

Le cinéma à numéros

Jean Pierre Lefebvre

Numéro 107-108, automne 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23884ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lefebvre, J. P. (2001). Le cinéma à numéros. *24 images*, (107-108), 4-5.

LE CINÉMA À NUMÉROS

PAR JEAN PIERRE LEFEBVRE

Un froid et pluvieux dimanche d'automne, il y a onze ans. Ma fille de cinq ans, Julia, est enrhumée et s'ennuie à mort. Je lui propose de regarder la télé, pour voir. *Fort Apache* de John Ford (1948) vient de débiter à PBS. Elle se cale contre moi, je pose mon bras sur ses épaules, et nous regardons. Une dizaine de minutes plus tard, elle demande: «Pourquoi il y a du noir tout à coup dans le film?» Je lui dis d'attendre que la chose se reproduise et d'essayer de comprendre. Après la fermeture et l'ouverture suivantes en fondu, elle dit: «Du temps a passé.» Et à la fin du film, Julia, initiée par la transparente pureté du style de Ford, sait à peu près tout du langage cinématographique: un gros plan «rend un personnage tout seul», un plan d'ensemble «permet de mieux voir de loin», un travelling «c'est comme rouler à bicyclette en s'approchant pour aller voir, en s'éloignant pour s'en aller, ou en restant à côté pour accompagner», ainsi de suite. Pour le commun des mortels, toutefois, le langage et la grammaire des images demeurent un mystère aussi grand que celui de la sauce dans le Big Mac parce qu'ils ne font pas l'objet ne serait-ce que d'une vague initiation au primaire et au secondaire, et qu'au niveau collégial et universitaire ils constituent une option et une spécialisation. Imaginez qu'on enseigne — n'enseigne pas — l'écriture et la grammaire françaises de la même manière! Nous vivrions dans un incommensurable chaos social et politique puisque nous serions incapables de structurer une pensée fluide et de communiquer, partager nos idées. L'incapacité universelle de décoder

les images-signes-symboles que véhiculent le cinéma, la télévision, l'Internet — et la publicité qui les cimente tous trois de plus en plus — expliquerait-elle en partie le chaos actuel? Chose certaine, point n'est besoin de faire de grandes recherches et analyses pour constater que la consommation massive et continue d'images en vrac engendre une passivité largement alimentée par le peu d'effort mental requis pour les capturer. D'où leur terrifiant pouvoir subliminal.

Bien plus qu'une technique

On analyse rarement un film ou l'œuvre entier d'un cinéaste sous l'angle de leur langage et de leur grammaire. Quand on le fait, c'est dans des publications spécialisées au sujet de créateurs qui ont bouleversé les règles de l'écriture cinématographique, tels Eisenstein, Tarkovski, Godard. Par ailleurs, la critique dans son ensemble se limite à raconter l'histoire d'un film, qu'elle juge bonne ou mauvaise selon des critères reconnus de performance, en commençant par celle des comédiens: elle en arrive ainsi à énoncer des inepties sans équivalents dans les autres arts où il va de soi que le contenu et le contenant, le fond et la forme, l'esprit et la matière, le yin et le yang ne peuvent être dissociés, ou seulement dans le cas où une œuvre soutient des idéologies perverses (pensons au *Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl). Un opéra dont la musique est pourrie ne saurait être génial grâce à la seule histoire qu'il raconte; Picasso se distingue de Michel-Ange, de Van Gogh et de Cézanne autre-

ment que par le sujet de ses toiles; quant à la poésie, elle repose sur la permanente réinvention du langage et des mots.

Je rêve depuis longtemps de mettre au point un logiciel qui transcoderait le langage d'un film en son équivalent d'écriture ou de musique. Les fautes grammaticales et d'inattention, les contresens, les fausses notes et les distorsions pleuvraient. Car rarissimes sont les films conçus en tant

nuit du train des déportés dans *Schindler's List*: tout est techniquement si parfait et habile, les contre-jours avec le projecteur géant du mirador et la neige qui tombe, la lumière qui s'infiltrait entre les planches disjointes des wagons et effleure un œil inquiet et des visages terrorisés, les roues du train qui grincent en freinant en dramatique stéréophonie et le reste et le reste... qu'on finit par n'avoir de compassion que pour



La vie après l'amour de Gabriel Pelletier. Trente ans après son âge d'or, le cinéma québécois parle le même langage à numéros que celui de Hollywood.

qu'entités globales structurées dans le Temps (comme musique) et dans l'Espace (comme architecture): habituellement, on empile les plans les uns sur les autres en cherchant à dynamiser au maximum chaque scène qui, elle, se fait aussitôt emboutir par la suivante qui, elle, voulue aussi dynamique que la précédente, l'anéantira comme elle sera à son tour anéantie par la prochaine. C'est d'ailleurs là le non-style caractéristique de Spielberg, qui met ses histoires au service de la technique et non l'inverse à la manière Ford, Hawks, Hitchcock, Huston, Capra, etc. Je revoyais récemment à la télé l'arrivée de

l'objet-film lui-même et pleurer à chaudes larmes de voir le miracle du cinéma s'accomplir une fois de plus!

Bien entendu, je demanderais à mon logiciel de transcoder tout le cinéma québécois sans exception aucune afin d'en discerner les différents niveaux de langage. Mais parions sur certaines constatations, hypothèses et même conclusions. Après le pompiérisme de la vague catholico-nationaliste du *Curé de campagne* à *La petite Aurore l'enfant martyr*, après l'idiome *federal-ly correct* du propagandiste National Film Board jusqu'à la fin des années 50, et envers et



Dans *Schindler's List* de Spielberg, «tout est techniquement si parfait et si habile qu'on finit par n'avoir de compassion que pour l'objet-film lui-même et pleurer à chaudes larmes de voir le miracle du cinéma s'accomplir une fois de plus!

contre le dictionnaire hollywoodien, notre cinéma s'est développé et affirmé en inventant son propre langage, celui du direct, qui a également marqué de manière indélébile le cinéma dramatique, du *Chat dans le sac* de Gilles Groulx aux *Ordres* de Michel Brault. Le direct découlait primordialement d'une quête du réel, du sens et de l'authenticité, et mettait pour ces raisons mêmes les préoccupations esthétiques au second plan. Cela ne l'a pas empêché, bien au contraire, de mener le cinéma québécois à la grande maturité des années 1970 à 1975 avec les films: *On est au coton*, *La maudite galette* et *Réjeanne Padovani* de Denys Arcand; *Un pays sans bon sens!* et *L'Acadie l'Acadie?!* de Pierre Perrault et Michel Brault (dans le cas du second film); *Le temps d'une chasse* de Francis Mankiewicz; *La vie rêvée* de Mireille Dansereau; *La vraie nature de Bernadette* de Gilles Carle; *Bar salon* d'André Forcier; *Où êtes-vous donc?*, *Entre tu et vous* et *24 heures ou plus* de Gilles Groulx; *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra; *Le mépris n'aura qu'un temps* et

Chronique des Indiens du Nord-Est d'Arthur Lamothe; *Les filles du Roy* d'Anne Claire Poirier; *Les vautours* de Jean-Claude Labrecque; *On est loin du soleil* et *Tendresse ordinaire* de Jacques Leduc; *La leçon des mongoliens* de Michel Moreau, *César et son canot d'écorce* et *Le martien de Noël* de Bernard Gosselin; *Mon enfance à Montréal* et *Une nuit en Amérique* de Jean Chabot; *Question de vie* d'André Théberge; *IXE-13* de Jacques Godbout, *Le soleil n'a pas de chance* de Robert Favreau; *Le son des Français d'Amérique* d'André Gladu et Michel Brault et *Les ordres* de Brault; et j'en ai commis cinq dont *Les maudits sauvages* et *Les dernières fiançailles*.

Langage et finalité

Tous ces films, aussi différents soient-ils les uns des autres, ont utilisé un langage à la mesure de leur sujet et de leur finalité, y compris celle de divertir comme dans le cas du *Martien de Noël* ou de *IXE-13*. Langage correspond à «sujet» multiplié par «finalité». L'équation s'applique à tous

les films sans exception, même ceux de Hollywood: la finalité de ceux-ci étant de faire de l'argent, on en détermine les sujets en conséquence, et découle de ce double choix un langage technique qui ne laisse aucune place à la subjectivité, à la création et à la réinterprétation du réel. Il s'agit d'un cinéma à numéros comme il y a une peinture du même genre. Et voici, trente ans après son âge d'or, où se situe le cinéma québécois: contrôlé par les cadres (dans tous les sens du terme) gouvernementaux et privés de production, il procède selon des scénarios à tiroirs — ceux des recettes dramatiques et de la caisse du box-office — et parle le même langage à numéros que celui de Hollywood. C'est évident dans *Liste noire*, *Les boys*, *Karmina*, *C'è ton tour*, *Laura Cadieux*, *La vie après l'amour*, mais même les œuvres d'André Forcier, de Pierre Falardeau, de Denys Arcand et de François Girard, pour citer les plus «auteurs» de nos cinéastes, subissent une corrosion similaire: les plans, les coupes, le rythme, la lumière, le jeu des comédiens, la mise en image, la

trame sonore et le reste se normalisent davantage à chacun de leurs nouveaux films, se conforment à ce langage artificiel qui n'a d'autre finalité que la fabrication d'un produit consommable par le plus de gens possible avec le moins d'effort possible. Ce langage mort, sans identité aucune, est par ailleurs devenu une manière tout autant qu'une manie dans la presque totalité des séries lourdes et miniséries de télé: on tourne avec deux ou trois caméras simultanément et on fractionne le plus possible le rythme visuel au montage, opérant ainsi une véritable coupe à blanc du sujet, des personnages, de l'émotion, de la compassion.

Y a-t-il un quelconque Dogma qui puisse permettre aux cinéastes québécois de réarticuler un langage qui leur soit propre et redevienne nôtre du même coup? Notre Dogma à nous fut le direct, qu'ont perpétué et réinventé des cinéastes indépendants tels Serge Giguère, Bernard Émond, Robert Morin, Lucie Lambert; mais en plus d'être dépassés par le nombre, leurs films sont les derniers sur la liste des télédiffuseurs tandis que ceux de leurs prédécesseurs, Perrault, Groulx, Brault, Lamothe, Labrecque, Carle, furent jadis les premiers — et plus nombreux que les productions bêtement commerciales. En outre, l'enseignement des métiers du cinéma dans les cégeps, les universités et à l'INIS se fait de plus en plus en fonction du marché de l'audiovisuel et des nouvelles technologies, non pas en fonction de la création génératrice d'imaginaire, de culture et d'identité.

Faut-il alors comprendre que la fête que nous avons faite depuis la fin des années cinquante aux images légitimes de nous-mêmes a servi avant toute chose à mettre la table à la pseudo-industrie cinématographique québécoise et canadienne? ■