

La pollinisation de la fiction avec le documentaire dans les années soixante et soixante-  
dix : quatre pays, quatre films, quatre approches distinctes

Ricardo Gonzalez

Mémoire

présenté

à

L'École de cinéma Mel Hoppenheim

Comme exigence partielle au grade de  
Maîtrise ès Arts (Études cinématographiques)  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

Septembre 2007

© Ricardo Gonzalez, 2007



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-34438-5*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-34438-5*

#### NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

#### AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## RÉSUMÉ

La pollinisation de la fiction avec le documentaire dans les années soixante et soixante-dix : quatre pays, quatre films, quatre approches distinctes

Ricardo Gonzalez

Ce mémoire consiste en une analyse minutieuse de quatre films : *La primera carga al machete* (1969), du cubain Manuel Octavio Gomez, *Le chat dans le sac* (1964), du québécois Gilles Groulx, *La bataille d'Alger* (1966), de l'italien Gillo Pontecorvo, et *Punishment Park* (1971), du britannique Peter Watkins. Le choix de ces œuvres s'est arrêté de part leur particularité de mélanger à la fiction certains codes du documentaire. J'ai choisi précisément ces œuvres, car chacune provient ou traite d'un sujet national ; la sortie du film cubain est effectuée dix ans après la prise du pouvoir de Fidel Castro, le film québécois est réalisé en pleine Révolution Tranquille, le film sur un moment de la guerre pour l'indépendance en Algérie est réalisé quatre ans après l'accession à la souveraineté et, finalement, le film de Watkins est réalisé aux Etats-Unis au moment où ceux-ci sont embourbés dans la guerre du Vietnam.

Je précise que le corpus de films choisi traite plus précisément de la décennie des années soixante, mais cette converge a eu lieu tout au long de la décennie suivante. Ce mémoire propose donc de montrer comment dans un contexte historique particulier, une convergence entre les nouvelles technologies et les courants idéologiques ont amené une nouvelle esthétique dans le domaine du cinéma. J'entends démontrer que le mélange de la fiction et du documentaire est bien différent selon l'horizon historique et culturel de chaque pays, c'est-à-dire Cuba, Canada, Algérie et Etats-Unis. J'ai intentionnellement

évité de m'investir dans le débat sur le réalisme ou autres thèmes longuement discutés depuis ces années pour me concentrer sur les intentions du cinéaste, sur sa vision et l'usage de cette « hybridation » esthétique. En somme, j'entends analyser les différentes approches des cinéastes occidentaux influencés par : les courants politiques de la « nouvelle gauche » et une nouvelle manière de concevoir le cinéma comme le propose le « political modernism ».

A mis padres

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Listes des illustrations</i> .....	vi
<b>Introduction</b>	
<b>I. LA PRIMERA CARGA AL MACHETE</b> .....	20
Temporalité .....	30
Spectateur participant .....	35
Décolonialisme .....	48
Marxisme .....	60
Conclusion .....	65
<b>II. LE CHAT DANS LE SAC</b> .....	68
Scénario et personnages .....	75
Documents historiques .....	81
Décor urbain .....	83
Regard critique sur le réel .....	92
Conclusion .....	102
<b>III. LA BATAILLE D'ALGER</b> .....	104
L'aspect fiction .....	111
L'aspect documentaire .....	117
L'aspect idéologique .....	128
Conclusion .....	140
<b>IV. PUNISHMENT PARK</b> .....	143
Temporalité .....	150
Idéologie .....	151
Propagande .....	157
<b>Conclusion</b> .....	167
<b>Bibliographie</b> .....	174
<b>Filmographie</b> .....	178

## *Liste des illustrations*

ILLUSTRATION 1 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	25
ILLUSTRATION 2 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	25
ILLUSTRATION 3 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	32
ILLUSTRATION 4 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	32
ILLUSTRATION 5 : Velazquez, Diego. <i>Les ménines</i> , 1656, huile sur toile, 318 x 276, Musée du Prado.....	39
ILLUSTRATION 6 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	45
ILLUSTRATION 7 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	53
ILLUSTRATION 8 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	53
ILLUSTRATION 9 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	53
ILLUSTRATION 10 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	55
ILLUSTRATION 11 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	56
ILLUSTRATION 12 : <i>La primera carga al machete</i> (M. Octavio Gomez, 1969).....	58
ILLUSTRATION 13 : Canby, Vincent. « Film Festival: Fascinated by Horror. » <i>New York Times</i> (12 octobre 1971).....	148

## INTRODUCTION

Depuis environ les années quatre-vingt-dix, nous connaissons une explosion dans le domaine de la technologie. Rappelons-nous de la chanson de Jean Leloup qui chantait : « [...] en 1990, c'est l'heure des communications [...] »<sup>1</sup>. Les soubresauts technologiques émergent à plusieurs moments dans l'histoire de l'humanité, mais le lien que je fais ici avec le cinéma est que, de nos jours, nous avons à la portée de la main, des caméras numériques pouvant donner un résultat intéressant sur le plan de la technique, de l'économie de tournage, mais surtout, pouvant démocratiser potentiellement la pratique cinématographique. Depuis, nous avons connu le mouvement cinématographique Dogme 95<sup>2</sup>, initié par les cinéastes Thomas Vinterberg et Lars Von Trier et aussi le mouvement Kino<sup>3</sup>.

Or, cette « récente vague » technologique que l'ère numérique ne connaît pas le même essor que celle que nous avons connue dans les décennies soixante et soixante-dix. Effectivement, dans cette période plus éloignée, plusieurs facteurs (que nous soulèverons bientôt) ont fait en sorte que le cinéma a connu des changements dans la forme et le contenu amenant une vision et une approche bien différente de plusieurs cinéastes à leur art. J'ai voulu situer ce travail dans une perspective historique bien précise que sont les années soixante et soixante dix. Les facteurs déterminant que sont le paysage politique,

---

<sup>1</sup> Leloup, Jean. « 1990 » *L'amour est sans pitié*, Montréal : Audiogram, 1991.

<sup>2</sup> Largement inspiré des mouvements cinématographiques ultérieurs dont nous en discuterons certains principes dans ce travail. Le mouvement Dogma 95 a établi une série de dix règles strictes telles que : faire le tournage uniquement caméra à l'épaule, sans filtrage ni trucage, éclairage naturel uniquement, tournage en lieux réels, prise de son en direct, tout trucage est défendu, le nom du réalisateur ne doit pas être au générique, etc.

<sup>3</sup> Au Québec (Canada), partant d'un pari entre amis, en 1999, plusieurs personnes se donnent le défi de faire un film par mois. Huit ans plus tard, le mouvement a pris de l'ampleur. Maintenant, toute personne intéressée à participer à l'aventure est la bienvenue. Le but des « kinoistes » est de démocratiser le plus possible la pratique cinématographique et d'offrir un écran de diffusion à le plus de monde possible. Nous retrouvons toute l'information sur la toile à l'adresse suivante : <http://www.kino00.com>.



philosophique et technologique lors de ces deux décennies ont nourri mon intérêt de jeter un coup d'œil à quatre films de cette période en me posant une question. Est-ce que l'essor des moyens de communication à l'heure de grands courants de la pensée politique et philosophique a entraîné une manière originale de faire et de penser du cinéma ?

Je tenterai dans ce mémoire de répondre à la question par l'entremise de quatre films soigneusement choisis. Le premier sera *La primera carga al machete* (1969) du réalisateur cubain Manuel Octavio Gomez, le second sera *Le chat dans le sac* (1964) du réalisateur Québécois Gilles Groulx, suivra ensuite *La bataille d'Alger* du réalisateur italien Gillo Pontecorvo, et, je terminerai par *Punishment Park* (1971) du réalisateur britannique Peter Watkins.

Le choix de ces films est dû à mon premier intérêt, discuter de quatre films mélangeant deux types de cinéma, c'est-à-dire le documentaire et la fiction. En fait, les quatre films sont des fictions, mais chacun, à sa manière et selon ses idéaux, insère une part des codes documentaires en son sein. Ce type d'« opération », que ce mariage entre deux formes et deux manières d'aborder un sujet, Gilles Marsolais en a donné un nom, la « pollinisation ». C'est dans son essai<sup>4</sup> « Les Mots de la tribu » que l'auteur se penche sur une terminologie pour décrire le mélange des deux formes. Cette recherche pousse Marsolais à nommer différentes variantes résultant de cette « osmose » fiction/documentaire. Soulignons que Marsolais sera notre point de référence du point de vue terminologique afin d'identifier plus aisément chaque film selon la variante qu'il met en lumière.

---

<sup>4</sup> Nous retrouvons une bonne partie dudit essai dans son livre *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Ce livre a été publié pour la première fois en 1974 aux éditions Seghers (Paris) dans la collection « Cinéma Club », et a été gagnant à Cannes en 1975 du Prix de la Société des Écrivains de Cinéma et de Télévision (SECT). Une nouvelle édition totalement refondue, mise à jour et augmentée a ensuite vu le jour en 1997. Il s'agit d'une œuvre incontournable sur le sujet du cinéma direct ; nous y retrouvons une recherche très approfondie de l'évolution du cinéma direct et de la réflexion théorique qui l'accompagne.

Par ailleurs, le choix des films, ainsi que l'ordre de présentation, a été déterminé consciemment. Les deux premiers sont réalisés par des auteurs locaux, nationaux alors que les deux autres, Pontecorvo et Watkins, apportent une dimension intéressante sur la nation dépeinte. Le film d'Octavio Gomez et celui de Pontecorvo tente de ressurgir un moment du passé colonial du pays en mettant en scène le mouvement historique de libération ; alors que, sur une note plus personnelle et plus proche de la réalité historique du spectateur, Gilles Groulx offre un regard unique sur sa réalité immédiate et celle de ses citoyens spectateurs. Surgit du lot un quatrième film, celui de Watkins, qui se démarque par une critique du symbole de la nation au lieu de l'encenser comme le font celui d'Octavio Gomez et Pontecorvo. Plus encore, Watkins se démarque en faisant un film sur une hypothèse ou, comme on dit en anglais : « a what if... ? ». Bref, il s'agit de quatre films, de quatre pays et de quatre temps<sup>5</sup>. Mais, avant de poursuivre sur les films, il est nécessaire pour ce travail de les situer dans le contexte historique où ils ont été conçus afin de dégager les grandes idées dominantes de ces décennies et influençant l'art et le rôle de l'art dans la réalité sociale.

Il y a plus de trente-cinq ans, le contexte de plusieurs pays en Afrique, en Amérique Latine et en Asie est à l'heure de l'indépendance nationale : le Maroc (3 mars 1956), la Tunisie (20 mars 1956), le Congo (1960), le Sénégal (18 juin 1960), Niger (3 avril 1960), Mauritanie (28 novembre 1960), Mali (22 septembre 1960), République du Tchad (11 août 1960), Malaisie (16 septembre 1963), République de Singapour (1965), République populaire du Bangladesh (16 décembre 1971), Bahamas (1973), Trinidad et Tobago (1976), République des Seychelles (1976)... Cette vague de libération nationale est portée par quelques courants idéologiques dominants à l'époque. Il est nécessaire, pour

---

<sup>5</sup> Je me réfère ici à la temporalité illustrée dans les quatre.

ce travail, de définir ces courants afin situer le cadre d'analyse dans lequel se situeront les quatre films choisis.

Ainsi, l'un des courants littéraires, philosophiques et politiques influant a été ce qu'on appelle aujourd'hui le postcolonialisme. Ce courant de pensée est empreint d'un désir d'affirmer l'histoire de la nation, la culture et l'identité des colonies face aux empires coloniaux. Plus que tout, il puise une grande force dans un nationalisme profond et revendicateur. En fait, le postcolonialisme est porteur de l'idée que les continents non occidentaux tels que l'Afrique, l'Asie et l'Amérique latine sont largement soumis économiquement à l'Europe et l'Amérique du Nord. Ce courant est un amalgame de divers textes engagés au niveau politique et philosophique dans le but de réduire ces disparités. En effet, comme plusieurs autres courants de pensée, le postcolonialisme ne possède pas une seule ligne de pensée, mais plutôt un ensemble de travaux dans le but (de pousser à l'action et) de transformer les conditions d'exploitation et de pauvreté des nations colonisées.

Edward Saïd, Salman Rushdie, Arjun Appadurai, Albert Memmi, Edouard Glissant, Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Frantz Fanon sont quelques personnes<sup>6</sup> nous venant rapidement à l'esprit lorsqu'il s'agit de traiter de ce courant. Compte tenu de la période historique que nous avons choisie, et de l'importance de l'auteur pour les films que j'ai privilégié, il sera question plus particulièrement dans ce travail de Frantz Fanon. Psychiatre et militant pour l'indépendance algérienne au sein du FLN, Fanon est l'auteur de plusieurs essais : *Peau noire, masques blancs*<sup>7</sup>, de *L'an V de la révolution algérienne*<sup>8</sup>,

---

<sup>6</sup> Notez que se ne sont pas toutes ces personnalités qui se situent dans la période que nous abordons, mais seulement une liste de noms tout de même important pour ce courant de pensée.

<sup>7</sup> Paris : Seuil, 1952.

<sup>8</sup> Paris : François Maspero, 1959.

*Les damnés de la terre*<sup>9</sup> et *Pour la révolution africaine*<sup>10</sup>. Les réalisateurs, Manuel Octavio Gomez, Gilles Groulx et Gillo Pontecorvo, démontrent sans aucun doute un intérêt particulier pour le Martiniquais Frantz Fanon ; les trois premiers chapitres traiteront sans conteste de cette école.

Pour les analyses à venir, je compte me pencher sur des passages de l'essai *Les damnés de la terre* afin d'approfondir certaines idées et démontrer sans conteste l'influence de sa pensée, et par conséquent de la pensée postcoloniale, dans les œuvres cinématographiques choisies. Nous verrons comment l'aspect charnel de la pensée de Fanon, mais aussi sa réflexion sur le nationalisme, sur la violence, sur ce qu'il appelle « la littérature de combat » se reflète incontestablement dans le cinéma national des quatre films choisis. Mais, avant de poursuivre, il incombe différencier quelques termes importants issus de cette période et de ces courants, dont il a été question jusqu'à maintenant, et qui seront d'usage tout au long du travail. Nous avons expliqué sommairement ce que représente le courant de pensée postcoloniale. Maintenant, les forces influencées par cette pensée et combattantes pour l'indépendance sont identifiées comme anticoloniales. Quant à ce mouvement anticolonial, leurs actions s'inscrivent dans un processus historique appelé décolonisation. D'après Fanon : « la décolonisation est [...] un processus historique. [...] le mouvement historicisant qui lui donne forme et contenu [...] la rencontre de deux forces congénitalement antagonistes qui tirent précisément leur originalité de cette substantification que secrète et qu'alimente la situation coloniale » (40).

D'un autre côté, le postcolonialisme est insufflé par un autre courant de pensée connaissant un regain d'intérêt dans bien des pays, et nourrissant dans la même veine les

---

<sup>9</sup> Paris : La Découverte/ Poche, 1961.

<sup>10</sup> Paris : François Maspero, 1964.

mouvements de décolonisation, le socialisme. Soulignons qu'il existe plusieurs courants socialistes. Il y a la social-démocratie qui est plus proche du progressisme (démocratie). Il y a aussi le socialisme libertaire connu sous appellation, souvent mal interprétée, d'anarchisme. Et, finalement, il y a le socialisme autoritaire plus communément appelé communisme. Dans la majorité des cas, la montée de la pensée socialiste a souvent, plus qu'autrement, été vu perçu ou décrite comme communiste. Quoi qu'il en soit, il n'est pas surprenant de voir que plusieurs de ces nouveaux états, une fois l'indépendance acquise, ont tenté d'instaurer un régime socialiste de type communiste, comme cela a été le cas dans les premiers instants : du Mali, du Sénégal, et bien d'autre.

Mais qu'est-ce que le socialisme ? Cette question dépasse largement ce travail, mais la réponse peut toutefois être résumée brièvement. Il s'agit d'un courant de pensée et de pratique politique aux ramifications assez large, mais qui donne priorité aux revendications sociales, à l'égalité entre les individus, à la lutte des classes, à la laïcité et bien d'autres fronts populaires comme l'explique cette branche de l'idéologie : « En somme, les communistes appuient partout tout mouvement révolutionnaire contre l'ordre de chose sociale et politique existant »<sup>11</sup>. Dans la période qui nous concerne, l'influence de cette pensée se faire sentir dans plusieurs pays européens comme l'Allemagne, mais aussi de la France – souvenons-nous de mai 68, par exemple. Face à cette réalité, il y a eu des mouvements contraires ayant un impact sur la scène nationale (selon le pays) et internationale comme la guerre froide dont le maccarthysme<sup>12</sup>, la guerre de Corée, du Vietnam, la montée à l'armement entre l'URSS et les Etats-Unis, etc.

---

<sup>11</sup> Marx, Karl et Friedrich Engels. *Manifeste du Parti communiste*, Trad. Laura Lafargue, Paris : Mille et une nuits, 1994 : 62

<sup>12</sup> Terme provenant de la personne Joseph McCarthy (1909-1957) qui n'a pas inventé ce mot, mais qu'il en est la figure de proue. Il est le porteur d'un mouvement d'inquisition dont la source provient d'une subversion communiste généralisée qui entraînera pour beaucoup de gens, dont Charlie Chaplin : emplois perdus, carrières brisées, vies gâchées, honneur bafoué.

Ce qui nous intéresse pour ce mémoire, c'est que le postcolonialisme et le socialisme, œuvrant dans le même domaine et partageant plusieurs idéaux, ont la volonté de transformer le monde. Elles veulent pousser les gens à l'action, à les engager dans un mouvement amenant une société nouvelle. En d'autres termes, il s'agit de deux courants de pensée dont leur littérature, et toutes les œuvres qui en découlent, fonctionnent avec l'intention d'initier l'action, ou consolider une idée d'action selon la volonté de l'appareil d'État. Le lien entre le discours postcolonial et le socialisme ne se dément pas comme l'exprime Aimée Césaire en accordant ces derniers mots à son essai *Discours sur le colonialisme* :

[...] la révolution [...] celle qui, à l'étroite tyrannie d'une bourgeoisie déshumanisée, substituera, en attendant la société sans classes, la prépondérance de la seule classe qui ait encore mission universelle, car dans sa chair elle souffre de tous les maux de l'histoire, de tous les maux universels : le prolétariat.<sup>13</sup>

Comme une grande part des socialistes, le discours postcolonial est empreint à adopter un discours révolutionnaire<sup>14</sup> en puisant dans le même champ inspirant les socialistes plus radicaux.

Ceci dit, dans un tout autre registre, mais non moins lié à ce dont nous venons de discuter, il y a l'arrivée du téléviseur dans plusieurs foyers (au Canada en 1953). Effectivement, c'est au début des années cinquante, et même dans la deuxième moitié des années cinquante, que le téléviseur se propage tranquillement dans les foyers<sup>15</sup>. C'est particulièrement dans les années soixante que l'on peut dire que la grande majorité des foyers sont munis d'un téléviseur. Cette insertion dans le milieu familial viendra bouleverser considérablement le mode de vie des citoyens. L'image affichée sur l'écran cathodique entraînera un rapport au monde et aux nouvelles rapportées bien plus

<sup>13</sup> Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence africaine, 1955 : 62.

<sup>14</sup> Je cite Aimé Césaire pour prendre un autre exemple, car nous verrons que le texte de Fanon est aussi empreint des mêmes aspirations.

<sup>15</sup> C'est surtout dans les pays occidentaux que s'installe rapidement le téléviseur.

immédiates et plus réelles qu'auparavant avec la radio : « ces bandes filmiques permettaient aux spectateurs et aux téléspectateurs de recevoir des nouvelles fraîches et surtout, ce qui est plus important encore, les habituaient d'une façon progressive à lire une image dansante, chaotique, mal définie, et des suites d'images au montage urgent, haché » (59), nous explique Gilles Marsolais. En somme, l'influence de la télévision ouvre la porte à une manière différente de filmer son sujet. Elle modifie, et de façon radicale, le regard du spectateur et des réalisateurs par rapport à leurs goûts.

En effet, le développement de nouveaux équipements de tournage entraîne certains cinéastes à tourner et rapporter des images différemment. Un des auteurs s'étant penché sur l'impact des nouvelles technologies dans le milieu cinématographique est justement Gilles Marsolais qui, dans *L'aventure du direct revisitée*, explique : « ce livre vise d'abord à prouver que le direct constitue un mouvement en tant que tel au sein de l'histoire du cinéma [...] » (10). Ce mouvement appelé cinéma direct, d'après Marsolais, est inspiré par des principes provenant de deux cinéastes aux opinions différentes dans l'approche de filmer le réel historique<sup>16</sup>. Il s'agit du cinéaste russe Dziga Vertov et du documentariste Robert Flaherty, les « sourciers de ce mouvement » écrit Marsolais qui ajoute :

[...] l'éventail des formes qu'il épousera [les deux cinéastes nommés], chacun à sa façon, Vertov par ses théories du Ciné-Œil et du Cinéma-Vérité et par l'importance qu'il accordait au montage, Flaherty par la pratique d'une sorte de mise en scène documentaire fondée sur une dramatisation [...] par l'emploi d'acteurs non professionnels et surtout par l'intuition qu'il eut de la notion de la caméra participante, ils ont indiqué les voies majeures, mais mal définies, de ce cinéma direct, de cette aventure qui est loin d'être monolithique et en stricte opposition avec le cinéma de fiction [...] (17).

---

<sup>16</sup> Lorsque que je me réfère à « réel historique », je parle de la réalité matérielle lors de la capture en image par le caméscope.

Nous apprenons à travers la lecture de Marsolais que Vertov : « est le premier cinéaste à organiser les plans [...] non plus selon un ordre chronologique mais en les groupant autour d'une idée centrale, d'un thème social déterminé, dépassant ainsi le niveau de la stricte information » (20). Comme l'explique Marsolais encore : « À la chronique, qui n'a qu'une valeur d'information, Vertov substitue donc une structure filmique qui est fonction d'une volonté thématique, et partant, idéologique » (20). Cette idéologie sera présente, comme nous venons de l'aborder précédemment, dans le cinéma que nous aborderons.

Pour faire cela, il met en oeuvre les lois du montage qui changeront la conception même du tournage. Vertov défend le principe que le film doit se faire à partir des images captées du réel et non de choisir les bouts filmés pour faire des « scènes » qui sont pour lui une déviation du théâtre. En somme, il prône pour des séquences de films captées « sur le vif » selon un plan de tournage monté d'avance. Le son, le photomontage et les intertitres font partis des éléments abordés par Vertov que nous soulèverons dans les chapitres suivants. C'est ainsi que des cinéastes comme Octavio Gomez ou Gilles Groulx, au premier et deuxième chapitre, que nous permettons de dire à ce stade-ci qu'ils sont imprégnés par ces mêmes principes en en faisant un usage distinct. Bien que nous nous y pencherons avec le film d'Octavio Gomez, nous aborderons et discuterons de quelques-uns des principes du cinéaste russe plus en détail lorsqu'il sera question du film de Gilles Groulx<sup>17</sup>.

Quoi qu'il en soit, un autre cinéaste a apporté son lot d'influence dans l'émergent mouvement que le cinéma direct, Robert Flaherty. Le mouvement que défend Marsolais dans son livre puise son inspiration de celui qui a introduit ce que l'auteur nomme la

---

<sup>17</sup> Je préfère aborder Vertov avec le film de Groulx, car il est le seul cinéaste à afficher ouvertement son intérêt pour les thèses russes. Cependant, nous verrons effectivement que le cubain Octavio Gomez s'inspire de ces théories comme en témoigne les photomontages, l'usage du son et des thèmes soulevés.



notion fondamentale de participation, c'est-à-dire, c'est la : « participation au niveau des personnages et de la caméra, fondée sur la fréquentation préalable des gens filmés » (26). Les films que nous analysons affichent dans la forme, les principes du cinéma direct en introduisant une caméra participative. Cette notion de participation sera au cœur de notre analyse en rapport avec les idées portées par le discours du cinéaste ; aussi de la volonté de celui-ci de placer le spectateur dans une position bien précise afin de rencontrer son désir de modifier son comportement ou du moins permettre une réaction de sa part, tout comme de pousser à réfléchir. Rejoignant ainsi les principes défendus par les courants de pensée décrits plus haut, c'est-à-dire d'initier l'action, de pousser le spectateur à agir ou réagir.

Nous ne nous attarderons pas trop sur les influences, mais nous allons résumer ce que représente le cinéma direct. Il s'agit d'un mouvement large se développant à la fin des années cinquante dans divers pays sous des appellations un peu différente, mais possédant tous des principes semblables. Ce type de cinéma, de par sa technique et son courant de pensée, viendra révolutionner le cinéma de type documentaire et, comme nous le verrons justement dans ce travail, influencera sans le moindre doute le cinéma de fiction.

En fait, c'est un type de cinéma qui bénéficie indubitablement des développements technologiques. Il s'agit d'un cinéma d'observation et parfois de participation axé majoritairement sur le social prônant la prise de vue à l'improviste. La caméra, dégagée de son trépied, établit un mouvement libre de l'opérateur et introduit une image tremblotante accentuant cette impression de la prise sur le vif de l'action ; bref, on saisit le réel dans son évolution même, en train de se dérouler, le caméraman est à la fois créateur et technicien. Soulignons que les œuvres sont tournées en 16mm dans la

grande majorité des cas et ce, dû au type de caméra permettant la mobilité nécessaire dont il a été question.

Aussi, les cinéastes de ce mouvement cinématographique ont nettement bénéficié et favorisé un enregistrement du son en direct. À l'aide d'équipement portable, l'image et le son sont en parfait synchronisme. Du coup, le cinéma direct évite le doublage et donne raison à Luchino Visconti qui, avec son film *La terra trema* (1948), fait parler pour la première fois un peuple dans leur propre dialecte. Un film qui, grâce à la prise en direct du son, peut s'imprégner de la langue locale et, de ce fait, hausser l'authenticité du travail entrepris : « la parole [...] bouge, se voit, respire, occupe l'espace » (16), note Louis Marcorelles qui ajoute : « La parole allait jouer son rôle de révélateur en permettant d'entendre pour la première fois des gens du peuple s'exprimer dans leur parler quotidien » (47). L'étude de la langue devient intéressante dans le contexte historique étudié, prenons à titre, le film de Gillo Pontecorvo et la dynamique arabe français ou celle de Groulx avec anglophone et francophone.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'apport de la télévision a été important : « le développement du journalisme filmé et l'apparition de la télévision, avec son besoin incessant de témoignages directs et de documents bruts, contribuèrent à la transformation du regard en déliant le langage cinématographique de ses contraintes traditionnelles. [...] son influence fut décisive dans l'aventure du cinéma direct » (60). La raison de ce commentaire est que deux des films analysés dans ce travail adoptent un style plus proche du télévisuel que du cinéma direct, malgré que la ligne soit mince. Gilles Marsolais note à ce propos qu'il y a : « une contamination du cinéma par le style télévisuel » (60). Nous verrons en quoi le film de Gilles Groulx, figure du cinéma direct,

se différencie de films comme celui de Manuel Octavio Gomez et de Peter Watkins, plus proche de télévision, de l'ordre du reportage<sup>18</sup> plus précisément.

À noter en passant que j'emploie le terme « télévisuel » à plusieurs reprises dans ce travail et je me dois de préciser ce que j'entends par ce type de qualificatif. Le film de Watkins et celui d'Octavio Gomez sont définitivement, comme je le mentionne ci-dessus, de type reportage, c'est-à-dire qu'il laisse sous-entendre que c'est l'œuvre d'un journaliste qui témoigne de ce qu'il a vu et entendu. J'utilise le terme « télévisuel » afin d'accentuer le rapprochement esthétique existant chez ces deux films avec la télévision. J'aurai pu employé le terme de reportage télévisuel pour accentuer la différence entre les œuvres (et celui de Groulx), mais le but ici est de montrer qu'au premier visionnement, les films de Watkins et Octavio Gomez se démarquent, à mon avis, de celui de Groulx du point de vue esthétique : mobilité accrue de la caméra, usage accru du zoom, sous-titres, intertitres, ajout sur la bande son d'entrevues et d'un commentateur radiophonique, ajout sur la bande son d'un narrateur et présence à l'écran d'un journaliste, etc.

Avec un peu de recul sur ce que nous avons mentionné jusqu'à maintenant, c'est-à-dire sur le postcolonialisme, le socialisme et l'arrivée d'une nouvelle manière de concevoir le cinéma, nous pouvons introduire l'auteur Louis Marcorelles qui a su donner un nom à un phénomène cinématographique, l'apparition des cinémas nouveaux. Dans *Éléments pour un nouveau cinéma*, Marcorelles examine, au niveau mondial, un phénomène cinématographique important que nous devons souligner. Marcorelles retrace les points en communs de ce large mouvement qu'il appelle « nouveau cinéma » ; il se penche sur les premiers balbutiements provoqués par le néoréalisme italien (1944-45) pour enchaîner avec le cinéma direct, la Nouvelle Vague française, le cinéma-vérité, le

---

<sup>18</sup> Le film d'Octavio Gomez, nous le verrons bientôt, malgré la prépondérance du style télévisuel de l'ordre du reportage, utilise parfois les codes plus traditionnels du documentaire.

cinéma novo au Brésil, le Free cinéma en Grande-Bretagne, l'essai politique, l'agitation politique, l'émergence dans les pays de l'Est, etc. La force de son travail est de soulever le dénominateur commun de cet avènement : « on retrouve dans chaque mouvement une commune préoccupation de démaquiller les idées reçues tant en termes de cinéma proprement dit que de société » (42), qu'il écrit.

Reste que, Marcorelles étudie ces jeunes cinémas dans la perspective historique esquissée jusqu'à maintenant : colonialisme, nouveaux États, revendications sociales, émergences des pays du tiers monde, révolution et socialisme sont des thèmes qu'ils abordent en discutant des nouvelles formes de cinéma. Pourtant, nous pouvons reprocher à cet essai de ne pas investir sur une pensée théorique étudiant le phénomène historique se produisant par l'entrecroisement des courants idéologiques et de l'avènement technologique donnant naissance à une nouvelle forme de cinéma, un cinéma de type hybride, c'est-à-dire d'un croisement<sup>19</sup> entre fiction et documentaire.

Au chapitre de la théorie, c'est à partir du texte de la critique Sylvia Harvey, « Whose Brecht? Memories for the eighties » et publié dans la revue *Screen*, que nous apprenons les grandes lignes<sup>20</sup> du « political modernism » qui est en somme le cadre théorique du travail. D'après Harvey, ce cadre théorique est parti des débats dans les années soixante-dix en Amérique anglo-saxonne de mettre la table pour un concept : « that might link the analysis of formal properties of the film text to an understanding of its social mode of existence » (48). À cela, elle ajoute qu'il subsiste un désir de certains

<sup>19</sup> Nous verrons que le croisement de ces deux formes de cinéma se fait à des niveaux différents donnant des œuvres bien particulières.

<sup>20</sup> Je dis bien les grandes lignes parce que nous pouvons approfondir notre recherche à partir d'une belle analyse de cette pensée par l'auteur David Norman Rodowick et son essai *The Crisis of Political Modernism* (Urbana et Chicago : University of Illinois Press, 1988). Dans cet essai, nous retrouvons les débats et le développement de concept à travers des auteurs comme Derrida, Kristeva, Marx, Althusser, et bien d'autres philosophes. Entre le marxisme, la sémiotique et la psychanalyse, l'essai de Rodowick est une recherche profonde complétant bien le texte de Harvey publié quelques années plus tôt (1982). Je ne compte pas m'attarder dans ce mémoire sur Rodowick, mais il est non négligeable de mettre en lumière le travail lourd de sens dans ce champ théorique que le « political modernism ».

praticiens de combiner une pratique esthétique radicale avec une volonté de produire des changements sociaux radicaux. Ce désir de faire du cinéma un moyen de changer les choses, où du moins de présenter un autre aspect du réel, embrasse les courants idéologiques, exposés jusqu'à maintenant. En somme, la théorie « political modernism » est un débat sur cette volonté de produire une esthétique cinématographique dans le but de changer le réel. Cela étant, quelles sont les idées traitées dans cette théorie ?

Cette théorie souligne a priori le regain d'intérêt, dans le développement des nouveaux cinémas, de certaines notions de Bertold Brecht. La résurgence de la pensée de Brecht dans les décennies que nous discutons est vraisemblablement due au contexte historique décrit plus haut. Nous apprenons avec Harvey que l'auteur allemand a posé les germes pour que dans les décennies étudiées, des cinéastes s'en approprient pour faire du cinéma dans le but de provoquer quelque chose dans le réel et le modifier. Harvey écrit à propos de la théorie : « involves not only textual properties but also extra-textual relations » (49). Elle nous rappelle que certains théoriciens antiréalistes des années soixante-dix ont défini le cinéma radical sur la base du style uniquement au lieu, comme le propose le « political modernism » : « on the basis of the tripartite relationship between textual properties, contemporary social reality and historically formed readers » (51). C'est sur cette base que nous analyserons les quatre films choisis.

En fait, nous verrons pourquoi et comment les idées de Brecht influencent les cinéastes étudiés. Ce qu'on appelle aussi l'esthétique brechtienne nous permettra de discuter les films en rapport avec le degré de participation du spectateur. Nous allons revoir comment, parmi les cinéastes en question, on tente d'appliquer les principes du Théâtre épique formulés par Brecht plusieurs décennies auparavant. Nous verrons que certains cinéastes s'attaquent aux effets d'illusions en boudant la structure narrative

classique. Bref, nous verrons plus en détail lors de cette longue étude comment les cinéastes de cette époque se réapproprient les principes de Brecht. À travers les essais de Martin Walsh, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, de passages de Brecht dans *Écrits sur le théâtre*, Colin MacCabe avec « The Politics of Separation » et autres, nous verrons le lien subsistant entre la réalité sociale et l'esthétique privilégiée pour le film.

Cet agencement entre esthétique et courants idéologiques entraîne sans contredit la question de la propagande. Cette question reviendra dans tout le travail et, pour cette raison, il incombe que ce terme soit bien défini. Qu'est-ce que l'on entend par Propagande ? Ce terme est longuement étudié et dans toute sa profondeur par l'auteur Jacques Ellul. En fait, Ellul s'affaire, dans *Propagandes*, à étudier les caractères de la propagande comme phénomène sociologique au lieu de trouver une définition précise. Fabrice D'Almeida, dans « Des mots en politique », écrit que : « la propagande apparaît [...] dans les textes de républicains et de socialistes comme une sorte de levier de transformation du monde ». D'Almeida essaie dans son texte de retracer les origines du terme et les différentes versions qu'elle peut recouvrir. Ellul ne s'attarde pas comme D'Almeida a trouvé une définition de la propagande, mais mentionne un élément important de la propagande moderne : « L'homme moderne est habité par la religion du fait, c'est-à-dire par l'acceptation du fait, contre lequel on ne peut rien ; par la conviction que ce qui est, est bon ; par la certitude que le fait est en soi preuve et démonstration ; par la soumission des valeurs aux faits [...] » (11).

La transformation du monde dont parle Fabrice D'Almeida et la religion du fait d'Ellul sont deux éléments importants de la propagande qui seront largement partagés par les cinéastes que nous étudierons. L'usage du style cinéma direct, du style télévisuel (reportage) ou simplement l'usage de procédés divers pour rendre le film de fiction étudié

plus proche du réel historique seront des éléments auxquels nous nous attarderons dans les prochains chapitres.

Avant de poursuivre dans cette veine, je veux ouvrir une petite parenthèse maintenant qu'il en est question. Je me réfère aux éléments inclus dans ces fictions leur donnant un caractère de document. Guy Gauthier, dans son livre *Le documentaire, un autre cinéma*, expose en profondeur les nombreuses facettes du documentaire. Gauthier a écrit que la définition soutenant un document soutient celle du documentaire, c'est-à-dire une chose qui enseigne ou renseigne (12). À quel type de définition de me réfère lorsque je parle de documentaire alors ? Je me réfère à celle du documentariste anglais John Grierson. Cet auteur a éprouvé, dès les années trente, le besoin de sortir la caméra des studios pour la pointer vers le réel historique (comme les films étudiés dans ce mémoire nous le donne à voir). Selon lui, le documentaire, c'est l'interprétation « créatrice » de la réalité.

Ainsi, la capture du réel historique, l'absence d'acteurs, l'insertion d'archives et de texte comme les intertitres ou sous-titres sont quelques matériaux du documentaire que nous retrouverons dans les films étudiés. L'intégration des deux style selon Gauthier est bien possible : « avec le recul, le film de fiction en arrive à s'intégrer, à la manière d'un document d'archives et sur le même rang, dans certains films documentaires à sujet historique. » (15). Les films de Groulx et de Pontecorvo, nous le verrons, sont à cet effet bien représentatifs de films occupant les tablettes de document au même titre que les documentaires tel que majoritairement convenu.

Or, l'intention de donner un caractère de document à une œuvre de fiction peut se prêter à des mains « manichéennes ». En d'autres mot, pour ne revenir sur la religion des faits selon Ellul, l'insertion d'éléments factuels ou avec un semblant d'authenticité peut

avoir un impact (qui est voulu, rappelons-le) sur le public cible du cinéaste. D'où la question de la propagande à laquelle l'essai d'Yves Laberge sur un film de Peter Watkins, *The Journey* (1983-85), s'y attarde. Laberge donne un bon aperçu de ce que peut être la propagande. En fait, Laberge pose les grandes lignes différenciant la propagande de la contestation.

Selon Laberge, la propagande « contient une dimension politique évidente » (87), elle « semble généralement le fruit d'une puissance qui veut assurer ou justifier son pouvoir » (87). A contrario, la contestation : « remet en cause l'exercice d'un pouvoir » (87), souligne-t-il. La contestation peut aussi être largement politique, mais celle-ci se définit « comme outils de prise de conscience et de résistance contre le discours dominant [...] » (88). Nous verrons dans ce travail, qu'une analyse et recherche approfondie, en partant de la production du film jusqu'à sa réalisation, démontrera que deux des films choisis affichent des signes les rapprochant du pouvoir en place par rapport à deux autres tentant d'exprimer une vision plus personnelle sur les changements sociaux en cours.

Postcolonialisme, socialisme, cinéma direct, la télévision au cinéma, « political modernism », la temporalité, et la propagande, seront les thèmes principaux de ce mémoire. Divisé en quatre chapitres se penchant sur un film différent, nous nous pencherons sur chacune des œuvres avec mettant en lumière les idées abordées en introduction. Pour le premier chapitre, il sera question du film *La primera carga al machete*. Ainsi, je me pencherai sur le cadre théorique dont des auteurs comme Julio Garcia Espinosa et Bertold Brecht ont su élaborer et influençant le film. Nous nous attarderons aussi sur la notion de participation du spectateur sous un regard particulier, la corporalité. Cette notion sera étudiée par l'entremise des textes de Fanon, de Charles Perraton avec son essai « La caméra à l'épaule comme dispositif de vision dans le cinéma



direct », et aussi du dramaturge Augusto Boal, qui a su innover après Brecht en développant un théâtre militant avec une dimension charnelle à sa pensée, avec son essai *Théâtre de l'opprimé*.

Pour la suite des choses, il sera question du film *Le chat dans le sac*, auquel nous noterons un lien étroit avec le mouvement défendu par Marsolais, le cinéma direct. Nous verrons dans ce cadre, les différentes techniques entreprises par le réalisateur pour faire de son œuvre de fiction, celle étant le plus proche de la réalité historique dépeinte. Après ce recensement de méthodes, nous nous pencherons sur les principes idéologiques nourrissant le cinéaste dont Dziga Vertov et Brecht sont les plus importants. Aussi, il sera question de l'espace d'énonciation. Par l'entremise du concept du flâneur présent dans les travaux de Baudelaire et d'Edgar Allan Poe, nous étudierons la question de l'espace en faisant appel à certaines notions du philosophe Michel De Certeau.

Dans un troisième temps, il sera question d'un film s'inspirant d'un modèle cinématographique plus lointain *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo. Nous discuterons de l'influence du courant néoréaliste italien dans la réalisation tout comme des procédés entrepris par le réalisateur pour donner une valeur de document au film. Il s'agira aussi d'analyser, pour la première fois dans le travail, un film provenant d'un pays émergeant d'Afrique du Nord (Algérie) fait en coproduction avec un pays européen (Italie). Les notions de Fanon seront discutées comme les idées de Robert Stam, de Carlo Cillo et bien d'autres.

Finalement, nous avons choisi un film se démarquant des trois autres, par rapport aux idées postcoloniales, mais proche au point de vue politique. Malgré les ressemblances avec les autres films au niveau de l'esthétique (particulièrement avec celui d'Octavio Gomez), *Punishment Park* de Peter Watkins, penche pour une approche

originale, l'hypothèse historique ; c'est-à-dire que le réalisateur tire son histoire à partir d'événements historiques, mais extrapole une histoire sous le « tempo » d'une hypothèse et non d'un fait s'ayant réellement produit comme tente de le faire les cinéastes précédents. Ici, l'appropriation du médium télévisé, vise à démasquer le visage fallacieux d'objectivité qu'elle arbore pour y introduire un discours engagé sur une réalité proche du spectateur. Cette œuvre est intéressante dans la mesure où elle nous permet de revenir sur les idées soulevées par le « political modernism » : « relationship between textual properties, contemporary social reality and historically formed readers » (Harvey : 51).

## I

### LA PRIMERA CARGA AL MACHETE

*« Lorsqu'un colonisé entend un discours sur la culture occidentale, il sort sa machette ou du moins, il s'assure qu'elle est à la portée de sa main ».*

-Frantz Fanon<sup>21</sup>

*« Dans la Révolution, tout ; contre la Révolution, rien ».*

-Fidel Castro<sup>22</sup>

Nous débutons ce travail avec un film cubain réalisé à la fin des années soixante. Que se passe-t-il sur l'île cubaine, dix ans après la prise du pouvoir par Fidel Castro ? D'après la politologue Janette Habel<sup>23</sup>, au fur et à mesure que les politiques du gouvernement Castro prennent place, l'affrontement avec les États-unis s'accroît. Après l'invasion de ceux-ci dans la baie des Cochons en 1961, puis « la crise des fusées » en 1962, le pays est de plus en plus isolé par un puissant embargo américain. Nous assistons alors à un alignement de Cuba sur l'Union Soviétique, unique fournisseur de pétrole et acheteur de sucre cubain. Habel écrit que le rapprochement entre les deux pays va entraîner l'adoption du modèle économique soviétique, la consolidation du parti communiste cubain comme parti unique favorisant la bureaucratisation et la sclérose de l'appareil d'État. Le monolithisme idéologique, la répression politique et la normalisation des activités culturelles ternissent peu à peu le prestige de la révolution cubaine. C'est donc dans ce contexte de troubles politiques que le film de Manuel Octavio Gomez sera produit.

---

<sup>21</sup> *Les damnés de la terre* : 46

<sup>22</sup> Cité par Paulo Antonio Paranagua dans *Le cinéma cubain* : 82.

<sup>23</sup> Habel, Janette. « Cuba ». *Le dictionnaire historique et géopolitique du 20<sup>e</sup> siècle*. Serge Cordellier (dir). Paris : La Découverte/Poche : 175-177.

Né à la Havane le 14 novembre 1934, Octavio Gomez est de la première génération de réalisateurs à avoir bénéficié d'une formation cinématographique exclusivement à Cuba<sup>24</sup>. Nous retrouvons peu d'information sur ce réalisateur en Amérique du Nord, mais une entrevue avec Julianne Burton en janvier 1977 et juin 1978 et publiée dans la revue *Jump Cut*, nous révèle quelques détails intéressants. Issu d'une famille de la petite bourgeoisie, Octavio Gomez insiste sur le fait que sa connaissance et son intérêt pour la classe ouvrière, omniprésente dans ses films, provient de son enfance : « I spent a great deal of my childhood in the *barrio* called Jesus Maria, one of the most modest sections of the city, predominantly black » (18). Il explique ainsi la raison des thèmes populaires et ouvriers se trouvant dans la majorité de ses films.

Pour ce qui est du reste, nous apprenons que Octavio Gomez a été un élève de Julio Garcia Espinosa, c'est-à-dire celui à qui ont confié la direction de la section cinéma du nouvellement créé Office national de la culture (mis en place par l'armée rebelle). À l'évidence, Garcia Espinosa influencera grandement la démarche artistique d'Octavio Gomez tout au long de sa carrière. Octavio Gomez, toujours dans l'entrevue, mentionne qu'il a occupé la fonction de journaliste, mais plus précisément celle de critique cinématographique avant de se faire inviter par Garcia Espinosa pour qu'il s'implique dans la production cinématographique. Il fait ses débuts comme assistant-réalisateur sur deux courts documentaires avant d'entreprendre par lui-même deux courts films éducatifs.

Ensuite, ses premiers pas dans un long métrage, il l'a fait, aussi comme assistant-réalisateur, aux côtés d'une autre figure emblématique du cinéma cubain, Tomás Gutierrez Alea (*Historia de la Revolución*, 1961). Octavio Gomez souligne que son

---

<sup>24</sup> Julio Garcia Espinosa figure parmi ces cinéastes bénéficiant d'une formation à l'extérieur de Cuba ; il a eu la chance d'étudier en Italie, d'où cette influence documentaire, néoréaliste des premières années à Cuba.

apprentissage à la réalisation s'est produit en faisant des films, car sa connaissance, a priori, était vague et plus théorique. Ses œuvres, par la suite, se démarqueront par une mise en scène minutieuse, mais souvent compliquée, et se caractériseront souvent par une grande variété de styles cinématographiques comme il en sera question dans ce chapitre.

Ceci étant dit, avant de faire son troisième film, Manuel Octavio Gomez a fait face à des coupures budgétaires du gouvernement, le poussant à abandonner un film pour entamer celui que nous aborderons : « films [...] were stopped in the course of production during the late 60s because [...] budget was cut during the diversion of resources to the battle for a ten million ton sugar harvest in 1970 » (Chanan : 144). De plus, une pénurie dans la pellicule, due en grande partie par le refroidissement des relations avec son voisin américain, a sûrement contribué à opter pour des choix alternatifs dans sa démarche artistique.

C'est ainsi que le film *La primera carga al machete* (1969) de Manuel Octavio Gomez est créé. Une œuvre réalisée vers la fin des années soixante pour célébrer les cent ans de combat pour la libération nationale. L'histoire du film se déroule en 1868, lors des affrontements contre les Espagnols. Guidé par le Dominicain Máximo Gómez, la rébellion débute à l'est de l'île avec la prise de la ville de Bayamo. Nous assistons ensuite à la décision par l'Espagnol Capitaine Général de l'envoi de deux colonnes de l'armée coloniale pour reprendre le contrôle de la ville. Une de ces colonnes en paiera le prix dans cette attaque à la machette à laquelle nous assisterons à la fin du film et d'où l'inspiration du titre du film.

Le film tourne en grande partie autour du mythe de la machette et de sa transformation comme arme de combat, mais aussi de sa signification mythique pour le peuple cubain. Cependant, nous verrons que le topo principal est d'encenser les premiers

pas de la lutte pour la libération, ayant débutée il y a un siècle, et de réitérer la nécessité de poursuivre cette lutte. Cet appel à la lutte se fait notamment, tout au long du film, sous le couvert d'un nationalisme cubain récurrent, comme en témoigne, par exemple, un montage dichotomique où les personnages en faveur de la lutte nationale ne cessent de mentionner leur identité cubaine, même pour cet Espagnol luttant aux côtés de l'armée rebelle.

Pour être plus précis, le film nous transporte littéralement dans la rue, parmi le peuple et autres personnages, suite à la prise de la ville de Bayamo. La structure du film est un amalgame de différents styles de faire du cinéma. Je m'explique. Commençons par le déroulant du générique en introduction. Il s'agit d'une longue marche d'un homme sous une musique nationaliste [ILLUSTRATION 3]. Cette séquence nous renvoie à toutes les autres scènes dispersées à travers le film où une ballade est chantée par Pablito Morales. La séquence suivante, la caméra adopte un style reportage alors qu'un journaliste s'approche avec son caméraman de victimes d'une charge à la machette. L'entrevue devient alors le mode adopté par le cinéaste pour faire parler les acteurs de cette période. Mis à part l'insertion de vidéo clip, le cinéaste insère des photos [ILLUSTRATION 8 et 9] et des intertitres. La musique est très présente, mais elle est extradiégétique. Son rôle vise essentiellement à produire un effet émotionnel avec le spectateur. Par contre, le son est exploité de différentes manières. Parfois il est hors champs et nous entendons un commentateur adoptant une attitude subjective, mais les ajouts d'entrevues radiophoniques sur des images de violence sont aussi effectués pour produire un effet chez le spectateur.

À part la présence sentie d'un caméraman et d'un interviewer, il n'y a pas de personnage principal avec une mission à accomplir. Le réalisateur dépeint par une

technique proche du cinéma direct ou du documentaire télévisuel (selon Octavio Gomez), l'atmosphère régnant dans les rues de Cuba. Par un montage rythmé et un choix technique, le réalisateur procède à un bond historique dans le passé en recréant de manière très réaliste de nombreuses entrevues « en direct » : des rebelles, de l'armée coloniale et de la population, des images de confrontation entre les coloniaux et la population.

Octavio Gomez ne se gêne pas pour produire un anachronisme historique [ILLUSTRATION 1] en choisissant l'esthétique du cinéma direct pour mettre en scène de manière documentaire, les événements de 1868. Tourné en 16mm, sur pellicule noir et blanc considérablement vieillie et contrastée, caméra à l'épaule très instable et son synchrone, sont les principales caractéristiques esthétiques et techniques du film. Comme pour le cinéma direct, l'entrevue est omniprésente et, comme nous le verrons, le montage joue un rôle primordial. A contrario du direct, il ne s'agit pas de capturer le réel, évidemment, mais de rendre réel la « capture » de ces témoignages [ILLUSTRATION 2] inspirés, selon les dires de Gomez : de documents historiques, livres, textes et anecdotes<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Nous retrouvons ces dires dans l'article d'Eduardo Lopez Morales dans la revue *Cine Cubano*, mais il cite celle d'Enrique Colina, « Entrevista a Manuel Octavio Gomez », dans le numéro 56 et 57 de *Cine Cubano*, dont l'année n'est pas précisée.



Illustration 1

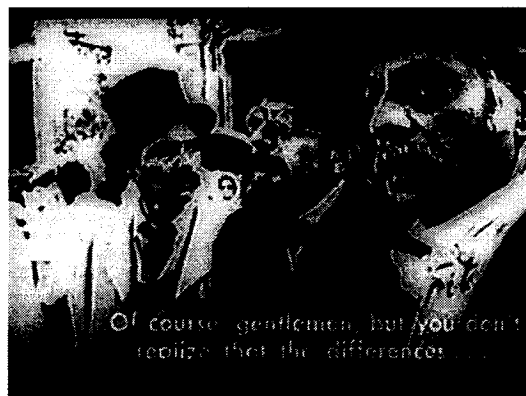


Illustration 2

D'ailleurs, dans l'entrevue de Julianne Burton pour *Jump Cut*, on nous révèle que le réalisateur possède la réputation de travailler à partir d'un scénario bien ficelé et un *storyboard* dans lequel tous les angles sont travaillés (18). Bien qu'il y ait dans le film un côté improvisation, il ne sert qu'à donner un caractère de spontanéité et de naturel aux témoignages des personnages. En somme, la part du cinéma direct dans ce film n'est que purement esthétique, car l'approche prônée par cette école n'est, pour une raison évidente<sup>26</sup>, nullement utilisée. Sans compter que Manuel Octavio Gomez ne fait pas référence, malgré les affinités, au cinéma direct, mais plutôt à ce qu'il appelle *información directa*. Pour lui, c'est un film dont la forme est très proche des nouvelles et des reportages télévisuels similaires aux documentaires passant à la télévision.

Avant de poursuivre, il est nécessaire de souligner que cette œuvre, bien qu'inspirée d'événements historiques, ne possède aucune valeur de document au sens de document historique témoignant d'une époque ; les personnages incarnés dans le film n'ont jamais existé, mais sont seulement inspirés de certains, car, comme le dit si bien Octavio Gomez à Lopez Morales en entrevue, « ce n'est pas un jeu de la vérité »<sup>27</sup> (15).

<sup>26</sup> Je fais allusion au fait que la caméra, dans le cadre du cinéma direct, capture le réel immédiat, et que le thème historique du film ne permet pas cette approche documentaire.

<sup>27</sup> Ma traduction de : « No es un juego a la verdad ».



Par souci de cohérence avec la fiction et ses aspirations politiques, le cinéaste n'a pas tenu à conserver une valeur strictement historique.

Reste que dans ce film, le mélange du documentaire avec la fiction nous pousse à chercher une définition plus précise. Ni *información directa* ou cinéma direct définissent convenablement cette œuvre, car ces termes cadrent dans le domaine du documentaire comme genre projetant des images issues directement de la réalité historique. Gilles Marsolais a avancé, lorsqu'il s'est penché, dans son livre *L'aventure du cinéma direct revisité*, sur une classification des films « hybrides », c'est-à-dire où la fiction et le documentaire se mélangent pour donner une œuvre originale. Comme toutes les classifications dans le domaine de l'art, il est parfois ardu d'en faire une convenant à toutes les œuvres, mais aussi de trouver celle convenant le plus à la nôtre. C'est pourtant ce qui se produit avec la classification de Marsolais alors qu'en nous y penchant de plus près, plusieurs définitions semblent convenir pour décrire le genre de film que nous analyserons dans ce chapitre.

À commencer avec le « docu-drame », emprunté à tort et à raison par certains essayistes, qui représente, selon Marsolais : « une reconstitution fictive de faits divers réels, comme s'ils étaient captés et restitués au 1<sup>er</sup> degré, voir « objectivement », et qui se donne à lire comme tel » (303). J'hésite à qualifier ce film de « docu-drame » pour la simple et bonne raison qu'il ne s'agit pas d'un fait divers, mais de faits historiques d'une part, mais surtout parce qu'il ne s'agit pas non plus d'une reconstitution objective, comme il sera question dans les paragraphes à venir.

Que peut-on penser du « documentaire » fictif ? Selon Marsolais, « cette expression désignerait une fiction qui a l'apparence confondante du documentaire, qui induit ou tente sciemment d'induire le spectateur en erreur » (305). Il est vrai que le film

de Gomez s'apparente à un documentaire par moments, mais il ne tente aucunement d'induire le spectateur en erreur. Pour commencer parce qu'il introduit dans son film plusieurs éléments perceptibles dans l'énonciation : la caméra en 1868, le collage de peinture par l'entremise du montage, les scènes avec le chanteur contemporain Pablo Milano, les intertitres, le regard des personnages du film à la caméra et les propos de certains personnages anachroniques avec le temps de la diégèse comme, par exemple, lorsqu'il est question de la reine Elisabeth II alors que nous sommes en 1868.

Finalement, mon choix s'est arrêté sur la « fiction documentée » qui, toujours selon Marsolais, est « une fiction inspirée directement de faits réels et filmée d'une façon qui évoque le documentaire, dont la démarche vise à authentifier les faits mais sans prétendre à une reconstitution « objective » » (304). Rappelons-nous qu'Octavio Gomez affirme que le dialogue est issu de documents historiques, livres, textes, anecdotes, etc. Et que d'un autre côté, il dit que ce film : « *no es un juego de la verdad* »<sup>28</sup>. En d'autres termes, le film d'Octavio Gomez ne vise pas nécessairement à faire un film à valeur historique. Il se sert plutôt des faits historiques à d'autres fins (soulevées plus loin dans le chapitre). D'autre part, dans cette catégorie de film, Marsolais dit que la démarche vise à authentifier les faits, mais nous verrons aussi plus tard que cette même démarche occupe une place plus prépondérante que la simple authentification des faits qui, à mon avis, n'est qu'illusoire par rapport au but ultime du film.

Il reste que le problème auquel se frotte Marsolais dans sa classification c'est la ramification qu'elle opère en incluant volontairement le cinéma international. Chaque société, chaque culture établit ses propres repères. Bien que nous puissions nous référer à ce type de classification, il est préférable de jeter un regard ailleurs afin de préciser ou

---

<sup>28</sup> Voir plus haut pour la traduction.

nuancer le type de film analysé ici. Michael Chanan, auteur du livre, *The Cuban Image : Cinema and Cultural Politics in Cuba*, a relevé dans ses recherches<sup>29</sup> plusieurs catégories de films auxquelles peut appartenir le film (165). Parmi ces catégories, j'ai retenu trois d'entre elles que nous serions portés à qualifier ce film.

Il y a avant tout le « *cine rescate* », c'est-à-dire un film ayant pour but de récupérer une histoire biaisée en la ramenant à l'avant-scène. Ensuite, il y a le « *cine reportage* » et le « *cine combate* ». Bien que le nom « *cine reportage* » semble coller à ce film, il n'est pas vraiment question de reportage au sens générique du terme, car le journaliste, ne manquant pas la chance de prendre position, n'occupe vraisemblablement pas la position d'un journaliste faisant enquête, mais d'un militant alimentant l'idéologie qu'il soutient. Nous sommes plutôt proches de l'esthétique du reportage télévisuel sans plus. Bref, dans cette lignée de militantisme, nous sommes plus portés à croire que ce film se retrouve entre le « *cine rescate* » et le « *cine combate* », mais que l'un d'eux prédomine sur l'autre. Le « *cine combate* » étant plus représentatif de l'esprit du film comme nous le verrons au fur et à mesure dans cette partie.

À la lumière de ce qui précède, pour entamer une réflexion sur le film de Manuel Octavio Gomez, j'ai divisé le présent chapitre en quatre parties afin de soulever les particularités de l'œuvre. Dans la première partie, la temporalité, il s'agira de voir le lien intrinsèque entre le choix technique du direct et le sujet historique rapporté. Nous verrons qu'il existe un lien indubitable entre le sujet du film et la technique, entre le passé ramené au présent, puis le plongeon du présent dans le passé. Pour ce faire, à travers les idées véhiculées par Frantz Fanon, Timothy Barnard, Michael Chanan et de Louis Marcorelles,

---

<sup>29</sup> En fait, Chanan met en lumière ce qui a été écrit par Mario PIEDRA dans la revue *Cine Cubano* 108 (1984), « El documental cubano a mil caracteres por minuto ».

nous discuterons de l'importance de la temporalité du film en conservant un lien étroit avec les sujets des prochaines parties.

Secundo, nous jetterons un regard sur l'importance accordée par le cinéaste à la participation du spectateur au film. À travers les thèses de son mentor Garcia Espinosa et son essai « Pour un cinéma imparfait », de Bertold Brecht et des l'analyses de Sylvia Harvey dans « Whose Brecht ? Memories for the Eighties », de Stephen Heath avec son essai *From Brecht to film : Theses, Problems*, de Martin Walsh avec *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, de Charles Perraton, « La caméra à l'épaule comme dispositif de vision dans le cinéma direct », pour le côté corporalité dans la prise d'image, de Jane Gaines qui, dans un autre sens, se penche aussi sur la corporalité, de Michel Foucault et du dramaturge Augusto Boal, tous, contribuerons à fomentier une réflexion autour de la position du spectateur et sur la volonté de faire participer ce dernier à l'action et, même, au désir de l'inciter à l'action dans certains cas.

Pour les parties suivantes, nous nous inspirerons du cadre théorique soulevé jusqu'ici pour aborder le côté politique du film, c'est-à-dire l'idéologie marxiste et son influence dans l'approche du sujet du film ainsi que du processus de décolonisation mise de l'avant. Comme nous venons de le mentionner, nous conserverons les notions de participation du spectateur pour mettre en relief les idées véhiculées par Frantz Fanon dans le processus de libération nationale : « the core of imperfect cinema is the call that Garcia Espinosa shares with other key polemicist of third world struggle, like Fanon [...], for cultural decolonisation » (252), fait savoir Michael Chanan. Nous verrons ainsi comment la structure narrative et la mise en scène sont construites en vertu de cette volonté de décoloniser, non seulement l'histoire passée, mais aussi le langage pour en construire un à l'image du Cuba contemporain.

En somme, plusieurs idées théoriques seront mises de l'avant à travers plusieurs auteurs. Mon travail, dans ce chapitre, requiert que les notions soient bien expliquées avant de s'attarder à une analyse textuelle du film. Donc, je m'avancerai progressivement dans l'analyse du film en tenant compte que tous les sous-chapitres sont intimement liés les uns aux autres. En d'autres mots, les questions de temporalité, de spectateur participant, de décolonialisme et de marxisme, bien qu'ils seront abordés chacun à leur tour, il n'en demeure pas moins que les choix de séquences pour les analyses tiennent compte de tous ces thèmes.

### **Temporalité**

Un aspect incontournable à ce film, et pour le reste du chapitre, c'est la temporalité, compte tenu de cet anachronisme entre les événements historiques et la présence d'une équipe de tournage filmant ces événements. De la même manière, le cinéaste dont il sera question au quatrième chapitre, Peter Watkins, nous a offert cinq ans plus tôt le même type d'anachronisme avec son film *Culloden*<sup>30</sup> (1964). Quoi qu'il en soit, il est entendu par temporalité, la manière dont on enchaîne le passé, le présent et le futur. Nous désirons mettre en lumière de quelle manière le cinéaste enchaîne le passé et le présent. Dans le film, les deux temps sont enchaînés par les luttes passées et les préoccupations du présent. Cette idée est mise de l'avant dès les premières minutes du film avec, en premier lieu, les paroles de la chanson : « as we wandered lonely through time without present... centuries of life had to be recovered [...] ».

---

<sup>30</sup> Il en sera question très brièvement au chapitre quatre, mais il incombe de mentionner ici la similitude des deux films sur ce plan.

Similairement, Fanon s'est penché au domaine de l'art et cette dynamique passé présent, dans son chapitre *Sur la culture nationale*<sup>31</sup>, en parlant d'une méthode allusive se faisant de plus en plus fréquente dans un esprit de littérature de combat, c'est-à-dire dans d'une littérature affirmant l'existence nationale. Il explique en d'autres mots qu'à la formule jusqu'à maintenant utilisée « il y a très longtemps de cela » on substitue celle plus ambiguë « Ce qui va être rapporté s'est passé quelque part mais cela aurait pu se passer ici aujourd'hui ou demain » (229).

Autrement dit, dans l'expression artistique, cet art de combat puise dans le passé les éléments importants pour la cause présente en incorporant de nouvelles formes d'expressions ; Fanon va même jusqu'à qualifier cette effervescence de geste nouvelle, c'est-à-dire qu'un nouveau rythme pénètre les histoires passées pour faire du temps, un temps écartelé où il n'y a pas seulement la présence d'un passé lointain fixe et inerte, mais la présence d'un présent qui insuffle de nouveaux rythmes. Nous parlerons plus en détail de la geste nouvelle, pour emprunter les termes de Fanon, dans la partie sur le décolonialisme.

Toujours est-il que dans le film, la méthode allusive dont parle Fanon prend forme dans une des premières séquences du film qui situe le spectateur par l'intermédiaire d'un narrateur en voix off : « what you have just seen and heard is taking place in the Eastern Department during the last months of the historical year 1868 ». Le narrateur s'exprime comme si le moment a lieu à l'instant même, mais, dans la même phrase, mentionne l'année qu'a lieu le moment que nous sommes en train de vivre.

Le rapport entre le passé et le présent passe par ces mots du narrateur, mais aussi par la position dans laquelle se retrouve maintenant le spectateur. Car, cette scène

---

<sup>31</sup> *Les damnés de la terre* : 197-223

s'insère facilement dans la catégorie du documentaire plus conventionnel avec ce plan fixe, large et en panoramique filmant la mer sous une voix off d'un narrateur à la prétention objective. Si l'on considère la notion de temps et d'immédiateté lorsqu'ailleurs dans le film la caméra sort dans les rues de Cuba (avec une approche proche du cinéma direct), le type de plan susnommé possède indubitablement un rapport à la temporalité plus ambiguë. Un plan fixe en panoramique filmant la mer n'offre pas les atouts pour introduire chez le spectateur un sens d'immédiateté retrouvé partout ailleurs dans le film.

Cependant, Gillo Pontecorvo, dont il sera question au troisième chapitre, fait référence, en parlant d'un de ses films, à une métaphore souvent utilisée dans la pensée nationaliste : « even though some rivers seem to disappear, they run underground instead and always reach the sea »<sup>32</sup>. Ainsi, outre les paroles de la chanson liant le passé à un présent, les toutes premières images du film nous offrent aussi un lien intrinsèque entre les deux temps. Tout débute par une petite rivière, longée par le chanteur se baladant [ILLUSTRATION 3], pour ensuite introduire ce plan large et fixe de la mer [ILLUSTRATION 4].

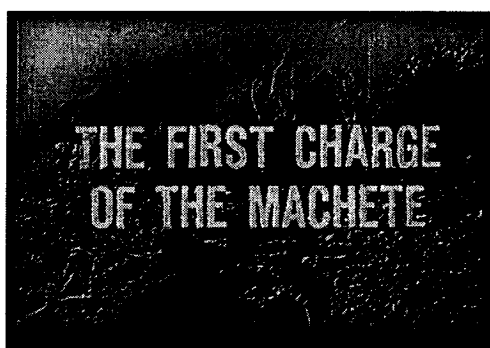


Illustration 3



Illustration 4

<sup>32</sup> Solinas, Franco. *Gillo Pontecorvo's The Battle of Algiers* : 165

Nous comprenons rapidement que Gomez nous offre une version imagée à ce que Pontecorvo se réfère ; l'émergence d'un peuple longtemps soumis, mais qui s'éveille et se déchaîne comme les images de la mer nous le laissent entendre. En définitive, le passage de cette petite rivière culminant en une mer déchaînée concorde avec la trame générale du film consistant à dépeindre l'émergence de la conscience nationale en ébullition.

Pour en revenir à cette immédiateté que possédera la plupart des scènes suivantes grâce à la technique du direct, Louis Marcoelles dans son essai, *Élément pour un nouveau cinéma* écrit que : « Le temps de la télévision est le temps quotidien », « reçu[t] comme venant de la vie quotidienne » (91). Il n'y a aucun doute que Gomez tente de rendre présent, le plus possible, l'histoire passée, et c'est alors que la qualification de « *cine rescate* » (récupération de l'histoire passé) semble appropriée. Bien que quelques scènes adoptent le télévisuel, soulignons que le réalisateur a, à quelques occasions, ajouté une musique extra-diégétique sur ses entrevues, comme au tout début du film lorsqu'on nous présente des soldats assis, meurtris par la première attaque à la machette. Cela rompt avec l'idée que les images regardées par le spectateur ont été soumis a un travail de réalisation et qu'elles ne sont pas prises sur le vif.

Timothy Barnard, dans son essai intitulé, « Death Is Not True : Form and History in Cuban Film », parle d'une transposition du passé et du présent lorsqu'il s'attarde au film d'Octavio Gomez, mais ne précise pas si c'est le passé qui passe au présent ou le présent dans le passé (143-154). A contrario, Michael Chanan écrit : « these techniques are not so much to transport the viewer of the film into the past as to bring the past into the present » (248). Si nous nous penchons sur la technique caméra à l'épaule tremblotante, à hauteur d'homme avec son synchrone, il est vrai qu'il s'agit de mettre au



présent les luttes passées. La pellicule 16 mm vieillie, à l'image contrastée et granuleuse accentuant l'illusion que le film est un document d'archives historique présenté au grand public. Bref, la technique cinématographique et le travail esthétique contribuent au saut temporel pour ressurgir les luttes passées. Mais, l'horizon culturel du cinéaste et le regard plus approfondi que nous accorderons au film nous poussent à penser que ce n'est pas seulement la technique du direct qui contribue à rendre présent le passé ; cela, renforçant l'idée que ce film est avant tout un film « *cine combate* » c'est-à-dire où les faits historiques laissent libre cours au discours politique contemporain.

D'un autre côté, pour Fanon, la littérature de combat est celle d'une volonté immédiate de lutter pour l'existence nationale. Selon lui, elle est une « volonté temporalisée » (228). Or, le film de Gomez, ne possède pas cette caractéristique. Certes, il s'agit d'une volonté temporalisée, mais pas comme le suggère Fanon, c'est-à-dire : « [qui] convoque tout un peuple à la lutte pour l'existence nationale [...] elle informe la conscience nationale, lui donne forme et contours et lui ouvre de nouvelles et d'illimitées perspectives » (228). La pensée de Fanon entre dans l'acte d'une libération nationale alors que cette libération, comme le film le décrit, a eu lieu en 1868. Ce long métrage a été produit cent ans après le combat de la machette, et est aussi produit dix ans après le coup d'état de Fidel et ses troupes. En somme, il existe sans aucun doute une volonté temporalisée, mais son fondement n'est pas le même que celui décrit par Fanon. Les propos de Michael Chanan, soulevés précédemment, sont pertinents à ce sujet puisqu'il met le doigt sur le but premier du film qu'est celui de réactualiser le passé pour galvaniser un présent en mal par les temps qui courent.

## Spectateur participant

Pour la suite des choses, je désire soulever le cadre théorique dans lequel le reste de mon analyse sera dirigée. Nous verrons comment à travers certains concepts de Julio Garcia Espinosa, Bertold Brecht et quelques autres nommés en introduction, il est entrevu de créer un espace pour le spectateur afin de l' « introduire » dans le spectacle cinématographique. Cela en me questionnant si cet espace n'est pas biaisé sous le couvert de la technique cinématographique à d'autres fins.

Remarquez au début du film, et vous verrez que le nom de Julio Garcia Espinosa figure parmi trois autres scénaristes. À cet homme, s'ajoute la fonction de cinéaste mais aussi, dans le cas qui nous concerne, d'essayiste et auteur d'un manifeste important en Amérique Latine, « Por un cine imperfecto »<sup>33</sup>. Ce texte représente un regard marxiste sur le cinéma avec la qualité de se pencher sur le rôle de l'intellectuel, de l'artiste, qui plus est, de l'art dans une société sans classes. Bien qu'il ait senti le besoin d'expliquer le choix du terme « imparfait » dans un texte publié quinze ans plus tard dans *Screen*<sup>34</sup>, il reste que nous retenons quelques notions intéressantes dans le manifeste nous renvoyant implicitement aux thèses de Bertolt Brecht.

En fait, « Pour un cinéma imparfait » prône pour que le spectateur joue un rôle essentiel dans la création : « N'assistons pas dans l'art moderne au développement d'une tendance qui vise à faire participer de plus en plus le spectateur ? Si le spectateur participe de plus en plus à la création, où en arrivera-t-il ? Ne cessera-t-il pas un jour d'être spectateur ? Ne serait-ce pas là un dénouement logique ? [...] » (72), se questionne Garcia Espinosa. Ce manifeste se situe justement dans la période qu'analyse Sylvia Harvey dans son essai, « Whose Brecht ? Memories for the Eighties », et confirmant, par

<sup>33</sup> « Pour un cinéma imparfait », écrit à la Havane en 1969 et publié dans *Cine Cubano* (66/67) en 1971.

<sup>34</sup> Espinosa, Julio Garcia. « Meditations on imperfect cinema... fifteen years later » *Screen* 26 (1985) : 93-94.

le fait même, ce désir à vouloir faire participer le spectateur. Cependant, Garcia Espinosa n'a, à aucun moment dans son manifeste, fait allusion aux thèses de Bertold Brecht.

Pourtant, l'usage du terme « imparfait » ainsi que cette volonté d'inclure le spectateur au processus créatif font résonances sans contredit aux idées de l'auteur allemand.

Pourquoi « imparfait » alors ?

Dans un des essais de Martin Walsh, publié dans *The Brechtian Aspect of Radical Cinema* (17-18), une comparaison est effectuée entre Georg Lukács et Bertold Brecht sur l'œuvre d'art. En 1920, l'auteur allemand Georg Lukács publie l'essai littéraire *La théorie du roman*<sup>35</sup> dans lequel il avance que le monde contenu dans une œuvre constitue une totalité, c'est-à-dire que le texte construit une réalité qui lui est propre et unique.

Bref, pour Lukács :

La totalité [...], en tant que réalité première formatrice de tout phénomène singulier, implique qu'une **œuvre fermée** sur elle-même puisse être accomplie ; accomplie parce que tout advient en elle sans que rien en soi exclus ou y renvoie à une réalité supérieure, accomplie parce que tout mûrit en elle vers **sa propre perfection** [...]. Il est possible de l'être que là où tout, déjà, est **homogène** avant d'être investi par les formes, où les **formes ne sont pas des contraintes**, mais la simple prise de conscience [...] (25).

Vis-à-vis cette perfection et homogénéité dont parle Lukács, Brecht penche plutôt pour l'idée d'imperfectibilité<sup>36</sup> du texte : « Brecht's thrust is towards an open-ended theatrical form [...] » (18), explique Walsh. Selon Brecht, l'œuvre entretient une relation extratextuelle : « it leaves a space for the spectator to enter and thereby complete the work » (49), souligne Sylvia Harvey. Plus loin, Harvey précise que le texte est structuré de manière à inviter la participation de l'audience (49) ; il vise à « théâtraliser » le spectateur, écrit Heath en ajoutant : « less goes on *within him* and more *with him* » (39).

Cela met en évidence un aspect soulevé par Sylvia Harvey, c'est-à-dire que le film est vu

<sup>35</sup> Lukács, Georg. *La théorie du roman*. Trad. Jean Clairevoye. Paris : Gallimard/Tel, 1968.

<sup>36</sup> Voir l'essai de Stephen Heath, « From Brecht to Film : Theses, Problems » (35) et celui de Sylvia Harvey, « Whose Brecht ? Memories for the Eighties » (49).

comme une œuvre possédant une double direction, une dirigé vers le texte et une autre vers le spectateur : « film [...] remains incomplete without an actively responsive audience taking it up », abonde Chanan (251).

Pour mettre en pratique cette fonction de l'art, Brecht se penche sur la forme de l'œuvre : « matters of 'form' and 'technique' assume much greater importance for Brecht » (18), écrit Walsh. En aucun moment Brecht n'a prôné une forme particulière, mais il a établi des balises, pour le théâtre et le cinéma, exprimant le besoin de créer des œuvres dans lesquelles le spectateur possède une place dans la production de celle-ci. Comment s'y prend-t-on ? Selon Harvey : « the text is changed so that the nature of its relationship with the audience may also – in distinctive and qualitative fashion – be changed » (49).

Dans son manifeste Garcia Espinosa, comme Brecht, ne détermine pas une forme particulière menant au type de cinéma qu'il dépeint, et précise que ce type de cinéma peut faire usage de toutes les formes et de tous les genres dont le mélange documentaire ou style documentaire avec la fiction ; dans la mesure où l'on garde en perspective une interaction avec ce qu'il nomme, le « nouvel interlocuteur ».

Le film de Octavio Gomez a le mérite de mettre en pratique bien des préceptes avancés par Brecht. La notion de distanciation, centrale dans l'œuvre de Brecht et figurant de manière implicite dans l'essai de Garcia Espinosa, est mise en pratique de diverses manières par Octavio Gomez ; tout cela dans le but d'inclure les spectateurs dans le déroulement de l'action sans que ceux-ci soient réduits « au seul rôle de spectateurs et de consommateurs » (71), ce que rejette Garcia Espinosa.

Avant d'aborder la notion de distanciation, penchons-nous sur l'usage de la caméra et le rôle qu'elle joue dans cette perspective d'inclusion et de détachement du

nouvel interlocuteur. La raison est bien simple, nous avons soulevé un aspect important du film dans ce jeu temporel entre les événements filmés et l'usage d'une technique très proche du réel. Ce jeu intéressant combiné à une « approche brechtienne » nous permet de jeter un regard original sur l'œuvre et l'approche artistique du cinéaste.

Dans l'essai de Charles Perraton, intitulé *La caméra comme dispositif de vision dans le cinéma direct*, l'inclusion du spectateur est étudiée par la notion de corporalité dans l'acte de filmer. Perraton mentionne qu'avec le temps, le cinéma a développé un langage autour de l'œil et a relégué « par là les autres sens au second plan, allant jusqu'à faire oublier son corps » (117). Puis, il aborde les travaux de Michel Brault et parle de l'importance de l'acte de filmer par rapport au témoignage de l'œil et la complicité du corps. L'opérateur de la caméra entre dans la scène qu'il filme et devient « participant actif à un événement qu'il constate et produit en même temps »(121). Dans cette perspective, l'effet de la caméra à l'épaule tremblotante et continuellement en mouvement, dans le film de Gomez, permet au spectateur, par le biais de l'opérateur de la caméra, d'inscrire une troisième voix au déroulement de l'action; une voix positionnée dans la même posture que l'opérateur.

Toutefois, l'adoption simple du point de vue de l'opérateur à travers l'objectif de sa caméra et les mouvements de son corps sont cependant insuffisants pour créer cette rupture avec le texte. Pour cela, le réalisateur introduit, à plusieurs moments dans le film, un journaliste avec un micro afin de rappeler au spectateur qu'il s'agit d'événements filmés et qu'il en est un spectateur. Pour marquer la présence de cette subjectivité, à plusieurs reprises dans le film, la caméra s'arrête lorsqu'elle croise le regard des gens du peuple participant ou, du moins, écoutant les discussions entre le journaliste et ses

concitoyens. Vu par les personnages du film filmés à hauteur d’homme, le spectateur est alors inscrit, par l’entremise du caméraman, dans le déroulement de l’action.

Pour discuter de la position du spectateur dans l’espace représenté. Nous pourrions nous permettre de nous inspirer d’un fameux tableau, celui du peintre espagnol Velasquez, *Les Ménines* [ILLUSTRATION 5]. D’ailleurs, la connaissance relative sur le cinéma que Bertold Brecht a possédée lui a toutefois permis d’écrire un jour que « le cinéma [...] doit être traité comme une succession de tableaux » (202). Vu comme cela, l’essai de Michel Foucault *Les mots et les choses*, nous offre une réflexion pertinente à notre sujet qu’est l’inclusion du spectateur dans le tableau.



Illustration 5

Le tableau de Velasquez, met en scène l’artiste de la peinture (autrement dit, Diego Velasquez) peignant ce qui paraît au premier regard, notre réalité historique dans son tableau<sup>37</sup>. Le regard des personnages et leur positionnement dans la toile (vers nous), introduit le spectateur par l’entremise de la position du couple royal qui, eux, sont véritablement le sujet de la toile. Dans le film de Gomez, le couple royal est le porteur de

---

<sup>37</sup> À vrai dire, il peint le couple royal visible au fond de la pièce, dans le reflet du miroir.

la caméra vu par les gens devant lui : « le visage que réfléchit le miroir, c'est également celui qui le contemple ; ce que regardent tous les personnages du tableau, ce sont aussi bien les personnages aux yeux de qui ils sont offerts comme une scène à contempler » (29), écrit Foucault. Toutefois, la « nature statique » que prête Brecht au cinéma dans ses *Écrits sur le théâtre* (202) peut être remise en question avec la venue des nouvelles caméras très mobiles.

À cet égard, Perraton fait référence à Michel Brault en mentionnant que « le cinéma doit se tourner vers la vie, non seulement pour l'observer, mais aussi pour y participer et ainsi mettre terme à l'immobilité du corps »(121). La caméra à l'épaule est ainsi vu comme un dispositif sollicitant la complicité du corps : « l'usage que l'opérateur fait du dispositif lui permet de quitter la position de simple témoin distant de l'action, pour adopter celle d'un participant actif à un événement qu'il constate et produit en même temps » (121). Pour Perraton, la caméra au sein de l'action permet à l'opérateur de s'inscrire au mouvement qu'il est en train de filmer et d'y participer.

Dans le film, lorsque la caméra est présente dans un débat, les acteurs autour d'elle marquent sa présence et permettent au spectateur de se rappeler la position qu'il occupe face aux événements regardés. D'une certaine manière, cet effet marque une présence et une absence ; le spectateur a l'opportunité de vivre les événements pratiquement au même rythme que les gens à l'écran, mais, en même temps, possède cette distance face à ces mêmes événements parce qu'il possède l'avantage qu'est la distance historique face au sujet filmé.

Dans la même lignée, Augusto Boal, auteur de plusieurs pièces théâtrales à caractères militant et populaire, met en évidence l'importance qu'occupent le corps et le mouvement dans un esprit de libération. Ses expériences nous permettent néanmoins de

constater la différence fondamentale entre le théâtre et le cinéma lorsque nous le regardons du point de vue d'une participation active du spectateur, tel que le laisse sous-entendre Perraton et Brault. C'est que dans le cas de Boal, son spectateur-acteur<sup>38</sup> est en contrôle complet sur les mouvements de son corps, pouvant, dans sa participation, modifier les choses (l'histoire) concrètement, selon son désir. Le cinéma, par contre, malgré la volonté du réalisateur de sortir le spectateur et le faire participer à l'action, se butte au concept même de « participation ». En fait, il faudra peut-être chercher un autre terme que participation parce qu'elle porte en son sein différents degrés d'implications.

En d'autres termes, il y a bien, au niveau du théâtre, la participation active au mouvement du changement : « le spectateur-acteur met en pratique un acte réel »(35), selon Boal, alors qu'au cinéma, la participation se limite à la médiation de la caméra malgré toutes les prouesses techniques que l'on peut faire ; c'est en fait le réalisateur ou l'opérateur qui a le dessus sur votre corps et donc, sur la réalité captée et diffusée<sup>39</sup>. Dans ce cas, l'essai de Perraton est intéressant dans la mesure que nous sommes conscients de ses limites pour notre sujet.

---

<sup>38</sup> Le spectateur qui intervient dans l'action pour changer l'histoire se déroulant devant lui.

<sup>39</sup> Une approche similaire à celle de Boal a été tentée au cinéma, mais dans le domaine du documentaire ou plutôt de l'essai, comme le mentionne Fernando E. Solanas, dans son entretien avec Marcorelles dans la revue *Cahiers du cinéma* (mars 69), à propos du film, *La hora de los hornos* (Fernando E. Solanas et Octavio Getino, 1968). En effet, dans le très médiatisé manifeste de Fernando E. Solanas et Octavio Getino, *Vers un troisième cinéma (Image et son : 71-74)*, nous apprenons que les cinéastes ont réussi à créer, selon leurs termes, « des espaces libres ». La projection de leur film, étant à l'époque illégale : « à partir du moment où il décidait (le spectateur) de participer à la projection, à partir du moment où il se mettait de ce côté-ci, où il prenait ses risques et apportait son expérience vivante à la réunion, il devenait un acteur, un protagoniste plus important que ceux qui apparaissent dans le film » (86), racontent Solanas et Getino. Plus loin, les auteurs nous dévoilent un aspect intéressant de leur approche artistique : « À mesure que les expériences se succédaient nous introduisions au cours des projections divers éléments (une mise en scène qui devaient renforcer les thèmes des films, le climat de la manifestation, l'expression des participants, les dialogues : musique ou poèmes enregistrés, éléments plastiques [...]) » (86). Or, Timothy Barnard soulève un point important dans *South American Cinema* (47), l'histoire de cette expérience ne nous dit pas si la version maintenant connue du film est le résultat des changements suite aux discussions avec l'audience. Toujours est-il que cette expérience se rapproche grandement du manifeste de Garcia Espinosa prônant une participation active et créatrice du spectateur, et que ces tentatives d'inclusion et de participation de celui-ci révèlent définitivement la déficience dans ce domaine du film d'Octavio Gomez.



Il n'en demeure pas moins que Boal, à travers le théâtre, tente d'introduire chez les peuples opprimés, la possibilité pour eux de changer leur réalité. Pour ce faire, il introduit entre autres l'importance du corps, son langage et ses mouvements. Les mouvements, cette fois, sont bien produits par le participant et non seulement vécus comme nous le propose Manuel Octavio Gomez. Toutefois, Boal voit dans tout langage artistique, que ce soit le cinéma, les marionnettes, la photographie et le théâtre, un moyen efficace d'éduquer les gens. En ce sens, le film de Gomez est l'expression de ce mouvement historique que nous sommes en train d'exposer, et constitue, somme toute, un pas dans cette mouvance que de tenter de provoquer un effet dans le réel.

Toujours dans cette perspective de corporalité soulevée jusqu'à maintenant, un essai de Jane Gaines, « Political Mimesis », se penche aussi sur cet aspect sans toutefois faire allusion au travail de la caméra, tel que soulevé précédemment. En effet, l'auteure souligne parmi autres choses comment un travail sur la trame sonore d'un film peut entraîner des effets corporels sur le spectateur. Pour citer un exemple, elle soulève les effets produits par la musique populaire soutenue par un montage rythmé dans des films documentaires. En d'autres termes, elle part de l'idée que la culture possède notre corps et lui donne un rythme (comme Fanon l'entrevoit).

On le voit bien dans le film de Gomez à travers les nombreuses séquences où la musique joue un rôle de premier plan dans la structure narrative. Il suffit de nous rappeler des premières minutes du film pour le constater ; l'homme, marchant dans les bois sous une musique populaire et nous dévoilant les thèmes du film. Mieux encore, le film de Gomez ne cessera pas d'introduire aléatoirement des séquences musicales dans lesquelles Pablito Milanes (le chanteur), nous donnera une performance de l'ordre de la ballade musicale. D'après Gaines : « singing traditional solidarity ballads on documentary sound

tracks is to reach audiences at the juncture of physiological and psychological and to use musical associations to ‘produce’ not just affiliation but action » (92).

En fait, Gaines tente de faire valoir ces tentatives de productions d’affects par l’entremise du matériau filmique. Pour donner un nom à ces films entretenant une relation entre les corps à deux endroits, c’est-à-dire à l’écran et dans l’audience, Gaines emprunte le terme, « body genres »<sup>40</sup>. Les films politiquement engagés et suggérés par Gaines sont ceux possédant des scènes :

[...] of rioting, images of bodies clashing, of bodies moving as a mass. These are images of sensuous struggle, images exhilarating to politicized viewers, who would interpret them as action against a common enemy, an enemy that assumes a variety of guises—a racist state [...] a bigoted group» (91).

Gaines emprunte aussi les termes « sensationalized on-screen body » pour nommer cette action produisant chez les spectateurs une imitation pratiquement involontaire de leur part. En fait, elle pose la difficile question pour savoir jusqu’à quel degré les documentaires radicaux peuvent produire ces effets sur l’audience. Il me paraît très difficile de répondre à cette question, mais ce qui nous est permis de voir et analyser, c’est comment les cinéastes s’y prennent pour entreprendre ce type d’effet.

Si nous revenons sur la dernière citation de Gaines, le film de Gomez met en scène plusieurs éléments afin d’exploiter cette avenue. Prenons, par exemple, la longue séquence de discussions populaires dans les rues de Cuba avant que les autorités interviennent *manu militari* pour stopper l’animosité de la population. La mouvance des corps et de la masse pendant, et surtout après l’intervention, génère ce type d’images auxquelles fait allusion Gaines. Or, l’anachronisme patent du film ne serait-il pas un frein à cet effet recherché ? La thèse de Gaines repose sur l’idée que les images véhiculées sont intimement liées à la réalité historique du spectateur. Un spectateur qui, sur le moment de

---

<sup>40</sup> Williams, Linda. « Film Bodies: Gender, Genre, Excess » *Film Quarterly* 44.4 (été 1991) : 4

l'événement, est extrêmement politisé et outré face aux scènes projetées à l'écran.

L'image possède, pour un court moment seulement, une force pouvant effectivement pousser le spectateur à l'action. Naturellement, dans le cas du film d'Octavio Gomez, les événements décrits, bien que possédant cette immédiateté, sont toujours plus ancrées dans le cadre de « documents historiques » sans plus.

Pour en revenir au travail sur la trame sonore, tel que mentionné précédemment, une bonne illustration serait celle de ces quatre femmes défiant courageusement l'autorité coloniale. Cela débute par une longue séquence où les scènes se succédant dévoilent la violence commise par l'ordre colonial. Dans ce montage rythmé de scènes de violences successives, la trame sonore, elle, est investie du témoignage d'une victime sous une musique miséreuse. Ces images de la violence coloniale appuyées par le témoignage sonore d'une femme nous pousse forcément à épouser leur cause. Aussi, pour ajouter à cette volonté d'instituer le film de document historique, l'ajout du témoignage de la femme sur la trame sonore inscrit essentiellement le film dans l'ordre de l'événement « réellement produit ». Ce type de matériel haussant la valeur de document sera mise de l'avant par Groulx ; sauf que le matériel inséré provient d'une véritable source et donc n'a pas été créé par le cinéaste pour son œuvre comme le fait ici Octavio Gomez.

Un long plan nous dévoile alors l'arrivée, au loin dans la brume (comme l'apparition de spectres), de quatre femmes qui défieront, après une longue marche vers l'audience [ILLUSTRATION 6), les autorités coloniales, en affirmant leur volonté de se distinguer des femmes espagnoles. Cette scène est d'ailleurs agrémentée par le cinéaste d'une musique triomphante, ou pour être plus exacte défiante, exultant ainsi la femme cubaine révoltée.



Illustration 6

La brume, en d'autres termes, la tourmente apparaissant derrière elles, nous suggère un passé de violence laissé derrière pour un avenir en hors champ, celui du futur. L'esthétique de cette scène est importante parce qu'elle ajoute à l'argument que le réalisateur s'adonne plus à jouer dans le mythe et l'idéalisme que de rapporter une histoire passé. Au même titre que la machette (nous allons y revenir dans la dernière partie), cette scène vise avant tout à faire de la femme un mythe incarnant l'espoir et le courage, mais aussi l'identité cubaine qu'elles affirment par leur tenue vestimentaire afin de se distinguer des femmes espagnoles (cela entraînera un lutte avec les deux espagnols à qui elles s'adressent).

Cette marche de solidarité féminine, se dirigeant vers l'écran (vers le spectateur, effet miroir) et encensée par une musique triomphante, suite aux violences précédemment illustrées, possède un tonus idéologiquement marqué, et sans contredit cathartique à quoi Brecht aurait peut-être répondu : « la musique [...] ne devra pas *accompagner*, si ce n'est à la façon d'un commentaire, [...] ne devra pas se contenter de *s'exprimer* en dégorgeant simplement les états d'âme où plonge le spectacle.

Avec ce que nous venons de dire, je remarque une différence notable dans les préceptes de Brecht et l'approche de Gomez. L'auteur allemand s'opposait à la catharsis

d'Aristote parce que cela entretient, selon lui, une illusion faisant appel à l'émotion plutôt qu'à l'intellect. D'après Martin Walsh :

Illusionism [is] a mode of artistic experience that has as its most central characteristics: a desire to (psychologically) penetrate individual experience; its primary appeal is to the emotions rather than the intellect, desiring the audience's empathetic involvement with the events presented before them, in the passive manner suggested... (11).

Conséquemment, bien que le film de Gomez adopte certaines méthodes inspirées par Brecht, nous remarquons qu'il ne se limite pas uniquement à ça. D'ailleurs, au-delà de la forme générale du film (que ce format télévisuel), nous sommes surpris de constater que Gomez ne se limite pas à une forme particulière non plus. Parfois, il adopte le collage; une autre fois, c'est des images plus documentaires conventionnelles, pour ensuite être projeté dans la rue parmi les gens avec cette fois un style de l'ordre du reportage et même de *vox populi*. A priori, nous sommes pris à penser que ces changements dans la forme accentuent une distanciation du spectateur tout en sollicitant une participation subjective de celui-ci.

Ces distinctions intéressantes ne cachent pas cependant les volontés du cinéaste de faire un film dont le but premier est d'exulter les principes nationalistes en commandant la participation du peuple. La scène, évoquée plus haut, des quatre femmes affirmant leur identité devant les deux espagnols n'est qu'un exemple parmi tant d'autres que nous aborderons. À travers tout le film, le montage est soumis à un rapport dialectique avec la scène précédente ou postérieure afin de suggérer des idéaux et exulter un nationalisme primaire<sup>41</sup> ou autre idéologie. En d'autres termes, les règles cinématographiques, si elles sont respectées dans chacune de ses formes, elles sont soumises essentiellement aux idées bien prédéfinies. Dans le même ordre, le mélange

---

<sup>41</sup> Je veux dire « primaire » dans le sens qu'il n'y pas vraiment de réflexion plus profonde. On ne fait que le dire, l'affirmer, sans nécessairement apprendre et comprendre ce qu'est le peuple cubain.

fiction-documentaire est assujetti à des principes politiques dont le but est d'inclure le spectateur aux idéaux politiques du gouvernement.

Essentiellement, la démarche artistique consistant à donner une allure de document historique est saluée. De la même manière, la structure narrative un peu éclatée, sa forme passant du vidéo clip, au format télévisuel et par le collage est très intéressante. Nous avons pu remarquer quelques affinités avec les préceptes de Brecht sans toutefois être capable de dire quelle s'en inspirent pour l'ensemble de l'œuvre.

La raison de cette déviance est que le film s'adonne à une construction de symboles, de portraits poétiques, d'idéalisme et romantisme, sollicitant davantage la ferveur nationale, et donc le spectateur. Mais c'est surtout le moyen qu'utilise Octavio Gomez pour inclure le spectateur au mouvement historicisant que nous avons remarqué. Ce mouvement s'exprime dans l'image par les déplacements physiques dans l'espace scénique du caméraman, tout comme l'action se déroulant devant lui. Bref, le spectateur est positionné comme spectateur tel que les écrits de Brecht le défendent, mais ce même spectateur est placé devant une « réalité » emplie d'idéologie (comme nous le remarquons au fur et à mesure). Il n'est pas placé en position critique face au réel décrit, mais transportée sous un idéal recherché.

D'ailleurs, si celui-ci n'est pas inclus par l'aspect d'immédiateté engendré par les choix techniques et esthétiques, il peut l'être par le côté pseudo-historique dont se réclame l'histoire, cette fameuse attaque à la machette. Alors, c'est à ce moment alors que nous sommes enclins à voir ce film comme une œuvre intéressante au niveau artistique, mais malheureusement au service du pouvoir. Soumis à cette contrainte, le film tourne rapidement autour du même sujet, il s'agit d'affirmer la différence entre les coloniaux et les cubains scandant grassement, sous plusieurs formes dans le film, la

nation cubaine. Nous découvrirons, au fur et à mesure de ce travail, que les antagonismes entre les deux camps sont définitivement bien définis, sans la moindre tentative d'un regard de l'autre côté de la clôture, c'est-à-dire ceux aux prises avec le dilemme de l'insurrection, les coloniaux. Cette représentation de l'Autre (coloniaux) sera intéressante à observer lorsque nous aborderons, au troisième chapitre, le film de Gillo Pontecorvo, *La bataille d'Alger* (1966).

### **Décolonialisme**

Manuel Octavio Gomez mentionne dans une entrevue accordée à Julianne Burton, et publiée dans la revue *Jump Cut* : « I don't confront the past with anything other than a contemporary vision » (19), soulignant ainsi que les thèmes du film sont rattachés aux intérêts de son époque. Par la même occasion, cela s'ajoute aux propos soulevés précédemment lorsque nous avons abordé la question de la temporalité du film ; l'anachronisme évident du film dévoile le regard et les intérêts contemporains du cinéaste et producteur (gouvernement). Ces intérêts sont incarnés par le commandant en chef de l'armée cubaine et chef d'État, Fidel Castro, qui appuie les mouvements décolonisateurs les années suivants la sortie du film ; il enverra 50 000 soldats cubains en Afrique pour libérer des nations africaines. Cuba se donne la mission d'engager une bataille contre le colonialisme en alimentant les forces anticoloniales ailleurs dans le monde. Au cinéma, les films cubains épousent les aspirations de l'État cubain comme le remarque Julianne Burton, dans son texte « Film and Revolution in Cuba » : « The first priority of their film effort » (129). Cet effort constant déployé par les artistes est très présent dans les pays du « tiers monde ».

C'est le cas en Argentine avec Fernando Solanas et Octavio Getino, deux auteurs partageant les mêmes aspirations que Garcia Espinosa et ses compatriotes. Ils publient, dans les mêmes années, le manifeste « Vers un troisième cinéma ». Fait intéressant à noter, ce texte a été publié dans la même année (1969) que le film de Gomez, soulignant, une fois de plus, l'importante réflexion accordée, dans ces années, par les cinéastes d'Amérique latine au cinéma. Tous les deux, au départ, inscrivent leur réflexion autour d'un principe clair : « vouloir créer, dans les pays colonisés ou décolonisés [...] un cinéma de décolonisation » (96). Qu'est-ce qu'un cinéma de décolonisation ? Il s'agit, selon Solanas et Getino : d'un cinéma prenant place dans le cadre historique qu'il a été créé, un cinéma anti-impérialiste, antonyme de spectacle, de divertissement ou de consommation rapide, porteur d'une culture nationale et constituant un langage propre à cette même culture.

Dans ce manifeste, je retiens ce que les auteurs tentent, en quelques pages, de faire : ouvrir une troisième voie au cinéma dominant et au cinéma d'auteur<sup>42</sup> comme les François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais<sup>43</sup> et compagnie. Tout comme Garcia Espinosa, ils militent pour un cinéma prenant forme autour de la lutte populaire et des mouvements historicisant comme en témoigne le paragraphe intitulé : « Construire ou subir l'histoire » (102). L'Histoire joue un rôle d'avant-plan dans le cinéma de

---

<sup>42</sup> Solanas et Getino placent le cinéma d'auteur dans la « catégorie » du deuxième cinéma, c'est-à-dire : « [...] la revendication de l'auteur à s'exprimer librement dans un langage non standard [...] » (103). Plus loin, ils font références dans leur manifeste à Jean-Luc Godard qui déplore que les cinéastes du deuxième cinéma se soient laissés prendre « dans la forteresse » (103). En d'autres termes, que ce type de cinéma s'est vite fait absorber par le « système » capitaliste en s'intégrant aux rouages de l'industrie cinématographique.

<sup>43</sup> Resnais démontre énormément d'intérêt à la part documentaire dans la fiction, comme son film, pour ne citer ce celui-là, *Hiroshima mon amour* (1958). Issu du scénario de la romancière française Marguerite Duras, le film traite des difficultés amoureuses d'une Française avec un Japonais. Le film oscille entre les traumatismes du passé, Deuxième Guerre mondiale et la catastrophe d'Hiroshima. Ce qui est intéressant à noter c'est que Resnais a renforcé le scénario de Duras en ajoutant un amalgame d'images documentaires. Pour en savoir plus sur ce film, le livre de Christophe Carlier, *Marguerite Duras, Alain Resnais : Hiroshima mon amour* (Paris : Presses universitaires de France, 1994), nous offre une bonne analyse.



décolonisation car, comme l'avance Fanon : « la décolonisation est un processus historique [...] le mouvement historicisant qui lui donne forme et contenu » (40).

Il s'agit en somme de décoloniser l'histoire nationale et extraire le caractère intrinsèque d'une nation en réactualisant un processus de décolonisation déjà entamé depuis longtemps (rappelons-nous au début du film du passage de ruisseau, à rivière puis à la mer). Cela explique la forte prétention historique que possède le film d'Octavio Gomez et, surtout, sa volonté d'aller chercher le spectateur dans la salle obscure et le projeter dans l'image : « le camarade participant, l'homme acteur-complice qui particip[e] à la réunion » (111). Les auteurs du manifeste s'attardent alors à prôner, tout au long du texte, l'idée de construction dans laquelle on interpelle le spectateur de manière à l'inclure dans ce processus national : « l'homme n'est admis que comme un objet consommateur et passif ; plutôt que de lui reconnaître une aptitude à construire l'histoire... » (103). En somme, le film d'Octavio Gomez est construit avec les mêmes intentions que les deux auteurs Argentins, c'est-à-dire nourrir les aptitudes au spectateur de construire l'histoire.

Comment se traduit toutes ces bonnes volontés dans le film d'Octavio Gomez ? Il suffit de rappeler, pour commencer, la longue séquence qu'il accorde à la nomination, comme certains autochtones pour la neige, des cubains pour la machette : « *facon* », « *quimbo* », « *mocha* », « *calabozo* »<sup>44</sup>, etc. pour corroborer avec l'idée d'une décolonisation, dans ce cas, d'une décolonisation du langage par sa réappropriation populaire. Dans la même veine, l'investissement dans le langage se fait sentir aussi dans le langage cinématographique qu'adopte le réalisateur pour décoloniser l'image et l'histoire. D'après Martin Walsh, et contrairement à la vision de Georg Lukács, avec

---

<sup>44</sup> Tous ces mots sont prononcés en castellan.

Bertold Brecht : « there is no homogenisation of filmic elements [...]. Rather the formal organisation of each sequence is an explicitly materialist one » (70). À cet égard, Roland Barthes nous apprend que Brecht s'oppose à un développement narratif scène après scène, mais appuie une démarche visant à séparer chacune d'elle : « all the burden of meaning and pleasure bears on each scene, not on the whole. [...] There is no final meaning, but a series of segmentations, each of which possesses a sufficient demonstrative power » (35).

Le film d'Octavio Gomez incarne justement cette approche. Le montage nous présente une succession de « tableaux » où s'expriment différentes personnalités. Chacune de ces scènes se succèdent sans entraîner une relation de cause à effet ; nous sommes dans la rue avec des gens, en pleine discussion pour ensuite être projeté dans une propriété où s'expriment des gens partageant la même opinion où simplement exprimant leur réalité dans la société. Chaque scène possède, effectivement, une force démonstrative à elle seule. La succession des premières séquences sont un bon exemple : nous sommes dans la forêt en compagnie d'un personnage se baladant sous une musique extra-diégétique, pour ensuite passer au champ de bataille où se trouve les premières victimes d'une attaque à la machette, et nous retrouver peu de temps après dans une résidence se situant nous le savons pas trop où à Cuba. Vous direz que c'est normal parce que c'est le début du film, mais le passage d'une séquence à l'autre n'est pas dicté par une narration avec une suite logique entre les scènes, mais une addition de séquences possédant, pour emprunter les termes de Barthes, une force démonstrative à elle seule (dont la force de frappe des cubains pour le début du film).

Est-ce que cette construction narrative entre dans cette volonté de Brecht de distancier le spectateur face au spectacle ? Julianne Burton dans son essai « Film and

Revolution in Cuba », décrit tout ce travail sur la forme, dans le cinéma cubain, comme suit : « [...] the eclecticism of Cuban style is in part the result of the effort to appropriate forms of cinematic expression from the developed capitalist sector in order to dismantle them and expose their inner workings. Cubans call this operation *decolonization* [...] » (129).

Bref, dans le cas du film cubain, il s'agit plus d'un travail sur le langage dans une perspective de décolonisation. On essaie de bâtir un mode de langage issu de la réalité nationale en brisant avec les modèles existants ailleurs. On se réapproprie l'Histoire en affirmant les luttes populaires, non pas pour faire du spectateur un critique du réel ou des images rapportées, mais un spectateur participant émotionnellement au déroulement de l'histoire. En d'autres mots, la forme et la structure, bien qu'hétéroclite, ne suit pas les principes de Brecht, mais plutôt des principes idéologiques bien déterminés

D'un autre côté, la juxtaposition de séquences par le montage, sans aucun lien entre elles, dévoile l'approche matérialiste du cinéaste avec l'image cinématographique. Une bonne illustration serait le passage entre le témoignage percutant et rempli d'émotions d'une femme victime de viol et autres atrocités, puis la séquence du Capitain General and People's governor of the « ever Loyal Island of Cuba » confortablement assis dans son luxueux bureau. Le passage entre les deux scènes se produit comme suit : l'objectif de la caméra se tourne, dans un lent plan séquence, vers le « capitaine général » et le décor fastueux de son cabinet de travail, puis le reste de la scène est composée de deux pièces maîtresses, c'est-à-dire le général et l'énorme toile tissant l'arrière-plan [ILLUSTRATION 7].



Illustration 7

Illustration 8

Illustration 9

D'ailleurs, la composition de cette toile [ILLUSTRATION 8] exprime dans son ensemble, la pensée véhiculée dans toute la scène. Dans la toile, nous avons un colonial espagnol à cheval pointant du doigt de façon méprisante et autoritaire les communautés autochtones du pays colonisé. Une toile relativement simple à déchiffrer qui ne prétend pas plus qu'évoquer l'aspiration à la domination et la servitude d'un peuple sur une autre. Par ailleurs, cette même toile est pratiquement mise en scène dans son intégralité avec la scène où l'armée espagnole « escorte » à cheval des paysans, mais dont la présence de la caméra profitera aux gens « escortés » pour dénoncer les abus des coloniaux.

Pour en revenir à la scène du gouverneur, en ce qui a trait à la subtilité, nous repasserons. Le lien entre la toile et le personnage du général est indubitable de par la prépondérance de la toile, le sujet de celle-ci, les propos du personnage, l'interprétation de l'acteur incarnant ce général arrogant et imbu de lui-même. Bref, la manière que le réalisateur met tout cela en scène montre l'effort qu'il déploie pour montrer le discours colonial dans toute sa « franchise ». Cependant, cette scène et les autres attributs du film renforcent l'opposition entre deux groupes campés sur leurs positions, il y a un côté noir et l'autre est blanc. Pas de place pour la nuance.

Quoi qu'il en soit, la scène du général, non seulement dévoile une fois de plus la main mise du pouvoir communiste en place sur le médium cinématographique dont l'ICAIC (*Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos*) est, depuis le début, son

pont-levis, mais, elle est un autre bon exemple pour montrer aussi comment l'enchaînement de deux scènes dichotomiques souffle, dans un rapport dialectique, une idée au spectateur au lieu que ce dernier soit le véritable participant.

Aux termes de ce qui précède et demeurant dans cette perspective de bien et de mal et de décolonisation, je désire approfondir ces idées en analysant d'autres scènes illustrant plus clairement celles-ci. Pour ce faire, revenons sur la séparation des éléments telle que la segmentation des scènes. Nous avons pu remarquer que la scission entre le passage de la scène de la femme martyrisée à celle du Général crée un effet d'interruption entre deux tempos bien différent. Dans un essai de Colin MacCabe intitulé *The Politics of Separation*, on nous explique un peu l'approche de Walter Benjamin comme : « a set of relationships revealed by an interruption » (49-50). De ces interruptions, nous en retrouvons continuellement dans le film. Bien sûr, le passage entre chaque scène provoque une interruption, car il n'y pas de suite logique entre elles sauf l'idée véhiculée par le montage, mais, en plus, l'insertion continuelle d'intertitres sous fond noir, comme dans à l'époque du muet, provoque en plus une brisure dans le rythme du film (sans compter le collage à un moment donné). L'introduction de ces espaces textuels est un autre élément contribuant à provoquer une distanciation du spectateur face au spectacle ; en plus de lui rappeler qu'il s'agit d'une représentation, ces espaces instaurent, pensent certains, un temps au spectateur pour amener sa contribution intellectuelle au film.

Poursuivons avec cette idée de ruptures et d'interruptions avec un exemple concret. La scène où trois personnages débattent dans la rue, plus précisément dans un marché populaire, avant de se faire interrompre par un sympathisant espagnol, nous présente, après la petite querelle, un personnage ne disant pas un seul mot et fixant la caméra [ILLUSTRATION 9].



Illustration 9

Par ses vêtements et ses traits, il semble issu des communautés autochtones et paysannes de Cuba. Le mouvement de la caméra vers la gauche inscrit le corps du caméraman dans la scène qu'il filme, mais par ce geste, il permet d'introduire le corps de cet individu qui, comme le caméraman, mais plus précisément le spectateur dans la salle, observe et écoute la conversation de ces trois individus dans la rue. Nous retrouvons alors une scission dans le temps par l'introduction d'un nouvel acteur occupant un espace à lui seul sur pellicule (photogramme), mais aussi une place dans la sphère publique<sup>45</sup>.

Cette introduction du corps dans un espace a priori fermé se concrétise dans une autre scène. Il s'agit peut-être d'une des premières provocations de notre journaliste avec un citoyen. Alors que les deux hommes issus d'un milieu aisé en viennent presque aux coups, une femme [ILLUSTRATION 10] marque sa présence en pénétrant, de manière un peu inusité leur espace vitale.

---

<sup>45</sup> Ce terme est employé par Jürgen Habermas dans son essai *L'espace public*. L'auteur dit en substance que « la sphère publique bourgeoise peut être tout d'abord comprise comme étant la sphère des personnes privées rassemblées en un public. Celles-ci revendiquent cette sphère publique réglementée par l'autorité, mais directement contre le pouvoir lui-même, afin d'être en mesure de discuter avec lui des règles générales de l'échange, sur le terrain de l'échange des marchandises et du travail social – domaine qui reste essentiellement privée, mais dont l'importance est désormais d'ordre public » (38).



Illustration 10

Pour un petit moment, elle brise le rythme entamé par les autres personnages afin d'introduire sa différence au milieu de la discussion. Cette femme aux traits indigènes qui, par la simple présence de son corps, et ne prononçant pas un seul son, brise momentanément le mouvement de ces deux corps (la caméra tourne autour des deux personnages en confrontation) et entre dans le débat. La caméra devient alors le moyen universel de communiquer et marquer sa présence dans l'histoire en construction et « se déroulant sous nos yeux ». Ainsi, dans cette scène la caméra est comme la machette tranchant un fruit qui jusqu'à maintenant est demeuré intact. L'introduction d'un troisième corps brise le flux entre deux entités et apporte en elle une idée importante, la présence des indigènes<sup>46</sup>, des pauvres, de ceux n'ayant pas accès à la parole, d'ailleurs son silence implacable nous renvoie à cette idée. Notons que ces deux scènes analysées figurent aussi dans une perspective marxiste de lutte des classes. Les classes omises jusqu'à maintenant par le pouvoir central entrent dans la danse des revendications

---

<sup>46</sup> Au début des années soixante, le cinéaste Bolivien Jorge Sanjinés se penche justement sur la représentation de l'autochtone. Il réalise en 1966 le film *Ukamau*, le premier long métrage parlé en aymara. L'histoire du film raconte l'assassinat d'une jeune indigène par un métis qui a hérité des mauvaises manières de ses patrons féodaux. *Ukamau*, qui signifie « c'est comme ça », inspirera par la suite le nom de la compagnie de production *Ukamau Limitada* qui sera fondé par Sanjinés, Oscar Soria, Ricardo Rada et Antonio Eguino. Cette compagnie donnera le jour au film *Yawar Mallku* (*Le sang du condor*, 1969), un long métrage tourné en langue quechua, une autre langue indigène majoritaire en Bolivie avec le aymara. Ce groupe (*Ukamau*) a ensuite produit plusieurs autres longs métrages encourageant sans cesse l'expression des peuples autochtones en reflétant leurs origines et leur réalité.

sociales au même titre que les autres. Charles Perraton ajoute sur la place du spectateur regardant et regardé :

Si l'enjeu de ce cinéma est d'entraîner le spectateur-destinataire sur la scène du référent pour qu'il devienne ce peuple en train de s'inventer, il n'en reste pas moins sur le plan phénoménologique l'occasion de la rencontre avec le personnage. La seule présence de ce dernier suffit à structurer son champ perceptif, car il est important de se rappeler qu'elle porte sur eux en sa présence. La vue d'un visage porte déjà la marque d'un monde possible. Si ce qu'il indique ne peut être confondu avec ce à quoi il réfère, il oblige néanmoins le spectateur à penser le monde autrement, à le revoir sur de nouvelles bases (125).

Vue de cette manière, l'intrusion de la femme, mais aussi de l'homme, sert à mettre en scène, comme nous venons de le mentionner, l'émergence de classes oubliées jusqu'à maintenant. Elle permet d'inscrire dans le processus historique, le visage et le corps de monsieur et madame tout le monde, spectatrice et spectateur des grands changements, mais dont la mouvance de son peuple, peinte dans le film, est une incitation à saisir la situation par l'action : « *Bodies on the screen could have their concrete connection with the bodies in social space* » (94), souligne Jane M. Gaines<sup>47</sup>.

Il a été question dans une partie précédente des images sur lesquelles se base Gaines pour discuter de cette « réciprocité » corporelle entre les images des corps à l'écran et ceux dans la salle obscure : « *scenes of rioting, images of bodies clashing, of bodies moving as a mass* » (90). Dans une autre perspective, les mots de Frantz Fanon prennent tout leur sens lorsqu'il prône un investissement corporel à la lutte : « il faut participer à l'action, s'engager corps et âme dans le combat national [...] il faut musculairement collaborer » (221). Au niveau du langage, Frantz Fanon explique sur

---

<sup>47</sup> Dans cet essai, Jane M. Gaines se penche aussi sur la relation entre le corps du spectateur et l'image. Elle s'intéresse sur ce qui pousse un spectateur à agir après le visionnement d'un film. Elle développe le concept de « *political mimesis* » : « *It is about a relationship between bodies in two locations. On the screen and in the audience and it is the starting point for the consideration of what the one body makes the other do* » (90).



ceux « qui décident d'exprimer cette phase de la conscience en train de se libérer » le type d'œuvre qu'ils sont poussés à créer : « Style heurté, fortement imagé car l'image est le pont-levis qui permet aux énergies inconscientes de s'éparpiller [...]. Style nerveux, animé de rythmes, de part en part habité par une vie éruptive... » (209). Fanon ne vise pas une forme d'art à une autre, mais dans ces mots que nous venons de relever, il accorde beaucoup d'importance à l'image tout comme à la manière que celle-ci prend forme.

Rappelons-nous, suite à un débat en pleine rue, la pagaille qui s'ensuit. Dans cette scène, nous retrouvons une rythmique non seulement dans les images, les unes à la suite des autres, mais aussi dans ces corps en mouvement [ILLUSTRATION 11] dans tout les sens nous rappelant un tableau abstrait dont les coups de pinceau incarnent la violence à laquelle s'adonne le peintre sur sa toile.



Illustration 11

Le style nerveux et rythmé, dont parle Fanon, est incarné dans le film par un montage rapide dans lequel le *jump cut* ne cesse de prévaloir, mais aussi la caméra extrêmement mobile et les changements constants dans la forme (faisant ici référence à l'utilisation du cinéma direct suivi d'une forme plus conventionnelle du documentaire à celle de collages et de « clips » musicaux).

Aussi, les gens filmés dans la rue, à qui la caméra octroie la parole, s'inscrivent dans cette logique illustrée par Fanon, particulièrement dans ces scènes où les gens participent aux débats sociaux et politiques. Le spectateur, parmi ces gens, est inclu dans le cercle de conversation et se trouve aussi, grâce à la forme du direct optée par le cinéaste, à l'introduire au milieu de ces scènes et être en plein dans l'action. Cette approche et ses idées véhiculées nous rapprochent de Gaines lorsqu'elle décrit son concept « political mimesis » : « it is the starting point for the consideration of what the one body makes the other do »<sup>48</sup>. Alors, est-ce ces scènes projetées comme étant pratiquement un document historique ou, du moins, aux allures de, peut inciter ou provoquer une parcelle de réaction allant jusqu'à l'action ?

Permettez-moi d'en douter en commençant par la précision de Gaines sur la plage de son analyse. Effectivement, Gaines précise qu'elle s'attarde aux films documentaires, mais précisément à des films dans lesquels il y a des « personnages » historiquement réels. Ainsi, même si l'effet de réel est bien produit Chez Octavio Gomez avec le travail sur la pellicule et le direct, la distance temporelle existant entre la réalité du spectateur et l'œuvre regardée demeure. Le film d'Octavio Gomez retourne dans le passé que pour valoriser, non pas nécessairement le passé, mais le sentiment national et idéologique du pays lors de sa réalisation: « l'homme colonisé qui [filme] son peuple, quand il utilise le passé, doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir », souligne Fanon. Justement, Timothy Barnard soulève ce phénomène de regard perpétuel en arrière dans son essai «Death Is Not True : Form and History in Cuban Film » : « this new generation of filmmakers in a 'revolutionary' society worked overwhelmingly with topics from the distant past. We can expect that a complex depiction of the past would develop as a

---

<sup>48</sup> Gaines précise dans ses notes : « it is not [...] the body of the film that I am dealing with; rather, it is the representation of bodies that in documentary stand in for real historical people » (101).

result, that the present might appear in phantom forms » (149). Précédemment dans son texte, Barnard explique que probablement la pression politique impose une restriction sans faille aux regards critiques sur le Cuba contemporain poussant ipso facto les cinéastes à tourner les histoires dans le passé.

### **Marxisme**

Pourquoi est-il nécessaire de mettre en évidence l'influence idéologique de cette œuvre ? Et bien, de tous les films retenus pour ce travail, l'œuvre d'Octavio Gomez s'illustre par sa forte teneur idéologique. La prépondérance de cette idéologie, nous la mesurerons, bien sûr, au fur et mesure que nous avançons dans ce chapitre, car les idées que nous soulevons ici, font suite à cette volonté du réalisateur de s'approcher de ses spectateurs à travers son œuvre. Les idées marxistes sont mises de l'avant parce que, non seulement elles font parties de l'horizon culturel cubain, mais parce qu'elle détonnent sur le film en faisant de celui-ci une œuvre artistique intéressante au point de ce que le cinéma peut jouer comme rôle dans une société nouvelle « en construction ».

Ainsi, à moins de trois mois après la prise du pouvoir par le gouvernement révolutionnaire, voit le jour l'Institut cubain d'art et industrie cinématographique, mieux connu sous son acronyme ICAIC, qui sera le fer de lance de nouvelles productions sous les auspices d'un gouvernement manifestement communiste. Dans le cadre des premiers mois, ce gouvernement décide de lancer une vaste campagne d'éducation par l'entremise du cinéma. L'importante part qu'occupe le documentaire, sous toutes ses formes pour les autorités, se concrétise par la suite dans les œuvres à venir. Le film d'Octavio Gomez ne fait pas exception. L'importance de la forme documentaire dans son film dénote encore

de cette influence ; influence, il va s'en dire, motivée par des desseins bien plus grands qu'un simple effet esthétique ou un cinéma didactique.

Troquant la fourche et le marteau par la machette, comme symbole communiste, le réalisateur procède à une sacralisation de l'outil ouvrier à travers lequel les principes marxistes prennent forme. Fonctionnant à l'unisson, l'outil est porteur de la voix de milliers de cubains contrôlés et mis à l'écart par l'oligarchie. Le réalisateur souligne, au travers des témoignages filmés, comment la machette a été un choix naturel contenu l'ubiquité de l'outil qui, soit dit en passant, ne fait pas de distinction de classe ni de sexe, comme veut le démontrer le réalisateur avec les témoignages de Cubains de classe bourgeoise et ces femmes se prêtant à l'exercice de la caméra. En fait, au fur et à mesure dans le film, nous assistons à une transformation d'un outil populaire et paysan à une arme redoutable, symbole de libération... qui plus est, à la fabrication d'un mythe.

Par ailleurs, Il n'y a pas seulement que la machette qui sert au réalisateur d'unir sous un symbole les Cubains. Octavio Gomez emploie la caméra comme un outil réunissant sous son objectif la majorité des Cubains issus des différentes classes ; il donne à la caméra et ses images un caractère inclusif. C'est plus précisément dans la troisième scène du film, lors d'une réunion de citoyennes et citoyens que la caméra effectue un long plan séquence débutant par « un tour de table » où chaque individu se présente. Au plan suivant, un travelling avant permet d'introduire (d'inclure) le dernier des corps présents, celui du porteur de la caméra qui s'avance et pénètre le cercle afin de participer activement au débat qui aura cours. Cette scène est importante en ce sens qu'elle met de l'avant l'idée d'union à laquelle le réalisateur s'adonne avec un autre outil, la machette. Il unit dans une seule scène, donc un lieu commun et unique, toutes ces

personnes de la société civile <sup>49</sup>: propriétaire de Bayamo, soldat de l'Armée de Libération, citoyen et citoyenne de Bayamo, conseiller de ville, colonelle de l'Armée de Libération, commis, artisan, esclaves et émigrants (puisque'il en est question dans la conversation), etc. D'égal à égal, cette femme et ces hommes discutent de leurs intérêts communs. Je dis bien d'égal à égal car la caméra s'efforce, tant soit peu, de les filmer à hauteur d'homme, en accordant à tous le même temps pour se présenter et faire valoir leurs idées.

Si nous revenons à cette vision charnelle de la culture par Frantz Fanon, disons que la manière dont nous présente le réalisateur la société civile, il construit, dans une même scène, un corps social au sens large. Nous pouvons le distinguer a priori par la manière que s'expriment les différentes personnes n'ayant pas toutes la même éducation ; comme en témoigne l'intervention de la citoyenne qui ne sait pas comment nommer les étrangers (émigrants). Mais, plus important encore, c'est la place qu'occupe le physique de chaque individu dans la pièce ; peu de place est accordée à la décoration ou le lieu comme tel comparativement à d'autres scènes du camp rival où l'on nous donne la chance de voir dans quelle luxure vivent certains. D'ailleurs, le contraste est patent si nous comparons avec la scène du gouverneur de l'île cubaine alors que la caméra prend bien de temps de filmer les recoins de la grande pièce de l'officier. La caméra nous présente cet imposant personnage en le filmant de loin (pas de gros plan) et prenant bien soin d'accorder une place au décor (auquel nous nous attarderons plus tard). D'un autre côté, dans la scène de discussion entre citoyens, le cadre filmique n'accorde pas plus

---

<sup>49</sup> Terme employé par Antonio Gramsci dans *Lettres de la prison* (Paris : Gallimard, 1971) dans lequel l'auteur distingue dans l'État deux entités. La première est la « société politique », c'est-à-dire lieu des institutions politiques et du contrôle constitutionnel-légal (la police, l'armée, le système légal). Dans l'autre la « société civile », que l'on désigne habituellement comme la sphère privée ou non-étatique, et qui inclut l'économie. La première est régie par la force, la seconde par le consentement.

d'importance à un personnage plus qu'un autre ; ils sont tous filmés avec la même échelle de plan et un temps de parole équitable.

D'un autre côté, nous remarquons que le réalisateur agit autrement lorsqu'il s'agit de filmer l'adversaire colonial. Dans ces cas-là, la parole appartient à un seul individu bien qu'il y ait parfois plus d'une personne dans le même espace. La caméra reste collée à un personnage et offre un rapport plus frontal avec le sujet filmé, lui laissant ainsi le monopole de la parole et de l'image. Nous pouvons le constater avec les scènes du Colonel Quiros. Contrairement aux scènes avec les soldats cubains (luttant pour l'indépendance) où ceux-ci s'expriment chacun à leur tour, dissipant la notion de hiérarchie, celles du Colonel Quiros sont monopolisées par sa personne, malgré la présence de nombreuses autres dans le jardin. Soulignons, à ce sujet, un moment un peu cocasse alors que la seule personne intervenant dans son discours est ce prêtre, soigneusement placé à la droite du colonel, servant d'aide mémoire alors qu'il rappelle à son chef un des lieux de conflit parce que le Colonel ne se souvient plus. Les différences dans la mise en scène des personnages des deux partis illustrent bien comment est construit la division des classes au sein de la société. L'une d'elle est appuyée par une oligarchie espagnole possédante (les gens dans le jardin le montrent bien) imposant la loi et l'ordre tout en exprimant l'importance de la hiérarchie sociale alors que, l'autre camp lui, possède en son rang des gens de toutes les strates de la société s'exprimant librement et de manière égalitaire.

Pour en revenir à la scène de discussions, la caméra suit, sans interruptions, le verbe émanant de chaque individu. C'est alors que la parole prend le dessus, car c'est par le verbe que l'action s'enclenche. D'ailleurs, c'est par divers témoignages et discussions (la parole) que débute le film, et non par la première bataille rappelons-le. Tout cela en

dit long sur le film. Octavio Gomez, en procédant ainsi, met de l'avant les idées qu'ils partagent (ou pas) avec son gouvernement. Illustrer les Cubains comme des gens politisés formant le corps d'une nation est ce à quoi s'attarde Octavio Gomez en optant pour la parole. Soulignons, soit dit en passant, cette question de corporalité, soulevée précédemment et investie plus tard dans ce travail, avec l'introduction du corps au sein du cercle des citoyens.

Mais, qu'est-ce qui pousse une telle approche, une telle mise en scène ? Le réalisateur s'est engagé à mettre en pratique certains concepts développés par la pensée marxienne, à commencer par la notion de praxis, évoluant au sein de la constitution du cinéma cubain d'après 1959<sup>50</sup>. Qu'est-ce que la notion de praxis selon Marx<sup>51</sup> ? Rapidement, c'est l'idée de l'action transformatrice du monde en même temps formatrice de l'être humain ; l'être humain, dans un mouvement dialectique, en transformant la nature, se transforme lui-même. Abordé sous cette perspective, le cinéma devient alors, selon certains, un « outil » déterminant dans cette société en construction. Il y a volonté de l'artiste de s'investir dans la forme et le contenu ; en renouvelant, l'image et le discours sur grand écran, on croit pouvoir engager le spectateur dans un processus de changement qui se traduira en geste concret dans sa réalité immanente (le cinéma mobile est un exemple). Cette pensée, Bertold Brecht la partage aussi. Mais, comme nous venons de le constater précédemment, Octavio Gomez opère d'une manière différente et ne concordant pas toujours avec les préceptes de l'auteur allemand.

Une manière d'entamer une analyse du film d'un point de vue marxiste est de passer par le « journaliste » ou plutôt l'interviewer. Je vois en la personne du journaliste

---

<sup>50</sup> Julianne Burton écrit dans son essai *Film and Revolution* : « Though the prevalence of praxis over theoretical deliberation in written form has been characteristic of the film institute to date, ICAIC's contribution to film theory has been far from negligible. Alfredo Guevara, founder and director of ICAIC, has continually given ideological direction and theoretical orientation through speeches and essays » (131).

<sup>51</sup> Car la notion de praxis a été élaborée par Hegel avant d'inspirer Marx par la suite.

l'alter ego du réalisateur, celui qui, muni d'une caméra, « plonge dans les entrailles de son peuple »<sup>52</sup> et bouscule les gens sur un sujet délicat. À plusieurs reprises, le journaliste est l'instigateur de débats corsés entre citoyens ; c'est lui qui, au milieu d'une conversation sur les impôts, soulève la grogne en posant ses questions. L'agitateur, c'est le journaliste ou le cinéaste incitant les gens à participer aux débats de société, rappelons-le avec la scène abordée plus haut prenant place dans l'esplanade populaire où ce dernier incite le citoyen à répondre à ses questions. Le journaliste, et de facto le cinéaste, en empruntant les mots de Frantz Fanon que nous verrons plus tard, « va [...] secouer le peuple » en « se transform[ant] en réveilleur de peuple » (211).

### **Conclusion**

Pour terminer, le choix de débiter ce travail par *La primera carga al machete* va de soi. Au lieu d'adopter un ordre chronologique qui aurait débuté par *Le chat dans le sac* (réalisé en soixante quatre), j'ai préféré opter pour l'œuvre (parmi les quatre) ayant une approche très idéologique par rapport aux autres, et me permettant de jeter la base sur ce qui suivra dans les trois prochains. Usage d'intertitres, collages, son synchrone, ajout d'éléments sonores comme l'interview radiophonique, clip musical, montage particulier, structure narrative en confrontation avec la structure classique....

À la lumière de tout cela, je retiens que le film d'Octavio Gomez est un résultat de ce que les fondateurs du cinéma, sous le régime Castro, ont su enseigner. En étudiant le cinéma en Italie, ces fondateurs ont rapporté les notions cinématographiques russes et italiennes dans leur pays. Le film d'Octavio Gomez nous permet d'ouvrir la porte à une variété de points communs avec les prochains films étudiés : celui de Watkins en ce qui à

---

<sup>52</sup> FANON, Frantz. *Les damnés de la terre* : 202



trait au style télévisuel, sur le plan de la temporalité et des positions idéologiques sous Pontecorvo, comme sur le plan de prédominance de la caméra subjective chez Groulx (et les autres d'ailleurs).

En fait, le film d'Octavio Gomez est l'expression même d'un État communiste de faire valoir une période de l'histoire en la ramenant à l'avant-scène. Le choix du titre en dit long sur la volonté du réalisateur, et l'État, de fêter les dix ans de régimes sous Castro ranimant la ferveur nationale par l'entremise d'une lutte pour la décolonisation ; sujet de l'heure à travers le monde et intérêt du régime comme le démontrent ses interventions armées en Afrique.

Bref, nul doute que ce film est un levier au service du régime Castro. Si nous nous référons à Yves Laberge qui écrit que la contestation critique généralement les pratiques du pouvoir à l'opposé de la propagande qui légitime, je pense que notre film se situe du côté de ce dernier. Pourquoi ? Timothy Bernard a raison lorsqu'il écrit que : « as the topic of the revolutionary years ran its course, these talented young directors would set their sights on contemporary reality [...]. That they were unable to do so was clearly the result of political pressure, as the doctrine of not casting a critical eye on contemporary Cuba was consolidated in those years » (149). N'est-ce pas Castro qui dit : « Dans la Révolution, tout ; contre la Révolution, rien » ?

Bien que différent sur la forme, le film de Pontecorvo se rapproche étonnement, sur certains points, avec celui d'Octavio Gomez, plus précisément lorsqu'il est question d'idéologie. La mythification d'un moment historique, la mythification d'une arme, de la femme, de la société civile cubaine et de la démocratie participative sont des éléments devant quoi nous place Octavio Gomez. Il a dans ce film une propension vers l'affirmation nationale. On voit toutefois que le cinéma est considéré comme un moyen

indispensable pour propager des idéaux, faire changer la société ou, dans le cas concerné légitimer les idées soutenues par le pouvoir en place.

Une séquence nous revient à l'esprit lorsque nous traitons de ce sujet, c'est celle où quatre femmes se dressent devant deux hommes espagnols pour affirmer leur nationalité en ne retenant pas les cheveux et arborant un bandeau rouge et bleu<sup>53</sup>, couleurs nationales des Cubains. Cette séquence est d'autant plus marquante après ce que nous avons étudié, mais encore plus parce qu'elle nous renvoie à Pontecorvo filmant une femme dansant seule, devant le peuple, à travers la brume couverte du drapeau algérien. La brume, dans les deux cas, ajoute au caractère mythique incarné dans ces séquences.

J'aurais pu choisir de discuter du film de Sara Gomez, *De cierta manera*<sup>54</sup> (1974), malgré la riche discussion que nous aurions pu avoir sur les mêmes thèmes. Mon regret est plus grand lorsque je pense que c'est une femme qui a écrit et réalisé ce film. Or, ce film remet en question l'idée de Barnard sur cette pression de l'État désirant éviter le regard critique sur la réalité immédiate. Le film de Sara Gomez a su, en 1974, effectuer un regard sur la réalité après quinze ans avec le triomphe de la révolution ! Peut-être un peu plus proche de films comme *Le chat dans le sac* et *Mémoire d'un sous-développement*, j'ai opté pour l'étude d'un film se démarquant par rapport aux autres sur le plan idéologique. Nous verrons maintenant à quelle démarcation je me réfère alors que je discuterai du film de Gilles Groulx.

---

<sup>53</sup> Le film est en noir et blanc, rappelons-le, mais les couleurs des bandeaux sont rapportées par le témoignage radiophonique de la femme décrivant les événements que nous regardons.

<sup>54</sup> La construction du quartier Miraflores en 1962, pour et par ses propres habitants, dévoile les conflits, les contradictions et des changements au niveau social. Se basant sur des faits réels, ce film est aussi le fruit d'une combinaison fiction/documentaire.

## II

## LE CHAT DANS LE SAC

« À vrai dire, je n'ai jamais fait de documentaire »

- Gilles Groulx

« La vérité nationale c'est d'abord la réalité nationale »<sup>55</sup>

-Frantz Fanon

Plusieurs kilomètres au nord de l'île cubaine, un autre pays connaît ses soubresauts politiques. Au Canada, dans la Province du Québec plus précisément, le peuple Québécois, majoritairement francophone sur son territoire, sort de l'ornière conservatrice<sup>56</sup> à la fin des années cinquante et connaît des bouleversements sociaux, culturels, économiques et politiques sans précédent<sup>57</sup>. Cette période dite de modernisation de la société québécoise se trouve, selon plusieurs intellectuels, entre 1960 et 1976. Toutefois, la succession rapide et brusque des changements opérés par la société québécoise est surtout concentrée au début des années soixante et porte désormais le nom de Révolution tranquille<sup>58</sup>.

Dans le domaine du cinéma, le Québec, jusque là, possède une certaine expérience dans le film documentaire ; on ne peut pas en dire autant de la fiction. Marcel

---

<sup>55</sup> *Les damnés de la terre* : 213.

<sup>56</sup> Pierre Véronneau nous offre un beau résumé de cette période (*CinémAction* : 162). De 1944 à 1959 au Québec, il écrit que cette époque est marquée par l'idéologie de conservation qui mettait l'accent sur la religion (proche du pouvoir), les mérites de la langue française, la préservation d'un certain nombre de traditions et de coutumes, dont la famille, la ruralité et la culture traditionnelle, le tout formant un substrat de nationalisme traditionnel. Par ailleurs, la fin de cette période coïncide avec la mort du PM du Québec Maurice Duplessis.

<sup>57</sup> Suite à l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage le 22 juin 1960.

<sup>58</sup> Léon Dion relate l'histoire de cette expression comme suit : « Elle est sans doute une traduction de *Quiet Revolution*. [...] Peter Gzowski recourt à cette expression dans un article publié dans le *Maclean's Magazine* en 1961. Le terme se retrouve également sous la plume d'un auteur anonyme du *Globe and Mail*. » (47). Le qualificatif « tranquille » vient du fait que cet engagement dans la voie de la modernité s'est effectué sans violence, contrairement à ce qui accompagne autant de changements.

Jean, dans *Le Cinéma québécois*<sup>59</sup>, date le passage du documentaire à la fiction en pleine Révolution tranquille, c'est-à-dire en 1962 avec trois étudiants de l'Université de Montréal : Denis Héroux, Denys Arcand et Stéphane Venne<sup>60</sup>. Dans cette aventure, ces trois étudiants s'encadrent de professionnels de l'O.N.F. parmi lesquels nous retrouvons Gilles Groulx au montage. Ce technicien, ayant, avec l'approche cinéma direct, co-réalisé avec Michel Brault, *Les raquetteurs* (1958), et en solo, *Golden Gloves* (1961), touche dès lors à la fiction ; il a mentionné d'ailleurs dans bien de ses entretiens avec la presse qu'il rêvait de faire un long métrage de fiction.

C'est ainsi, après trois œuvres personnelles, et plusieurs collaborations comme monteur et coréalisateur, Groulx obtient la chance de réaliser son premier film de fiction alors que l'Office Nationale du Film passe une commande pour cinq courts métrages sous le thème de la neige. Astucieux, il détourne les aléas bureaucratiques de cet organisme gouvernemental (O.N.F.) et réalise son premier long métrage de fiction, *Le chat dans le sac* (1964). Déjà, la facture de ce film laisse entrevoir le parcours professionnel et artistique de l'auteur ayant été documentariste et monteur jusque là ; *Le chat dans le sac* est un film de fiction adoptant l'approche artistique du cinéma direct.

De quoi s'agit-il ? L'histoire du film est composée des chroniques<sup>61</sup> d'un couple en voie de rupture. Claude (Claude Godbout), 23 ans, est Canadien français et vit une crise d'identité : « je suis Canadien français donc je me cherche », dit-il. Barbara (Barbara Ulrich), 20 ans en devenir, est une juive issue d'un milieu bourgeois anglophone étudiant le théâtre et pas trop tourmentée comparativement à son amoureux. L'histoire se déroule majoritairement à Montréal, sauf vers la fin alors que Claude se retire à la

<sup>59</sup> Marcel, Jean. *Le cinéma québécois*. Québec : Boréal, 1991.

<sup>60</sup> Héroux, Denis, Denys Arcand et Stéphane Venne. *Seul ou avec d'autres*. Montréal : Association générale des étudiants de l'Université de Montréal, 1962.

<sup>61</sup> J'emprunte le terme à Gilles Groulx lorsqu'il décrit plutôt sont film, dans *Propos sur la scénarisation*, comme une : « sorte de *chronique* de la vie quotidienne, plus qu'une histoire d'amour » (17).

campagne. Le personnage principal est incarné par ce dernier vivant en colocation avec deux autres personnes dans un quartier ouvrier que nous sommes portés à croire être St-Henri<sup>62</sup>. Pendant une bonne partie du film, Claude est à la recherche d'un emploi. Cette recherche se situe non seulement au niveau de la carrière, mais aussi de son identité, de celle de son peuple, et même de sa relation avec Barbara qui aboutira finalement par une rupture définitive.

Misant surtout sur oralité et la situation plutôt qu'au déroulement d'une intrigue, l'action tourne majoritairement autour des réflexions et conversations des deux protagonistes. En d'autres termes, l'action cède sa place à la parole, au discours, à l'observation et la contestation ; comme le mentionne si bien Bill Nichols à propos des scènes documentaires dans *Representing Reality* : « scenes are more heavily organized around the principle of sound, or spoken commentary, than fiction scenes » (19). Cet élément nous laisse déjà présager une structure narrative grandement influencée par le domaine du documentaire.

À cet égard, Groulx possède deux mentors incontestables dont les influences ne sont pas à négliger. Mis à part que son film soit une fiction, le type de cinéma qu'il adopte ressemble à celui du documentariste Pierre Perrault, cinéaste québécois à qui l'on doit le magistral documentaire *Pour la suite du monde* (1963). Perrault, dans sa démarche « affirmait son désir de donner la prééminence à la parole ; l'action [...] vise surtout à faire surgir le verbe » (108), souligne Marsolais. En fait, l'influence de Perrault résonne sur Groulx lorsque celui adopte les mêmes principes que son compatriote. Gilles Groulx se refuse de mettre un narrateur sur la bande son, il s'éclipse derrière la caméra sans pour autant disparaître puisqu'il donne à plusieurs reprises des signes de sa présence. Groulx

---

<sup>62</sup> Quartier d'origine de Groulx (Montréal sud-ouest).

nous laisse présager une intervention de sa part plus au montage qu'au tournage. Bien entendu, il s'agit d'une fiction, mais, la forme que son film prend, nous laisse à croire que son intrusion demeure minime et que les sujets sont libres de s'exprimer à leur guise. Comme Perrault, le cinéma direct est un mode cinématographique permettant au cinéaste d'axer son art sur une réflexion à propos de l'identité québécoise. Et, comme le décrit si bien Gilles Marsolais, le cinéaste :

[...] travaillant caméra à l'épaule, avec un éclairage le plus naturel possible, grâce à une pellicule sensible et un travail particulier au niveau du développement, [celui-ci] établit donc un nouveau type de rapports avec le sujet filmé. La caméra n'est pas un obstacle, elle devient un témoin privilégié, le plus souvent complice, favorisant l'expression d'une certaine réalité. [...] La caméra était apprivoisée, comme faisant partie du groupe, et qu'il ne s'agissait pas à ce moment-là de dissimuler sa présence ni de faire croire que personne ne la voyait. [...] Même si le caméraman se fait discret et s'intègre à l'action, les gens sont conscients du fait que la caméra est témoin de tout ce qu'ils font ou de tout ce qu'ils disent (107).

Cette approche, dans le domaine du cinéma direct comme branche du documentaire, permet à Gilles Groulx de donner à son film une légitimité historique que ne possède vraisemblablement pas la fiction. En fait, ce choix dans la forme relève d'un désir du cinéaste de dresser, non pas comme dans la fiction un argument sur *un monde*, mais de bâtir une argumentation sur *le monde* :

« refers us to the world and supports arguments made about that world directly »

(106), mentionne Bill Nichols en se rapportant au documentaire. Bref, cette approche permet au réalisateur d'accéder aux demandes du personnage de rédacteur en chef de la revue *Maclean* en optant pour un mode cinématographique lui permettant de s'émincer dans la société et « connaître ce qu' [elle] est ».

D'un autre côté, Groulx semble apprécier le travail de son cousin français Jean-Luc Godard alors que, comme lui, il insère dans la fiction le mode cinéma direct. D'ailleurs, le film de Groulx ressemble étrangement à celui de Jean-Luc Godard, *À bout*

*de souffle* (1959), dans l'utilisation du *jump cut*, de la musique jazz, de l'intellectuel s'adressant à la caméra, etc.

Comme nous l'avons fait avec le film d'Octavio Gomez, dans quelle catégorie de film, selon Marsolais, se trouve ce dernier ? D'après l'auteur, *Le chat dans le sac* est une « fiction-vérité ». Marsolais explique que :

Cette expression (en prenant en considération les guillemets) vise à désigner une démarche de fiction qui a recours à certains éléments de la démarche documentaire pour renforcer son climat d'authenticité, notamment en misant sur la concordance entre le personnage à l'écran et la personne dans la vie chargée de l'incarner [...] et [le] faisant évoluer dans des situations et des lieux réels, etc. (306).

Cette définition concorde définitivement avec le film de Gilles Groulx que nous nous apprêtons à aborder, mais il y a un petit bémol avec le fait d'utiliser le mot vérité. S'il y a vérité dans ce film, c'est bien la vérité du réalisateur. Groulx ne s'en cache pas alors qu'il place des intertitres, dès la première image du film pour bien indiquer qu'il s'agit d'un regard subjectif sur la réalité qu'il dépeint.

Quels sont les points en communs entre les cinéastes Manuel Octavio Gomez et Gilles Groulx ? Les deux sont des cinéastes émergents, introduisant la forme documentaire à la fiction et qui sont : issus d'un peuple colonisé, aux allégeances révolutionnaires, financés par un organisme gouvernemental et s'opposant au langage cinématographique dominant. Cependant, la différence avec l'œuvre d'Octavio Gomez tient, a priori, au choix esthétique. Le film d'Octavio Gomez, nous l'avons dit, est proche plus souvent qu'autrement de l'esthétique télévisuelle ; nous avons l'impression d'assister à un reportage en direct projeté par la télévision. La télévision est perçue ici comme un médium extrêmement puissant pour passer un message politique bien défini.

Mais, la différence entre les deux œuvres se trouve dans la proximité historique que le film de Groulx entretient avec la réalité sociale et politique rapportée ;

contrairement au film de Manuel Octavio Gomez, celui de Groulx relate un état d'esprit collé à la réalité historique du Québec. La composition du film est inhérente à l'horizon historique de l'auteur et du spectateur au moment de faire son film. Nous avons vu qu'avec le film d'Octavio Gomez, il s'agit de projeter le spectateur dans le passé, en l'actualisant et y offrant une relecture de son histoire. Il y a donc une grande distance historique entre les événements projetés et l'horizon historique de l'auteur cubain et ses spectateurs. Autrement dit, Octavio Gomez offre à son public une « relecture »<sup>63</sup> d'un moment historique de son pays.

Du côté de Groulx, il s'agit d'une réflexion posée sur le « moment présent », c'est-à-dire l'année en cours. L'emprunt de la forme cinéma direct par l'auteur n'est pas uniquement le résultat de son cheminement professionnel, mais aussi d'une volonté de s'approcher ou, mieux encore, de pénétrer la réalité nationale, la réalité historique. Pierre Véronneau ne manque pas de le souligner alors que dans son essai paru dans la revue *CinémAction* (septembre 1992), il nous donne la chance de voir ce film comme un « document » tel que le laisse entrevoir Guy Gauthier pour le documentaire dans son introduction de son livre *Le documentaire, un autre cinéma*. Bien qu'il en a été question en introduction de ce mémoire, rappelons-nous qu'en citant Émile Littré<sup>64</sup> (1871) Gauthier écrit que, « le document[aire] est le domaine de l'histoire » et est une « chose qui enseigne ou renseigne », qui plus est, qui a valeur éducative indéniable. Groulx partage aussi l'idée du documentaire tel que le concevait Grierson, c'est-à-dire un traitement ou sinon une interprétation « créative » de la réalité. Comme Grierson, Groulx

---

<sup>63</sup> Il s'agit plus de faire revivre les moments qu'une relecture historique, car les faits historiques sont pratiquement inexistantes.

<sup>64</sup> (Paris, 1801-1881) Médecin, philosophe et lexicographe français, son œuvre principale est le *Dictionnaire de la langue française* (1863-1873), monument d'érudition connu sous le nom de son auteur, le *Littré*, que la librairie Hachette édita.



sort la caméra dans la rue et filme le personnage (Claude) qu'il a inséré dans « le spectacle de la vie réelle » (Marsolais : 44).

Pierre Véronneau, pour sa part, nous donne justement à voir en ce film une pertinence socio-historique incontournable pour le contemporain que nous sommes. Cet « objet de connaissance historique [...] valide et utile pour l'historien », comme l'écrit Véronneau, possède une « valeur ajoutée ». En ce sens qu'en plus d'être une œuvre de fiction sur la rupture d'un couple, elle possède en son sein de nombreux éléments profitables pour un historien. Le film d'Octavio Gomez, nous l'avons dit, possède deux temps : celui représenté de 1868 et celui de 1968-69 (la forme privilégiée par l'auteur pour rendre présent ce qui est survenu il y a longtemps et le regard teinté d'une idéologie). Groulx s'adonne plutôt à pénétrer au cœur de la « Révolution »<sup>65</sup> ayant cours. Il ne s'agit pas d'enchaîner le passé, le présent et le futur, mais de plonger carrément dans le présent.

Pour cela, Groulx débute, comme le fait Octavio Gomez pour plonger son spectateur en 1868, par les intertitres pré-génériques plongeant d'emblée le spectateur dans sa réalité immédiate : « vous êtes en 1964, à Montréal », l'auteur trace la ligne temporelle dans laquelle se situe son œuvre, c'est-à-dire la même que ses premiers spectateurs interpellés d'entrée de jeu avec le prénom « vous ». Dès lors, il n'y a pas de passé ou de futur, mais une immédiateté dans l'expérience.

Pierre Véronneau souligne que déjà, à l'étape du synopsis (1963)<sup>66</sup>, le temps est l'élément le plus important pour le film : « ce temps, cette histoire, forment donc le référent essentiel de la diégèse, en l'ancrant dans le vécu, celui du cinéaste (trente-deux ans) et celui des spectateurs. » (163). Notons que l'usage des intertitres ne figure pas, en

<sup>65</sup> Il est entendu par révolution celle qu'a connu le Québec que l'on nomme tranquille et non la révolution comme changement brusque, radicale et parfois violente comme le terme le sous entend.

<sup>66</sup> Groulx, Gilles. *Chronique d'une rupture*, 17 décembre 1963.

général, dans les plans d'un film de fiction ; le récit étant adapté de manière à fournir au spectateur les repères nécessaires pour le déroulement de l'action.

Prenons un exemple plus explicite, celle de la réalité urbaine des Québécois et Québécoises de l'époque captée par Groulx dans ces nombreux plans de la ville. Cette réalité est accaparée par la langue anglaise tapissant les affiches publicitaires, les panneaux de signalisations, les noms de commerces, etc. Pour le spectateur contemporain que nous sommes, le film nous révèle le chemin que le peuple québécois a parcouru au niveau de la francisation. De nos jours, il nous est difficile de concevoir cette réalité à moins que les médias, de temps à autre, nous rappellent les énormes changements encourus depuis cette époque<sup>67</sup>. L'exemple que nous venons de soulever n'a probablement pas été volontaire de la part de Groulx, comparativement à d'autres éléments de la mise en scène figurant tout au long du film et que nous discuterons plus loin. Il n'en demeure pas moins que les efforts auxquels s'est employé Groulx pour faire de son film de fiction, un film le plus proche de la réalité, ce sont avérés concluants puisque de nos jours, *Le Chat dans le sac* est un film incontournable pour l'étude de cette époque. Qu'a donc été l'approche de Groulx pour faire de ce film de fiction, une œuvre si proche de la réalité de l'auteur et de ses spectateurs de soixante quatre ?

### **Scénario et personnages**

Nous débuterons cette insertion du réel dans la fiction par un regard sur la construction du scénario et de ses personnages. Une des affinités partagées par Groulx

---

<sup>67</sup> Notons que pour ce qui est de la francisation, elle n'a eu lieu qu'en 1976 avec la loi 101, c'est-à-dire plus d'une décennie plus tard.

avec la position de Dziga Vertov<sup>68</sup> est celle concernant le scénario. C'est dans *Propos sur la scénarisation* que Groulx nous offre un réquisitoire sur le scénario, dans la même veine que son prédécesseur russe, en mentionnant : « le scénario est une nouvelle ou un roman [...] qui engage tout aussi sûrement le cinéaste à renoncer à sa spontanéité devant les faits ou les événements qui se produiront en cours de tournage » (2).

En fait, puisque nous en sommes à l'insertion du réel, Groulx estime que le scénario s'oppose à « la réalité vivante et imprévisible » (5) en enfermant l'histoire dans « un monde clos à la réalité » du scénario où « règne l'ordre et la mise en scène préétablie » (2). D'après le cinéaste québécois, l'étape décisive du film doit être « une recherche passionnée et incertaine de la réalité » (2). L'imprévisibilité du réel a été pour Groulx de se limiter à l'écriture, la veille du tournage, à quelques lignes directrices pour les acteurs afin de donner une direction, mais sans nécessairement leur écrire les dialogues. D'ailleurs, Groulx présente son art comme un « cinéma-spontanéité », car au sein de l'élément fictif, il permet cette spontanéité dans le dialogue nécessaire dans ce rapprochement au réel. Il explique la liberté accordée aux interprètes dans les dialogues par cet élément fondamental du réel caractérisé, en autre chose, par la spontanéité de la parole.

Aussi, le cinéaste explique qu'il a tourné son film en ordre chronologique pour projeter à l'écran l'évolution des acteurs en rapport avec la réalité environnante et, aussi, l'un par rapport à l'autre pendant le tournage. Groulx affirme, toujours dans *Propos sur la scénarisation* : « acteurs et groupe de tournage faisons connaissance dans une nouvelle recherche pour dire la réalité québécoise » (17).

---

<sup>68</sup> Vertov écrit : « allant du matériau à l'œuvre cinématographique (et non de l'œuvre au matériau), les kinoks n'estiment pas juste, pour commencer le travail, de présenter ce qu'on appelle un scénario » (52).

Bref, Groulx a voulu minimiser son intervention auprès de ses acteurs et de son scénario afin de conserver une part de spontanéité qu'il a toujours capté en image lorsqu'il faisait des films documentaires à la manière du direct. Cette liberté se traduit dans le film par une mise en scène épurée où règne, comme pour le documentaire, une grande partie de dialogues. En fait, la force du film de Groulx se trouve a priori dans le montage de tous ces éléments du réel insérés dans cette fiction. Mais, avant de poursuivre, nous n'avons pas terminé de recenser ces dits éléments du réel.

Ainsi, la « quête du réel » par la fiction se poursuit chez Groulx par le choix de ses acteurs. Lors de son entretien avec Patenaude, Groulx nous confie qu'il recherchait avant tout des interprètes cadrant a priori le profil de ses personnages, car, selon lui : « si le film est conforme à la réalité on n'a pas trop de mal à trouver des interprètes. » (7). Bref, il voulait que les acteurs jouent un peu leur propre rôle, celle de tous les jours en leur laissant, comme nous venons de le mentionner, « le choix de leurs mots, de leurs argument » (6) lors du tournage. Précisons que le cinéaste va même jusqu'à donner à ses personnages, le prénom de ses acteurs, Claude et Barbara.

Cela étant dit, qu'en est-il de la relation entre ces deux personnages et la réalité québécoise ? Dans *Propos sur la scénarisation*, Groulx mentionne : « la réalité environnante allait prendre presque toute la place dans le film et l'histoire d'amour servait à déterminer d'autres forces en présence dans la réalité » (17). En ce sens, Chantal Nadeau recèle dans ce couple l'allégorie de la réalité québécoise de l'époque, celle d'une identité québécoise en construction : « the marks of identity are metaphorically embodied in the relationship between him, the Québécois, and her, the Jewish anglophone » (200). Cependant, le regard féministe posé par cette dernière nous donne à voir la construction de la nation autour du genre masculin incarné par Claude.

D'après elle, le fait de poser Barbara comme étant l'altérité et le rejet de cette dernière à la fin du film sont des gestes montrant l'appropriation du processus identitaire par le genre masculin : « j'ai individualisé un problème collectif en prenant Claude » (57), mentionne Groulx en entrevue pour *Cahiers du cinéma* en 1965. En somme, selon Nadeau, la construction de la nation se fait alors à travers la masculinité et pose la femme pour l'altérité. Dans cet ordre d'idée, les propos de Groulx, discutant la construction de son scénario dans *Propos sur la scénarisation*, abondent dans ce sens : « C'était écrit comme pour l'affrontement : lui pensait noir, elle pensait blanc » (17). L'affrontement en question prend place dès les premières minutes du film par un montage alterné entre les deux personnages. Une dichotomie est aussi construite, comme le mentionne Groulx, à travers les scénarios, et il suffit d'entendre leurs propos au début pour s'en rendre compte.

Dans le fond, Nadeau n'a pas tort de décrire la dynamique Claude/Barbara de la sorte. Le processus identitaire québécois dans le film de Groulx passe effectivement par la construction d'une altérité incarnée par Barbara. Mais, a-t-on rassemblé tous les éléments dans cette analyse ? Peut-on reprocher à un auteur de mettre en scène des personnages inspirés de sa vie au point que cette dynamique prend forme par elle-même ? Je m'explique. Prenons le personnage de Claude. Une corrélation étroite existe entre ce personnage et le cinéaste : les deux sont issus d'un milieu ouvrier, ils sont des intellectuels engagés, possèdent des affinités littéraires identiques au point où même la revue *Parti Pris*, dans laquelle Groulx a écrit<sup>69</sup>, est présentée, s'insurgent contre la censure<sup>70</sup> à laquelle s'est butée Groulx à maintes reprises, et j'en passe. En substance,

---

<sup>69</sup> Groulx, Gilles. « 28 minutes, 25 secondes ». *Parti Pris*, no.7 (avril 1964) : 22

<sup>70</sup> Groulx raconte, dans *Propos sur la scénarisation*, ses expériences lors d'un film de commande, sur la ville minière de Normétal, dans lequel il refusera d'y opposer son nom au générique : « On demande que

Groulx se met en scène à travers le personnage de Claude et, pour construire et faire évoluer celui-ci, il l'a mis en confrontation avec un personnage féminin, Barbara qui a été, dans la vie réel, son amie de cœur<sup>71</sup>.

D'un autre côté, il faut relativiser les faits de cette époque. N'oublions pas que nous sommes au début des années soixante. Le Québec est sur la voie de la modernisation, mais traîne sans aucun doute les valeurs du passés. En d'autres termes, bien que Simone de Beauvoir<sup>72</sup> soit, dans une scène, sujet de conversation entre Claude et Barbara, la seule mention de l'auteure française, féministe de première heure, avec l'opinion de Barbara révèle la dissemblance entre la pensée féministe en émergence et la vision conservatrice de la femme encore présente au Québec : « je l'aime pas beaucoup [Beauvoir] parce que je crois qu'au fond l'homme reste supérieur à la femme », mentionne Barbara. Ce qui est intéressant à noter, dans le cadre de l'insertion du réel, est que les écrits de Simone de Beauvoir ayant été, au Québec, mis à l'Index dans les années cinquante, devient le livre de référence des Québécoises au début de la Révolution tranquille comme en dénote la parution d'un large dossier dans le magazine *Châtelaine* en avril 1964 et dans lequel, la rédactrice en chef, Fernande Saint-Martin<sup>73</sup> écrit: « Simone de Beauvoir a fait pour nous le point de la situation actuelle [...] les femmes en réalité y sont mises en accusation. [...] Trop peu de progrès, semble-t-il, ont été réalisés » (1).

Dans le même sens, nous avons le personnage de Claude qui, avouant ne pas avoir lu Simone de Beauvoir, dénonce l'attitude de Barbara qui, comme elle le dit si bien au

---

soit retiré du film, des plans, un commentaire, des passages de bande sonore, le plus souvent en invoquant des raisons d'ordre technique ou esthétique pour ne pas être obligé de déclarer un état de censure » (8).

<sup>71</sup> Les cartes postales publiées dans *Gilles cinéma Groulx : le lynx inquiet en témoigne* (22-23).

<sup>72</sup> Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe, tome I : les faits et les mythes ; tome II : l'expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949.

<sup>73</sup> Saint-Martin, Fernande. « Le bonheur ou le malheur d'être une femme » *Châtelaine* 5, no.4 (avril 1964).

début du film, se coiffe et se décoiffe ou, comme le dénonce Claude vers la fin, perd son temps à se maquiller et se démaquiller. Notons que dans son montage, Groulx procède à une description de son personnage féminin à travers le paraître, comme le démontre les photos de celle-ci sur le mur de la chambre, sa propension à se regarder dans le miroir et son désir insatiable d'adopter une image comme, par exemple, cette scène où elle demande à Claude si elle ressemble à Nana tout en imitant l'image sur la couverture de la revue *Objectif 63* qu'elle fixe. Bref, Barbara est décrite comme un personnage ancré dans l'immanence possédée par l'image et la superficialité contrairement à Claude faisant figure de transcendance par ses réflexions profondes.

En d'autres mots, le dualisme du couple Claude/Barbara permet, en effet, de poser la masculinité comme bâtisseur de la nation, mais je trouve que la composition du personnage de Barbara, avec les propos de son copain à son égard, nous permet de voir aussi une critique virulente de cette vision de la femme par rapport à l'homme ; l'altérité construite par Groulx à travers cette dynamique permet à ce dernier de construire un espace dans lequel il peut dénoncer la vision conservatrice et passéiste de certaines femmes.

Dans le fond, je ne mets pas en doute l'analyse de Nadeau en ce qui a trait à ce désir de construire l'idée de nation autour de la masculinité, mais, bien que le film incarne un point de départ intéressant pour son analyse, je doute que ce soit un exemple patent. La raison étant que Claude incarne en grande partie la vision du cinéaste. En fait, Claude est Gilles Groulx et, conséquemment, peut-on lui reprocher d'adopter une vision masculine de la réalité à la sortie de plusieurs années conservatrices dans laquelle il a baigné? Si une femme aurait fait un film, nous aurions sûrement décelé une vision féminine de cette réalité et, conséquemment, la question ne se serait pas posée. Plus

important encore, c'est que Groulx réussit, malgré cette construction de l'Autre, à tout de même soulever la question de la femme en dénonçant le statut quo dans lequel baigne encore une frange de femmes.

### **Documents historiques**

Mis à part ces choix scénaristiques et de *casting*, Gilles Groulx conserve sa ligne directrice, c'est-à-dire cette proximité avec la réalité historique en étoffant son œuvre par l'insertion d'une variété de documents péri-cinématographique<sup>74</sup>. Nous avons mentionné plus haut une contrainte à laquelle s'est buté le cinéaste, la censure. Il confie aux *Cahiers du Cinéma* qu'il « avait besoin que le film se serve de signes objectifs pour bien montrer que le propos qu'on allait élaborer n'était pas une abstraction, une construction de l'esprit, mais témoignait d'une réalité. »<sup>75</sup>, mais qu'à l'O.N.F. c'était interdit de montrer ça.

Pour contourner la chose, Groulx insère alors dans son film des articles de journaux relatant les événements sociaux ayant cours à cette époque ; il va même jusqu'à faire lire à son interprète, Claude, un article dans le quotidien *La Presse* relatant un débat sur le monopole existant dans la production des manuel d'auteurs. Cet article renvoi le spectateur à l'initiative du gouvernement fédéral, le 19 juillet 1963, de créer la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme. Cette Commission d'enquête a duré plusieurs mois et vient, conséquemment, tisser un lien intrinsèque entre la réalité du spectateur et celle à l'écran. En fait, le film est truffé d'éléments qui, comme

---

<sup>74</sup> J'emprunte ce terme à Pierre Véronneau où il écrit : « j'ai eu recours aux méthodes traditionnelles de la discipline historique [...] pour l'analyse de l'œuvre, de tous les documents péri-cinématographiques [...] trop souvent négligés en histoire du cinéma : archives, procès-verbaux, scénarios sources imprimées et orales, etc. » (162).

<sup>75</sup> Fieschi, Jean-André et Claude Ollier. « Gilles Groulx : Le chat dans le sac », *Cahiers du Cinéma* (1965) : 57



le souligne Véronneau, servent à « faire intervenir dans le film la réalité, la dimension historique » (165) et ainsi « confronter son film avec le présent » (165).

Dans une autre scène, c'est un bulletin d'information en direct à propos d'un projet de loi sur l'éducation que nous présente Groulx en filmant, sans faux-fuyant, le téléviseur diffusant l'information. Dans cette scène, Groulx place le spectateur face au débat historique sur le *Bill 60* dont l'enjeu central est la création d'un ministère de l'Éducation.

Tous les moyens sont bons pour Gilles Groulx, qui ne se prive d'aucun média, alors qu'il ajoute à la trame sonore de son film les bulletins à la radio, cette fois, sur un pays arabe venant d'obtenir son indépendance. Ce pays, c'est sans aucun doute l'Algérie ayant acquis son indépendance face à la France, le 1<sup>er</sup> juillet 1962, soit deux ans avant la sortie du film de Groulx. Soulignons, soit dit en passant, que René Lévesque, alors ministre sous le gouvernement Lesage, au pouvoir dans le film, a été grandement influencé par cette percée dans l'histoire du peuple algérien. Qu'à cela ne tienne, Claude semble tout autant influencé, du moins en pensée, puisqu'il nous présente au début du film l'œuvre d'un fervent militant pour l'indépendance algérienne, l'essai de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*.

Rappelons-nous ce que l'auteur de ce livre a écrit : « La vérité nationale, c'est d'abord la réalité nationale » (213). Nous pouvons d'ores et déjà percevoir une similitude avec la ligne de pensée de Groulx et son film qui, pour décrire la réalité de son peuple, tente le plus possible de la traduire à l'écran dans toute sa complexité. Groulx, malgré ses allégeances politiques, ne tente pas de construire un personnage idyllique, mais tente, à travers ses choix d'auteurs, de peindre l'état dans lequel se trouve son peuple, c'est-à-dire en processus de prise de conscience et crise identitaire. Dans cet ordre d'idée, il construit,

par l'entremise de son personnage Claude, l'archétype d'une génération en pleins bouleversements sociaux et économiques.

D'autre part, les éléments que nous venons de recenser tels que la radiophonie, les périodiques et la télévision prennent part à un ensemble d'éléments cadrant dans ce que Nichols s'attarde à nommer, dans un chapitre de *Representing Reality*, « *evidence* », que nous pouvons traduire par plus ou moins preuves et faits. Bill Nichols mentionne qu'au cœur des documentaires « *lie truth claims, and these claims are based on arguments and evidence* » (116). Dans une fiction la preuve (*evidence*) supporte le récit narratif alors que la preuve dans le documentaire supporte un argument sur la réalité historique.

Dans le cas qui nous concerne, nous avons déjà mentionné que le film de Groulx tente d'échapper au monde fictionnel incarné par les deux personnages et autour duquel se forme le récit. Ce qui est mis de l'avant sont les arguments portés par ces deux personnages placés en avant-plan. Le monde que nous peint Groulx ne possède donc pas les attributs d'une fiction dans la mesure où les arguments portent à chaque reprise sur la réalité historique du spectateur. Ces arguments sont alors soutenus, bien sûr par les événements dans le récit, comme ses rencontres avec les différents rédacteurs en chef, mais ils sont aussi soutenus par les éléments susmentionnés.

### **Décor urbain**

Rappelons-nous, en introduction, de la période dans laquelle baigne le cinéaste et, bien entendu, les personnages du film. Nous sommes en pleine Révolution tranquille dont l'urbanisation en a fait partie. D'ailleurs, Léon Dion confirme le lien entre l'urbanisation et la modernisation du Québec pendant la Révolution tranquille: « [...] l'urbanisation, qui

avait stagné durant la grande crise et fait un bond prodigieux de 1951 à 1961 poursuit, à un rythme un peu plus lent, sa progression de 1961 à 1971 » (57). Ce qui revient à dire que le Québec a connu un développement urbain avant et pendant la Révolution tranquille, mais que cet événement nous rappelle collectivement que c'est à cette époque que de grands projets ont été entamés.

Justement, dans le film de Groulx, un de ses aspects important est l'ubiquité de la ville dans la mise en scène. En fait, le trois quarts du film se déroule en ville avant de se terminer en campagne, à Saint-Charles. Après les élections provinciales du 26 mars 2007 résultant par un changement de garde dans l'opposition officielle avec la montée fulgurante de l'ADQ, il est intéressant de noter que Groulx a visité aussi cette tendance à établir un rapport dichotomique entre la ville et la campagne que le parti de Mario Dumont a su investir avant et pendant la campagne électorale. La dichotomie ville/campagne est notable dans la musique, passant du jazz au classique, dans le mouvement, avec Claude se déplaçant continuellement dans les rues de la ville pour finir installé confortablement en campagne.

Dans cette autre partie de l'analyse, je désire introduire quelques concepts nous menant à réfléchir sur la place qu'occupe le décor urbain dans le film de Groulx. Les idées développées par Walter Benjamin et Michel de Certeau nous permettront d'analyser les particularités du film dans ce rapport fiction-documentaire.

Débutons par introduire la figure du flâneur que l'on peut retrouver dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire<sup>76</sup> et qui ont été analysés par Walter Benjamin<sup>77</sup>. La figure du flâneur se résume à cet individu sillonnant les rues de la ville. En parcourant les espaces urbains, le flâneur occupe et s'approprie, l'espace d'un instant, un territoire

---

<sup>76</sup> Baudelaire, Charles. *Le spleen de Paris*. Paris : Éditions de Cluny, 1947.

<sup>77</sup> Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire*. Trad. Jean Lacoste, Paris : Payot, 1979

qu'il partage avec ses concitoyens et qui, comme eux, le définit. Le flâneur est aussi témoin d'une société en changement dont la métamorphose de la ville annonce son l'entrée dans l'ère moderne. Il n'est pas acteur des changements opérés, il n'est pas un personnage actif, mais plutôt passif sans un but précis ou une mission prédéterminée.

Dans la même veine, le personnage de Claude possède toutes les affinités de cette figure. Claude parcourt les rues de la ville et ne possède pas un but précis, sauf, comme il l'avoue à un moment donné : « le fallacieux prétexte de chercher un emploi ». Que fait Claude dans le film ? Il se promène dans la ville, observe et fait part de ses réflexions par l'entremise de monologues intérieurs (voix off). Claude est à la fois l'observateur et le témoin de sa société en mutation. À plusieurs reprises, le protagoniste se promène sur les trottoirs parmi la foule, traverse des rues, sillonne les allés d'un centre commercial, etc. Bref, une grande partie du film prend place dans l'espace public, l'autre se formant dans l'espace privé de son appartement, sa chambre, son lit et son bureau.

En fait, nous pouvons remarquer, dès le début du film, que Claude ne cesse de décorer les murs de sa chambre avec des articles de journaux ; nous retrouvons par ailleurs des photos de Barbara et de son idéal féminin. Benjamin écrit que pour le flâneur « les murs sont le pupitre sur lequel il appuie son carnet de notes » (60). Dans le fond, ce qui se trouve sur les murs c'est ce qui se déroule dans l'espace public. En d'autres termes, l'espace public s'introduit dans l'espace privé, mais aussi le privé, pour le flâneur, s'introduit dans le public comme le note Benjamin: « la rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre façades des immeubles comme le bourgeois entre ses murs » (60). Un bon exemple, nous l'avons avec la scène où Claude, avant de rejoindre Barbara, s'arrête dans une boutique de télévision et, sans la moindre hésitation, allume le téléviseur et écoute tranquillement le débat sur le Bill 60 : « le grand magasin est le

dernier refuge du flâneur » (84), selon Benjamin. Cette scène soutient justement l'idée du flâneur s'appropriant l'espace public comme s'il était chez lui. Benjamin ajoute que pour le flâneur : « les kiosques à journaux lui tiennent lieu de bibliothèque et les terrasses des cafés sont les bow-windows d'où il contemple son intérieur [...] » (60). Nous verrons le protagoniste se servir dans un kiosque à journaux, mais aussi, constamment « ensevelie » dans une liasse de périodiques de différentes provenances nous laissant présager une visite assez régulière au kiosque à journaux.

Tout compte fait, l'intérieur, c'est-à-dire l'espace privé dans le film, appartient à cette subjectivité incarnée par Claude. Je dis bien intérieur, car nous avons l'opportunité comme spectateur d'accéder, grâce au montage, aux réflexions et commentaires de Claude face à sa réalité. Au même titre que la parole et la pensée, l'espace privé forme parti de l'identité du personnage. Autrement dit, c'est comme si l'espace privé représente la part fictive du film par rapport au reste se déroulant à l'extérieur. Plus simplement, lorsque la caméra accompagne le protagoniste dans ses flâneries, le spectateur est interpellé immédiatement par l'espace public ; c'est comme si l'aspect fictif contenu et élaboré par un artiste (Gille Groulx) s'insère dans la réalité afin d'y joindre sa part de subjectivité. En fait, il veut pouvoir entrer en contact direct avec la réalité qu'il décrit et y projeter ses idées. Il désire confronter la réalité immédiate que la forme du cinéma direct permet de rendre plus proche, mais en soulignant qu'il s'agit d'un regard subjectif avec la construction du personnage de Claude.

Revenons à la ville, à l'espace public pénétré par le regard subjectif du flâneur, Claude. Le cinéaste nous offre à plusieurs reprises de nombreux plans dont souvent des plans larges de la ville, des rues, avenues, boulevards, ruelles (typique de la grande métropole), train, etc. Cette omniprésence de la ville nous pousse à penser qu'il y a plus

de deux acteurs dans le film, la ville occupant un rôle important pour Groulx. Prenons, à titre d'exemple, le plan du film précédent les ébats amoureux du couple. Étrangement, ce plan se retrouve entre deux scènes. Entre le plan rapproché de Claude tournant la tête vers la fenêtre en hors-champ et les ébats amoureux se situe un plan de quelques secondes où l'on remarque, dans cet ajustement de cadrage par rapport à l'horizon de la ville, que Groulx prend la peine de bien cadrer la ville à l'horizon.

Il n'y a pas seulement que l'image qui dévoile la ville. Un autre exemple vient en témoigner parmi les premières scènes du film. Alors que Barbara et Claude, assis dans la chambre de l'appartement, conversent sur le statut de la femme, mais aussi sur leurs ambitions, au milieu des deux personnages se situe une grande fenêtre opaque ne laissant rien paraître de l'extérieur. Pourtant, pendant toute la conversation, le spectateur ne cesse d'entendre les bruits de la ville dont le passage, une fois de plus, du train. Le train étant, soit dit en passant, le symbole de modernité, de communication, d'évolution, de vie collective et sociale.

Selon Nichols, la présence des lieux dans un film documentaire ou, pour le cas qui nous concerne, un film aux allures documentaires : « the authentic urban locations enhance the indexical or empirical realism of the reporter/detective story » (181). Plus loin, il mentionne : « locations shots do not require motivation in relation to a plot line ; instead their motivation lies in the documentary impulse itself : to represent the world in which we live » (181). Pour Nichols, la ville est un élément de plus ajoutant au réalisme du film permettant par ailleurs de solliciter une plus grande inclusion du spectateur (dépendamment où et par qui le film est visionné) retrouvant les repères de sa ville, c'est-à-dire du monde réel dans lequel il est aussi inscrit. Dans le film de Groulx, la ville dépasse le simple élément indexé pour faire acte réaliste.

Quel autre cinéaste fait du décor urbain dans ses films un moyen d'expression outrepassant l'élément réaliste conféré par Nichols ? Le cinéaste italien M. Antonioni, celui dont un de ses personnages féminins figure en première page du périodique *L'Express*, nous a offert des films où le paysage urbain est partie prenante. De facture totalement différente, les films d'Antonioni ont cette particularité d'accorder une importance étonnante au paysage urbain, particulièrement industrialisé, où les notions d'espaces et de temps et la tentative de décrire l'instabilité d'une conscience sont exprimées. Si, à cela, nous voyons, comme pour Antonioni, la ville comme élément dépassant un simple élément indexé au réalisme du film, qu'apporte donc la ville à la trame du film ? Autrement dit, peut-on voir le décor urbain dans le film de Groulx sous cet angle aussi ?

Cela nous ramène alors au concept du flâneur, métaphore expliquée précédemment. Claude incarne assurément ce personnage qui par sa vision, comme le souligne le passage de son regard vers la fenêtre de la ville tel que décrit plus haut, ainsi que ses inlassables déplacements dans la ville, nous permet de sentir, ou mieux encore, de vivre le mouvement s'opérant en milieu urbain. Dans la première image du film, Groulx fait acte d'énonciation en introduisant pour la seule fois dans son film, des intertitres. Nous apprenons alors que le film se déroule en 1964, soit la même année de parution du film, mais aussi, qu'il s'agit d'un point de vue subjectif sur la réalité au Québec : « ce film représente le témoignage d'un cinéaste sur l'inquiétude de certains milieux de jeunes au Canada français », nous pouvons lire au tout début du film. Ce qui nous intéresse plus particulièrement, c'est que ce long plan séquence nous introduit un plan large où deux personnages non-identifiés traversent un espace inconnu pour le spectateur.

Bref, cet espace enneigé est un non-lieu dans la mesure où nous sommes laissés dans l'inconnu face à l'endroit ; plus encore, les personnages marchent dans une direction aussi inconnue du spectateur. Cette scène nous amène à faire un parallèle avec la page blanche en littérature (omniprésente aussi dans le film). L'entrée en scène de l'espace urbain peut être vue comme le lieu d'écriture d'une subjectivité qui dans sa marche construit un espace d'énonciation. Nous nous inspirons ici de l'analyse qu'offre Michel de Certeau dans son essai *Marches dans la ville* et qui écrit : « l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés » (180). En d'autres termes, les passages choisis par le personnage en marchant dans la ville deviennent le texte d'une pratique du vécu dans lequel nous retrouvons l'énoncé du protagoniste.

Nous avons mentionné l'importance du regard de Claude, mais aussi de ses déplacements ; ces deux actions recèlent les idées de voir et de faire (ou mieux encore de voyeur et marcheur). Dans les premières minutes du film, Barbara nous met en relation avec la carte géographique du Québec. La carte est la représentation d'une province, ou d'une ville lorsque le doigt de Barbara s'arrête sur l'île de Montréal. Dénuée d'un vécu, d'une « pratique de l'espace<sup>78</sup> », pour emprunter les termes de Michel de Certeau, la carte ne représente que le signifiant que la pratique, c'est-à-dire la marche des personnages dans cet espace représenté, donnera au signe (la carte) son signifié (son sens): « la marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation » (181).

De plus, la carte géographique introduit aussi l'idée du regard totalisant. Ce regard en question sera continuellement présent pendant la présence de Claude dans la ville ; de nombreux plans seront placés méthodiquement par le réalisateur au fur et à

---

<sup>78</sup> « Le récit d'espace est à son degré minimal une langue parlée, c'est-à-dire un système linguistique distributif de lieux en tant qu'il est articulé par une focalisation énonciatrice, par un acte de le pratiquer » (227), écrit Michel de Certeau.



mesure que le récit avance. D'ailleurs, la plupart des plans sont pris en hauteur pour nous placer dans cette posture totalisante. Cette posture, justement, Claude l'occupe dans une autre scène où, au lieu de placer un plan de la ville au spectateur du film, il nous montre Claude, en ombre chinoise, regardant du haut de sa fenêtre, la ville. Michel de Certeau, toujours dans son essai *Voyeurs ou marcheurs*, écrit que : « la ville-panorama est un simulacre *théorique* (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau, qui a pour condition de possibilité un oubli et une méconnaissance des pratiques » (173). En d'autres termes, de Certeau fait un lien entre la posture du voyeur, de « l'œil totalisant », avec celle de la connaissance théorique. Que dira le rédacteur en chef Jean-Marie Lapointe ? Avant de vouloir changer le monde, il faut le connaître ce monde.

C'est ainsi que nous passons, pour contrer cette possibilité d'oubli et de méconnaissances des pratiques, de la position du voyeur regardant la carte géographique, puis la ville en hauteur, à celle du flâneur sillonnant les rues de la ville ; nous passons de l'action de voir, c'est-à-dire du concept théorique (la connaissance, le savoir), à celle de la marche, c'est-à-dire de la pratique (praxis). Dans un plan séquence, la caméra filme de loin, par un plan large, Claude traversant la rue et venant en direction de la caméra qui se cache au milieu des passants.

Les passants, nous savons maintenant, ne sont pas des figurants placés par le réalisateur, mais la « scène » d'une réalité historique captée par le cinéaste. Ainsi, le réel historique introduit le personnage fictif qui ne l'est pas autant que lorsque nous avons droit à la bande sonore pour nous introduire la pensée de Claude. En fait, ces déplacements dans la ville nous permettent de remarquer deux choses. La première, c'est que ce plan séquence avec Claude visible au fur-à-mesure qu'il s'avance à la caméra, exprime l'atomisation de la masse en rapport à l'espace urbain. Secundo, bien

qu'identifiable pour le spectateur, Claude se déplace dans la foule, dans la multitude, autrement dit : « il entre [...] dans le personnage de chacun » (20), écrit Baudelaire. Ce monsieur tout le monde est d'autant plus vrai avec ces lunettes fumées et opaques éloignant le contact visuel d'autrui.

En plus de permettre l'effacement du personnage dans la foule, les lunettes portées par Claude expriment aussi un aspect de la figure du flâneur discutée par Benjamin. Le flâneur est un être asocial note Benjamin en discutant le texte d'Edgar Allan Poe. Déjà dans la salle à manger avec ses colocataires, Claude laisse entrevoir qu'il n'est pas trop sociable et préfère la solitude : « le flâneur aux yeux de Poe est d'abord un homme qui n'est pas à l'aise dans sa propre société » (75), écrit Benjamin. Ce que nous venons de relever au niveau de l'image, Claude le confirme en mentionnant, tout en cheminant vers la caméra incrustée dans la foule passante : « je ne voudrais pas devenir cet homme sociable parce que plus la société lui impose des contraintes, plus elle s'éloigne de l'être humain ».

Le malaise exprimé par Claude sur sa société (le réel historique capté par Groulx), est bien illustré dans le plan séquence. Je pense à Michel de Certeau qui a écrit : « marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre » (188). L'absence d'un propre, nous l'avons fait remarquer en parlant de l'espace privé investi du public et vice-versa. Cette absence s'exprime ici à travers sa fonte dans la masse urbaine, et sa quête s'exprime par cette marche continue, qui ne s'arrête même pas devant la circulation, et se dirige vers le hors-champ, vers nous spectateur et aussi acteur de ce réel qu'il tente de rejoindre et modifier.

### Regard critique sur le réel

Avant toute chose, il est important de préciser que cette partie ne consiste pas à répéter ce que nous venons de discuter jusqu'à maintenant. Il est connu que la création d'un scénario et de personnages le plus proche de la réalité historique, l'insertion continuelle de documents historiques et le décor urbain tel que vu par ce marcheur des villes qu'est le flâneur, sont tous des éléments accentuant l'« effet de réel » à cette fiction. À cela, cet amalgame d'éléments permet aussi au réalisateur de construire un point de vue subjectif sur cette même réalité rapportée. Un des moyens d'y parvenir consiste à faire du montage un élément clef dans la construction de son propos. Nous l'avons mentionné en introduction, le montage est un élément intrinsèque au cinéma direct. Ainsi, nous désirons nous pencher dans cette partie à cet aspect du film, en soulevant certaines affinités entre le cinéaste québécois et les orientations en montage proposées par le cinéaste russe Dziga Vertov. Dans cette veine, nous poursuivrons en revenant sur l'auteur allemand Bertold Brecht qui, comme le note Stephen Heath, s'inscrit pratiquement dans la même ligne de pensée : « though Brecht never makes such a reference, the force — the scope — of montage comes near that given [...] by Vertov » (38).

Dans le film de Groulx, après sa troisième rencontre avec un éditeur, Claude se voit confiné à revoir ses méthodes de travail et réflexion. Il se lance donc à la poursuite d'un événement afin de « connaître le monde » qui l'entoure, il termine donc par couvrir une fanfare en préparation. Groulx a mentionné dans un entretien accordé à Michel Patenaude pour la revue *Objectif* qu'il « aurai[t] préféré que *Le chat dans le sac* soit davantage ancré dans les événements », que ce soit « un film d'événements, qui se passe dans la rue » (4). Probablement qu'il faisait référence à un type de cinéma comme le

présente Octavio Gomez, mais ancré dans présent<sup>79</sup> immédiat. Pourtant, nous retrouvons une certaine affinité avec Octavio Gomez puisque, comme lui, il est contraint par une instance gouvernementale, en l'occurrence l'O.N.F., de faire un film sous certaines contraintes : « à cause des circonstances ce n'était pas possible : faire [...] un film avec un très petit budget, un film plus ou moins déguisé, et en même temps faire un film qui corresponde complètement à mes aspirations » (4). Quoi qu'il en soit, la séquence de la fanfare s'inscrit dans la lignée de ses aspirations puisqu'il s'agit d'un événement.

Notre intérêt pour cette séquence est qu'elle revêt quelques lignes directrices de l'approche du cinéaste russe Dziga Vertov. Une de celle-ci est la vie « saisie à l'improviste » prônée par ce dernier. Nous avons souligné comment la prise de vue de la ville, et dans la ville, recèle un caractère très réel, mais la séquence de la fanfare figure aussi parmi ces séquences dont le spectateur se demande si elle est issue de la mise en scène ou capté directement du réel. En fait, Groulx est dans la même ligne de pensée que les thèses développées par Vertov figurant sous l'appellation de Ciné-Ceil : « il faut saisir la vie à l'improviste, photographier les gens à leur insu pour obtenir plus de vérité » (21), écrit Marsolais sur le cinéaste. Le meilleur exemple pour illustrer le propos se trouve dans les premiers plans de la scène de la fanfare. La caméra s'insère dans la troupe et s'avance tranquillement projetant son objectif de gauche à droite. Ce plan en particulier nous rappelle les premières heures du cinéma direct, soit *Les raquetteurs* (1958), un court métrage de dix sept minutes réalisé par Michel Brault et Gilles Groulx. La caméra incarne, un peu aussi comme nous venons de le voir chez Octavio Gomez, un personnage (caméra subjective) qui se déplace et capte les gens à l'improviste. L'espace d'un instant,

---

<sup>79</sup> En fait, Gilles Groulx voulait incorporer dans la fiction, des éléments réels comme des archives de Radio-Canada, etc., mais il a été contraint par l'O.N.F. à faire autrement, c'est-à-dire insérer des articles de journaux, des procès verbaux...

le personnage principal, Claude, est absent. Groulx annihile toute identification au protagoniste et fait du « regard » de la caméra une subjectivité à part entière ; il s'agit bien de l' « œil » de la caméra porté par son opérateur se déplaçant à travers les gens.

Claude se faufile entre trois personnes prenant un café et pointe l'objectif de sa caméra photo vers la caméra cinématographique. Cette action permet de rejoindre un des éléments importants des thèses de Vertov qui est de rendre visible, de mettre à nu ce qui est caché. Cette mise à nu s'incarne particulièrement à travers les pensées auxquelles Groulx nous donne la chance d'accéder, c'est-à-dire confiner un homme plein de volonté et d'engagement, à regarder le cirque ou le « système », comme Claude s'emploie à le dire, « contribu[er] à maintenir la médiocrité dans une société »<sup>80</sup>. Ainsi, cet événement permet à Claude (Groulx) d'inscrire son point de vue se résumant dans une seule scène à la fin de sa « traversée » dans la fanfare. Après s'être fondu dans la foule et après quelques photos, la séquence se termine avec Claude s'écrasant sur un banc et abaissant sa caméra photo entre ses jambes que Groulx prend bien soin de filmer en gros plan. Ainsi, cette scène incarne le passage de libre penseur circulant librement à celui de spectateur résigné et immobile. Le comportement de Claude à la fin de cette séquence semble être celui d'une résignation à proposer les moyens de changer la société comme il le proposait antérieurement dans un papier à Paul-Marie Lapointe. Il se contentera plutôt de l'observer puisqu'à la fin de son parcours dans la fanfare,

Le film de Groulx est justement caractérisé par cette vision du cinéma qui est, toujours selon Vertov, « un mouvement en faveur de l'action par les faits, contre l'action par la fiction » (20), rapporte Marsolais. La séquence de la fanfare en est un exemple parfait, mais le film en entier est composé d'une succession de « tableaux » de faits qu'il

---

<sup>80</sup> Dans un monologue intérieur, Claude, découragé, lance quelques réflexions.

confronte ou met en rapport avec d'autres ou avec son personnage. D'après Vertov : « le montage est l'inventaire de toutes les données documentaires ayant un rapport, direct ou non, avec le sujet traité (que ce soit sous forme de manuscrits, sous forme d'objets, sous forme de bout filmés, de photographies, de coupures de presse, de livres, etc) » (130).

Groulx procède de cette manière pour mettre le spectateur face à la réalité qu'il commente par le biais de son personnage Claude. Comme nous l'avons mentionné, Groulx insère à travers son film des articles de journaux, des images de magazines et, au point de vue sonore, les commentaires des journalistes de la presse écrite et télévisée. À cela, il ajoute sa part subjective en introduisant l'opinion de son personnage, comme en témoigne la lecture à voix haute qu'il effectue de l'article dans le journal *La Presse* à propos de l'éducation.

Comme Vertov, Groulx démontre que l'organisation de ses plans et de ses séquences sont regroupées autour d'une idée centrale, d'un « thème » social déterminé, dépassant ainsi le niveau de la stricte information : « Vertov substitue donc une structure filmique qui est fonction d'une volonté thématique, et partant, idéologique » (20), souligne Marsolais. En fait, c'est la structure narrative dans son ensemble qui est sujette à cette « volonté thématique ». De ce fait, la structure est soumise à l'inventaire des données historiques, offrant au spectateur une structure dont le lien entre chaque scène repose sur cette thématique d'une jeunesse baignant dans la Révolution tranquille.

Autrement dit, ce à quoi je veux en venir est que la structure narrative de Groulx est légèrement éclatée. Le spectateur passe d'une séquence à l'autre sans nécessairement avoir l'impression d'« avancer » dans le récit. Il n'y a pas de cause à effet d'une séquence à l'autre ; chaque séquence possède sa « valeur » propre, sa réflexion, son message. Prenons, par exemple, les trois rencontres avec les éditeurs de journaux, qui,

chacune peint le portrait de la réalité dans le domaine de la critique, de la pensée, de la réflexion, bref, du manque d'un espace public où peuvent s'engager des débats sociétaux. Cette approche dans la structure narrative rejoint aussi celle de l'auteur Bertold Brecht qui, comme l'explique Martin Walsh : « all the burden of meaning [...] bears on each scene, not on the whole. [...] There is no development, no maturation... there is no final meaning, but a series of segmentations [...] » (69-70).

En fait, le film de Groulx possède la qualité de respecter les paroles du personnage du magazine *Maclean*, Paul-Marie Lapointe, qui mentionne qu'« un papier qui est basé sur la réalité... un papier qui parle de fait... peut être publié ». La séquence de la fanfare n'est qu'un élément parmi d'autres traduisant somme toute l'éclatement de la structure narrative classique au profit d'une structure basée sur l'observation de la réalité et l'insertion d'une subjectivité. Ainsi, grâce à ce type de montage, on rejoint un aspect important de l'approche de Bertold Brecht, comme le rapporte Sylvia Harvey : « it is the engagement with knowing the world in order to represent and transform it that is central to the Brechtian aesthetics » (51). Rappelons-nous ce que dit le personnage de Paul-Marie Lapointe à Claude : « [...] ce qu'on a besoin pour transformer le monde, c'est de connaître qui il est ». Les paroles sortant de la bouche de l'éditeur rejoignent sans contester la thèse principale de Brecht, et confirme l'influence de l'auteur sur notre artiste québécois.

La présence des thèses de Brecht se fait sentir aussi avec le personnage de Barbara qui mentionne au début du film : « est-ce que je fais l'École Nationale de Théâtre par jeu... comme je me joue ». Ces paroles soufflent une idée de Brecht voulant que les acteurs, dans une représentation, soient clairement, aux yeux du spectateur, des acteurs jouant un personnage. Mais, mieux encore, le personnage de Barbara est actrice et,

pendant une bonne partie du film, ne cesse de parler d'une pièce de Bertold Brecht qu'elle aura peut-être la chance de jouer. Par ailleurs, dans cette scène, Groulx, contrairement à Octavio Gomez, n'insère pas de commentateur ou de journaliste, mais crée toutefois une troisième personne, c'est-à-dire le spectateur à qui s'adressent les personnages lorsqu'ils se décrivent devant la caméra.

Mais cela n'est qu'un début par rapport à un autre concept de Brecht que Groulx utilise pour construire son film. Il s'agit de cette volonté de séparer les éléments comme le relate Colin MacCabe dans son essai « The Politics of Separation ». L'auteur nous apprend que Brecht prône, pour son théâtre épique, une séparation des éléments qu'il distingue en trois catégories : la musique, le texte et le décor. Pour le cinéma, MacCabe distingue cinq éléments : l'image en mouvement, le son ambiant, les effets sonores, la musique et l'écrit. En gardant en tête la conception du montage de Vertov et Groulx ainsi que le concept de séparation des éléments, nous désirons maintenant observer de plus près comment Groulx opère la construction de son film dans lequel un regard critique sur la réalité est introduit.

Débutons par la musique de John Coltrane<sup>81</sup>, omniprésente dans le film et aucunement en synchronisme avec la bande image. Ce que nous retenons du genre musical, qu'est le jazz, c'est sa structure, c'est-à-dire qu'elle est composée d'une grande part d'improvisation et de spontanéité tel que prôné par Gilles Groulx dans son propre domaine. La musique recouvre uniquement les séquences à Montréal, et, par ailleurs, ne possède pas le rôle d'emblée octroyé dans les films classiques où la musique soutient l'image dans le but de produire un effet cathartique. Elle permet néanmoins de créer une unicité dans toutes ces séquences disparates et d'ajouter, à la composition du personnage

---

<sup>81</sup> Né le 23 septembre 1926 dans le Sud (en Caroline du Nord) et décédé en 1967 à New York. Il a été saxophoniste de jazz américain, créateur d'un style lyrique aux effets sonores incantatoires.



principal, c'est-à-dire l'état psychique dans lequel il se trouve. L'idée que la musique joue un rôle dans la composition psychique du personnage est confirmée avec la dernière partie du film lorsque Claude se retire en campagne. Dès lors, le choix musical intradiégétique et extradiégétique est substitué par le genre classique avec celle d'Antonio Vivaldi<sup>82</sup> et François Couperin<sup>83</sup>. Ce changement s'opère en même temps que Claude change de décors et, dans la même phase, brise ses liens avec Barbara en plus de retrouver une sérénité qu'il n'éprouvait pas en ville.

À cela, nous pouvons poursuivre avec les effets sonores ajoutés au montage comme, par exemple, la scène où Barbara et Claude, déguisés dans la salle de costume, s'amuse de manière inusitée. Ce que nous retenons de la scène est que le son est totalement distordu. En effet, les paroles appartiennent à nos personnages, mais sont, dans un premier temps, totalement dissociées de l'image et, en deuxième temps, elles possèdent un écho expulsant celles-ci du réalisme dans lequel le spectateur baigne jusqu'à maintenant. Cette distorsion ajoute, sans aucun doute, un effet de distanciation permettant au spectateur d'occuper un position extérieur aux événements : « the separation of the elements must be produced in order that the spectator too will be separated out and can take up the relaxed attitude of the learner » (48), explique MacCabe.

Du point de vue de l'image dans l'ensemble du film, il y a de nombreux faux raccords. À plusieurs reprises, la caméra suit le regard d'un personnage nous laissant présumer comme spectateur que nous allons voir ce qu'il regarde, mais Groulx dévie notre attention vers un autre lieu sans rapport avec l'image précédente. Groulx le pratique

---

<sup>82</sup> [1678-1741] Compositeur italien. Prêtre et professeur de musique, il fixa définitivement la forme du concerto classique.

<sup>83</sup> [1630-1701] Fait partie d'une dynastie de musiciens dont les frères Louis et Charles Couperin. François Ier fut organiste et professeur de clavecin.

beaucoup comme dans la séquence de la fanfare ; alors que Claude s'apprête à prendre en photo un groupe, la caméra se tourne vers un autre groupe où une personne nous offre une prestation avec son instrument de musique. Le passage d'un plan à l'autre rappelle au spectateur que la caméra est dissociée du regard de Claude évitant ainsi l'identification du spectateur avec le protagoniste. Cela, bien entendu, accentue l'effet documentaire en mettant l'accent sur l'observation anthropologique de l'événement.

Toujours dans cette perspective de créer une distance entre le spectateur et les images, l'image filmée est souvent coupée par des *jump cuts* comme, par exemple, lorsque le couple monte dans l'auto de Barbara. Mieux encore, c'est la discontinuité entre les séquences qui est surtout notable comme en témoigne la sortie de l'appartement à deux reprises de Claude, une fois seul et tout de suite après en compagnie de Barbara. Ces coupures dans l'image marquent a priori la présence du cinéaste et brise avec l'idée d'un montage transparent où le cinéaste s'efface au profit de l'image, du récit ou du commentaire pour ce qui est du documentaire. Cela, bien entendu, crée une distanciation du spectateur mettant en relief par la même occasion le sentiment qu'il s'agit de l'expression d'un propos subjectif sur la réalité. Prenons, par exemple, la séquence où Claude se promène dans le centre d'achat avant de s'arrêter et allumer un téléviseur. Dans cette séquence, Groulx procède à un montage successif de plans fixes de boutiques les unes pareilles aux autres. Quant à moi, cette succession de plans revêt une signification au-delà du simple déplacement du protagoniste vers la boutique. Il semble que Groulx nous souffle cette idée d'aliénation dans laquelle la société moderne québécoise s'enlise. Les plans fixes, successifs, répétitifs, semblables avec un cadre très « mise en boîte » de part ses horizontales et verticales itératives nous soufflent l'idée de cette entrée dans l'ère de la surconsommation, de la marchandisation et, qui plus est, de

l'uniformisation du mode de vie ; sans compter que la musique intradiégétique que l'on entend dans le centre commercial ne fait qu'abonder dans le même sens.

En fin de compte, il est évident que Groulx partage l'approche de Vertov et Brecht. Nous pourrions nous pencher longuement sur les similitudes en soulevant de nombreux exemples à partir du film et des textes respectifs. Quoi qu'il en soit, ce qui caractérise les trois auteurs est leur penchant pour la pensée marxienne et, plus particulièrement, l'approche matérialiste qu'ils accordent à leur art car, comme le rapporte Walsh en citant Brecht : « the simple reproduction of reality tells us nothing at all about that reality » (96). Dans ces conditions, le cinéma permet de reproduire la réalité, mais aussi de dire quelque chose sur cette réalité. Le montage étant, selon Vertov et Groulx, un moyen *sine qua non* à la production d'un commentaire sur une réalité rapporté (au niveau du documentaire). Dans la préface du recueil des *Articles, journaux, projets* de Vertov, les *Cahiers du Cinéma* soulignent que, selon le cinéaste russe, il s'agit de : « l'interaction dialectique du discours et de son objet [...] » (13). Le film de Groulx incarne justement cette pensée ; il s'agit de l'interaction dialectique du personnage Claude avec la réalité captée et construite par Groulx.

Pour terminer, puisque Groulx se sert de la réalité pour introduire son opinion sur la réalité de 1964, pouvons-nous qualifier le film de Groulx de propagande ? La réponse à cette question me paraît facile. Le cinéaste québécois ne défend pas les intérêts d'un gouvernement ou d'un quelconque organisme. Au contraire, Groulx, dès le début du film, annonce ouvertement par des intertitres qu'il s'agit d'une opinion personnelle sur un milieu donné. Ensuite, il ne tombe jamais dans, comme l'appelle Ellul, « un processus de simplification » de la réalité. En effet, le spectateur est plongé dans une marre de faits rappelant la grouillante réalité dans laquelle baignent le personnage et le spectateur.

Aussi, Groulx évite, comme le film précédent, et dans une certaine mesure le film analysé au chapitre suivant, le mythe du héros discuté par Ellul dans ce qu'il appelle la sub-propagande (42). Dans le film de Groulx, il y a absence d'un mythe : d'un projet social, d'une vision ou d'objectifs à atteindre. Ici, il y a omission « d'une image motrice globale [...] d'une image fortement colorée, maîtrisante, globale, contenant tout le souhaitable », comme l'exprime Ellul.

En somme, nous avons vu que Groulx ne tente pas de modifier l'opinion, mais de produire une opinion personnelle sur la réalité qu'il dépeint. Autrement dit, l'ensemble des documents et l'approche artistique du cinéaste culmine avec son dessein de traduire SA vérité sur le monde qu'il habite. Groulx a vite compris, comme le rapporte Ellul, que « l'homme moderne est habité par la religion du fait » (11). Or, cette « religion du fait », n'est pas récupérée par Groulx pour provoquer une action, obtenir une croyance active et mythique comme nous le donne à voir Octavio Gomez. La relation dialectique construite par l'entremise du montage entre son protagoniste et les faits introduit dans l'ensemble de l'œuvre n'a que pour but que de dénoncer le manque d'espace créatif et d'émancipation d'une part de la société. Pour autant que je sache, le film de Groulx est un film personnel, de constatation et de dénonciation. La manière dont se termine le film renchérit cette idée puisqu'elle se termine avec Claude, immobile, en position d'observation et de réflexion. Le film se termine donc sans résolution de conflit, mais un amalgame de constatations et de réflexions sur la réalité observée et dépeinte par le cinéaste par l'entremise de son protagoniste.

## Conclusion

Finalement, ce deuxième chapitre nous a permis de jeter un regard sur un autre film introduisant une forme documentaire à la fiction. Cette fois, le mélange des deux formes ont donné un résultat bien différent par rapport au film cubain. Nous avons vu dans ce cas-ci que l'intrusion du documentaire s'est faite sous l'inspiration de préceptes du cinéma direct plutôt qu'un choix esthétique proche du télévisuel.

Par ailleurs, le film de Groulx se distingue des trois autres analysés dans ce travail pour plusieurs raisons. Effectivement, il s'agit du seul film dont les aspirations nationalistes sont en éveil et dont le peuple n'a pas encore accédé à sa souveraineté ; le film est davantage ancré dans un présent proche qu'un passé idéalisé, qu'un passé mythique ou d'un futur hypothétique comme le film de Peter Watkins au dernier chapitre. Le cinéaste québécois a tout mis en place pour rendre compte du réel historique, de l'horizon culturel du spectateur et de son auteur. Groulx ne plonge pas vers le passé, vers l'inactuel, comme l'écrit Fanon, mais « dans ce lieu de déséquilibre occulte où se tient le peuple » (215). Gilles Groulx a vite compris les notions de Fanon, c'est-à-dire que pour ouvrir le futur, il faut s'investir dans le présent. Ce présent, il faut le prendre comme il est et tenter d'en soutirer les éléments importants pour faire avancer une cause.

Groulx évite le piège de faire de son œuvre un outil politique récupérable par d'autres instances en créant une histoire où l'idéal et l'absolue dominant. Avec l'intrusion de personnages le plus proches possible de la réalité, en optant pour une mise en scène improvisée et un scénario à large part aussi improvisé, en introduisant, tel un collage, une large quantité de médias écrit et parlés, il opte, par l'entremise du montage comme monteur de son argumentation, pour une « confrontation » du réel avec ses expériences et ses constatations sur la réalité québécoise.

En plus, l'œuvre de Groulx est probablement considérée comme un outil d'enseignement d'une période de l'histoire du Québec et d'un mouvement cinématographique pour les raisons que nous venons d'évoquer. En fait, le cinéaste nous offre une œuvre honnête et personnelle sur sa relation intime avec la réalité de son temps. Le fait que son film soit le moins controversé parmi les prochains films analysés prochainement démontre que le cinéaste a su doser son avidité pour la constatation et son désir de promulguer l'indépendance du Québec.

Pour terminer, la présence des thèses de Vertov et l'influence marquée du Brecht concorde avec la théorie « political modernism », en ce sens que la « construction » du film se forme autour de l'idée du processus bidirectionnelle dont parle Sylvia Harvey et qui est, selon elle, essentiel à cet théorie : « [...] a set towards the text and a set towards the reader » (49). Nous avons pu démontrer que, comme cette théorie le commande, il existe un lien intrinsèque entre le texte et ce qui est à l'extérieur du texte : le décor urbain, les éléments péri-cinématographiques, procès-verbaux, archives, etc. En peu de mots, la relation entre la production culturelle et les changements sociaux sont patents dans cette œuvre. Elle nous permet de voir qu'il existe en effet une corrélation entre la réalité sociale, les changements qu'elle encourt et le développement de nouvelles technologies amenant une nouvelle manière de faire de la fiction et, conséquemment, une nouvelle esthétique.

## III

## LA BATAILLE D'ALGER

« [...] la lutte pour la liberté et l'indépendance nationale est dialectiquement liée à la lutte contre le colonialisme en Afrique ». <sup>84</sup>

-Frantz Fanon

« If you are trying to make revolutionary films on reactionary editing tables, you are going to run into trouble ».

-Jean-Luc Godard<sup>85</sup>

Dans une scène du film analysée précédemment, nous sommes invités à écouter une discussion à la radio sur un pays venant d'obtenir son indépendance. C'est ainsi que notre regard se déplace, pour ce troisième chapitre, vers le nord de l'Afrique, vers le pays dont il est question à ce poste radio, l'Algérie. Après plusieurs années sous protectorat français, l'Algérie accède officiellement à son indépendance le 2 juillet 1962<sup>86</sup>, soit deux ans avant la sortie du film de Groulx.

Cette liberté nouvellement acquise n'a pas été de tout repos pour les deux nations s'étant livrées à de nombreuses confrontations au cours des années antérieures. La France, dépendante au niveau énergétique, s'est adonnée à une pratique coloniale durant plusieurs années (cent trente). Dès la deuxième moitié du XIXe siècle, la modernisation de la société algérienne est menée par les colons catholiques francophones détenant les rênes de l'État. Dès lors, un processus de déculturation et d'assimilation va bon train, mais cela engendre une division sociale dont l'essentiel de la population arabe et islamique est mis à partie.

<sup>84</sup> Fanon, Frantz. *Pour la révolution africaine : écrits politiques*. Paris : François Maspero, 1969.

<sup>85</sup> Cité par Perte Sainsbury dans *Afterimage* (été 1971) : 7.

<sup>86</sup> Les accords d'Évians mettent fin à un cessez-le-feu le 19 mars 1962. Le 2 juillet 1962, l'Algérie accède à l'indépendance après le référendum d'autodétermination du 1<sup>er</sup> juillet dont le général de Gaulle (Président français) avait établi le principe le 16 septembre 1959.

Dans la même veine que d'autres pays de cette époque, une montée du nationalisme permettant la croissance de parties politiques comme le Mouvement pour le triomphe des libertés démocratiques (MTLD) qui s'appellera aussi le Parti du peuple algérien (PPA). Un radicalisme se fera sentir chez certains de ses membres pour donner naissance à un parti plus autoritaire et militarisé adoptant le nom de Front de libération nationale (FLN).

Dans le domaine du cinéma, suite à son indépendance, l'Algérie connaît quelques problèmes au niveau de la production et la diffusion. Au niveau de la production, il existe à ce moment-là différents organismes cinématographiques. Cependant, des rivalités administratives et querelles de personnes entravent l'essor de l'industrie. Rachid Boudjedra, dans *Naissance du cinéma algérien*, nous trace un portrait de cette réalité en relevant les différents acteurs d'un tel antagonisme. Il y a, en premier lieu, le Centre audio-visuel de Ben Aknoun produisant des films avec des moyens financiers limités comme le film collectif comprenant Ahmed Rachedi et René Vautier, *Peuple en marche* (1963). Un autre organisme existe sous la coupe de Lakdhar Hamina, réalisateur du film *Vent des Aurès* (1965), l'O.A.A., l'Office des actualités algériennes. Ce dernier organisme est rattaché au ministère de l'Information et produit de très nombreux courts métrages de commande dont plusieurs visent l'éducation populaire telle que l'alphabétisation, l'hygiène, etc.

Enfin, il existe une société privée aux moyens financiers supérieurs aux autres, Casbah-Films. Cet autre organisme appartient à un des acteurs déterminant dans la lutte pour l'indépendance au sein du FLN, Yacef Saadi<sup>87</sup>. En effet, Saadi se lance dans la production cinématographique avec l'objectif de raconter la bataille d'Alger qu'il a dirigé

---

<sup>87</sup> Chef du FLN dans la Casbah durant la bataille d'Alger, Saadi a été arrêté en 1957 et emprisonné en France. Condamné à mort trois fois, il échappe à l'exécution et est amnistié à la fin de la guerre. Il devient un homme d'affaires à Alger après 1962.



et vécu de près. Dans cette perspective, Saadi opte pour la coproduction internationale en choisissant de produire, avec la compagnie italienne Igor Film, le film dont il sera question dans ce chapitre, *La bataille d'Alger* (1966). Un film qui remportera le prix de la critique internationale en 1966 et le lion d'Or au festival de Venise en 1967, en plus d'occuper pratiquement seul pendant longtemps, avec le film *Hassan Terro* (1967-68) du réalisateur Lakhdar Hamina, la position de film le plus rentable de l'histoire algérienne<sup>88</sup>.

Il est important de mentionner pour la suite des choses que dès 1962, certains responsables de l'idéologie aidés par des militants marxistes essaient de créer un code politique du cinéma en Algérie qui sera complété par la Charte d'Alger en avril 1964. Cet « outil » deviendra très vite un appareil répressif de censure. Mais, plus important encore, c'est ce qui se produit quelques mois plus tard, alors que le jeune gouvernement algérien procède à des changements importants dans l'industrie, en regroupant tous les organismes antagoniques soulevés précédemment en un seul sous la tutelle du Ministère de l'information. Le Centre national de cinéma sera responsable de la gestion cinématographique et de la formation des futurs cinéastes ; comme le note Boudjedra : « cette centralisation permettait de réunir les moyens financiers au niveau d'un organe central » (57) en contrôlant plus des trois quarts de la production et de la commercialisation des films en Algérie. Plus loin, Boudjedra nous explique que dans la foulée de créer un cinéma national capable de représenter la réalité algérienne, la société privée Casbah-Films a des différends avec le pouvoir central qui, comme l'écrit Boudjedra : « n'eut de cesse que lorsqu'il parvint à la démanteler et à la faire totalement disparaître » (58). Dans ces conditions, lors du financement du film *La bataille d'Alger*,

---

<sup>88</sup> Soulignons que le livre de Boudjedra a été publié en 1971.

Casbah-Films est en grande partie contrôlée par le gouvernement qui, soit dit en passant, n'investira pas assez pour les besoins du réalisateur qui devra quêmander ailleurs.

De l'autre côté, il a été difficile de financer le film à partir de l'Italie aussi, car plusieurs ont pensé que le film était destiné à une audience spécifique et non grand public. Nous apprenons par Joan Mellen que quelques producteurs voyaient d'un mauvais œil un film sans une « vraie » histoire et sans acteurs connus. D'autres argumentaient même que les Italiens n'étaient pas intéressés par les « noirs ». Un autre producteur, nous raconte Mellen, investit \$80,000 uniquement parce que c'est tel cinéaste italien qui le réalise. Rachid Boudjedra nous révèle que le premier film totalement produit par Casbah-Films et présenté à Cannes en 1965, *Les mains libres* (1964) par Ennio Lorenzi, a bénéficié de soixante-dix millions d'anciens francs. Dans l'entrevue par le scénariste dans *Gillo Pontecorvo's The Battle of Algiers*, Pontecorvo nous révèle que le deuxième film produit par Casbah-Films, *La bataille d'Alger*, est plus dispendieux que son prédécesseur avec une dépense de \$700 000 et \$800 000 dollars américains.

Comment s'est fait le choix du réalisateur ? Conscient du peu d'expérience, pour ne pas dire presque nulle, de son pays en matière de cinéma, Saadi se tourne une seconde fois vers l'Italie, particulièrement pour le courant néo-réaliste que ce pays a vu naître quelques années plus tôt. Son premier choix pour réaliser l'œuvre dont il sera question s'est arrêté sur Francisco Rosi<sup>89</sup>. Étant donné qu'il est occupé avec un autre tournage,

---

<sup>89</sup> Francisco Rosi a été assistant de Luchino Visconti, le deuxième choix de Saadi. Marcus Millicent écrit dans *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1986) qu'il existe quatre phases à l'école néoréaliste italienne. Rosi fait parti de la deuxième, c'est-à-dire ceux qui, ayant appris des réalisateurs néoréalistes de la première heure, en viennent dans les années cinquante à réaliser leur propre films (Millicent : 339). Quoi qu'il en soit, la deuxième phase se détache de la première, selon les paroles de Rosi rapportées par Millicent (340), car celle-ci s'inscrit dans une perspective critique du réel alors que la première se contentait de la rapporter. Ce qui a probablement influencé Saadi pour le choix de Rosi est sûrement le film *Salvatore Giuliano* (1961). Je suis porté à croire dû à la grande ressemblance que le film de Pontecorvo possède avec celui de Rosi paru cinq ans plus tôt. Il existe dans le film de Rosi un remarquable travail dans la photographie comme s'y adonne Pontecorvo. Carlo Testa dans, *Poet of Civic Courage : The Films of Francesco Rosi* (Angleterre : Flicks Books, 1996) cite Rosi en ce sens

Pontecorvo se tourne vers son mentor Luchino Visconti, qui nous a donné le révolutionnaire *La terre tremble* (1948), mais n'en venant pas à un accord, Saadi cherche ailleurs. Ayant vu le film *Kapo* (1960), le choix de Saadi s'arrête finalement sur un autre réalisateur italien, Gillo Pontecorvo. Comme pour les deux premiers choix, le cinéaste se distingue par son influence néo-réaliste et ses positions politiques bien définies.

Gillo Pontecorvo est né à Pisa (Italie) en novembre 1919 d'une famille juive d'origine. Atteignant l'âge adulte, il étudie la musique pour ensuite s'intéresser à la chimie avant de dévier rapidement vers la politique où il y trouve un grand intérêt au point où il se fait un membre du parti communiste italien en 1941. La bataille contre le fascisme/nazisme lui donne l'opportunité d'occuper le poste de commandant d'un mouvement de résistance à Milan et les Alpes. Après la guerre, il devient fonctionnaire au sein de son parti pour ensuite revenir en France et être photojournaliste à Paris. Il ne tarde pas trop à rediriger son parcours une fois de plus et obtient son premier prix pour un

---

: « I want [...] the photography to have three different tones: an evocative tone for past events, a photojournalistic tone for the events of Castelvetro, and... a television tone for the scenes of the trial » (9). Ces différentes « tonalités », nous les remarquerons aussi chez Pontecorvo au fur et à mesure de notre analyse. De plus, l'usage d'interstitres, de « flash-back », de voix off au ton documentaire, de prises de vues aussi documentaires sont tous des procédés utilisés par le cinéaste comme Pontecorvo nous le donne à voir dans son film. A ce sujet, Pontecorvo nous offre même des plans de caméra nous rappelant sans conteste son prédécesseur. Effectivement, Rosi filme à un moment donné une suite de plans en contre-plongée nous dévoilant la population perché au bout de leur terrasse comme le fera Pontecorvo à de nombreuses reprises dans le film analysé dans ce chapitre. Rosi tente dans son film, comme Pontecorvo pour des raisons différentes (idéologiques), d'éviter d'avoir un personnage principal (malgré le titre du film) : « Giuliano is not the real protagonist of the film; rather, it is Sicily [...] », observe Testa (15) ; Pontecorvo tente de faire, malgré l'« absence » d'un héros principal, encenser un moment historique et réussit toutefois à faire d'un de ses personnages un héros de guerre, contrairement à Rosi qui tente de démystifier un personnage considéré comme héros par plusieurs en dévoilant à travers des faits irréfutables les diverses facettes d'un personnage rendu mythique par la presse italienne et la population locale. Pontecorvo partage la même vision que Rosi en ce qui a trait à l'esthétique cinématographique (nous en discuterons plus loin) ; en entrevue avec Michel Ciment dans *Le dossier Rosi* (Paris : Stock, 1976), Rosi raconte : « dans tous mes films, il y a une volonté de m'exprimer de cette manière directe qui peut sembler documentaire, mais qui n'est qu'une recherche de style avec une raison fonctionnelle : la forme ne doit pas s'interposer de façon pesante, massive, entre mon intérêt et une vérité qui existe au-dehors... » (90) ; plus loin, il va même jusqu'à dire : « je déteste le cinéma-vérité [...] » (90). En somme, il n'y a aucun doute quant aux nombreuses affinités entre Rosi et Pontecorvo expliquant le choix logique s'imposant à Yacef Saadi lors de sa recherche pour un cinéaste. Je tiens à préciser en terminant que malgré les nombreuses ressemblances, le film de Rosi possède de nombreux éléments intéressants dans la construction narrative et l'image, exigeant indubitablement une analyse approfondie dépassant le cadre de ce travail.

documentaire au début des années cinquante. Le réalisateur se démarque par un intérêt au sein des combats de l'Homme contre la nature et l'oppression sociale. Il aura d'ailleurs l'occasion de collaborer comme assistant pour les réalisateurs de documentaire Joris Ivens et Yves Allegret.

En 1966, paraît donc le film de Pontecorvo auquel je vais m'attarder dans les prochaines pages. L'histoire s'échelonne sur les années de guerre pour l'indépendance de l'Algérie face à la France (1954-1962) à travers lesquelles le F.L.N. entreprend une guérilla en perpétrant des attaques ciblées sur des agents de police et des civils franco-algériens (colons). Une année d'études de documents et d'écoutes de témoignages de personnes ayant vécues la véritable bataille d'Alger ont été entrepris par le cinéaste et son scénariste Franco Solinas. À cela, il faut ajouter que les deux se sont largement inspirés, comme point de départ, du livre du producteur, et acteur dans le film, Yacef Saadi, *Souvenirs de la Bataille d'Alger*.

Fait important à préciser sur l'histoire nous étant racontée, Carlo Celli s'y attarde, dans son livre *Gillo Pontecorvo*, en mettant le doigt sur ce qu'il voit comme un point faible dans cette œuvre. Effectivement, Celli insiste sur le fait que le film traite uniquement et exclusivement de cette bataille d'Alger prenant place entre 1954 et 1957. Il s'agit de ce moment et de ce lieu précis dans une guerre qui durera presque dix ans et qui prendra place à l'extérieur des zones urbaines. En somme, Celli décèle dans son analyse du film plusieurs omissions historiques sur une œuvre abordant pourtant la guerre pour l'indépendance de l'Algérie. Celli nous révèle que dans ce film, nous ne retrouvons pas la moindre mention : de l'insurrection et la résistance de la ruralité, des OAS<sup>90</sup>, des nombreuses factions de la rébellion algérienne, à part le FLN, l'importance cruciale de

---

<sup>90</sup> Acronyme pour Organisation de l'armée secrète. Faction secrète de l'armée s'opposant aux négociations avec la rébellion algérienne. Parti pris pour une Algérie française. Groupe perpétrant des attentats ciblés contre toute position contraire aux intérêts coloniaux de la France en Algérie.

l'islam dans la révolte et dans l'histoire algérienne et bien d'autres. Bref, cela alimente une réflexion sur le pourquoi de ce manquant historique pour un film détenant une « aura » documentaire.

Toujours est-il que pour débiter l'histoire, Solinas et le réalisateur choisissent le personnage historique d'Ali La Pointe<sup>91</sup> (Brahim Haggiag) pour ensuite s'attarder sur la montée de la violence des deux côtés. L'originalité de ce film est d'avoir fait un nouage entre les faits historiques et le besoin de raconter une histoire en empruntant certains codes documentaires pour donner à cette histoire un semblant de réalisme nécessaire pour reconstituer l'histoire récente d'un jeune pays. Tourné en noir et blanc, Pontecorvo remonte chronologiquement les événements fomentant la guérilla urbaine entreprise dans la Casbah par le F.L.N. Tournant ainsi dans les véritables lieux étroits du conflit, le cinéaste introduit dans plusieurs de ses scènes une caméra à l'épaule et un effet granuleux de la pellicule pour donner à sa fiction un aspect historique. Contrairement aux deux films précédents, nous verrons que nous retrouvons une structure narrative plus proche de la fiction et bien moins éclectique.

Avec *La primera carga al machete*, nous avons un mélange entre la fiction et une forme esthétique télévisuelle afin de donner un semblant de réalisme à des événements passés. Avec Gilles Groulx et son film, *Le chat dans le sac*, nous nous sommes tournés vers le cinéma direct comme forme documentaire pour rapprocher le réel historique à un point de vue subjectif qu'incarne la fiction. Avec le film de Pontecorvo, malgré que bien des critiques aient souvent taxé, à tort et à travers, le film de documentaire ou style

---

<sup>91</sup> Analphabète, dure à cuir et élevé dans les rues de la Casbah, Ali La Pointe est connu du milieu policier. Comme le raconte sommairement le film, La Pointe a été politisé en prison par son contact avec les nationalistes. Bras droit de Yacef Saadi dans la Casbah, il est tué dans une explosion marquant la fin des hostilités dans la bataille d'Alger.

documentaire, il n'en demeure pas moins que Pontecorvo s'est inspiré a priori de ses racines néo-réalistes pour cerner son sujet.

Pour la suite des choses, le chapitre est réparti sur trois éléments déterminant de l'œuvre, c'est-à-dire l'aspect fiction du film, l'aspect documentaire et la position idéologique du film. Nous verrons, dans la première partie, la différence marquée avec les œuvres des chapitres précédents comme, par exemple, la structure narrative. La seconde se penchera sur les influences marquantes du cinéaste dans le passé et qui seront des choix privilégiés dans la reconstruction de ce moment historique. Suivra, pour la troisième et dernière partie, une analyse du film sous un regard politique, plus précisément idéologique du film ; nous nous pencherons sur l'approche de ce cinéaste italien<sup>92</sup>, anciennement membre du PCI, et sa vision, son adaptation d'une réalité algérienne.

### **L'aspect fiction**

Effectivement, le troisième film que nous aborderons nous donne la chance de voir comment l'« école » néoréaliste italienne influe énormément dans cette remise en scène de *La bataille d'Alger*. À ce sujet, Joan Mellen nous en fait part dans un de ces écrits :

Italian neo-realism at its height is the most evident source of the documentary style of his feature films, from *Kapo* to *The Battle of Algiers*. Pontecorvo derives from Rossellini his frequent working with non-professional actors and interest in filming historical subjects in their actual settings. One can even trace to Rossellini Pontecorvo's success in using a minimal amount of equipment[...]. Pontecorvo used only an Arriflex camera, hand-held and without a dolly. Reproducing the conditions and modes of filming employed by the neo-realists [...] (9).

---

<sup>92</sup> Ne l'oublions pas, car c'est ce qui le différencie des deux autres films analysés jusqu'à maintenant.

Il convient de nous rappeler rapidement ce que comporte ce courant cinématographique. Laurence Schifano, dans *Le cinéma italien*<sup>93</sup>, nous confie qu'il n'est pas nécessairement facile de donner une définition simple au néoréalisme italien. Néanmoins, il est possible de regrouper certains aspects communs aux réalisateurs. Les premiers films sont apparus après la Deuxième guerre mondiale et expriment une volonté de témoigner de la réalité quotidienne des plus démunies : on met à l'avant scène les drames sociaux, plus collectifs qu'individuels avec des mouvements exaltant la choralité, des plans séquence assurant le lien cosmique entre le paysage et les personnages, une vue documentaire sur les situations et les êtres.... Pour ce faire, les tournages ont lieu plus souvent qu'autrement dans la rue, avec décors naturels, très peu sinon pas d'acteurs professionnels, une esthétique d'impression de réalité avec de la pellicule à gros grain, éclairage naturel, etc<sup>94</sup>.

Ce qui lie aussi le film de Pontecorvo à ce courant est que nous pouvons déceler sans contredit une structure dramatique et une mise en scène bien ficelée : « it's clear that the movie has a dramatic structure which has nothing to do with documentary genre » (167), répond Pontecorvo, en entrevue dans *Gillo Pontecorvo's Battle of Algiers*, à ceux qui étiquettent maladroitement son film de documentaire. Ce dernier nous introduit des personnages comme une fiction bien ficelée sait le faire. À titre d'exemple, la scène où le petit Omar se fait connaître pour la première fois aux yeux d'Ali La Pointe, Pontecorvo la débute en nous offrant un plan en contre-plongée filmant les quelques balcons d'une petite rue de la Casbah et poursuit dans un mouvement de caméra (plan séquence) des citoyens en train de se protéger de la pluie avec un veston. La caméra en suivant ces personnes jusqu'à la prochaine rue (intersection), nous dévoile le petit Omar peu de

---

<sup>93</sup> Shifano, Laurence. *Le cinéma italien*. Paris : Nathan Université, 1995 : 23-32

<sup>94</sup> Je paraphrase Shifano.

temps après que ces individus se soient éclipsés dans l'autre rue. D'ailleurs, dans cette même scène, quelques instants plus tard, lorsqu'Omar lit à haute voix la lettre adressée à Ali La Pointe, un montage en parallèle nous permet de visualiser les points qui y sont racontés (le policier allant voir le tenancier d'un bar du nom de Merabi qui se trouve à être un informateur). Cette scène nous permet aussi de constater que le montage est axé sur l'intrigue et suit la logique narrative d'une histoire plus tôt que d'introduire des faits et des événements dans le but de bâtir un argument de manière dialectique comme il a été question dans le chapitre précédent.

En effet, contrairement à la majorité des documentaires, incluant bien entendu le cinéma direct, le langage cinématographique adopté par Pontecorvo s'aligne à celui du cinéma classique et vise essentiellement à intensifier et dramatiser les événements. Toujours dans la scène de la première rencontre entre Ali La Pointe et Omar, le langage se limite à un *establishing shot* (et *two shot*) pour ensuite alterner par un champ-contrechamp dans lequel nous retrouvons le gros plan d'un Ali La Pointe méfiant. Cette scène montre que la caméra n'est pas celle d'un observateur dont la position est déterminée, comme nous ont habitués les films précédents, par la réalité historique s'offrant à lui. Dans ce cas-ci, et presque tout au long du film<sup>95</sup>, la position de la caméra tend plutôt à jouer le jeu de l'identification comme le veut le langage du cinéma classique.

Notons en passant que, contrairement aux deux autres films, et celui du prochain chapitre, nous n'avons pas droit à des entrevues, des témoignages ou toute autre scène dans laquelle un personnage s'adresse à la caméra ; pas une fois il sera question d'un regard vers la caméra ou d'un interlocuteur ou même un journaliste. Le style reportage et

---

<sup>95</sup> Nous verrons que certaines scènes, notamment avec les dernières séquences, Pontecorvo délaisse le style néo-réaliste pour donner au film des allures de direct comme le projette les reportages à la télévision.



télévisuel commenté au premier chapitre avec le film d'Octavio Gomez, mais aussi de Peter Watkins au dernier chapitre n'est pas reproduit ici. Néanmoins, le sujet traité par Pontecorvo étant de l'ordre de l'historique, il incombe au cinéaste de donner au film un semblant de document historique à cette œuvre. Le réalisateur est déterminé à donner à son film une vue documentaire comme le voulait les néo-réalistes en limitant toutefois l'influence documentaire, si nous comparons avec les films analysés aux chapitres précédents.

Pour en revenir à l'identification, contrairement à la volonté des deux précédents réalisateurs et du suivant (Peter Watkins) de vouloir provoquer une distanciation chez le spectateur pour le faire réfléchir, Pontecorvo joue le jeu de l'identification comme le commande le cinéma classique. Prenons la séquence dans laquelle les trois Algériennes se « déguisent » en Européenne, traversent les barrages et se positionnent dans leur lieu respectif. La caméra reste collée sur celles-ci comme nous l'offre à voir ce plan rapproché au moment de se couper les cheveux. Ce plan tend à provoquer chez les spectateurs une sympathie pour ces femmes se « sacrifiant » pour la nation. Le spectateur suit chaque geste qu'elles effectuent au point que Robert Stam, dans un essai, mentionne :

the film makes us want the women to complete their task, if not out of conscious political sympathy then through the specific protocols of cinematic identification : scale (close up shots individualize the women), off-screen sound (the sexist comments of the French soldiers are heard as if from the women's aural perspective); and especially point-of-view editing (29).

Dans le même sens, Joan Mellen s'attarde aussi à cet aspect du film alors qu'elle analyse l'image pour nous fait remarquer que dans l'usage fréquent du « close up » (gros plan) par le cinéaste, nous avons là un bon exemple du rapport privilégié par le cinéaste avec son spectateur : « [...] because of his wishes to engage the audience and its emotions in an active commitment, [the film] often becomes flamboyant and even

sensual » (38-39). Pour soutenir son observation, Mellen s'intéresse au gros plan effectué sur le torturé dans la première séquence. Elle remarque que ce choix langagier s'accompagne dans la mise en scène de changement de conscience du personnage et ajoute aussi : « he becomes an object of pity [...] » (39).

Or, je pense que les gros plans revêtent, dans un ordre d'idée différent, un caractère documentaire. Je me réfère ici aux nombreux gros plans des visages de la population locale insérés par le cinéaste lorsque, par exemple, pendant la lecture du communiqué du FLN invitant la population algérienne à une grève de huit jours, il capte en gros plan une suite de visages souriant de magrébins. Mieux encore, je pense à cette scène où un enfant vend un ses journaux à un européen sortant de sa voiture. Après avoir récolté le paiement, l'enfant de retourne et se dirige vers un personnage dont l'identité n'est pas révélé parce qu'il tourne le dos au spectateur. Lorsque l'enfant se déplace vers lui, pour un instant, il semble que le regard est dirigé vers la caméra. Ensuite, la caméra reste campée sur l'expression du gamin souriant et filant au pas de course pour annoncer la nouvelle. L'enfance est continuellement présente dans le film et nous rappelle qu'il en a été autant pour le néoréalisme italien. Quoi qu'il en soit, les deux scènes susmentionnées nous rapprochent de certains aspects du mouvement cinématographique italien des années quarante, tel que l'aspect choral que donne le montage de tous ses visages souriant, mais plus encore ces images permettent au spectateur de s'incruster, de se rapprocher, de la population locale et de démystifier cette idée qu'ils et elles sont tous des monstres formant un camp uniforme et détestable comme nous le retrouvons dans bien des films de guerre, particulièrement à Hollywood.

Il n'en demeure pas moins qu'identification ou pas, un spectateur conscient, condamnant ce type d'attentat, ne se laissera pas aveugler par le mécanisme langagier du

cinéma. Robert Stam suggère que le spectateur est une marionnette sans conscience à la merci de l'artifice cinématographique. D'ailleurs, Pontecorvo prend bien la peine d'accorder un côté humaniste en effectuant de gros plans sur les éventuelles victimes. Ces quelques plans au bar laitier donnent la chance aux victimes innocentes des deux parties de montrer leur visage et de, peut-être, remettre en question les méthodes radicales auxquelles certains sont portés à adopter, mais qui entraîne bien des innocents dans la mort.

Un autre détail important en rapport à l'identification est le langage employé par les personnages ; une part assez grande est accordée à la langue arabe et aux acteurs arabes. Toutefois, la langue française aussi domine une bonne partie du film. Ces choix engendrent un processus d'identification majeur pour les spectateurs d'origine arabe. Cela illustre l'importance qu'accorde Pontecorvo au public qu'il tente de rejoindre, c'est-à-dire national et international. Bien que les Arabes parlent leur langue, les Français, dans le film, parlent la leur aussi (bien que nous ayons seulement les Algériens parlant arabe et français). Bref, le choix d'un réalisateur italien, de présenter le film en langue arabe et française et la projection internationale qui suivra nous indique que cette œuvre aspirait à toucher un public national et dépasser les frontières par la même occasion. Nous verrons au fur et à mesure de cette analyse comment ce double objectif s'imprègne dans la réalisation. Déjà, mon regard sur l'aspect fiction nous permet de dire, simplement en parlant de la structure narrative, qu'il s'agit d'une histoire que l'on nous raconte sur un moment historique, d'où son aspect esthétique. D'un autre côté, l'aspect documentaire nous apprendra comment la valeur de document historique qu'inflige le réalisateur à son film permet aussi d'atteindre ces deux objectifs de public cible.

## L'aspect documentaire

Où se trouve la part documentaire ou plutôt l'influence documentaire dans cette fiction ? Pour répondre à la question, poursuivons, comme nous l'avons fait dans le chapitre précédent, en essayant le mieux possible de trouver une définition à cette œuvre en nous basant sur les catégories recensées par Gilles Marsolais. Pour le cas qui nous concerne ici, il est en fait difficile de trouver la catégorie collant le mieux à ce film. Nous allons donc nous limiter à une partie de la définition de ce que Marsolais appelle : « la fiction documentée [...] désignant une fiction inspirée directement de faits réels et filmée d'une façon qui évoque le documentaire (sur le plan technique ou des méthodes de tournages, etc.), dont la démarche vise à authentifier ces faits mais sans prétendre à une reconstitution « objective » » (304). La définition qui nous intéresse s'arrête là puisque Marsolais poursuit son explication en parlant d'une œuvre dont la fusion des genres est dévoilée au spectateur un peu comme pour le film de Michel Brault, *Les ordres* (1974), ou celui d'Anne Claire Poirier, *Mourir à tue-tête* (1979) où l'on dévoile le processus de fabrication du film. Or, mise à part le reste de la définition, les termes sont appropriés pour nommer ce film. Il s'agit bien d'une fiction documentée sauf qu'au lieu de dévoiler le processus de fabrication du film, comme le laisse entendre Marsolais, Pontecorvo s'appuie sur le fait que son film dévoile le fait contraire, c'est-à-dire qu'il montre clairement qu'il s'agit d'un film de fiction comme nous venons de l'esquisser précédemment.

Pour en revenir à notre question, il y a tout de même une part documentaire dans le film, mais celle-ci revêt surtout du point de vue technique et des faits sur lesquels s'appuie le film pour raconter son histoire. Justement, quels sont les faits sur lesquels se base la reconstitution historique de Pontecorvo et qui en donne une valeur de document?

Avant tout, soulignons que le réalisateur ne prétend nullement adopter un point de vue objectif, il ne se soumet pas à ce qu'il appelle « la dictature de la vérité ». Son film s'appuie préalablement sur les mémoires de Youcef Saadi, l'un des membres influents du FLN dont il a été question plus haut. Les événements racontés dans le film ne sortent pas tout droit de l'imagination du réalisateur et de son scénariste, mais s'inspirent de faits vécus. Ainsi, il ne se soumet pas à la « dictature de la vérité », mais usurpe le mode de présentation de cette dictature, c'est-à-dire le style documentaire, pour faire acte de vérité. Pontecorvo dira en entrevue, dans le documentaire *Marxist Poetry: the Making of The Battle of Algiers*<sup>96</sup> (2004) : « it seemed to me the only way to win over audiences to a film so different from the ones they were used to was to impose a dictatorship of truth. That is to give the impression of a documentary, a newsreel. This despite that it was a work of fiction ».

Cette dimension de « document » historique tant recherché par Pontecorvo prend des proportions plus larges que seulement l'aspect esthétique. L'importance particulière accordée par le Pentagone suite au borbier en Irak démontre qu'au-delà de la forme documentaire du film, il y a matière à réflexion sur les tactiques des guérillas et des militaires. Le 7 septembre 2003, une projection du film est organisée par la Direction des opérations spéciales au Pentagone. Dans le libellé offert à l'audience avant la projection, et publié par la revue *Cahiers du cinéma* en septembre 2004, il est écrit : « Comment gagner une bataille contre le terrorisme et perdre la guerre des idées [...] » (64). Cela démontre que le film est vu par les Américains, comme par les islamistes radicaux, comme un document important pour l'enseignement des tactiques de guérilla et une justification de celles-ci selon les radicaux. Au-delà des jugements que nous sommes

---

<sup>96</sup> Bignardi, Irene. *Marxist Poetry: the Making of the Battle of Algiers*. U.S.A : Criterion Collection, 2004, 52 min.

peut-être portés à exprimer, ce qui nous intéresse au bout du compte c'est la valeur, la portée de ce film au point de vue de document ; il ne s'agit pas uniquement d'un film de fiction, de divertissement, mais d'un film dont la dimension dépasse la fiction et rejoint la réalité d'aujourd'hui, quarante ans après !

Du point de vue langage, nous retrouvons au travers du film plusieurs ellipses temporelles marquées par des intertitres nous indiquant la date, et même l'heure dans quelques scènes. C'est ainsi que nous apprenons que le personnage de Djafar, qui est en fait celui de Saadi<sup>97</sup>, a été arrêté le 24 septembre 1957. À ce propos, Joan Mellen mentionne :

Titles also add to the documentary quality of the film, especially in the sequence of police assassinations early in the film punctuated by titles announcing the time at which each occurs. [...] While adding to the illusion that we are dealing with established fact, [...], such numerical precision also creates a balance for those sections of the film in which Pontecorvo must show a certain period of time to have elapsed to account for dramatic changes in consciousness [...] (43).

Un autre élément détenant une valeur de document sont les communiqués émis par le FLN à la population et lu en voix off de manière très didactique par un personnage hors champ et extra-diégétique. Ces quelques communiqués sont parsemés à travers le film et renforcent une fois de plus la valeur de document que l'œuvre possède.

Sans compter que ce qui procure a priori à l'œuvre de Pontecorvo sa dimension de document est la courte distance historique avec les événements qu'il recrée. Ce film se trouve d'une certaine manière à mi-chemin entre le film d'Octavio Gomez et celui de Groulx. D'un côté, nous avons une reconstitution d'un moment historique avec une distance assez grande entre le film et les événements, et d'un autre, celui de Groulx, où l'histoire du film est collée à la réalité historique qu'elle dépeint. Avec trois ou quatre ans

---

<sup>97</sup> Incarné par lui-même d'ailleurs.

avant le tournage, Pontecorvo a pu mettre le doigt sur la sensibilité du peuple algérien par rapport aux événements. D'ailleurs, dans le documentaire se trouvant dans l'édition de la collection Criterion, *Marxist Poetry : the Making of The Battle of Algiers*, Pontecorvo nous confie comment les scènes de foules représentaient un grand défi parce qu'un nombre de figurants beaucoup plus grands qu'anticipé se présentait à chaque occasion, et surtout lorsqu'il était temps des scènes de manifestation, une frénésie s'emparait des gens comme s'ils revivaient les moments une deuxième fois.

Comme pour les néo-réalistes italiens, Pontecorvo tourne dans les mêmes lieux où ont eu les affrontements urbains, c'est-à-dire dans les rues étroites de la Casbah. Le tournage a été effectué sur place, dans la rue, sans reconstitution en studio. Pour les besoins de similitude tant désirés, même la maison où est mort Ali La Pointe a été reconstruite au même endroit avec un souci du détail. Cette approche, bien entendu, est un élément ajoutant à la véracité du film, mais comme le mentionne Guy Gauthier : « le décor naturel, même respecté dans son identité, ne relève pas plus du documentaire que le décor reconstitué ou imaginé quand il devient personnage de fiction » (16). Plus loin, il ajoute que « le décor historique le plus authentique n'est rien d'autre que ce qu'en fait la fiction » (17). De la même manière, Bill Nichols souligne : « if a fiction film is shot on location, as neorealist [...] the centripetal force of the narrative draws such signs of authenticity into the woof and warp of the story ; the locations become one more signifying element, more or less motivated in relation to the plot » (181). Nichols et Gauthier semblent banaliser le rôle des lieux historiques dans une fiction, car dans un film de ce genre, où l'on retrouve plusieurs efforts de la part du réalisateur pour donner un caractère réaliste au film, ces lieux contribuent sans aucun doute à hausser la valeur de document que cette œuvre acquerra avec le temps comme il a été le cas pour le film de

Groulx. Malgré tout, les propos de ces deux auteurs ne peuvent être écartés, car ils soulignent le rôle minime que peuvent jouer ces lieux lorsqu'ils font parti d'un récit de fiction.

Dans la même veine, le film de Gilles Groulx nous offre à plusieurs reprises des photos journalistiques, des photos de magazines, de revues et aussi d'émissions de télévision (rappelons-nous lorsque Claude regarde la télévision dans une boutique au centre commercial). Dans le film de Pontecorvo, la caméra nous donne accès aux photos aux cadavres des victimes des attentats ainsi que plus tard aux organisateurs. Pontecorvo aurait pu utiliser de vraies photos pour rejoindre la réalité comme s'y est prêté Gilles Groulx. Peut-être qu'elles n'étaient pas disponibles. Mais alors que faire des articles de journaux qui eux sont probablement disponibles, particulièrement trois ou quatre ans après ascension à la souveraineté?

En ce qui a trait au portrait des organisateurs que le lieutenant-colonel Mathieu montre à ses subordonnés, il n'est pas certain que la difficulté aurait été la même. Lors du breffage de Mathieu suite aux trois attentats des trois femmes, Pontecorvo nous offre une image comme celle que nous avons vu dans le film de Groulx lors de la fanfare alors que le cadre du film change pour nous offrir un cadrage télévisuel. Cette projection dans le film, nous donne à voir les images d'un barrage où une caméra cachée filme les fouilles entreprises par l'armée française. Peut-être que ces éléments font partie de l'imagination de l'auteur et qu'il n'y a jamais eu de tournage. Il aurait été intéressant de la part du réalisateur en quête de réalisme d'insérer de vraies images. Peut-être qu'elles n'étaient pas disponibles. Peut-être aussi par souci de cohérence, Pontecorvo a préféré projeter les images que nous avons vues auparavant dans l'histoire alors que nous assistons une fois de plus au passage des femmes algériennes en route vers leur objectif. Ce à quoi nous



voulons en venir est qu'une fois de plus, ce qui aurait pu constituer un élément de référent historique ne fait que se plier au besoin du récit fictionnel.

Puisque il a été question des photos de victimes, soulignons au passage une question intéressante soulevée par Bill Nichols dans son chapitre « Axiographics : Ethical space in documentary film ». En discutant de l'éthique au cinéma, Nichols aborde la question de la représentation de la mort dans l'environnement documentaire et de fiction.

Pour ce faire, il cite Vivian Sobchack qui écrit ceci :

Fictive death primarily represented by iconic and symbolic signs does not move us to inspect it, seek out a visibility we feel—in seeing it—it lacks. [...] Referring significantly only to themselves, representations of death in fiction film tend to satisfy us—indeed, in some films, to sate us, or to overwhelm us so that we cover our eyes rather than strain to see. Thus, while death is generally experienced in fiction films as representable and often excessively visible, in documentary films it is experienced as confounding representation, as exceeding visibility (287).

Ce qu'il y a à retenir, c'est la question de la mort dans un documentaire et une fiction. Comme le dit si bien Nichols : « the difference between a fictional representation of death and a record of the historical occurrence of death itself is profound. » (80). Une belle manière d'aborder le film de Pontecorvo sous la dynamique fiction/documentaire est sous celle de la représentation de la mort ; ceci étant un bon moyen de différencier le niveau de réalisme que possède le film. Prenons, par exemple, le film de Groulx. Nous imaginons mal voir soudainement Claude se faire tabasser ou même assassiner. D'un autre côté, le film de Pontecorvo n'exercera pas cette même retenue, et pour cause, son sujet le commande. Nous assisterons donc à plusieurs reprises à des assassinats à la mitrailleuse de part et d'autre. Pire encore, Pontecorvo nous expose plus d'une fois aux corps meurtris après un attentat. Rappelons-nous les images poignantes de ces jeunes enfants morts après qu'une bombe, placée par le commissaire de police et ses acolytes, ait explosé. Une autre encore, la scène dans le *milk bar* où, juste avant l'explosion, le

réalisateur effectue un montage montrant les victimes en devenir dont ce petit garçon mangeant sa crème glacée. Si dans ce film de fiction logeait une partie plus grande de documentaire, il aurait été inacceptable pour le spectateur de voir une telle horreur. Or, bien que troublantes, les trois séquences d'explosions cadrent dans une logique de fiction bien comprise par le spectateur : « death is imitated; it is presented as fact but not in fact (relatives of the actors have the assurance that their kin lived to perform in other roles.) » (81-82). Cette perspective nous permet de différencier la portée du réalisme investi par le réalisateur par rapport à *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx, mais aussi la limite qu'atteint l'influence documentaire dans *La bataille d'Alger*.

Jusqu'ici, nous avons fait le procès de ce film en montrant comment celui-ci se distingue par son penchant plus affiché vers la fiction. Aussi, nous avons révélé certains éléments faisant quand même de cette œuvre un document, c'est-à-dire une « chose qui enseigne ou renseigne » et faisant parti du domaine de l'Histoire. Revenons donc à notre question préalablement posée : où se trouve la part documentaire ou plutôt l'influence documentaire dans cette fiction ? Nous avons répondu partiellement à la question, mais nous n'avons pas abordé le côté technique et méthodologique entrepris par le réalisateur pour donner à ce film ce côté manifestement documentaire.

Au début de notre analyse, nous avons pris le temps de donner une courte bibliographie de l'auteur. Nous avons appris que Pontecorvo s'est intéressé, entre autre chose, à la photographie ; il a, en fait, travaillé comme photojournaliste pour ce qui deviendra Agence France-Presse. Ce choix de carrière momentanée influencera évidemment ces choix artistiques ultérieurs. Un des éléments qu'ont en commun les trois films jusqu'à maintenant étudiés, c'est qu'ils sont tous en noir et blanc. Dans cette entrevue publiée dans *Gillo Pontecorvo's Battle of Algiers*, on pose la question au

cinéaste : « *Why did you make The Battle of Algiers in black and white?* ». Ce dernier répond :

Since the people are used to coming in contact with the black and white reality of the mass media-telephotos, TV newsreels, etc.—an image seems most true to them when it resembles those furnished by media, those which inform him about what is happening in Vietnam, China, or on the moon. People practically never experience the great events of history with their own eyes [...] (167).

Un des aspects importants dans le film est indubitablement la pellicule noir et blanc du film. Son esthétique est sans aucun doute la part dominante donnant à ce film une valeur documentaire. Comme il le mentionne à plusieurs reprises dans différentes entrevues, Pontecorvo a délibérément voulu donner à son film un aspect *newsreel* (rappelons-nous de la « dictature de la vérité »). Le gros grain donne l'impression d'un film sortant de la télévision mais, une fois de plus, la structure dramatique freine cette impression. Or, à quelques reprises, la qualité de la pellicule change radicalement. Les contrastes noirs et blancs s'accroissent pour nous donner l'impression que l'auteur a véritablement inséré des archives, des prises de vues de la réalité historique. Cette vraisemblance a même poussé les distributeurs américains à demander au réalisateur d'inclure avant la projection, des intertitres informant le spectateur que le long métrage ne contient aucune image vraie. Comme nous l'avons discuté plus haut, il n'y a eu aucune insertion quelconque dans ce film car, comme l'explique Pontecorvo encore dans cette entrevue : « making a movie creating part of the images and using another already existing part would have resulted in unevenness. It would also have taken away creative unity » (173).

Alors, revenons à ces parties dans le film où soudainement, la qualité de la pellicule change pour nous donner l'impression qu'elles ont été capturées

directement. Prenons l'exemple de la scène où Ben M'Hidi, pilier du F.L.N., donne une conférence de presse suite à son arrestation. C'est en fait le premier plan de la scène qui nous intéresse. Pontecorvo nous offre un *establishing shot* avec M'Hidi et Mathieu de dos et les journalistes prenant des photos. Ce plan possède un contraste noir et blanc stupéfiant par rapport au plan suivant alors que l'angle de la caméra pivote de 180° pour montrer la visage de M'Hidi et de Mathieu faisant face aux journalistes. Ce n'est pas la seule fois où la qualité change abruptement dans le film. Cinq minutes plus tôt, Pontecorvo effectue un gros plan sur une dame âgée versant des larmes suite aux maintes arrestations. La qualité de l'image change une fois de plus pour nous donner l'impression qu'il s'agit une image captée du réel et insérée dans la scène.

Bien sûr, puisque c'est la même dame, nous présumons qu'il s'agit d'un effort du directeur photo pour accentuer le réalisme, mais, il n'en demeure pas moins que cela contredit ce qu'affirme Pontecorvo. Que le cinéaste prenne dans les archives pour les insérer dans son film ou produire le même résultat à partir d'un travail sur la pellicule revient du pareil au même, il y a rupture évidente avec l'ensemble de la scène. En autres termes, ce qu'il qualifie de « unevenness » et d'une mise à mal de l'unité créative est quand même palpable avec ces changements radicaux. Dans tous les cas, cela souligne l'importance qu'accorde Pontecorvo au travail artistique, c'est-à-dire au travail du matériau filmique, plutôt qu'à une recherche inconditionnel de réalisme, dans le but d'influencer la masse par un film politique : « the main difference between political novels and political films is the film's larger circulation. Otherwise the differences all weigh against cinema because its communication is only skin deep. Novels stimulate

people to think more, and reading is essentially a more profound experience » (190), répond Pontecorvo dans l'entrevue sur la vision du cinéma politique et son influence limitée.

Il n'y a pas que la qualité de la pellicule que les Américains ont sentie comme trop « réel ». Il y a aussi certaines scènes, plus proches de l'esthétique télévisuelle comme dans l'œuvre d'Octavio Gomez, qui peuvent, selon eux, galvaniser une partie de l'auditoire. Comme nous l'avons répété à plusieurs reprises maintenant, la structure dramatique du film désamorce cet effet, mais il reste que, mis à part, la pellicule, certaines scènes sont montées et filmées de manière à croire qu'elles sont issues d'une prise du réel. Les meilleurs exemples pour l'expliquer se trouvent dans pratiquement toutes les scènes de foules et de manifestations. Pratiquement à chaque rassemblement, la caméra plonge dans la foule en prenant bien soin de bien filmer chaque personne de proche. Il a été question au tout début de cette analyse de la position de la caméra face à son sujet, et comment la structure dramatique dominait les choix qu'elle adoptait. Par contre, cet aspect du film n'est pas toujours le cas. Nous avons, par exemple, la séquence suivant l'explosion de la bombe posée par le commissaire. Une foule en colère déferle dans les rues de la Casbah réclamant vengeance. Dans cette séquence, nous avons quelques scènes où la position de caméra et son opérateur se font sentir.

En prenant des gens du même milieu pour tourner ses scènes, comme le veut la « tradition » du néoréalisme, Pontecorvo nourrit considérablement son effet de réalisme. De plus, le cinéaste s'évertue à le répéter dans chaque entrevue ; pour lui, le plus important dans ses films, c'est l'aspect physique de ses

interprètes. Souvenons-nous que Groulx, pour se rapprocher le plus possible de la réalité historique, mais aussi du point de vue qui voulait mettre de l'avant, il effectuait son choix ; l'aspect physique n'avait pas trop joué dans ses décisions. Pontecorvo, pour sa part, a même été jusqu'à demander une autorisation temporaire de sortir un détenu de prison parce que son visage collait mieux à l'image qu'il avait en tête; cet homme incarne le délateur dans l'épilogue menant à la cachette de Ali La Pointe et ses acolytes. Ainsi, les choix du cinéaste se feront toujours en accordant une part importante à l'aspect physique. Pourtant, Pontecorvo mentionne dans *Gillo Pontecorvo's Battle of Algiers* : « I'd rather work with professionals as they give you more » (185). Si l'on comprend bien, l'importance qu'il accorde à ce type de choix pour les interprètes entre dans cette nécessité de coller le plus possible à un réalisme qu'un acteur, surtout renommé, ne peut en aucun cas apporter.

Or, l'importance qu'il accorde au choix des acteurs dissipe un élément très important au film et traversant trois des quatre oeuvres analysées dans ce long travail. Une fois de plus, nous ne retrouvons pas vraiment de protagoniste, c'est-à-dire d'héros principal autour duquel tourne l'histoire du film. Pontecorvo nous offre avec la panoplie d'acteurs, un portrait des principaux éléments contribuant à tourner une page de l'histoire de l'Algérie : femmes, chefs, militants, dont des enfants, et le peuple que nous retrouvons à la fin, mais aussi participant à la grève générale commandée par le F.L.N. Bref, bien qu'il a été question d'identification du spectateur aux divers personnages, Pontecorvo nous offre avec ce film une oeuvre collective où l'essentiel de l'identification tourne autour de l'identification nationale. En d'autres termes, le film possède cette double fonction : informer et

éduquer le peuple sur leur ascension à la souveraineté et l'insérer comme sujet historique

En résumé, le film de Pontecorvo, avec structure dramatique plus proche du cinéma classique, l'esthétique néoréaliste italien, et les quelques références historiques que lui incorpore le réalisateur, font de ce film une œuvre très balancée dans cette pollinisation fiction-documentaire. Ces deux styles cohabitent pour donner une œuvre qui, bien que fiction, détient une aura documentaire ne laissant aucun groupe politique et/ou armée indifférent.

### **L'aspect idéologique**

L'auteur Carlo Celli débute son analyse, dans son chapitre « *The Two Endings of The Battle of Algiers* », par les origines du film aboutissant à ce que nous avons vu et analysé pour ce chapitre. Nous apprenons que Pontecorvo, et son scénariste Solinas, détenaient un traitement de scénario pour un film nommé *Para*. Le titre provient de l'histoire d'un jeune soldat parachutiste français engagé par le magazine *Paris Match* désirant s'approcher de l'action du mouvement indépendantiste algérien. Pontecorvo avoue avoir contacté Paul Newman et Warren Beatty pour jouer dans ce film qui ne verra pas le jour, mais placera tout de même les pions menant éventuellement au film *La bataille d'Alger*.

En fait, *Para* a poussé les auteurs à faire de la recherche sur le mouvement et sur l'Algérie, amenant même Pontecorvo à se rendre au pays sous le couvert de journaliste pour approfondir ses recherches, mais surtout pour entrer en contact avec le FLN. Selon ce qu'écrit Celli, Pontecorvo était même dans le pays lors des accords d'Évian, le 18 mars 1962, menant le pays à sa souveraineté et la fin du conflit franco-algérien.

Rappelons que c'est à cette période que Yacef Saadi, haut gradé dans la bataille dans la Casbah et membre influent du FLN, entreprend la recherche du réalisateur avec en main le scénario de Salah Baazi. En manque d'une main d'œuvre qualifiée et éliminant *de facto* les réalisateurs français, nous avons appris que la production algérienne s'est tournée vers l'Italie; et d'après Celli, parce que ce pays développe dans cette même période des années soixante, un genre de film politique, *film politico*, qui est fortement influencé par le néoréalisme italien des années quarante.

Ce qui nous intéresse, pour la suite des choses, c'est lorsque les deux parties entrent en contact pour aboutir par le scénario du film dont il est question jusqu'à maintenant. Approché avec le scénario de Bazzi, Pontecorvo a senti que le texte était trop propagandiste et pro-algérien. Nous remarquons alors que la vision étrangère, et qui plus est européenne, vient donner au scénario algérien une touche se faisant sentir dans l'illustration du conflit. Nous sommes loin du positionnement clair de l'œuvre cubaine ou de la position intimiste et subjective d'un auteur sur son propre « pays ». Dans le cas qui nous concerne maintenant, le regard « italien » de Pontecorvo sur le conflit s'insère dans l'approche idéologique du scénario algérien. Or, soulignons soit dit en passant que le traitement de *Para* a aussi été rejeté par l'autre partie parce qu'elle jugeait posséder un point de vue à l'évidence excessivement européen, d'après les dires de Celli.

Ce petit retour aux origines du film nous permet de mettre en lumière ce qui constitue l'essence du film avec le résultat que nous connaissons de nos jours. Peut-être que c'est une bonne chose que cette collaboration italienne-algérienne. Cela a permis une sorte de dialectique entre des regards différents de la réalité, mais aussi, ne manquons pas de le mentionner, très proche au point de vue idéologique. Rappelons les positions politiques des deux parties et du rapprochement a posteriori des deux avant les accords et



pendant le voyage initial de Pontecorvo. Il a perspective et approche différente, mais sous une houlette idéologique commune soit le marxisme et anticolonialisme, dont l'intérêt pour Fanon est partagé par les deux groupes.

Cependant, cette œuvre « partagée », c'est-à-dire ce scénario écrit par un Italien et « adapté » à la réalité algérienne lui vaudra des critiques comme celle de Jean Narboni qui, dans les *Cahiers du Cinéma*, écrit : « [...] hésitant sans cesse entre constats et l'exaltation, l'objectivité et le sentimentalisme, l'individuel et le collectif, la chronique et l'envolée, ménageant les susceptibilités par un minutieux jeu de bascule des responsabilités, prudent à l'extrême, Pontecorvo [...] abandonne son film à une position mal définie. » (25). Un autre critique, Yannick Lemarié, plusieurs années plus tard (38 ans après la sortie), écrit dans la revue *Positif* que : « Tout le film va se caler sur ce principe. Plutôt que d'affirmer une position de principe, la caméra explore toutes les possibilités ; elle ne privilégie pas un groupe, mais suit tour à tour les parachutistes [...] et les membres du FLN » (72). Si l'on reproche au cinéaste le manque d'une position claire dans le conflit et d'une réflexion éclairée sur le sujet, pourquoi ce film a été boudé par la délégation française quittant la salle de projection lors du visionnement à Venise ? Aussi, pour quelle raison le film s'est vu retirer le droit de diffusion en France jusqu'en 1970 ? Ou pourquoi alors le film a soulevé autant de passion en France au point de brûler la pellicule ou carrément les cinémas, sans compter la destruction d'affiches ?

Un autre aspect du film de Pontecorvo partagé par celui d'Octavio Gomez, et à la limite celui de Groulx, c'est-à-dire la place qu'occupe l'État dans la production de l'œuvre. Nous avons appris en introduction que les productions Casbah-Films est, peu de temps après sa création, sous le contrôle de l'État qui est seul à autoriser les permis de tournage, particulièrement des tournages extérieurs comme dans le cas étudié.

Bénéficiant d'un atout de taille, Yacef Saadi, Pontecorvo obtient l'aval des autorités pour filmer dans la Casbah. Il va de soi que la permission de tourner s'accompagne d'un droit de regard. D'ailleurs, dans une entrevue présentée dans le documentaire *Marxist Poetry: the making of The Battle of Algiers*, Saadi avoue avoir accepté de jouer un rôle dans le film car cela avait comme avantage de « contrôler toutes les scènes », dit-il, et éviter un écartement vers le romantisme. Dans la même veine, L'État algérien a même prêté des véhicules d'assauts, des soldats, allant même à sortir un piteux voleur de prison pour incarner le personnage dévoilant le lieu où se cache Ali La Pointe.

Aussi, l'histoire mise en scène par Pontecorvo, comme celui d'Octavio Gomez, a lieu dans le passé. Pourtant, les deux pays connaissent, au moment de l'écriture et du tournage du film, des soubresauts politiques importants dans le pays. Effectivement, ce n'est pas plus tard qu'en juin 1965, un mois avant le tournage du film (juillet 1965), qu'un coup d'État militaire par Houari Boumediène met fin au jeune gouvernement d'Ahmed Ben Bella aux prises avec des déchirements internes puis des contestations de factions aux intérêts divergeant dans la formation de la jeune nation. Le regard fixé vers le passé, vers un moment glorieux et mythique de la fondation du pays, nous fait comprendre les intentions de l'État et des auteurs. Un film comme celui de Groulx possède l'avantage de critiquer le présent et non encenser le passé comme s'y adonnent les deux autres cinéastes.

Ainsi, la pollinisation du documentaire à cette fiction n'entre pas dans cette perspective de critique du réel. Nous venons de voir que l'incorporation d'une capture du réel sous toutes ses formes dans une perspective critique possède une force étonnante. Dans le cas de *La bataille d'Alger*, l'aspect documentaire se limite à donner au sujet traité ce qui lui revient, c'est-à-dire un sujet historique. Bref, contrairement à Groulx, il n'y a

pas une critique du réel, mais une histoire historiquement vérifiable racontée à partir de points de vues subjectifs, ceux de Pontecorvo, Solinas, Saadi (et l'État algérien) : « [...] on peut s'interroger sur la ligne idéologique et le parti pris esthétique du trio » (106-107) souligne Guy Hennebelle dans sa critique du film dans la revue *Cinéma* (décembre 1971).

Il incombe, pour la suite des choses, de résumer ce dont il a été question jusqu'à maintenant dans cette partie. En substance, nous avons vu que la construction du scénario a été le fruit d'une collaboration entre deux pays, qui plus est, entre anciens militants de résistance défendant des idées bien à gauche. En outre, nous savons que l'État algérien a été un partenaire dans ce qui a été nommé par Guy Hennebelle, le trio Pontecorvo-Solinas-Saadi. Collaboration ayant nourri des critiques à propos de lacunes dans la transposition historique et politique, ainsi qu'une position ambiguë face aux événements filmés, il n'en demeure pas moins, le film de Pontecorvo transpire le parti pris et s'investit dans une approche résolument partisanes. Le parcours des auteurs de cette œuvre, de l'œuvre en-soi et les événements historiques lors de sa création, renforcent cette idée qu'une analyse du texte confirme l'affirmation selon laquelle ce film possède un penchant propagandiste.

Dans une des parties précédentes de ce chapitre, nous avons cité Robert Stam à partir de son essai « Fanon, Algeria, and the Cinema: The Politics of Identification ». Nous savons maintenant que dans cet essai, Stam se penche particulièrement sur la position du spectateur, plus précisément sur la notion d'identification : « Identification formed part of the very process of production of *Battle of Algiers* » (27) ; justement, il a été question de cela dans la partie sur l'aspect fictionnel du film où nous avons abordé la séquence des trois femmes se préparant à poser les bombes. Comme Stam, nous avons remarqué que Pontecorvo construit sa séquence en vue d'interpeller la participation

émotive du spectateur avec les trois personnages : « the film makes us want the women to complete their task » (27), écrit Stam.

Dans la même veine, la position de la caméra de Pontecorvo est clairement définie par sa propension à utiliser le plan subjectif pour incarner le regard d'un Algérien. Dans aucune scène nous ne verrons la caméra incarner la peau d'un colon français : « It is through Algerian eyes [...] that we witness a condemned rebel's walk to his execution. It is from within the casbah that we see and hear the French troops and helicopters » (Stam : 27). La scène où Ali La Pointe se pointe dans un bar souterrain à la recherche d'un proxénète débute par l'intrusion d'une caméra subjective [à la main] incarnant un regard scrutant les lieux, avant de divulguer l'identité d'Ali La Pointe qui réprimande un compatriote s'appêtant à allumer ce qu'il semble être un joint.

Jetons un regard sur la manière que le « trio » socialiste [auteurs] du film aborde une partie d'histoire de la lutte pour la souveraineté. Est-ce qu'il y a dans ce film une lutte des classes ? Pouvons-nous identifier dans le film de Pontecorvo une organisation des éléments nous dévoilant cet aspect ? Je pense a priori que la bataille contre le colonialisme et la libération nationale domine le discours du cinéaste, du scénariste et de l'auteur Saadi. Or, nous percevons tout de même quelques gestes de la part des auteurs pour identifier ou lier ce combat des classes à ceux de la libération et du combat contre le colonialisme.

Au début du film, un plan largement commenté par les auteurs se penchant sur ce même film est probant sur cette volonté de délimiter l'espace de la ville en deux territoires distinct. D'un côté, nous retrouvons la prospérité de la grande ville, de l'autre l'« extérieur » de la ville, la masse algérienne. Une masse que ne cessera de prendre de l'ampleur et qui est bien dépeinte à travers le film par Pontecorvo. Le cinéaste crée des

scènes chorales d'une poésie remarquable. La scène de mariage en secret de deux jeunes adultes est une scène phare à plusieurs niveaux. Sous ce caractère de masse insufflée par la pensée marxiste, cette scène met en scène la masse résistante à la minorité que traduit bien le plan final où la ville des colons se situe en bas de l'image, dominée par la Casbah en avant-plan, d'un pont de vue dominant.

Disons aussi, soit dit en passant, que cette scène établit un rapport intéressant entre le religieux et l'émancipation nationale. Non seulement, cela vient réfuter la critique de Celli sur la présence relative de la religion dans le discours de la lutte armée dépeinte par Pontecorvo, mais elle établit aussi un rapport entre la religion et le marxisme, comme si les deux forcent communiaient. L'aspect religieux et le marxisme ne se retrouve pas uniquement lors de la cérémonie de mariage, mais la réalisation de la scène dans son ensemble.

Décortiquons la scène pour mieux visualiser le tout. Pendant la cérémonie, Pontecorvo nous offre un plan d'ensemble (establishing shot) du couple entouré par plusieurs participants. Suite à cela, au moment de la prière, la caméra nous offre un panoramique vertical ascendant vers le ciel et nous dévoile toutes les autres personnes du haut de leur terrasse participant aussi au cérémonial. Ce mouvement se transforme tranquillement en un plan séquence s'arrêtant sur la ville urbaine vue de loin, vue du haut de la Casbah où prend place la cérémonie. Tout au long de ce mouvement, l'image est accompagnée par les prières à voix hautes de toutes ces personnes que la caméra nous a donnée à voir.

À travers ces deux longs plans, l'aspect choral prend forme à partir de l'abondance de la présence algérienne réunie en cercle, dont le panoramique vertical en hauteur de la caméra dégage une union entre le territoire et le ciel. Ce lien transcendantal

aboutit ensuite par une violence (guérilla dans la ville) menant éventuellement à la naissance d'une nation, comme les dernières images du film nous le présentent.

En somme, un élément unissant le peuple algérien qui est ici souligné, c'est l'aspect religieux, mais aussi l'aspect lutte de cette masse pour l'égalité que le plan final de la scène (la ville de loin) permet d'illustrer. Je vois dans le plan final de cette scène le désir d'annihiler la dichotomie qu'elle illustre. Cette dichotomie territoriale entre les colons et les Algériens de la Casbah. Comme le FLN l'a effectué, la religion a été un moteur d'unisson pour le peuple Algérien dans la lutte pour l'indépendance. Avec cette scène Pontecorvo, représente cette union entre le peuple (la masse) et la religion dans le but d'occuper un territoire qui leur revient. D'ailleurs, la suite se poursuit dans les rues urbaines où des attaques débutent.

Si nous poursuivons dans la lignée de la lutte des classes chère aux marxistes (que sont d'ailleurs les auteurs, rappelons-le), nous remarquons que ce n'est pas tous les Algériens qui sont sympathisants avec la cause de libération nationale. Lorsque le petit Omar lit à Ali La Pointe la première mission qu'il doit entreprendre, un montage en parallèle nous dévoile ce tenancier de bar collaborer avec les autorités coloniales. Propriétaire d'un bar, le tenancier fait partie de la petite bourgeoisie algérienne tirant profit des faveurs de l'administration occupante. De la même manière, avant que la bombe soit posée sur la rue Thèbes, par le commissaire et ses acolytes, nous avons droit à une visite au milieu social des colons français. Pontecorvo nous dévoile alors des couples de bourgeois français profitant de la vie sans que Pontecorvo tente d'illustrer les préoccupations de ceux-ci face aux événements s'étant produits dans le pays. Cela aurait été la parfaite occasion d'agrandir le portrait sur la situation de l'insurrection que reproche Carlo Celli dans son livre (*Gillo Pontecorvo*). Au lieu de cela, le cinéaste veut

uniquement mettre l'emphase sur deux choses, le niveau social du colon, celui du colonisé (la domestique s'occupant des enfants) dont il ne se donne même pas la peine de montrer le visage<sup>98</sup>, et surtout le geste que le commissaire et ses comparses s'appêtent à commettre (poser la bombe dans la rue Thèbes). C'est à ce moment-là que Pontecorvo met en scène des actes de barbarie qui engendrent le cercle vicieux de la violence.

Cependant, je persiste à dire que le film s'intéresse beaucoup plus à la ferveur nationale sous les auspices de la libération nationale que sur une dithyrambe sur l'exploitation ouvrière, la misère paysanne (d'ailleurs, pas présent du tout dans le film), la division entre les riches et les pauvres.... Peter Sainsbury abonde dans le même sens dans la revue *Afterimage* (été 1971). Selon lui, le film est profondément marqué par une approche cinématographique européenne et bourgeoise : « a code of representational devices which are embedded in traditional, bourgeois culture » (6). Ce à quoi veut en venir Sainsbury se trouve en partie dans la partie (de ce travail) sur l'aspect fiction du film, mais il se penche aussi sur la manière de traiter le sujet historique du film. En fait, deux points recensés par Sainsbury nous intéressent alors. L'auteur de l'article dénonce, parmi plusieurs choses, l'omission de traiter d'une véritable pratique révolutionnaire : « the film is clearly not addressed to the practice of revolution but to its image masked by the opacity of bourgeois sentiment » (6). Sainsbury appuie son argumentation sur la réaction (dans le film) de la population algérienne suivant la bombe sur la rue Thèbes, qui, selon lui, nourrit la trame dramatique plutôt qu'une pratique révolutionnaire planifiée.

Pourtant, il semble que cela soit totalement le contraire. Le film de Pontecorvo porte surtout sur une pratique révolutionnaire que sur une trame dramatique, bien qu'il se

---

<sup>98</sup> Le hors-champs de la domestique, sans aucun doute Algérienne parce que le prénom est dévoilé par l'hôte de la maison,

laisse emporter par un certain lyrisme sentimental à quelques reprises. D'ailleurs, le chef de l'État major du FLN prend bien soin d'expliquer les tactiques révolutionnaires à Ali La Pointe en mettant l'accent sur l'importance de l'adhésion du peuple à la cause. Aussi, Pontecorvo ne prend pas le temps de développer ses personnages. L'identification à Ali La Pointe, et aux autres personnages du film, est difficile, car le cinéaste et le scénariste ne prennent pas le soin de développer la personnalité de l'un ou de l'autre. Sauf pour quelques moments où l'on attribue au personnage d'Ali La Pointe un comportement digne en refusant d'abattre le policier de dos.

Dans les faits, le cadre d'analyse de Sainsbury se trouve exclusivement sous un regard marxiste. Bien qu'il n'explique pas trop ce qu'il entend par « praxis of revolutionary organisation », les termes qu'il utilise tout le long de sa critique font références à un discours marxiste. Or, le film de Pontecorvo se situe bien plus du côté d'un nationalisme en effervescence et naissant dans la violence. Comme l'écrit Fanon : « cette praxis violente est totalisante, puisque chacun se fait le maillon violent de la grande chaîne, du grand organisme violent surgit comme réaction à la violence première du colonialiste » (90). Rappelons-nous dans le film du déferlement de tous ces gens descendant les rues de la Casbah après l'attentat des Français : « la lutte armée mobilise le peuple, c'est-à-dire qu'elle le jette dans une seule direction, à sens unique » (90).

Ellul, en discutant du caractère de la propagande, nous explique que : « si l'on prend un ensemble de populations [...] cantonnées sur un même territoire, opprimées par un même vainqueur, ayant un ressentiment ou une haine envers l'occupant [...], il n'en résultera que des attentats individuels [...] » (50). Toutefois, il y a là un foyer potentiel pour créer un nationalisme : « il en est ainsi pour le nationalisme algérien [...] ou pour les nationalismes africains », ajoute Ellul. Le geste de vengeance posé par le FLN suite à



l'attentat des colons entre justement dans cette pratique révolutionnaire décrite par Sainsbury. Avec les trois bombes posées par le FLN peu de temps après, l'organisation s'assure de l'adhésion du peuple à la cause qu'il porte et défend.

Un autre élément important de la critique de Sainsbury est celui du héros. Sainsbury reproche au film l'héroïsation d'un personnage, celui d'Ali La Pointe : « he [Pontecorvo] chooses to embody the moral aspect of the war liberation within a particular character who thereby becomes a hero » (6). Dans ce sens, nous pouvons nous poser de sérieuses questions par rapport à la présence de Saadi comme personnage important et incarnant son rôle dans la réalité au grand écran, même si Pontecorvo justifie son choix en entrevue dans *Gillo Pontecorvo's Battle of Algiers* : « [...] his face happened to be perfect for the part, not because it had been his real-life role » (183), il en demeure pas moins que la présence de Saadi a une portée au-delà de l'histoire racontée. La première séquence du film a toute son importance dans cette perspective, particulièrement lorsqu'elle se termine par un *freeze frame* sur un gros plan d'Ali La Pointe près à se sacrifier pour la nation. D'ailleurs, cette dernière image, avant de faire un retour sur les événements antérieurs menant à cette situation, est le préambule aux dernières images du film où nous voyons le peuple uni réclamant son indépendance. Ainsi, le sacrifice d'un individu, selon le film de Pontecorvo, provoquera, malgré la défaite du FLN dans la Casbah, à la mobilisation du peuple. Fanon écrit en ce sens :

Le peuple utilise également pour se maintenir en forme, pour entretenir sa capacité révolutionnaire, certains épisodes de la vie de la collectivité. Le bandit, par exemple, qui tient la campagne pendant des journées face aux gendarmes lancés à ses trousses, celui qui, dans un combat singulier [...], celui qui se suicide pour ne pas donner ses complices constituent pour le peuple des phares, des schèmes d'actions, des héros. Et il ne sert à rien, évidemment, de dire que tel héros est un voleur, une crapule ou un dépravé. Si l'acte pour lequel cet homme est poursuivi par les autorités colonialistes est un acte exclusivement dirigé contre une personne ou bien colonial, alors la démarcation est nette, flagrante. Le processus d'identification est automatique (68).

Dans ce cas, lorsque je mentionne (plus haut) que l'identification du spectateur aux personnages du film est difficile parce que Pontecorvo ne prend pas la peine de les développer, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'identification du tout. En fait, Pontecorvo a épuré le développement psychologique des personnages afin de mettre de l'emphase sur l'action posée par ses personnages. Cette manière de faire accentue alors la portée des gestes posés par les personnages face au colonialisme. Ce que reproche Sainsbury c'est justement d'avoir fait d'Ali La Pointe une figure romantique de la lutte pour la libération.

Or, il est intéressant de noter que Sainsbury anticipe déjà de l'opposition à sa critique car, selon lui : « they may appear to be asking for propaganda [...], or even undermining the very possibility of making a film sympathetic to radical action by attacking the essence of representation as commonly known » (7). Pourtant, Pontecorvo emprunte justement le chemin de la propagande si l'on se fie sur tout ce que nous avons relevé jusqu'à maintenant. Ellul mentionne qu'un des caractères de la propagande est de construire et de faire usage du mythe. Prenons pour expliquer, la séquence du mariage avec cette caméra procédant à un panoramique vertical ascendant et sous les prières des gens postés sur les toits. Ellul, à propos du mythe, écrit qu'« il détient une charge religieuse » (52), et que : « là-dessus s'organisent les mythes collectifs [...] qui sont les orientations déterminantes de l'homme : [...] le mythe de la Nation [...] ; le mythe du héros » (52). Conséquemment, la séquence du mariage est un bon exemple pour démontrer que le mythe de la nation est, sans contredit, exprimé de manière exemplaire par Pontecorvo.

Dans une entrevue accordée au critique Guy Hennebelle, dans la revue *Cinéma*, Pontecorvo affirme : « nous tenons à ce que le film ne comporte pas d'acteurs principaux

ni de héros au sens traditionnel qui écraseraient le reste de la figuration » (29). Plus loin il ajoute : « le genre même du film renvoie facilement et presque naturellement aux schémas romantiques auxquels nous voulons précisément échapper » (29). Pontecorvo, en effet, évite de construire un personnage principal dominant l'histoire du film, mais à la lumière de ce que nous venons de soulever, il n'y a aucun doute que s'il n'y a pas un héros dominant, il a sûrement des héros et qu'ils sont tous du côté des insurgés : « by placing all the heroics on the side of the insurrection he [Pontecorvo] surrenders the pretence of objectivity to take sides with the Algerians » (6), écrit Sainsbury.

### **Conclusion**

*La bataille d'Alger* est le premier du quatuor à permettre une discussion du regard européen sur un mouvement de décolonisation. Distinct au niveau de la forme par rapport à celui d'Octavio Gomez, le film de Pontecorvo possède quelques affinités avec le film cubain. Les deux films plongent un regard dans le passé pour faire revivre un moment historique de la nation, son indépendance. Les deux procèdent à une mythification des événements et un héroïsation des personnages, sinon une idéalisation de la nation dans ce processus d'éveil national.

Un bel exemple pour soutenir ces derniers mots a déjà été commenté dans la conclusion du chapitre du film cubain. J'ai mentionné dans cette partie le lien étroit entre la scène de la femme algérienne couverte du drapeau dansant devant l'ennemi et celle des quatre femmes faisant front devant les coloniaux espagnols. Je reprends l'exemple de ces quatre femmes cubaines, mais cette fois en tissant un lien étroit entre les trois femmes algériennes se sacrifiant pour le mouvement de libération, pour la nation. Du côté du film cubain, les femmes arborent les couleurs nationales cubaines et la tenu vestimentaire de

leurs consocuers alors que du côté algérien, les trois femmes, au lieu d'affronter l'ennemi de pleine face sous une musique exaltante comme Octavio Gomez nous le donne à voir, on opte pour la discrétion, la tactique militaire.

Plus méthodique, Pontecorvo insère des éléments haussant la valeur de document en portant une attention particulière pour conserver le flux de l'histoire. Les agissements des trois Algériennes possèdent la même valeur symbolique que du côté cubain, mais en plus, Pontecorvo (de toute sa connaissance passée comme militaire, et celle de Saadi) ajoute une valeur de document en mettant en scène un moyen d'agir et remporter un certain « succès ». Le visionnement du film au Pentagone démontre le caractère de document qu'il représente pour biens des instances. Aussi, la structure narrative et le montage de Pontecorvo sont beaucoup plus proche du classique et ne permettent pas toutes les aventures d'Octavio Gomez. Or, malgré cette structure dévoilant le caractère fictionnel du film, la manière de filmer et les éléments comme les dates et les lieux ont été d'autres éléments haussant cette fiction au rang de document au même titre que bien des documentaires.

Le film de Pontecorvo se distingue par une position légèrement moins manichéenne que Manuel Octavio Gomez. Bien que les colons français ne soient pas dépeints comme des enfants de chœur, le portrait de Mathieu par Pontecorvo nous montre qu'il ne vise pas nécessairement les Français, mais l'idée d'occupation et de contrôle par la force d'une nation étrangère par une autre, en somme, le colonialisme. Nous avons vu que dans ce désir de pourfendre le colonialisme, Pontecorvo utilise des raccourcis haussant le sentiment nationaliste présent dans le film comme, par exemple, le sacrifice individuel pour l'émergence de sa nation. Il n'y a aucun doute que derrière tout cela,

existe un levier politique appuyant cette représentation sur un moment historique. Je dis toujours que l'Histoire est celle écrite par les vainqueurs. Ce film en est un bel exemple.

## IV

## PUNISHMENT PARK

*« Ainsi, à travers l'Histoire, une lutte qui est la même dans ses lignes principales se répète sans arrêt »*

- George Orwell<sup>99</sup>

Au moment d'écrire ce chapitre, une pluie de bombes déferle sur le sud du Liban. La guerre est au bout des lèvres de tout le monde. Afghanistan, Palestine, Irak, Iran sont encore sur les premières pages de tous les quotidiens du monde. Ces derniers événements estompent quelque peu un autre sujet d'actualité, la prison de Guantanamo sur l'île cubaine. En effet, les États-unis possèdent une prison dans laquelle sont enfermés nombreux citoyens dépossédés de leurs droits. Il est maintenant connu que des citoyens d'origine arabo-musulmane de divers pays sont détenus sans accusation formelle et sans avoir eu droit à un procès équitable. En plus, nous connaissons maintenant les exactions perpétrées par certains militaires procédant à des actes d'humiliations barbares, comme les mettre à nus et bien d'autres actes en ce sens. Ce genre de détention coïncide, dans une certaine mesure, avec un film du cinéaste Peter Watkins que nous analyserons sous peu. En effet, le réalisateur britannique nous a offert, il y a quelques années déjà, un film portant sur des détentions arbitraires perpétrées par l'État américain. Mais, avant d'aller plus loin, rappelons rapidement le contexte sociopolitique aux États-Unis lors de sa réalisation, les années soixante et soixante-dix.

C'est dans un autre contexte, mais pas si longtemps, une autre guerre faisait rage. Nous étions en pleine guerre froide, et les États-unis étaient embourbés dans une guerre au Vietnam (1965-1975). À l'époque, la guerre était justifiée par une lutte pour la

---

<sup>99</sup> Dans *1984* (Paris : Gallimard, 1950)

démocratie et contre le socialisme autoritaire, le communisme. C'est dans cette période que prend place l'histoire du film de Peter Watkins, *Punishment Park*, réalisé en 1971, qui ne manque pas de mettre à jour certains éléments des temps présents, comme nous venons de l'indiquer plus haut et dont la récente<sup>100</sup> projection au Cinéma du parc à Montréal peut en témoigner.

Mr. Watkins est un réalisateur britannique faisant ses débuts à la B.B.C. dans les années soixante et qui s'est fait connaître particulièrement pour son film *The War Game* (1966), gagnant d'un Oscar la même année pour le meilleur documentaire. Pourtant, cette œuvre s'est vue censurée par son producteur pendant plusieurs années par peur de possibles conséquences de panique générale et de suicide. En noir et blanc, caméra à l'épaule, son synchrone, sur format 16 mm, avec la narration d'un journaliste conduisant de nombreuses entrevues avec des gens de la rue, des scientifiques, des politiciens et des religieux, nous découvrons l'ignorance et la confusion subsistante autour de la bombe ; Peter Watkins relate, à travers son reporter d'actualités, les effets fulgurants d'une attaque thermonucléaire provoquée par un conflit mondial. L'originalité de cette œuvre est d'avoir emprunté les codes esthétiques du cinéma direct. L'autre richesse du film est qu'il est basé sur des études de recherche et des faits. Cette recherche sert de tremplin au cinéaste pour extrapoler sur les faits en plongeant dans un temps conditionnel proche de l'horizon historique du spectateur. En d'autres termes, Watkins a fait un faux documentaire sur des événements hypothétiques en les mettant en scène comme s'ils se produisaient maintenant. Avec ce film, la table était mise pour un prochain film au traitement très similaire.

---

<sup>100</sup> Au mois de juillet 2007.

Mais, avant d'aborder le sujet de ce chapitre, je tiens à souligner l'importance de Pontecorvo<sup>101</sup>, mais surtout Watkins pour leur côté internationaliste par rapport aux autres cinéastes étudiés jusqu'à maintenant qui sont plus nationalistes. Mis à part ses films nommés précédemment, la filmographie de Watkins compte plusieurs films dont les sujets incluent plusieurs pays et dépassent les frontières d'une seule nation. Prenons exemple de son film *The Gladiators* (1968) alors que l'histoire du film tourne autour d'une émission de télé-réalité (sujet très contemporain) où plusieurs pays s'amuse à canaliser le sentiment nationaliste de ses spectateurs en offrant à ceux-ci, chaque semaine, un « jeu » de guerre où les opposants se livrent une guerre jusqu'à la mort. D'autres de ses films nous montrent que Watkins s'intéresse davantage à des thèmes internationaux que simplement sur un pays exclusivement.

À cet égard, si nous nous attardons simplement à la provenance du financement de ses films, et de ses sujets abordés, le côté transnational de Watkins par rapport aux autres cinéastes ne se dément pas : Norvège, Suède, Danemark, Canada, Etats-Unis, France, etc. De même, le film le plus représentatif de cet aspect de Watkins est son film *The Journey*. Une œuvre titanesque de quatorze heures et demie où le spectateur est transporté dans plusieurs coins du monde afin de connaître l'opinion des gens sur : l'état et conséquence de la course à l'armement, des effets des armes nucléaires, du rôle des médias de masse, des systèmes d'éducatons et j'en passe. Ainsi, Watkins nous offre avec ce film un voyage dans plus d'une douzaine de pays à travers le monde comme ceux susmentionnés, mais aussi : la Nouvelle-Zélande, le Mozambique, l'Australie, le Mexique, l'Union Soviétique, le Japon, la Polynésie, l'Écosse, etc.

---

<sup>101</sup> Pontecorvo a, comme Watkins, œuvré à l'extérieur de ses frontières nationales avec le film *Kapo* (1959) sur les camps nazis, le film *Queimada* (1969), avec Marlon Brando, traitant de l'émancipation d'une colonie portugaise à sa souveraineté et aussi le film *Operación Ogro* (1979) sur la résistance en Espagne contre le dictateur Franco.



Revenons à Peter Watkins qui, après les films discutés avant cette courte parenthèse sur l'aspect transnational de son œuvre, nous offre un autre de ses brûlots, *Punishment Park* (1971). Le réalisateur débute son film avec un gros plan du drapeau américain et un narrateur hors champ expliquant l'article 2 de la loi MacCarran. Cette loi, retirée un peu avant la sortie du film, stipule que le président a le droit de décider, sans même l'approbation du Congrès, s'il y a insurrection aux États-unis, de déclarer l'état d'urgence. Le président a alors le droit d'appréhender et de détenir toute personne susceptible de commettre ultérieurement des actes de sabotage. Les personnes appréhendées seront interrogées sans remise en liberté sous caution, ou besoin de preuves pour être ensuite incarcérées dans des lieux de détention.

Suite à cela, un montage alterné tout au long du film nous présente deux groupes de jeunes contestataires appréhendés par la police. Le groupe 637 vient de connaître sa sentence, c'est-à-dire purger quelques jours à Punishment Park alors que le groupe 638 suivra en comparissant devant un tribunal improvisé, expéditif et moralisateur. Nous assistons alors d'un côté à ce qui deviendra une chasse à l'homme dans les confins du désert du sud de la Californie (avec le groupe 637) et, d'un autre côté, d'intenses discussions entre les accusés du groupe 638 et les membres du tribunal.

À travers les prises de bec entre les différents partis, Watkins tente de mettre en lumière les différences patentées au sein même de la société américaine dans les années soixante et soixante-dix. La guerre au Vietnam fait rage. L'opposition à celle-ci est grandissante et accompagnée de nombreux conflits de valeurs intergénérationnelles. Peter Watkins le montre bien en choisissant pour les groupes contestataires des jeunes dans la vingtaine et début trentaine par rapport au personnel du tribunal (à part un seul). Mais sur quoi porte le conflit ? Les thèmes revenant constamment pour les groupes de jeunes sont

ceux de la lutte contre la pauvreté, contre la répression, contre le racisme, l'ignorance et la désinformation, pour une éducation accessible à tous, pour une répartition plus équitable des richesses, pour l'égalité des sexes et la liberté... De l'autre côté, il y a ceux qui réagissent par un chauvinisme évident où la défense de la patrie passe au-delà de toute préoccupation sociale. L'intérêt de la sécurité nationale et de la défense de leur démocratie pousse les membres du tribunal à un mépris pour ces jeunes qui sont, d'après eux, des déserteurs, chômeurs, et fauteurs de trouble plongés dans la drogue, le sexe indécent et la démente.

Peter Watkins nous offre une œuvre dans la même veine que *The War Game*, car il s'agit, une fois de plus, d'un film au temps conditionnel, ce parc n'existe pas réellement et la loi MacCarran n'a jamais été appliquée, mais plutôt retirée quelques semaines avant la projection du film. Comme le mentionne le réalisateur dans plusieurs entrevues, cette œuvre est une allégorie lui permettant d'illustrer l'énorme polarisation de la société américaine soulevée précédemment. Autrement dit, il ne s'agit pas, tel que le suggère le réalisateur pour la plupart de ses films, d'une reconstruction historique, mais plutôt d'une supposition historique ou, comme l'écrit Cunningham : « historical preconstruction » (508) dans la mesure où l'histoire est inspirée de faits réels. Bref, le réalisateur extrapole à partir de ces événements passés et d'une loi encore valable lors du tournage.

Contrairement à ses œuvres précédentes, Watkins n'a pas eu le support de la B.B.C. ou tout autre institution, il a réussi à financer son film de manière indépendante en allant chercher 100 000 dollars pour sa réalisation, aussi, le scénario du film est beaucoup plus léger puisqu'il laisse place à beaucoup plus d'improvisation.

Toujours est-il que le destin que connaîtra son film ressemblera, à quelques nuances près, à celui de *The War Game*. Présenté à New York, dans le cadre du Festival

de Film au Lincoln Center en 1971, la critique américaine, dont celle parue dans le *New York Times* [ILLUSTRATION 12] le lendemain, a grandement miné les chances du film de se faire diffuser dans bien des salles à travers le pays. « Idiomatic seriousness » (50) et « wish-fulfilling dream of a masochist » (50) ne sont que quelques une des critiques virulentes de Vincent Canby.

A FILM REVIEW: A REVISION OF AN OLD  
By VINCENT CANBY  
*New York Times* (1857-Current files); Oct 12, 1971; ProQuest Historical Newspapers The New York Times (1851  
pg. 50

### *Film Festival: Fascinated by Horror*

By VINCENT CANBY

Peter Watkins' "Punishment Park" is a movie of such blunt, wrong-headed sincerity that you're likely to sit through the first 10 hysterical minutes of it before realizing that it is, essentially, the wish-fulfilling dream of a masochist.

Like Watkins' earlier film, "The War Game," which depicted in rather lovingly gruesome detail, Britain after a nuclear explosion, "Punishment Park" projects present realities into a vision of the future that is more fascinated by the effects of horror than concerned with the causes.

#### The Cast

PUNISHMENT PARK, directed and edited by Peter Watkins; director of photography, John Donohue; script by Susan Marple; for Francisco Films Ltd. Distributed by Shorby, Inc., Rungary Road, 6 minutes. At the Vatican Synema Theater, New York Film Festival, Lincoln Center.

Captain ..... Jim Bakke  
Sheriff ..... Van Dyke  
Professor Daly ..... Frederick Spangher  
General Haffner ..... David Collins  
Sheriff ..... Marlon Green  
Nurse ..... Robert Green

parks"—Federal reservations set aside to give National Guardsmen and members of state police field experience in hunting down unarmed human targets.

If the film has much to say about anything—and I'm not sure it does—it's mostly about the American way of

prisoner who is on the point of either being shot or dying of thirst. "What do you think of the police in this country?" At another point, the B.B.C. man (who is a voice behind a camera) tries to prevent a guardsman from shooting a prisoner by shouting: "But this will be on N.B.C."—which becomes, of course, an invitation to murder, our love of publicity being what it is.

A little later in the film, which is alternately ludicrous and grief-stricken, it occurred to me that any government dumb enough to allow the television documentation of such outrageous miscarriages of justice couldn't, in fact, be all bad, in this way this

### Illustration 12

En général, on reproche au film cette vision dualiste de l'Amérique où l'abus et la violence sont orchestrés par un des groupes, et on reproche aussi cette « fantaisie » que le gouvernement américain peut instituer une telle loi. À cela, Canby et les autres détracteurs se sont vus répondre dans un article paru quelques années plus tard dans le *Literature Film Quarterly* (octobre 1976) par le cinéaste. Dans cet article, Peter Watkins dénonce en premier lieu la politique de l'autruche à laquelle d'adonne ces dénigreur en soulevant les nombreux événements s'étant produit quelques années auparavant aux États-unis et source d'inspiration pour ce film, c'est-à-dire : les meurtres d'étudiants blancs à Kent State, d'étudiants noirs à Jackson State, la répression survenant à la Convention démocratique de Chicago 1968 où le co-fondateur du parti des Panthères

noires, Bobby Seale<sup>102</sup>, a été accusé de conspiration et instigateur et participant à une émeute (294). Ensuite, il dénonce l'accointance subsistant dans le domaine du divertissement. Du producteur, en passant par le diffuseur et les critiques, le cinéaste essaie de démontrer le rôle joué par ces intermédiaires dans le bâillonnement et la destruction du cinéma politique américain. Ce genre de réactions provoquées par les films de Watkins montre néanmoins que ses œuvres ne laissent pas indifférent. En fomentant une réaction chez les uns, il engendre un intérêt pour ses films et une discussion sur le rôle et l'importance des médias et du cinéma politique.

Sur le plan de la forme, Watkins adopte les préceptes techniques du cinéma direct comme : une caméra à l'épaule dynamique et vibrante, un éclairage naturel, des acteurs non professionnels, une grande part d'entrevues, un son synchrone et une pellicule en 16 mm, mais en couleur cette fois. Soulignons toutefois que le film se situe, comme celui d'Octavio Gomez, dans ces films largement influencés par la forme télévisuelle. Comme nous l'avons mentionné très tôt dans ce travail, la ligne est parfois mince entre le cinéma direct et le télévisuel, mais l'omniprésence d'un journaliste, d'un narrateur en voix off sont des éléments rapprochant ce film avec la télévision<sup>103</sup>. Aussi, son caméraman et son narrateur sont la même personne (Peter Watkins lui-même) couvrant les événements et occupant une position neutre, mais qui, seulement vers la fin, prend position face à la brutalité des belligérants. Avant cette prise de position, le narrateur passe des entrevues avec les différents personnages de ces événements. Aussi, plus froidement, il cite au spectateur, en son extra-diégétique, une panoplie d'informations sur la température dans

---

<sup>102</sup> Durant le procès, le comportement de Seale a incité le juge Julius Hoffman à museler et enchaîné son accusé sur sa chaise. Dans le film de Watkins, une scène rappelle les événements alors qu'un accusé est muselé de force. Vers la fin, le journaliste dans le film rappelle aussi les événements lorsqu'il quitte sa position impartiale et dénonce ouvertement les agissements des autorités.

<sup>103</sup> De toute manière, rappelons que Watkins tire ses racines de la télévision. Dans un sens, c'est comme Groulx qui les tire du cinéma direct, et dont le film que nous avons analysé le démontre bien.

le désert, les effets néfastes de celle-ci sur les participants et la distance qu'ils leur restent à parcourir. Pour ajouter une tension plus dramatique encore, à la limite, un peu chaotique, Watkins ajoute à la trame sonore des coups de feu et des avions militaires survolant le ciel (cette fois, intra-diégétique). Pour historiciser l'événement, le réalisateur ajoute en plus, de manière périodique, des informations radiophoniques sur la guerre au Vietnam (extra-diégétique).

### **Temporalité**

Comme c'est le cas des films antécédents, le temps de l'énoncé est crucial dans l'analyse du film. Cette fois, il s'agit de l'hypothèse, du conditionnel basé sur des événements s'ayant historiquement déroulés. Watkins dira en entrevue pour la revue *Écran* (novembre 1973) : « C'est le premier film que je fais où j'essaie de mélanger allégorie et documentaire [...]. D'autre part, on m'a dit que certains spectateurs risquent de voir le film comme un documentaire : c'est absolument cela que je veux parce que je veux toucher les gens le plus fortement possible » (Martin : 35). Toutefois, dans une entrevue pour *Film & History* (février 1977), Steve Philip Kramer révèle ceci : « what was bothering people was that they were seeing the film on two levels: one was that kind of allegorical level [...] ; on the other hand, because it is made as a documentary [...], they were trying to step back and say, well no. It really hasn't happened... » (12). À cette affirmation, Watkins rétorque alors : « People are very uptight about keeping the film form of allegory or the film form of the documentary very tightly separated » (12). Corollairement aux propos de son collègue Kramer et les spectateurs, James Welsh remet question cet épineux mélange : « There is a peculiar tension, I think, in the effect of mingling the two » (12). Dans une critique du film, David Wilson en arrive au même

constat : « form and content are at once, and disturbingly, interdependent and in opposition » (Wilson : 109).

L'historicisation du film de Watkins passe par la première image alors que le narrateur nous dévoile le contenu de la loi MacCarran. Le réalisateur ajoute par la suite toutes sortes de référents ramenant continuellement la réalité historique de 1971, en l'occurrence, le portrait de Nixon, les Panthères noires, la peur du communisme, les nouvelles radiophoniques de la guerre au Vietnam (rappelons-nous des éléments péri-cinématographiques dans le film de Groulx), etc. Tout cela, bien entendu avec la forme télévisuel ne pouvant que soutenir cette impression de « participer » au monde historique : « Je pense qu'on peut toucher les gens et dire beaucoup de choses à travers l'Histoire », explique Watkins (Martin : 35).

Or, Watkins, en usurpant cette approche et l'amalgamant à une réalité historique construite de toute pièce par le metteur en scène, historicise un événement non historique et, de là, soulevant la rogne de certains se sentant manipulés par le cinéaste. Prenons le cas du film de Groulx, comme nous l'avons dit à maintes reprises, ce film est hautement historique malgré que ce soit une fiction. La différence avec l'œuvre de Watkins est que l'auteur, en premier lieu, avise son spectateur par un intertitre au début du film en annonçant qu'il s'agit d'un point de vue personnel d'une réalité partagé par tous. De plus, Groulx ne change pas les événements historiques en cours, mais s'en sert pour y introduire son personnage et, par son entremise, sa vision de la société.

### **Idéologie**

La touche idéologique, Watkins l'insère à plusieurs niveaux. Comme ses œuvres précédentes, mais en y accordant plus de place, l'improvisation venant des interprètes est

davantage encouragée. Par ailleurs, comme Groulx pour ses personnages de Claude et Barbara, Watkins a dûment choisi ses acteurs en cherchant un profil particulier : « j'ai choisi, sélectionné des gars aux idées militantes ou très pacifistes. [...] J'ai retenu ceux dont les idées étaient les plus précises [...] qui pouvaient s'exprimer avec suffisamment de force [...] » (10), confit-il à Hubert Desrue. Tous ses acteurs, d'un côté comme de l'autre, détiennent a priori des idées bien définies sur le conflit au Vietnam et sur la société américaine, haussant d'un cran la véracité et la conviction des propos.

Face aux contestataires, nous retrouvons un discours très conservateur parmi les membres du tribunal dont la constitution n'a pas été facile, avoue Watkins à Desrue : « Pour les jeunes, ce fut moins difficile, que pour les membres du tribunal, car je voulais des gens aux idées de droite et qui soient capables de les exprimer très nettement sans ressentiment » (10). En résumé, le *modus operandi* de Watkins dans ce film est l'opposition constante entre deux extrêmes diamétralement opposés.

À travers cette confrontation entrecoupant tout le film, Watkins construit finement une charge contre plusieurs symboles de la société américaine. Dans les films analysés précédemment, nous baignons dans une effervescence nationaliste. Le film cubain, québécois et algérien contient, chacun à leur manière, une large part de nationalisme tournant autour de la souveraineté de leur nation. En ce qui concerne le film de Watkins, c'est tout le contraire, le nationalisme américain en prend pour son rhume. Pour cela, il se penche en premier lieu sur le symbole le plus puissant que la société américaine connaisse, son drapeau national. C'est ainsi que la première image qui nous est donnée à voir, c'est ce drapeau flottant au vent sous les explications de l'article deux de la loi MacCarran. Il est alors évident que le cinéaste vise à déconstruire cette image de l'Amérique comme terre de liberté. Le drapeau, symbole représentant un peuple et son

territoire, planté dans ce désert aride sous la voix froide et sèche du narrateur accentuent un effet de vide, d'absence et de mort.

D'ailleurs, ne sera-t-il pas l'objectif final à atteindre pour les participants de Punishment Park à la fin de leur parcours que de s'emparer du drapeau américain ? Alors, cette course aveugle contre la montre mènera tous les participants à leur mort. Une belle allégorie que cette course insensée vers le symbole de la nation qui mène à la perte de soi : « le drapeau américain dans le film représente tous les systèmes vers lesquels nous courons tous sans aller nulle part et ce jusqu'à ce que nous trouvions une autre voie », mentionne Watkins en entrevue à la revue *Écran* en 1973 (Martin : 33). Bref, conscient du sentiment nationaliste envahissant le peuple en présence de son drapeau, Watkins, en le perchait au bout de cette dune de pierre, sans la moindre âme autour, tente de susciter chez spectateur américain un intérêt, mais surtout un questionnement sur la direction que prendra le film pour les prochaines quatre-vingt-dix minutes.

À partir de cette constatation, nous pouvons jeter un regard plus poussé sur les choix de l'auteur en ce qui a trait au nationalisme américain. Prenons le cas de ce militant du groupe 637 qui, lors des explications des règles de Punishment Park par le shérif, tente de s'enfuir et finit par se faire tabasser. C'est plus tard dans la course, qu'il décide de s'arrêter avec certains des participants pour confronter les policiers et qu'il dit lors d'une entrevue : « je ne ferais même pas le tour d'un foutu pâté de maison pour le drapeau américain... sans parler du désert ». Ce genre de déclaration dans un film d'Hollywood est inexistant, particulièrement lorsque le pays est en guerre ; bref, pour fendre le drapeau américain alors qu'en état de guerre a sûrement fait sourciller plus d'un spectateur, critique, producteur et diffuseur, d'où cette censure nationale discutée plus haut.



Pourtant, Watkins persiste et signe en s'attaquant aussi aux institutions gouvernementales arborant fièrement le drapeau américain : la justice, la police et l'armée. Au premier visionnement, un élément traverse le film et unit ces trois instances, l'apathie et la rigidité que tous les acteurs de ces institutions projettent lorsqu'ils et elles s'expriment. Un exemple concret est celui du shérif qui, parlant comme un robot dans un style raboteux, fournit des instructions sur les différentes armes en leurs possessions. Un autre est celui du tireur d'élite qui avoue, sans le moindre remords, avoir tué un homme. Bref, la police, l'armée et les membres du tribunal incarnent grossièrement la loi, arbitraire et rigide. Watkins nous donne alors une vision nette de celle-ci sous plusieurs facettes et, grâce à elle, réussit par dualité à construire son sujet (le contestataire) qui pour être totalement libre, doit passer par l'interdit qui le limite. Il suffit de nous attarder un peu aux arguments de ces trois instances pour noter que le discours se répète et n'est pas très étoffé (que de préjugés) par rapport à celui des militants à qui on donne la chance d'étaler leurs visions de la société américaine.

Un autre fait intéressant, c'est la similitude établie par le cinéaste entre le communisme et la démocratie américaine. Prenons à titre d'exemple, la scène du détenu Jay Kaufman (Kent Foreman), cofondateur du comité contre la guerre et la répression. Dès le début de son audience devant le tribunal, un gros plan d'une longue durée du portrait du président américain Richard Nixon (1969-1974) est dévoilé au spectateur qui découvre que ledit ornement est situé juste au-dessus des membres du tribunal. Cette image nous rappelle les régimes despotiques de nombreux pays, comme l'Irak sous Saddam Hussein, où le culte du chef est monnaie courante. Aussi, ce genre de mise en scène ressemble étrangement aux tribunaux communistes tels que ceux de l'ex-URSS, Corée du Nord et de Cuba, pour ne nommer que ceux-là. L'ironie est à son comble

lorsqu'un des membres du tribunal avoue soutenir la guerre au Vietnam parce que l'on combat le communisme et défend la liberté. L'accusé Kaufman demande alors d'où qu'il sort ces affirmations. Ce à quoi répond le membre qu'il l'entend partout. Cet échange soulève alors la question de la propagande à laquelle sont soumis une majorité d'Américains et, conséquemment, nous rapproche de ces régimes totalitaires où l'on « entend partout », pour emprunter les termes du membre du tribunal, les mêmes discours, celui de l'État.

Alors, où se situe le film sur le plan idéologique ? Jusqu'à maintenant, le cadre de notre analyse, pour les films précédents, a été le marxisme. Pourtant, Watkins lui-même rejette cette pensée dans plusieurs de ses entrevues. Même que dans le film que nous analysons présentement, il n'est pas vraiment question de prendre le pouvoir ou de faire l'apologie d'une pensée, mais de combattre le statu quo. Dans le film, on s'attaque aux institutions gouvernementales auxquelles, rappelons-le, même les marxistes y tiennent mordicus. Aussi, dans le film, Watkins met surtout l'accent sur la contestation et le combat pour la liberté. Il place dans sa ligne de mire l'État et ses lois arbitraires limitant et contraignant l'expression des citoyens. À plusieurs reprises, Watkins souffle du bout des lèvres son intérêt pour une autre pensée, l'anarchisme : « je pense en politique humaniste, [...] Je serais assez proche de l'anarchisme [...] si l'anarchisme signifie laisser les gens s'épanouir eux-mêmes entièrement en pleine responsabilité » (34), dit-il en entrevue à Marcel Martin. Cette pensée, bien que très difficile à définir, peut se résumer grossièrement par : une aversion envers l'État et ses institutions, contre la pensée nationaliste et les frontières qu'elles tendent à bâtir, d'une apologie de la liberté individuelle, de l'entraide et la coopération au niveau sociétal sans intermédiaire étatique,

et beaucoup plus encore<sup>104</sup>. Ce qui nous intéresse ici, c'est que Watkins cible, comme nous venons de le soulever, plusieurs éléments chers aux anarchistes, c'est-à-dire les symboles de l'État, le nationalisme et le communisme (socialisme autoritaire).

Nous avons aussi mentionné cette construction dualiste à travers laquelle le cinéaste construit ce sujet en quête de liberté. Contrairement à Pontecorvo et Octavio Gomez, l'œuvre de Watkins se distingue par son détachement à l'effervescence d'une pensée nationaliste pour dénoncer l'obstruction de l'État aux libertés individuelles. Cette différence fondamentale avec les autres œuvres, nous la retrouvons dans le traitement du sujet politique à l'écran. Je m'explique.

Avec Manuel Octavio Gomez et son œuvre analysée au premier chapitre, nous ne pouvons pas passer sous silence les débuts de Watkins et son film *Culloden*. Dans le premier long métrage du cinéaste britannique, nous retrouvons ce qui a pu être une source d'inspiration pour le cinéaste cubain. En effet, Watkins plonge en 1746 avec un caméraman et un narrateur relatant les faits comme si nous y étions. Or, il existe une différence fondamentale entre *La primera carga al machete* et *Punishment Park*. À travers la parabole de la machette, Octavio Gomez construit un portrait de la rébellion cubaine sous des idées communes, c'est-à-dire qu'au fil des entrevues, les intervenants défendent les mêmes idéaux et souscrivent à la même lutte : lutte armée et émergence de la nation.

Or, c'est peut-être ce qui rend le film d'Octavio Gomez, malgré sa forme parfois hétéroclite nous gardant accrochés à l'écran, un peu redondant et lassant. Or, dans celui de Watkins, les scènes au tribunal nous tracent au contraire un portrait de la « rébellion » bien différente à celle d'Octavio Gomez. Au début, le cinéaste nous donne à voir le

---

<sup>104</sup> Max Stirner, Michel Bakounine, Pierre-Joseph Prouhon et Pierre Kropotkine sont les auteurs de référence.

groupe 638 au complet, mais il ne tardera pas à le « disséquer » contrairement à l'unir sous un même idéal, comme le fait Octavio Gomez. Bien qu'il ait en commun avec les autres cinéastes abordés dans les chapitres précédents, c'est-à-dire l'absence d'un héros ou un quelconque personnage principal, Watkins s'attarde à tracer le portrait de la multitude, de cette subjectivité contestataire dépourvue de modèle, d'un idéal autour duquel tous associent leurs activités.

Ainsi, nous verrons défiler, un par un, cette subjectivité multiple apportant son lot d'expériences et intérêts. Un par un, ils et elles défileront, comme dans une entrevue, devant des gens (dont le spectateur) qui prêteront une oreille attentive : pacifistes, militants de groupe armés, militants sociaux de différentes associations, artistes, chômeurs, etc. L'originalité de Watkins réside dans cette volonté d'offrir une fenêtre aux différentes luttes ne se condamnant pas à produire un modèle de société telle que les marxistes le désirent et qui élimine la dynamique libertaire qui les fonde.

### **Propagande**

À la lumière de ce que nous venons de discuter, peut-on qualifier ce film de propagande ? Il est voulu que le dernier film analysé soit celui de Watkins, car le placer en opposition avec celui de Manuel Octavio Gomez nous permet différencier la propagande de la contestation. Nous avons vu que l'œuvre choisie du réalisateur cubain vise avant tout à assurer et justifier le pouvoir en place. Il tente de légitimer les principes et priorités du parti communiste au pouvoir : décolonisation, nationalisme cubain, propagation de l'idéal socialiste, etc. Autrement dit, le film ne laisse pas de place à la réflexion pour le spectateur. Celui-ci est placé face à son histoire lointaine et passée ne laissant pas la moindre chance de changer quelque chose, mais plutôt de se rappeler de la

lutte et de la poursuivre. Donc, l'immédiateté apportée par le choix technique ne sert qu'à plonger le spectateur dans un passé immuable afin de le conditionner au présent.

*A contrario*, Watkins évite cette voie dogmatique pour mettre de l'avant la critique et la contestation du pouvoir. À l'aide de cette allégorie, le cinéaste ouvre une fenêtre à l'opposition qui peine à se faire entendre. Watkins s'engage à illustrer les discours dominants dans la société américaine et se donne la chance de les déconstruire avec les différents intervenants. Cunningham, de son côté, écrit que Watkins place ces multiples subjectivités : « amongst a series of positions which often contest or contradict each other » (503). Prenons l'exemple des contestataires qui ne s'entendent pas sur les moyens à prendre pour sortir de leur situation. Certains s'opposent à la guerre, mais sont prêts à faire usage de la violence pour soutenir leur point de vue. À ce propos, le critique Bernard Weiner mentionne dans *Film Quarterly* (été 1972) : « What Watkins's film does is to outline the arguments for and against radical counter-violence in a most realistic and exciting cinematic style » (51). D'un autre côté, il est même prêt à montrer ses propres contradictions : « j'essaie de prendre une attitude critique à l'égard de ma propre position » (Martin : 35). Étant donné que c'est lui derrière la caméra et qui incarne la voix du narrateur, cela remet en question sa position « objective » devant les événements et remet en question celle des médias qui prétendent à l'objectivité.

Nous avons décrit le film, au tout début de ce chapitre, comme une œuvre optant pour plus pour une esthétique télévisuelle que du cinéma direct, mais nous n'avons pas poussé plus loin le propos face à l'approche de Peter Watkins. À plusieurs reprises, les films de Watkins ont été qualifiés de syncrétiques ou, comme le rapporte aussi David Wilson, « a fusion of realism and expressionism » (109). L'expressionnisme dont nous fait part ces auteurs est celui qui a pour valeur de nous (le spectateur) faire vivre

l'intensité de l'expression. Joseph A. Gomez l'a soulevé en mentionnant ceci : «unlike the practitioners of direct cinema, who use many of these same methods to break down barriers between the subject and the camera and to get at 'the whole truth', Watkins' concerns also extend to breaking down barriers between the film and the audience » (37). Bref, le réalisateur tend à établir un dialogue entre son oeuvre et le spectateur par diverses manières, et non de tracer une solution toute prête ou prétendre à la vérité : « the spectator is addressed as a participant in the types of events and arguments presented in the film, a participant in their realisation outside and beyond the cinema» (Cunningham : 503).

Comment s'y prend le réalisateur, quelles sont ces diverses manières ? Le montage alterné permet à celui-ci d'ajouter son grain de sel dans la trame de l'histoire et solliciter une vive réaction chez le spectateur. Prenons, un exemple très concret. Pendant que le shérif explique comment atteindre : « a human size figure », un des membres du groupe 637 en courant déclare : « I don't think they are trying to kill us really ». Ce genre de montage ne fait qu'encenser la cruauté des représentants de l'ordre et solliciter la complicité du spectateur ébranlé par cette attitude guerrière. D'ailleurs, le critique David Wilson n'hésite pas à décrire le film comme : « a assault on the senses » (109). Ce genre de technique nous porte à croire qu'il y a tout de même une certaine manipulation du spectateur puisque le réalisateur cherche à produire une réaction particulière chez son public. Reste à déterminer à quel degré, la réaction désirée et provoquée par un réalisateur succombe à la propagande. N'est-ce pas le but du cinéma et de l'art en général que de chercher chez son public une réaction ?

Souvenons-nous lorsque j'ai abordé le montage alterné chez Pontecorvo. Plus précisément lorsque j'ai discuté de la scène entre le Petit Omar lisant la lettre à Ali La

Pointe et le tenancier du bar collaborant avec le policier qu'Ali doit abattre. Dans ce cas-là, le montage se plie aux exigences de la narration alors que dans le cas de Watkins, le montage a une seconde portée, celle de provoquer le spectateur. La relation dialectique est provoquée par le « choc » des deux scènes qui ensemble suggèrent une idée au spectateur réagissant en conséquence lors de sa réception.

D'autres choix techniques nourrissent aussi une réaction vibrante chez le spectateur. Les mouvements de caméra s'effectuent, plus souvent qu'autrement, brutalement d'un côté à l'autre de la pièce. Non seulement, cela élève ce sentiment d'urgence, mais aussi instaure une nervosité et un sentiment d'immédiateté chez le spectateur qui pense être privilégié d'accéder à de telles images. Notons soit dit en passant que cette urgence est amplifiée par l'atmosphère chaotique nourrie par la constance des sons de bombardements, avions militaires et de tirs à l'arme à feu. Autrement dit, on donne l'impression au spectateur que les événements se déroulant à l'écran ne sont pas dirigés par un metteur en scène, mais se produisent dans un contexte de présent incontrôlable. C'est dans les scènes du tribunal que nous pouvons mieux constater ce dont nous parlons. Par ailleurs, ces mouvements sont accompagnés de rapide zoom avant, parfois *hors focus*, cadrant en gros plan les personnages de l'histoire. Cette nervosité traduite dans l'image accentue cette volonté de rompre avec l'idée que le réalisateur ou le caméraman sait ce qu'il va se produire. Par ailleurs, les mouvements de caméra et les positionnements dans l'espace scénique<sup>105</sup> font du spectateur un tiers parti, celui témoignant des événements sans pouvoir les influencer.

Nous avons vu ces mêmes idées dans les films précédents. Je dirai plus particulièrement avec le film d'Octavio Gomez et de Pontecorvo. Dans le cas cubain,

---

<sup>105</sup> Terme employé plus précisément pour le théâtre, mais qui fait référence ici à l'espace dans l'écran, avec l'ensemble des personnages.

toutes les scènes dans la rue sont bonnes. Mais je me réfère, à titre d'exemple, à celle où un débat populaire dans la rue est interrompu par une cohorte de gendarmes à cheval. Dans le cas du film de Pontecorvo, je pense ici à l'émeute de gens descendant les rues de la Casbah et réclamant vengeance pour l'acte de terrorisme effectué par les français. La caméra est plongée, pour emprunter l'expression à Fanon, « dans les entrailles » du peuple, comme en dénote le bousculement de l'appareil que l'opérateur tente de maîtriser devant l'avalanche de gens qui déferlent. En somme, nous avons une caméra occupant et marquant sa position dans l'espace scénique où il partage la vedette avec ces personnages entrant en lien direct avec celui qu'il capte en image. Notons aussi que le sens d'immédiateté et d'urgence est présent dans cette scène due à une caméra très instable et un montage rythmé.

Les barrières entre spectateur et film, Watkins les fait aussi tomber en partie par ses cadrages. Il effectue de très gros plans du visage de ses personnages qui, pratiquement toujours, regarde la caméra. Ce qui est important à souligner est que tous les personnages, à un moment donné, sont cadrés en gros plan. Watkins refuse une hiérarchie dans le cadrage en privilégiant ce qui pourrait devenir ses personnages principaux, ses héros auxquels l'audience s'identifiera alors à un moment donné. Bien entendu, en entrevue, les chances sont grandes que les sujets filmés regardent la caméra en répondant aux questions du caméraman journaliste.

Le film de Pontecorvo fait aussi usage du gros plan, mais différemment de son homologue britannique. J'ai mentionné que pour Pontecorvo le gros plan est une prise de conscience du personnage. Or, il est aussi utilisé pour cadrer la misère et la souffrance. Rappelons-nous du gros plan de la femme âgée sous une pellicule très granuleuse nous ayant permis de faire la distinction de la qualité photographique à quelques reprises dans



le film. Du point de vue hiérarchique, Octavio Gomez se distingue car, contrairement à Watkins, il utilise le gros plan et cadrage pour distinguer les « méchants » coloniaux aux insurgés. Nous avons pris à titre d'exemple le cadrage effectué avec un chef de l'armée coloniale occupant tout l'espace du cadrage ainsi que la parole. Dans le sens inverse, le cadrage en plan large du général de l'île dans son fastueux bureau où se trouve une toile à caractère colonialiste en dit long sur la position d'Octavio Gomez face aux personnages décrits.

Aussi, le cadrage permet aux réalisateurs d'introduire un autre personnage dans l'histoire. Je remarque que dans le film de Watkins, il est inusité que le sujet filmé, semble-t-il à son insu, regarde et fixe la caméra comme le fait le seul jeune membre du tribunal, Paul Reynolds (« auto union stewart and draft board member »). Effectivement, Watkins introduit, pendant l'interrogation d'un détenu, un gros plan de longue durée de Reynolds qui, à un moment donné, remarque la caméra et la fixe ; tout cela alors que l'action se déroule ailleurs. Ce regard nous ramène à l'argument sur la place qu'occupe le spectateur. Le plan inscrit, plus que quelconque autre plan dans le film, le caméraman, mais surtout le spectateur, dans l'action. Le spectateur n'est pas invisible à l'œil des sujets filmés, il est regardé et reconnu comme témoin et voyeur privilégié de ces événements : « Il ne cherche pas que le spectateur soit prisonnier du spectacle qu'il propose [...] il crée [...] une rupture, une distance qui sont censées prendre le public pour témoin et pour juge » (64), indique Marcel Martin dans *Écran* (novembre 1973). Bref, Joseph A. Gomez résume ce que nous venons d'aborder en mentionnant sur Peter Watkins : « he successfully breaks two deep-rooted cinematic conventions — the pretenses that actors do not see the camera and that an 'invisible observer always knows

what is going to happen next so that it (the camera) is always pointing in the right direction » (25).

Dans le film cubain, plus que les autres, il se trouve que la caméra est regardé et vu comme un personnage faisant partie de la diégèse. Le regard d'autrui fait en sorte que la capture d'image est vue par les sujets filmés. Comme chez Octavio Gomez, les personnages agissent et réagissent en présence de la caméra. La caméra ne fait pas seulement que filmer, elle provoque un contact entre celui qui regarde et le regardé. Bref, dans le cas du film cubain, par rapport à celui de Watkins, le travail de la caméra vise à accentuer la participation active du spectateur à l'action se déroulant sous ses yeux, comparativement à celle de Watkins où le spectateur se trouve à être campé dans la position de l'observateur, du témoin privilégié.

Un autre élément important contigu à l'argument sur l'absence de héros, c'est le refus par le cinéaste de donner un dénouement cathartique au conflit. Watkins place son public, tout au long du film, face à des événements tragiques sans qu'ils puissent agir, ce que Bruce F. Kavin appelle : « spectatorial powerlessness » (241). Comme nous venons de le mentionner, sans un héros pour résoudre ou intervenir à la place du spectateur, Watkins traîne son public dans cette violence jusqu'à la toute fin sans lui donner la possibilité de jouir d'une résolution cathartique : « catharsis is blocked through the absence or eradication of possible consensus or figures with which the spectator can identify » (Cunningham : 505).

*A contrario*, dans le film d'Octavio Gomez et celui de Pontecorvo, on manifeste le désir de faire un film choral où le héros est le peuple. Bien que je remette en question cette idée chez Pontecorvo, il n'en demeure que cette héroïsation du peuple ou d'un héros individuel annonce un dénouement cathartique pour la conclusion de chaque film. Selon

moi, leur forte teneur idéologique et penchant pour la propagande en sont les causes. Ici, Watkins prête la parole à la dissidence et n'essaie pas d'amener une solution. Son film occupe le cadre de la dénonciation.

En effet, le spectateur est impuissant face à l'atrocité perpétrée et, le cinéaste va même jusqu'à placer le journaliste dans la même position ; en ce sens que même la caméra et le fait de téléviser ses images n'ont pu décourager les agissements des belligérants. Il semble, comme le mentionne un des policiers brutalisant les arrivants au drapeau, que la présence de la caméra a sûrement contribué à l'escalade de la violence, au plaisir du journaliste qui aura des images sensationnalistes à projeter, selon le policier. Toujours est-il qu'en plus de remettre en question la position du journaliste face à des événements qu'il ne peut même pas changer, Cunningham note que, contrairement aux codes documentaires d'objectivité, Watkins : « refuses to develop an emerging consensus of rationality, knowledge or power with which the spectator may simply align him or herself » (503-504). En fait, Watkins se sert de l'extrapolation d'événements passés en les ramenant à l'ordre du jour afin de rappeler au spectateur que s'il ne fait rien pour agir, ou du moins si on lui a caché ce type de brutalité (à travers les médias officiels) alors qu'elle existe, il est maintenant mis au courant et possède la connaissance pour agir. Le but de son film est alors de conscientiser les gens sur un phénomène qui peut arriver si nous ne sommes pas vigilants : « C'est que le film ne se situe pas au niveau d'une solution à donner, mais d'une prise de conscience à formuler » (132), précise Grant dans sa critique du film en novembre 1973. À cela, Peter Watkins ajoute en entrevue avec le même auteur et dans le numéro suivant (*Cinéma* 182) que : « la seule bombe efficace, c'est justement la prise de conscience » (110). En d'autres termes, Watkins se refuse

d'apporter des solutions, car, comme le note Bruce F. Kawin : « This puts the burden of changing the situation on the audience » (232).

Dans ces conditions, le film de Watkins loge dans la gamme des films politiques contestataires plutôt que propagandistes parce qu'il possède, comme nous venons de le souligner, et que Laberge (88) mentionne aussi, des procédés tels que la distanciation et la réflexion. Les mouvements de caméra, ses positions, ses cadrages, l'absence de héros et de catharsis engendrent chez ce même spectateur une distanciation plutôt qu'une identification, poussant davantage à la réflexion plutôt qu'à une participation dans l'action telle que nous le propose Manuel Octavio Gomez.

Au terme de ces réflexions, je pense que plusieurs éléments sont mis sur la table pour aborder les idées provenant du « political modernism ». Watkins avoue en entrevue : « Il s'agit de déclencher quelque chose. Je veux que mon cinéma stimule » (Grant : 109). Le réalisateur britannique avoue vouloir entrer en communication avec son spectateur. Dans ce sens, Henri-Paul Chevrier a écrit dans *Cinébulles*, il y a quelques années que : « la méthode de Watkins s'avère politique surtout dans la nouvelle relation qu'elle crée entre le film et le spectateur. » (45). Nous venons d'énumérer quelques exemples tentant de créer cette relation film/spectateur.

D'après Watkins, la forme choisie est un élément important dans ce lien spectateur/film car cela, mentionne-t-il : « [...] ne servira à rien si les gens ne discutent pas après, je crois d'ailleurs que le truc du reportage télévisuel les y pousse forcément, ne serait-ce parce qu'on demande si c'est vrai ou pas, ou parce qu'on est furieux d'avoir été joués. » (Grant : 112). La recherche d'une réaction chez le spectateur passe par la forme que le réalisateur choisit, mais en combinaison avec le sujet traité (proche de l'horizon historique du spectateur). Watkins s'approprie totalement les codes télévisuels, il s'en

prend à ce que Pontecorvo appelle la « dictature de la vérité »<sup>106</sup>, comme l'écrit Martin Walsh : « the means of expression is itself called into question »<sup>107</sup> (39). En usurpant le langage et pointant la caméra vers la contestation aux Etats-Unis, Watkins offre le micro aux dissidents américains de cette époque : « je veux rompre le silence, je cherche à provoquer la discussion, je veux que les gens s'expriment », affirme Watkins (Desrue: 8).

Les commentaires de Watkins, et sur ce qui a été relevé jusqu'à maintenant sur le film, ne laissent aucun doute que son cinéma éclot sur la base tripartite d'une relation des propriétés du texte (cinématographique), de la réalité sociale contemporaine et de l'horizon historique du spectateur (Harvey : 51). Ce regard porté par le « political modernism » est probant avec Watkins. J'ai d'ailleurs mentionné que cette pensée est celle impliquant un regain d'intérêt pour les idées de Brecht. Or, Watkins a déjà affirmé ne pas avoir lu les thèses du dramaturge. Par contre, il en est sûrement influencé comme nous l'avons remarqué : refus d'un dénouement cathartique, montage expressif comme nous le révèle les gestes du shérif et la pensée d'un contestataire, caméra subjective et témoin. La mise en relation de ces éléments du texte filmique, des enjeux contemporains des États-Unis soulevés par le réalisateur et le choix de positionnement du spectateur face à l'œuvre suffisent pour affirmer que Watkins est un artiste cadrant dans ce que tente de démontrer la théorie « political modernism ». Il est intéressant de revoir les films de Watkins de par les sujets qu'ils traitent, toujours d'actualités, et qui, malgré l'usage de la Betacam numérique de nos jours<sup>108</sup>, conserve cette ligne de pensée.

---

<sup>106</sup> Pontecorvo explique son choix parfois esthétique proche du télévisuel en parlant de cette forme prétendant être objective impartiale et donc porteuse de LA vérité.

<sup>107</sup> J'ai justement cité Watkins au début de cette partie du travail et dans laquelle il affirme vouloir prendre une attitude critique à l'égard de sa position de ce caméraman/reporter qu'il incarne dans le film.

<sup>108</sup> Je fais référence à son film *La commune* (1999) qui a été tourné caméra à l'épaule, en noir et blanc, en numérique et qui ressemble beaucoup au film de Michel Brault, *Les ordres*.

## *CONCLUSION*

En fin de compte, les quatre films étudiés nous ont permis de mettre la table sur plusieurs idées. Nous remarquons qu'au travers des chapitres, la position politique du pays, sur le plan international ou national, influence considérablement les œuvres. Les dix ans, après l'ascension au pouvoir des communistes à Cuba, sont célébrés par un film commémorant les premières luttes populaires pour l'indépendance. Dans la même veine, l'Algérie désire à son tour célébrer sa naissance en revisitant les événements menant à son existence. D'un autre côté, nous avons deux autres œuvres dont leur rapport au réel est beaucoup plus ancré dans l'horizon historique du spectateur. Plus proches du présent, ces dernières œuvres n'offrent pas une résolution finale, mais plutôt une constatation et une critique acerbe de ce réel.

Dans *La primera carga al machete*, nous avons étudié un film faisant usage du style reportage. La forme télévisuelle sert ici à rendre contemporains des événements passés. La caméra est participante, militante et totalement partisane. Le film possède dans son ensemble une forme hétéroclite ; ces variations dans la forme sont une recherche pour un langage différent. Il s'agit de décoloniser l'histoire avec le choix du sujet, mais aussi le langage en opérant une sorte de déconstruction narrative et insérant diverses influences provenant de l'enseignement rapporté par les fondateurs du cinéma national après 1959.

En somme, le film cubain a été choisi en début d'analyse, car il m'a permis d'aborder plusieurs idées abordées dans les chapitres suivants comme, par exemple, le débat sur la distanciation par rapport à l'identification chez Brecht et d'autres auteurs tel qu'Espinosa et les argentins Solanas et Getino. Ce rapport distanciation et identification a été vu à travers le corpus de films choisis. Groulx et Watkins ont démontré leurs intérêts

à positionner le spectateur comme observateur critique. Pontecorvo, de son côté, sollicite la participation émotionnelle du spectateur et opte pour l'identification ; les éléments historiques qu'il insère dans la trame de fiction tendent à montrer qu'il s'agit un film sur l'histoire sans plus. Dans le cas d'Octavio Gomez, le changement constant dans la forme entre les séquences peut interpeller le spectateur et lui rappeler qu'il est observateur d'un spectacle. Cependant, les éléments que nous avons analysés nous ont permis de voir que ce film sollicite davantage le spectateur à participer aux événements se déroulant à l'écran.

*La primera carga al machete* est sans aucun doute une œuvre de propagande, mais le travail artistique en lien avec la politique est intéressant. Comme les autres films, ce film s'inscrit dans cette volonté d'entrer en communication avec son spectateur, non pas pour critiquer la réalité historique, mais renchérir l'idéal qu'un peuple s'est donné il y a plus d'un siècle et qui doit se poursuivre.

Avec *Le Chat dans le sac*, il a été question de l'usage prononcé de l'esthétique du cinéma direct allant même jusqu'à insérer une séquence en entier captée du réel (fanfare). Ce qui distingue ce film des trois autres, c'est la forte présence de l'actualité, de l'immédiateté des gens de cette époque. En effet, la temporalité est un élément important dans ce film. À l'opposé du film d'Octavio Gomez qui se doit de diriger son regard vers le passé pour nourrir le présent, Groulx s'investit dans la réalité contemporaine pour offrir au spectateur son regard sur la réalité qu'il partage avec eux.

Par l'entremise de ce film, nous avons pu approfondir les idées véhiculées par Brecht et Dziga Vertov. Ainsi, le regard porté par Groulx est une vision subjective avouée où le spectateur se sent inclus par rapport aux repères temporels, mais sans toutefois de faire inscrire dans le film comme Octavio Gomez. Dans le film de Groulx, le

spectateur est témoin et regarde avec une distance grâce à l'usage des préceptes de Brecht. Il n'en demeure pas moins que cette volonté de communiquer avec son spectateur est criante comme en témoigne, par exemple, les intertitres au début du film s'adressant au spectateur : « vous êtes en... ». Ainsi, Groulx établit, comme l'entrevoit le « political modernism », un travail sur la forme filmique en relation avec la réalité sociale contemporaine et l'horizon historique du spectateur. En somme, il partage l'idée que plus son film est proche du réel des gens, plus il a de chance d'influencer le réel.

Troisièmement, *La bataille d'Alger* se révèle être assez proche du film d'Octavio Gomez malgré la forme générale du film totalement différente de ce dernier. Le titre est proche de celui du film cubain de part sa volonté à mettre en lumière un moment important dans le combat pour la souveraineté d'une nation. Malgré cela, le film de Pontecorvo se distingue des trois autres de part sa structure narrative et sa mise en scène.

Étant plus proche du néoréalisme, il adopte l'idée que le film peut posséder la valeur de document tout en étant bien ancré dans la fiction. Pourtant, dans cette fiction, Pontecorvo dissémine à travers son film, des séquences plus proches du télévisuelle avec une photographie très contrastée, mais sans pour autant lésiner sur le plan de la narration. En d'autres mots, Pontecorvo conserve une structure narrative classique, mais insère dans celle-ci des éléments à caractère documentaire comme : des dates d'événements, une photographie contrastée, une caméra à quelques occasions proche du télévisuel.... Bien que différent sur le plan de la forme, le film de Pontecorvo possède le même attribut que celui de Groulx en matière de valeur de document. Le visionnement du Pentagone est l'exemple que j'ai pris, pour exprimer cette idée, mais ce qui étonne est que des trois autres films, celui de Pontecorvo est plus proche de la fiction, mais, malgré tout, est très apprécié pour son aspect historique et sa valeur de document historique.



Cela étant, la différence entre le film d'Octavio Gomez et Pontecorvo s'arrête sur le plan de la forme, car au point de vue idéologique, ils se ressemblent davantage. Dans un premier temps, les deux films partagent le même sujet, la bataille contre le colonialisme. Aussi, les deux films procèdent à une mythification d'un événement historique par une héroïsation du peuple ou d'un personnage. De la même manière, les deux projettent un regard dans un passé pour soutenir les idées du présent. L'interaction avec l'audience se résume à vouloir galvaniser un nationalisme par l'illustration de l'unité d'un peuple face à un ennemi bien identifié.

Aussi, Pontecorvo ne tente pas de distancier le spectateur comme le soutient Brecht, mais le solliciter émotionnellement. L'analyse sur l'identification du spectateur à une cause ou un personnage, dont il a été discuté dans la partie sur l'aspect fiction, est probante. Je pense que cette distance avec les idées du dramaturge allemand est due au rôle limité que possède le cinéma selon Pontecorvo. D'après lui, le pouvoir du cinéma de provoquer une réaction dans le réel est restreint : « I believe film's limitation lies in its not being able to penetrate deeply. Instead, it communicates, raising nothing more than emotions ». (189), qu'il dit à Solinas.

Finalement, *Punishment Park*, fait cavalier seul malgré une esthétique télévisuelle semblable à *La primera carga al machete*. L'usurpation des codes télévisuelle style reportage pour en faire un film qui, comme celui d'Octavio Gomez, balance entre le documentaire soit disant objectif, à celui du reportage engagé, diffère du film cubain parce qu'il ne porte pas la vision étatique. Peter Watkins a construit une histoire qui, au début partait d'une hypothèse à partir d'une loi américaine, et qui a terminé par se concrétiser sous des aspects similaires avec la prison à Guantanamo.

À la limite nous pourrions dire que Watkins a pris le chemin inverse à Gilles Groulx. Le cinéaste québécois a concentré sa caméra vers la minorité québécoise au sein du Canada. Il a opté de partir du réel pour ajouter son regard, il s'est concentré à mettre en lumière l'éveil de la conscience nationale du québécois. Watkins part d'une critique de l'État et d'une loi en particulier en construisant sous l'aspect téléjournalistique une histoire ne s'étant pas produite, mais permettant d'introduire des événements qui se sont produits.

Du côté de Groulx, on affirme au spectateur qu'il s'agit d'un regard subjectif sur la réalité partagée avec le spectateur. Du côté de Watkins, c'est pratiquement la même chose puisque l'on offre une critique sur la réalité contemporaine aux États-Unis. La seule chose que l'on reproche à Watkins est cette usurpation de la « dictature de la vérité » pour traiter un sujet conditionnel. Certains n'apprécient pas le mélange entre des images très réelles et proches de la réalité historique avec une fabrication complète de l'argument émis.

Toujours est-il que Watkins cadre sans aucun doute dans la ligne de pensée du « political modernism ». Watkins utilise un langage cinématographique largement inspiré des thèses de Brecht. Pour faire cela, il adopte un langage proche de la réalité quotidienne du spectateur, la télévision. En d'autres mots, Watkins opte pour la télévision, non seulement parce qu'il y a fait ses classes, mais aussi pour la temporalité que le médium incarne. En effet, le rapprochement au réel ce fait par le médium le plus efficace et le plus associé aux événements se déroulant dans l'immédiat. Or, il reste à savoir si la projection sur grand écran d'un film utilisant un langage télévisuel ne diminue pas ses chances de provoquer une réaction à son public. Le grand problème du film de Watkins, comme cela a été le cas avec *The War Game*, est que ses films passent au cinéma avant la télévision.

Les autorités anglaises ont d'ailleurs craint l'impact du passage à la télévision du film *The War Game*. Ils ont donc autorisé, plus d'une décennie plus tard, la projection seulement au grand écran.

Tout compte fait, il ne fait pas de doute qu'il y a volonté d'établir une relation entre la réalité contemporaine du spectateur et l'esthétique adoptée. L'arrivée de nouvelles technologies ont permis à des cinéastes de faire de leur caméra, un moyen de rompre avec les idées préconçues du cinéma de fiction visant avant tout à divertir. Les courants de pensée politiques et philosophiques des années soixante et soixante dix ont influencé ces artistes qui ont amené une conception du cinéma de fiction totalement différente.

Ce mémoire a permis de revoir certaines conceptions du cinéma de fiction dans un moment historique bien précis. En introduction, j'ai débuté par abordant l'avènement de l'ère numérique. J'ai lancé rapidement le Dogme 95 et le mouvement Kino comme émergence immédiate. Nous devons alors nous poser la question pour un travail restant à faire, est-ce que le type de cinéma à l'heure du numérique et de l'Internet possède en son sein tous les atouts nécessaires pour développer une fois de plus une autre approche du cinéma politique ? À l'heure de la mondialisation, des mouvements alternatifs, d'une remise en question de la gauche face à un libéralisme économique propulsant des pays à la faillite même, peut-on voir ou espérer une nouvelle ère dans le cinéma politique et engagé ? Le portail de la toile marié aux caméras numériques est-elle un nouvel espace de discours et d'une nouvelle subjectivité que l'on peut discerné comme étant une multitude tel que le conçoit et le défendent Antonio Negri et Michael Hardt dans leur essai politique *Empire*<sup>109</sup>. Le prochain débat à la convention démocrate (États-Unis) aura

---

<sup>109</sup> Negri, Antonio et Michael Hardt. *Empire*, Paris : Exils Éditeur, 2000.

lieu sur la toile à travers You Tube. Il semble que les organisations politiques conçoivent déjà les nouveaux moyens de communication comme une porte ouverte à l'interaction avec le citoyen/spectateur. Ainsi, il reste de nos jours à investir une pensée dans laquelle la relation spectateur et « œuvre » est encore en évolution.

## BIBLIOGRAPHIE

- Barnard, Timothy. « Death Is Not True : Form and History in Cuban Film. ». *New Latin American Cinema*, vol. 2. Michael T. Martin (dir.). Détroit : Wayne State University Press, 1997 : 143-154.
- Barnard, Timothy et Peter Rist, ed. *South American Cinema : a critical filmography 1915-1994*. Austin : University of Texas, 1996.
- Barthes, Roland. « Diderot, Brecht, Eisenstein. ». *Screen* 15, no. 2 (été 1974) : 33-39.
- Boal, Augusto. *Théâtre de l'opprimé*. Trad. Dominique Lémann. Paris : La découverte/Poche, 1977.
- Boudjedra, Rachid. *Naissance du cinéma algérien*. Paris : Éditions François Maspero, 1971.
- Brecht, Bertold. *Écrits sur le théâtre*. Trad. Bernard Lortholary, Jean-Marie Valentin (dir.), Paris : Gallimard, 2000.
- Burton, Julianne. « Manuel Octavio Gomez interviewed : Popular culture; perpetual quest. » *Jump Cut*, no. 20 (May 1979) : 17-20.
- . « Film and Revolution in Cuba ». *New Latin American Cinema*, vol. 2. Michael T. Martin (dir). Detroit : Wayne State University Press, 1997.
- Canby, Vincent. « Film Festival: Fascinated by Horror. » *New York Times* (12 octobre 1971) : 50.
- Chan, Michael. *The Cuban Image : Cinema and Cultural Politics in Cuba*. London : BFI Publishing, 1985.
- Chevrier, Henri-Paul. « Peter Watkins : cinéaste indépendant » *Cinébulles*, no.2 (été 2002) : 44-49.
- Cillo, Carlo. *Gillo Pontecorvo*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford : The Scarecrow Press, 2005.
- Cunningham, Stuart. « Tense, Address, *Tendenz*: Questions of the Work of Peter Watkins. » *Quarterly Review of Film Studies* 5, no. 4 (automne 1980) : 501-518.
- D'Almeida, Fabrice. « Des mots en politique » *Mots : les langages du politique*, no. 69 (juillet 2002) : 137-147.
- Desrue, Hubert. « Entretien Watkins » *La revue du cinéma : image et son*, no. 275 (septembre 1973) : 8-10.

- Dion, Léon. *La révolution déroutée : 1960-1976*. Québec : Boréal, 1998.
- Ellul, Jacques. *Propagandes*. Paris : Armand Colin, 1962.
- Espinosa, Julio Garcia. « Pour un cinéma imparfait », *Image et son*, no. 346 (juin 1979) : 71-74.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte/Poche, 1961.
- Fieschi, Jean-André et Claude Ollier. « Gilles Groulx : Le chat dans le sac. » *Cahiers du Cinéma*, no. 168 (1965) : 57.
- Gaines, Jane M. et Michael Renov, ed. *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999.
- Gauthier, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris : Université Nathan, 1995.
- Gomez, Joseph A. *Peter Watkins*. Boston : Twayne Publishers, 1979.
- Grant, Jacques. « Peter Watkins. » *Cinéma*, no. 181 (novembre 1973) : 132- 133, 136.
- . « Ne pas noyer le poisson. » *Cinéma*, no. 182 (décembre 1973) : 108-112.
- Grelier, Robert. « Entretien avec Manuel Octavio Gomez. » *Image et Son*, no. 240, (juin-juillet 1970) : 84-85.
- Groulx, Gilles. *Propos sur la scénarisation*. Collège Montmorency/Cinémathèque québécoise (janvier 1986).
- G. Roy, Levin. *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*, New York : Garden City, 1971.
- Habermas, Jürgen. *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Trad. M. B. de Launay. Paris : Payot, 1962.
- Harvey, Sylvia. « Whose Brecht? Memories for the Eighties » *Screen*, no. 1 (mai/juin 1982) : 45-59.
- Hennebelle, Guy. « La bataille d'Alger : main basse sur la ville » *Cinéma*, no.161 (décembre 1971) : 106-107.
- . « Une si jeune paix » *Cinéma 65*, no. 101 (décembre 1965) : 20-29.
- Kawin, Bruce F. « Peter Watkins: Cameraman at World's End. » *The journal of popular film* 2, no. 3 (été 1973) : 231-242.

- Laberge, Yves. « La télévision au cinéma : exercice d'antipropagande dans le documentaire *The Journey* de Peter Watkins ». *Le documentaire : contestation et propagande*. Catherine Saouter (dir.), Montréal : XYZ, 1996 : 85-91.
- Langlois, Gérard. « *La bataille d'Alger* » *CinémAction*, no.103 (mars 2002) : 85-88.
- Lemarié, Yannick. « *La bataille d'Alger* : comment parler de l'Algérie » *Positif*, no. 520 (juin 2004) : 72-73
- Lopez Morales, Eduardo. « La primera carga... A la luz del tiempo. » *Cine Cubano*, no. 122, 1988 : 13-18.
- MacCabe, Colin. « The politics of Separation. » *Screen* 16, no. 4 (hiver 1975/6) : 46-57.
- Marcorelles, Louis. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris : Unesco, 1970.
- Marsolais, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 coups, 1997.
- . « Les mots de la tribu » *Cinémas*, no. 4, (hiver 1994) : 133-151
- Martin, Marcel. « Brève rencontre avec Peter Watkins. » *Écran*, no. 19 (novembre 1973) : 33-35.
- Mellen, Joan. *Filmguide to The Battle of Algiers*. Bloomington and London : Indiana University Press, 1973.
- Nadeau, Chantal. « *Barbaras en Québec: Variations on Identity* ». *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*, ed. Kay Armatage, et al., Toronto : Université of Toronto Press, 1999 : 197-211.
- Narboni, Jean. « *La bataille d'Alger*, de Gillo Pontecorvo » *Cahiers du Cinéma*, no.183 (octobre 1966) : 25-26.
- Nichols, Bill. *Representing Reality : Issues and Concepts in documentary*. Bloomington : Indiana UP, 1991.
- Noël, Christine. « Gilles Groulx et les médias. » *24 images*, no. 75 (décembre-janvier 1994-95) : 20.
- Paranagua, Paulo Antonio. *Le cinéma cubain*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1990.
- Patenaude, Michel. « Entretien avec Gilles Groulx. » *Objectif*, no. 29-30 (octobre-novembre 1964) : 3-15.
- Perraton, Charles. « La caméra à l'épaule comme dispositif de vision dans le cinéma direct. » *Le documentaire: contestation ou propagande*. Catherine Saouter (dir.). Montréal : XYZ, 1996. 115-127.

- Sainsbury, Peter. « Battle of Algiers » *Afterimage*, no. 3 (été 1971) : 5-7.
- Salmane, Hala, Hartog Simon et David Wilson. *Algerian Cinema*. London : BFI, 1976.
- Shifano, Laurence. *Le cinéma italien*. Paris : Nathan Université, 1995.
- Sobchack, Vivian. « Inscribing Ethical Space: Ten propositions on Death, Representation, and Documentary. » *Quarterly Review of Film Studies* 9, no. 4 (1984) : 283-300.
- Solanas, Fernando et Octavio Getino. « Vers un troisième cinéma. » *Image et son*, no. 346 (juin 1979) : 71-74.
- Solinas, Franco. *Gillo Pontecorvo's The Battle of Algiers*. Pier Nico Solinas (dir.), New York : Scribner, 1973.
- Stam, Robert. « Fanon, Algeria, and the Cinema : The Politics of Identification. » *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. Ella Shohat et Robert Stam (dir.). New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2003.
- Straram, Patrick et Jean-Marc Piotte. *Gilles cinéma Groulx : le lynx inquiet*, 1971. Montréal : Cinémathèque québécoise, 1971.
- Véronneau, Pierre. « Le chat dans le sac : un film emblématique. » *CinémAction*, no. 65 (septembre 1992) : 161-168.
- Vertov, Dziga. *Articles, journaux, projets*. Dir. et trad. Sylviane Mossé et Andrée Robel. Paris : Cahiers du cinéma, 1972.
- . *Kino-eye : the writings of Dziga Vertov*. Annette Michelson (dir.), Trad. Kevin O'Brien. Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 1984.
- Watkins, Peter. « Punishment Park and Dissent in the West. » *Literature/Film Quarterly* 4, no. 4 (automne 1976) : 293-302.
- Weiner, Bernard. « Punishment Park. » *Film Quarterly* 25, no.4 (été 1972) : 49-52.
- Welsh, James M. et Steven Philip Kramer. « Peter Watkins: Therapeutic cinema and the Repressive. » *Film & History*, no. 1 (feb.1977) : 6-13.
- Wilson, David. « Punishment Park. » *Sight and Sound* 12, no. 2 (été 1972) : 109.



## FILMOGRAPHIE

Groulx, Gilles. *Le chat dans le sac*. Québec : ONF, 1964, 74 min.

Octavio Gomez, Manuel. *La primera carga al machete*. Cuba : ICAIC, 1969, 80 min.

Pontecorvo, Gillo. *La bataille d'Alger*. Italie et Algérie : Igor Film et Casbah Films, 1966, 121 min.

Watkins, Peter. *Punishment Park*. États-Unis : A Chartwell Films, 1971, 88 min.