

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 catholiconationaliste 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