

pierre

julien



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, MONTRÉAL
DU 2 JUIN AU 17 JUILLET 1983

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| REMERCIEMENTS | 5 |
| <hr/> | |
| SPEAK WHITE Michèle Lalonde | 7 |
| <hr/> | |
| ÉCRIT À GUERNICA Pierre Falardeau et Julien Poulin | 9 |
| <hr/> | |
| PROVOCATEUR RYTHMÉ Manon Blanchette | 13 |
| <hr/> | |
| PHOTOGRAPHIES | 17 |
| <hr/> | |
| NOTES BIOGRAPHIQUES | |
| BIBLIOGRAPHIE CHOISIE | 50 |
| <hr/> | |
| VIDÉOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE | |
| LISTE DES DOCUMENTS PRÉSENTÉS | 51 |
| <hr/> | |

Pour leur collaboration au catalogue nous tenons à remercier Pierre Falardeau et Julien Poulin. Notre gratitude va aussi à l'Office national du film qui a accepté de subventionner le montage des photographies et nous a offert certains services techniques. Nous remercions aussi André Lafond et Guy Fournier de l'O.N.F., pour leur collaboration inventive, Serge Savard pour son efficacité et le Conseil des arts du Canada pour son soutien financier inestimable au Musée d'art contemporain.

Speak white ah!
 il est si beau de vous entendre speak white
 parler de Paradise Lost big deal
 ou du profil gracieux et anonyme qui tremble mais pour vous dire
 dans les sonnets de Shakespeare l'éternité d'un jour de grève
 pour raconter
 nous sommes un peuple inculte et bègue une vie de peuple-concierge
 mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue mais pour rentrer chez nous le soir
 parlez avec l'accent de Milton et Byron et Shelley et Keats à l'heure où le soleil s'en vient crever au-dessus des ruelles
 speak white mais pour vous dire oui que le soleil se couche oui
 que les chants rauques de nos ancêtres chaque jour de nos vies à l'est de vos empires
 et le chagrin de Nelligan rien ne vaut une langue à jurons
 notre parlure pas très propre
 tachée de cambouis et d'huile

speak white
 parlez de choses et d'autres speak white
 parlez-nous de la Grande Charte soyez à l'aise dans vos mots
 ou du monument à Lincoln nous sommes un peuple rancunier
 du charme gris de la Tamise mais ne reprochons à personne
 de l'eau rose du Potomac d'avoir le monopole
 parlez-nous de vos traditions de la correction de langage
 nous sommes un peuple peu brillant
 mais fort capable d'apprécier dans la langue douce de Shakespeare
 toute l'importance des crumpets avec l'accent de Longfellow
 ou du Boston Tea Party parlez un français pur et atrocement blanc
 comme au Viet-Nam au Congo
 mais quand vous really speak white parlez un allemand impeccable
 quand vous get down to brass tacks une étoile jaune entre les dents
 parlez russe parlez rappel à l'ordre parlez répression
 pour parler du gracious living speak white
 et parler du standard de vie c'est une langue universelle
 et de la Grande Société nous sommes nés pour la comprendre
 un peu plus fort alors speak white avec ses mots lacrymogènes
 haussez vos voix de contremaîtres avec ses mots matraques
 nous sommes un peu durs d'oreille
 nous vivons trop près des machines
 et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils

speak white and loud
 qu'on vous entende
 de Saint-Henri à Saint-Domingue
 oui quelle admirable langue
 pour embaucher
 donner des ordres
 fixer l'heure de la mort à l'ouvrage
 et la pause qui rafraîchit
 et ravigote le dollar

speak white
 tell us that God is a great big shot
 and that we're paid to trust him
 speak white
 parlez-nous production profits et pourcentages
 speak white
 c'est une langue riche
 pour acheter
 mais pour se vendre
 mais pour se vendre à perte d'âme
 mais pour se vendre

speak white
 de Westminster à Washington relayez-vous
 speak white comme à Wall Street
 white comme à Watts
 be civilized
 et comprenez notre parler de circonstance
 quand vous nous demandez poliment
 how do you do
 et nous entendez vous répondre
 we're doing all right
 we're doing fine
 we
 are not alone
 nous savons
 que nous ne sommes pas seuls.

La simplicité n'est pas un but. Mais
plus on avance, en art, plus on y arrive.

Brancusi

Dans *L'homme rapaillé*, Gaston Miron disait: «La poésie est rythme et image». Quelle merveilleuse définition du cinéma. Pour la première fois quelqu'un mettait en mot, simplement, clairement, une intuition qui nous hantait de film en film depuis dix ans. Le rythme. Le problème du rythme. Speak White.

Avant de faire un film qui serait lui-même un poème, nous voulions faire un film sur un poème. Pas à partir d'un poème mais sur un poème, en respectant chaque mot, chaque silence, chaque virgule, chaque souffle.

Pendant plusieurs années, nous avons eu sous les yeux le poème de Michèle Lalonde: une immense affiche servant à masquer les trous dans un mur du taudis qui servait d'atelier à Pea Soup Film. Nous travaillions en vidéo, en noir et blanc. La majorité des cinéastes nous regardaient de haut: la vidéo n'est pas un matériau très noble. Nous ne faisons pas très sérieux.

Mais malgré ses limites, le médium nous avait quand même permis de faire *Continuons le combat*, *Le magra*, *À force de courage*, *Pea Soup*. Plutôt que de tourner en rond en panavision, nous préférons tourner en vidéo, plonger dans la réalité. Nous avons l'impression de vivre, de comprendre, d'apprendre. C'était la liberté. Nous n'avions pas les fonctionnaires du cinéma dans les pattes. Nous n'avions pas à remplir des

formulaires roses, bleus, blancs ou jaunes avant de mettre un pied devant l'autre. Nous travaillions en toute liberté. C'était un peu la liberté du pauvre, la liberté de crever de faim et de parler dans le vide, mais c'était pour nous une période très riche. Nos seules limites étaient nos propres limites, les limites de notre imagination, de notre analyse, de notre détermination. Pea Soup c'était petit mais c'était mieux que le néant. Mieux vaut travailler, tenter de dire — même mal —, que de s'asseoir dans le placard en rêvant aux longs métrages qu'on ne fera jamais.

Puis un jour, on est venu saisir le matériel. Du jour au lendemain nos outils de travail disparaissaient. Nous nous sentions comme deux mécaniciens à qui on enlève leur coffre d'outils. Nous étions devant rien.

Speak White. Nous sommes repartis à zéro. Un film de cinq minutes en 35 mm. Un projet simple. Un moyen de continuer à dire. Une autre façon de taper sur le même clou.

S'exprimer en cinq minutes est un défi assez fascinant. Mais pour la majorité des critiques ce n'est même pas du cinéma. En bas de quatre-vingt-dix minutes, ce n'est pas du cinéma. Tout au plus un «petit» film dont on ne parlera même pas. Pourquoi en parler? De toute façon il n'y a pas de champagne au lancement, ça n'intéresse personne et ça ne rap-

porte rien en publicité au journal.

Mais pour nous ce n'était pas un «petit film». C'était un film comme tous les autres films que nous avons fait. Une autre façon d'appréhender la réalité, une autre façon d'intervenir. Une autre façon de rejoindre du monde, de partager nos angoisses.

Mais comment réaliser «Speak White»? Quel style adopter, quel langage explorer? Mais aussi pourquoi «Speak White»? Pourquoi le refaire douze ans plus tard? Pour succomber à la mode rétro. La nostalgie des années soixante. Le bon vieux temps. La mode. La mode en art comme dans le vêtement. Le prêt à penser, comme on dit le prêt à porter. Le marché de l'art contrôlé par la mafia des critiques, des conservateurs et des boutiquiers. La mode importée d'ailleurs, comme toujours. La mode de New York. La mode de San Francisco. La mode de Londres. La mode d'Allemagne et du Japon depuis que les titres en bourse se bousculent vers le sommet.

Non. Tout simplement parce qu'il n'y a rien de changé depuis douze ans. On a simplement douze ans de retard de plus. Rien n'a encore fondamentalement changé au Québec depuis douze ans. Des changements de surface peut-être. Mais au fond.

«Speak White» parce que c'est encore

vrai, c'est encore fort. C'est encore nécessaire. Ici et ailleurs. Pour nous, faire *Speak White* ce n'est pas tomber dans le rétro. C'est travailler sur un classique de l'anti-colonialisme et de l'anti-impérialisme.

On a dit de «*Speak White*» qu'il était un poème nationaliste. Et, par les temps qui courent, c'est devenu suspect. C'est un mot que les stalinistes ont rapproché des mots «fascisme» et «chauvinisme». Et la bonne vieille culpabilité canadienne-française catholique a fait le reste. On regarde avec envie les nationalistes basques et portoricains. On applaudit les nicaraguayens criant «*Patria o muerte*». Et ici? Ici on s'excuse. On a honte. On est rongé par le remords: si jamais on nous taxait de racisme.

D'autre part, on a vidé la lutte de libération nationale et sociale du peuple québécois de son contenu pour en faire un «problème constitutionnel». Par la même occasion, incapable d'affronter le présent et de déboucher sur l'avenir, on a transformé le nationalisme en défense du patrimoine. On a fait du violon, de la tourtière et de la ceinture fléchée, un ensemble de valeurs-refuges.

Déçus, plusieurs, en rigolant, se sont trouvés de nouveaux paradis, de nouveaux refuges: le vélo, la Chine, Jésus, le macrobiotique, le massage, la Californie, la méditation transcendentaliste, la paix, le ying-yang, le New-wave.

Le nationalisme au Québec n'est pas une idéologie, mais un fait inscrit dans l'histoire. Le nationalisme existe parce qu'il existe, depuis 1760, un problème national. Vouloir l'oublier ou le nier ne

change rien à la réalité. C'est comme la lutte des classes. Ce n'est pas parce que les marxistes-léninistes stalinistes sont tantes que le phénomène n'existe pas. On ne règle rien en se bouchant les yeux.

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

Et, à moins d'avoir une vision constipée de la vie, ou de développer une sagesse de snack-bar, il faut au moins distinguer entre le nationalisme des grandes puissances et le nationalisme défensif des petits peuples. Nous sommes un petit peuple et nous ne sommes pas impérialistes. Vouloir posséder la terre que l'on travaille depuis 400 ans, ce n'est pas réactionnaire. Et la lutte de libération nationale n'est pas affaire de langue, de religion, de classe, de race ou de sexe. Ici ou ailleurs. Ici comme ailleurs. Voilà pourquoi «*Speak White*» est un classique. Ni le lieu, ni le temps n'ont d'importance.

C'est par ce biais du temps et de l'espace que nous avons abordé le film. Nous n'avons pas voulu le situer dans un lieu précis, dans un temps donné, ce

qui peut avoir accentué son côté internationaliste. Quelle forme donner au film? Quel style adopter? Après le pourquoi, le comment.

Le problème du langage cinématographique. L'éternel problème de la forme. Pour certains le problème de la forme devient précisément le problème numéro un. Pour d'autres ce n'est même pas un problème. Pour nous, c'est un problème extrêmement important mais qu'on ne doit absolument pas dissocier du contenu. Le fond et la forme. Le contenant et le contenu. La forme, ce n'est pas un problème qui se discute dans l'abstrait. Il est très intéressant de tenter de décoloniser le cinéma au niveau de la forme. On l'oublie trop souvent. Le libérer de la forme du récit, imposé depuis toujours par les cinémas dominants d'Europe ou d'Amérique, est un travail nécessaire, essentiel, mais on risque aussi de tomber dans le formalisme ou l'esthétisme. Tout en se préoccupant au maximum de l'esthétique, il ne faut pas oublier que c'est le sujet qui imposera sa forme. C'est la matière elle-même qui imposera ses limites.

De quoi s'agit-il? De raconter une histoire. Et quelle est la meilleure façon de le dire, si on veut non seulement s'exprimer mais aussi être compris. Dans cette querelle vieille comme le monde entre les anciens et les modernes, Albert Memmi parlait récemment de la tension qui existe en chaque créateur, entre le désir d'expression personnelle et le désir de communication. C'est dans la richesse de cette tension, expression-communication, que doit se poser le problème de la forme. La forme naît du sujet, des moyens techniques dispo-

nibles, du degré de développement de la pensée.

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

Donc après avoir travaillé l'interprétation du poème avec Marie Eykel, il restait à faire un certain nombre de calculs forts simples d'ailleurs, à partir de la bande sonore, pour synchroniser le plus exactement possible le son et l'image. Pour des documentaristes, il est parfois très dur de s'enfermer pendant des mois auprès d'une table d'animation et d'une table de montage. On s'ennuie du monde et de la vie. Mais pour des maniaques du cinéma, le contrôle total des images, est par ailleurs très stimulant,

très satisfaisant. C'est un aspect dont on s'ennuiera, plus tard, en faisant un film de fiction.

Mais tout n'est pas si simple. Si le poème a son rythme, chaque photo aussi a le sien. On ne peut pas mettre n'importe quoi, n'importe où. Et pas seulement à cause du contenu. Mais aussi à cause du rythme inhérent à chaque photo. Ce qu'il faut absolument respecter sous peine de passer à côté. Toutes les photos ne peuvent pas se traiter en zoom de 28 images ou en plan de 46 images. Là aussi s'établit une relation dialectique entre le son et l'image. Parfois il faut refaire l'interprétation, ralentir le rythme d'une phrase pour respecter celle d'une photo, et vice versa.

Ouï. Mais quelles images. Refuser de situer le film dans le temps et dans l'espace. Donc travailler avec des images de tous les pays, de toutes les époques. En noir et blanc. Pourquoi? Pourquoi pas. Pure subjectivité. C'est beau le noir et blanc. Non. En plus le poème lui-même nous imposait ce choix. «*Speak White*». *Black and White*.

Comme documentaristes, nous sommes partis à la recherche de la vie, mais cette fois à la recherche de matériel fait par d'autres. C'était comme tourner un film avec les plus grands caméramen de l'histoire. En deux mois, je ne sais pas combien de photos nous avons vues. Des centaines de milliers sûrement. À Montréal, à New York, à Québec, à Ottawa, à Jonquière, à Washington, nous avons fouillé les photothèques, les archives, les bibliothèques, dix heures par jour. Travail de Vietnamien. Parfois pénible souvent ennuyant, mais certaines

fois emballant. Des journées entières à scruter la vie, figée sur le papier. Des heures interminables et dégoûtantes à regarder vivre les bourgeois, les reines, les puissants, les profiteurs, les fumeurs de cigares, les vedettes, les rapaces, les requins de la finance, enfouis dans les classeurs de métal. Des journées entières à voir travailler, des hommes, des femmes et des enfants d'ici et d'ailleurs, dans des boîtes défoncées. Des photos qui sentent la sueur, la misère, l'humiliation, l'exploitation, l'aliénation, les bas salaires, la fatigue, l'épuisement. D'autres photos aussi, qui sentent le pain, la dignité, la fierté, la force et la douceur, l'entraide, la vengeance, le droit de vivre.

Des heures entières à rencontrer des hommes matraqués, des femmes égorgées des enfants éventrés. Au début on a la nausée. Puis on s'y fait. La souffrance devient monotone. On ne voit plus tellement. On choisit entre un pendu et un fusillé pour savoir lequel fera le meilleur effet. Non celle-là est mal imprimée. Celle-là est meilleure, le grain est moins gros. Puis on va manger. Ça passe de travers mais ça passe. Il faut oublier. Mais y arrive-t-on pourtant? Ces centaines de milliers d'images ne sont-elles pas imprimées à jamais dans notre inconscient?

Pour mieux comprendre notre travail, on a souvent parlé d'art engagé. Cette manie des étiquettes, pour expliquer! En apparence cette classification semble inoffensive. Pourtant elle est mensongère, hypocrite et même vicieuse. Comme si Roger Lemelin, lui, n'était pas engagé. Comme si Walt Disney, lui, n'était pas engagé. Comme si Guy Lafleur

n'était pas engagé par Weston ou General Motors. Comme si le travail de certains artistes s'enracinait profondément dans la réalité sociale, politique et économique d'un pays, d'une époque, alors que le travail des autres serait le résultat d'une rencontre de purs-esprits avec la Muse. La création pure. Le génie spontané. Le miracle artistique pour les uns. La propagande pour les autres.

Et Pablo Casals, luttant toute sa vie contre le fascisme et jouant les concertos pour violoncelle seul de Bach, il faisait de la propagande? Et Goya, et Picasso et Chopin, ils faisaient de la propagande?

Personne ne nous a engagés. Nous ne sommes pas plus engagés que les journalistes de la presse parlée et écrite. Pas plus et pas moins. Peut-être même moins. On n'est pas des «jobbers», nous.

Le cinéma. Après le film, on a remis toutes les photos dans les boîtes de carton couvertes de poussière. Tenter d'oublier. Impossible. Pas maintenant. Pour nous, Il y avait dans ces quelques boîtes un trésor inestimable. Ce trésor ne nous appartient pas. Le voilà. Ces images sont horribles. Elles nous ont tordu le ventre et fait serrer les poings. Ces images nous ont fait mal. Nous ne voulions plus être seuls à les supporter. Elles sont vieilles, égratignées, mal imprimées. Mais elles sont là. Regardez les. Des hommes et des femmes, comme vous, tentent de vivre.

PIERRE FALARDEAU
JULIEN POULIN

Comment le dire, comment le prendre et le rejoindre. Il faut atteindre cette essence, le cœur. L'apparence bien trompeuse de personnalités désintéressées certes, mais combien intègres, désarçonne au premier contact. Le propos s'annonce ici, complexe et simple à la fois. Complexe parce que l'objet éclate en mille flèches qui rejoignent toutes les cibles, et simple parce qu'il parle d'amour. De là cette angoisse qui fait tourner en rond et perdre du temps. Regard sur tous les angles, le discours risque pourtant l'insignifiance. Question de méthode peut-être? Ou d'approche? Pour Pierre Falardeau et Julien Poulin, la question n'en est même pas une qui met en cause la dualité de la forme et du contenu, mais une question d'idéologie fondamentale et universelle. Ce n'est que par la suite qu'il faudra parler de moyens. Films, vidéogrammes, photographies et textes, utilisés moins pour leur spécificité formelle que pour leur capacité de communiquer, communiquent en effet des messages foudroyants de vérité sociale. D'ailleurs, là ne s'arrête par leur rôle, car après la dénonciation, il faut une réaction, et elle doit être une réaction de changement. En ce sens, *Speak White*, intervient pour déranger, pour critiquer et pour éveiller. *Speak White* intervient aussi pour interroger les rôles que ce soit ceux de l'art ou ceux de l'individu dans la société. Le propos de Poulin et Falardeau, tout sociologique et idéologique qu'il soit, s'inscrit en effet à l'intérieur des réseaux offi-

ciels de diffusion de l'art. Seul porte parole de la vidéographie artistique québécoise diffusé à Toronto, son rôle devient d'autant plus important que les auteurs ne s'expliquent pas très bien le fait. Le fait s'analyse-t-il plus par l'art et par ses fonctions trop souvent jugées comme alternatives, que par le phénomène de récupération automatique que son milieu opère? Même si la dernière hypothèse tend à gagner la faveur générale, sa connotation négative se trouve exorcisée par la teneur des œuvres de Poulin et Falardeau.

UNE THÉMATIQUE UNIVERSELLE

Travailleurs artistiques qui n'en sont pas à leurs premières armes, Pierre Falardeau et Julien Poulin analysent des thèmes précis qui n'ont rien à voir avec des cas particuliers. Si *Continuons le combat* traite du « rituel d'un peuple écrasé, opprimé, exploité »¹, si le *Magra* fait réfléchir sur l'autorité et ses intérêts, si *À force de courage* parle des luttes québécoises par le biais de la situation algérienne après la révolution, et si *Pea soup* illustre le colonialisme et la diversité des mécanismes d'identification à une classe sociale, *Speak White* présente la triste réalité humaine de l'exploitation sous toutes ses formes, de la répression et de l'indifférence paisible de la bourgeoisie.

Les images de *Speak White*, bien que représentant parfois une réalité étran-

gère au vécu individuel, parviennent toujours à ramener le propos critique sur une situation à dénoncer et à combattre. En ce sens il est certain que l'approche de Poulin et Falardeau ne se veut aucunement neutre, mais au contraire subjective. Sans être engagé à priori, leur discours idéologique sert la cause de la justice, de l'égalité au sens large et de l'indépendance du Québec au sens strict. Une très grande sensibilité, mais surtout une grande lucidité motivent le rôle de défenseurs qu'ils se sont donné. Devant tout l'acharnement qu'ils mettent à faire entendre leur voix, on peut presque parler de vocation sociologique.

Comme ceux qui pratiquent un art sociologique, Poulin et Falardeau réalisent leurs documents afin d'être des agents de transformation. Ils entendent utiliser des médias qui favorisent la diffusion. Ils refusent les étiquettes, quelles soient à connotations artistiques ou autres. Leur discours veut plutôt agir sur les structures sociales actuelles ainsi que sur le système de valeurs en place, en contribuant à transformer les rapports sociaux et les valeurs idéalistes bourgeoises. En privilégiant, jusqu'à l'année dernière, l'approche documentaire, les images tirées du concret prennent toute leur puissance. Ces images suscitent une participation au changement social souhaité, après avoir d'abord permis à chacun de prendre conscience de l'emprise et du fonctionnement de l'idéolo-

gie dominante.

Afin de pénétrer la conscience du public, ils font appel à l'imaginaire de celui-ci, le film *Speak White*, poème de Michèle Lalonde mis en images dans une réalité déchirante, parvient en effet à effacer complètement la notion de temps et d'espace du propos originel. L'idée devient primordiale, essentielle et universelle.

Par ailleurs, Brecht disait que «si elle n'apporte pas d'innovations formelles, la poésie ne peut apporter aux nouvelles couches du public les sujets et les points de vue nouveaux»². Bien que l'approche documentaire soit peut-être la moins innovatrice des approches formelles, Poulin et Falardeau parviennent à éviter le piège d'une trop grande lisibilité, d'un discours recueilli qui soit trop long et d'une logique trop rigoureuse. La provocation de la réflexion tient plus sa réussite d'une technique de collage d'images, doublée d'une bande sonore poétique. Le documentaire de type «tranche de vie» ou de type «discursif» étant évité, on fait place à l'imaginaire du spectateur et simultanément à sa réflexion.

QUESTION D'ART

Il existe un lien étroit entre le milieu critique des arts visuels et les vidéogrammes réalisés par Pierre Falardeau et Julien Poulin. Il existe aussi un lien étroit entre les centres de diffusion de ce milieu et les vidéogrammes de Falardeau et Poulin, et pourtant ces liens se sont constitués totalement, ou presque en dehors du contrôle de ces travailleurs. Les deux réalisateurs de *Speak*

White veulent communiquer à la plus grande masse de gens possible. Pour ce faire ils n'entendent pas se limiter à un médium plus qu'à un autre. En fait, ils réalisent des vidéogrammes car l'industrie québécoise du cinéma comporte ses limites. D'ailleurs *Speak White*, d'abord film, devient vidéogramme pour ses qualités plus pratiques que formelles. La spécificité du médium comme tel, évacuée donc immédiatement, pousse à réfléchir sur la notion d'art et plus précisément sur celle d'un art contemporain. Bien plus, l'exposition du Musée d'art contemporain comprend toute une série de près de 140 photographies qui ne sont cependant pas réalisées par l'un ou l'autre des Poulin/Falardeau. Certaines de ces photographies auront servi au film, d'autres non. Certaines peuvent être identifiées comme l'œuvre de photographes connus, d'autres non. Certaines relatent des faits québécois, d'autres non. Ce qui semble être privilégié ici, et ce de façon marginale par rapport à la modernité qui se voulait réfléchissant sur la spécificité de tout médium, c'est le propos général et les buts que celui-ci s'est fixé. Dans ces circonstances, parler du médium photographie, du médium vidéo et même du médium film, semble de prime abord «passer complètement à côté de la question». Il suffit pourtant de relater quelques uns des événements auxquels ont participé Pierre Falardeau et Julien Poulin pour constater que leurs travaux ont été inscrits de façon presque systématique aux grandes expositions de vidéogrammes à travers le Canada, et ce depuis déjà quelques années. Plusieurs revues spécialisées en art contemporain se sont aussi intéressées à ceux-ci. Il n'y a donc aucun doute sur leur appartenance à la

spécificité de l'art. Leurs travaux appartiennent de plus aux mass-média. À plusieurs reprises, on a pu voir à la télévision les films *Speak White* et *Elvis Gratton*. Certains cinémas les ont aussi présentés. En fait, les films réalisés l'ont d'abord été pour une plus grande diffusion possible, ce qui n'exclut pas la diffusion par le biais de l'art.

La problématique de l'art et de la communication de masse, très actuelle et objet de colloques, touche tout particulièrement le travail de Poulin/Falardeau. Exemple précis de chevauchement de la notion d'art et de communication, ce travail prouve bien que l'art tente d'échapper à sa vocation élitiste. Sans y parvenir tout à fait, faut-il le dire, cette tentative de fuite origine certainement de l'entrée en scène artistique de médias technologiques poussés tels que la vidéo ou l'informatique. Depuis longtemps on a reconnu la vidéo comme médium artistique au même titre que la photographie, la peinture ou la sculpture. L'informatique au service de l'art a, pour sa part, donné lieu à des applications reconnues bien que non complètement évaluées à sa juste dimension. Toutes les conséquences d'une telle utilisation de l'informatique ne sont pas encore connues.

En reconnaissant à la vidéo les mêmes fonctions qu'à l'art, on reconnaissait du coup le même rôle à tous les médias de masse qui reprennent les fonctions qui étaient autrefois chasse gardée de l'art. De son côté l'art se fait de plus en plus sociologique ou du moins privilégie moins l'objet d'art comme tel que son rapport avec le sujet — qu'il soit celui qui propose le discours ou celui qui

le reçoit ou en est l'objet —.

C'est dans ce même ordre d'idées que les films, les vidéogrammes et la sélection de photographies présentés au Musée aujourd'hui, s'inscrivent à l'intérieur du rayonnement artistique. Ces produits exercent les mêmes fonctions que celles que l'on a maintenant reconnu à l'art. Parmi ces fonctions, Poulin/Falardeau privilégient évidemment la fonction critique. Celle-ci s'exerce à deux niveaux distincts, soit celui du social avec ce qu'il implique de politique et celui des médias de communication de masse.

La critique sociale, claire par le discours utilisé dans *Speak White*, s'adresse évidemment aux Québécois. Ceux-ci, ayant subi et subissant encore ce colonialisme, prennent conscience de leur état premier. Le film rythme ce processus de prise de conscience tant par la technique de montage que par la narration. Sans vraiment parler d'indépendance, la bande sonore exprime très bien la dualité qui existe entre deux langues qui originent de cultures bien différentes. Mais là ne s'arrête pas la question puisque le regard se porte aussi sur le monde entier pour en observer les injustices similaires. Que ce soit par des images d'exploitation des femmes ou des enfants, par des images du travail des noirs et des gens d'usine, Poulin et Falardeau réussissent à éveiller, à troubler et à engager le spectateur. Ils réussissent à secouer l'indifférence.

Le second niveau de critique, bien que n'étant pas tout à fait explicite dans le film *Speak White* prend une dimension très claire dans *Elvis Gratton*. La critique s'adresse en effet aux médias de

communication qui diffusent des images chargées de signification étrangères. La population qui les reçoit s'identifie à ces images et perd entièrement son identité propre et ce, bien souvent sans tout à fait s'en rendre compte. *Elvis Gratton*, caricature de ce fait, poussée à l'extrême, devient comme un miroir qui réfléchit la réalité d'un comportement connu — et même plus —, auquel le spectateur s'identifie à un moment ou l'autre du film. Par le médium de masse qu'est la télévision Poulin/Falardeau réussissent à opérer une critique virulente des comportements sociaux ainsi que des moyens de communication de masse, qu'ils soient télévision ou mode importée à l'américaine. En d'autres termes, tout le potentiel discursif et visuel devient une critique des structures et du processus dominant de l'information et de la communication.

MANIÈRE ET MOYENS

Presque tous les documents précédant le film *Elvis Gratton*, abordent le propos de l'aliénation sociale des Québécois de la même manière. Il s'agit de la mise en scène par une technique de collage très recherchée, d'images qui constituent un environnement quotidien très bien connu des Québécois. *Speak White* alterne pour sa part, de façon très intelligente et judicieuse, les images d'une réalité étrangère et celles d'une réalité toute québécoise. C'est ainsi que le spectateur peut voir se succéder des photographies de personnalités politiques ou religieuses fort connues et celles de scènes d'esclavage où les noirs servent les blancs, où les enfants travaillent en usine et où les chars d'assaut avancent sur la ville. À aucun moment pour-

tant cette réalité décrite de façon visuelle n'apparaît comme étant autre. Le rythme de la bande sonore ainsi que les paroles opèrent à leur façon ce transfert subtil. La conséquence de cette approche peut se décrire par l'exemple d'un cri de rapatriement. Toutes les énergies positives centralisées suscitent la réaction, puis l'action. « Nous voulons dire aux gens du Québec qu'il est possible de prendre ton propre territoire et de prendre ce qui t'appartient » affirment encore Poulin/Falardeau par *Speak White*. Par une approche mettant en œuvres des moyens authentiques, ces artistes réussissent presque à créer l'événement, car la marge entre l'énergie reçue par *Speak White* et le désir presque immédiat d'action, devient très mince et relative.

La technique simple, mais extrêmement raffinée et efficace, contrôlée parfaitement, exploite les fondus enchaînés. Les images d'une bourgeoisie inconsciente se succèdent dans un temps de superposition qui unifie toute la première partie du poème. Le rythme lent pour le moment, introduit pourtant très directement au propos du document. Les protagonistes, identifiés dès les premières secondes de départ, prendront très rapidement toute une dimension générale. La réflexion se fait ainsi du particulier au général. Puis les images se succèdent plus rapidement, sans fondu cette fois, et elles deviennent collage dans le temps. Aucun statisme pourtant, puisque le caméraman a su très intelligemment utiliser les mouvements de son appareil. Que ce soit par un mouvement panoramique vertical ou horizontal, ou par la technique du **zoom in zoom out**, de ce qui aurait pu n'être qu'un

collage de photographies noir et blanc naît un cinéma très dynamique aux regards multiples et intenses sur les gens et les événements. Le choix du film noir et blanc s'impose selon les auteurs. « Comment aurions-nous pu faire un film en couleurs titré « *Speak White* », disent Poulin/Falardeau ?

Le rapport des différents thèmes qui, en fait n'en font qu'un, se fait par l'apparition soudaine du titre *Speak White*. Celui-ci s'avance pour foncer sur le spectateur qui le reçoit en plein visage mais surtout en pleine conscience. Impossible de rester là, froid, assis, les yeux dans le vague. Poulin/Falardeau, la voix de Marie Eikel et les mots de Michèle Lalonde secouent jusqu'à la racine. Le spectateur plus indifférent devient presque gêné devant tant de vécu qui lui est étranger. En cinq minutes les consciences s'éveillent au monde de l'injustice et de l'aliénation. De ces quelques regards à droite et regards à gauche naît le mouvement intérieur qui provoquera peut-être le changement social.

À PROPOS DES PHOTOGRAPHIES

Recueillies à partir d'archives canadiennes et américaines, les photographies ont été sélectionnées plus pour leur capacité à rendre le propos que pour leurs qualités formelles. Certaines, datant de plus d'une décennie, manquent peut-être de netteté. D'autres beaucoup plus récentes, sont d'une qualité extraordinaire tant au niveau du rendu photographique comme tel, qu'au niveau du regard sur le sujet. Pourtant, l'exposition, sans vouloir entièrement laisser de côté ces valeurs,

souhaite cette fois-ci les reléguer au second plan. C'est ainsi que les auteurs des photographies prennent moins d'importance que le contenu. L'aspect documentaire et véridique du sujet prime donc sur le cadrage et la lumière.

Une puissance s'échappe ainsi de ces photographies qui, de prime abord, semblent parler d'une réalité étrangère. Le Québec ne connaît pas la famine, la guerre et la répression. Mais faut-il rester indifférent — ou peut-on rester indifférent devant ces corps fusillés, devant ces femmes et ces enfants exploités, devant tant d'êtres humains qui n'ont jamais droit au repos, aux plaisirs des déjeuners sur l'herbe et des dîners recherchés. Peut-on rester froid devant tant de violence et d'agression physique. En fait, la présentation de ces photographies, devient un complément au propos de *Speak White*. Elle ramène le visiteur à la genèse de la démarche et de l'intelligence.

MANON BLANCHETTE
conservatrice

1. Bande sonore de *Continuons le combat*.
2. *Vidéo la mémoire au poing*, Anne-Marie Duguet, Hachette, p. 138.

94709

E. Boyko, 1960

Scène du film «Roughnecks, the story of oil drillers». Productions N.F.B. de Montréal.

Travailleur tenant une chaîne qui sert à serrer l'un à l'autre deux cylindres différents.



C-34438
Clifford M. Johnston
Ottawa
Travailleurs, 1933.



Wide World Photos
À la déclaration de la grève générale les mineurs
remontent des mines et saluent l'événement qui
les fait remonter plus tôt.



73-4781
Pierre Gaudard
Octobre 1973
Travailleurs de Sorel, Québec. À l'heure du dîner,
un travailleur prend son repas au vestiaire de Ma-
rine Industries Ltd.



74-5729
Cedric Pearson
Août 1974
Pâtissier au travail dans une pâtisserie commerciale d'Ottawa.



U.N. 50012
South African Railways
L'industrie du sucre en Afrique du Sud. Cette photographie montre un Africain au travail dans un moulin à sucre d'Afrique du Sud. 1956.





O.N.U. 69134
Semeur au travail.

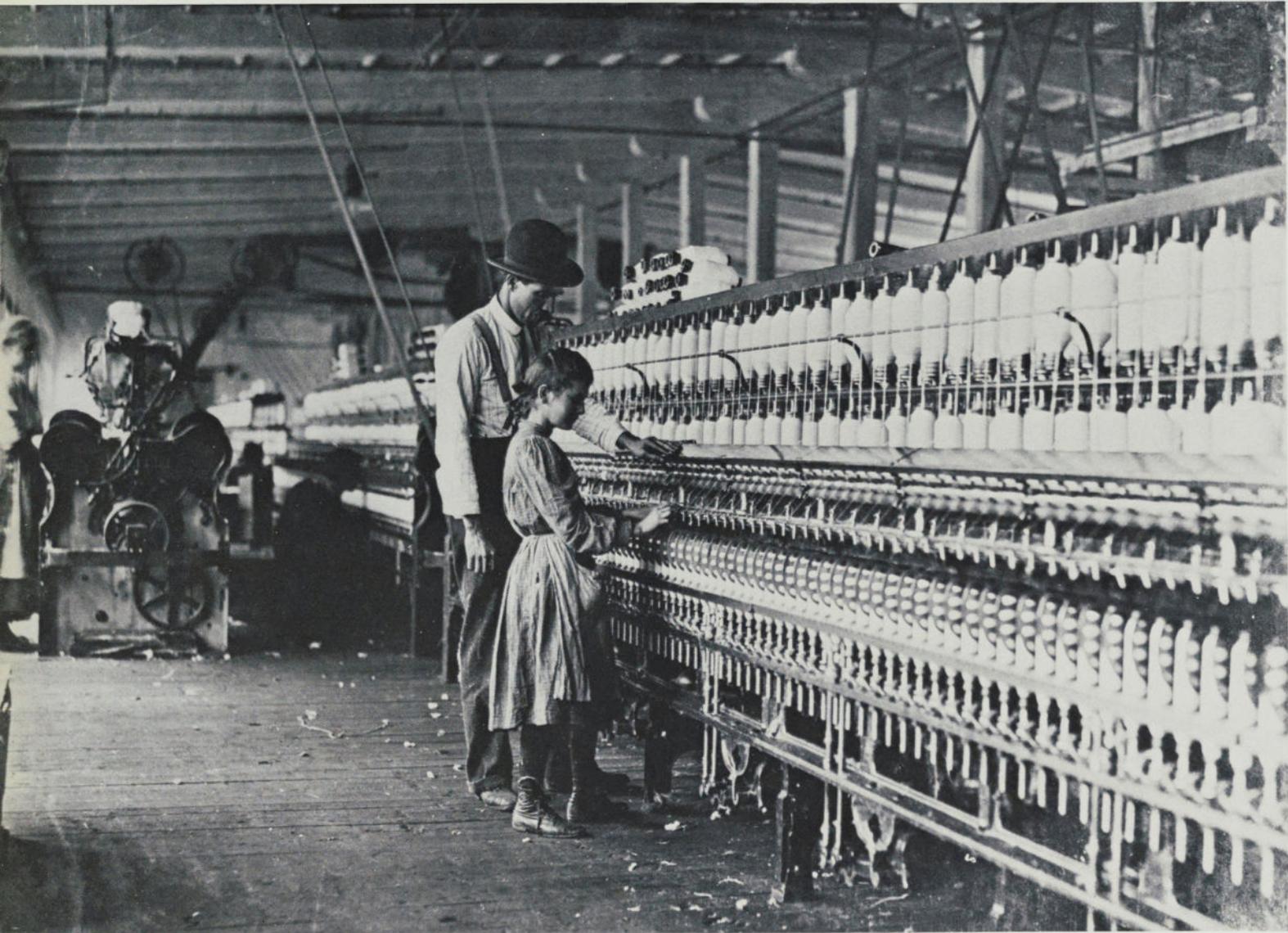


LC 44850
262-15522
Library of Congress
Industrie du tabac
Identification non disponible

27



LC-US262-51710
Lewis W. Hine
Contremaître surveillant une jeune fille au travail
chez Catowba Cotton Mills, Newton, Caroline du
Nord
Décembre 1908.



LC-H5-857
Lewis W. Hine
Intérieur d'une compagnie de mise en boîte. Balti-
more, Maryland, juillet 1909.



LC-US262-22192
Bain News Service
Manufacture de drapeaux à la Brooklyn Navy
Yard, le 7 juillet 1917.



UN 136684
Nations Unies, B. Wolff
Jeunes enfants du Libéria



Photographe inconnu
Indien assis
Photographie puisée chez U.S. Army Field Artillery
et Fort Sill Museum.





Photographe inconnu
Vendeuse de Chicléts.
Prensa Latina, Paraguay.

UN 33397
Photographie Nations Unies
Un mineur a fabriqué ce chariot à partir d'une boîte
de bois ayant déjà contenu des explosifs. Popula-
tion indienne bolivienne, Bolivie, 1930.



CTK 1604016
Tchécoslovaques se moquant d'un char d'assaut
russe à Prague le 21 août 1968. La Russie ainsi que
quatre nations alliées renverse le gouvernement
libéral tchèque. Les forces d'occupation s'empara-
rent des chefs réformistes
8/21/68
photographie UPI Cable Photo



90397 O.N.U.
Gardien
Identification non disponible



136531
United Nations Library.
Homme montrant ses papiers d'identification

37



DAP072806-7/28/73

Police en train de battre deux manifestants alors que près de 1 600 Mexicains et Américains contestent la mort d'un jeune garçon de 12 ans assassiné par un policier. Ces manifestants brisent des vitres de fenêtres, lancent des bouteilles et des pierres aux policiers. Ils les forcent à se réfugier derrière des portes barricadées. Dallas, 1973.





SXPO 31003-3/10/70
San Francisco: Police procédant à l'arrestation
d'un manifestant du San Francisco State College

SGP 1589530
U.P.I. Photographie de Nguyen Thanh Tai
Saigon: Nguyen Van Phuc fusillé par le peloton
d'exécution. Il a été le second soldat du gouverne-
ment à être fusillé dans la même semaine, 1968.





Fusillé
Identification non disponible

Identification non disponible





LC-US262-53888

Photographe inconnu. Tirée d'une série de quatre photographies de l'album des familles Walsh et McLean.

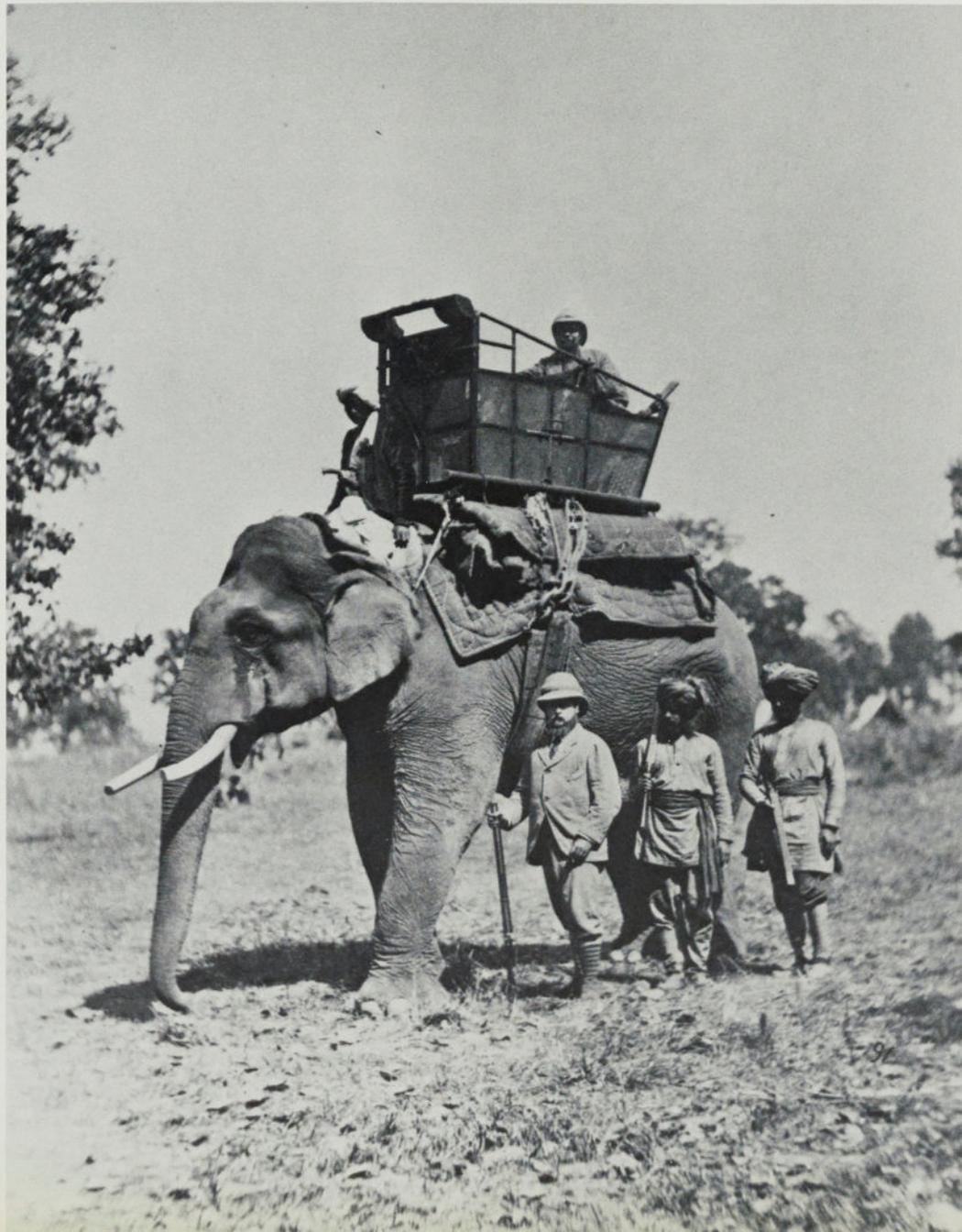
Petit garçon assis dans une chaise roulante à trois roues poussée par un noir. La femme qui se tient près de lui arborant un chapeau de plume et de boa est peut être Madame Walsh McClean. Photographié à Palm Beach.

LC-USZ-262-63580

Byron, N.Y.

John Drew, sa femme et sa fille Louisa sont assis sur les marches du balcon de leur villa « Kyalami » de Easthampton, Long Island, 1902. Tirage canadien.





LC-US262-61243 H.R.H.
Photographe inconnu, 1875-76
Le prince de Galles et un éléphant aux Indes. Cette
photographie a été recueillie à partir d'un album
sur l'Inde à l'époque de la visite officielle du prince
de Galles.

102265
Ottawa, Office national du Film
Dame discutant avec son serviteur des préparatifs
du banquet.



306 NT 97049
Identification non disponible



C-71090
Pox Photos Ltd., Londres
Vincent Massey en service alors qu'il était haut
commissaire du Canada à Londres de 1935 à
1946.



C-53641

Vic Daidson

Duplessis au Pont de Ste-Thérèse le 18 août 1946

De gauche à droite: Antonio Talbot, Roméo Lorrain, Maurice Duplessis et Mgr Charbonneau.

Photographie provenant des archives publiques du Canada, La Gazette, Montréal.



Pierre Falardeau est né à Montréal en 1946. Il complète des études supérieures d'ethnologie à l'Université de Montréal en 1972. Chargé de cours pour le CEGEP Lionel-Groulx, l'Université du Québec à Montréal et l'Université de Montréal, il enseigne tour à tour l'anthropologie, la vidéo et le cinéma. Il a entre autres donné le cours Cinéma et Société en 1982.

En 1971, travaillant au Vidéographe, il réalise un premier document intitulé *Continuons le combat*.

Julien Poulin, né en 1946 à Montréal, étudie le théâtre à l'Université du Québec. Il enseigne par la suite le théâtre à différentes polyvalentes et participe intensément à plusieurs ateliers.

En 1971, il est directeur du Centre culturel de Jonquière. De 1975 à 1980 il collabore au groupe La Veillée. Il vient au cinéma en 1972, pendant le montage de *À Mort*.

Pierre Falardeau et Julien Poulin ont participé à plusieurs expositions de groupes dont:

- *Canada trajectoire 73*, en 1973, au Musée d'art moderne de Paris.
- *Québec 75*, en 1975, organisée par Normand Thériault.
- *In Video*, à la Dalhousie Art Gallery de Halifax, en 1977.
- *Montreal Tapes Video as a Community or Political Tool*, Vancouver Art Gallery, en 1978.
- *Le Festival international du cinéma ethnographique et sociologique de Paris*, en 1979.
- *Rencontres de Cinéma québécois*, en 1979.
- *Semaine du Cinéma québécois*, en 1979.
- *5e Festival international du cinéma 16 mm.* de Montréal, en 1979.

- *Festival du Cinéma québécois à Namur*, Belgique, en 1979.
- *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, en 1979.
- *Biennale de Venise*, en 1980.
- *Vidéo du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal, en 1982.

Afin de réaliser leurs documents, Pierre Falardeau et Julien Poulin ont à quelques reprises obtenu des bourses du Conseil des arts du Canada.

Tout récemment ils ont obtenu le Grand Prix du Festival international du film court métrage et documentaire de 1982, à Lille, en France, et le Genie Award pour le meilleur court métrage de fiction, à Toronto, en 1983.

ARTICLES:

1. Chantal Pontbriand, « Pierre Falardeau sur le film et le vidéo au Québec » *Parachute* (Montréal) n° 3, avril, mai, juin, 1976.
2. Alain Bissonnette, « L'aventure de cinéastes-artisans » *Cinéma-Québec* (Montréal) n° 50, vol. 5, n° 10, 1977.
3. Alain Bissonnette, « Pea Soup, une histoire à finir avec Falardeau et Poulin », *Cinéma-Québec* (Montréal) n° 58, vol. 6, n° 8, septembre-octobre, 1978.
4. Jo-Anne Birnie Danzker, « Montreal Tapes, video as a Community or Political tool », *Vanguard* (Vancouver), mars, 1978.
5. Andrée Duchaine, « Fifth Network, Cinquième Réseau », *Parachute* (Montréal), n° 3, hiver, 1978.
6. Barry Lord, « Video in Venice », *Canadian Forum* (Toronto), août, 1980.
7. Brian Dyson, « Pea Soup », *Fuse* (Toronto), novembre, 1980.
8. André Paquet, « Québec: d'une vague à l'autre », *Afrique Asie*, janvier, 1981.
9. Jean Tourangeau, « La vidéo un art engagé », *La Presse*, janvier, 1981.

CATALOGUES D'EXPOSITION:

1. *Québec 75*, Yves Chaput, Gérard Henry, Michel van de Walle, exposition organisée par Normand Thériault et intitulée « Art, Cinéma et Vidéo », Montréal, 1975.
2. *Montreal Tapes, video as a Community or Political tool*, Vancouver Art Gallery, texte de Jo-Anne Birnie Danzker, 1978.
3. *Canada Vidéo*, Biennale de Venise, texte de Bruce Ferguson, 1980.
4. *Tendances actuelles au Québec*, Musée d'art contemporain, texte de Gilles Godmer, 1981.
5. *Vidéo au Québec*, Musée d'art contemporain, texte de Andrée Duchaine, 1982.

1. *Continuons le combat*
1971, n/b, sonore, 30 minutes
 2. *À mort*
1972, couleurs, 25 minutes, inachevé
 3. *Les Canadiens sont là*
1973, n/b, sonore, 40 minutes
 4. *Le Magra*
1975, n/b, sonore, 30 minutes
 5. *Pea Soup*
1978, n/b, sonore, 94 minutes
 6. *Speak White*
1981, n/b, sonore, 6 minutes, O.N.F.
 7. *Elvis Gratton*
1982, 16 mm. couleurs, 30 minutes,
A.C.P.A.V.
 8. *Elvis Gratton 2*
en préparation
1. Sélection de photographies ayant servi à
la réalisation du film *Speak White*
 2. *Speak White*
 3. Vidéogrammes et film
Continuons le combat, 1971
Les Canadiens sont là, 1973
Le Magra, 1975
Pea Soup, 1978
Elvis Gratton, 1982

CRÉDITS

CONSERVATRICE

Manon Blanchette

CONCEPTION GRAPHIQUE

Serge Savard

PHOTOGRAPHIES

Archives publiques du Canada
Library of Congress
National Archives, Washington
Office national du film
U.S. Army Field Artillery and Fort Sill Museum
United Nations Library
Museum of the City of New York
Avery Library
United Press International
The Guardian, New York
Claremont Research Institut
United Press International
Liberation News Service

TYPOGRAPHIE

Compo Em Inc.

IMPRESSION

J. Emile Roy & Fils Inc.

Musée d'art contemporain

©Ministère des Affaires culturelles, 1983

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec

2^e trimestre 1983

ISBN: 2-551-05614-4



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain