
Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Hatari

Patrick Straram

Volume 8, Number 2-3 (44-45), March–June 1966

Cinéma si.

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60647ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Straram, P. (1966). Hatari. *Liberté*, 8(2-3), 125–147.

batari

*d'une auto-critique préalable à toute critique
à propos d'un texte que je n'écris pas*

et plus "précisément"

au camarade Yvon Hussereau, puisque c'est bien de morale qu'il est question à ce niveau de la critique,

et au camarade Jean-Marc Piotte, puisque critique discutant, je suis "contraint à retrouver, à recréer les orientations de l'action, non dans leur expression consciente ou rationalisée, mais dans leur charge émotive et dans leur force dramatique".

... me prouver que je ne suis pas seul. Que d'autres, voyant mon jeu, s'y allieront. Pour eux, j'abats mon jeu.

Car je suis contre la diplomatie secrète.

Louis ARAGON ("J'abats mon jeu").

... même si par fonction il parle du langage des autres au point de vouloir apparemment (et parfois abusivement) le conclure, le critique, pas plus que l'écrivain, n'a jamais le dernier mot. Bien plus, ce mutisme final qui forme leur condition commune, c'est lui qui dévoile l'identité véritable du critique : le critique est un écrivain. C'est là une prétention d'être, non de valeur ...

Roland BARTHES ("Essais critiques").

n'écrire qu'au quotidien

Le matin, plutôt midi, au réveil, j'allume la radio. Mozart. Cette infinie sérénité, immarcescible équilibre de deux forces contraires explosant en une seule harmonie-dynamique, dans ce coefficient de dramatisation aiguë, d'intolérable tristesse, qui la sous-tend, la prolonge aussi. La femme aimée a ses règles. Nous ne faisons pas l'amour. Qu'on ne me fasse pas dire qu'il y a relation de cause à effet. Encore qu'exception dans les règles ma paresse... Dire le goût de la première cigarette allongé contre le cactus-ookpik pendant Mozart...

Alors, au café, je lis Boris Vian.

"Non, je lâche. J'ai pas envie. J'ai pas assez de mains. Et j'ai tant de choses en retard. Le forçat c'est pas celui qui travaille sur ordre, c'est celui qui ne fait pas ce qu'il sent qu'il doit faire. Ça, ça gêne. Mais c'est moins pénible quand même. Puisqu'on le fait pas, au bout du compte. Ne pas faire quelque chose, c'est de la vie positive. Je déconne. J'ai moins envie d'écrire mes histoires..."

Et je relis quelques fragments de "La mise à mort". Ça sonne comme UNE FEMME MARIEE — fragments d'un film tourné en 1964.

Et bien, oui. Pourquoi dissocier l'écriture d'Aragon et l'écriture de Godard ? Alors que tant des moments valables que je vis sont toujours de quelque façon "en rapport" avec l'interférence de l'une et l'autre oeuvres. Ce que Boris dirait une po-éthique... ("Comment encore sans un mal infernal participer à une quotidienneté dans laquelle nul n'est sensible à, n'a un besoin vital de l'évidence de cette intégralité ?" — parti pris.)

Ce qui m'effare le plus, c'est qu'on me lise une seule fois — si — lorsqu'on me lit. (Note pour une critique évidente éventuelle : une lecture, c'en est déjà une de trop.) Il y a belle lurette (fourrée) qu'il me faut trois, quatre lectures, visions, pour un peu discerner ce que l'auteur tente d'élucider, d'explicitier, d'animer (animer ? le petit Larousse suffit : donner la vie). Et si ce n'est pour aller jusque là, jusqu'à ce "jusque là", pourquoi le moindre regard ? Ne serait-on jamais concerné qu'en vitesse, "du premier coup d'oeil" ? Moi, je vis une prédominance du regard sur toute matière, pour pouvoir la maîtriser et se l'approprier : en vivre. Qu'on m'entende — regard : celui qu'on dirige sur un écran, ou l'attention qu'on porte à une écriture, ou l'intensité qu'on met à entendre une musique, ou la totalité de soi qu'on décide d'exposer dans faire l'amour...

Je sais, je sens ce que je veux dire. Et j'ai tellement le sentiment qu'il ne sert à rien de l'écrire, puisque ce ne sera guère la bonne façon de le dire (sinon peut-être à moi-même : mais je me le dirais tout aussi bien en train de boire genièvre ou tequila à l'association Espanola, "au lieu dit", là où existent, qui motivent une disponibilité et une réceptivité, une ambiance, un mouvement, des individus que j'ai faits miens cette fois "en toute connaissance de cause"...)

Pourquoi alors tenter malgré tout d'écrire ? Et d'écrire, pour autrui, à propos d'autrui, précisément de cette seule façon qu'explique une fois pour toutes Boris : "Il n'y aura rien dans ce livre" — et pour moi cela vaut pour le moindre article, n'importe quel écrit

— “que je n'aie profondément éprouvé moi-même. C'est là sa limite; mais dans la mesure où je ne me crois guère différent des autres, c'est également ce qui peut le rendre valable. Il est trop facile de généraliser — trop gratuit aussi; et se baser sur soi est la moindre honnêteté.”, pourquoi de cette seule façon écrire ?

Ne dussé-je écrire au quotidien, au moyen de l'écriture remplir une fonction, comme manger ou aimer, fonctions à remplir pour demeurer vivant, l'écriture étant à écrire absolument pour que je demeure en vie, partie intégrante de l'existence vécue, et si souvent l'écriture au moment même du vécu !, je n'écrirais jamais, trop avide de participer le plus intégralement possible à la moindre portion de temps à vivre (autant que possible dans sa spécificité et sa totalité : d'où le besoin d'une disponibilité qui n'est certes pas la propriété la plus facile à acquérir) — ce qu'élucide et fait tangible l'écriture, contenue dans l'existence qu'ainsi elle oriente et accentue . . .

Du moins jamais n'accepterai-je d'écrire sinon au quotidien, animé d'abord du désir-moteur de réaliser cette appréhension globale du vécu-et-l'interprétation, en faire une attitude morale permanente et un comportement jour après jour . . .

Les risques que me fait encourir un tel projet, je les connais. Solliciter un autre lecteur que celui d'une telle écriture synchronisant le vécu et son interprétation ne saurait m'intéresser suffisamment. Bien le bonjour à tous et merci mille fois : mais je ne vous ferai pas un dessin. Nulle envie de vivre autrement, d'autrement l'écrire et être lu. C'est tout. A plus forte “raison” si j'écris comment à un cinéma je réagis, ce qu'un cinéma m'incite à écrire . . .

et pas autrement que tel

Je marque d'une pierre rouge ce dimanche 20 mars 66. Deux des camarades qui comptent le plus vitaleme^{nt} pour moi viennent chacun leur tour me demander de ne pas “tout” écrire . . .

Peu importe que je ne conçoive plus d'écriture que fondée justement sur le “tout dire”, écriture “à l'image” du jeu dialectique confrontant tous ses aspects et leurs contradictions dans les miroirs établis sans cesse qui la motivent et lui confèrent sa singularité critique, l'authentifiant : d'où le poids critique. Mon écriture n'a d'utilité que selon les résultats obtenus “à travers” elle. Il n'y a pas à tenir compte de son mouvement interne ni des circonstances dans la vie quotidienne n'intéressant que l'écrivain (et l'homme : parce que, merde, il n'y a que moi, sans aucun travail, sans aucun revenu, depuis deux ans, seul au moment de faire face aux instances quand on se demande où il y a un camarade, à cause de ce qui a été écrit, et si souvent de comment ça a été utilisé, confiné jour après jour à l'angoisse la plus intolérable, pour ne vouloir le dire que dans sa totalité !).

Mais si, pour aboutir à des résultats, très précisément pour aboutir à des résultats, je ne peux écrire qu'en juxtaposant opinion critique, mouvement propre à l'écriture (selon une acception morale qui détermine choix de ce mouvement seul et dans le mouvement l'option critique), actualités, énoncé des faits qui me heurtent le plus profondément en tant qu'homme (et l'écrivain n'est nul autre que cet homme, bordel !) ?

Pas de réponses.

Non seulement l'alibi passe-partout "stratégie" sert-il à toutes les sauces à l'intérieur d'un parti politique : ne le voilà-t-il pas invoqué lorsque des camaraderies sont mises en situation ? (N'insistons pas sur le quotient de "sentimentalisation" qu'il s'ajoute alors...)

Il me faut donc par l'écriture contribuer à un mouvement, une "opération" — sujet —, mais sans souci des exigences fondamentales inhérentes à cette écriture — traitement du sujet — ?

Pas de réponses.

Qu'on me laisse hasarder une réponse : il serait préférable que je n'entreprene de critique que de moi-même, puisque je ne conçois de critique réelle qu'à l'intérieur d'une écriture combinant et organisant par la constante réflexion des uns dans les autres tous les multiples possibles (y compris, sinon avant tout, ce qu'a à vivre et comment il y réagit, pratiquement et émotivement, celui qui écrit).

"Je me plains assez amèrement de la généralisation d'une critique (conforme à la dépersonnalisation inhérente au conditionnement de la vie quotidienne par les mass-media) élaborée de façon à "rendre compte" sans "critiquer", sans vraiment se prononcer sur genèse et propriétés réelles d'une oeuvre ou un homme, se contentant d'extrapoler à partir d'éléments exprès non réellement intrinsèques d'oeuvre ou homme, sans surtout jamais soi-même s'engager dans la critique. Je ne sais pas de pire mal que l'"impartialisme". (parti pris.)"

Or, ceux-là mêmes qui me demandent de ne pas mentionner l'état dans lequel me met tel incident, consécutif à un travail critique pour eux et qui devient le premier miroir dans lequel discerner une esquisse du travail critique suivant, en fait, ce faisant que me demandent-ils ? De démontrer l'impuissance et l'ineptie d'une critique se prétendant "impartiale" (et la preuve fut faite maintes fois assez combien celle-ci les desservait), mais sans écrire comme je l'entends (comme j'ai besoin d'écrire pour pouvoir l'écrire), au contraire, en procédant comme ceux contre lesquels s'insurger (et qui se moquent bien du cinéma, mais ne laisseront jamais passer une chance de me confondre, serait-ce au moyen de procédés que la plupart des journalistes se font un honneur de ne pas tolérer — évidemment, honneur et "devoir"...)! Comment démontrer la fausseté d'un système si on l'utilise ?

Pas de réponses.

Le divorce est radical entre ceux qui font un nouveau cinéma canadien français et qui tente de le dire si pour lui l'écriture constitue un semblable travail, complexe, régi par des lois contradictoires qu'il faut donc agencer en une synthèse difficile, opposant forcément à l'ordre établi (d'où dangers, nécessité de la plus extrême méfiance et seule arme efficace : le "tout dire"), n'ayant de possibilité d'être (et servir) qu'à partir de son intégralité.

Dommage, dommage...

(Note pour une critique évidente éventuelle : mythomanie et chantage aux sentiments. Note de l'auteur : petits sots, comme c'est leur être aliénés, à ne pas vouloir considérer...)

N'en connaît-on pas assez qui ont renoncé, à tout, et venus grossir les rangs des écrivains publics occupés à substituer à la réalité la

plus sournoise imposture, qui les justifie et la passivité béate d'une collectivité avec, et tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes en ce petit vase clos asphyxiant qui amuse tant sa vie stérile durant la bureaucratie "en place", soit "au pouvoir" ?

Fin de mes divagations — qui ne sont que toute la vérité, rien que la vérité.

Toute la vérité ? : des faits, alors !

C'est bien mon tour, et puisqu'au moins je tiens à ne pas commettre d'erreurs qui soient préjudiciables à des camarades, au profit de tous les imposteurs : je ne donne pas de réponse.

J'ai simplement tenté de dire que compte tenu du contexte dans lequel nous existons et des aptitudes des hommes aucune critique réelle du nouveau cinéma canadien français n'est FAISABLE. Une critique fondée sur une intégralité, pour mieux appréhender l'intégralité du cinéma... Et cela ne regarde que moi si je ne l'ai crue possible que trop longtemps. Passé le mal, peut-être pourrais-je enfin écrire nouvelles, romans...

Alors, pourquoi les pages qui suivent ? Parce que voilà deux semaines que je travaille pour, peut-être... Ou pour une dernière fois faire claire la situation dans laquelle je désire me mettre (au sens le plus dialectique de la "mise", comme on le peut lire, aussi, entre les lignes, n'est-ce pas ?)... Aussi, sans doute, les dernières lettres de Louis Marcorelles, relatives à mon travail pour *Les Cahiers du cinéma*, un dossier nouveau cinéma canadien français, que j'ai tenu à présenter au moyen de quelques lignes à propos de-pour "un cinéma de la dépossession", *Cahier 176*, mars 1966, m'incitent-elles à faire le point que je me sens devoir à quelques-uns...

Comment poursuivre si j'écris : Ceci dit si je l'écris, c'est que je n'ai pas encore renoncé, mais... ô, si vous pouviez comprendre, avoir "la moindre idée"... Et il le faudrait pourtant, puisque je me refuse à y comprendre quoi que ce soit au cinéma autrement que tel... — comment poursuivre ?

Encore une fois tenter d'écrire un texte, et peut-être une fois pour toutes montrera-t-il ce que j'aime; ensuite me taire.

Car je ne dirai rien

Je n'ai rien à vous dire

Je crois à ce que j'aime

Et vous le savez bien.

Ou bien n'y comprendrait-on rien ?

Ce n'est pourtant ni par hasard ni pour rien que j'ai emprunté à Boris Vian mon surnom de Bison ravi...

Dans l'amertume et l'isolement m'acharner à expliciter des sentiments et des idées, aller au bout de cet article d'abord prévu passionnel presque... (Ah ! Mozart...)

de la critique par rapport à soi

Quelques jours plus tard, une dizaine de pages déchirées, en guise d'introduction indispensable à tout schéma d'identification je cite Jean-Luc Godard (*Cahier du cinéma 171*, octobre 65) :

"Quand j'ai écrit ma première critique, j'ai à la fois découvert le cinéma et écrit mon premier roman. Peut-être les jeunes aujourd'hui devraient-ils considérer qu'écrire est aussi important qu'autre chose, que cela doit les aider, qu'écrire c'est comme filmer, s'ils ont envie de faire des films, et qu'il faut qu'ils se trouvent leur propre langage : l'écriture n'est pas simplement l'application de certains procédés."

"En fin de compte, pour nous, faire notre premier film, c'était écrire aux Cahiers. Quand mon premier article a paru dans "Arts", ce fut aussi important pour moi que quand j'ai réalisé A BOUT DE SOUFFLE."

"La critique a une fonction utile et qui ne doit pas être négligée : elle a une vertu purificatrice. C'est par rapport à soi d'abord qu'il faut faire de la critique, plus que par rapport au cinéma. Quand on fait des films, si on n'écrit plus d'articles, on ne les pense pas moins. Je considère que je fais toujours de la critique, simplement je ne l'écris plus, et elle me sert tout autant, sauf que je ne la donne pas à lire aux gens."

Qu'on relise.

Et que ceux qui "ne se douteraient" de rien se reportent à leur quotidien habituel, sinon à l'un des hebdomadaires typiques de "la belle Province" !

Quant à moi j'en dis que c'est à ce seul niveau remarquablement résumé par J.-L. G. qu'il m'intéresse d'"être en question"; que je suis de plus en plus convaincu du besoin pour toute oeuvre, inhérent à son processus intime de concrétisation, de sa critique, pour autant qu'il s'agisse de cette seule critique servant à établir et élucider des rapports résultant du contact entre l'oeuvre et qui l'observe, qui par cette critique découvre et approfondit qui/ce qu'il est, du savoir de sa singularité ainsi "démontrée" faisant dépendre l'échange oeuvre-témoin (et c'est-à-dire aussi dans une telle formulation du témoin la "prévision" de l'auteur qu'il "se" fera), échange auquel en dernier ressort doit d'exister toute création; que le problème du nouveau cinéma canadien français n'en est pas un exclusivement d'économie ou de conscience intellectuelle et politique, dans l'atroce déroulement du conflit entre cinéastes et Commissaires de la Culture, mais bien aussi un d'absence d'une critique en témoignant avec un strict minimum de sincérité et de lucidité (ce qui implique au moment d'une telle critique un engagement selon ce qu'est ce nouveau cinéma canadien français : qu'on se reporte à quotidien ou hebdomadaire habituels !), seule une critique consciente et d'une rigueur morale coïncidant avec le cinéma à faire et en train de se faire pouvant constituer un obstacle nécessaire et suffisant au pouvoir inconditionnel des Commissaires de la Culture sur des auteurs de films qui, de par cette sujétion à une autorité sans aucune espèce de compréhension du cinéma, le sont à peine; que tant que les auteurs de films considéreront un éventuel travail critique comme un élément accessoire dont se servir n'importe comment, voire au profit des Commissaires de la Culture mêmes et de leurs scribes parasites, et tant qu'ils ne reconnaîtront pas qu'il faille des mobiles et des besoins très précis, primordiaux, pour que soit entrepris et accompli, efficacement, un tel travail critique, ils se font eux-mêmes les artisans de l'état de fait les paralysant, par leur ignorance de ce qu'est ce travail critique pour qui le fait justifiant qu'on témoigne de leur

cinéma au seul niveau de l'ignorance qu'ont besoin d'imposer à une collectivité déjà bien aliénée, dépossédée, les "informateurs" qui sinon ne pourraient plus l'abuser — (qu'on y songe ! : outre un J.-L. G., un Truffaut, un Chabrol, un Eric Rohmer, si essentiellement un Jacques Rivette ont pris conscience d'une nécessité critique, qu'ils n'ont cessé de travailler, avant que quoi que ce soit devienne possible au niveau de la production, et partant à celui de la réalisation; ce qu'aujourd'hui à leur tour font un Jean-André Fieschi, un Jean-Louis Comolli, un Michel Delahaye, un Claude Ollier, un Jean Narboni, un André Téchiné, un Gérard Guégan et quelques autres : comment encore aujourd'hui ne pas avoir acquis la certitude qu'aimer et faire seront ce qu'en sera la connaissance, le savoir, au sens le plus critique des termes ?) . . .

Dois-je ici citer ces quelques lignes parues dans "Le Devoir" fin mars 66 ?

"Le président de la Cinémathèque canadienne, M. Guy Côté, a fustigé mercredi soir ceux qui prétendent que les cinéastes de l'Office national du film ne bénéficient pas de toute la liberté dont ils ont besoin en affirmant qu'au contraire ils jouissent de la plus grande latitude au même titre que les grands noms du cinéma mondial.

Parlant dans le cadre de la première "journée du cinéma canadien" à l'université Laval, à Québec, M. Côté a soutenu que les cinéastes qui font du cinéma expérimental à l'O.N.F. "ont carte blanche aussi bien que Resnais avec L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD et Jean-Luc Godard dans PIERROT LE FOU."

Lire le Cahier du cinéma 176, mars 66. C'est-à-dire lire les auteurs de films canadiens français, ceux "dont on peut raisonnablement attendre une oeuvre cohérente, sinon sans accidents, fidèle à chaque auteur, influentielle et d'une universalité suffisante pour véhiculer à travers le monde une représentation juste du Québec actuel", Michel BRAULT, Gilles GROULX, Claude JUTRA, Arthur LAMOTHE, Jean-Pierre LÉFEBVRE.

Qui monsieur Côté croit-il tromper ?

Mais très précisément ceux qu'il trompe, c'est bien ce qu'a de sinistre la manoeuvre. Il n'est nullement dans ses intentions de s'adresser aux quelques-uns qui ont compris, pour l'avoir vécu, cet univers concentrationnaire de l'O.N.F., usine en place dans l'ordre établi pour produire des films qui ne remettent jamais en cause homme et état de faits québécois. A ceux-là, il a l'intelligence de tenir un autre langage, monsieur Côté, qui sait pertinemment où faire de la propagande pour un pouvoir et ses services, comment et qui endoctriner, et c'est-à-dire les étudiants et les lecteurs du "Devoir", soit les cadres de demain tant que certaines mesures révolutionnaires ne pourront pas être prises. Or il serait tout de même préférable pour les cinéastes d'aujourd'hui qu'ils puissent faire des films avant que la révolution soit faite (outre que ces mêmes films, pour habituer et gagner à l'idée de révolution . . .), mais comment le pourront-ils si un Côté convainc les cadres que l'O.N.F. suffit (et qu'aussi on évitera ainsi que des films incitant trop à la révolution, justement . . .) ?

"En continuant à produire des longs métrages sans aucune base précise de rentabilité, l'O.N.F. ne rend pas flagrants aux yeux du gouvernement les problèmes économiques de notre cinéma et fait, en

quelque sorte, une concurrence illégale à l'industrie privée qui ne peut prendre les mêmes risques et tombe en faillite dès le premier échec d'envergure." Jean-Pierre Lefebvre.

"Quand je vois l'O.N.F. dépenser 200,000 dollars de fonds publics pour un long métrage de fiction, je crois qu'il y a quelqu'un, quelque part, qui bénéficie, à même les fonds publics, d'un privilège abusif, quels que soient les critères administratifs que l'on proposera pour justifier cette dépense." Arthur Lamothe.

"Le fait est qu'il est devenu impossible pour l'O.N.F. de concilier ses intérêts politiques et d'assumer en même temps son rôle de producteur en respectant les libertés du cinéma nouveau." Gilles Groulx.

Mais l'opinion publique, elle, n'est "mise au courant" que par un Guy Côté, dont la démagogie savante est calculée en fonction d'auditoires et lecteurs du "Devoir". Personne ne s'avisera-t-il jamais de découvrir quels sont les intérêts communs à tous ces "officiels" d'une intelligentsia (et de la haute finance — donc aussi le pouvoir, le gouvernement — avec qui avoir partie liée : une nécessité et le but réel à atteindre à la fois) qui ne peut prétendre l'être qu'en autant que dure l'obscurantisme qu'elle impose à la collectivité canadienne française ? Démagogie qui ne va pas sans une adresse bien jésuite particulière à Côté : "les cinéastes qui font du cinéma expérimental" ! Et peut-être un employé de l'O.N.F. aura-t-il la liberté de faire une ANNEE DERNIERE A MARIENBAD. Pour dire qu'il pourrait faire PIERROT LE FOU, il faut n'avoir pas vu ce film magistral, à "La mise à mort" d'Aragon seulement comparable, et qu'on ne vienne jamais me prétendre qu'on peut au Québec en 66 écrire "La mise à mort" ou faire PIERROT LE FOU — celui-ci à l'O.N.F. : c'est de la démente ! Mais Côté sait à qui il s'adresse aussi bien que ce qu'il défend, et d'autres aussi ont appris à l'apprécier à sa juste valeur, qui le délèguent. Qu'on m'entende : Norman McLaren est un auteur de films génial et fascinant, dont chaque oeuvre illimitée un peu plus le cinéma moyen d'expression de l'homme en quête de son intégralité — et il a toujours eu, aura toujours toute liberté de faire les films qu'il veut faire à l'O.N.F. : mais le seul cinéma de McLaren ne saurait suffire dans la quotidienneté et le devenir historique d'une société ; d'autres à l'O.N.F. pourraient-ils tourner, par exemple, LE SEL DE LA TERRE, LA LIGNE GENERALE, TOUCH OF EVIL ou LE MEPRIS ? On aimerait que réponde monsieur Côté, stratège spécialiste de toutes les conspirations, tous les complots autour du cinéma ici. Allons, le grand art pour un imposteur est de ne pas charrier . . . Qu'on songe seulement au destin du film assez remarquable de Louis Portugais JEUNESSE, ANNEE ZERO ! (Monsieur Côté ferait mieux de s'occuper de sa Cinémathèque canadienne, à laquelle il ne supporte pas qu'on fasse le moindre reproche, et nous de nous taire pendant des mois, pensant au rôle d'éducation et de stimulation que pourrait jouer une telle Cinémathèque pour le cinéma canadien français dans son ensemble, sans nous méfier qu'on pouvait facilement ce faisant laisser la Cinémathèque abuser plus encore ceux qui font connaissance avec le cinéma. Ne disons rien de la déplorable soirée sous le patronage prétentieux et parfaitement sénile du consul de France à Montréal, ni de la soirée Claude Fournier retardée par une allocution de 20 minutes — 18 seulement, peut-être ? — de ce même Côté qui, quelques jours après les invectives rapportées dans "Le Devoir", fait l'éloge du producteur

indépendant — un langage par catégorie d'auditeurs, selon qu'il est opportun d'endosser une politique ou l'autre : faudrait-il une meilleure preuve ? Citons seulement la séance du 29 mars, à 21 heures : un très beau court-métrage déjà vu plusieurs fois par la plupart, BLUE JEANS, de Jacques Rozier, trois courts-métrages insignifiants et une saloperie "expérimentale" insupportable de 10 minutes; au moins y avait-il un court-métrage qui justifiait le déplacement, le film pour lequel la plupart achetèrent leur billet ce soir-là, I PAPPARAZZI, de Rozier. I PAPPARAZZI fut remplacé à la dernière minutes par trois petits films mal fichus et sans aucun intérêt. Une séance de cinémathèque, ça ? Une heure et demie de courts-métrages dont seulement 23 minutes valent vraiment quelque chose, et ce sont celles d'un film que tous ou presque connaissent déjà ? Il ne s'agit que d'un abus parmi d'innombrables autres — voir **parti pris**, mai 66. Et ce silence complice que nous avions adopté, considérant erreurs ou lacunes inévitables au début et certes moins graves que l'absence d'une Cinémathèque, continuerions-nous à l'observer que nous ne manquerions pas d'être bientôt très régulièrement abusés. Ne serait-ce pas le moment de nous interroger sur les rapports qu'il y a entre direction d'une Cinémathèque et "représentation" de l'O.N.F. ? Car enfin comment être à la fois fidèle à une politique sans laquelle une Cinémathèque n'en est pas une et le propagandiste d'un service public ne pouvant de par son statut, avoir le moindre respect pour des hommes que le cinéma engage dans une totalité ?)

Comprend-on mieux le besoin fondamental qu'a le nouveau cinéma canadien français d'une critique entièrement indépendante des Commissaires de la Culture (lesquels ont mis à leur service tant la majorité d'une presse que bien des cinéastes facilement convaincus des intérêts à préserver ainsi) ?

Qu'on me traite de "satellite"-correspondant des **Cahiers du cinéma** me convient et flatte, beaucoup. Je dis assez être particulièrement sensible aux **sélections naturelles** qui s'opèrent au cours de la vie quotidienne (dont sont parties intégrantes et motrices choix de films et écriture). Et j'ose affirmer que le travail entrepris depuis plus de deux ans auprès des **Cahiers** produit des résultats dont le meilleur cinéma canadien français profite — dossier établi en consultant ces cinq auteurs de films précisément et exclusivement dans le **Cahier 176**, Semaines de la Critique à Cannes 65 et 66, Semaine **Cahiers du cinéma** à Paris du 20 au 27 avril 66, contacts avec cinéastes français, brésiliens, italiens, etc., débouchés inévitables dans les années à venir pour des films et des auteurs désormais **compris** et donc adoptés par une équipe qui se consacre au cinéma lucidement et passionnément. Qu'on se reporte à quotidien ou hebdomadaire habituels pour trouver l'équivalent ici. Ceci dit puisque l'habitude est prise de me reprocher un emportement partial, non fondé, et qui ne sert à rien. Quant à l'explication complexe de persécution et conflits de personnalités, non sans une malhonnêteté de fanatique aveugle me caractérisant... Quant à moi je sais trop bien n'avoir aucun goût pour les métiers qui obligent à toutes les compromissions, atrophiaient la moindre personnalité et ne participent d'aucune éthique, comme je sais trop bien n'avoir à protéger aucun privilège dont profiter. J'aime trop m'exposer et me consumer moi-même le plus possible, et c'est-à-dire d'abord en fonction de ce que j'aime le plus, par exemple un nouveau cinéma canadien français possible si des

pouvoirs et des conspirations sont dénoncés assez pour qu'ils cessent. Est-ce assez clair ?

(Note pour une critique évidente éventuelle : "Patrick Straram n'est pas que mythomane, il est apatride : il n'y peut rien." Claude Jasmin.)

Mais comment concilier un travail critique pour faire possible le savoir d'un cinéma et l'incompréhension de ce travail critique dont font preuve ceux qui font ce cinéma ? (Et qui oserait, se prévalant d'un idéalisme ainsi assumé, m'assurer qu'un homme peut, doit poursuivre un travail dont les motifs mêmes — et donc les hommes à faire valoir : mais ils ne le reconnaissent pas — le détruisent, la négation qu'alors il comporte au moment même de son accomplissement devenant forcément la négation de l'auteur que ce travail transforme en contraire de ce qu'il se veut ?)

C'est par rapport à soi d'abord qu'il faut faire de la critique . . .

Réussir à surmonter ce qui blesse le plus.

Renoncer à la constance d'un travail avant que la négation qu'il contient pour soi démolisse; mais retrouver cette autre constance : ne témoigner qu' "au cours" d'une sorte d'auto-critique, puisqu'elle au moins ne peut avoir de contestation qu'en soi, je veux dire une contestation appartenant à l'entreprise même d'identification et faisant donc progresser le cours de l'auto-critique, au lieu qu'il y ait, fondé sur ignorance ou dénaturation des matériaux et interprétations, refus pur et simple, alors inefficace puisqu'extérieur à l'entreprise.

Sans se dissimuler l'isolement si déprimant ainsi accentué, l'absurde infernal du métier d'écrivain et surtout lorsqu'il s'exige critique, qui s'inflige construction par construction autant de destructions assez aberrantes pour lui-même.

Qu'au moins soit faite tangible une fidélité à soi-même préalable à toute initiative critique, ainsi au bout du compte et de tous les contes l'aventure humaine abordée dans l'authenticité et sa dynamique propre sans lesquelles il vaudrait mieux y renoncer.

Tant pis si ce travail critique sépare radicalement de tous et surtout des quelques-uns dont on a le plus besoin, puisque aussi bien je ne peux vivre qu'en l'exerçant quotidiennement, et l'exercer que dans cette rigueur, cette intégralité-là.

Le moins que je sache, c'est qu'ainsi compris ce travail, dans la singularité qui le fonde et l'universalité qu'il est une volonté d'appréhender, en dernier ressort il relève d'une représentation du monde et le moi à laquelle j'aspire fondamentalement, à laquelle je n'ai de cesse que je me conforme le plus étroitement possible. Il me plaît que J.-L. G. en dise l'essentiel :

"Et le cinéma, en faisant rendre gorge à la réalité, nous rappelle qu'il faut tenter de vivre."

"Ne sourions pas de tant de passion qu'enfièvre la logique, on sent bien que ce qui en assure la valeur est qu'il s'agit à chaque instant d'aimer ou de mourir."

Qu'on relise !

Ou non. A ce degré d'interprétation du vécu, cela n'a plus aucune importance. Je crois avoir démontré le drame, le cauchemar de l'écrivain, qui n'écrit que pour se faire comprendre d'autres, que son écriture éloigne des autres qui n'en comprennent ni les visées ni la difficulté d'être interne. A ce point, ce serait me nier que le vouloir faire comprendre, cet enfer, dans toute la complexité qui lui confère cet irrémédiable absolu... Je ne peux "être" que critique pour communiquer avec autrui, critique je précipite et fais inexorable ma solitude, un divorce radical, me niant en m'affirmant...

Assez !

(Note pour une critique évidente éventuelle : et comment, c'en est même pas mal trop ! Note de l'auteur : mais on jauge un homme à ce qu'il mérite ou non d'en arriver à un "assez" dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne saurait procéder d'une génération spontanée sans s'annuler.)

Aimer, ou mourir.

Je ne sais d'autre critique.

plus avant, digression

Admirable soirée, ce 30 mars, après Boulangère et Suzanne d'Eric Rohmer à la Cinémathèque, sur petit écran de télévision, avec cactus-ookpik et rhum Wood's Old Navy, ces deux chefs-d'œuvre que je revois pour la nième fois et je suis aussi bouleversé et si profondément comblé que pendant la première vision : PICK-POCKET, de Bresson, THE BAND WAGON, de Minnelli. Oeuvres exemplaires en ceci qu'elles illustrent une réalisation de soi qui est bien montrée comme poursuite d'un avatar psychique individuel, une fois déterminées des sanctions et des options morales et intellectuelles, selon ce qu'est la perception du réel traversé, transformant la loi secrète de l'accident en un travail de mise en situation vérifiable au moyen de concepts et de facteurs extérieurs dûment certifiés, mais aussi dans l'échange à la fois obligatoire et ici librement consenti, désirs et besoins assumés seulement une fois qu'opposés et / puis accordés aux données existant préalablement à l'éclatement de l'avatar singulier, entre le lent cheminement solitaire vers une identité confirmant la nature de l'individu et les mécanismes inexorables, que seule l'intelligence (projection provenant de mais extérieure déjà à la nature) peut assimiler et faire utilisables, praticables, de la mise en rapport constante de cet individu avec une globalité sans laquelle, semble-t-elle d'abord y faire obstacle, voire le nier, il ne serait rien, impuissant à se concevoir et réaliser cet individu — en ceci qu'elles n'illustrent cet itinéraire d'un homme en quête de lui-même "compte tenu" du monde dans lequel s'aventurer (se faire sujet de l'aventure à laquelle ne peut qu'accepter ou non de participer tout "être vivant") que dans la mesure où la mise en scène fait d'une évidence absolument indiscutable et déterminante nature, volonté, contexte, interférences dialectiques qui seules agissent l'individu unique, voué à son isolement, et la totalité à laquelle il lui faut d'abord en appeler, se confronter, pour extraire de l'informulé cette unicité, à partir de laquelle ensuite intervenir à même la totalité que dorénavant l'unicité

recomposera à son image pour la pouvoir directement infléchir, qu'elle y soit vivable, cette unicité, qui n'est concrétisable que dans cette totalité, sous peine d'inertie, de mort, en une symbiose à la difficile complexité qui seule contient les éléments nécessaires et suffisants pour "accomplir" son destin : le sujet même des films de Bresson et Minnelli, mais qu'on ne peut distinguer, dans ces jeux de miroirs qu'offre sur l'écran le spectacle à son premier degré, qu'une fois entièrement "épousée" la mise en scène, dans ses lignes de force comme en ses moindres incidences, ses "détails" les plus secrets, les mieux cachés, véritable roulement à billes infiniment petits dont dépend entièrement le mouvement rigoureux le plus signifiant de mise en scène et expression de l'auteur grâce à elle communiquée (qu'il s'agisse de l'ascèse et la tension du vol considéré comme une "élévation" nécessaire à l'affirmation de soi de l'être le plus apte à une foi dont vivre, soit son "négateur" le plus exigeant, ou qu'il s'agisse de la démiurgie dévorante du spectacle, le "show-business", aux artifices gouffres qui tuent n'en fait-on le tour pour saisir derrière le masque fascinant la vérité profonde, dans la mécanique du délire les principes d'un rationalisme, l'acteur siège de la contradiction fondamentale au terme de laquelle seule réconcilier l'objet symbolique projeté à tous et son sujet à l'isolement ainsi accentué, dramatisé : dans l'un et l'autre cas, chacune à l'image étroitement d'un monde aux antipodes de l'autre, la mise en scène seul moyen de perception de la réalité selon la façon dont elle la "figure", et par l'exacte adhérence de la mise en scène aux données exclusives de l'unicité et sa totalité prises pour thèmes ainsi se rejoignant, parallèles à un seul et même niveau d'élucidation et animation de l'homme et son image pour s'affirmer au cours même de son destin, diable de son propre combat avec l'ange en lui, dans ce miroir qui le révèle à lui-même enfin établie sa réalité la plus crue et la seule opérante, ainsi confondus par cette excellence de mises en scènes magistrales de matières sans point commun Robert Bresson et Vincente Minnelli) — en ceci qu'elles sont "spectacles" d'un onirisme et le travail de création pour le faire "représentatif" et, à la fois, grâce à l'absolue perfection de l'art ainsi "exposé", témoignages sur la réalité quotidienne dans laquelle nous existons, dans laquelle il faut pour la maîtriser et la vivre que de telles "oeuvres d'art" en témoignent, l'éclairent, y suggèrent quelles actions y entreprendre.

J' "en parle" pour dire quelle action prépondérante exercent sur moi, par exemple, ces deux films. Il y a d'une part l'exposition et la consommation de moi-même à cause de la tension inévitable pendant le temps de la vision du film, il y a d'autre part les traces laissées profondément en moi qui dureront après ce moment privilégié durant une quotidienneté généralement plus prosaïque et moins intense, indices d'une densité exceptionnelle "de fait" fichés, pour la permanence d'une densité différente à vivre, à l'esprit, aux nerfs, au coeur.

J'ai dit, plutôt mal d'ailleurs, il y a longtemps (l'écran 3, juin-juillet 61), comment LUMIERE D'ETE de Jean Grémillon avait provoqué en moi une émotion telle que je m'étais aussitôt deviné concerné par le cinéma, puis qu'il m'avait fallu attendre, sept ou huit ans, LÉTTRE DE SIBERIE de Chris Marker pour comprendre que je choisisais le cinéma pour passion-et-travail. Ce que je n'allais finalement comprendre entièrement que plus tard encore, en voyant UNE FEMME EST UNE FEMME, puis chaque film, tous les films

de J.-L. G., le processus d'intégration élucidé pour l'assumer donc grâce à l'effet produit par des "sortes" de cinéma bien différentes, contradictoires de plusieurs façons, comme si je n'avais pu me "décider" qu'une fois sollicité moins par un film en soi que par la synthèse concevable une fois plusieurs films apparemment dissemblables opposés, par conséquent se complétant... Encore fallait-il que chacun intervienne à même ma vie avec une force d'impact peu commune, que les marques infligées durent pour recouper celles qu'à jouterait une expérience suivante, que j'aborde la vision d'un film comme une activité vitale...

Aujourd'hui que je commence à savoir à peu près quel cinéma m'intéresse et comment me comporter par rapport au cinéma, loin de s'atténuer ma disponibilité au moment de la vision d'un film s'est accentuée, j'aborde désormais chaque film plus encore **vitalement**, qui laisse des traces d'autant plus agissantes sur le cours de l'existence vécue...

Et voilà où je voulais en venir ! Il n'est pas question pour moi de voir PICKPOCKET ou THE BAND WAGON en marge, isolée de la totalité vécue. Chaque vision d'un film repose donc dans toute son acuité assez intolérable le problème moral qui précédera toujours toute définition d'une situation critique à laquelle être fidèle.

Car, enfin, étant cet homme dont la singularité, qui l'assure en vie, n'est valable, réalisable que dans les rapports vécus avec d'autres, comment puis-je, et au moment même de cette tension la plus probante (preuve à la fois d'une manière de vivre et du sens critique l'ayant fait adopter), comment puis-je éprouver comme jamais le sentiment d'une solitude niant mes aspirations les plus exigeantes ? ... Comment supporter d'être seul, sans pouvoir discuter ma réaction au cinéma si **vitalement "accentuée"** lorsque je vois deux tels films — je veux dire les mobiles et les moyens de mon écriture à propos du cinéma étant ce qu'ils sont, soit cette seule morale que je veuille vivre ? Comment supporter d'être mal lu par des auteurs quand j'écris à propos de leurs films, d'être plus seul encore pour l'avoir écrit ?

(Note pour une critique évidente éventuelle : comment des auteurs de films pourraient-ils "bien" lire une telle fatrasie ?)

Le seul véritable problème que pose un film à qui le voit (comme, préalablement, à qui le fait) est celui de l'adéquation, ou non, motivations signifiant fondamentalement l'individu — signification pour autrui comme en soi que prend tel qu'il est fait le produit qu'a voulu proposer l'artisan au service de l'homme qu'il est.

Digression nécessaire. Ce besoin d'une psychanalyse de la critique, inévitable à cause de ce qu'est ma réaction à certains films et du besoin de l'écrire dans son intégralité, confronte l'écrivain tant au cinéma — propriété clé — qu'à son besoin d'une critique confirmant une morale (sans laquelle il n'existerait pas puisqu'elle seule résoud en l'entité à laquelle il lui faut s'identifier les contradictions premières entre sentiments et idées, émotions et raisonnements, je et l'autre — être et l'écrire : d'où le pourquoi d'une critique)...

Ecrire tue, mais il n'y a qu'un moyen de vivre : l'écrire.

C'est très exactement ce que je cherche assez désespérément à m'expliquer : que je ne peux tenter une critique qu'en autant que son écriture rendra compte de cette question de vie ou de mort qu'elle est en fait.

D'où l'effarante et torturante solitude dès que ceux que je tente de rejoindre au moyen d'une critique telle lui nient, sans même "y penser" (justement : sans même y penser), cette difficulté d'être cause et effet de ce qu'elle est...

Confirmation saisissante de ce corps-à-corps avec l'auscultation de la critique envisageable, pour découvrir une explication rationnelle et communicable en rendant compte à peu près justement : ce 31 mars, en début d'après-midi, sur petit écran de télévision, le film admirable d'Otto Preminger, l'oeuvre comme fondée sur sa critique, qu'elle organise dans le miroir qu'elle est, WHIRLPOOL, ce récit comme un essai sur l'angoisse inhérente à toute recherche de soi, dans le flux et le reflux basculant l'être entre l'intelligence et la morale, avec pour seul agent de transmission du vertige infernal la mise en scène de l'interprétation — mais c'est peut-être déjà fausser le réel vécu, et commence le cauchemar à redouter de s'être infidèle au moment où l'on tente d'expliquer pourquoi et comment une fidélité en soi, seule garantie d'une participation vraie et totale à la globalité dans laquelle être ? Whirlpool : gouffre, TOURBILLON (au-dessous du volcan — je voulais écrire tout à l'heure qu'écrire bien plus que l'alcool tue lentement mais sûrement, et rien ne tue plus lentement mais sûrement que la connaissance plus on tente de se l'approprier, et l'écrire, et la vivre... il est vrai que pour ce qui est de tuer lentement mais sûrement, vivre...)...

Rhum.

(Note pour une critique évidente éventuelle : comment oser prétendre un essai critique ce délire confusionniste témoignant soi-disant d'une psychanalyse, laquelle n'a plutôt l'air d'être que narcissisme, onanisme mental dément ?)

*autant de cinémas que d'auteurs,
quand ?*

Il y a la production de films pour consommation courante. Production capitaliste type, elle nécessite un tel capital de base qu'il faut, pour recouvrer tout ou partie de l'investissement initial, 1/ flatter la demande la plus vulgaire et la plus basement passive, sous prétexte que c'est uniformément celle du plus grand nombre seul capable d'assurer des profits suffisants, 2/ imposer l'offre au moyen d'une publicité qui réduise le consommateur à un rôle de débouché absolument automatique pour écouler le produit. Ces deux mécanismes s'inter-agissent, la production (seule entité "calculée") pensée en fonction des mass-media sur lesquels elle s'appuie tout en les alimentant : l'acheteur sera réduit à un rôle passif quant à lui, pour s'assurer de son rôle actif en tant que consommateur nécessaire au producteur. Il va sans dire qu'à partir de ce schéma est inévitable le processus de sur- et super-productions, obligeant de plus en plus à une main-mise des mass-media sur l'individu de plus en plus aliéné : la demande n'existant pratiquement plus, l'offre se la subor-

donnant presque entièrement. Ainsi s'expliquent BEN-HUR, HARLOW ou VIVA MARIA, dont dit ce qu'il en faut dire Jean-André Fieschi : "Ce n'est pas à la critique de cinéma que ressortit cet objet éminemment "dans le vent", mais bien à la sociologie ou à la cybernétique : VIVA MARIA est tout ce qu'on voudra, un gadget, une addition de probabilités, une vitrine, tout sauf un film. Un film, c'est l'expression d'un homme seul, c'est un combat ou un monde rêvés que l'on offre au rêve des autres, ce n'est pas l'expression minutieusement soupesée, dosée, calculée, des rêves qu'on leur suppose." Je souligne exprès. Relire. Variantes, en tout point semblables, pareillement "régies" : la comédie la plus démagogique, construite en sous-estimant le sens critique des spectateurs comme dans le cas de la production des "grands" films mais d'une façon encore plus révoltante parce qu'au niveau de l'humour — exemples types : DIVORCE A L'ITALIENNE, LE GENDARME DE SAINT-TROPEZ, ou ici, LA VIE HEUREUSE DE LEOPOLD Z. — et les films carrément très bon marché réalisés uniquement pour exploiter aux moindres frais scandale politique, musique à la mode, grosse affaire mondaine, pornographie — ainsi tous les plus grands trusts de la presse publient-ils plus ou moins sous le manteau un nombre incalculable de petits magazines de chantage, de potins, d'obscénité la plus sale. C'est le cinéma "en général", et ce qui empêche le cinéma d'être.

Il y a, faisant semblant d'accepter ce système et s'en servant, certains cinéastes auteurs de films capables de créer à l'intérieur des structures en place une oeuvre très personnelle, d'une très haute qualité, constituant un matériau culturel fondamental pour l'éducation de la condition humaine et du mouvement historique des sociétés, et leur transformation. Mais l'aliénation du consommateur aux normes de la production courante est telle (et elle va s'accroissant, l'emprise des mass-media allant s'accroissant) qu'il ne discerne généralement pas cette qualité peu différenciable au premier regard de la seule quantité et la stéréotypie auxquelles il est soumis. Et puis, au niveau de la conception d'une oeuvre pouvant être concrétisée, pour un Fritz Lang, un Alfred Hitchcock, un Jerry Lewis, un Howard Hawks — en films mis sur le marché — combien d'Orson Welles, d'Arthur Penn, de John Cassavetes y a-t-il ?

Il y a autant de cinémas qu'il y a d'auteurs. D'auteurs de films en marge des deux sortes de production "en vigueur" pour 99% des films.

C'est donc de 1% de films que dépend le devenir du cinéma en général.

(En ce sens, le seul élément véritablement "révolutionnaire" dans l'histoire du cinéma depuis 20 ans demeure incontestablement le phénomène nouveau cinéma français : de nouvelles méthodes de production étant appliquées lorsqu'une équipe critique des Cahiers du cinéma décida de faire des films, méthodes leur permettant de faire les films qu'ils voulaient faire et non de fabriquer des produits conformes à la politique de la seule entreprise capitaliste en place, déclenchant un mouvement irréversible de restructuration de la production, et cette "découverte" un peu tardive — plusieurs perfectionnements techniques aidant — permit de démarrer pareillement plusieurs autres nouveaux cinémas, tant en marge de la production capitaliste que de la production d'état socialiste : Canada, Brésil, Angleterre, Suède, Italie, Tchécoslovaquie, Pologne, etc...)

Je considère que le problème ainsi posé, il appartient à une critique d'y travailler. Il n'y a pas de problème pour les producteurs en place, et le problème des auteurs de films, à cause de ces producteurs, ils ne le régleront pas seuls. (Le problème a ceci d'irréductible qu'un film nécessite toujours un investissement important, qu'il faut donc toujours d'abord penser en termes de production.)

Le devenir du cinéma dépend de ce que sont les films en marge. On a vu que la production en général se conçoit en fonction d'un conformisme à exploiter le plus possible, et à faire durer pour l'exploiter plus. C'est le propre d'un moyen d'expression que d'avoir sans cesse à se remettre en question, à viser à un dépassement de soi, à se réajuster aux modifications apportées par son propre "dynamisme ascensionnel" à toute société. Faute de quoi ce moyen d'expression devient langue morte, dont c'est le propre que de le rester. La survivance d'un langage depuis toujours dépend des nouveautés que ce langage secrète, auxquelles il tend de par son existence même, laquelle ne saurait être un état de fait statique, figé, laquelle ne saurait être à tout le moins qu'évolutive de par le fait même d'être. ("Entendons-nous sur cette nouveauté. Il y a toujours eu, il y aura sans doute toujours un cinéma pour être nouveau et un cinéma pour être ancien. Les Verneuil d'hier seront les Verneuil de demain. Les Bellocchio d'aujourd'hui s'appelaient Rossellini et les Rossellini Stiller ou Griffith. La révolution au cinéma n'a pas attendu Godard : il se trouve simplement qu'elle passe aujourd'hui par lui." Jean-Louis Comolli, *Cahier du cinéma* 176.)

Il y a autant de cinémas qu'il y a d'auteurs. Je veux dire que chaque auteur, parce qu'il est celui-ci réinvente un cinéma en soi — et qu'on ne me fasse pas dire "abstraction faite" de tout le cinéma qui précède, à moi qui ne conçois d'écriture que fondant son originalité sur citations et références, selon un ordre intime dont le but ultime est d'atteindre à l'universel sans qu'il y ait renoncement à la singularité de l'artisan au contraire seul responsable, ou/comme une loi morale reconnue pour le seul plan de travail authentique et efficace, une écriture de collages la personnalisant de par justement le choix de rapports avec d'autres, d'autres oeuvres, d'autres "actualités", signes permettant d'en déchiffrer la situation — parce qu'enfin s'il y en a un qui ne juge pas les films mis à l'affiche chaque semaine seulement et exprès qu' "à la petite semaine" et sans plus se référer à une totalité cinématographique dans le temps et l'espace dont il faut bien que chaque film procède !... Chaque auteur parce qu'il est celui-ci réinvente un cinéma en soi, celui-ci ayant pour fonction générale, qui l'amorce et l'oriente, de témoigner d'angoisses, de problèmes de conscience, de quêtes, de tentatives dont c'est le propre de toute quotidienneté que de les confronter nouvelles chaque fois, chaque fois mystérieuses inconnues d'une algèbre délirante à chacun — j'entends si au lieu d'être un commerçant, un commis ou le consommateur, il choisit d'avoir des, ses couilles et accepte de penser toujours plus avant, puisque c'est la particularité de l'homme qu'une pensée à laquelle jamais il ne se peut imaginer de terme (sinon l'invention Dieu). Chaque auteur crée donc un cinéma qui n'est d'abord qu'à son image, lui appartient en propre, est sa façon d'être singulièrement et le plus intégralement possible lui-même, qu'autrui sache comment dialoguer, "à qui parler", "quoi y prendre" — et c'est-à-dire selon ce jeu dialectique auquel se résume à tendre, doit dans sa finalité d'être, tout travail de création, et c'est bien ce

qui illimite la vie, qu'on la puisse vivre, la mort n'étant concevable, acceptable pour un organisme vivant, qu'à la mort.

A ceci ajoutons, complément indispensable, les précisions que donne Jean-Louis Comolli : "C'est une certaine idée que, faute d'une oeuvre, l'on se faisait jusqu'ici du cinéma : c'est une certaine conception de l'industrie du spectacle qui est caduque. Les structures économiques, les conditions de travail, l'emploi des techniques, l'appareil de fabrication, de distribution et d'exploitation se sont trouvés davantage ébranlés par la jeune poussée, et plus profondément, plus irréversiblement, que les cadres artistiques ou les visées esthétiques. La mutation n'intervient pas tant au niveau du film comme oeuvre d'art qu'au niveau du film comme objet de consommation. Le triangle sacré : public, film, auteur, voit ses sommets redistribués selon de nouvelles nécessités de l'espace." Il va sans dire que pour moi il n'y a pas de préalable de la technique conditionnant, ou provoquant, faisant en découler, l'esthétique, ou, plus justement, l'éthique. Godard n'aurait pas si magistralement renouvelé le cinéma n'eut-il été cet homme — peut-être, en cet âge qui oblige l'homme à se repenser en fonction d'une anthropologie qui seule lui fournirait les indices et les motifs suffisants pour l'"agir", peut-être J.-L. G. le moraliste le plus conscient et le plus "convaincant" auquel en appeler pour discerner à quelles situations s'"occuper". Autre exemple : profitant d'une seule et même technique de production nouvelle, Douchet et plus encore Pollet réalisent de très mauvais films, Chabrol, Rohmer et Godard font de très bons films, Rouch fait un petit chef-d'oeuvre (PARIS VU PAR...).

Un tel nouveau cinéma peut-il être sans critique ?

Quand une critique identique à ce nouveau cinéma sera-t-elle faisable ?

Quand y aura-t-il autant de cinémas que d'auteurs ?

Quand de tels auteurs auront-ils assez besoin pour la comprendre d'une critique telle ?

Se reporter à quotidien ou hebdomadaire habituels.

Ce nouveau cinéma est incontestablement celui qui présente le plus d'intérêt aujourd'hui, puisque c'est de lui fondamentalement que dépend une progression constante du cinéma, progression sans laquelle le cinéma en serait vite réduit à ne plus servir que pour "loisirs organisés" ou services du culte et propagande.

Et j'indique ici pour dissiper toute équivoque que mes auteurs de films préférés sont von Stroheim, Vigo, Bresson, Mankiewicz, Resnais, et plus encore Keaton, Lang, Mizoguchi, Hitchcock, Rossellini, et plus essentiellement encore Dovjenco, Murnau, Hawks, Welles et Godard. Ceci dit pour dire que le cinéma "le meilleur" dans l'absolu, dans l'actualité, est celui de Bertolucci, Skolimowski, Forman, Dos Santos, Sjöman, Rozier et Groulx (sans doute aussi celui d'autres que je ne connais pas, mais il y a une critique en laquelle je peux avoir confiance pour l'avoir assez étudiée, travaillée : Bellocchio, Straub, Rocha ou Saraceni, etc...).

S'il y a autant de cinémas que d'auteurs, au niveau de ce nouveau cinéma, et sans doute aucun auteur de l'envergure de J.-L. G. (dont la seule limite pourrait bien être le classicisme, le plus extraordinaire, de son modernisme, le plus révolutionnaire et le plus riche, le plus

bouleversant et le plus magistral, au moment où importe l'expérimentation de nouvelles façons de faire du cinéma, compte tenu de tous les contextes, en aura-t-on à passer par maints échecs non seulement inévitables mais aussi utiles — et si je me demande, c'est bien la première fois, ce qu'après PIERROT LE FOU peut faire J.-L. G., d'une chose je suis sûr : un film de J.-L. G. ne peut plus jamais être un échec . . .), s'il y a autant de cinémas que d'auteurs, il peut arriver que des similitudes frappent, qui aident à mieux assimiler certaines nouveautés et l'utilité qu'elles ont en commun.

Mon cactus-ookpik en concluait ce qu'il fallait après avoir vu ADIEU PHILIPPINE chez Joussemet l'ineffable forban ange déchiré : "Maintenant, je vois beaucoup mieux LE CHAT DANS LE SAC !" — qu'elle venait de revoir 24 heures plus tôt (et entre les deux THE PATSY et TO CATCH A THIEF : 24 heures qui excitent et confirment un cinéphile, un goût pour un cinéma; c'est Montréal, en 1966) . . .

i can't get started

Sur le phono un enregistrement de "I can't get started" par Booker Ervin. Un des six ou sept thèmes de jazz les plus fréquents dans mon existence, que j'aime le plus intensément, et le mieux de les mieux connaître, thème sur lequel les "variations" de Booker Ervin sont extrêmement prenantes, emplissant ce temps amer et pourtant calme aussi que je vis de ce lamento exacerbé jusqu'à cette sorte de paix "sans espoir, avec conviction", d'une fermeté pleine, solide, cette infinie sérénité, immarcescible équilibre de deux forces contraires explosant en une seule harmonie-dynamique, dans ce coefficient de dramatisation aiguë, d'intolérable tristesse, qui la sous-tend, la prolonge aussi . . .

Je ne peux plus écrire ce texte prévu pour mieux définir une situation de Gilles Groulx. En voulant l'écrire je me suis empêché de l'écrire.

Ce 3 avril comme ce 20 mars. Seul c'est encore plus dur de réfléchir à ce que me demandaient ces deux camarades : ne pas tout écrire. Alors je n'ai vraiment plus envie d'écrire rien. Mais l'écrire, ça : ferais-je comprendre les affres du travail critique, au moment du travail et au moment de son utilisation par d'autres ?

Je voulais écrire . . .

Je me suis démontré que je ne le pourrais pas. Je n'ai de respect que pour cette sorte de critique, et je ne veux faire nulle autre critique, pour considérer partie intégrante d'un nouveau cinéma cette critique-là seulement; mais être plus amèrement et douloureusement seul de la faire : merci ! Allez vous faire foutre . . .

S'expliquer, et se taire.

M'en revoici au début de ces pages — l'état de crise pour les écrire . . .

Je voulais étudier le parallélisme qui me frappe entre ADIEU PHILIPPINE de Jacques Rozier et LE CHAT DANS LE SAC de Gilles Groulx. Peut-être pour moi les deux films contenant de la façon la plus évidente la "matière" d'un nouveau cinéma d'aujourd'hui et plus encore demain. Et quelles oeuvres, dans l'immédiat

déjà, d'un lyrisme enfin actualisé, traversées des réalités contemporaines les faisant surgir, le cinéma enfin utilisé non pour "illustrer" mais pour qu'à travers les apparences l'entourant l'homme se discerne et désire une essence à la mesure de son existence !

Je parlais d'un exergue, auquel j'en serais revenu une fois discutés l'improvisation dans des structures pré-établies, l'absence de héros, un personnage anonyme seulement pouvant être déchiffré jusqu'à ce qu'il soit fait typique, la bande sonore fidèle à une globalité sonore et non plus véhicule artificiel d'une intelligibilité des dialogues (laquelle intelligibilité des dialogues n'a de raison d'être qu'au théâtre et au contraire au cinéma défigure littéralement ce que l'image indique, n'en déplaise à publics venus pour regarder une histoire et pas voir un film, ou plus encore à tant de "littéraires" qui en sont encore à exiger d'un film qu'il n'en soit pas un mais plutôt un spectacle mineur bâtarde plus à la portée de leur entendement de "discoureurs"), l'enregistrement comme télévisuel du plus secret et le plus signifiant à la fois des personnages, le refus d'intrigue ou logique dramaturgique au profit d'une utilisation de situations et itinéraires intérieurs en découlant qui permette enfin d'appréhender une réflexion épique et morale à la fois, telle que la réclame la contemporanéité vécue, extraite de et pour le vécu enregistré au degré maximum de "représentativité" en soi, pas par le truchement de symboles lui étant extérieurs, à quoi est destiné le cinéma, l'option pour des musiques ne servant plus jamais de cadres ou de répétitions simplificatrices mais enfin de coïncidences, de coïncidences inévitables, selon la façon dont sont alertées émotivité, intelligence, peau, parties génitales tant des personnages que des spectateurs selon ce que sont les situations (et selon ce choix de l'auteur seul qui donne à la musique sa première dimension), le maniement des appareils cinématographiques à la fois selon rigueur du propos et la plus entière liberté que renouvelle chaque nouveau moment à capter, l'apparente objectivité de témoin d'une totalité qu'il n'embrasse d'aucun à-priori sous prétexte de faire passer un message, qui permet la subjectivité d'auteur contrôlant entièrement ce qu'il tourne de savoir ce qu'il veut atteindre dans ce qu'il tourne en lui laissant toute liberté . . . :

"Non, ce n'est pas en Mer que croise l'Oedipus Tyrannus, mais bien dans l'Outre-Mer, de même que l'aventure d'Alice n'était pas voyage dans le miroir, mais de l'autre côté du miroir . . ." Jean-Roger Carroy : post-face à "Ultramarine" de Malcolm Lowry.

Mais c'est déjà dire qu'il ne pouvait être question d'écrire à propos des films de Rozier et de Groulx sans au préalable tenter d'expliquer comment seulement je peux écrire d'un point de vue critique — la critique miroir du film, et l'un et l'autre à travers semblablement, ne prenant de sens réel que de l'autre côté du miroir, et comment y passer s'il y a divorce alors que c'est seulement de la synthèse qu'on pouvait espérer . . . ?

Ce cinéma en marge dont dépend l'avenir du cinéma en général, étant donné ce que sont production et marché d'une part, d'autre part état d'esprit et donc disponibilité d'un consommateur de plus en plus aliéné, il n'a d'existence possible qu'en autant qu'une critique s'y attache, le discutant avec les quelques-uns ainsi avertis et prêts à s'y engager, l'infiltrant petit à petit aussi dans l'information la plus détournée qui seule atteint le plus grand nombre. Ici plus crucialement qu'ailleurs, la société canadienne française étant ce qu'elle est, et

surtout au moment d'entreprendre des actions révolutionnaires. L'Office National du Film... Sa bureaucratie et son fédéralisme, au niveau de l'"institution", l'incompétence ou surtout l'arrivisme, au niveau de trop de responsables "officiels", l'ont, après une période extraordinaire d'invention d'un cinéma neuf (jusqu'à ce qu'inventé il ait à se situer), voué à une survie végétative sans plus absolument aucun intérêt pour un vrai cinéaste canadien français (si l'O.N.F. demeure un pouvoir aberrant). La production privée, dans une société capitaliste, et une société capitaliste encore intellectuellement très attardée, et à un âge de l'exploitation de l'homme la plus totalitaire grâce aux mass-media que possèdent les pouvoirs, est-elle possible sans une critique y correspondant étroitement sans cesse ? Moi, dans le fond, que le problème n'en soit un que de chiffres et de lois, et que quotidiens et hebdomadaires habituels lui suffisent, je veux bien, c'est autant de temps de gagné pour le vivre et l'écrire.

Tout ce que j'en sais, et avais à dire, c'est que je n'accepte pas qu'on pense juste et utile une critique que ne comprendraient pas ceux qu'elle prend pour sujets.

Ainsi posé le problème d'une morale et une problématique critiques.

Je lis dans "Le nouvel observateur" 72, 30 mars - 5 avril 66, ces lignes de Jean Bloch-Michel à propos du conflit entre les "critiques" Raymond Picard et Roland Barthes :

"Si l'oeuvre d'art est bien, pour une part, ce qu'Umberto Eco appelle une métaphore épistémologique, la critique se veut une métaphore au second degré : l'oeuvre d'art exprime un certain niveau de culture et de civilisation ; l'oeuvre critique exprime à son tour un certain niveau littéraire. Mais elle l'exprime plus qu'elle ne l'explique.

Dès lors, la critique est une sorte de re-création ; elle devient elle-même une oeuvre littéraire. La distance, la différence, autrefois si grandes, entre l'écrivain et le critique, disparaissent : Combien d'écrivains, demande Barthes, n'ont écrit que pour avoir lu ? Combien de critiques n'ont lu que pour écrire ? De Maurice Blanchot, de Georges Poulet, de Georges Bataille, dira-t-on qu'ils sont des critiques ou des écrivains ? Ici nous touchons à ce qui me semble le plus important.

M. Raymond Picard affirme qu'un chercheur modeste et patient peut dégager les évidences d'une oeuvre. Roland Barthes considère que l'entreprise critique n'est ni modeste ni patiente, puisqu'elle s'égalise à celle de l'écrivain. D'autre part, si le champ de ses recherches s'est élargi, la critique n'y découvre plus une seule évidence, ou plutôt elle ne s'y arrête pas : son objet est désormais de parler de ce qui n'est pas évident pour tout le monde."

L'entreprise critique n'est ni modeste ni patiente, puisqu'elle s'égalise à celle de l'écrivain. Ou à celle de l'auteur de films. Mais un auteur de films qui comprenne les lois internes de cette entreprise et la situation que s'est construite pour s'être fidèle le critique. Sinon l'entreprise critique se nie, il n'y aurait que création, pas re-création,

celle-ci sous-entendant un échange lucide entre les deux parties, pas une mains deux compréhensions, réciproques, et s'agissant l'une l'autre.

Ce qui assure la suprématie des auteurs de ce nouveau cinéma dont dépend l'avenir de tout le cinéma, c'est qu'ils ne font de films qu'une fois qu'ils se sont posé intégralement la question : qu'est-ce que faire un film ? Il ne saurait y avoir de critique qu'élaborée semblablement pour pouvoir en rendre compte. Je me suis posé la question : qu'est-ce que la critique, ici, d'un nouveau cinéma canadien français que j'aime, pour moi capital sur plusieurs plans ? En tentant d'y répondre je constate qu'une telle critique doit d'abord, ne peut d'abord être comprise que par les auteurs de ce cinéma. Ce qui n'est pas le cas. J'ai assez encaissé pour le savoir. Merci, et vous ? Donc cette critique porte à faux, ne peut pas être utile (sauf pour moi, mais alors je l'écris autrement, dans un travail pour moi au lieu que pour d'autres), ne peut avoir pour résultat que d'abîmer salement celui qui y travaille. Et je n'ai plus aucun goût pour l'apostolat qui ne sert qu'à saboter celui l'exerçant. Ou au contraire j'aurais trop tendance à être un Don Quichotte, justement, et il serait temps que je me méfie, que j'opte pour une rigueur élémentaire sans laquelle je risque d'être inefficace longtemps encore, pour autrui comme pour moi (les deux pour moi interdépendants), ce qui a bien tendance à confiner à l'auto-destruction dont ce travail critique même que j'analyse prouve assez qu'elle ne risque d'intéresser que moi : quoi ? J'y suis presque, il me semble . . . Danger. En un langage qui m'est très cher : **Hatari !**

(Note pour une critique évidente éventuelle : effarant et bien odieux, cet égocentrisme. Quoi ? ce n'est nullement le nouveau cinéma canadien français qui intéresse ce dingue fumeux, ce n'est que lui, lui seul, rien que lui ! Note de l'auteur : c'est précisément ça, j'ai voulu dire qu'on ne peut aimer et "écrire" utilement un cinéma, comme n'importe quoi d'autre, qu'en autant qu'on est soi-même intégralement concerné et par cinéma et par critique.)

Pour m'être posé la question, que la vie quotidienne vécue en écrivant ce que j'écris m'obligeait à me poser (je l'ai dit au début : au niveau de l'analyse entreprise on ne sépare pas l'homme de l'écrivain, c'est ce cas seul qu'il m'intéresse de remettre en question), j'ai compris au fur et à mesure que je n'écrirai pas à propos d'ADIEU PHILIPPINE et LE CHAT DANS LE SAC tango, choeur folklorique corse, messieurs Vivaldi, Couperin, John Coltrane, en direct, l'éternité retrouvée . . .

Peut-être était-ce qu'il fallait poser le problème ?

(Note pour une critique évidente éventuelle : on s'en serait volontiers passé.)

Et, tango . . . , j'écrirais-je, puisque cela m'habite si intensément, je viens de vivre trois semaines entièrement dans ADIEU PHILIPPINE et LE CHAT DANS LE SAC, que ce serait pour l'utiliser à l'intérieur d'un livre; ce ne serait jamais que le troisième texte critique que j'aurais ainsi à "déplacer", si les deux autres pour des raisons apparemment bien différentes : un texte sur LE CIEL EST A VOUS de Jean Grémillon et ce qu'était le travail effectué au Centre d'art de l'Elysée durant les années 61 et 62 — autre travail critique

selon le sens que je donne à la seule critique qui m'intéresse — et un sur PARIS NOUS APPARTIENT de Jacques Rivette et "La semaine sainte" d'Aragon — ne disons rien des écritures "imaginées" à propos de J.-L. G. et "Mise à mort" . . .

Faire comprendre ce qu'a de vital l'écriture, et qu'elle n'a de possibilité d'être qu'en fonction de ce qui est vécu, intégralement . . .

Avant-hier et hier, ces deux films d'une beauté qui cingle, **PAT-
TES BLANCHES** de Jean Grémillon et **THE LEFT-HANDED GUN**
d'Arthur Penn, films qui donnent à voir **un mode de vie** et sa
critique . . .

Ce dimanche j'ai à entendre tous les disques prêtés hier soir par l'assez parfait Michel Garneau, auquel ça va rudement bien un amour vrai vécu avec un style de vie — Lee Morgan, Booker Ervin, Jackie McLean, et Pharaoh Sanders, Roswell Rudd, John Tchicai, Albert Ayler . . .

Faire l'amour cette nuit avec le cactus-ookpik était superbe et de l'intensité que j'aime, elle aussi j'espère, et me pose la question — c'est ça vivre une vie qui soit fondée sur sa propre critique.

Appel téléphonique de Gérard Godin pour me dire combien il aime ce que j'ai écrit dans le **Cahier du cinéma 176**, que la Praline vient de lui envoyer de Paris. Touché !

Pouvoir écrire mon émotion lorsque m'appelle au téléphone un peu plus tard Diana . . . "Passer" ? Et comment ! C'est peut-être ça le "cinéma" que j'ai le plus envie de "me faire" et d'exposer en une critique qui l'accentue fidèle à une densité si naturelle et si magnifiquement bouleversante : l'envie que nous éprouvons, soudain, à un moment, d'être ensemble dans ce "décor" de signes qu'est l'appartement 4, rue Chomedey, mon cactus-ookpik, Noires d'une beauté délirante et à l'intériorité d'une avidité authentique qui fait réalités à vivre des sentiments, camarades d'une Passion la plus simple et la plus chaleureuse, c'est ce qui la provoque et la fait durer au cours de tous les accidents dans cette existence, immédiat dans lequel se consumer à l'image de la mise en scène qu'on en fait spontanément pour savoir bien l'affection et les idées qui y conduisent, lui "donnent vie" et signifiante signification, Martie et Diana, et moi, occupé à vivre de telles fêtes et leur critique, que soit vivable cette existence, **PIERROT LE FOU** de cette mise à mort de Bison ravi consul au-dessous du volcan . . .

Je n'ai plus envie de rien écrire. J'attends Martie et Diana.

Bière 3X et rhum Wood's Old Navy.

"The rumproller".

Et même d'un point de vue politique je me dis que l'intégralité d'un certain délire auto-critique est importante, utilisable, que dans certains cas-limites il importe peu qu'on soit accessible au plus grand nombre, qu'il suffit qu'un lecteur incité assez à relire comprenne combien écrire c'est se dévorer — parce que sinon demain qu'écrire qui soit, semblable au vrai en autant que faire se peut à l'écrire, qui est en mourir de l'écrire pour en vivre, la critique miroir du vécu et le vécu dénaturé dénature-t-on le miroir, sa critique ?

"You don't know what love is" — Eric Dolphy.

Pour "plus amples détails" vous reporter à votre quotidien ou votre hebdomadaire habituel.

C'est à Montréal, en avril 66...

PATRICK STRARAM

P.S. Le même jour je corrige les épreuves de ces notes et je reçois le numéro de mai-juin 1966 d'"Objectif". Cette seule revue spécialisée consacrée au cinéma ici, qui ne paraît malheureusement que bien épisodiquement, interroge dans ce dernier numéro les cinéastes Gilles Carle, Gilles Groulx et Jean-Pierre Lefebvre, (qui signe une autre de ses excellentes chroniques cette fois à propos de LA VIEILLE DAME INDIGNE) et, dans un éditorial assez parfait, Michel Patenaude évoque le problème d'une critique. Compte tenu de ce qui est dit et de ce qui ne l'est pas dans cet "Objectif", je suis bien satisfait d'avoir écrit ces pages, aussi incohérentes qu'elles puissent paraître. C'est à Montréal, dans la nuit du 18 au 19 mai 66, O Murmure, Murmure, qui fera cette vie au bout du compte humaine et l'homme autour de la femme qui ne réforme point des bras loués ? Ah, je mêle tout, mais c'est bien moi qui rêve, en plein XXe siècle, mais d'abord maintenant dormir de trop brèves heures contre toi mon cactus-cokpik, passée l'aube y "penser" à voir sur mon mur l'affiche de PIERROT LE FOU, mai 66 à Montréal... P.S.