shots from an old Robin Hood movie – a more affectionate and more filmic way of commenting on Fidel as a living legend than the heavy-handed commentary of *Yanki No!*. Montage effects like these are entirely alien to the aesthetics of purist (each in his different way) such as Rouch or Leacock. But they are soon to become a characteristic feature of Cuban documentary, especially in the work of Santiago Alvarez (1985, p. 155).

Effectivement, s'il y a bien eu une influence du cinéma engagé politiquement de l'Amérique latine sur les cinéastes français, celle-ci n'est pas à sens unique. Dans le manifeste *Vers un troisième cinéma* (qui n'a été publié, il ne faut pas l'oublier, qu'en 1969), Solanas et Getino parlent de ce qui se fait ailleurs et qui s'inscrit, pensent-ils, dans une démarche positive et prometteuse :

C'est à partir d'une réponse affirmative que le développement des possibilités à trouver, petit à petit, à se frayer la voie dans de nombreux pays. Il suffit de citer les *newsreels* nord-américain, les *cinogiornali* du mouvement étudiant italien, les films des États généraux du cinéma français et des mouvements étudiants anglais et japonais, continuation et approfondissement de l'œuvre d'un Joris Ivens ou d'un Chris Marker. Il suffit de voir les films d'un Santiago Alvarez à Cuba ou l'œuvre que plusieurs cinéastes sont en train de réaliser dans « notre patrie à tous », comme aurait dit Bolivar, à travers un cinéma révolutionnaire latino-américain. [...] Le cinéma devient de plus en plus à la portée des classes plus nombreuses. Les expériences réalisées en France par Chris Marker, qui a donné des caméras à des groupes d'ouvriers, après leur avoir appris comment les manier, dans le but de permettre au travailleur de filmer, comme s'il l'écrivait, sa propre vision du monde, sont des expériences qui ouvrent au cinéma des perspectives inédites, et, avant tout : une nouvelle conception du fait cinématographique et de la signification de l'art à notre époque (*op. cit.*, p. 97-105).

Autre influence importante sur les ciné-tracts : l'expérience du détournement situationniste, surtout en ce qui concerne les images publicitaires, emblèmes de la société de consommation ici et de la société du spectacle chez Debord. Sébastien Layerle affirme, dans le livre *Caméras en lutte en mai 68* :

Les « films-tracts » sont proches par beaucoup d'aspect de l'esprit situationniste. Les « événements » de mai et juin 1968 participent d'une « Internationale » en lutte et cautionnent une condamnation de la « société de consommation » et de son conditionnement idéologique. La signification des « phrases révolutionnaires », référencées idéologiquement, naît d'une trame complexe de textes et d'images. Déclinées sous forme de « calligrammes » ou de mots détournés, les mentions manuscrites débordent le cadre des intertitres et impriment les supports iconographiques. La durée des plans, variable d'une prise à l'autre, correspond au temps imparti à la réflexion (2008, p. 144).

Par exemple, dans le premier ciné-tract, on voit des photographies d'affrontements entre des manifestants et des forces de l'ordre. À l'écrit, le texte pose la question : « Qu'est-ce qu'il fait? ». On voit ensuite un C.R.S. qui tire sur un manifestant, image sur laquelle s'enchaîne le texte suivant : « Il leur tire dessus. Ils étaient révoltés. On s'organise. Mais vraiment ça ne pouvait pas durer ». Le ciné-tract sept détourne un discours du général De Gaulle et son nom se retrouve associé à celui de dictateurs (François Duvalier, Francisco Franco, Stylianos Patakos, Antonio de Oliveira Salazar). Dans le ciné-tract numéro dix, c'est une publicité de Marlboro qui est cette fois-ci utilisée où, sur l'image d'un cow-boy la main accrochée à son ceinturon et une cigarette entre les doigts, le slogan original indique « Américaine...pour homme ». Mais ici, par un jeu d'écriture apparaissant directement sur les photographies filmées (ce qui n'est pas sans évoquer, encore une fois, les faux sous-titres situationnistes), la publicité se trouve envahie par son analyse critique et le slogan original se trouve relié, par un circuit fléché, à la mention « publicité + sexe = fascisme », le cow-boy devenant un symbole de l'impérialisme américain. Le dernier plan du ciné-tract quinze présente des femmes nues, prises dans un magazine érotique, sur lesquelles il est inscrit : « Regardez les choses en face toute votre vie si vous ne voulez pas être enculés par la culture bourgeoise ». Ces textes écrits permettent donc d'engager un dialogue entre les mots et les images. De plus, le montage des photographies permet d'être dynamique par l'utilisation de *flickers* qui donnent une impression de mouvement saccadé entre les images (ou cadres) et de fondus par lesquels elles s'animent d'un effet lumineux qui donne l'impression d'une profondeur, sans oublier les mouvements de caméra qui animent la fixité des photos. Viva Paci, dans son article *On vous parle de...ciné-tracts* publié dans le livre *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, écrit :

À un niveau intermédiaire entre les modes de production et les structures signifiantes, le traitement réservé aux images fixes des *ciné-tracts* s'inscrit dans une filière importante de l'histoire markerienne, celle qui va de *La jetée* à *Si j'avais quatre dromadaires*, de *Photo Browse* à *Souvenir d'un avenir*. En effet, par leur forme même, les ciné-tracts stimulent une réflexion sur le temps, sur la représentation cinématographique, sur la construction de la narration comme mise en ordre des matières de l'expression et sur la relation entre la narration et la fiction. Au niveau des structures signifiantes, les rapports dynamiques entre image et texte qui s'articulent dans le *ciné-tract* renvoient au travail de montage entre image et texte que l'on retrouve, décliné en plusieurs formes et propositions originales, dans les films de Marker. Il suffit de penser au cinéma épistolaire que pratique Marker, où la complexité du film résulte entre autre de la juxtaposition d'images publiques, à la limite du cliché, et d'un commentaire très intime à la première et la deuxième personne (2008, p. 171).

Au-delà de Chris Marker, plusieurs tracts ont été, rétrospectivement, spécifiquement attribués à Jean-Luc Godard. Il faut dire que plusieurs ont essayé, avec le temps, de découvrir qui était l'auteur de tel ou tel tract, allant ainsi cependant à contre-courant de l'esprit même des ciné-tracts qui se voulaient un travail collectif et anonyme. Pour Sébastien Layerle, les ciné-tracts

de Godard sont reconnaissables par l'emballage de pellicule seize millimètres Eastman Kodak qui tient lieu de premier intertitre. Pour Hélène Raymond, le nom et la numérotation des ciné-tracts écrits à la main et sur la pellicule constituent la signature godarienne. Pour Viva Paci, ce sont les jeux de mots par allitération qui fait reconnaître la touche du cinéaste. Antoine de Baecque, dans son livre *Godard*, identifie les suivants : ciné-tracts sept, huit, neuf, dix⁷⁷, douze, treize, quatorze, quinze, seize, vingt-trois et quarante⁷⁸. Il est vrai que le cinéaste d'origine suisse, qui voulait alors, selon sa formulation célèbre, faire « politiquement du film politique », s'éloignait de plus en plus de ses anciens amis de la Nouvelle Vague (vers lesquels il ne reviendra d'ailleurs jamais), pour s'approcher d'une démarche subversive près du cinéma d'Amérique latine des situationnistes (Thomas Levin ira jusqu'à l'accuser de plagier Guy Debord)⁷⁹. Mais n'entraîna pas qui voulait dans l'Internationale situationniste, et un slogan des membres de l'époque désignait Godard comme « le plus con des Suisse pro-chinois ». Ils lui reprochaient plusieurs choses : d'abord de représenter ces petits-bourgeois, « gauche-caviar », qui s'amuse à « jouer » la révolution⁸⁰. De plus, ils ne pouvaient lui pardonner d'avoir fait des films grands publics, presque commerciaux, comme *À bout de souffle* (1960), *Le mépris* (1963) et *Pierrot le fou* (1965). Mais, surtout, ils ne pouvaient être d'accord avec l'admiration de Godard pour la « Révolution Culturelle » chinoise, eux qui étaient féroce­ment anti-maoïste⁸¹, l'accusant de manquer de rigueur et de présenter une vision révolutionnaire incohérente. Il est vrai que les ciné-tracts de Jean-Luc Godard font la promotion des slogans de Mao Tse Tong, mais aussi de Che Guevara, comme dans le ciné-tract douze où il amplifie l'aspect christique du Che en écrivant le mot « déposons⁸² » sur une photo où l'on voit le cadavre du révolutionnaire et, dans le vingt-troisième ciné-tract, sur deux visages du Che, il inscrit « notre exemple ». Au-delà des modèles révolutionnaires extérieurs, dans leur ensemble les ciné-tracts présentent aussi un paysage assez complet des différents événements marquants de ce mois de mai en France. Comme le dit Hélène Raymond dans

⁷⁷ On y voit des images provenant du film *La chinoise* (1967) de Godard.

⁷⁸ On y voit des images provenant du film *Masculin féminin* (1966) de Godard.

⁷⁹ Après les ciné-tracts, le rapprochement de Godard vers le troisième cinéma et « l'attitude situationniste » se poursuivra avec son groupe Dziga-Vertov, dans des œuvres comme *Un film comme les autres* (1968), *Le gai savoir* (1969), *Pravda* (1970) ou *Vent d'est* (1970). Son *Lettre à Jane* (1972), par le travail sur la photographie, n'est pas sans évoquer les films d'Alvarez, Solanas, Getino et, surtout, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* où Debord filme et décortique un portrait de lui à table avec Michèle Bernstein, Asger Jorn et Colette Gaillard.

⁸⁰ Un peu comme ses personnages de *La chinoise*.

⁸¹ Voir particulièrement les films de René Viénet : *Chinois, encore un effort pour être révolutionnaire...* (1977) et *Mao par lui-même* (1977).

⁸² En référence à la « déposition », descente du corps de Jésus de la croix.

son article *La scansion du montage dans les Cinétracts de 1968*, publié dans le livre *Une histoire du spectacle militant : Théâtre et cinéma militants 1966-1981* :

Au fil de la série des Cinétracts, mais de façon a-chronologique puisque l'organisation des propositions entre elles reste aléatoire, apparaissent les moments qui forment l'histoire du soulèvement. Les grandes manifestations; les nuits de barricades; les funérailles de Gilles Tautin, lycéen mort au cours des affrontements avec la police; les grèves; les usines et les universités occupées; la manifestation contre l'expulsion de Cohn-Brendit; la manifestation à De Gaulle, le 30 mai (2007, p. 281-282).

Dans une l'optique des ciné-tracts, il est évident que cette dernière manifestation *pour* le général De Gaulle représente un acte contre-révolutionnaire⁸³ que le second tour des élections législatives le trente juin, avec son raz de marée gaulliste, viendra confirmer, mettant fin à l'utopie.

Un peu comme Guy Debord le fera ensuite avec *In girum imus nocte et consumimur igni*, Chris Marker, avec *Le fond de l'air est rouge* (1977), offre une rétrospective des événements de mai soixante-huit avec une dizaine d'années de recul. D'abord d'une durée de quatre heures, puis remonté à trois heures par Marker en 1993, le film se divise en deux sections distinctes : « Les mains fragiles », qui débute lors des soulèvements contre la guerre du Viêt-Nam jusqu'au tumulte de soixante-huit, et « Les mains coupées », de l'occupation de Prague à des images de manifestants dans les rues de Paris le premier mai 1977, en passant par l'émergence et la chute du socialisme chilien de Salvador Allende. Pour dresser son portrait, Marker réemploiera des images d'archives, principalement d'émissions télévisuelles, et aussi, de façon plus surprenante, il recyclera du métrage provenant de ses propres chutes de différents tournages qu'il a effectué à la fin des années soixante. Catherine Lupton dans le livre *Chris Marker : Memories of the Future*, indique :

[...] *Le Fond* assembles an astonishing array of archival footage, drawn from militant films and newsreels, film libraries and the French national broadcast archive INA (*l'Institut National de l'Audiovisuelle*), to retrace the issues, events and debates that provoked the upsurge of revolutionary activity in France and across the world during the late 1960s, and then saw this new Left founder in the face of right-wing repression, international ideological disagreements and rapid political retrenchments. Marker explicitly pitched the film against what he saw as the historical amnesia surrounding the period promoted by its treatment on television, where 'one event is swept away by another, living ideals are replaced by cold fact, and it all finally descends into collective oblivion' ([2005] 2006, p. 138).

Le cinéaste veut également établir une comparaison entre la situation passée et l'actuelle, et ce à travers les images. Par exemple, il retourne voir le pavé parisien où, dix ans plus tôt, était

⁸³ L'auteur François Mauriac, 81 ans à l'époque, était présent à cette marche. Jean-Luc Godard, qui était alors marié à sa petite-fille Anne Wiazemsky, lui écrivit, furieux, un message que cite Antoine de Baecque dans son livre sur le cinéaste : « J'ai appris que vous étiez le 30 mai aux Champs-Élysées. Vous n'avez pas honte? À votre âge et si près de la mort » (2010, p. 424). Voilà qui montre bien la virulence verbale de l'époque.

graffité le fameux slogan situationniste, « sous les pavés, la plage », pour constater sa disparition contemporaine. Derrière le sentiment de mélancolie qu'il veut établir se dresse aussi une réflexion sur le devenir des images, qui se transforment tôt ou tard en archives, donc en artefact du passé (mais qui peuvent heureusement pallier à l'absence de lieux de mémoire). Comme l'indique Bamchade Pourvali dans le livre *Théorème : Recherches sur Chris Marker* : « Ces montages du passé et du présent, de la fiction et du documentaire, de l'individu et de la collectivité, montrent que loin de s'opposer chacun est en fait le répondant de l'autre et qui, mis en résonance, disent leur vérités mutuelles » (2002, p. 115). Toutes ces techniques utilisées ont eu pour effet que *Le fond de l'air est rouge* fut appelé, à l'instar de *La hora de los hornos*, un « film somme ». Effectivement, si le film de Marker présente ce qui s'est déroulé en France, il le fait en se rattachant au monde, et non en isolant les événements parisiens, devenant ainsi une espèce de chronique de l'évolution de la gauche mondiale du milieu des années soixante au milieu des années soixante-dix. Vincent Bonin, dans *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, remarque :

Parallèlement à cette chronique, Marker tente de conférer une dimension historique aux documents des militants qui ont eu pour fonction de provoquer l'engagement. Il recycle ainsi dans *Le fond de l'air* des extraits (souvent inédits) de films, comme les déclarations des étudiants de l'Université libre de Berlin, ou des portions de ses propres œuvres : *La sixième face du Pentagone* et la suite de bandes d'actualités intitulées *On vous parle* qu'il réalise entre 1970 et 1973. D'autres segments d'archives au montage du *Fond de l'air* soulignent plutôt l'absence de prise directe des militants sur ce qu'ils filment lorsque surgit la répression policière. Ces images prises en plein conflit font apparaître simultanément la contingence des événements et le contexte de production du document (*op. cit.*, p. 188).

L'image finale est à la fois pessimiste et optimiste : celle d'un loup qui se fait pourchasser et finalement abattre. La révolution a certes été matée cette fois, mais il y aura toujours des loups, peu importe l'effort déployé pour les éradiquer. En ce qui concerne le réemploi d'images, Catherine Lupton note :

Even where Marker reuses images familiar from existing films, they are subjected to a continual process of re-contextualization and reinterpretation through montage and commentary, so that their meaning for one historical moment is shifted and interrogated at another. [...] The process of re-contextualizing images in *Le Fond* included for Marker the idea that the work of interpretation would be open up to the spectator. He aimed to create a dialogue between multiple political perspectives – which at certain points in the film becomes literal and hence very funny – that would avoid both a facile rapprochement of differences, and malicious point-scoring off speakers who contradict themselves (*op. cit.*, p. 141-143).

Cependant, certains ont reproché à Marker de laisser de côté beaucoup de sujets qu'il aurait été pertinent d'inclure dans cette chronique des luttes de l'époque : par exemple, rien au sujet de la Palestine, du Cambodge ou de l'Angola. De plus, toute la question du féminisme n'est pratiquement pas évoquée. Au fond, ce sont essentiellement les sujets qui ont passionné

Marker lui-même à travers ses propres films des années soixante qui sont traités dans *Le fond de l'air est rouge*. Ce qui peut effectivement être critiqué comme un manque d'ouverture idéologique, mais qui est aussi ce qui donne un ton plus personnel au film. Comme le dit encore Lupton : « As a groundbreaking work of visual historiography, *Le Fond* attempts nothing less than to give cinematic form to the chaotic and contradictory movement of world history during the tumultuous decade that it cover » (*ibid*, p. 143). Chris Marker n'a peut-être pas réussi à offrir un portrait complet de l'époque (il sera toujours presque impossible de *tout* couvrir), mais au niveau de sa construction cinématographique, *Le fond de l'air est rouge* atteint son objectif d'offrir une cohérence, peut-être superficielle par moment, d'un moment de l'histoire très tumultueux avec nombre d'idéologies révolutionnaires disparates.

Conclusion

Voilà donc un portrait global du réemploi d'images dans le cinéma militant politique de cette époque bouillonnante de la fin des années soixante et des années soixante-dix. Comme on peut le voir, les expériences effectuées en Amérique latine et en France ne sont pas isolées, bien au contraire. Il y avait plutôt une influence continue de l'un sur l'autre, un véritable échange idéologique et artistique autant que politique. Dans les deux cas, on aime bien se servir de l'image de 'l'ennemi', surtout provenant de la publicité, pour le retourner (ou détourner) contre lui. Ces échanges entre l'Amérique du Sud et la France ne passeront pas inaperçus en Amérique du Nord où un jeune cinéaste québécois, en l'occurrence Pierre Falardeau, sera grandement impressionné et influencé par ces expériences militantes. Voulant lui aussi 'brasser la cage' et casser le statu quo, ce dernier reprendra à son compte bien des techniques qui étaient dans l'air à l'époque, les adaptant à la situation québécoise. Son travail sera surtout marqué par ce qui s'est fait à Cuba et en Argentine, peut-être pour une simple raison d'accessibilité au matériel. Le cinéma militant étant presque par définition en opposition et en lutte contre le régime en place, cela handicape forcément sa capacité à voyager sur la scène internationale (les autorités n'étant généralement pas chaudes à l'idée d'envoyer ces films dans des festivals internationaux par exemple). Ironiquement, depuis la sortie par Gaumont, en 2005 des *Œuvres cinématographiques complètes* de Guy Debord en format DVD, il est plus facile de visionner ses films qu'à l'époque⁸⁴. De la même façon, les

⁸⁴ Bien qu'à Paris, à partir de 1983, ses films furent programmés sans interruption au Studio Cujas, dont le propriétaire était alors l'ami et éditeur de Debord, Gérard Lebovici, mais lorsque ce dernier se fit assassiner le 5 mars 1984, la nouvelle direction décida de mettre fin à ces projections.

ciné-tracts, par leur démarche même qui se veut très artisanale, n'ont que très peu circulé en soixante-huit (même sur le sol français), alors qu'aujourd'hui quelques-uns sont disponibles sur le site internet *youtube*. Ce contexte explique dans une certaine mesure l'influence plus limitée qu'ils ont exercé sur la scène internationale que s'ils avaient eu une diffusion plus large. Toutefois, l'œuvre de Santiago Alvarez était au contraire encouragée par le régime castriste, d'où sa circulation (tout de même relative, incomparable à celle d'un *blockbuster* américain évidemment) sur la scène internationale. *La hora de los hornos*, lui, fut clandestinement exporté à l'extérieur de l'Argentine par Fernando Solanas dans quelques festivals, permettant l'accessibilité à son visionnement. Pierre Falardeau utilisa donc ce qui était à sa disposition pour structurer son œuvre à la suite de ce qui avait déjà été fait mais personnalisée.

Chapitre 3 : Du réemploi d'images chez Pierre Falardeau

a. Présentation

Pierre Falardeau fut, au Québec, l'un des cinéastes les plus engagés politiquement dans la cause de l'indépendance nationale. Voici comment le présente Yves Lever dans le *Dictionnaire de la censure au Québec (littérature et cinéma)* :

Pierre Falardeau est déjà connu pour *Elvis Gratton* [...] et surtout pour ses opinions politiques radicalement indépendantistes et anti-fédéralistes maintes fois explicitées dans diverses publications et dans des interventions médiatiques qui ne manquent pas de panache. Pamphlétaire talentueux, il s'est créé un personnage équivoque d'intellectuel déguisé en bagarreur de rue qui ne doute jamais et qui ne craint ni les gros mots ni les coups vicieux contre toutes les formes d'autorité qui ne partagent pas ses opinions. Chacun de ses scénarios est pris avec des pincettes par les organismes subventionnaires (2006, p. 488).

Falardeau voulait donc être, d'une certaine façon, *plus* qu'un cinéaste, mais une personnalité publique qui commente l'actualité et remet en question les idées reçues et l'ordre établi. Comme le souligne encore Lever : « Au Québec, nul n'insiste autant que Falardeau sur l'engagement politique de l'artiste. C'est pour lui une exigence qui tient de l'évidence et sur laquelle il refuse tout questionnement » (*ibid.*, p. 489). Comme on l'indique dans le *Guide to Cinema (s) of Canada* : « Few critics or journalists will disagree : Pierre Falardeau is the political loudmouth of Quebec's cinema – a label the director and onetime videaste wears proudly » (2001, p. 68). En ce sens, il est redevable de l'inspiration que fut, sa vie durant, le cinéaste italien Pier Paolo Pasolini. Ses textes, écrits pour différents journaux et magazines, rassemblés en recueils sous le titre d'*Écrits corsaires*, critiquaient ouvertement, en libre-penseur qu'il était, tout ce qui lui déplaisait, ce qui fait qu'il se fit détester autant de la droite que de la gauche, du Vatican comme des féministes. Voici ce que Falardeau disait au sujet des textes de Pasolini, propos recueillis par Pierre-Luc Bégin et publiés dans le livre *Québec libre! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau* :

D'ailleurs, dans les dernières années, un des penseurs les plus importants pour moi, c'est Pasolini. Pas pour ses films, mais pour son analyse de la situation. Lui, il parle de l'Italie et constate que le système mis au point après la Deuxième Guerre mondiale, avec la démocratie chrétienne qui contrôle la télé et le développement des médias, est un système total, donc totalitaire, mille fois plus efficace que ce que Mussolini avait pu construire sous le fascisme. Pasolini explique comment la culture dominante avec la télé, les journaux, etc. a écrasé les cultures régionales mieux que n'aurait pu le faire n'importe quel régime fasciste à coup de matraque. Présentement, pour lui, il y a un contrôle de la pensée plus grand que jamais (2007, p. 89).

Si Falardeau admire tellement la réflexion du cinéaste italien sur sa culture et son pays, c'est évidemment parce qu'il discerne, dans cette constatation, un parallèle avec la situation qui existe au Québec. Mais ce contrôle de l'esprit serait selon lui pire encore au Québec qu'en

Italie, au sens où il est mené par deux forces parallèles et souvent complices : le néocolonialisme *canadien* d'une part, qui tente d'effacer toute trace de distinction culturelle des québécois, et l'impérialisme *américain* de l'autre, qui perçoit souvent le Canada comme n'étant qu'un autre état américain nordiste. Devant ces deux forces répressives et efficaces parce que monétairement imposantes, l'homme québécois et la culture québécoise se trouvent *marginalisés* (et non pas nécessairement marginales), et, dans ce contexte, ils doivent continuellement se battre pour pouvoir survivre et s'imposer. Parmi d'autres références culturelles importantes de Falardeau, il y a François Rabelais, pour son côté subversif et comique (voire même scatologique par moment) et Étienne de la Boétie⁸⁵, auteur du très important traité *Le discours de la servitude volontaire*. Ce que Falardeau a retenu de ce dernier texte⁸⁶ est surtout l'idée que l'humain, lorsqu'il vit en état de servitude, en vient à ne plus se comporter comme s'il avait *perdu* sa liberté, mais bien *gagné* sa servitude. Voici un passage d'Étienne de la Boétie :

Pour ce coup je ne voudrois sinon entendre comm'il peut faire que tant d'hommes, tant de bourgs, tant de villes, tant de nations endurent quelque fois un tyran seul, qui n'a puissance que celle qu'ils luy donnent; qui n'a pouvoir de leur nuire, sinon tant qu'ils ont vouloir de l'endurer; qui ne scauroit leur faire mal aucun, sinon lors qu'ils aiment mieulx le souffrir que lui contredire ([1976] 2002, p. 128)

Cet état d'apathie généralisée face au pouvoir demeure l'un des aspects les plus paradoxaux du comportement humain, surtout aux yeux de quelqu'un facilement porté à la révolte contre toute forme d'injustice sociale, comme l'était, justement, Pierre Falardeau. Toute sa carrière (on pourrait même dire toute sa vie), il essaya donc de provoquer le spectateur pour le sortir de cet état de servitude face au pouvoir, mais pour ce faire, il faut commencer par lui faire prendre conscience de son aliénation. C'est seulement ensuite que l'individu, ainsi conscientisé de sa propre situation, pourra réagir avec révolte et réclamer des changements sociaux et politiques (véritable processus, donc, de désaliénation).

Connu du grand public principalement en raison de sa trilogie filmique d'Elvis Gratton (*Elvis Gratton le King des Kings* [1985], *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis* [1999] et *Elvis Gratton XXX : La vengeance d'Elvis Wong* [2004]), Pierre Falardeau, comme de nombreux autres cinéastes québécois, a d'abord commencé à œuvrer dans le monde du cinéma par l'entremise du documentaire. Cependant, au début des années soixante-dix, déjà, les postes se

⁸⁵ Le mentor de Montaigne.

⁸⁶ Que l'on pourrait définir comme étant un traité de 'science politique', malgré un certain anachronisme possible, bien qu'il faut rappeler que nous sommes au XVI^e siècle, le siècle, donc, de Machiavel, fondateur, pour plusieurs historiens, de cette science nouvelle.

faisaient rare à l'ONF si bien que Falardeau et son ami Julien Poulin, voulant faire du cinéma malgré tout, se procurèrent du matériel vidéo pour pouvoir faire, à leur façon, l'équivalent du cinéma direct de l'organisme fédéral mais cette fois au Vidéographe, organisme au sein duquel évoluera aussi entre autre Robert Morin. En dix ans, Falardeau (à la caméra) et Julien Poulin (au son) réalisèrent six documentaires : *À mort* (1972), *Les canadiens sont là* (1973), *Le magra* (1975), *À force de courage* (1977), *Pea Soup* (1978) et *Speak White* (1980). Plus tard, il retournera au documentaire avec *Le steak* (1992), celui-ci coréalisé avec sa conjointe Manon Leriche, et *Le temps des bouffons* (1993). Le fil rouge de cette œuvre documentaire est, très certainement, l'engagement politique. Même dans ses films de fiction (*Le Party* [1992], *Octobre* [1994] ou *15 février 1839* [2000]), le récit semble presque toujours n'être qu'un prétexte permettant l'écriture d'un pamphlet politique, comme le souligne Pierre Barrette dans son article sur le cinéaste (*30 ans de cinéma engagé*) paru dans le magazine québécois sur le cinéma *24 images* :

Pour lui, en effet, la culture est par essence populaire et l'art doit être engagé, sans quoi ils risquent de jouer le jeu de la classe dominante et devenir une manière pour les intellectuels et les artistes de creuser le fossé qui les sépare du « peuple ». Il démontre ainsi son attachement profond à la culture des petites gens, celle des foires et des expos agricoles, de la lutte et du hockey, le monde des tavernes et des spectacles « cheap » de la Main, mais en même temps, ce qu'il y perçoit en filigrane, ce sont les signes patents de l'aliénation, l'évidence criante d'une acculturation historique, comme si l'anthropologue⁸⁷ ne pouvait s'empêcher de détester ce que l'artiste admire (2004, p. 39).

C'est effectivement cette dualité qui étonne, et peut-être même détonne quelque peu, dans son œuvre : son attachement profond pour le peuple québécois (pour lequel il ne rêve que d'affranchissement politique par la réalisation de l'indépendance⁸⁸) et, en même temps, sa rage et son indignation devant la constatation que nombre de ces mêmes gens sont trop soumis, trop peureux et, pourrait-on dire, carrément trop bêtes pour s'affirmer comme une véritable *nation* à part entière. Cependant, nombre de critiques lui ont reproché son manque d'autocritique et de remise en question de ses idées. Dans un article publié dans le magazine *24 images*, intitulé *L'accueil médiatique de 15 février 1839 : Falardeau, mets-nous des nuances!*, Marco de Blois résume bien l'ambivalence et la bipolarité provoquées, chez les critiques oeuvrant dans les grands médias, par les films du cinéaste :

Les médias sont nettement divisés. Les « pour » se retrouvent à la fois bouche bée et bouleversés, tandis que les « contre » - des éditorialistes et des journalistes - se prennent pour des lumières dans la grande noirceur. Quoi qu'il en soit, une chose paraît sûre : tous en perdent leurs moyens (2001, p. 40).

⁸⁷ Pierre Falardeau détient en effet une maîtrise en anthropologie de l'Université de Montréal (*La lutte*, 1975).

⁸⁸ Falardeau est un ancien membre du R.I.N. (Rassemblement pour l'indépendance nationale), d'où l'influence intellectuelle marquante pour lui autant d'André D'Allemagne que de Pierre Bourgault (en ce qui concerne la liberté de parole chez ce dernier, beaucoup plus associable au cinéaste que le syndicaliste Michel Chartrand, avec qui il a pourtant été fréquemment comparé).

Un peu comme chez Solanas, on peut se demander à l'occasion, en visionnant son œuvre, si le cinéma, chez lui, n'était pas qu'une simple façade pour faire la promotion d'une idéologie politique. Mais le cinéaste se défendait bien de se cacher derrière la figure de l'artiste pour ne faire *que* du politique, comme il en a été parfois accusé. Si le militantisme était important à ses yeux, une œuvre se devait aussi d'être artistique, pas seulement de la propagande au service d'une lutte politique. Mais son art se devait aussi de servir la société, de faire avancer une cause. Cependant, il savait bien que la beauté d'une œuvre artistique participe activement à son impact sur le spectateur. Non pas 'beauté par simple désir de faire du beau', mais beauté qui servira l'efficacité de l'œuvre. Politique *et* art donc, mais, en même temps, jamais l'un sans l'autre non plus. Comme il le dit à Bégin : « [...] c'est venu naturellement de lier mon cinéma et mon engagement politique. Faire du cinéma, c'était ma façon à moi de mettre des bombes » (*op.*, p. 71). Plutôt que de faire sauter de véritables bombes, comme l'a fait le FLQ, Pierre Falardeau commença à faire du cinéma au début des années soixante-dix, croyant que c'était une méthode plus efficace que la violence pour faire avancer la souveraineté du Québec.

Dans beaucoup de ses documentaires, Pierre Falardeau réemploiera des images d'archives de différentes provenances (télévision, photographie, film) pour soutenir son propos. Nous allons ici analyser les œuvres du cinéaste dans lesquelles ce dernier utilise des archives de façon intéressante et situer sa pratique du réemploi d'images dans un cadre politique par rapport aux autres formes d'utilisations que nous avons déjà évoqué.

b. Les résidus télévisuels de *Pea Soup*, ou l'aliénation des *mass médias*

La télévision et, plus tard, l'apparition du VCR (enregistreur vidéo) provoqua très certainement une petite révolution parmi les cinéastes travaillant avec les archives, puisque les images devenaient encore plus facilement employables. Pierre Falardeau et Julien Poulin, pour *Pea Soup* (1978), vont se servir allègrement de la possibilité offerte par l'enregistreur vidéo pour insérer des images provenant des bulletins de nouvelles télévisées au sein de leur panorama de la société québécoise contemporaine. Dans une demande de bourse au Conseil des Arts du Canada pour le film, et publiée dans son livre *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, le cinéaste présentait ainsi, sous forme de question, son projet : « Dans le monde merveilleux de Walt Disney, où est la place de l'homme québécois? » (1995, p. 63). Dès le départ du film, en effet, la question est posée, quand apparaît à l'écran la fée clochette et le

château de Walt Disney World (images récupérées directement de la télévision, sans autorisation ni paiement de droits d'auteur). Dans un article paru dans *Le journal du jeune cinéma québécois* portant sur *Pea Soup*, cette question du droit d'auteur des images était évoquée, et la réponse de Julien Poulin reflète très nettement son peu d'intérêt (commun avec Falardeau) concernant l'aspect légal de l'affaire, prenant même une certaine fierté au vol, semble-t-il, ce qui était de toute façon dans l'esprit même du propos de l'œuvre :

[...] on veut le plus possible utiliser ce qu'il y a, comme eux-autres nous utilisent, comme ils viennent chez-nous, dans nos maisons pour présenter leur publicité, s'ils viennent chez-vous, moi je prends ce qu'il y a et je l'utilise comme ils m'utilisent en voulant que j'achète tel char ou tel yogourt que Lafleur veut me vendre. Je le regarde, j'en prends une photo, j'ai le droit il me semble? (1978, p. 7).

Ce désir de vouloir montrer la publicité et l'industrie du divertissement présentes à l'époque a pour dessein de démontrer une constatation : l'effacement de l'identité culturelle québécoise, incapable de faire sa place face à la redoutable et très riche machine publicitaire américaine véhiculée et aidée par les *mass medias*. Cette puissance américaine a, d'une certaine façon, dépossédé les québécois de leur culture identitaire et ils se retrouvent déstabilisés face à une immense entreprise d'uniformisation mondiale calquée sur le modèle états-unien. Dans cette optique, le monde ne devient qu'une espèce de succursale américaine, un sous marché à aller posséder. Dans un texte publié dans le livre *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Falardeau écrit : « Pendant des années, les cinéastes d'ici ont tenté de donner la parole à ceux qui étaient sans voix. Mais c'est le cinéma québécois lui-même qui est sans voix » (*op. cit.*, p. 198). Le cinéaste veut donc remettre sur les écrans l'image du québécois, avec ses qualités mais aussi ses nombreux défauts, des tavernes aux maisons de Westmount. Pour ce faire, il semble fondamental pour lui de retourner à la grande époque du cinéma québécois, c'est-à-dire le cinéma direct des Pierre Perrault, Gilles Groulx et Michel Brault, comme il l'explique dans sa demande de bourse :

Avec *Pea Soup*, nous voulons redonner à l'homme d'ici une image de lui-même qu'on lui a volé toute sa vie, qu'on lui vole encore quotidiennement. Avec *Pea Soup*, nous voulons renouer avec la grande tradition du cinéma québécois, avec la grande tradition du cinéma direct (*ibid.*, p.63).

Si, pour lui, l'identité québécoise, dans son fondement même, est associée au cinéma, à l'inverse, la télévision est pour lui un instrument d'aliénation dans les mains du pouvoir hégémonique capitaliste anglo-saxon qui ne fait que se promouvoir lui-même⁸⁹ : « Le cinéma américain de type hollywoodien (le bulldozer culturel insignifiant le plus puissant du monde) qui ne peut qu'accepter les normes esthétiques et idéologiques de l'impérialisme *yankee* »

⁸⁹ Un peu comme le fait la bourgeoisie dans *La société du spectacle* de Debord.

(*ibid.*, p.64). Le cinéma se veut donc comme un symbole identitaire important, alors que la télévision n'est, selon lui, qu'un instrument servile d'asservissement au pouvoir américain. Une autre séquence nous montre le premier ministre du Canada de l'époque, Pierre Elliott Trudeau, faisant toute sorte de pitreries sous l'œil attentif des caméras de télévision qui filment chacun de ses gestes. Falardeau entremêle ces images avec d'autres provenant de films de la série *James Bond*, développant ainsi une comparaison qui fait paraître Trudeau (à l'aide de la musique sur la bande-son) comme une espèce d'agent 007 combattant la méchante 'menace terroriste' que représente le FLQ et, par la même occasion, toute l'idéologie indépendantiste québécoise ou, comme le dit Alain Bissonnette dans la revue *Cinéma Québec* pour sa critique du film (*'Pea Soup' : une histoire à finir avec Falardeau et Poulin*) « l'agent très spécial, le chevalier servant des propriétaires, industriels et financiers » (septembre-décembre 1978, p. 13). Par contre, si l'analyse se veut incisive, le ton général du film n'est jamais dénué d'humour, trait rabelaisien qui sera constamment présent dans son œuvre. Bernard Dansereau, dans sa critique de *Pea Soup* publiée dans *Le journal du jeune cinéma québécois*, faisait ressortir ces deux aspects importants, réemploi d'images et humour, dans la construction du film :

Une image vaut mille mots et dans ce film on a préféré les 'flash' aux discours. Des courtes séquences empruntées ici et là dans ce que la télévision nous présente quotidiennement, qui viennent appuyer les thèmes touchés. Grâce à un excellent montage, ces bouts racollés les uns aux autres sont souvent ce qui permet d'absorber le message ou plutôt qui obligent à regarder ce miroir humoristique qu'est *Pea Soup* (1978, p. 7).

Le film offre donc aux spectateurs un documentaire qui se veut une analyse critique de la société québécoise, entremêlant les techniques classiques du cinéma direct de la belle époque de l'ONF et un travail sur l'archive provenant de la récupération d'images télévisuelles, avec l'objectif clair de démontrer que ce médium, trop fortement sous l'emprise financière des grosses compagnies américaines, est incapable de montrer la réalité telle qu'elle se déroule véritablement dans la société québécoise. Mais Falardeau est loin de se présenter comme un moralisateur meilleur que les autres, ayant lui-même souffert de cette forme d'aliénation collective avant de voir les films de l'ONF⁹⁰, comme il l'affirme dans le livre *Québec libre! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau* :

D'ailleurs, quand j'étais jeune, pour moi le cinéma c'était John Wayne, Elvis Presley et tous ces films épais-là, qui aujourd'hui ont été remplacés pas ceux de Bruce Willis et Sylvester Stallone, et ça ne m'intéressait pas du tout! La première fois que j'ai vu un film québécois, c'était comme « Ah!... Hein!?! Ça parle de moi, de mon milieu, de mes voisins... ». Moi, avant, je n'avais jamais vu ça un ouvrier à la télé! Ou bien oui, mais c'était un ouvrier français en bicycle avec son pain pis son béret... À mille milles de notre réalité! Tandis que là je voyais un gars comme mon voisin, avec la même boîte à lunch, le

⁹⁰ Particulièrement ceux de Pierre Perrault, Gilles Groulx et Arthur Lamothe.

même *jacket*, le même casque, en train de travailler dans son usine. « Ah!... C'est ça aussi le cinéma! On peut parler d'autre chose que d'Elvis Presley!... On peut parler de nous, de la vie, de notre situation politique! ». Et je ne m'en suis jamais relevé » (2007, p. 72-73).

L'influence du cinéma direct de l'ONF, en ce sens de vouloir se réapproprier l'image du peuple québécois, sera importante tout au long de l'époque documentariste chez Falardeau et Poulin.

En terme d'utilisation d'archives, la séquence la plus marquante, et la plus habile probablement aussi, dans *Pea Soup*, est la scène où, sur fond musical, à savoir *Hound Dog* d'Elvis Presley (l'un des symboles très forts, avec Disney, Coke et Kentucky Fried Chicken, de l'impérialisme américain), défile une série d'images fixes provenant de la télévision ou de photographies publicitaires ou d'archives. Falardeau veut démontrer, dans cette séquence, que derrière une image plaisante et attirante des États-Unis (Mickey Mouse, Superman, vedettes de cinéma⁹¹, etc.) se cache un visage beaucoup plus sombre (guerre, pornographie, argent, etc.). Ce déferlement intensif d'images a pour objectif, selon Bissonnette de nous montrer « combien cette culture nous conditionne, nous bombarde et peut éventuellement nous anéantir » (*op. cit.*, p. 14). Le tout est rythmé au son de la musique, mais aussi des mots, qui commentent, d'une certaine façon, les images à l'écran. Par exemple, pendant que l'on entend « *When they said, you was high classed* » le réalisateur nous montre une image de Paul Newman, alors que pour la suite, « *Well, that was just a lie* », nous voyons un membre du Ku Klux Klan. Il s'établit donc très nettement un rapport entre l'image et le son, l'un commentant l'autre et jouant fortement sur l'idée de *high class* du modèle américain typique d'un conservatisme années cinquante et la confrontation avec la réalité, c'est-à-dire la violence et les problèmes de la société américaine, encore fondamentalement divisée (riches/pauvres, blancs/noirs, républicains/démocrates, etc.). Pour Falardeau, ce passage du film est assez représentatif de l'idée générale derrière son projet, comme il le dit dans le livre de Mireille La France, *Pierre Falardeau persiste et signe* :

Au fond, cette petite séquence est montée comme le film lui-même, c'est pareil : *Pea Soup*, c'est toutes sortes d'images de l'aliénation qui sont collées ensemble pour qu'on puisse faire des liens. Pour nous, c'était pas nécessaire de tout expliquer : $A + B = C$ (1999, p. 42).

Bien sûr, toute cette séquence n'est pas sans évoquer celle, très semblable, de *La hora de los hornos* (celle débutant à la cinquante-troisième minute de la première section). La différence majeure est que dans le film de Solanas et Getino les publicités alternaient avec des images

⁹¹ Dont ceux qu'il a évoqué dans l'entretien cité plus tôt : John Wayne, Elvis Presley et Sylvester Stallone.

d'animaux se faisant massacrer dans un abattoir, mais, encore là, Falardeau et Poulin avaient déjà utilisé ce procédé pour établir un lien entre la mort des animaux et l'abêtissement de la population devant les spectacles insipides et de mauvais goût présentés au Parc Belmont⁹² dans *À mort* (1972). Dans sa demande de bourse, Falardeau écrivait :

Nous disons non au cinéma-écran. Nous préférons continuer la tradition qui va de Brault à Groulx, de Flaherty à Perrault, de Vertov à Lamothe, de Klein à Gosselin, de Joris Ivens à Arcand, de Rouch à Marker, de Leacock à Émile de Antonio, de Santiago Alvarez à Fernando Solanas. [...] Nous préférons la notion de *tercer cine* de Solanas à *The Great Gatsby* et à *Love Story* (*op. cit.*, p. 64).

Il est donc clairement indiqué que Falardeau s'inscrivait dans une démarche très « troisième cinéma », celle d'un cinéaste « en lutte » contre le pouvoir et qu'il tente de combattre à l'aide du médium cinématographique. Pour lui la situation néo-coloniale telle qu'elle se vivait en Argentine était comparable à celle du Québec, où les richesses naturelles ont été abondamment et allègrement pillées par les américains, particulièrement sous l'ère de Maurice Duplessis, lors de la « grande noirceur » des années cinquante. En fait, pour Falardeau, l'influence de Solanas en général et de *La hora de los hornos* en particulier est fondamentale dans toute son œuvre. La critique de la bourgeoisie telle que présentée dans le film de Solanas et Getino, où les intellectuels sont présentés comme déconnectés de la réalité quotidienne du peuple et sont même des traîtres à la nation, reviendra fréquemment chez le cinéaste québécois, autant dans *Les canadiens sont là*, où Falardeau et Poulin ajoutent des bruits de porcs par-dessus les images de diplomates dégustant un somptueux gueuleton dans une exposition artistique canadienne légèrement pédante en France, que dans *Pea Soup* et *Le temps des bouffons*. Des scènes de *El viaje* de Solanas où l'on voit, par exemple, alors que le pays est inondé, un nouveau candidat à la présidence nationale se présenter tout de blanc vêtu, mais portant des pattes de grenouille, auront également, par leur côté burlesque, une grande influence sur *Elvis Gratton II* et *Elvis Gratton XXX* de Falardeau.

Dans la séquence de montage de *Pea Soup*, les références aux actes de racisme tels que perpétrés par le Ku Klux Klan ne sont pas sans évoquer également *Now!* de Santiago Alvarez, Falardeau utilisant même une photographie d'un enfant noir en état d'arrestation qui avait déjà été utilisée par le cinéaste cubain dans son film. Dans le livre de Mireille La France, lorsque questionné sur ses influences concernant le collage d'images de publicité, Falardeau parle du film *Entre tu et vous* (1969) et *24 heures ou plus* (1973) de Gilles Groulx, mais il poursuit en ajoutant : « Donc, c'est là que j'avais vu des images trafiquées, mais aussi

⁹² Dont, incidemment, l'un des actionnaires à l'origine était Charles Trudeau, le père du futur premier ministre du Canada Pierre Elliott Trudeau.

dans les films de Santiago Alvarez, tu sais, quand il pique des images de vieux films nazis remplis de soldats allemands pour les insérer dans des scènes de soldats américains au Vietnam... Le message passait » (*op. cit.*, p. 39). La différence réside peut-être dans l'utilisation de la musique : si Alvarez utilisait la pièce Lena Horne comme un commentaire venant renforcer son propos, dans *Pea Soup* la pièce d'Elvis Presley représente un agent d'aliénation supplémentaire, la culture populaire étant ainsi blâmée et non pas présentée comme outil au service du changement social. Cependant tout comme Alvarez et Solanas, Falardeau va également effectuer des mouvements de caméra sur les photographies pour éviter la fixité, rapprochant d'autant plus *Pea Soup* de ses prédécesseurs d'Amérique latine. De plus, autant derrière *La hora de los hornos* que *Pea Soup* se cache une influence intellectuelle majeure, celle de Frantz Fanon. Comme Falardeau le dit lorsque questionné, dans le livre *Québec libre! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau* sur les écrivains étrangers qui l'ont influencé :

D'abord, il y a l'essai de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, qui m'avait beaucoup marqué. Je l'avais lu durant un séjour en Martinique, le pays d'où venait Fanon. Je découvrais donc sa pensée au cœur même de sa propre société et, dès l'introduction⁹³, je comprenais que j'avais affaire avec une œuvre incontournable. J'avais aussi lu le célèbre *Portrait du colonisé* d'Albert Memmi qui m'avait également fait comprendre beaucoup de choses. Mais les connards de fédéralistes qui nous accusaient de plaquer des modèles étrangers sur la situation québécoise, alors que l'on a seulement puisé dans ces œuvres-là ce qui correspondait à notre réel. Et le Québec n'est pas la planète Mars! Les mécanismes du système colonial et les processus de conquête et de soumission des sociétés sont semblables partout sur la planète... (*op. cit.*, p. 97-98).

La séquence qui suit immédiatement le montage musical est la célèbre scène (probablement la plus connue du film) de l'enfant⁹⁴ mangeant son poulet frit Kentucky⁹⁵ en buvant une bouteille de Coca-Cola. Filmé très simplement, sur le minuscule terrain arrière d'un petit logement pauvre typique de l'est de Montréal, style cinéma direct, la réalisation se veut ici dépouillée de tout artifice. La scène contraste donc grandement avec le montage rapide de celle qui la précède, procurant une sorte de pause suite à l'avalanche de plans que le spectateur vient de voir (il s'agit cette fois-ci *presque* d'un plan-séquence⁹⁶). Mais si le montage est beaucoup plus sobre, le constat n'en demeure pas moins sévère : bien que l'enfant soit sympathique et attachant (ne serait-ce que par sa franchise très naïve), le fait est

⁹³ Falardeau fait-il référence à l'introduction rédigée par Jean-Paul Sartre?

⁹⁴ Qui était le voisin de Pierre Falardeau.

⁹⁵ Il y a d'ailleurs plusieurs références en chaîne par rapport à PFK dans cette séquence : juste avant le montage, on voyait des chars allégoriques du Carnaval de Québec commandités par cette chaîne de restaurants, et l'enchaînement d'images télévisuelles débute par une publicité de Poulet Frit Kentucky.

⁹⁶ Mais il y a un montage subtil quand même révélateur : quand on demande à l'enfant ce qu'il ferait s'il était l'homme invisible, ce dernier répond « je serais invisible tout le temps ». Juste à ce moment, les cinéastes insèrent un gros plan du visage du colonel Sander sur le baril de poulet frit, voulant montrer par là l'effacement et la disparition du québécois derrière l'américanisation.

que nous avons sous les yeux une espèce d'hybride entre un québécois et un américain (au sens 'états-unien' du terme). Certes, il parle encore français, mais ses références (autant alimentaires que culturelles) sont américaines, comme on le découvre par ses réponses aux questions que l'on entend posées, hors-champ, par Poulin et Falardeau. Il n'y a pas de doute dans la démonstration de cette séquence : l'uniformisation voulue par la société américaine fonctionne avec une grande efficacité⁹⁷. La nourriture du genre *fast food*, dont la télévision fait fortement la promotion devient ici une métaphore de l'invasion de la culture américaine au Québec, ayant peut-être un goût plaisant pour les papilles gustatives au premier abord mais qui, à la longue, bouche les artères et rend malade celui qui en consomme trop, d'où l'idée d'anéantissement auquel il était fait référence un peu plus tôt. Déjà dans son mémoire de maîtrise, il affirmait :

En analysant les mythes, les héros, les rêves collectifs, les fantaisies, d'un groupe, d'une classe, ou d'un peuple opprimé, on comprend mieux comment le système d'exploitation peut continuer, puisqu'il est inscrit au plus profond de chacun (1975, p.2).

Devant cette dépossession culturelle, l'homme québécois devient, aux yeux de Falardeau, comme un zombi. La dernière chose à laquelle il se rattache et à laquelle il accorde de l'importance devient la coupe Stanley, espèce de nouveau Saint-Graal utopique. Falardeau et Poulin ont été tourner une scène dans les rues de Montréal, où ils nous montrent les gens se rassemblant en masse lors d'un défilé suite à la victoire, en finale de la coupe Stanley, du club de hockey les Canadiens. Une autre séquence, cette fois tournée par les cinéastes dans la ville de Québec, lors du Carnaval, nous fait voir l'emprise économique des compagnies américaines, qui s'affichent sur des chars allégoriques d'une laideur sans nom, venant vider de son sens une fête qui se voulait, à l'origine, une manifestation populaire du peuple *québécois*. Autant l'image que le son, dans ces deux scènes, sont chaotiques, les gens chantant, criant, hurlant, buvant et déambulant de façon erratique en essayant de suivre bêtement ce qui se passe (si on peut considérer qu'il se passe véritablement quelque chose), le tout sous l'effet euphorisant de l'alcool. Il faut dire que Pierre Falardeau n'aimait pas particulièrement la famille Molson, alors (et toujours) propriétaire d'une compagnie de bière *et* du club de hockey les Canadiens, comme il le dit à Mireille La France : « Pour moi, Molson, c'est comme les colonialistes anglais qui rentraient de l'opium en Chine. Je l'haïs Molson parce qu'il a soulé des générations de Québécois. On oubliait notre misère dans la broue » (*op. cit.*, p. 45). D'une séquence où l'on voit des gens pauvres et en état d'ébriété affirmant que les riches ont obtenu leur argent « en volant » s'enchaîne une autre où *Pea Soup*

⁹⁷ Lorsque questionné sur ses espérances dans la vie, l'enfant évoque l'espoir d'avoir une grosse voiture plus tard, représentant bien l'influence du rêve (très matérialiste) américain.

nous présente, en photographie, des luxueuses maisons de Montréal. Ce qui est plus étonnant est que les cinéastes ajoutent sur ces images un commentaire indiquant qui en est le propriétaire et même l'adresse, par exemple : « Charles Bronfman, 78 Summit Crescent, Westmount », « Jaques Francoeur, 65 Belvédère Place, Westmount », « Alex D. Hamilton, 3 Murray Avenue, Westmount », « Louis Desmarais, 3875 Ramsay Avenue, Westmount », « Léon Simard, 3110 Dolack Road, Westmount » ou « Robert Bourassa, 190 Maple Wood, Outremont ». Sur la piste de commentaire du film, Falardeau avouera qu'il donnait ces indications en espérant que quelqu'un irait y mettre le feu! Cet état de torpeur dans laquelle se trouvait le peuple québécois était dû en grande partie, selon Falardeau et Poulin, à la publicité qui, telle qu'on la voit dans *Pea Soup*, tente très certainement de contrôler l'esprit, mais aussi, encore plus fondamentalement, de vendre du rêve et d'ainsi assagir toute exaspération potentielle devant la médiocrité de la réalité quotidienne, comme le remarque Bissonnette dans son article sur le film : « Il doit désamorcer la faculté de désir de changement de l'exploité, son potentiel de révolte. C'est ainsi que les marchands nous invitent, par la publicité, à rêver de liberté au sens où ils l'entendent » (*op. cit.*, p. 13). Cette dernière remarque est importante, puisqu'elle implique le contrôle du rêve et des désirs collectifs. Dans une société capitaliste où l'argent devient pratiquement la seule source de bonheur possible et la réussite monétaire souvent l'unique source de valorisation, il est plus profitable de vouloir donner le goût aux gens de s'acheter la dernière voiture que de promouvoir un projet collectif comme la création d'un pays avec une culture propre et personnelle. Cependant, pour démontrer cette emprise de la télévision et de la publicité et son rôle sur la société, il est important de la faire *voir*, telle quelle, aux spectateurs. Établissant un lien direct entre l'univers médiatique et son impact sur les gens dans la vie de tous les jours, Falardeau ajoute énormément de force à son œuvre grâce aux archives. Ce faisant, il recontextualise le propos de départ, en faisant ressortir l'intention « cachée » derrière le message officiel, permettant de pendre une distance critique par rapport au matériel originel et établissant des liens didactiques. Dans sa lettre au Conseil des Arts, le cinéaste explique son choix artistique en des termes éloquents :

Nous avons choisi le collage : recréer un sens à partir d'éléments divers. Un défi plus intéressant à surmonter. Au niveau du montage, ça crée des problèmes fantastiques, ça donne des possibilités inouïes. Par-delà l'unité d'espace et de temps, on doit tout raccrocher à l'unité d'idée : aliénation du colonisé. Par-delà les lieux, les heures, les saisons, les années, recréer la signification dans des voies ouvertes par Dziga Vertov, Gilles Groulx, Pierre Perrault. Pourquoi perdre du temps ? Aller à l'essentiel. Ne pas laisser l'unité se faire autour d'un individu. Aller directement à l'idée. Montage percutant, antihollywoodien (*op. cit.*, p. 67).

Ramassis d'images disparates oui, mais non fouillis, car derrière tout cela se cache une ligne directrice, évidemment très chère au cœur du cinéaste, qu'il a explicité dans l'entretien accordé à Mireille La France : « Mon idée, c'était de parler de l'indépendance par l'accumulation de toutes sortes d'événements » (*op. cit.*, p. 46). D'ailleurs, note significative, le film ne se termine pas sur le traditionnel « Fin », mais plutôt sur les mots « À finir ». Cette annonce n'évoque bien sûr pas une éventuelle suite au film, un *Pea Soup 2*, mais bien plutôt que ce sera au peuple québécois lui-même de terminer son travail de libération nationale. Car si *Pea Soup* est un film sur la dépossession (culturelle, économique, etc.) c'est aussi, et même surtout, un appel à la résistance qui vise, pour reprendre l'expression de Bissonnette, un « au-delà cinématographique » (*op. cit.*, p. 14), avec l'objectif de changer le rapport dominant/dominé et de permettre au peuple québécois de pleinement s'épanouir. Et bien évidemment, cette « fin ouverte », si l'on veut, n'est pas sans évoquer les dernières paroles prononcées à la conclusion de la deuxième section de *La hora de los hornos* : « Notre film s'arrête ici, à vous de le continuer. Vous avez la parole ». Falardeau et Poulin ne voulaient pas littéralement engager une discussion avec le public (ces expériences avaient déjà été faites dans les débuts de l'ONF), mais ils désiraient quand même l'interpeller comme participant de la lutte pour l'indépendance nationale.

c. Le montage photographique de *Speak White*

Speak White est un poème écrit par Michèle Lalonde en 1968 et lu fréquemment en public lors d'une série de spectacles engagés politiquement à la fin des années soixante et immortalisé par les cinéastes Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse dans leur film *La nuit de la poésie 27 mars 1970* (1971) tourné au théâtre Gesù à Montréal. Le titre du poème fait référence à une insulte raciale⁹⁸, qui n'est plus utilisée aujourd'hui, par laquelle se faisait parfois apostropher les canadiens français s'exprimant dans leur langue à Montréal par des anglophones. Dans son poème, entremêlant généreusement le français et l'anglais (pour métaphoriser la perte de la langue) tout en notant la pauvreté (monétaire et au niveau de la qualité des emplois disponibles) du peuple francophone en Amérique du Nord, Michèle Lalonde dit entre autre : « Nous sommes un peuple inculte et bègue / mais nous ne sommes pas sourd au génie d'une langue. / Parlez nous avec l'accent de Milton et Byron et Shelley et Keats. / *Speak White* et pardonnez-nous de n'avoir pour réponse / que les chants rauques de

⁹⁸ Littéralement « parlez blanc ».

nos ancêtres et le chagrin de Nelligan », « Parlez-nous de vos traditions / nous sommes un peuple peu brillant / mais fort capable d'apprécier / toute l'importance des crumpets / ou du Boston Tea Party / mais quand vous really speak white / quand vous gets down to brass track / pour parler du gracious living / et parler du standard de vie / et de la Grande Société. / Un peu plus fort alors speak white / haussez vos voix de contremaîtres / nous sommes un peu durs d'oreille / nous vivons trop près des machines / et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils » ou « Ah! / Speak white / big deal / mais pour vous dire / l'éternité d'un jour de grève / pour raconter / une vie de peuple-concierge / mais pour rentrer chez nous le soir / à l'heure où le Soleil s'en vient crever au-dessus des ruelles / mais pour vous dire oui que le Soleil se couche oui / chaque jour de nos vies à l'est de vos empires / rien de vaut la langue à jurons / notre parlure pas très propre / tachée de cambouis et d'huile ».

En 1980, Pierre Falardeau et Julien Poulin décidèrent de revisiter le poème et d'en faire un film, qui sera d'ailleurs produit, et c'est une première pour eux, par l'ONF (donc leur première œuvre rémunérée et tournée en trente-cinq millimètres et non en format vidéo). On pourrait se demander pourquoi ils décidèrent de faire ce film à ce moment précis : était-ce parce que c'était l'année référendaire? Probablement, mais alors pourquoi revenir sur un poème ayant déjà plus de dix ans? Ce n'est pas par simple nostalgie, mais bien parce que pour Falardeau, le texte de *Speak White*, s'il parle bien de ce qui se passe ici, s'applique aussi bien n'importe où ailleurs. Comme il l'écrit dans un texte publié dans *La liberté n'est pas une marque de yogourt* :

On a soutenu que le poème de Michèle Lalonde était nationaliste. Mais on a souvent oublié son côté internationaliste. Comme s'il y avait une contradiction entre les deux. De petits esprits nous parlent de ghetto, de tribu, de repli sur soi... et en tire des profits substantiels. Un peuple qui réclame le droit à la différence doit reconnaître le même droit chez les autres. La diversité culturelle de l'humanité est une richesse à protéger. Il faut résister au nivellement culturel que nous propose l'impérialisme, que cette entreprise d'homogénéisation de l'humanité se fasse par la gauche ou par la droite (*op. cit.*, p. 201).

Comme on peut le voir, le nationalisme de Falardeau n'est pas, comme on l'a souvent accusé à tort d'être, un repli sur soi. Défense des intérêts de son peuple oui, mais non mépris de l'extérieur, tout au contraire. Dans un autre texte, il écrit, concernant le projet de filmer le poème de Michèle Lalonde : « Non pas illustrer le poème mot à mot, mais respecter le sens général du poème : à la fois nationaliste et internationaliste, anti-impérialiste, anticolonialiste. Une œuvre enracinée ici, très profondément, mais qui par là même rejoint une préoccupation universelle » (*ibid.*, p. 197). Le choix de ce poème très précisément relève donc d'une double intention, parler du local et de l'international tout à la fois, et ce à travers, comme il le dit, une

critique de l'impérialisme et du colonialisme, mais aussi de l'exploitation capitaliste pure et simple. Pour illustrer visuellement le poème, Falardeau et Poulin décidèrent d'utiliser des photographies filmées provenant de différentes époques (pas seulement contemporaine), garantissant à l'œuvre d'être non seulement universaliste mais également intemporelle. On pourrait se demander pourquoi ce choix d'y aller avec des photos : question de rythme de montage probablement au départ, permettant de mieux suivre le tempo du poème. Dans un texte, Falardeau explique les raisons de son choix artistique d'y aller avec cette forme cinématographique précise :

Au premier abord, la décision de réaliser *Speak White* à partir de photos pourra sembler très subjective. Elle l'est. Mais plus le travail d'analyse sur le poème avance, plus cette décision, intuitive au départ, se confirme. C'est le respect du rythme du poème qui impose le travail en photo sur la table d'animation. Pourquoi? Parce que la table d'animation permet d'obtenir des plans qui coïncident exactement avec le poème soit au niveau du cadrage, soit au niveau du mouvement, soit au niveau de la longueur. Le contrôle sur le matériel est quasi total. À la table d'animation, on contrôle la longueur des plans à une image près. Ainsi, on peut faire des *zooms* de 34 cadres. Des panoramiques de 27 cadres, des plans fixes de 175 cadres. Au choix du cinéaste. Quand on veut synchroniser le plus parfaitement possible le rythme du poème et le rythme de l'image, c'est un choix formel, très intéressant, qu'il faut poser. En dehors du cinéma d'animation, on n'y arrive que de façon très approximative (*ibid*, p. ??).

Un choix pratique donc, pourrait-on dire, qui permet de mieux contrôler, de façon extrêmement précise (comme on le voit, il compare ce travail à celui d'un cinéaste d'animation), la durée des plans et de les faire ainsi synchroniser avec le poème qui sera lu (par Marie Eykel, la copine, à l'époque, de Julien Poulin) sur la bande-son⁹⁹. Mais au-delà de ce simple choix pratique, il y a aussi une influence artistique majeure (et qu'il ne dissimule d'ailleurs pas), car comme il le souligne à Mireille La France :

En fait, j'étais très influencé à l'époque par un film de Santiago Alvarez qui s'appelle *Now*, un film que j'avais vu probablement en 1972 ou 1973. La force de ce film-là, c'est le rythme; c'est construit avec des films d'archives et des photos fixes sur la discrimination raciale. Un crisse de bon film! J'avais peut-être vu, aussi, *L. B. J.* à ce moment là... Donc, moi, je me suis dit que j'aimerais aller plus loin en essayant de trouver le rythme uniquement à partir de photos fixes; je pensais que ça pourrait créer une plus grande unité au niveau artistique. Dans le film *Now*, Alvarez avait ponctué son montage avec de la musique; et moi, je pensais qu'il fallait plutôt trouver le rythme dans l'agencement et le contenu des images (*op. cit.*, p. 60).

Pour trouver les meilleures images qui vont accompagner leur film, Falardeau et Poulin allèrent aux États-Unis, New York et Washington, pour trouver des photographies saisissantes qui permettraient de donner du contenu et de bien illustrer le propos du poème de Lalonde. Ils allèrent entre autre à la Farm Security Administration (FSA), organisme américain fondé

⁹⁹ Certains au sein de l'ONF lui reprochèrent de ne pas se servir de la lecture par Michèle Lalonde elle-même de son poème enregistré dans le film *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, mais Falardeau désirait en avoir une relecture, trouvant que celle de Lalonde, bien que très belle et pleine d'émotion, avait un rythme sur lequel il aurait été plus difficile de faire un montage photographique.

dans la première moitié du siècle, où des archives photographiques sont disponibles, et également à la Library of Congress, Les archives nationale du Québec et Les archives publiques du Canada (entre autre). Le résultat final fut un mélange hétérogène d'images connues, comme celles provenant du travail Lewis Hyne (qui a réalisé une série de photographies d'enfants au travail) et d'autres provenant d'artistes anonymes. Le montage permet d'établir des relations entre des chars d'assaut qui semblent foncer sur des esclaves noirs, des évêques qui se goinfrent et des gens fusillés, de grandes familles bourgeoises en train de se prélasser et des ouvriers d'usines de textile (souvent des enfants) et des travailleurs miniers. Comme dans le montage de *Pea Soup* (mais également *Now!* et *LBJ*) on voit des membres du Ku Klux Klan alors que résonne sur la bande-son les mots : « Be civilize! ». Les deux cinéastes effectuent beaucoup de mouvements de caméra sur ces photographies, pratique qui rappelle encore une fois celle de Santiago Alvarez, mais Falardeau reconnaît également une autre influence importante :

[...] il y a aussi un film de Lipsett que j'avais vu à l'ONF, *Very Nice, Very Nice*, qui est, je pense, le film de photographies le plus génial qui ait jamais été fait! Le film dure six minutes et le sujet, c'est la bombe nucléaire. On en avait déjà visionné quelques-uns en préparant *Speak White*, on avait vu *Le Québec vu par Cartier-Bresson*¹⁰⁰ et aussi le film sur le Klondike¹⁰¹; mais, dans *Very nice*, ce qui était frappant, c'est qu'il y avait un seul mouvement de caméra sur à peu près mille plans! Le rythme est donc créé seulement par les images fixes. Et c'est le film que j'ai vu où il y a le plus de mouvement. C'est là que tu t'aperçois que ce qui crée le rythme au cinéma, c'est n'est ni le mouvement contenu dans l'image animée, ni le mouvement de caméra, c'est la durée des plans et leur juxtaposition. Dans *Speak White*, les seuls mouvements de caméra qui existent sont dans la première partie et sont des mouvements lents. Le rythme du film s'est construit à partir du rythme inhérent à chacune des photos, puis dans leur succession, puis enfin dans le lien entre ces photos et la voix de Marie Eykel (*ibid.*, p. 62-63).

Au final, *Speak White* est une œuvre assez courte, à peine six minutes et trente-quatre secondes, mais qui est, selon Falardeau lui-même, l'une de ses œuvres les plus fortes, ayant une portée émotionnelle plus grande que certains de ses moyens ou longs métrages. En montrant ces images d'exploitations et de la souffrance humaine qui en résulte, les images construisent un deuxième niveau de récit, qui accompagne et commente le poème de Michèle Lalonde. Après son montage, et non sans une certaine audace, Pierre Falardeau s'est présenté chez *Famous Players* pour demander la permission de projeter son court-métrage avant leurs films. Après avoir visionné *Speak White*, la raison officielle de leur refus fut : « Sorry! The film is in black and white; we can't... ». Falardeau dit que c'était la première fois qu'il

¹⁰⁰ Film de Wolf Koenig réalisé en 1969.

¹⁰¹ *City of Gold* (1957) de Wolf Koenig et Colin Low.

entendait cette excuse¹⁰²! Pour en assurer une certaine diffusion, Falardeau et Poulin repèrent un mur blanc au coin des rues Saint-Denis et Maisonneuve, près de la Cinémathèque, où ils annoncèrent que le film serait présenté à l'aide d'un projecteur emprunté à l'ONF. Cependant, alors que deux ou trois cents personnes étaient sur place (ce qui est quand même un beau succès pour une projection de la sorte), des policiers arrivèrent pour interrompre le film, sous prétexte de rassemblement interdit. Falardeau et Poulin ne s'opposèrent pas aux forces de l'ordre, mais deux spectateurs présents s'opposèrent à la décision policière, ce qui se termina en affrontement et arrestations. Le lendemain, les journaux parlèrent de la projection mais, à la grande désolation des cinéastes, non dans la chronique artistique mais dans les faits divers!

d. Les maîtres fous comme prélude au *Temps des bouffons*

L'idée de départ du court-métrage de quinze minutes *Le temps des bouffons* était de filmer un souper se déroulant à Montréal en 1985, au *Beaver Club* et regroupant tous les gouverneurs généraux des provinces canadiennes. Aux yeux de Falardeau, cette fête célébrant des siècles d'exploitation coloniale était si grossière qu'elle représentait ce que Marcel Mauss nommait un « fait social total », ou en d'autres termes un événement où différents éléments étaient réunis, compactés et grossis à la loupe, permettant d'avoir une image claire et nette de la situation. Falardeau envoya sa conjointe (Manon Leriche, celle qui co-signera *Le steak*) se présenter à la direction du *Beaver Club* et, sous le faux prétexte d'être une étudiante de l'UQAM tournant un film sur l'histoire de la fourrure au Québec, demanda l'autorisation de filmer le souper, ce qui lui fut finalement accordé. On y voit donc de riches bourgeois (anglophones ou francophones) célébrer leur fortune et leur richesse, paraissant souvent dans un état d'ébriété assez avancé¹⁰³. Après son tournage, lorsque le cinéaste s'attaqua au montage (qui fut retardé en raison de la production du film *Le Party*, ce qui explique l'écart temporel, de 1985 à 1993, entre la réception au *Beaver Club* et *Le temps des bouffons*), qui eut lieu dans les studio de l'ONF à Montréal, il décida d'ajouter un commentaire (qu'il fit lui-même), en voix-off, qui se voulait le plus violent (voire vulgaire) possible. Déjà à constater la réaction des monteurs sonores au sein de l'ONF, Falardeau

¹⁰² Cette remarque fait également sourire à un second degré : à force de vouloir intégrer, par conviction personnelle, un message social dans un film, toute œuvre tend à devenir simpliste politiquement et où tout y est noir et blanc.

¹⁰³ Dont particulièrement Marc Lalonde, ancien ministre fédéral des finances sous le gouvernement libéral de Pierre Elliott Trudeau.

savait que son propos provoquerait une réaction dans le grand public, comme il le dit à La France :

C'est vrai qu'on a pas tellement de tradition dans le pamphlet cinématographique, de sorte que les gens s'attendent toujours à un discours « mou », à un commentaire « neutre » qui serait lu par Pierre Nadeau, disons, et si on ose exprimer de la rage ou du mépris, là, ils trouvent ça trop vulgaire... (*op. cit.*, p. 167-168).

Finalement Falardeau rejeta les pressions voulant qu'il choisisse plutôt un commentaire neutre¹⁰⁴ et alla de l'avant avec sa charge violente contre *l'establishment* canadien-anglais principalement. Mais c'est véritablement la bourgeoisie qui est ici visée, peu importe sa langue d'usage (autre bémol à faire à ceux qui, de façon simpliste, reprochaient à Falardeau d'entretenir « la haine contre les anglais »). Son propos est en fait beaucoup plus généraliste et universel qu'on le dit parfois. Il est exact que les francophones présents au *Beaver Club* sont accusés de servilité face au pouvoir anglophone, mais le reproche du cinéaste à ce même pouvoir est d'être exploiteur, ce qui n'a rien à voir ultimement avec sa langue d'usage. Comme le souligne le *Guide to the Cinema (s) of Canada* :

In this scathing and darkly funny indictment of the Montreal Beaver Club, whose influential members make fools of themselves during a reception they think is being filmed by a 'friendly camera', Falardeau criticizes the rich francophones and Anglophones alike in a rhyming and rhythmical voice-over narration that propaganda poets would not disavow. It could very be his best work (*op. cit.*, p. 68-69).

On peut entendre sur la bande-son Pierre Falardeau commenter les images de la réception et des invités du *Beaver Club* avec les invectives suivantes : « Des bourgeois pleins de marde d'aujourd'hui déguisés en bourgeois pleins de marde d'autrefois célèbrent le bon vieux temps. Le bon vieux temps, c'est la conquête anglaise de 1760 », « Des charognes à qui on élève des monument, des profiteurs qui passent pour des philanthropes », « Toute la gang est là, un beau ramassis d'insignifiants (chromés, médaillés, cravatés), vulgaires et grossiers avec leurs costumes chics et leurs bijoux de luxe », « Plein de marde jusqu'au bord à force de bêtises et de prétentions : crosseurs, menteurs, voleurs...et ça se reproduit de père en fils, une honte pour l'humanité », « Au Ghana les pauvres mangent du chien, ici c'est les chiens qui mangent du pauvre et ils prennent leur air surpris quand on en met un dans une valise de char¹⁰⁵ », etc. Comme dans le cas de *Pea Soup*, *Le temps des bouffons* est une œuvre indépendante, non financée par les institutions (bien que montée dans les studios de l'ONF), ce qui fait que la distribution fut problématique. Mais c'est dans ce genre de situation qu'un cinéaste se doit

¹⁰⁴ On lui suggéra même de ne pas ajouter de commentaires, sous prétexte que le film était compréhensible sans texte. Il est pourtant évident en visionnant le produit final que le commentaire ajoute beaucoup au propos, mais il y a une tendance très forte dans toute la mouvance du cinéma direct à « laisser parler les images », la voix-off devenant souvent associée aux premiers documentaires, très didactiques et académiques.

¹⁰⁵ En référence au ministre libéral provincial Pierre Laporte, qui fut retrouvé mort dans le coffre arrière d'une voiture, assassiné par les membres du FLQ.

d'innover : alors que pour *Pea Soup* Falardeau et Poulin avaient réussi à faire projeter le film dans les locaux du Vidéographe, obligeant pratiquement des passants dans la rue à entrer voir le film, pour *Le temps des bouffons*, c'est plutôt une centaine de copies du film, originellement vendues à un dollar la vidéocassette, qui furent mises en circulation. Demandant aux gens d'en faire d'autres copies et de les distribuer gratuitement, cette méthode de bouche-à-oreille efficace fit que, finalement, le journaliste Franco Nuovo, de *La Presse*, parla dans l'une de ses chroniques d'un « vidéo clandestin de Falardeau » circulant illégalement. En fait, il ne s'agissait aucunement d'un film interdit, pour la simple et bonne raison que le cinéaste ne l'avait jamais présenté aux institutions gouvernementales ni même à aucun distributeur. Mais cette référence dans un grand média fut suffisante pour que beaucoup de gens désirent mettre la main sur cette vidéo soi-disant illicite et, du coup, *Le temps des bouffons* obtint presque le statut de « film culte » (il remporta d'ailleurs un prix au Festival de Clermont-Ferrand en 1995). Il est vrai qu'encore aujourd'hui, près de vingt ans après ses premières diffusions, le court-métrage semble toujours un ovni cinématographique dans le paysage québécois, la violence de son propos laissant par moment pantois. Il s'agit véritablement d'un tract (nous dirions film-tract si la comparaison s'imposant alors avec les *ciné-tracts* français n'était pas audacieux puisque ne résultant pas du tout de la même démarche artistique), un appel à la révolte, presque à la violence, que n'auraient probablement pas renié les membres du FLQ. Falardeau avoua plus tard que pendant quelques mois après avoir mis *Le temps des bouffons* en circulation, il s'inquiéta de subir le même sort que Fernando Solanas et d'être criblé de balles ou victime d'un attentat par bombe, crainte qui pourrait faire sourire par sa paranoïa excessive, ne serait-ce du triste antécédent de l'artiste argentin.

L'essentiel du *Temps des bouffons* est donc cette présentation du souper des gouverneurs généraux canadiens au *Beaver Club*, mais le cinéaste se servit aussi d'images d'archives pour mieux illustrer son propos. En effet, au début du *Temps des bouffons*, après une mention écrite à l'ouverture, une citation du poète et syndicaliste Pierre Vadeboncoeur (« Renverser les monuments pour voir les vers qui grouillent »)¹⁰⁶, Falardeau réemploie des images provenant du film *Les maître fous* (1954) de Jean Rouch comme prélude pour la suite du court-métrage. Cependant, l'utilisation qu'il fait de l'archive est presque diamétralement opposée à celle mise de l'avant dans *Pea Soup*. D'abord, nuance importante, Falardeau se

¹⁰⁶ Le court-métrage se termine aussi par une autre citation, cette fois d'Étienne de La Boétie : « Ils ne sont grands que parce que nous sommes à genoux ».

sert ici d'images provenant du *cinéma* et non pas de la *télévision*. De plus, son utilisation ne se veut pas ironique ou sarcastique. Au contraire, elle sert à confirmer le propos et à établir une relation, voire un « parallélisme dépourvu d'ambiguïté » (1994, p.6) pour reprendre l'expression de Gabriel Landry dans sa critique du film pour *24 images*, entre la situation d'africains sous le système colonial britannique et celle de québécois, eux aussi sous la même emprise étrangère¹⁰⁷. Par-dessus ces images, Falardeau explique, en voix-off, le lien qu'il fait entre ce que Rouch tourna en Afrique à l'époque et la situation québécoise actuelle. Son commentaire est assez près de ce qu'il affirmait à la direction de l'Office nationale du film, alors qu'il préparait son projet et publié plus tard dans le livre *La liberté n'est pas une marque de yogourt* :

Le Beaver Club, c'est *Les maîtres fous* de Jean Rouch, mais à l'envers. Dans le rituel africain de Rouch, des esclaves jouent le rôle de maîtres. Les esclaves se libèrent psychologiquement, symboliquement, en mimant la vie des colons blancs. Ils prennent la parole, sous couvert de prise de possession. Ils dénoncent le colonialisme en jouant la situation coloniale. Dans le rituel du Beaver Club, il n'y a même pas cet interstice de liberté dans le béton armé des institutions néo-coloniales *canadian*. Le contrôle est absolu. La possession est affaire de maître (*op. cit.*, p. 71).

Alors que le film de Rouch présentait le « monde à l'envers » (dans une pure tradition carnavalesque), où « les colonisés jouent aux colonisateurs, les exploités jouent le rôle des exploités, les esclaves deviennent des maîtres », *Le temps des bouffons* de Falardeau présente le monde à l'endroit, où « les riches imitent les riches »¹⁰⁸. Concernant son utilisation même, il ne faut pas se méprendre et croire que Falardeau a utilisé l'extrait de Rouch comme une espèce « d'hommage » à un cinéaste qu'il adorait particulièrement, car comme il le dit dans l'entretien avec La France :

Franchement, la plupart de ses films m'ont toujours profondément ennuyé, mais celui-là m'avait toujours frappé par la puissance de ses images. D'ailleurs, si le film a marqué son époque en Europe et influencé plein d'artistes, c'est bien à cause de ce qu'il montre parce qu'au fond il n'est pas très bien filmé, pas très bien monté, mais ce qu'on y voit est tellement fort : des esclaves déguisés en maîtres qui singent le colonialisme britannique! Il me semblait que ce rituel-là caractérisait bien le party du *Beaver Club* (*op. cit.*, p. 171).

L'appropriation même des images relève d'un acte quelque peu illicite, Falardeau n'ayant payé aucun droit d'auteur : « [...] le début du *Temps des bouffons*, ce sont des images qu'on a volées à Jean Rouch, on ne lui a pas demandé la permission, on les a volées! Les gens me demandent parfois : « Mais as-tu peur? » Non. Je les ai prises parce que j'en avais besoin »

¹⁰⁷ Un peu comme, dans son tout premier film, *Continuons le combat* (1971), projet filmique qui accompagna son mémoire de maîtrise, il établissait un lien entre les rituels hindouistes en Martinique et le spectacle de la lutte à Montréal, lui aussi une forme de rite très codifiés et possédant ses propres règles internes.

¹⁰⁸ Le cinéaste ne souligne peut-être pas assez, par contre, la différence entre le colonialisme et le néocolonialisme, ce que faisais pourtant *La hora de los hornos*, et qui rend la comparaison avec la situation présentée dans *Les maîtres fous* un peu rapide et boiteuse.

(*ibid*, p. 65). Ni hommage, ni critique de l'image préexistante, le cinéaste se sert ici plutôt d'une situation historique (préalablement exposée dans un document filmique) pour en faire un développement et un parallèle avec la situation présente et ce par un exercice de comparaison.

Finalement, dans le livre *Screening Québec : Québécois moving images, national identity and the public sphere*, Scott Mackenzie analyse de façon très intéressante la différence, au niveau de la mimesis, entre celle montrée dans *Les maîtres fous* de Rouch et celle du *Temps des bouffons* de Falardeau. Pour lui, il y a mimesis dans les deux cas, mais à l'opposé l'une de l'autre, parlant même d'une inversion. Si celle présentée chez Rouch est positive et offre une espèce d'exutoire à la morosité quotidienne, celle du *Beaver Club* est abjecte. Comme il l'écrit :

Le temps des bouffons inverts the process undertaken by Rouch in *Les Maîtres fous*. For Falardeau, thanks to Rouch, the Hauka ritual is, ethnographically speaking, understandable, and can be summoned to denaturalise the supposedly innocuous, and therefore natural, practices found in the Beaver Club. Here, mimesis fundamentally alters national identity, as what constitutes the shared culture that form a nation is staged without reference to the system of power that underlie the performance. Falardeau therefore suggests that the francophones participating in the celebration are unwittingly celebrating their own colonial status. Here, national identity, founded on shared myths of the past, becomes not an empowering force, intrinsically tied to a cultural group's self-realisation; instead, it function as a way of obliterating the historical struggles which underlie the foundation of Québec and Canada and replace them with an innocuous notion of 'traditional' (2004, p. 169).

En son plein sens du terme, la mascarade du *Beaver Club* est *aliénante*, puisqu'elle cache la réalité historique et ne permet pas de comprendre l'histoire. C'est ce que Falardeau, au contraire, tente de faire avec son commentaire : montrer, faire surgir la réalité en la replaçant dans le contexte de la conquête anglaise de 1760. Pour lui, la mimesis africaine servait comme une démonstration, à travers la représentation, de la réalité quotidienne du colonialisme, alors que celle présente dans son film est une mimesis mensongère. Avec *Le temps des bouffons*, le cinéaste veut très clairement démythifier la mimesis qui semble n'être qu'une simple manifestation pittoresque, presque banale, mais qui au fond est très loin d'être innocente, ramenant chacun à son rôle de maître et d'esclave. Comme le souligne encore Mackenzie à propos de l'importance et du rôle de la mimesis dans le film de Falardeau :

Le temps des bouffons therefore demonstrates how mimesis is not only a function of the disparity between first and third world culture; the video demonstrates that mimesis is an intrinsic practice, engaged in by both the empowered and the disempowered in the often uneven relationship between different national cultures. Furthermore, it demonstrates how the myths which surround all national cultures do, to a great degree, involve a mimetic relationship with an imagined past. *Le temps des bouffons* points to a very different kind of mimetic practice. The Hauka mimicked the colonisers; the participants at the Beaver Club celebration mimicked their own colonial image of themselves (*ibid*, p. 169-170).

L'analyse de Mackenzie révèle un point fondamental dans *Le temps des bouffons* mais également dans toute l'œuvre de Falardeau : pour lui, la position fédéraliste, en tant que francophone québécois, revient à célébrer sa propre situation de colonisé (idée qui atteint son sommet dans sa série de films des *Elvis Gratton* chez le personnage interprété par Julien Poulin, honteux de sa propre identité). De plus, comme le souligne Mackenzie, *Le temps des bouffons* offre une réflexion pertinente sur le rôle de la mimesis dans deux cultures différentes¹⁰⁹ et chez deux classes sociales complètement à l'opposé. Cet intérêt vient probablement de sa formation universitaire, mais dans *Le temps des bouffons* il place aussi chaque spectateur dans la position d'un ethnologue pour qu'il puisse, avec un positionnement historique, être en mesure de juger le réel d'une façon plus rigoureuse que ce que son existence quotidienne lui permet.

Conclusion

Pierre Falardeau, en s'inscrivant dans une démarche si proche de celle du troisième cinéma, courait bien évidemment le risque de s'attirer les mêmes reproches que ceux qui ont été adressés à Santiago Alvarez, Fernando Solanas ou Octavio Getino. Il est très difficile de faire du cinéma politique sans s'attirer des critiques, ne serait-ce que celles provenant de gens qui sont d'un avis contraire politiquement. Il est relativement facile d'adopter un point de vue inverse pour soutenir une idée opposée qui, bien argumentée, pourra tenir la route et contredire le propos d'un film développant une thèse politique. Être engagé pour une cause peut signifier être naïf pour certains, alors que garder sa méfiance peut équivaloir à être cynique pour d'autres. Pour Pierre Falardeau, la cause de l'indépendance nationale demeurera importante toute sa vie et sa position idéologique à ce sujet ne bougera pas d'un iota jusqu'à sa mort, contrairement à un cinéaste comme Denys Arcand, à titre d'exemple, qui se désintéressa totalement de toute question politique après l'échec du premier référendum de quatre-vingt, forme de renoncement qui cache un profond découragement devant la lenteur des changements historiques. Mais cette même fermeté et ce soutien presque inconditionnel à la cause, si elles peuvent sembler admirablement fidèle pour les uns, peut signifier un entêtement borné pour les autres. Il s'agit là d'un risque inévitable à vouloir défendre une idéologie politique. Daniel Serceau, dans l'article *Au risque de l'idéologie* publié dans le numéro de *CinémAction* sur Solanas, reproche justement cet endoctrinement présent dans *La*

¹⁰⁹ En ce sens, *Le temps des bouffons* n'est pas très loin de son premier film, *Continuons le combat*, où la mimesis est à ce moment le spectacle de lutte professionnelle.

hora de los hornos en donnant une définition quelque peu négative du mot *idéologie* et qui peut s'appliquer assez bien aussi à celle présente dans l'œuvre du cinéaste québécois :

Ensemble de représentations disponibles, elles n'en forment pas moins des systèmes de pensée et de conduite de l'action dont la validité ne peut être réfutée. Inversement, la seconde acception du terme rend celui-ci peu défendable. Est idéologique, dans cet autre sens, toute pratique langagière qui cherche à acquérir ou tend à défendre une position au prix du refoulement ou de la négation de tout argumentaire qui risquerait de la desservir. Sous cet angle, toute œuvre de propagande, tout langage de pouvoir, tout récit partisan, tombent, peu ou prou, dans le piège de l'idéologie. Aussi peut-on se demander s'il est possible de faire de la politique autrement que de façon idéologique, et, particulièrement, de réaliser des films politiques qui ne participeraient pas du même ordre. À mon sens l'exigence est le premier critère de validation d'une pratique cinématographique et réside dans la volonté de connaissance. Connaissance et idéologie sont ici considérées comme antagoniques l'une de l'autre. Par connaissance, j'entends la volonté de voir et d'affirmer tout phénomène donné jusque dans ses aspects apparemment les plus contraires aux positions que l'on cherche à défendre. Un film, de même qu'un acte de connaissance, ne sont alors possible qu'au risque de cette négation. Il faut savoir nier afin d'acquérir le pouvoir et le droit d'affirmer (*op. cit.*, p. 62).

Il est évident pour quiconque a vu les films de Falardeau que cette ouverture aux positions les plus contraires de celles que l'on cherche à défendre n'est pas véritablement ce qui caractérise le plus son travail. À travers son œuvre, les gens en faveur du fédéralisme canadien sont ridiculisés, voire insultés ouvertement par Pierre Falardeau qui voyait la joute politique comme un véritable *combat* où ceux défendant une autre position que la sienne étaient des ennemis qu'il ne pouvait que caricaturer dans ses représentations cinématographiques. Dans ce sens, l'œuvre de Falardeau engage une lecture critique de la société, mais non à la lecture critique du propos même de l'œuvre que l'on reçoit, qui doit au contraire être acceptée sans nuance. Comme le remarque encore Serceau :

Dans *L'heure des brasiers*, la monstration de Che Guevara est évidemment simpliste, à la limite de l'hagiographie, pour ne pas dire de la vénération religieuse. De ce point de vue, *L'heure des brasiers* n'est pas un film politique puisque loin de favoriser une lecture critique il bifurque vers un terrain oh combien périlleux dont la conséquence extrême n'est autre que la soumission des masses à la personne d'un chef dès lors paré de toutes les vertus et de tous les pouvoirs. Par opposition, la formule du film politique nous fut donnée par Roberto Rossellini qui titra ainsi l'un de ses ouvrages : « Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave » » (*ibid.*, p. 65).

Heureusement peut-être, Pierre Falardeau évita de tomber dans la vénération d'un homme particulier à travers son œuvre (ce qui ne veut pas dire qu'il n'eut pas, au contraire, des « ennemis » sur lesquels il s'est acharné : Elvis Presley, Pierre Elliott Trudeau ou Jean Chrétien pour n'en nommer que quelques uns), mais son attachement pour la cause indépendantiste affaiblissait peut-être son propos par ce manque d'autocritique et de remise en question qui lui enlevait de la crédibilité¹¹⁰. Dans son livre *Political Film : The Dialectics of Third Cinema*, Mike Wayne écrit :

¹¹⁰ Il devenait presque comme un politicien exposant sa rhétorique partisane.

The nation-state's assumption of sovereignty from a global context is matched by its reluctance to address internal differences (class, region, gender and so on). Although *The Hour of the Furnaces* is rightly critical of the way the appeal to 'universal' values and culture disguises class specific values and culture, the film does not extend this critique to the concept of national culture and values (*op. cit.*, p. 123-124).

Cette remarque sur *La hora de los hornos* est peut-être aussi le plus gros biais de la réflexion politique de Falardeau : l'idée qu'il y a une unité d'opinion concernant l'avenir du Québec chez le « vrai peuple » québécois, l'idéologie fédéraliste n'étant que colportée par les exploiters bourgeois, principalement anglophones, représentant la classe dirigeante. L'appui à la souveraineté du Québec stagnant à quarante pour cent depuis trente ans (sauf une hausse notable de près de dix points lors du deuxième référendum de quatre-vingt-quinze), le cinéaste néglige du coup l'opinion démocratiquement énoncée d'une majorité de la population. En ce sens, la vision la plus juste de la question nationale qui *divise* les québécois fut peut-être montrée dans le documentaire de Denys Arcand *Le confort et l'indifférence*¹¹¹ (1981). Michèle Garneau, dans son article *Du pays rêvé au Québec prêt-à-porter* paru dans la revue *24 images* fait la constatation que dans la plupart des documentaires évoquant la question nationale du Québec en général et du référendum de quatre-vingt en particulier (pas seulement les films de Falardeau d'ailleurs), le camp du non n'est presque jamais évoqué. Le simple fait qu'on évoque souvent « le référendum perdu de quatre-vingt » est faire abstraction qu'il y a bel et bien eu un camp vainqueur. Comme elle l'écrit :

De ne pas montrer que l'échec du référendum a eu une autre face, la face de la victoire (aucune image de foule des partisans du non ne nous est montrée), c'est suggérer que le peuple québécois ne pouvait se trouver qu'à un seul endroit. C'est suggérer que la victoire n'appartenait pas au peuple, ou à ce qui serait le « vrai » peuple. C'est préserver l'idée d'un peuple et d'un seul, c'est l'ontologiser, c'est-à-dire l'unifier et l'homogénéiser. Le peuple qui manque, le peuple qui n'est plus UN, c'est peut-être cela le grand traumatisme du cinéma québécois car c'est son idée et son espoir qui l'avait, en quelque sorte, fondé. Et c'est sans doute de là que vient une partie du malaise quand nous regardons *Le confort et l'indifférence* : constat de l'hétérogénéité du peuple, de son atomisation (1990, p. 34).

Il faut dire que Denys Arcand s'est toujours montré plus mitigé et nuancé¹¹², comme dans *On est au coton* (1970), où il démontrait que le *grand soir* ne viendrait pas et que la « dictature prolétarienne » n'était qu'un fantasme d'intellectuels qui ne se vérifiait pas concrètement sur le terrain. Mais, comme on l'a déjà souligné, Falardeau fut, sa vie durant, engagé dans les luttes politiques et il défendait sa cause avec insistance et conviction, ce qui est son choix et qu'on ne peut pas non plus lui reprocher trop durement.

¹¹¹ Film que Pierre Falardeau détestait par ailleurs.

¹¹² Du moins dans ses documentaires, ses films de fiction s'étant parfois attirés la critique contraire.

En ce qui concerne plus spécifiquement son réemploi d'images, Pierre Falardeau était, nous l'avons dit, dans une optique très près de celle des cinéastes d'Amérique latine¹¹³, influence reconnue et avouée par le réalisateur. Cette démarche lui plaisait artistiquement, certes, mais aussi parce qu'elle permettait d'être proche du peuple. En ce sens, il a aussi hérité de mouvement du troisième cinéma cette méfiance (légitime ou non) envers les artistes plus intellectuels et parfois déconnecté des gens. Falardeau et Poulin furent parfois invités dans des festivals de films d'art, mais comme il le raconte à Mireille La France :

Des fois, quand le Canada anglais organisait des événements sur « les artistes canadiens de la vidéo », Poulin et moi, on se ramassait dans leurs expositions de *video art*, sauf que ce qu'on faisait n'avait aucun rapport avec leur travail! Eux, leur histoire, c'était d'installer une caméra au bout d'une corde en déclamant des espèces de poèmes... (*op. cit.*, p. 69).

Il est évident que le travail de Falardeau ne s'inscrit pas dans cette forme de démarche artistique d'avant-garde. Mais il faut se méfier également de la catégorisation à extrême. Par exemple, le troisième cinéma, on l'a vu, fut fortement influencé par les expériences françaises. Dans sa lettre pour une demande de bourse au Conseil des Arts du Canada, Falardeau dit bien qu'il s'inscrit dans une démarche allant « de Santiago Alvarez à Fernando Solanas » mais également « de Rouch à Marker ». De plus, le travail des cinéastes expérimentaux faisant des *found footage films* politiques, Bruce Conner particulièrement, par sa façon de prendre des éléments filmiques déjà existants pour les réintroduire dans un contexte différent de l'objectif et de leur donner un nouveau sens porteur d'un message politique n'est pas *tellement* différent (sur le fond plus que sur la forme à tout le moins) du travail d'un Alvarez. Il faut se souvenir de plus qu'Arthur Lipsett (un cinéaste associé aux *found footage films*) est évoqué comme une influence importante derrière *Speak White* et il ne faut pas oublier également que Pierre Falardeau aimait bien comparer la situation du Québec à celle de Cuba ou de l'Argentine, deux pays ayant souffert de l'impérialisme américain. En ce sens, citer les exemples des cinéastes d'Amérique latine était peut-être des influences avouables plus facilement que celles d'artistes français ou américains.

¹¹³ Mais il utilisa aussi l'archive de façon plus traditionnelle, comme dans *Le steak*, qui fonctionne ici comme dans un film de compilation classique.

Conclusion générale

Voilà donc un portrait se voulant le plus global possible de l'utilisation du *found footage* et du réemploi d'images dans le cinéma politique, particulièrement celui de l'époque de la fin des années soixante et soixante-dix. Comme on a pu le voir, différentes approches se rejoignent et se distinguent dans le travail de différents cinéastes. Il arrive fréquemment que des techniques développées par l'avant-garde se retrouvent, quelques années plus tard, reprises dans le cadre d'œuvres plus commerciales. Le réemploi d'images n'échappe pas à cette règle. Depuis quelques années, le cinéaste américain Michael Moore va souvent prendre des images télévisuelles provenant de grands réseaux américains pour se moquer des informations véhiculées sur ces chaînes (en premier lieu Fox News qui, étant très enligné à droite et près du Parti Républicain et du Tea Party, ne peut que déplaire au cinéaste qui, sans être un radical, est plus à gauche). On peut penser par exemple aux premières trente minutes de *Fahrenheit 9/11* (2004) où, retraçant la première élection de George W. Bush à la Maison-Blanche, Moore nous fait revivre le déroulement des événements à travers sa couverture télévisuelle. C'est peut-être l'exemple le plus représentatif, mais ces images 'empruntées' aux grands réseaux reviennent continuellement dans son œuvre, de *Roger and Me* (1989) à *Capitalism : A Love Story* (2009) en passant par *Bowling for Columbine* (2002). On pourrait se demander : pourquoi cet attrait de l'archive, qui ne se démode toujours pas, dans la création d'une œuvre cinématographique militante? Cela s'explique de plusieurs façons, comme on a pu le constater dans ce mémoire. Mais, fondamentalement, la raison principale est probablement ce désir de commenter l'actualité en se servant d'images nous faisant voir les vrais personnages qui sont acteurs de la société. En ce sens, voir un politicien dire ou commettre une bêtise est immensément plus forte qu'une reconstitution fictive mettant en scène un acteur *jouant* un politicien ou le président de la république. C'est en ce sens que l'archive filmique peut être perçue comme une pièce à conviction incriminant les supposés coupables. De plus, le réemploi d'images permet d'atteindre une supposée objectivité plus forte, la perception étant que le cinéaste utilise le *réel* et, donc, ne 'triche' pas. Bien sûr, tout ceci est en fait beaucoup plus complexe et nuancé, le montage cinématographique permettant de jouer avec cette même réalité de façon pratiquement illimitée. La personne la plus respectable de la société, si son commentaire est entrecoupé d'une image d'Adolf Hitler, ne pourra que paraître comme un fasciste, cette association d'idées étant la base même du montage cinématographique. De nombreux cinéastes vont se servir de ces possibilités pour construire leur propos, et certains avec une malhonnêteté parfois gênante ou à tout le moins

très critiquable. Sans oublier qu'avec l'accessibilité de plus en plus grande aux images d'archives depuis l'apparition du magnétoscope, puis du DVD et de sites internet tel *youtube*, des cinéastes (professionnels et amateurs) réemploient plus facilement le matériel, mais souvent dans un but plus humoristique et grand public, créant par exemple de fausses bandes-annonces détournant le propos du film original. Mais il ne faut oublier que malgré cette généralisation et standardisation du réemploi de l'image par la société du spectacle, au niveau historique celle-ci a commencé par être utilisée par des cinéastes voulant véritablement créer des pamphlets militants ayant pour objectif de changer les choses politiquement.

Bibliographie

Monographies

Barrette, Pierre. 2004. « Pierre Falardeau : 30 ans de cinéma engagé ». *24 images*, n°118 (septembre), p. 38-41.

Bacque, Antoine de. 2010. *Godard*. Paris : Édition Grasset & Fasquelle.

Bazin, André. [1985] 2005. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Les éditions du cerf.

Bégin, Pierre-Luc (dir.). 2007. *Québec libre! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau*. Québec : Les éditions du québécois.

Biet, Christian et Olivier Neveux. 2007. *Une histoire du cinéma militant : théâtre et cinéma militants 1966-1981*. France : Vic la Gardiole.

Bordwell, David et Kristin Thompson. 1986. *L'art du film : une introduction*. Traduit par Cyril Beghin. New York : Knopf.

Boulangier, René (dir.). 2009. *Le monde selon Elvis Gratton. Entretiens*. Québec : Les éditions du québécois.

Breault, Marie-Christine. 2008. *La mise en scène d'une image-témoin dans Tagos, el exilio de Gardel et Sur de Fernando Solanas*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

Brenez, Nicole et Christian Lebrat. 2001. *Jeune, dure et pure! : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*. Paris : Cinémathèque française.

Burton, Julianne (edited by). 1990. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.

Chanan, Michael (compiled by). 1980. *BFI Dossier number 2: Santiago Alvarez*. Londres : British Film Institute.

Chanan, Michael. 2004. *Cuban Cinema*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Chanan, Michael. 1985. *The Cuban Image : Cinema and Cultural Politics in Cuba*. Londres : Bloomington, Ind. et Indiana University Press.

Chollet, Laurent et Armelle Leroy. 2000. *L'insurrection situationniste*. Paris : Éditions Dagorno.

Conner, Bruce. 1999. *2000 BC: The Bruce Conner Story Part II*. Minneapolis : Walker Art Center.

- Coppola, Antoine. 2003. *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*. Arles : Sulliver.
- Curtis, David. 1971. *Experimental Cinema: A Fifty Years Evolution*. Londres : Studio Vista.
- Debord, Guy. [1967] 2010. *La société du spectacle*. Paris : Les éditions Gallimard.
- Devaux, Frédérique. 1992. *Le cinéma lettriste*. Paris : Édition Paris Expérimental.
- Dhorme, Édouard (sous la direction de). 1959. *L'Ancien Testament tome II*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade.
- Dubois, Philippe. 2002. *Théorème 6 : Recherches sur Chris Marker*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- Eco, Umberto. 1965. *L'oeuvre ouverte*. Paris : Édition du Seuil.
- Elder, Bruce. 1998. *A Body of Vision: Representations of the Body in Recent Film and Poetry*. Waterloo, Ontario : Wilfrid Laurier University Press.
- Elder, Bruce. 1998. *The Films of Stan Brakhage in the American Tradition of Ezra Pound, Gertrude Stein and Charles Olson*. Waterloo, Ontario : Wilfrid Laurier University Press.
- Elena, Alberto et Marina Díaz López. 2003. *The Cinema of Latin America*. Londres et New York : Wallflower.
- Falardeau, Pierre. 1975. « La lutte ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Falardeau, Pierre. 1995. *La liberté n'est pas une marque de yogourt : lettres, articles, projets*. Montréal : Stanké.
- Falardeau, Pierre. 1999. *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente*. Montréal : vlb éditeur.
- Gazetas, Aristides. 2008. *An Introduction to World Cinema*. Jefferson, North Carolina : McFarland.
- Godard, Jean-Luc. 1991. *Godard par Godard : des années Mao aux années 80*. Paris : Flammarion.
- Guilhon, Philippe (traduit par). [1976] 1987. *Pier Paolo Pasolini. Écrits Corsaires*. Paris : Flammarion.
- Habib, André. 2008. « Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Habib, André et Viva Paci. 2008. *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris : L'Harmattan.

- Haller, Robert A. (edited by). 1981. *Brakhage Scrapbook: Collected Writings 1964-1980*. New York : Documentext.
- Hayes, Graeme et Martin O'Shaughnessy (sous le direction de). 2005. *Cinéma et engagement*. Paris : L'Harmattan.
- Hébert, Pierre, Yves Lever et Kenneth Landry. 2006. *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*. Saint-Laurent, Québec : Fides.
- Hennebelle, Guy. 2001. *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*. France : Corlet-Télérama.
- Hennebelle, Guy et Alfonso Gumucio-Dagron (sous la direction de). 1981. *Les cinémas de l'Amérique latine : pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres : ouvrage collectif*. Paris : Lherinier.
- Huchon, Mireille (dir.). [1994] 2009. *Rabelais. Œuvres complètes*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade.
- James, David E. (edited by). 2005. *Stan Brakhage: Filmmaker*. Philadelphie : Temple University Press.
- King, John. 2000. *Magic Reel : A History of Cinema in Latin America*. Londres et New York : Verso.
- La France, Mireille. 1999. *Pierre Falardeau persiste et signe*. Montréal : L'Hexagone.
- Lasten, Émeric de. 2003. « Destin des images survivantes (notes sur quelques voyages à travers l'histoire du cinéma) ». En ligne. http://cinergon.free.fr/pages16/article16_EdL.htm. Consulté le 12 août 2010.
- Layerle, Sébastien. 2008. *Caméras en lutte mai 68 : 'Par ailleurs le cinéma est une arme'*. Paris : Nouveau monde.
- Lebrat, Christian. 2008. *Cinéma radical : Dimension du cinéma expérimental et d'avant-garde*. Paris : Paris Expérimental.
- Léonard, Pierre (texte établi par). 2005. *Étienne de la Boétie. Le discours de la servitude volontaire*. Espagne : Petite bibliothèque Payot.
- Leyda, Jay. 1964. *Films Beget Films*. New York: Hill and Wang.
- Lupton, Catherine. 2005. *Chris Marker : Memories of the Future*. Londres : Reaktion Books.
- Maarek, Philippe J. 1979. *De mai '68...aux films X*. Paris : Dujarric.
- Macdonald, Scott. 1993. *Avant-garde film: Motion Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mackenzie, Scott. 2004. *Screening Québec: Québécois moving images, national identity, and the public sphere*. New York : Manchester University Press.
- Magan, Richard. 1993. « Les collages cinématographiques d'Arthur Lipsett comme « métaphore épistémologiques » ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Marelli, Gianfranco. 1998. *L'amère victoire du situationnisme, pour une critique de l'Internationale situationniste : 1957-1972*. Traduit par David Bosc. Arles : Éditions Sulliver.
- Marie, Guy-Claude. 2009. *Guy Debord : de son cinéma et son art en son temps*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Martin, Michael T. 1997. *New Latin American Cinema Volume One : Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Detroit : Wayne State University Press.
- Martin, Michael T. 1997. *New Latin American Cinema Volume Two : Studies of National Dreams*. Detroit : Wayne State University Press.
- Martos, Jean-François. 1989. *Histoire de l'Internationale situationniste*. Paris : G. Lebovici.
- Reveau, Anthony. 1981. *Bruce Conner*. St-Paul, Minnesota : Film in the Cities.
- Rist, Peter Harry (Edited by). 2001. *Guide to the Cinema (s) of Canada*. Westport, Connecticut : Greenwood Press.
- Robin, Léon. 1950. *Platon : Oeuvres complètes tome I*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, N.C. : Duke University Press.
- Settele, Christoph. 1992. *Bruce Conner : Movie*. Lucerne : Viper/Zyklop Verlag.
- Settele, Christoph et Cecilia Hausgeer. 1992. *Found Footage Film*. Lucerne : Viper/Zyklop Verlag.
- Sitney, P. Adam. 1974. *Visionary film: the American Avant-Garde (1943-2000)*. New York: Oxford University Press.
- Skoller, Jeffrey. 2005. *Shadow, Specters, Shards: Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Wayne, Mike. 2001. *Political Film : The Dialectics of Third Cinema*. Londres : Pluto Press.
- Wees, William C. 1993. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York : Anthology Film Archive.

Périodiques

Arnault, Jaques et al. 1969. « Entretien sur « L'heure des brasier » ». *La nouvelle critique*, n° 28 (209) (novembre), p. 73-80.

Bissonnete, Alain. 1978. « « Pea Soup » Une histoire à finir avec Falardeau et Poulin ». *Cinéma Québec*, n° 58 (septembre-décembre), p. 12-14.

Brenez, Nicole. 2002. « Montage intertextuel et formes contemporaine du remploi dans le cinéma expérimental ». *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2 (automne), p. 49-67.

Dansereau, Bernard. 1978. « Comment vivent-ils la situation du cinéma au Québec? Julien Poulin et Pierre Falardeau, les rêveurs réalistes ». *Le journal du jeune cinéma québécois*, vol. 1, n° 2 (août), p. 7.

Debord, Guy et Gil J. Wolman. 1956. « Mode d'emploi du détournement ». En ligne. *Les lèvres nues*, n°8 (mai).
http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html. Consulté le 10 août 2010.

De Blois, Marco. 2001. « L'accueil médiatique de *15 février 1839* : Falardeau, mets-nous des nuances! ». *24 images*, n° 106 (printemps), p. 40-41.

Dubois, Jaques et al. 1978. « Douze bribes pour décoller (en 40 000 signes) ». *Revue d'esthétique*, n° 3-4, p. 11-41.

Gajan, Philippe et Marie-Claude Loïselle (propos recueillis par). 2004. « Entretien avec Pierre Falardeau ». *24 images*, n° 118 (septembre), p. 42-47.

Garneau, Michèle. 1990. « Du pays rêvé au Québec prêt-à-porter ». *24 images*, n° 52 (novembre-décembre), p. 32-35.

Jean, Marcel et Claude Racine (propos recueillis par). 1990. « Cinéma québécois et question nationale ». *24 images*, n° 52 (novembre-décembre), p. 15-21.

Jousse, Thierry. 1995. « Guy Debord ». *Cahiers du cinéma*, n° 487 (janvier), p. 40-43.

Landry, Gabriel. 1994. « Le temps des bouffons de Pierre Falardeau ». *24 images*, n° 71 (février-mars), p. 6.

Marcorelles, Louis (propos recueillis par). 1969. « Entretien avec Fernando Solanas », *Cahiers du cinéma*, n° 210 (mars), p. 39-45 et 58-64.

Vasse, David. 1998. « Naissance d'une parole. À propos des films de Mai ». *Cahiers du cinéma*, hors série, p. 27-28.

