

## Les 100 ans en 100 films

Maurice Elia

Number 177, March–April 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49681ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Elia, M. (1995). Review of [Les 100 ans en 100 films]. *Séquences*, (177), 4–59.

## 100 POUR 100

Les 100 ans en 100 films

par Maurice Elia

1911



### LA SOURIS BLANCHE

(de la série *La Vie telle qu'elle est*)

Lorsque Louis Feuillade accéda au poste de directeur artistique des Studios Gaumont, il commença par réaliser des films à trucs comme c'était la mode à cette époque, puis avec l'aide d'une troupe de comédiens fidèles (Renée Carl, René Navarre, Marie Laurent...) lança une «grande série Gaumont» sous le titre *La Vie comme elle est*, qu'il décrivait dans son prospectus-manifeste comme «des tranches de vie qui s'interdisent toute fantaisie et représentent les gens et les choses tels qu'ils sont et non tels qu'ils devraient être...» C'était une série de drames mondains, à deux ou trois personnages, généralement enclos dans des salons. Dans *Les Vipères*, Feuillade décrivait «les mauvaises langues», dans *Le Bas de laine* l'avarice, dans *La Tare* l'échec d'une «fille perdue». La meilleure bande de la série fut sans doute cette *Souris blanche*, où deux vieilles filles arrivent à Paris recueillir un héritage et sont indignées d'apprendre qu'il s'agit d'un cabaret libertin. Mais l'accoutumance aidant, elles vont jusqu'à prendre part elles-mêmes à des danses choquantes, au grand scandale de la gérante. Dans *Le Courrier cinématographique*, le film est jugé bon mais «il frise nettement la pornographie et nous hésitons à croire que les clients des cinémas ne protesteront pas quand on leur présentera un spectacle aussi pimenté.» Début de carrière intéressant (et assez peu connu) pour celui qui s'est surtout fait connaître par la suite avec *Fantômas* (1913-1914) et *Judex* (1916).



## Biographies

- Ron Fricke, réalisateur de *Baraka*, prépare un film sur Bouddha mettant en vedette Jason Scott Lee, d'après un scénario de Robert Bolt.
- Oliver Stone prépare un film sur Richard Nixon avec Anthony Hopkins.
- Alan Parker est en préproduction d'*Evita*, adaptation de la comédie musicale sur Eva Duarte, l'épouse du dictateur argentin Juan Perón. Michelle Pfeiffer s'étant retirée du projet, on reparle de Madonna dans le rôle-titre.
- Uma Thurman sera *Dietrich* dans le film de Louis Malle, d'après la biographie de Maria Riva, fille de Marlene.



Uma Thurman

## Adaptations

- Mike Newell, réalisateur de *Four Weddings and a Funeral*, prépare une adaptation de *Possession: A Romance* d'A. S. Byatt, gagnant du Booker Prize, le Goncourt britannique. Il a aussi un accord de production avec Gaumont dont un projet d'une version du film de Claude Autant-Lara, *En cas de Malheur*.
- Nicolas Hytner, à cause du succès de *The Madness of King George*, a été choisi pour réaliser une adaptation de *The Crucible* d'Arthur Miller, d'après un scénario de ce dernier. Daniel Day-Lewis est pressenti pour un des rôles. Raymond Rouleau en avait déjà donné une version cinématographique sous le titre *Les Sorcières de Salem* en 1957 avec Yves Montand, Simone Signoret et Mylène Demongeot, sur un scénario de Jean-Paul Sartre.
- Le père de la Scientologie, L. Ron Hubbard, aussi écrivain de science-fiction, aura son roman *Fear* adapté à l'écran, à l'initiative de John Travolta, redevenu populaire avec le succès de *Pulp Fiction*.
- Après avoir pensé adapter un roman de Michel Tremblay, Claude Berri reporte le tournage d'*Astérix* avec ses complices de *Jean de Florette*, Gérard Depardieu et Daniel Auteuil, à l'an prochain et produira plutôt une adaptation de *Tintin*.

## Salut l'artiste!

- **JEAN-PIERRE MASSON** mort à 77 ans, surtout célèbre pour son interprétation de Séraphin dans la série télé *Les belles histoires des Pays d'en Haut*.
- **JEAN-PIERRE SENTIER** (1940-1995) acteur et cinéaste français (*Un bruit qui court*).
- **PIERRE ZUCCA** (1943-1995) photographe et cinéaste français (*Alouette, je te plumerai*).
- **GEORGE ABBOTT** scénariste, librettiste à Broadway mort à 107 ans, coréalisa avec Stanley Donen *The Pajama Game* et *Damn Yankees*. Cette comédie musicale est d'ailleurs actuellement à l'affiche à Broadway avec Jerry Lewis en vedette.
- **CLAUDE MASSOT**, s'est suicidé après l'échec de la sortie en France de *Kabloonak*, qui gagna un prix au dernier Festival des Films du Monde. On lui devait aussi un téléfilm documentaire sur le même sujet, le tournage de *Nanook of the North* de Robert Flaherty, *Saumialuk* présenté en 1990 au Festival du Nouveau Cinéma et de la Vidéo de Montréal.
- **JOHN HALAS** (1912-95) réalisateur britannique d'origine hongroise travaillait avec son épouse Joy Batchelor à des films d'animation dont le plus important est *Animal Farm* (1954) d'après George Orwell.

L.C.

- **PHILIP BORSOS** (dont le dernier film en tant que réalisateur s'intitule *Far From Home: The Adventures of Yellow Dog*) s'était surtout fait connaître avec *The Grey Fox*, l'histoire du gentleman-bandit Billy Miner (qu'interprétait Richard Farnsworth). Le film remporta sept Genies, dont celui du meilleur film et de la meilleure réalisation. Il réalisa par la suite *Bethune* (avec Donald Sutherland dans le rôle titre), *One Magic Christmas* (avec Mary Steenburgen) et *The Mean Season*, un thriller avec Kurt Russell et Mariel Hemingway. On lui doit également de nombreux films publicitaires pour la télévision et le court métrage *Nails* qui fut candidat aux Oscars.
- **ROBERT BOLT** est connu pour ses scénarios de *A Man for All Seasons* et *Dr. Zhivago*, pour lesquels il obtint des Oscars. Il a également écrit ceux de *Lawrence of Arabia* (1962), *Ryan's Daughter* (1970), *The Bounty* (1984) et *The Mission* (1986). Marié (deux fois) à la comédienne Sarah Miles, il l'avait choisie comme l'interprète principale du seul film qu'il mit lui-même en scène, *Lady Caroline Lamb* (1972). Il venait tout juste d'achever, pour la télévision américaine, un documentaire sur le jeune Richard Nixon.
- **CALDER WILLINGHAM** était devenu célèbre à 24 ans avec un roman, «End as a Man». Au cinéma, il a écrit le scénario de films célèbres: *Paths of Glory* (1957), *The Vikings* (1957), *One-Eyed Jacks* (1961), *The Graduate* (1967), *Little Big Man* (1970), *Rambling Rose* (1991).

M.E.

1912



**LA CONQUÊTE DU PÔLE**

Vers la fin de sa carrière, Georges Méliès avait encore en tête les plus grands projets, enrichis de décors gigantesques et fantastiques et d'extraordinaires machines. Puisque la mode était alors à l'exploration des glaces arctiques, il voulut réaliser cette **Conquête du Pôle** qui précéderait sa véritable découverte (qui, elle, ne saurait tarder). L'ennui, c'est qu'il lui fallait des fonds. Charles Pathé fut bon prince et avança à Méliès autant d'argent qu'il en demanda. De l'avis de Georges Sadoul, jamais œuvre de Méliès ne fut plus parfaite. L'homme s'était mis au travail avec passion, s'étant juré de se surpasser. Lorsque ses explorateurs arrivent au but (grâce au fameux aérobus imaginé par l'ingénieur Mabouloff), ils y trouvent un abominable géant des neiges, mesurant quatre mètres de la tête au nombril, et qui se met à les dévorer en roulant les yeux avec satisfaction. Un gigantesque automate avait été construit et manœuvré par les machinistes du studio de Montreuil, monstre qui appartient davantage à l'animation qu'au cinéma. Mais l'échec du film fut total. En les comparant aux œuvres qui lui sont contemporaines (les premiers Chaplin, les premiers Griffith, les meilleurs Max Linder...), les films de Méliès étaient soudain devenus pour le public (les enfants mis à part) quelque peu désuets et presque incompréhensibles. Les années de guerre poussèrent Méliès à s'éclipser pour toujours. Aujourd'hui, **La Conquête du Pôle** triomphe parce que le film a conservé intactes les qualités primitives d'un art dans son enfance.



**OSCARS 1994**

Film: **Forrest Gump**  
 Réalisateur: Robert Zemeckis pour **Forrest Gump**  
 Acteur: Tom Hanks pour **Forrest Gump**  
 Actrice: Jessica Lange pour **Blue Sky**  
 Acteur de second plan: Martin Landau pour **Ed Wood**  
 Actrice de second plan: Dianne Wiest pour **Bullets over Broadway**  
 Scénario original: Quentin Tarantino, Roger Avary pour **Pulp Fiction**  
 Scénario adapté: Eric Roth pour **Forrest Gump**  
 Film étranger: **Soleil trompeur** de Nikita Mikhalkov (Russie)  
 Décors: **The Madness of King George**  
 Photographie: **Legends of the Fall**  
 Costumes: **The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert**  
 Long métrage documentaire: **Maya Lin: A Strong Clear Vision**  
 Court métrage documentaire: **A Time for Justice**  
 Montage: **Forrest Gump**  
 Maquillages: **Ed Wood**  
 Musique: Hans Zimmer pour **The Lion King**  
 Chanson: «Can You Feel the Love Tonight» (**The Lion King**)  
 Courts métrages: **Franz Kafka's It's A Wonderful Life** et **Trevor**  
 Court métrage d'animation: **Bob's Birthday**  
 Son: **Speed**  
 Effets spéciaux: **Forrest Gump**  
 Montage des effets sonores: **Speed**  
 Oscars honorifiques: Quincy Jones (Jean Hersholt Award), Michelangelo Antonioni, Clint Eastwood (Irving Thalberg Award)

*Les bonnes répliques de ceux qui nous ont quittés*



Halloween

\* Donald Pleasence (1919-1995) dans *Shadows and Fog* (1992) de Woody Allen:  
 (le médecin à l'étrangleur venu l'assassiner):  
*I see you're very determined. And yet, I feel no fear, only pity for you (...). Why are you doing this? Well... What a foolish question to ask an irrational mind! (...). I know that if I were to examine the inside of your brain, I should find tales, and yet, I am anxious to know where insanity stops and evil begins...*



avec Katharine Hepburn

\* David Wayne (1914-1995) dans *Adam's Rib* (1949) de George Cukor:  
 (à Katharine Hepburn, sa voisine, à qui il essaie de faire un brin de cour, mais qui ne pense qu'à son mari, avocat comme elle):  
*Lawyers should never marry other lawyers. This is called inbreeding, from which comes idiot children and more lawyers. (...) Lawyers should marry piano players or song writers or both. How would you like to give me a kiss?*

1913



### QUO VADIS?

Le cinéma italien des années 10 se caractérise par une brusque croissance, une incroyable fortune, puis une décadence foudroyante. Grandeur et décadence de l'empire romain? Pratiquement et littéralement. L'essor du cinéma italien de l'époque commença avec **Les Derniers Jours de Pompéi**, de Luigi Maggi, salué un peu partout comme un chef-d'œuvre. Immédiatement après commença la vogue des grandes mises en scène romaines parmi lesquelles ce **Quo Vadis?** d'Enrico Guazzoni, ancien peintre et décorateur, qui devait par la suite réaliser un **Març-Antoine et Cléopâtre** en 1913, un **Ivan le Terrible** en 1915, même une **Lady Macbeth** en 1918. Immense succès international, **Quo Vadis?** vaut par ses décors somptueux: incendie de Rome, Chrétiens jetés aux lions, torches humaines dans les jardins impériaux, gigantesques banquets romains, rien ne fut épargné. La scène où un Pétrone couronné de roses s'ouvre les veines dans un bain fut universellement admirée et le film fut partout salué comme une grande œuvre d'art. On pense que cette mode des grands spectacles cinématographiques s'est établie en Italie par la hantise des gloires de l'antiquité et le recrutement aisé, dans un pays surpeuplé, d'une figuration trois ou quatre fois moins dispendieuse qu'en France. D'ailleurs, l'Italie ne se borna pas aux fêtes de l'ancienne Rome. Elle fit appel à la Bible, à Dante, à Homère, à Tasse, à Alexandre Dumas (père et fils), à Shakespeare, à Schiller... De l'antiquité grecque à la guerre de libération italienne, toute l'histoire du pays y passa. Et chacun des films remporta un succès considérable.

pays rongé par les impostures et les illusions. **Les Dimanches de permission** ne tombe jamais dans le larmoieusement et arrive bigrement à dénoncer un système qui écrase systématiquement l'individu.

Si Jean-Jacques Zilbermann et Nicolae Caranfil se penchent sur le passé avec humour et ironie, l'Irlandais Joe Comerford adopte un ton plus dramatique en racontant l'histoire d'un jeune délinquant impliqué dans une affaire de meurtre, en l'occurrence celui d'un indicateur de police retrouvé mort dans une école située à la frontière entre l'Irlande du nord et la République d'Irlande. Dans **High Boot Benny**, la mise en scène est axée sur les personnages. C'est à travers leurs états d'âme que l'auteur évoque tout le tragique des situations. Contrairement aux films de Zilbermann et de Caranfil, celui de Comerford se présente comme une œuvre angoissante, froide et brutale, mais indéniablement, d'une grande nécessité.

### NOSTALGIE QUAND TU NOUS TIENS!

Le Polonais Jacek Gasiorowski fait un retour au passé, et plus particulièrement à celui de la Pologne des années 70, l'âge d'or du communisme contemporain européen. Dans la Pologne de l'époque, **Tak Tak** (Oui Oui) met en scène un jeune héros pour qui avoir des aventures sexuelles avec plusieurs femmes est peut-être le seul moyen d'échapper à une réalité quotidienne des plus âpres. Le regard de l'auteur n'est donc pas fixé sur un passé politique, mais sur une période où la liberté sexuelle prend le pas sur tout régime instauré.

Si le jeune héros de **Tak Tak** est déjà éveillé aux plaisirs des sens, celui à peine adolescent de **Jours de ciné** découvre la vie de façon toute simple dans une réalisation de Fridrik Thor Fridrikson tout à fait conventionnelle, un petit film où la nostalgie ne se sent malheureusement pas.

### AU ROYAUME DE L'ABSURDE

Cinq réalisateurs se sont réunis pour concocter **Parano**, film se situant entre l'absurde et le fantastique, entre le réel et l'imaginaire. Parmi les six sketches signés Alain Robak, Manuel Flèche, Anita Assal et John Hudson, ainsi que Yann Piquet, on retiendra **Nuit d'essence** où Jacques Villaret et Jean-François Stévenin forment un étrange couple incendiaire, ainsi que **Déroute**, une ballade en voiture sur une route qui ne semble plus exister. La preuve est là, car pour les besoins de **Parano**, on a dû mettre ensemble une série de sketches qui n'auraient pas pu faire carrière solo en salle.

L'absurde est également ce qui caractérise **Abracadabra**, du Belge Harry Cleven. Un film rempli de bonnes intentions, mais malheureusement gâché par ses nombreux excès, et tout particulièrement en ce qui concerne le jeu inutilement hystérique d'un



Tak Tak



Sans la peau

Thierry Frémont en pleine démente et irritablement agaçant. En fin de compte, on s'en fout de cette histoire racontant les déboires de trois frères qui se retrouvent lors de la sortie de prison de l'un d'eux.

### SANS LA PEAU

Sous l'apparence d'une histoire banale, **Sans la peau** (Senza pelle) cache une œuvre sensible, humaine et rigoureuse. En filmant le quotidien, Alessandro d'Alatri opte pour le réalisme des situations (celles de ménage en particulier). Mais par la même occasion, il se permet d'apporter une touche d'onirisme lorsqu'il s'agit d'illustrer les états d'âme d'un jeune homme en mal d'amour. Il est donc question d'un film qui se situe sur deux niveaux de style harmonieusement liés l'un à l'autre. À partir d'un récit tournant autour d'une déclaration d'amour épistolaire écrite par un jeune homme à l'attention d'une femme mariée, le cinéaste aborde les thèmes de l'obsession et de la jalousie avec une retenue exemplaire, démunie de tout pathos. On soulignera également l'interprétation de trois comédiens totalement absorbés dans des rôles taillés sur mesure.

1914



**CABIRIA**

En 1914, le dramaturge Gabriele d'Annunzio prit la liberté d'exprimer son opinion sur le phénomène du cinéma: «Comme les poèmes épiques, le cinéma devrait donner aux spectateurs des visions fantastiques, des catastrophes lyriques, des merveilles sorties de l'imagination la plus folle.» Il n'a pas dû être déçu par **Cabiria** de Giovanni Pastrone (alias Piero Fosco) qui s'honora de sa collaboration pour les intertitres. Fresque historique à grand spectacle, **Cabiria** fut une entreprise ambitieuse qui mobilisa des milliers de figurants. Le film se signale par une grande maîtrise technique, de beaux mouvements de foule, l'emploi original du *carello* (travelling), caméra montée sur un chariot qui se déplace parallèlement aux décors: une nouvelle invention, véritable modèle d'imagination et de discrétion, dont le procédé fut breveté par Pastrone. **Cabiria** comporte plusieurs clous sensationnels: le passage des Alpes par Annibal, avec cavalerie et éléphants sur les pentes neigeuses, le sacrifice des enfants dans le temple de Baal (pour lequel le compositeur Ildebrando Pizzetti avait spécialement écrit une *Symphonie de feu*), le siège de Syracuse, la destruction de l'armée de Massinissa, autre héros de l'histoire décrit (dans un intertitre) par une servante, comme «un vent du désert apportant avec lui l'odeur de la poussière et des lions». Aux côtés d'Italia Almirante Manzini, célèbre diva de l'époque, Bartolomeo Paganio, un débardeur génois, imposa le personnage du géant Maciste, créant un véritable mythe qui se perpétuera jusqu'aux «peplums» italiens des années 50.



**Antoine Bustros: Portrait d'un musicien**



Savez-vous écouter? Savez-vous reconnaître le vrai silence, berceau de la musique?

L'homme en face de moi cherche un nom, il ne se souvient jamais des noms. Il repousse ses lunettes vers son front, ferme ses yeux et les frotte pour mieux voir en dedans... Il ne se rappelle pas. Tant pis, les références ici ne sont pas essentielles; c'est le nouveau lieu, unique où doucement elles ont porté le créateur. Antoine Bustros, ou Tarek B pour les souvenirs d'enfance et la marque d'identité pour les saisons à venir, est musicien. Il écrit et compose des chansons, il les chante, compose pour le théâtre, la danse et écrit de la musique de film.

Écoutez-vous encore? Vos oreilles s'ouvrent-elles grand dans l'infini des salles obscures?

Vous souvenez vous de ce serrement de cœur quand la porte a claqué, que la larme est tombée? Dans la vie, ce sont nos mouvements intérieurs qui viennent battre aux tempes; mais dans l'éblouissement de l'écran noir, c'est cette musique, lointaine, qui sait jouer de ses absences, de ses venues discrètes qui vous tient par la main et vous emmène au cœur de la déroute.

Celle d'Antoine Bustros est fragile, écorchée, «rapeuse» comme il dit, transparente, donnant parole à l'instrument qui la fait naître: un bois, une corde que l'on tend, un souffle qui s'étire; imparfaite comme la véritable beauté, émouvante; humaine surtout. Pour composer, il ne regarde pas beaucoup le film, il préfère garder sa première impression, se laisser séduire par une atmosphère «pour pas que cette impression s'évanouisse dans la masse des idées.»

Dans *Reliefs*, le documentaire impressionniste sur les bas-reliefs de Montréal, réalisé par son frère Jean-Claude Bustros (présent au FIFA 95), il a pris le temps, joué d'instruments, mais aussi de voix, de rires et de doigts qu'on oublie sur le rebord des verres, donnant vraiment à sa musique sa juste place de personnage, ce qu'on oublie souvent par les temps qui courent trop vite dans les horaires de production.

Loin de la perfectibilité des studios midis, Bustros travaille à la lumière de ses envies, de ses besoins de communication, en confiance tant que possible, avec des confrères de longue date, comme Benoit Pilon par exemple pour qui il a composé la musique de *La rivière rit et Regards Volés*. Force d'expression, incarnation. Libéré des codes, de ses muses formalistes, il n'a plus besoin de prouver qu'il sait composer. Alors il compose. De mieux en mieux. Sachant qu'il est difficile d'être simple comme il est difficile d'être soi, mais qu'il vaut mieux écrire une bonne chanson qu'une mauvaise symphonie», comme le disait Nino Rota, pour qui Bustros a tant d'admiration. De toute façon il faut qu'il joue. La musique dit-il est la seule chose qui lui ait réellement été imposée, même si parfois elle lui gâche la vie à force d'acharnement.

Bustros est musicien, avec passion, patience et intégrité. Inclassable, comme tant d'autres que l'on ne peut synthoniser dans les cadres serrés des ondes hertziennes. Quel est le pas à franchir pour passer de l'ombre aux néons du circuit commercial? On ne le sait pas toujours. Alors il faut continuer d'avancer...

Et savoir écouter, et se rappeler les noms. Le sien: Antoine Bustros.

Joanne Comte

**Trames musicales de films:** *Un film de cinéastes* (Prod.: Les cinéastes indépendants; Réal: Collectif 18 réalisateurs); *Regards volés* (Prod.: Les Films de l'autre; Réal: Benoit Pilon); *Reliefs* (Prod.: Main Film; Réal: Jean-Claude Bustros); *Le Studio Cormier* (Prod.: Imagofilm; Réal.: Monique Côté); *The Wait* (Prod.: Main Film; Réal.: Brian Wright); *La Chauve-souris* (Prod.: GRAV; Réal.: Marie-Carole de Beaumont); *L'Irak* (Prod.: Premier Plan; Réal.: François Vaillancourt); *Les Émirats arabes* (Prod.: Premier Plan; Réal.: François Vaillancourt); *La rivière rit* (Prod.: Concordia University; Réal.: Benoit Pilon)

Antoine Bustros a aussi composé et joué sur scène pour le théâtre, la danse... Il compose et chante des chansons originales (Auberge du Vieux St-Gabriel, Bistrot 4, Maître Renard).

# GÉNÉ

VIDÉO:

# É N É

1915



### THE TRAMP

Charlie Chaplin était le fils d'artistes de music-hall londoniens tombés dans la misère. Avec son frère aîné Sidney, il a connu les taudis et la mendicité avant de monter sur les planches à six ans, pour un numéro de danse. Des tournées les conduiront jusqu'aux États-Unis où, en 1913, il est découvert par Mack Sennett avec qui il signe sans trop d'enthousiasme son premier contrat de cinéma. En 1914, les poursuites et les tartes à la crème sont à l'honneur, mais déjà, l'homme a adopté le type qui le rendit célèbre: chapeau melon, petite moustache, démarche de canard, grandes chaussures et pantalon trop large. Dès 1915, les gros effets passent à l'arrière-plan, et il devient le petit homme, chômeur, amoureux, aux prises avec de constantes mésaventures, desquelles il se tire par son humour, sa profonde dignité et ses trouvailles ingénieuses. Dans **The Tramp**, premier film de Chaplin comportant des scènes dramatiques d'une certaine qualité émotionnelle, notre héros travaille comme ouvrier agricole pour un fermier dont il a sauvé la fille d'une troupe de bandits. Le novice traite les vaches en leur balançant la queue comme le bras d'une pompe, il arrose les arbres au compte-gouttes... Quand les bandits reviennent, il les met en fuite et son courage attire l'attention de la belle Edna, dont il croit avoir gagné le cœur. Mais la jeune fille lui présente son fiancé qu'elle adore et Charlot devra reprendre sa vie de chômeur errant. C'est dans **The Tramp** qu'on voit pour la première fois Charlot s'éloigner de dos, à la fin du film, sur une route poussiéreuse, d'un pas découragé puis allègre.



Depuis les tout débuts, l'histoire de la vidéo en est une de démocratisation des images. À la fin des années 60, quand le Portapak fait son apparition, on se rend tout de suite compte des possibilités énormes du nouveau médium et, surtout, de sa très grande accessibilité. Il s'écoulera encore dix ans avant que la magnétoscopie domestique devienne réalité, mais entre-temps la vidéo devient déjà un instrument d'intervention, un moyen de prendre la parole et de la diffuser. Et, fébrilement, on entrevoit le jour où tous pourront se servir de cet outil pour parler au monde...

Aujourd'hui, la vidéo a pris une importance insoupçonnée. Les caméras et les moniteurs sont partout, tout le temps. Pour la plupart des gens, la vidéo représente le film loué le samedi soir, la cassette du baptême du petit dernier ou celle de l'émission enregistrée la veille. Mais plus qu'un divertissement, la vidéo se retrouve également au travail, à l'école, à la banque, à l'épicerie...

Mais encore. La vidéo c'est de l'art. Un art qui a son propre langage, ses qualités et ses limites, ses grands créateurs de par le monde, dont certains Québécois. Ils ont saisi ces caméras accessibles pour se faire une carte de visite internationale. Pourtant, on ne les connaît que très peu ici même. Nous consacrerons bientôt un dossier complet à ces regroupements et à ces créateurs importants et méconnus que sont Robert Morin, Luc Morin, Josette Bélanger, Lorraine Dufour, Mario Côté...

Pour l'instant et pour cette première à *Séquences*, nous donnons carte blanche à la vidéaste Josette Bélanger qui, sans équivoque, nous démontre les difficultés rencontrées encore aujourd'hui par les artistes quant vient le temps de créer... Claude Paré nous trace un portrait historique de ce lieu de convergence incontournable de la vidéo indépendante au Québec que demeure Vidéographe. Mais d'abord, nous essaierons de comprendre l'importance qu'ont prises les images vidéo dans nos vies au cours des 20 dernières années\*. Et Johanne Larue a rencontré François Poitras, le grand manitou de la Boîte Noire, la boîte à surprise vidéo, celle de toute la vidéo du monde, des classiques du cinéma à ceux de Robert Morin.

Mario Cloutier

\* André Caron nous parle d'ailleurs d'une bande produite par des enfants de la vidéo, le surprenant long métrage *Dilemmes*.

1916



### INTOLERANCE

Un an plus tôt, D.W. Griffith avait provoqué des remous aux États-Unis avec **The Birth of a Nation**, gigantesque fresque historique qui affichait une sympathie évidente pour la dissidence sudiste et l'action du Ku Klux Klan. Pour faire taire ses détracteurs, le cinéaste entreprend alors un film de plus grande envergure encore, mais dont la portée humaniste sera cette fois-ci sans équivoque. S'inspirant d'un épisode réel de la chronique judiciaire (le procès d'un gréviste accusé à tort du meurtre de son employeur), Griffith élargit ce simple fait divers aux dimensions d'une vaste fresque sociale, entendant fustiger l'intolérance sous toutes ses formes et illustrant son propos d'exemples fameux d'intolérance à travers les siècles. Autour du noyau réaliste de l'Amérique en 1914, vont ainsi se greffer le spectre des guerres de religion, l'effondrement de Babylone et la crucifixion de Jésus. Les amoureux de la Saint-Barthélémy seront victimes de l'intolérance religieuse, comme la Chaldéenne de la guerre qui ensanglante son pays et l'homme de Nazareth face à ses ennemis. Seul le gréviste américain sera sauvé de l'échafaud grâce à sa bien-aimée. **Intolerance** est une symphonie en quatre mouvements, bénéficiant d'immenses décors, de milliers de figurants et d'un budget de deux millions de dollars, une somme tout à fait extravagante pour l'époque. Les images défilent à un rythme hallucinant, culminant dans un admirable crescendo final, où le familier se mêle au grandiose, le quotidien au sublime. Le film aura une influence énorme sur Dreyer, Abel Gance et le meilleur du cinéma soviétique, Eisenstein en tête.



# Pendant ce temps

Quel cinéophile montréalais ne connaît pas La Boîte Noire, véritable mecque pour vidéophage, le nec plus ultra des clubs vidéo; là où l'on est sûr de trouver le classique qui manque à notre culture et le titre obscur que l'on brûle de revoir ou de découvrir? François Poitras, le directeur de cette vénérable, mais sympathique, institution, nous fait part du secret de son succès mais aussi de ce que réserve l'avenir au cinéophile de salon.

Propos recueillis par Johanne Larue



François Poitras

**Séquences-** François Poitras, le succès que remporte La Boîte Noire, qui compte un grand nombre de classiques sur vidéo, fait mentir les analystes qui disent que seules les nouveautés peuvent être rentables. Avez-vous l'impression d'être l'exception qui confirme la règle?

**François Poitras** — Oui... pour le moment. Mais principalement parce que les clubs vidéo ne remplissent pas encore leur fonction de guide. Quoi qu'on en dise, au Québec, la culture cinématographique n'est pas très développée. La population en général n'a pas les outils qu'il faut pour se familiariser avec le passé cinématographique ou les œuvres alternatives. En entrant dans un club vidéo, il est facile de se sentir perdu, de ne pas savoir quoi choisir. Et cela ne va qu'empirer. Les produits de divertissement audiovisuel se diversifient de plus en plus, la quantité de films disponibles augmente toujours. Si les clubs eux-mêmes ne se mettent pas à guider le choix de leurs clients, le consommateur va s'y perdre complètement.

**Et que suggérez-vous?**

À La Boîte Noire, il y a longtemps déjà que nous offrons justement le genre d'outils qui peut aider le public, piquer sa curiosité, l'inciter à prendre des chances. Par exemple, les employés, qui sont d'avides cinéophiles, adorent échanger avec les clients. Nous publions aussi un catalogue où les titres sont indexés de diverses façons: alphabétiquement bien sûr, mais aussi par réalisateurs, acteurs et une multitude de thèmes...

**Oui, je trouve le classement particulièrement original: l'évolution de la couleur au cinéma, les meilleures trames sonores, le noir et blanc...**

Ces catégories nous été suggérées par notre clientèle, ou du moins elles répondent à un besoin très réel. Nous offrons aussi un service informatique, le *Sépia*, qui permet d'analyser les goûts de l'utilisateur avant de le guider vers le film de son choix. De plus, nous allons prochainement afficher certaines critiques, de courts textes biographiques et des capsules analytiques pour certains films que nous voulons mettre en vedette, certains acteurs et actrices, certains cinéastes.

**D'ailleurs, on remarque que, sur les rayons, les films sont répertoriés par pays, par réalisateurs et rarement par genre. Et ce, en parfaite contradiction avec les autres clubs vidéo. Suivez-vous la politique des auteurs?**

(Rires) Oui et non. En fait, le classement s'avère toujours problématique. Disons que celui que nous avons présentement s'avère le plus satisfaisant pour la clientèle.

**Cela les incite en tous cas à découvrir l'œuvre de certains cinéastes dont ils n'auraient même pas retenu le nom dans d'autres circonstances.**

Nos habitués, comme le reste du public par ailleurs, cherchent avant tout à voir un bon film.

**Mais vous avez déjà sélectionné les films que vous offrez en location. La Boîte Noire n'achète pas systématiquement toutes les nouveautés qui sortent. De toute évidence, vos clients vous font confiance. Certains viennent même de très loin pour louer un film chez vous. Vous disent-ils pourquoi?**

Certains pour l'atmosphère, pour la convivialité et naturellement pour le service. Mais surtout parce qu'ailleurs, ils ont eu l'impression de perdre leur temps. Nous évitons au public certaines déceptions et certaines recherches futiles. Nous leur offrons une forme d'assurance. Un gage de qualité.

**Outre la surabondance éventuelle de titres disponibles, comment entrevoyez-vous l'avenir de la location vidéo? Je remarque que La Boîte Noire offre un nombre impressionnant**

Photo: Joanne McGalvay



1917



### LES PROSCRITS

De tous les films du monde, ceux du riche courant suédois muet (entre 1915 et 1923) furent unanimement considérés comme des œuvres d'art, ce qui arriva un peu plus tard aux œuvres de l'expressionnisme allemand. Venu du théâtre, Victor Sjöström avait compris par instinct le cinéma. Dès 1913, il avait prouvé qu'il était un grand maître, imposant la présence de ses personnages, du décor et des paysages avec un minimum de moyens. Sa personnalité s'épanouit en 1916 grâce à **Terje Vingen** d'après Ibsen. C'est alors qu'il entreprend une suite de grandes sagas nordiques, dominée par ces **Proscrits**, salué par Louis Delluc comme «le plus beau film du monde». Sjöström y joue lui-même le rôle d'un vagabond, engagé par une veuve, propriétaire d'une riche ferme. (Nous sommes en Islande, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle). Devenus amants, ils seront accusés par un bailli jaloux et devront fuir dans la montagne, où leur enfant mourra et où ils succomberont à leur tour en s'accusant mutuellement de leur mort. Le film baigne dans un mysticisme tantôt lyrique, tantôt romantique (un peu comme apprendra à le faire plusieurs années plus tard Ingmar Bergman). Le réalisateur-scénariste-acteur a fait jouer au décor naturel un rôle essentiel. De même que l'air, la lumière et l'espace, la montagne et les torrents sont les éléments même de la vie des protagonistes; c'est cette fusion parfaite entre l'être et le paysage, entre le pittoresque et le développement dramatique, qui fait l'envoûtement de ce film harmonieux, équilibré et d'une extraordinaire dignité plastique.



de fixer à jamais le présent. On transfère sur vidéo les vieux films super-8, les photos et diapos. Baptêmes, mariages, graduations scolaires, voyages, biens assurables... Tout devient matière à caméscope.

Cela définit bien la nature de l'appareil et de la vidéo, selon le professeur de l'UQAM, Jean-Pierre Masse. «La vidéo demeure un outil, une manière plus appropriée de répondre à de nouveaux besoins. On tourne des vidéos de mariage, mais cela ne nous empêche pas de prendre des photos. La vidéo ne remplace pas l'album de famille, elle le complète.» Une chose est sûre, le marché du caméscope est en progression depuis la venue de caméras ultra-légères. Foi de Rodney King, la police n'a qu'à bien se tenir. Mais où étaient les vidéastes amateurs le soir du massacre de Richard Barnabé?

### LE CLUB V

Pour ce qui est du phénomène des clubs vidéo, les premiers d'entre eux sont apparus très vite, dans le sillage des premiers magnétoscopes. Au Québec, il s'agit d'un marché qui a atteint sa maturité depuis environ 3 ans. Le nombre de magasins atteint 25 000 aux États-Unis et environ 500 chez-nous. Il faut ajouter à ce chiffre plus de 3 000 dépanneurs qui offrent des vidéos en location dans les coins les plus reculés de la province. «Dans ce domaine, nous avons innové», lance Guy Lehoux, également co-propriétaire de Brenka Vidéo, un distributeur qui expédie à l'aide de 60 camions des cassettes de Sept-Iles jusqu'en Alabama. «Nous rejoignons ainsi la population de petits villages qui n'aurait pas du tout accès aux films autrement.»

Selon lui, «le marché n'est plus aussi agressif. De nouveaux clubs ouvrent encore, mais il n'y a pas vraiment de guerre entre les chaînes pour attirer les indépendants qui persistent à faire cavalier seul. Les locations demeurent stables et les clubs n'achètent pas plus de films qu'avant. La mode présente c'est le «hit». Les propriétaires de clubs recherchent tous les gros vendeurs et leurs achats sont donc moins diversifiés. Avant, sur un achat de 15 titres, ils pouvaient acheter 15 films différents, alors que, maintenant, ils se procurent 12 copies du même film à succès avec 3 autres films moins connus. Le consommateur se laisse prendre à ce jeu des nouveautés en oubliant qu'en magasin, il existe des dizaines d'autres titres de meilleure qualité.»

La forteresse des clubs vidéo canadiens peut paraître assiégée par une foule d'assaillants: dépanneurs, ventes par la poste (genre Maison Columbia), super rabais des grandes surfaces, visionnement par ligne téléphonique, menace américaine à la Blockbuster — ce géant possède 3 000 magasins chez nos voisins du sud. Il appert toutefois, selon une enquête du Toronto Star, que les ventes et locations de vidéos ont augmenté de 15 % en 1993. Il semble donc que les

Canadiens et les Québécois aiment toujours se promener dans les allées bien garnies des clubs, pour discuter, comparer et finalement choisir un film qui sera au centre de leur soirée de pop-corn maison.

### LES JEUX INTERDITS

Dans les clubs vidéo, ce qui est en hausse c'est la vente de cassettes neuves ou usagées et, surtout, la location de jeux vidéo. Ce secteur peut représenter à lui seul jusqu'à 25% des profits d'un club. C'est en 1977 qu'Atari lance son système de jeu avec cartouches interchangeables, mais la qualité des graphiques et du son n'était satisfaisante qu'avec l'emploi d'un ordinateur. Il faudra attendre 1986, Nintendo et Super Mario pour assister à l'avènement d'une véritable arcade maison. Ceci allait donner lieu à la X<sup>e</sup> guerre mondiale de la vidéo avec le défi lancé par Sega. La contre-attaque de Nintendo ne se fait pas attendre, au grand plaisir des millions de jeunes et de moins jeunes à travers le monde qui se précipitent à leur club vidéo chaque semaine pour louer le dernier jeu entré en magasin.

*Voyeurisme? Opportunisme?  
Verra-t-on bientôt, comme dans  
le film Sliver, les gens s'épier, se  
surveiller constamment pour  
répondre à une sorte de réflexe  
morbide? Peut-être qu'au  
moment même où vous lisez ces  
lignes, une caméra vous filme  
à votre insu...*

C'est un peu le cas des Chagnon, une famille typique de banlieue. Le père est enseignant, la mère travailleuse à temps partiel avec deux jeunes adolescents à la maison. Pour eux, un bon club vidéo en est un qui offre les meilleurs jeux. Mais attention, on limite les heures passées avec Nintendo ou Sega, surtout durant l'école. En moyenne, deux ou trois jeux loués par semaine et parfois autant de films. Un peu de tout, comédie, action et horreur ainsi que des films pour toute la famille. «On a vu toute la série des **Contes pour tous**, explique Suzanne Chagnon, mais on essaie aussi d'initier nos deux garçons à certains classiques comme **The Wizard of Oz** ou **Amadeus**.» Les Chagnon vont moins souvent au cinéma qu'avant, mais enregistrent beaucoup d'émissions. «L'important, à la télé comme avec les cassettes louées, pense Mme Chagnon, c'est de prendre le temps de faire le bon choix.»



1918



### THE BLUE BIRD

Bien que son nom soit à peu près ignoré des cinéphiles d'aujourd'hui, le Français Maurice Tourneur fut l'un des réalisateurs les plus notoires du cinéma américain des années 1915-1925. Et aussi l'un de ceux qui contribuèrent le plus à l'avancement et au perfectionnement du moyen d'expression filmique. Tenu par les Américains eux-mêmes pour l'un des dix plus grands metteurs en scène du moment, il occupait la quatrième place dans un sondage publié en 1918 par le magazine *Photoplay*, après Griffith, Thomas Ince et Cecil B. De Mille. Il dirigea une soixantaine de films aux États-Unis, apportant à chacun d'eux une culture et un raffinement alors peu communs. Avec **The Blue Bird** (d'après Maurice Maeterlinck), œuvre éminemment symbolique, il n'hésita pas à créer un univers «constitué», décoratif, fait de toile peinte comme au théâtre. On connaît l'histoire de deux petits paysans, Mytyl et Tytyl, qui partent à la recherche de l'oiseau bleu. Veillés par la lumière, ils déjouent les pièges de la nuit et comprennent finalement que l'objet de leur quête, l'oiseau bleu qui répand le bonheur, est en réalité au cœur même de leur famille. (Une nouvelle version de l'histoire fut tournée en 1976 par George Cukor, avec Elizabeth Taylor, Jane Fonda et Ava Gardner, mais le résultat fut consternant.) **The Blue Bird** abordait un sujet délicat et philosophique, loin des situations conventionnelles et son exécution fut une innovation à l'écran. La mise en scène théâtralisée à dessein, l'atmosphère délibérément artificielle annonçaient une nouvelle étape dans l'art du film.

(suite p. 45)

vidéo se diversifie. De nouveaux groupes de production et de nouvelles orientations apparaissent. La Coop vidéo cherche un rapport intime avec le sujet aux confins de la fiction et du documentaire. Le G.I.V. s'oriente vers la vidéo d'intervention. Pierre Falardeau et Julien Poulin fondent Pea Soup Films. Les artistes de la galerie Véhicule Art utilisent le magnétoscope pour documenter leur travail et commencent à s'intéresser à la vidéo comme moyen de création. Plusieurs événements nationaux et internationaux sur la vidéo sont organisés à Montréal et ailleurs.

À sa réouverture en 1977, Vidéographe privilégie la distribution. La production de vidéos est à la baisse. Robert Forget démissionne après près de sept années de travail. Vidéographe distribue les productions des groupes populaires et des syndicats. C'est, d'une certaine façon, comme ailleurs dans la société québécoise, une période rouge. Le conseil d'administration adopte la politique suivante:

«Compte tenu que l'accès aux médias d'information est bloqué aux couches populaires, dans la mesure de ses moyens et de ses compétences, le Vidéographe se consacre prioritairement à la promotion des efforts d'expression, d'éducation et de mobilisation des couches populaires, en vue de favoriser la connaissance de la réalité, l'esprit critique, l'autonomie et l'organisation à la base. Il offre son appui également aux individus et aux groupes qui partagent cet objectif».



The Bounty of the Earth de P. Landon

Au début des années 80, d'importantes difficultés financières obligent Vidéographe à se tourner vers l'autofinancement. On comble le déficit grâce à des bingos! La crise financière se double d'une crise idéologique, ce qui entraîne une importante redéfinition du fonctionnement de Vidéographe. Dans le but de susciter un membership plus actif, on instaure le principe d'une cotisation de 5\$. La distribution devient payante et le principe du droit d'auteur est reconnu: on verse 60% des montants recueillis aux auteurs. Au sortir de la crise, Vidéographe se définit comme un centre de production et de distribution ouvert à l'utilisation de la vidéo comme outil d'intervention et comme médium artistique. Vidéographe déménage dans de nouveaux locaux, ceux du 4550, rue Garnier et s'équipe d'une salle de montage 3/4" couleur.

### VERS LA VIDÉO INDÉPENDANTE

Dans les années 80, la notion d'art vidéo devient de plus en plus acceptée et utilisée. En 1982, une importante exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal vient documenter le champ d'activité de la vidéo au Québec. Vidéographe n'est plus le seul acteur important. Mais la politique active de distribution et son ouverture à la production en font un centre d'accès à la vidéo indépendante incontournable. On établit la politique de coproduction. Des auteurs comme Marc Paradis, Luc Bourdon et Josette Bélanger s'associent à Vidéographe pour produire leurs œuvres. De nombreux prix internationaux viennent couronner leur travail. La vidéo d'auteur acquiert ses lettres de noblesse.

L'événement Vidéo 84, coproduit par Vidéographe et organisé par André Duchaine, marque une étape importante de l'histoire de la vidéo au Québec. Vidéographe participe à des échanges internationaux. Le Festival du nouveau cinéma de Montréal ouvre un volet vidéo, de même que les Rendez-vous du cinéma québécois. La Quinzaine de la vidéo, en 1989, marque un autre jalon important de la reconnaissance de la vidéo québécoise. Des auteurs comme Robert Morin, Lorraine Dufour, Jeanne Crépeau, Mario Côté et Paul Landon sont distribués par Vidéographe. Les salles de montage, converties au standard bétacam, permettent le montage en-ligne et la manipulation d'images en temps réel.

Pour fêter ses 23 ans d'existence et pour aller vers de nouveaux publics, Vidéographe organise en 1994 les mardis du documentaire indépendant à la Maison de la culture Plateau Mont-Royal et déballe ses archives vidéo sur la rue Saint-Laurent lors de l'événement «La troisième fenêtre». Le répertoire des archives vidéo est lancé à cette occasion. On y retrouve des bandes produites entre 1970 et 1976 comme: un vidéo expérimental de Charles Binamé, un essai sur la police de Pierre Falardeau et de Julien Poulin, des documents féministes et d'intervention, des fictions débridées et psychédéliques...

Vidéographe, corporation sans but lucratif administrée par ses membres, est un lieu de convergence de la vidéo indépendante au Québec. Le mot «indépendant» signifie que les productions se font en dehors des contraintes qu'impose l'industrie, que le contrôle de la production se fait par l'auteur-producteur. Vidéographe contribue à la production de vidéos québécois, assure une distribution nationale et internationale et vise au rayonnement de notre culture vidéographique.



Tétralogie de P. Landon

Claude Paré

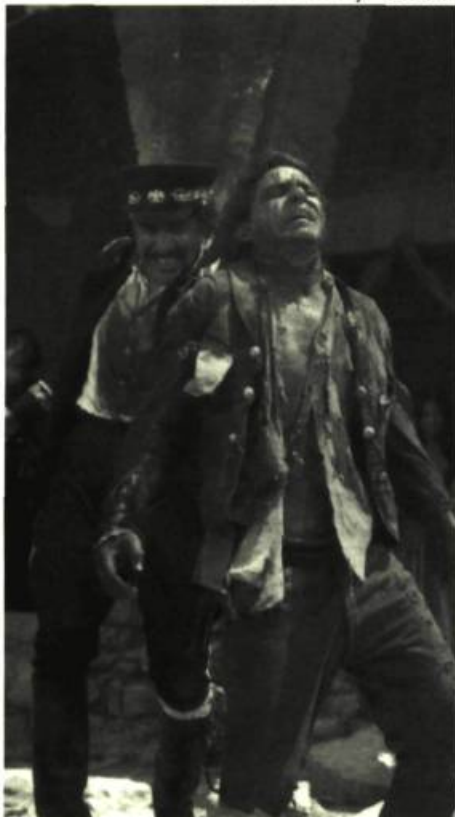
# THE WILD

«JE VOULAIS AUSSI MONTRER QU'IL Y A TOUJOURS DANS LA GUERRE, LA VIOLENCE, L'HORREUR, UN MOMENT D'ÉTRANGE BEAUTÉ À LAQUELLE ON EST SENSIBLE, PAR EXEMPLE DEVANT LES PEINTURES DE BATAILLE.»

(SAM PECKINPAH À PROPOS DE **The Wild Bunch**)

# BUNCH

Emilio Fernandez et Jaime Sanchez



Le succès récent de films comme *Pulp Fiction*, *Natural Born Killers* et *C'est arrivé près de chez vous* a relancé plus que jamais le sempiternel débat sur la violence au cinéma. Or, les arguments demeurent toujours les mêmes, tant du côté des détracteurs de la violence filmique que du côté des cinéphiles plus tolérants. Ce débat souvent stérile a connu récemment un nouveau rebondissement avec la réédition du film de Sam Peckinpah, *The Wild Bunch* (*La Horde sauvage*, 1969). Il faut d'abord expliquer qu'à l'époque de sa sortie, ce western avait été amputé de plusieurs scènes par le producteur Phil Feldman qui considérait l'ensemble un peu trop long. Il faut également préciser tout de suite qu'aucune des scènes retranchées au montage original ne l'a été pour cause de violence excessive. Pour célébrer le 25<sup>e</sup> anniversaire du film, le distributeur Warner Bros. en a fait tirer de nouvelles copies en y replaçant les scènes coupées à sa sortie, soit l'équivalent d'à peu près dix minutes. Warner a ensuite soumis cette copie au bureau de surveillance de la Motion Picture Association of America afin d'obtenir le classement requis pour l'exploitation. Or, à la grande surprise du distributeur, les censeurs américains ont classé le film NC-17, la nouvelle appellation de l'ancien «X rated». Or, aucun grand studio américain n'accepte de distribuer un film avec ce classement, car plusieurs chaînes de

1919



## LE CABINET DU DOCTEUR CALIGARI

Vision du réel déformée selon les normes subjectives de l'artiste, transformation du décor pour créer une nouvelle atmosphère, instauration d'un univers «autre», proche de l'hallucination, retour en force du romantisme, lié à l'angoisse tragique de notre temps: c'est l'expressionnisme. Ce qui donna au cinéma allemand sa place importante pendant les premières années de l'après-guerre, ce furent justement ces films où se combinaient les théories modernes et l'ancien goût «hoffmanesque» de l'Allemagne pour la terreur. C'est ainsi que les Allemands n'hésitèrent pas à peupler leur cinéma de scénarios morbides, de revenants, de vampires, de châteaux hantés et de monstres avec une louable constance. **Le Cabinet du docteur Caligari** de Robert Wiene restera à tout jamais le chef-d'œuvre de cette époque. Cette histoire de somnambule exhibé par un étrange docteur parmi les attractions d'un champ de foire, de disparitions mystérieuses, de personnages qui perdent la raison, frappa durablement les spectateurs. Le personnage du docteur fou, constante de la littérature populaire, deviendra, à partir de **Caligari**, un cliché de cinéma. Mais c'est surtout l'étrangeté des décors (toiles peintes agressivement, rues en zigzag, perspectives déformées), le maquillage violemment stylisé des acteurs et la construction éclatée du récit qui permirent à l'ange noir du bizarre d'étendre son aile sur le cinéma allemand jusqu'à la veille du parlant, aussi bien chez les maîtres (Murnau, Lang) que dans la production allemande. L'avènement d'Hitler mettra un terme à cette expression d'«art décadent».

rement chargée de la capacité du genre à être violent, de manière à susciter l'outrage des gardiens de notre moralité. Considérant le genre de film que *The Wild Bunch* aspire à être, ce serait un signe d'échec artistique s'il fallait que des critiques comme Judith Crist ou Rex Reed ne le détestaient pas. En même temps, il serait vain de prétendre que la violence dans *The Wild Bunch* ne pose aucun problème moral et esthétique (...) car cette violence s'exerce parfois à un niveau purement jubilatoire.»

Pechter précise sa pensée un peu plus loin dans l'article: «Dans *The Wild Bunch*, l'emphase mise sur la description des morts a pour effet de nous rendre plus conscient de l'aspect physique d'une mort violente en tant qu'expérience sensitive dans toutes ses variations grotesques; mais cette emphase ambiguë a aussi pour résultat de nous faire partager le plaisir sauvage — quasiment orgasmique dans la fusillade finale — que prennent les héros à tuer. L'utilisation du ralenti (...) nous rend également plus conscient de notre propre plaisir à assister à la violence au cinéma (...). C'est grâce à cette confrontation avec nos propres sentiments ambigus que le film, avec sa violence, tire sa force. On regarde avec excitation, tandis que le film demeure moralement neutre.»

*Mais les critiques les plus éclairés ne manquent pas de s'apercevoir qu'il y a chez Peckinpah un style original, une façon nouvelle de filmer la violence qui n'a pas seulement à voir avec la surenchère.*

Pour bien comprendre le choc que la violence de *The Wild Bunch* a pu provoquer chez certains, il suffit de lire le compte rendu du journal *Box Office*: «(le film) commence et se termine sur deux séquences d'action les plus brillamment montées jamais vues auparavant, des séquences d'une brutalité et d'une horreur si explicites qu'elles risquent de laisser les spectateurs en état de choc.»

Mais les critiques les plus éclairés ne manquent pas de s'apercevoir qu'il y a chez Peckinpah un style original, une façon nouvelle de filmer la violence qui n'ont pas seulement à voir avec la surenchère. Dans la revue *Positif*, Robert Benayoun explique habilement le style du cinéaste: «Dans le traitement définitif qu'il

fait de la violence (oui, il s'agit bien du western le plus sanglant de l'histoire du cinéma), Peckinpah est à la fois un peintre à fresque, un analyste, un poète et un pamphlétaire. À ces ralentis somptueux de fenêtres brisées ou de jugulaires tranchées, à ces audaces inédites de réalisme balistique (les corps qui, tombant d'un toit, pénètrent à même le sol), il joint des illuminations de monteur (certaines clartés brèves sont coupées en trois, la vitrine s'effondre sous plusieurs angles et fracas différents). (...) Le film est pris entre deux parenthèses fabuleuses, escalades dans le massacre, où le nombre des angles, la direction des figurants, le découpage, et l'invention pure du détail dépassent l'anthologie pour devenir d'ores et déjà classiques, on ne pense pas pour rien aux marches d'Odessa ou aux émeutes d'Octobre.»

Un tel enthousiasme n'est pas partagé unanimement. Ainsi, même certains critiques plutôt favorables au film dans son ensemble émettent des réserves quant à son contenu. Par exemple, le critique du *Sunday Visitor* est d'avis que «ce n'est pas la violence en elle-même qui rend ce film fautif, mais plutôt sa philosophie. (...) Quand un artiste nous dit que les "méchants" sont en réalité meilleurs que les "bons", que les hors-la-loi sont automatiquement plus moraux que les hommes de loi, je me pose de sérieuses questions.»

Ce moralisme un peu trop bien pensant est justement ce que dénonce Marcel Martin dans *Les Lettres Françaises*: «Sortant des cadres habituels du "bon goût", devenant ainsi gênante, cette vision de la violence contribue aussi à détruire une certaine mythologie de l'Ouest, destruction que le réalisateur parachève en refusant le manichéisme habituel au genre. Ici tout le monde est méchant, non seulement les membres de la "horde sauvage" qui pillent les banques du Texas en cette année 1913, mais aussi les chasseurs de prime lancés à leur poursuite au nom de la loi et qui ne sont en fait que de vulgaires brigands prompts à détrousser les cadavres.»

Dans le journal *Combat*, Henry Chapier dénonce lui aussi les gardiens de notre morale: «La violence n'est qu'un euphémisme pour désigner cette boucherie atroce et l'on se demande s'il ne faut pas expliquer *La Horde sauvage* comme un véritable règlement de comptes entre Sam Peckinpah et Hollywood, entre un cinéaste de la révolte et l'Amérique moderne. (...) En abordant *La Horde sauvage*, on sent que d'emblée le cinéaste y déverse le mépris qu'il avait nourri depuis des années à l'égard d'un système qui — sous prétexte de rentabilité — avait vidé le western de ses valeurs morales, en donnant de surcroît à l'Amérique une fausse bonne conscience par le biais de sentiments édifiants.»

Il est curieux de constater jusqu'à quel point le même film peut parfois engendrer des opinions dia-

1920



### EROTIKON

Avec Sjöström, Mauritz Stiller fut l'autre grand pionnier du cinéma scandinave. Lequel des deux a le mieux incarné la magie vraie, le réalisme mystique de l'école suédoise? Les avis sont partagés. On a souvent dit que Sjöström restait un peu masculin, tandis que la sensibilité du second était «quasi féminine» (Henri Agel). Ce fils de musicien, à la santé délicate, devait lancer Greta Garbo avec la célèbre *Légende de Gösta Berling* (1924), mais à ses débuts, ses films étaient de sombres mélodrames, des histoires policières et quelques vaudevilles qui auraient, selon certains, influencé Lubitsch. Son premier grand succès fut *Erotikon*, une charmante comédie qui voulait présenter d'une manière spirituelle les problèmes érotiques des gens des grandes villes, dans un milieu mondain, des vêtements somptueux et une mise en scène à grand spectacle. Fatigué des drames paysans très populaires à l'époque, Stiller avait voulu tourner quelque chose de plus gai, de raffiné et de sensuel, destiné à une audience internationale. *Erotikon* racontait une histoire à trois assez originale: la jeune épouse fidèle d'un professeur distrait (spécialiste des insectes mais pas du tout expert en matière de vie sentimentale chez les êtres humains) se balance entre deux soupirants amoureux d'elle, mais jaloux l'un de l'autre. Le triangle est donc composé de ces deux hommes et de la jeune femme. Le professeur ne compte pas. Avec *Erotikon* (connu aussi, du moins en France, sous le titre de *Vers le bonheur*), Stiller avait voulu s'éloigner du style de description de l'être humain, pris d'un point de vue psychologique et individuel.

## LA FICHE LASER



## «The Definitive Collector's Edition of *The Wizard of Oz*»

La technologie offerte par la compagnie THX Laserdisc Program, une division de Lucasfilm, permet dorénavant de restaurer les grands classiques du cinéma dans un état probablement supérieur à l'original. Jusqu'à présent, des efforts louables avaient produit des transferts vidéodisques de très grande qualité pour des œuvres aussi importantes que *Citizen Kane*, *Casablanca* ou *The Night of the Hunter*. Toutefois, le coffret contenant *The Wizard of Oz* atteint de nouveaux degrés de raffinement technique.

Sans doute ce qui distingue la compagnie THX des autres firmes spécialisées dans le transfert vidéodisque se trouve dans la véritable passion pour les films qui semble animer leur équipe de techniciens. Chaque image de *The Wizard of Oz* est traitée aux petits oignons. On sent le soin quasi amoureux apporté au transfert de ce chef-d'œuvre du cinéma populaire américain. Le film s'ouvre d'abord sur un prologue à la teinture de sépia, un procédé spécial de la pellicule en noir et blanc qui lui procure une couleur brunâtre. Il s'agit d'une technique très délicate qui nécessite beaucoup d'attention pour calibrer la densité des images. Le résultat s'avère ici étonnant de netteté et de luminosité. Les pupilles de Judy Garland scintillent d'une lumière éclatante qui, déjà, nous émerveille. Les différents dégradés dans les ombres sont soigneusement reproduits, alors que les noirs demeurent profonds et les blancs immaculés. Je vous jure qu'il ne s'agit pas d'une publicité pour un détergent à lessive, il faut vraiment le voir pour le croire!

Il faut également l'entendre pour le croire. Jamais la bande sonore n'a été aussi fidèlement rendue, même pas en 1939 lors de la première. Le son possède une richesse saisissante. Absolument claires, sans bruit de fond ni crépitements, la musique et les paroles de *Somewhere Over the Rainbow* envahissent le salon et nous enveloppent dans la voix chaleureuse de Judy Garland. On croirait revivre la séquence pour la première fois. C'est un moment magique fort émouvant, je dois le dire. Sur un système ambiophonique, le son provient uniquement de

la caisse centrale, ce qui correspond parfaitement aux conditions originales de la présentation monophonique. Cependant, la latitude reproduite ici dépasse largement les possibilités sonores de l'époque. Lors de la séquence de la tornade, les basses fréquences atteignent un niveau impensable pour une bande optique 35 mm. Ajoutez à cela des effets spéciaux ingénieux et vous obtenez une séquence terrifiante, qui fait encore frémir de nos jours.

Le plus grand ravissement provient cependant du passage au Technicolor, lorsque Dorothy ouvre la porte pour découvrir le monde d'Oz dans toute sa splendeur. Seul le procédé Technicolor pouvait générer des couleurs primaires aussi riches et saturées. Les bleus, les rouges, les jaunes et les verts mettent à rude épreuve les téléviseurs les plus performants. Le fameux chemin de briques jaunes irradie le paysage environnant. Même en plan demi-ensemble, les souliers de rubis que porte Dorothy pétillent d'un rouge flamboyant. On ne peut qu'admirer une telle réussite technique et artistique dans le traitement des couleurs. C'est avec des films pareils que l'on se rend compte du pouvoir hypnotique que peut engendrer un véritable travail esthétique sur la couleur. Ce transfert CAV offre d'ailleurs un arrêt sur image impeccable qui nous permet de contempler à loisir cet arc-en-ciel cinématographique.

Une fois le film terminé, il nous est permis d'assister à un petit miracle. On nous présente dans sa totalité le numéro de danse du Scarecrow sur la chanson *If I Only Had A Brain*. Ce numéro avait été jugé trop long par le producteur Mervyn LeRoy et la partie chorégraphiée par Busby Berkeley avait été enlevée. Non seulement cette séquence est restaurée, mais la trame sonore a été entièrement remixée en ambiophonie stéréo. Cette expérience sonore unique, bien que remarquable, laisse un peu triste, car elle nous oblige à imaginer ce que tout le film aurait pu être s'il avait été remixé ainsi.

Comme tout coffret qui se respecte, celui-ci comprend un volume incroyable de matériel supplémentaire. Le film lui-même est contenu sur deux disques CAV

1921



### LES QUATRE CAVALIERS DE L'APOCALYPSE

Rex Ingram était irlandais. Il était arrivé aux États-Unis à l'âge de dix-huit ans et avait tourné son premier film en 1916, à vingt-deux ans. Il est assez difficile aujourd'hui de se faire une opinion exacte de l'ensemble de l'œuvre d'Ingram dans la mesure où moins d'une dizaine des films qu'il a tournés sont encore visibles aujourd'hui. C'est pourquoi pour les historiens du cinéma, il est resté l'homme d'un seul film, ces *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* dont le succès fut prodigieux. Le film le rendit célèbre, ainsi que sa femme Alice Terry et un jeune premier dont le regard langoureux transperçait le cœur des spectatrices: Rudolph Valentino. L'ampleur de la production, sa richesse picturale, ainsi que le raffinement de ses décors et de ses éclairages en firent une date dans l'histoire du cinéma américain. Le film encaissa, aux États-Unis seulement, quatre millions et demi de dollars, chiffre record du cinéma muet, avant *Ben-Hur* (4 millions) et *Birth of a Nation* (3 millions et demi). À sa sortie, on évoqua les films de Griffith en disant même qu'Ingram, jeune homme de vingt-sept ans à peine, était allé encore plus loin que le maître en réussissant à peindre des personnages admirablement proches du réel. Présenté simultanément à New York et à Nice (par l'auteur du roman original, Vicente Blasco Ibañez lui-même), le film (dont Minnelli fit une nouvelle version en 1962) fut entouré d'un énorme battage publicitaire. Lorsqu'Ingram décida de s'installer à Nice, chaque journal de la Côte d'Azur commentait ses moindres déplacements, déséquitait ses plus vagues projets, recueillait ses plus insignifiants propos. →

## LA TABLE RONDE

Nicol Williamson et Helen Mirren dans *Excalibur*

## ET SES CHEVALIERS

Si il est des distributions qui laissent rêveurs et des films sur lesquels on fonde bien des espoirs, *First Knight* de Jerry Zucker qui devrait sortir cet été, fait partie de ceux-là. Les Chevaliers de la Table Ronde, Sean Connery en Roi Arthur et Richard Gere en Lancelot du Lac, voilà qui est prometteur. Devant une telle affiche, on est en droit d'espérer un spectacle grandiose et lyrique à l'image de la légende.

Personnages légendaires et/ou historiques, le Roi Arthur et ses preux chevaliers ont déjà inspiré de nombreux films qui ont relaté leurs exploits et aventures. Américains, Anglais et Français se sont intéressés au sujet mais avec des approches et des résultats diamétralement opposés.

*Knights of the Round Table* de Richard Thorpe est un film américain dans la plus pure tradition hollywoodienne. À peine sorti du rôle d'Ivanhoe, Robert Taylor endosse l'armure de Lancelot du Lac tandis qu'Ava Gardner prête ses traits à Guenièvre. Tourné en Cinemascope et Technicolor, ce film à grand spectacle met avant tout l'accent sur l'histoire d'amour impossible entre le chevalier et la reine. Noblesse des sentiments, richesse des costumes, scènes de bravoure, rien ne manque sauf l'essentiel: le souffle épique! Filmé avec métier mais sans intelli-

gence, *Knights of the Round Table* est un beau véhicule pour stars qui se laisse agréablement regarder mais ne fait nullement vibrer.

Dix ans plus tard, les studios Walt Disney s'intéressèrent aussi à la légende du Roi Arthur et ce fut *The Sword in the Stone*. Là ce ne sont plus Arthur et Lancelot qui sont les personnages centraux de l'histoire mais Merlin l'enchanteur, plus proche de l'univers de fantaisie de Disney. Destiné aux enfants, ce dessin animé nous relate la rencontre de Merlin et du jeune Arthur, un garçonnet d'une dizaine d'années. Ensemble, ils vivront diverses aventures avant qu'Arthur n'arrache de la pierre l'épée qui le fera roi d'Angleterre. Plein de fantaisie, de merveilleux et de remarquables séquences fantastico-musicales, *The Sword in the Stone* joue allégrement avec la légende du Roi Arthur et le monde de la chevalerie. Les scénaristes ont, pour des raisons évidentes de spectacle, fait la part belle au fantastique et à la magie qui baignent tous les récits de cette époque.

Sorti la même année que le Disney, *Sword of Lancelot* avec Cornel Wilde dans le rôle-titre, ne renouvelle nullement le genre. Comportant de nombreuses batailles, le film est centré sur l'intrigue amoureuse de Lancelot et Guenièvre. Sans intérêt.

Si le précédent film ne brillait pas par son origi-



1922



## NOSFERATU LE VAMPIRE

Dans son livre-somme *L'Âme romantique et le rêve*, Albert Béguin décrit minutieusement la «chantise des arrière-mondes» propre à l'esprit allemand. F.W. Murnau appartient à cet esprit et avec *Nosferatu*, il décidait de rompre avec les décors stylisés à la *Caligari*. (Il devait encore une fois, changer totalement de registre avec *Le Dernier des hommes*, deux ans tard). Murnau choisit pour cette adaptation du *Dracula* de Bram Stoker de tourner l'action en décors naturels. Le film quasi réaliste plonge ses racines dans les nappes les plus profondes de l'inconscient germanique avec son château hanté des Carpates, le port où débarquent les rats (œuvre prémonitoire de l'avènement d'Hitler, a-t-on dit), la petite ville hanséatique, les trois maisons vides données comme domicile du vampire et le monstre lui-même (incarné par Max Schreck). Avec son maquillage excessif, son crâne chauve, ses griffes, ses longues oreilles pointues, sa démarche saccadée et sa longue silhouette noire, Nosferatu réussit à braver le ridicule, organisant autour de son personnage une véritable symphonie de l'horreur, dont André Gide et Simone de Beauvoir ont noté l'intense beauté. Séquences célèbres: le vampire sortant des cales du voilier, la descente des croque-morts dans la ruelle déserte, Nosferatu s'anéantissant au chant du coq. Le succès du film fut immense en Europe, plus mitigé en Angleterre et aux États-Unis où il devait cependant avoir une abondante postérité. Parmi les meilleures nouvelles versions: *Nosferatu, fantôme de la nuit* de Werner Herzog (1979) et le récent *Dracula* de Coppola (1992).





# De l'Amérique et de son cinéma



Lorsque PBS, la chaîne fameuse pour la qualité de sa programmation, nous présente une série au titre prometteur de *American Cinema*, on est en droit de s'attendre à «du bon et du meilleur». Surtout lorsque des noms aussi prestigieux que le National Endowment for the Humanities et le National Endowment for the Arts, The Annenberg/CPB Project et Steven Spielberg lui-même sont associés au projet. Que nenni! Il aura fallu aux concepteurs de la série dix heures pour nous expliquer en long et en large que le cinéma américain est unique. Le beau progrès que voilà!

Le manque d'uniformité dans la qualité et la pertinence des interventions sont de toute évidence le premier problème de cette série. Cette lacune est probablement due au manque de direction dans l'élaboration de chacun des cinq thèmes abordés. Sans angle d'attaque, on se demande constamment quels points les concepteurs cherchent à marquer, quel témoignage -élogieux ou critique - ils cherchent à apporter. Loin de tenir ses promesses, presque toute la série nous agace tant on peut y voir à la fois tout et n'importe quoi. Leur thème sous le bras, les créateurs s'en sont allés interroger qui voulait bien témoigner. Malheureusement, une série d'interventions mises bout à bout ne vaut jamais un bon développement organisé

autour d'un argument. Et si les commentaires sont souvent intéressants, ils ne sont pas toujours pertinents.

Pour un Martin Scorsese, un John Waters, un Lindsay Anderson ou un Samuel Fuller, on a droit à une flopée de personnages, sans doute érudits mais dont les commentaires ne font pas nécessairement avancer les choses. Procédant d'une forme nouvelle d'empirisme — voyons ce qu'ils disent et nous en déduirons bien quelque chose — la série nous laisserait décider des conclusions à tirer. Seulement ici, les éléments disparates et d'intérêts divers qu'on nous propose ne nous le permettent pas. Recueillir des témoignages est une chose; en tirer une substance cohérente, utile ou importante en est une autre qui, de toute évidence, n'a pas été réalisée.

Nous avons donc eu droit à une série de cinq épisodes, d'intérêt plus que variable, chacun tournant autour d'un thème représentant un aspect ou un type de cinéma américain. Les épisodes parlant du style classique hollywoodien, du système des studios et des films de guerre étaient sans doute les moins intéressants parce que les plus brouillons ou vides de substance. On pouvait alors se demander à qui s'adressait la série: à des cinéphiles avertis ou à des néophytes sans connaissance du monde cinématographique?

1923



## PARIS QUI DORT

Le gardien de la Tour Eiffel découvre un beau jour que Paris est endormi. Seules des personnes arrivées en avion dans la capitale semblent avoir échappé à la somnolence généralisée. En leur compagnie, Albert se promène dans Paris. Lorsqu'ils découvrent que cette paralysie est due à un rayon inventé par un savant, tout rentrera finalement dans l'ordre. Premier film d'un Parisien, fils d'un commerçant du quartier des Halles, *Paris qui dort*, à la fois un des premiers films de science-fiction et film fantastique «à la française», permit à René Clair d'être considéré comme le cinéaste français par excellence. Pour son ironie et sa finesse, on lui assigna Voltaire et Diderot comme pendants littéraires. «Il n'y a point, il ne peut y avoir d'être libre», écrivait Diderot. Nous ne sommes que ce qui convient à l'ordre général.» C'est le temps où le fameux rayon de *Paris qui dort* surprendra les intimités. Évocateur sentimental du Paris populaire, surtout avec ses films subséquents (*Sous les toits de Paris*, *Quatorze Juillet*, *Porte des Lilas*), René Clair avait composé *Paris qui dort* comme un jeu d'enfant. «Rester enfant coûte que coûte», disait Cocteau. C'est ce que Clair permet à ses explorateurs de la capitale engourdie. Quelle chance de pouvoir, se promener librement dans ce monde neuf, d'avoir Paris, la Tour, pour soi seul, reconnaître leur importance et leur beauté sans influence extérieure, s'y aménager, s'il le faut, une nouvelle vie, l'égoïsme propre à l'enfance réinventant Robinson Crusoe. L'espace dans les films de René Clair est libre, aéré, lumineux, dépouillé, juste habité du minimum nécessaire à son existence. →



# LE CLONAGE DES ACTEURS PAR duplication visuelle



Le président Nixon avec Tom Hanks dans *Forrest Gump*

Au commencement, il y eut Coca-Cola. La compagnie fut la première à utiliser des acteurs décédés comme Humphrey Bogart ou James Cagney dans ses commerciaux. Les techniciens de l'image sélectionnaient l'extrait du vieux film qui convenait, *The Big Sleep* ou *Public Enemy* par exemple, puis isolaient optiquement le personnage noir et blanc qu'ils colorisaient et inséraient dans le commercial. Ce procédé se révélait artificiel et peu convaincant, mais il posait déjà un problème éthique et légal: qui autorisait l'emploi de cette image? Le studio, le producteur, le réalisateur ou les héritiers de la star? Et que percevait le public dans le commercial: le personnage (Philip Marlowe) ou l'acteur (Humphrey Bogart)? Ou bien ne percevait-il pas plutôt une image désincarnée, mythique et fantomatique,

symbolisant une entité iconographique substituée à l'être humain qui n'existe plus?

Puis vint James Cameron et les techniciens de l'image de synthèse générée par ordinateur. L'impressionnante colonne d'eau du film *The Abyss* (ou le ver d'eau...) imitait déjà par décalquage les expressions faciales de Lindsey (Mary Elizabeth Mastrantonio) et de Bud (Ed Harris). Dans *Terminator 2: Judgment Day*, l'androïde T-1000 (Robert Patrick) devenait lui-même liquide, dupliquant la forme d'autres personnages. La technique du *morphing* était ainsi créée. Elle fut subseqüemment exploitée avec succès pour engendrer les dinosaures de *Jurassic Park*. Bientôt, la technique permettra sûrement de cloner électronique-ment des acteurs disparus... ou en voie de disparition.

Enfin arrive Robert Zemeckis. Dans *Forrest*

1924



## GREED

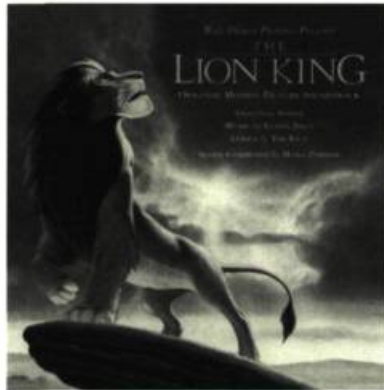
Officier de cavalerie et familier de la cour de Vienne, mais aussi fils d'un modeste artisan du ghetto de la même ville, Stroheim débarque aux États-Unis vers 1906, y fait tous les métiers avant d'arriver à Hollywood en 1914. Bien vite, il est promu assistant de Griffith pour *Intolerance*. Acteur à la morgue hautaine, il sera cependant absent de son meilleur film, *Greed*, où il bat en brèche toutes les conventions hollywoodiennes. Fresque naturaliste à la Zola, où ne manquent ni les détails scabreux ni les personnages tarés, *Greed* raconte l'histoire d'un travailleur de la mine qui essaie d'exercer le métier de dentiste à San Francisco sans en avoir la qualification. Bientôt, on le poursuit et son mariage avec la cousine d'un ami commence à battre de l'aile. Un soir d'ivresse, il tuera la tendre épouse (devenue entre-temps une horrible mégère d'une avarice sordide) et mourra dans le désert de Death Valley, avec son ami, de haine et d'épuisement. Séquences célèbres: le baiser à pleine bouche d'une patiente anesthésiée, la cérémonie nuptiale avec un cortège mortuaire en arrière-plan et les scènes finales sous un soleil écrasant, dans une atmosphère de pourriture et de décrépitude. Dans sa mégalomanie, Stroheim avait conçu un film de huit heures, mais son producteur Irving Thalberg, exigea des coupures et le film fut progressivement réduit des trois quarts à la grande fureur de son auteur. Les démêlés de celui-ci furent nombreux par la suite et à partir de 1929, il dut abandonner la réalisation et se tenir au rôle d'acteur, où d'ailleurs il excella (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) jusqu'à sa mort.





# ET SON MESSAGE ou

## Les prédictions rétrospectives sur les Oscars



résignés. Goldenthal est un véritable musicien pour musiciens et sa partition, aussi peu commerciale que possible, s'affirme très loin des modes musicales hollywoodiennes actuelles et ne peut rejoindre que d'authentiques cinémelomanes anxieux de découvrir une nouvelle voix. Je le répète, il est impossible que Goldenthal parte avec l'Oscar mais, croyez-moi, ce n'est qu'une question de temps.

### ...ET LE PERDANT EST:

Le grand perdant de la soirée sera sans conteste Thomas Newman. Avec les deux premières nominations aux Oscars de sa carrière pour **The Shawshank Redemption** de Frank Darabont et **Little Women** de Gillian Armstrong, ce fils du légendaire Alfred Newman (frère de David Newman et cousin de Randy Newman) va malheureusement diviser le vote: ses deux partitions, qui sont sans doute ce qu'il a écrit de mieux jusqu'à maintenant, vont se nuire l'une l'autre en se faisant concurrence. Même si la partition de Goldenthal est la plus cérébrale, si l'on veut, j'avoue que mon choix personnel irait à **The Shawshank Redemption**. J'ai en effet été



très heureux d'apprendre qu'on reconnaissait enfin l'esprit original de Thomas Newman et la valeur musicale et dramatique de sa partition. Au départ, j'étais sûr en voyant ce film que sa musique se retrouverait en nomination. Rarement ai-je été tant remué par une musique aussi économe dans ses moyens mais si efficace sur le plan dramatique. Certes, s'il faut compter beaucoup dans la réussite de ce film sur le scénario et la réalisation de Frank Darabont ainsi que sur le jeu de Morgan Freeman et Tim Robbins, il nous faut souligner la force discrète de la musique de Newman. Thomas a hérité de son père un sens inné de l'effet dramatique. Mais il a aussi hérité d'un esprit musical fort original, mêlant avec bonheur musique instrumentale et électronique dans un enlevant style pointilliste qui lui est propre. La musique de **Little Women** s'éloigne de cette approche qui a fait sa réputation pour s'orienter vers un langage plus traditionnel et plus accessible, très proche du folklore de l'américana. En mettant en nomination Thomas Newman pour ces deux œuvres si différentes, on a voulu honorer un musicien fort talentueux qui apporte une bouffée d'air frais dans le monde un peu sclérosé de la musique de film américaine. Mais Thomas Newman aurait aimé sans doute qu'on ne remarque pas autant son travail cette année, car rien n'est pire que d'être son propre rival. C'est finalement à se demander si on ne l'a pas fait exprès!

### «THE OSCAR GOES TO:»

Dans ce contexte, Alan Silvestri a beaucoup de chance. Tout d'abord, son film, **Forrest Gump** de Robert Zemeckis, part largement gagnant. Le musicien attiré du réalisateur risque donc fort de remporter un Oscar dans la foulée des honneurs qui vont s'abattre sur ce film gentil, touchant et finalement réussi. Comme Spielberg l'an dernier, Zemeckis a prouvé cette année qu'il avait mûri et qu'il était capable de réaliser autre chose que d'époustouffantes aventures pour les jeunes. La musique de Silvestri épouse donc cette approche et s'engage sur des schémas connus et confortables. Élégante, romantique, aux thèmes accrocheurs et aux mélodies jouées au piano comme pour un téléfilm de la semaine, cette partition s'inscrit tout à fait dans les normes hollywoodiennes en vigueur. Rien de bien déconcertant ici donc, mais plutôt une musique juste ce qu'il faut de sirupeuse ou de

1925



### LE CUIRASSÉ POTEMKINE

Sergueï Eisenstein avait d'abord travaillé comme décorateur au *Proletkult*, le premier théâtre ouvrier soviétique qui commençait à vouloir réaliser des films consacrés à l'histoire du mouvement ouvrier. Après avoir mis en scène **La Grève**, Eisenstein avait tout de suite travaillé au **Cuirassé Potemkine**, né d'une demi-page (en 1905) et refait sous la forme d'un immense scénario, dont la densité émotive et structurale devait en faire un des plus extraordinaires films de tous les temps. L'histoire racontait la mutinerie à bord du Potemkine en 1905, qui déclencha une répression sanglante du pouvoir tsariste contre les habitants d'Odessa lesquels s'étaient entre-temps solidarisés avec les marins en lutte. Le cinéaste n'a pas lésiné sur les effets de choc («Moi, je ne fais pas du cinéma-œil, disait-il en s'opposant aux théories de son compatriote Dziga Vertov, mais du cinéma-poing»), même si l'action (qui se développait en dix jours) prenait souvent l'accent d'un poème lyrique. Bien que sans fondement historique, toute la séquence fameuse des escaliers d'Odessa (reprise à sa manière, en 1987, par Brian De Palma dans **The Untouchables**), est un prodigieux exercice de style, une chorégraphie faite d'éclats et de ruptures, qui devait devenir le plus célèbre morceau d'anthologie de l'histoire du cinéma mondial: les fantasmes, baïonnette croisée, descendant en rangées rigides, refoulant et renversant la foule devant eux, et la voiture d'enfant qui, l'escalier dégagé, dégringole les marches pour venir s'écraser sur les morts et les blessés que foulent les bottes des soldats.





mm qu'il visionnait dans le soubassement de l'église? En ce qui concerne la première, une réponse hautement technique lui avait été finalement fournie par Monsieur le curé; et puis, il avait fini par comprendre tout seul que la «pluie» n'était vraiment que les égratignures verticales, «des grafignes», dues au passage répété de la pellicule dans les appareils de projection.

Carle avoue que l'Abitibi est «le pays le plus épris de mouvement qu'(il) connaisse», où a régulièrement lieu «un tourbillon de mini-événements», bien que ce soit «un pays froid, isolé, aride (...) (qui n'est) pas folklorique, c'est-à-dire revu et corrigé par les urbanistes». Un pays «très filmable» donc, possédant «une manière originale de mêler le rêve et la réalité, de confondre le présent et le futur...», de raconter à l'artiste ses histoires, ses joies et ses peines, et de l'encourager dans une sorte de mission.

J'imagine Carle arrivant aux rendez-vous de Coulombe, la démarche chaloupée, le teint buriné, s'exprimant assez librement devant son micro, la plaisanterie cultivée au bout de la langue et un crayon mal taillé au bout des doigts (pour les faire travailler à quelque chose). Le secret de la réussite du bonhomme? Elle tient à une série d'ingrédients savamment composés: la scène écrite qui marche à cause de la scène écrite précédente (et du brusque changement de style entre les deux), la mise en désordre de la réalité «pour mieux la voir, la comprendre», le choix astucieux des images et des bruits, la peur panique de l'uniformisation. Ingrédients également choisis, au fil du temps et des œuvres du cinéaste, par ceux qui ont vu et critiqué ses films. Car chaque artiste a sa période de hauts et de bas, mais la plupart du temps, il ne s'agit pas des mêmes hauts et bas. La critique a vu **La Guêpe** autrement que Carle l'a conçu et mis en images. Ratage complet d'une part, film «réaliste» de l'autre dont l'idée, selon son auteur, demeure extraordinaire. Le cinéaste ne règle cependant pas ses comptes avec la critique, il semble avoir mieux à faire qu'à revenir sur son passé récent ou éloigné. D'ailleurs, chacun a son film préféré de Carle, comme il a son «meilleur Hitchcock» ou son «meilleur Truffaut». **La Vraie Nature de Bernadette** apparaît sur la liste de la plupart. (Pour ma part, je place tout en haut **La Tête de Normande St-Onge**, sur lequel, malheureusement pour moi, Coulombe semble ne pas vouloir s'attarder, mais qu'importe vraiment...) Car derrière l'homme aux yeux vifs, tous ses films parlent d'eux-mêmes (de **Léopold Z.** à **La Postière**, jusqu'à **Jouer sa vie** et **L'Honneur des grandes neiges**). On y retrouve tour à tour le sens du picaresque, la verve, l'inventivité et cet idéalisme généreux qu'il déploie à tout venant, refusant les cheminements trop prévisibles, brisant joyeusement les carcans à définition officielle. «J'arrive où je veux en me trompant de chemin, avoue-t-il avec candeur. Je n'aime que les personnages qui changent de pays, de maison, de femme... et les idées déplacées. C'est ma manière de mieux comprendre. Mais j'en paie le prix: les spectateurs se demandent pourquoi j'ai fait ceci ou cela. Pourquoi le film n'est pas romantique de bout en bout. Pourquoi je mets du tango argentin sur un paysage typiquement québécois. Alors ils se prennent à aimer la partie amusante de mes films et pas l'autre, plus secrète, plus sérieuse...»

À plusieurs endroits, l'ouvrage ose devenir la remarquable étude psychologique d'un personnage à la fois universel et bien de chez nous (c'est possible, il le démontre presque à chaque page), doublée de la savoureuse aventure d'un homme plongé parmi ses contemporains. Exemple typique: Face au reproche habituel qu'on lui fait au sujet du coût élevé de ses films (on fait sans doute référence ici aux **Plouffe** et à **Maria Chapdelaine**), Gilles Carle se défend avec ses armes habituelles: «... on m'accusait d'être archi-commercial, commercialiste. Même Jean Pierre Lefebvre partageait cette idée saugrenue selon laquelle si un réalisateur fait des films dans un petit pays, il doit faire de petits films. Doit-il aussi moins manger? Moins s'habiller l'hiver? Moins jouer dans les machines à sous? Moins s'amuser? La situation l'oblige déjà à faire des films plus modestes, doit-il de surcroît forcer cette modestie? Ce genre d'idée fait partie du lot d'images étranges qui peuvent naître dans un milieu comme le nôtre.»

De même que l'écrivain reste anonyme (il a toujours le livre qui s'interfère entre lui et les autres), le cinéaste recule devant ses films, se distancie d'eux. Heureusement que ce recueil ne vient pas perturber cet état de choses en suspension. Reste la vie, cette dernière et irréductible image qui se dégage de l'homme quand il parle. Une vie faite de vibrations particulièrement jouissives puisqu'elles appartiennent à un homme qui, par définition, s'est donné pour mission de communiquer. Incontestablement, entretiens ou pas, celui qui a mis tant de répliques dans la bouche des autres s'est ici réservé les meilleures.

#### ENTRETIENS AVEC GILLES CARLE: LE CHEMIN SECRET DU CINÉMA

Michel Coulombe, *Liber* (De vive voix), Montréal, 1995, 228 pages.

Maurice Elia

#### ...ET AUSSI

##### \* Histoire générale du cinéma au Québec

Yves Lever

Boréal, Montréal, 1995, 640 pages.

Dans cette «nouvelle édition refondue et mise à jour», Yves Lever prouve une nouvelle fois qu'il demeure l'autorité en tant qu'historien du cinéma québécois. Devenu monumental, cet impeccable survol du cinéma d'ici démontre avec éclat que les clés d'un cinéma national doivent être cherchées parmi les hommes et les femmes qui ont su en préserver la chaleur et la vitalité par des films uniques en leur genre, mais qu'elles pourraient aussi ouvrir d'autres serrures, notamment celles des mentalités correspondant à chaque époque. Lever prolonge avec précision les pointillés laissés ouverts par les historiens de tout acabit. Un modèle de concision, passionnant à lire de surcroît.

##### \* Jour de fête de Jacques Tati ou la couleur retrouvée

François Ede

Cahiers du Cinéma, Paris, 1995, 120 pages.

En 1947, Tati utilisait un procédé expérimental avec **Jour de fête** «entièrément tourné en couleurs». Mais personne ne fut capable d'obtenir un seul mètre de tirage couleur. La fille de Tati, Sophie Tatischeff (qui avait sauvé le film original de la destruction en gardant le matériel original, conservé pour l'essentiel à l'état de rushes pendant près de quarante ans) entreprend la reconstruction du film en couleurs au moyen de méthodes artisanales. Ce livre (écrit par son collaborateur, documentariste et opérateur de métier) est le journal de bord de cette aventure. Un très nostalgique livre d'images retrouvées.

1926



#### METROPOLIS

Viennois, Fritz Lang avait été dessinateur à Bruxelles et à Paris. Blessé, il découvrit le cinéma au cours d'une convalescence. Il fut promu réalisateur, notamment avec **Les Trois Lumières**, légende d'inspiration très germanique, puis avec **Die Nibelungen**, exaltation en deux parties des traditions héroïques allemandes. Bientôt, Lang apparut, de tous les cinéastes allemands de l'époque, comme le plus poète, le plus romantique et le plus capable de construire sur les audaces d'autrui des audaces nouvelles. C'est d'ailleurs à un désir d'inédit qu'il s'abandonna en s'attaquant à **Metropolis**, d'après un roman de Thea von Harbou, visiblement inspiré de **L'Ève future** de Villiers de l'Isle-Adam. Dans la Ville de demain, les ouvriers, serveurs de la Machine, vivent dans la cité souterraine, soutenus dans leur résignation par une frêle jeune fille, amoureuse du fils de leur patron. Un inventeur de génie construit alors une femme artificielle qui a les apparences de la jeune fille et qui les incite à la révolte. C'est l'immense catastrophe qui s'achèvera cependant par l'union du patron (le cerveau) et des ouvriers (les bras) grâce au couple d'amoureux (le cœur). Bien que d'une idéologie un peu primaire, **Metropolis** (ressorti en 1984, raccourci d'une trentaine de minutes, colorisé et agrémenté d'une bande musicale signée Giorgio Moroder) comporte des séquences prodigieuses, devenues inoubliables: les ouvriers qui vont au travail comme des automates, la centrale électrique Moloch et l'évocation des esclaves construisant les Pyramides, les enfants noyés dans les souterrains, la destruction de la Machine...

(à suivre)