

Manifeste libre pour le cinéma : Commentaire du *Manifeste* de René Bail

Germain Lacasse

Pour le meilleur bien plus que pour le pire, le cinéma québécois débuta comme un bricolage de patenteux et finit par émerger en suivant les raccourcis intuitifs plutôt que les sentiers balisés et les larges avenues. L'histoire de la distribution des films correspond au même modèle : un bricolage de patenteux. La distribution indépendante, sans laquelle nombre de nos meilleurs auteurs n'auraient jamais rencontré leur public, fut lancée par des artisans ignorant presque tout du commerce des films. Elle eut même un théoricien dont la pensée sur le sujet était un habile bricolage, tout comme les films qu'il avait faits quelques années plus tôt : René Bail. Celui-ci se passionna pour le cinéma dès son enfance et fit plusieurs films amateurs pendant les années 1950. Vers 1960 il obtint un emploi pour une firme qui faisait de la post-synchro et il tourna en 16 mm deux films (*Printemps* et *Les désœuvrés*) dont l'originalité et la qualité attirèrent l'attention et le mirent en contact avec les cinéastes de l'ONF. Ceux-ci l'incitèrent à soumettre des projets et il collabora avec certains d'entre eux, devenant l'incontournable motard de plusieurs films (*À tout prendre*, *Le viol d'une jeune fille douce*, *Valérie*). Ses projets et sa carrière furent brutalement interrompus en 1972 par un grave accident de moto. Mais son activité ne cessa point.

Bail s'était aussi intéressé à la distribution, fondant avec d'autres (dont Jean-Claude Lord et Jean-Claude Labrecque) en 1960 une Association Jeune Cinéma dont l'objectif était la diffusion du film 16 mm. Il luttait pour une démocratisation de la production et de la distribution du cinéma, déplorant le contrôle monopoliste et institutionnel. Il avait commencé vers 1968 l'étude et la rédaction d'un *Manifeste pour le cinéma libre* destiné à approfondir et diffuser ses idées sur la question. Ce projet fut interrompu par le même accident qui mit fin à sa carrière de cinéaste. Mais en 1972, il se remit à la rédaction de son texte, qu'il fit circuler et discuter dans les milieux du cinéma. L'introduction en fut publiée dans *Cinéma/Québec* en 1973, avec un extrait d'un scénario, un texte sur l'écriture scénaristique, et un long article sur lui par Michel Brûlé. Il put enfin publier son *Manifeste* en 1979, grâce à l'appui de Jean Antonin Billard, professeur de cinéma au Cégep de Longueuil. Bail en assura lui-même la distribution dans le milieu, mais la diffusion fut décuplée par

une réédition dans la revue *Parachute*, qui reproduit le texte comme complément à un éditorial de J. A. Billard et une entrevue avec l'auteur.

Entre-temps avaient été fondées *Cinéma Libre* et quelques autres maisons de distribution indépendantes, mais le *Manifeste* vint expliquer l'esprit qui avait inspiré leur création, et vint aussi ajouter au débat sur la nécessité d'une distribution indépendante pour le cinéma d'auteur. Entrepris pendant la période d'effervescence et d'émergence du cinéma québécois, ce texte critiquait de façon radicale les pratiques commerciales sur lesquelles repose la distribution des films, en examinant l'histoire des débuts du cinéma. Cette histoire ayant elle aussi été réécrite depuis vingt ans, la fin de *Cinéma Libre* nous donne l'occasion de relire le texte de René Bail et de souligner qu'il discutait les problèmes cruciaux, en montrait l'origine oubliée et leur proposait des réponses révolutionnaires.

« Le cinéma n'appartient qu'à une caste... »

Le *Manifeste* affirmait d'emblée que le cinéma « n'appartient qu'à une caste alors qu'il devrait appartenir à tout le monde, comme les livres, comme les disques. » C'était prendre parti radicalement pour une démocratisation du cinéma, réclamer pour les œuvres de l'écran une propriété publique, comme Richard Desjardins en réclame une pour la forêt. Cette revendication paraît sans doute péremptoire, aujourd'hui encore plus qu'en 1970 quand les slogans audacieux étaient la norme et ne visaient pas qu'à décorer les façades. Pourtant elle est encore d'actualité, même s'il faut pondérer ou raffiner les affirmations sur lesquelles elle repose. Les livres et les disques appartiennent-ils vraiment à tout le monde? Chacun peut en acheter, mais c'est aujourd'hui le cas également pour les films en copie vidéo.

Cette démocratisation de la consommation n'a pourtant pas enrayeré la hiérarchisation de la production et de la distribution, et sur ce terrain la littérature et la musique sont gérées de la même façon que le cinéma. Des éditeurs de disques, de livres et de films, monopolisent les capitaux et les réseaux de circulation des « produits culturels ». La coupe des arbres est gérée par les mêmes personnes qui décident ce qui sera imprimé sur les feuilles de papier : ceux qui contrôlent les capitaux. Ils gèrent également le capital symbolique, ils ont même des institutions pour le surveiller, parce qu'il est généralement plus subversif que le capital comptable. Voilà pourquoi en même temps qu'est apparue l'industrie du cinéma, entre 1895 et 1910, sont apparus les appareils d'État destinés à bien le contrôler : lois, règlements, ministères, régies, écoles, etc. Le problème n'est pas tant dans la propriété des œuvres que dans le contrôle de ces

appareils supposés appartenir au peuple et le représenter. *Les Boys* ///est-il le film du peuple ou celui d'un producteur? S'il fallait actualiser le texte de Bail, ce serait ici en l'augmentant : le film doit appartenir à tous, mais le cinéma aussi.

« Les deux industries se ressemblent... »

Le *Manifeste* compare le cinéma avec l'industrie du disque et nous permet de remonter à l'origine commune des deux industries. Il faut en effet se rappeler que l'inventeur américain du cinéma, Thomas Edison, inventa aussi le phonographe ou du moins coordonna la recherche et les brevets liés à cet appareil. Amateur d'opéra, il rêvait d'une machine qui permettrait de le reproduire en sons et en images. Il est cependant difficile d'admettre, comme le propose le *Manifeste*, que le film puisse être vendu de façon aussi courante que le disque. Le prix de la pellicule peut en effet être assez modique si on ne pense qu'à la pellicule vierge, mais mettre des images dessus coûte plus qu'une chanson, même quand l'air est connu. C'est exactement pourquoi Edison vendit des disques avant des films, et vendit des films muets pendant 35 ans.

Bail rappelle que la technologie fut orientée vers des dispositifs permettant le contrôle par le producteur, tandis que certains inventeurs, les frères Lumière par exemple, avaient fabriqué un appareil que Monsieur Tout-le-monde aurait pu utiliser et le cinéma « n'aurait pas gravité exclusivement entre les mains des grandes banques... » L'auteur du *Manifeste* connaissait fort bien l'histoire des premiers temps du cinéma, soulignant que « les chercheurs étaient d'abord des savants qui étudiaient les formes que prend le mouvement dans l'espace. » Tels furent Marey, Demeny, Muybridge, avant que des hommes d'affaires ne s'intéressent aux applications rentables de leurs découvertes.

« Et puis un jour, c'est en 1909... »

Le *Manifeste* rappelle aussi la préhistoire de la distribution, le congrès mondial des producteurs où fut prise la décision de louer les films plutôt que les vendre, ceci pour donner aux producteurs le contrôle de la distribution. « Du coup le cinéma s'en est trouvé aliéné... » Maintenant on dit plutôt que cette aliénation s'est consolidée. Les nouvelles recherches sur le cinéma des premiers temps ont en effet montré que c'était un autre art, un autre média, mais que s'il apparut dans un contexte moins balisé, il était dès le départ pris dans les méandres de l'économie et de la politique. Les gens qui ont pris la décision de louer les « vues animées » étaient

déjà des industriels : Charles Pathé et Thomas Edison étaient des monopolistes du cinéma dès 1905. Ils l'étaient dans le domaine de la production et ont imposé la location pour garder un meilleur contrôle du marché, empêchant les exploitants d'acheter les films et de composer les programmes à leur guise.

Le *Manifeste* considère que le cinéma était libre avant cet événement et devint aliéné après. Le résultat de ce congrès fut en réalité moins décisif. Les producteurs voulaient s'entendre pour épurer le marché des mauvaises copies, mais leur entente ne fut que partielle. La décision de louer au lieu de vendre avait déjà été appliquée avant par les gros producteurs, Pathé en France et Edison aux États-Unis, et ne fut pas respectée par tous après. Ceux qui achetaient les films étaient des exploitants, pas de simples cinéphiles, et la liberté d'acheter des films ne rendait pas le cinéma plus libre. Le marché de l'exploitation était moins surveillé parce que non monopolisé, mais il ne pouvait que faire circuler les films produits, et ceux-ci n'avaient qu'une liberté relative. La production était plus disparate parce que moins centralisée, cependant les films de l'époque se pliaient autant aux règles morales des sociétés qu'aux règles commerciales des producteurs. Le cinéma ne naquit pas en liberté, son histoire est comme celle des peuples, faite de périodes de servage et d'autres de libération. Le *Manifeste* déplorait les périodes de servage et situait leur origine.

« L'avènement de l'expression Cinéma d'Art... »

René Bail rappelait que le « Cinéma d'Art » fut aussi lancé en 1908 par les mêmes producteurs qui voulaient attirer le public bourgeois cultivé après avoir conquis le public populaire. Peut-être cette tactique fut-elle plus importante que la location, parce qu'elle finira par imposer la forme et la morale bourgeoise à l'ensemble d'un cinéma qui auparavant était plutôt populaire. Le *Manifeste* semble d'ailleurs vouloir atténuer la valeur artistique des premiers films : « apparence de travail artistique alors que ce n'était que de la préparation technique. » Pourtant si Georges Méliès faisait des films pour le public populaire et forain, il se définissait comme un créateur et en 1909 il était fier de dire à Léon Gaumont qu'il préférerait être un artiste plutôt qu'un commerçant. L'industrie imposa un certain ensemble de règles esthétiques, mais cet art réglementé n'a pas empêché de grands créateurs de s'y exprimer, ni d'autres de s'y opposer. Il n'y a pas un art du cinéma, il y a des styles et des artistes, des arts.

Revendiquer une liberté que le cinéma aurait connue dans l'enfance paraît un mot d'ordre fondé sur une illusion. Le jeune cinéma fut

comme l'enfant: libre parce que naïf, ignorant des contraintes pesant sur sa destinée. Elles étaient pourtant déjà fort lourdes : la science, l'économie, la politique veillaient déjà à ce que le berceau n'oscille que selon les inclinaisons acceptables; le cinéma était leur rejeton. S'il faut revendiquer sa liberté, il faut aussi passer par son émancipation, et celle-ci passe difficilement par un autre chemin que l'émancipation sociale. Et vice-versa. Le sort des communautés humaines est inexorablement lié à celui du monde matériel où elles apparaissent et évoluent, et la liberté n'y est pas un donné initial graduellement détérioré, ou dérobé par certaines nations ou certaines classes. La liberté, de même que la libre disposition des techniques, connaissent des définitions différentes dans toutes les sociétés, à toutes les époques. Le cinéma aurait sans doute été plus libre dans le régime primitif de la propriété collective, s'il exista jamais, mais le cinéma n'y existait pas. Le cinéma est un art industriel et ne peut probablement se concevoir libre sans libéralisation de l'industrie. Il reste un certain chemin à parcourir pour y parvenir. L'art s'est emparé du cinéma avant même que ne soit pensée et commercialisée la notion de cinéma d'art. Ici aussi il faut donc penser à raffiner le jugement du *Manifeste* : les industriels ont peut-être imposé un pseudo « cinéma d'art », mais les artistes ont développé un art du cinéma.

« Un art de constat, de témoignage... »

Pour René Bail, bien avant d'être un art le cinéma est une technique capable de reproduire le réel. Sa capacité analogique le sépare même selon lui des Beaux-Arts, c'est pourquoi il se refuse à l'appeler septième art. Il y voit par-dessus tout une technique vouée au témoignage, une pratique dont le constat est la nature même. Ici se trouve peut-être l'idée la plus discutable du *Manifeste*. Le cinéma ne fut jamais un art de constat uniquement, pas plus à ses débuts qu'à sa maturité ou pendant ses crises de croissance. Dès les premières projections il fut inséré dans des spectacles narratifs, et ses premiers praticiens furent souvent des gens de spectacle : Méliès, Hepworth, Williamson, etc. Les frères Lumière ne firent jamais de documentaire, ils ignoraient ce mot et la pratique qu'il décrit. Ils firent de nombreux films de fiction, ce qui est moins connu, et filmèrent surtout des actualités qui devinrent des attractions, c'est-à-dire des images du réel transformées en éléments spectaculaires, un réel narrativisé, fictionnalisé par la caméra. *L'arrivée d'un train...* n'est pas un documentaire sur les trains, c'est un train mis en histoire, c'est aussi l'histoire du premier film sur les trains. Il fallut plusieurs années avant que le documentaire ne devienne un genre cinématographique reconnu, et ses pionniers eurent à mener des luttes pour défendre leurs choix éthiques et esthétiques. Le cinéma de constat fut par

ailleurs à l'origine des mouvements les plus audacieux et les plus féconds, ce que voulut faire Dziga Vertov avec le ciné-œil, non plus cinéma du réel mais réalité du cinéma, réel-cinéma, monde réinventé par le pouvoir de l'image animée.

Vouer le cinéma au seul constat, ce serait le séparer pour toujours de l'histoire des récits, sans même pouvoir y parvenir puisque le constat est aussi récit. Vouloir filmer le réel uniquement, c'est renier les millénaires de l'art narratif et de son apport à l'aventure humaine, effacer les petits et grands récits d'émancipation qui inspirent et fondent les communautés à travers le temps. La véritable cible du *Manifeste*, c'est plutôt la fiction institutionnalisée, le récit conventionnel qui n'apprend rien à personne, « le reflet d'une philosophie américaine de style après-guerre moderne, aux cris et aux gestes en forme de signe de piasse, en forme de mensonge légal. » Contre ce cinéma se fait aussi un art narratif innovateur, parfois révolutionnaire, qui raconte et prépare d'autres histoires et une autre Histoire. Le narratif est aussi un cinéma de constat et de témoignage, pour autant qu'il soit ancré dans la réalité. Ici aussi reprenons le mot d'ordre et rectifions-le : pour un cinéma libre de témoigner, par la fiction aussi bien que par le documentaire; pour un cinéma libre de mentir si c'est la meilleure façon de témoigner; pour un cinéma libre de témoigner si c'est la meilleure façon de mentir...

« Que le scénario soit publié sous forme de livre... »

Comparant aussi le cinéma à la musique, le *Manifeste* suggère que le scénario soit publié avant que le film ne soit fait et qu'ainsi le public puisse juger du talent du scénariste autant que de celui du metteur en scène. Cette idée est pour le moins originale et audacieuse, une revendication qui pousse à l'extrême la démocratisation du cinéma. Le public pourrait ainsi juger le texte avant le film, avant que le producteur et l'institution ne l'aient évalué. Poussant plus loin encore, Bail dit que le premier jalon pour un cinéma libre sera « l'invention d'une écriture... » qui permettrait d'universaliser la lecture du scénario. Il réclame ainsi pour l'auteur une liberté de création totale et pour le public une liberté d'accès aux textes autant qu'aux œuvres tournées. Joignant le geste à la parole, René Bail a écrit quelques scénarios ainsi conçus, dont un extrait a d'ailleurs été publié dans *Cinéma/Québec* en 1973. Soumis plus tard à la SODEC, il a été rejeté parce que trop détaillé!

Ici la revendication ne va pas sans contradiction. Où est passé l'art du constat s'il doit reposer sur des scénarios? Que devient la singularité du scénariste confronté au langage universel et au « consensus sur un lexique des termes »? Et que devient la liberté du

cinéaste confronté à un texte qui est « un absolu, une matière de base immuable »? Ici encore il faut peut-être actualiser le mot d'ordre : que le scénario soit offert au public, mais aussi l'écriture, même celle du projet de documentaire. Des expériences de ce genre ont été faites à l'époque de la publication du Manifeste : *Pour la suite du monde* a été écrit en grande partie par les gens de l'île aux Coudres pour les metteurs en scène Pierre Perrault et Michel Brault, même si l'institution n'attribue le mérite qu'à ces derniers. Les gens sont porteurs de leurs récits, comme Perrault et Brault l'ont eux-mêmes souligné.

Bail proteste contre le développement de la vidéo (« nouvelle forme d'aliénation de la pensée » qui finira pourtant par répondre à plusieurs de ses revendications. La vidéo aurait concentré encore plus de pouvoir entre les mains des magnats et privé le cinéma non plus seulement de sa liberté mais même de sa survie. Pourtant il est évident aujourd'hui que la vidéo a démocratisé d'une part la circulation des œuvres, devenues achetables par le consommateur tel que le réclame le *Manifeste*, et que la vidéo a aussi facilité grandement l'accès à la création par sa technologie plus abordable et plus maniable. La vidéo est le support que réclamait l'auteur quand il parlait de « possibilité de simplification de l'appareillage » ou de « cinéma dès le départ grevé d'une complexité inouïe ». Ceci n'invalide pas la justesse de ses revendications et montre que s'il se trompait parfois quant aux moyens, il gardait nettement le cap sur une démocratisation radicale du cinéma.

Avant le Manifeste

Ce texte fut écrit à un moment où la période contestataire débutée dans les années 1960 atteignait son apogée, du moins au Québec et dans le monde du cinéma. Les grands bouleversements créés par la Seconde Guerre mondiale et la lutte du Tiers-Monde contre la colonisation ont entraîné des changements majeurs partout sur la planète. Les pays capitalistes occidentaux ont dû rendre leur liberté aux pays qu'ils dominaient politiquement et économiquement (c'est d'ailleurs à ce moment qu'un cinéma national a enfin pu naître dans plusieurs de ces pays). La lutte politique dans les pays capitalistes eux-mêmes est devenue très vive avec la résistance des citoyens américains contre la guerre du Vietnam. Au Québec émergea le mouvement nationaliste qui prendrait le pouvoir en 1976, mais on vit apparaître aussi plusieurs mouvements révolutionnaires sur la scène politique. Le plus connu étant le FLQ, auquel succéderont dans les années 1970 les groupes marxistes-léninistes.

Cette rébellion toucha le monde du cinéma, mais celui-ci contribua aussi à l'animer. On sait que la révolte de l'équipe française de l'ONF vers la fin de années 1950 fut un fait important dans le début de l'affirmation culturelle du Québec. Elle mena aux expériences du cinéma direct qui furent comme l'acte de naissance du cinéma contemporain ici. Les cinéastes québécois de cette époque ont été de ceux qui ont posé le plus radicalement la question de l'identité de cette nation et de sa culture. Il n'est pas du tout étonnant de voir apparaître en 1972 ce *Manifeste pour un cinéma libre* qui questionne non seulement les pratiques commerciales liées au cinéma, mais pose des questions qui touchent aux fondements du rapport des sociétés avec le cinéma. René Bail fait partie de la génération de jeunes Québécois qui ont passé les années 1960 à tout questionner. C'est un révolutionnaire moins tranquille qu'il ne paraît. Sa signature, « Le renard stimé », montre qu'il se désignait lui-même comme un de ceux qui, avec Gilles Groulx « le lynx inquiet » ou Patrick Straram « le bison ravi » se faisaient un devoir de questionner leur identité et celle de tout leur environnement social. Ces pseudonymes expriment un souci de se définir autrement que par un patronyme purement généalogique; ils désignent des individus qui veulent se baptiser eux-mêmes et cherchent un nom qui exprime un autre point de vue, une autre façon d'être.

Ceux qui prenaient la liberté de choisir leur nom ont aussi revendiqué la liberté de choisir et contrôler leur cinéma. Les jeunes cinéastes québécois lancèrent à cette époque une nouvelle cinématographie, mais celle-ci devait rester confinée aux réseaux de distribution commerciaux dominés par des multinationales américaines ou par des institutions canadiennes. Quelques petites compagnies de distribution s'étaient développées dans le mouvement d'émergence du cinéma québécois (Faroun Films, Alliance Vivafilm, les films René Malo, etc.) mais malgré la ténacité de leurs promoteurs elles n'occupaient qu'une position marginale. Le marché de l'exploitation et de la distribution continuait à être surtout contrôlé par Hollywood et ses représentants au Canada. Il faudrait attendre les années 1980 et de longues démarches faites par l'industrie du cinéma québécois avant qu'une première loi soit proposée pour contrôler la distribution de façon à favoriser un secteur national. Longtemps réclamée, cette loi (Loi 109) ne verra le jour qu'en 1983, sera plutôt timide et n'aura qu'un bien modeste impact. Le secteur québécois de la distribution continuera de se développer, mais pour distribuer un cinéma orienté par les institutions vers les recettes commerciales peu risquées. Aujourd'hui comme à l'époque du *Manifeste*, le cinéma innovateur continue de reposer sur des indépendants maintenus dans une certaine marge par les institutions. Ce que réclamait le *Manifeste*, c'était peut-être autant une distribution libre qu'un cinéma libre. À cet égard, il visait juste.

L'émergence d'une distribution indépendante a permis la poursuite des expériences radicales du cinéma nouveau des années 1960. Déjà dans les années 1970 le relatif succès du cinéma québécois était exploité par une production commerciale plus opportuniste qui marginalisait les efforts précédents. Le succès de *Valérie* et de *Deux femmes en or* consolida peut-être le cinéma québécois, mais il ne répondait certes pas aux appels de ceux qui défendaient l'idée d'un cinéma national ou social reflétant le regard d'auteurs sur une société et le regard d'une société sur elle-même. La prise du pouvoir par le mouvement nationaliste en 1976 contribua à consolider un cinéma national, mais surtout un cinéma nationaliste. Était-ce un cinéma libre? Peut-être un peu plus qu'avant, mais de nouveaux impératifs apparurent dans la sélection et la production des œuvres, et la véritable liberté du cinéma continua d'être défendue davantage en dehors des institutions qu'en leur sein.

Si le cinéma est une création destinée à la consommation publique, sa propriété continue d'être privée. Le consommateur peut s'acheter une copie, mais il n'a que bien peu à dire sur la production de l'œuvre. L'auteur n'est pas souvent mieux nanti, ne possédant qu'un imaginaire et une expertise qu'il met plus souvent au service de l'institution qu'à celui de la société. L'institution est maintenant mondiale. La mondialisation, au cinéma comme ailleurs, c'est la consolidation de la mainmise capitaliste, et surtout américaine, sur tous les secteurs de l'activité. Le cinéma fut mondialisé peu après son invention, le *Manifeste* le rappelle abondamment; ce qu'on appelle aujourd'hui mondialisation n'est en fait que la consolidation de ce processus. Mais cette phase est peut-être ultime.

Après le Manifeste

Ce *Manifeste* eut peu d'impact visible à l'époque de sa rédaction. On ne peut certes en parler comme un texte à grande portée historique. Il fut peu diffusé et peu commenté. Sa contribution et sa valeur sont ailleurs. Il circula parmi les gens de cinéma qui rêvaient d'un cinéma plus libre, il excita leur imagination et leur fournit des arguments pour remettre en question l'ordre existant des choses. Il fut le premier pavé, lancé par un émeutier plus éveillé et plus pressé. Il marqua le début et la poursuite de l'Intifada du cinéma au Québec, le mouvement de ceux qui refusaient le colonialisme social autant que national dans la production de leur art. Certes il semble idéaliste, mais cet idéalisme, le radicalisme de cette critique qui examine les actes de naissance de l'industrie, ne sont-ils pas points de départ intéressants pour examiner les pratiques et les traits des arts et du cinéma actuel? Vu d'un point de vue purement formel et culturel, le

cinéma est aujourd'hui principalement une industrie de divertissement, une de celles où le taux de profit peut atteindre les chiffres les plus faramineux. Mais est-il autre chose qu'un commerce? Poser la question de sa propriété, n'est-ce pas interroger la pertinence de son orientation actuelle? Et celle de la société qui le produit?

Faire du commerce pour le film, ce n'est pas la même chose que faire du film pour le commerce. L'économie de la culture, c'est-à-dire l'organisation de sa distribution, pourrait différer assez d'une culture de l'économie. Si le citoyen était libre, si son cinéma était libre, sans doute pourrait-on parler d'économie et de culture d'une toute autre façon. Mais tant que le mercantilisme est la mesure et la fin de toute chose, il se trouvera des iconoclastes non pour détruire les images mais pour réclamer le droit de diffuser autre chose que les idoles élevées par les régimes et leurs exécutants. Il ne faut pas oublier les *Manifestes*, il faut en rappeler l'écriture et la diffusion, en appeler d'autres, beaucoup d'autres, pour que se perpétue l'onde si stimulante pour la vie, dont on ne connaît encore ni le code génétique ni la valeur marchande, et qui s'appelle encore communément liberté.