

Livres

Jean-Philippe Gravel, André Lavoie et Richard Bégin

Volume 21, numéro 1, hiver 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33373ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gravel, J.-P., Lavoie, A. & Bégin, R. (2003). Compte rendu de [Livres]. *Ciné-Bulles*, 21(1), 60–63.

RÊVES ET RÉALITÉS DU NUMÉRIQUE

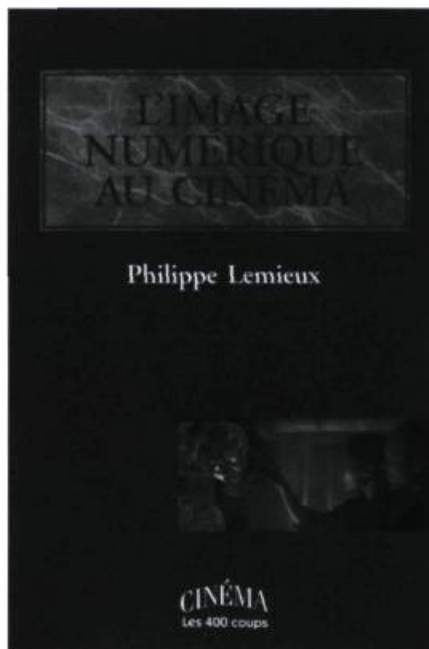
par Jean-Philippe Gravel

— LEMIEUX, Philippe, *L'Image numérique au cinéma*, Montréal, Éditions les 400 coups, 2002, 176 p.

Les passions qui nourrissent les recherches assidues trouvent souvent leur source dans un choc personnel. Aussi, lorsqu'il entame son ouvrage sur l'image numérique au cinéma, Philippe Lemieux, professeur au cégep de Saint-Jérôme, collaborateur à *Ciné-Bulles*, et responsable d'un site Internet¹ nous ramène momentanément à ses modestes débuts de placier dans un cinéma. Observant la réaction médusée du public face au dernier film d'un certain Spielberg, l'auteur décide de contempler l'écran et semble subir le choc de sa vie en voyant s'animer un «véritable dinosaure». Le film, naturellement, s'appelait *Jurassic Park*, et ce choc, candidement comparé à une «expérience religieuse», n'allait pas sans être partagé: personne ne conteste que *Jurassic Park* ait «fait date» comme la démonstration du seuil de réalisme extrêmement avancé que venait d'atteindre l'image numérique au cinéma.

Or si, avec *Jurassic Park*, une page est tournée, l'histoire est loin d'être terminée. C'est aux origines de cette histoire — celle de la «dernière crise en date du cinéma», après l'avènement du parlant, de la couleur, de la télévision et du magnétoscope — pour aller vers les perspectives qu'ouvre le tournant véritable inauguré par l'émergence de l'image numérique au cinéma, que se lance Philippe Lemieux, avec un zèle que supporte une érudition tout à fait sérieuse.

C'est d'ailleurs avec un certain soulagement qu'on se trouve ici entre les mains d'un amateur éclairé plutôt qu'un technicien pure laine. Lemieux peut garder assez de recul pour être sensible aux effets poétiques recherchés par l'image numérique (fussent-ils ratés ou réussis),



ainsi qu'aux paradoxes inhérents aux films qui l'exposent ostentatoirement, tout en étant assez spécialisé pour expliquer en détail les bouleversements apportés par la donne numérique sur toute la chaîne de production d'un film. De plus, Philippe Lemieux reste sensible aux bouleversements thématiques opérés par l'image virtuelle au sein d'un cinéma essentiellement américain: c'est avec justesse qu'il signale, par exemple, l'emprise de plus en plus grande au cinéma des jeux vidéo (et de leurs rêves d'interactivité), avec des films tels que *Tron* ou *The Last Starfighter*, ou qu'il use des dernières avancées de la technologie pour prôner un discours essentiellement technophobique (comme dans *Jurassic Park* ou *The Matrix*).

Cernant les divers usages de l'image numérique prise au sens large (car elle contient aussi les films tournés sur support numérique, de *Vidocq* à *Atanarjuat*) et ses apports divers (substitutions de l'acteur, du cascadeur, réduction des équipes), l'ouvrage doit afficher un parti pris que l'historien, dès les débuts de l'histoire du cinéma, rendait incontournable — à savoir que toute «révolution du langage» s'étayait d'abord sur des progrès technologiques. Hier, la caméra portative rendait possible le cinéma direct et la Nouvelle Vague; aujourd'hui,

c'est la «caméra virtuelle» qui permet à un David Fincher de nous faire traverser des conduits de gaz ou le canon d'un fusil dans *Fight Club*, ou à un Ridley Scott de remplacer des «acteurs morts» comme Oliver Reed dans *Gladiator* — comme quoi si toute innovation technologique accompagne un sentiment de perte, ici la «perte» peut se cicatrifier avec un soupçon de nécrophilie —, de manipuler des images d'archives (comme celles de *Forrest Gump*) ou de créer des univers entièrement artificiels (comme ceux de *Shrek* ou de *Toy Story*).

Philippe Lemieux nous avertit d'entrée de jeu que les films dont il va discuter n'ont pas tous un même mérite artistique — l'essentiel étant qu'ils sont tous importants dans l'étude de l'évolution de l'image numérique au cinéma. Si, par la force des choses, cette incursion historique nous condamne à fréquenter le cinéma américain (alors que c'est dans le cinéma d'auteur européen qu'advieront les bouleversements réellement poétiques de l'image numérique), on trouve aussi un malin plaisir à envisager comme «historiquement important» un répertoire de films parfois digne de la psychotronie, faisant en tout cas partie de la mémoire inconsciente de toute une génération de cinéphiles formés à l'école du magnétoscope domestique: *Willow*, *The Last Starfighter* ou *Young Sherlock Holmes*, etc.

Car force nous est de constater, par la bande, que comme précis sur l'image numérique au cinéma, le livre de Philippe Lemieux aborde plus de 20 ans de cinéma américain sous le seul angle (hormis celui du développement de ses stratégies commerciales) qui lui soit historiquement pertinent. Aussi l'image numérique demeure pour lui un simple outil qui modifie l'emballage d'un cinéma incorrigiblement resté dans un classicisme narratif inchangé depuis Aristote.

Si la révolution technique vient des États-Unis, la révolution poétique viendra d'ailleurs et Philippe Lemieux semble le savoir puisqu'il consacre son dernier chapitre à des expérimentations ponctuelles — celles d'un Peter Greenaway (depuis *Prospero's Books*) se démarquant ici —, où l'on pourrait compter un film

comme *l'Anglaise et le duc* d'Éric Rohmer. Mais c'est une autre histoire, qui concerne moins l'entrée du numérique au cinéma que son usage à des fins éminemment personnelles: un chapitre de cette histoire reste donc à écrire... Qui ne nous empêchera pas de profiter d'un livre qui arrive à point nommé pour discuter de cette «dernière crise du cinéma», sa dernière *hybridisation* (accouchant d'un médium que Lemieux propose d'appeler «métamédia»), qui est sans doute au virtuel ce que le déchiffrement du génome humain est à la médecine: une avancée considérable... et une menace fantôme. ■

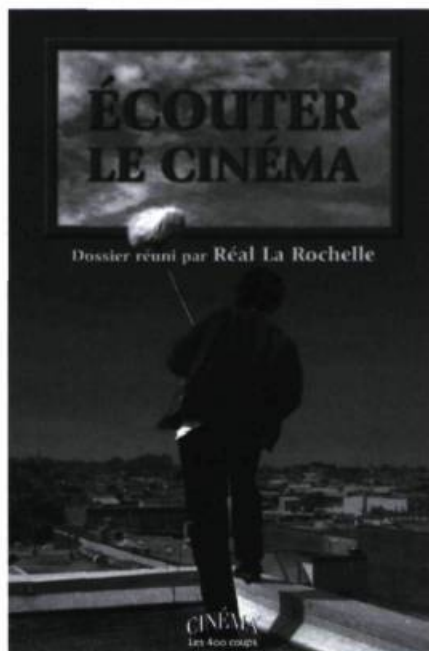
PRÊTER L'OREILLE AUX IMAGES

par André Lavoie

— Dossier réuni par Réal LA ROCHELLE, *Écouter le cinéma*, Montréal, Éditions Les 400 Coups, 2002, 293 p.

Le constat du musicien et concepteur sonore Michel Fano est d'une limpidité désarmante: «Le son intéresse de moins en moins, en même temps qu'il nous envahit de plus en plus.» C'est peut-être pour tenter d'exorciser cette analyse pessimiste, mais combien réaliste, que le professeur et critique de cinéma Réal La Rochelle a décidé de franchir, en bonne compagnie, le mur du son... au cinéma. Comme il le précise en introduction du recueil *Écouter le cinéma*, trop souvent le spectateur voit et visionne *The Birds*, *Citizen Kane* et *Passiflora*; trop rarement, il écoute *Mon oncle* ou *For Ever Mozart*.

Voilà donc une belle invitation à prêter l'oreille aux images cinématographiques et, surtout, à mieux comprendre ce vaste territoire souvent négligé dans l'analyse filmique, et tout particulièrement dans le discours critique. Il faut préciser, à l'intention des amateurs de musique de film, que cet ouvrage n'explore pas uniquement cet aspect le plus connu, et le plus valorisé, de la bande sonore d'une



production cinématographique mais qu'il englobe toutes ces dimensions: il peut s'agir des balbutiements du parlant au début du XX^e siècle, du travail des preneurs de son, de la puissance évocatrice du silence dans le cinéma de Kurosawa ou des explorations avant-gardistes de l'Office national du film du Canada. Autant de facettes qui prouvent la richesse du sujet et rejoignent encore une fois les réflexions de Michel Fano: «[...] l'intérêt d'une bande sonore élaborée est qu'elle permet de développer un troisième niveau de discours. À côté de l'image, de ce qui s'y dit, de toute cette production de sens, tant que la bande sonore se limite à un son redondant, elle se mute.» *Écouter le cinéma* ambitionne également d'être très élaboré dans son propos.

Ce son qui peut sembler irréal et impalpable est en fait un matériau d'une importance comparable à l'image et, selon les cinéastes, sa richesse devient inestimable ou dérisoire, porteuse de sens ou purement accessoire. D'un bout à l'autre du recueil, on n'hésite pas à mettre en évidence le génie d'Alfred Hitchcock¹ comme celui des concepteurs de cartoons, le travail de pionnier de Marcel Carrière et les audaces plus récentes de Skip Lievsay, étroitement associé au cinéma des frères Coen.

Malheureusement, ce type d'ouvrage ne fonctionne pas toujours à l'unisson puisqu'il s'agit d'abord d'un patient travail de recherche et d'assemblage d'articles écrits par des auteurs venant de tous les horizons, où la vision subjective des uns se frotte, parfois difficilement, à la rigueur historique des autres. Tout comme le chapitre sur l'histoire «en dents de scie» du son au cinéma, *Écouter le cinéma* l'est tout autant, où les textes n'ont pas tous la clarté de ceux de Réal La Rochelle, les plus nombreux du recueil, puisque l'auteur s'intéresse à la question depuis longtemps... et que l'on n'est jamais si bien servi que par soi-même!

Parmi les incontournables de cet essai qui apporte une note toute québécoise à un champ d'études longtemps réservé aux théoriciens français (dont le non moins incontournable Michel Chion), on lira avec un mélange d'amusement et de tristesse les propos quelque peu désabusés de la compositrice Ginette Bellavance («Quand on m'approche pour une musique de film, il est toujours tard.») et ceux, tout aussi pertinents, de Robert M. Lepage. L'un et l'autre expriment bien les limites du cinéma québécois sur le plan sonore ainsi que sa dimension musicale, même si Lepage se fait plus philosophe, moins vindicatif. Ils ne partagent pas complètement l'opinion de Stravinsky pour qui «la musique de film, c'est comme du papier peint sur des murs nus».

En bon professeur, Réal La Rochelle invite également le lecteur à faire ses devoirs au début de chaque chapitre avec des exercices d'audiovision et propose systématiquement quelques pistes d'analyses sur les films commentés. Mais après avoir lu *Écouter le cinéma*, le premier devoir de chaque spectateur demeure sans doute d'aller au-delà de l'image cinématographique pour capter toutes ses subtilités sonores. Une autre bonne raison de se taire une fois éteintes les lumières de la salle... ■

1. Même les plus grands admirateurs du maître du suspense, dont je suis, ignorent peut-être que la voix de la mère dans *Psycho* est l'amalgame de trois voix, deux féminines et une masculine. L'auteur précise aussi qu'à la fin du film, durant le soliloque féminin intériorisé de Norman (en voix over), [Hitchcock] enlève la trame de la voix masculine et ne conserva que les deux voix féminines.

POSITIF OU ALAIN RESNAIS?

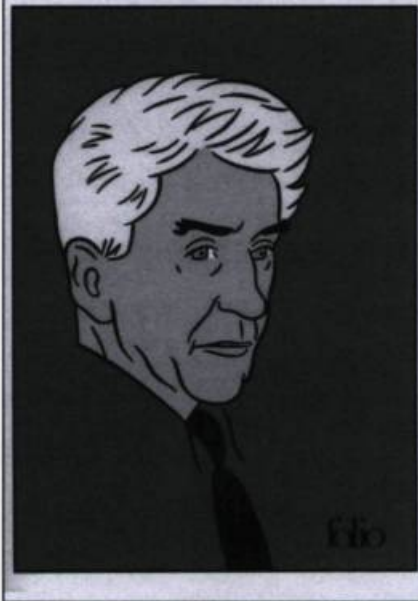
par Richard Bégin

— Dossier réuni par Stéphane GOUDET, *Positif, revue de cinéma: Alain Resnais*, Paris, Gallimard, 2002, 512 p.

L'attachement à un artiste nous incite inmanquablement à consommer tout produit y afférent. L'inconditionnel admirateur d'Alain Resnais aura donc vite fait de se procurer l'anthologie concoctée avec soin par l'institution critique qu'est devenue au fil des décennies la revue parisienne *Positif*. Or, qui dit institution dit également autorité. De sorte que le fidèle admirateur pourra bien faire l'effort d'ignorer le prêche de quelques prestigieuses critiques, lorsque ceux-ci expriment de façon éhontée la célébration de leur paroisse, force est de constater qu'il ne reste guère de place à la discussion ni, par ailleurs, à l'artiste dont il est question.

Vous l'aurez probablement deviné au cynisme de notre propos, la lecture de ce recueil de publications rencontre moins l'hommage à un créateur d'exception qu'elle se heurte à la glorification d'une

Positif, revue de cinéma Alain Resnais



revue de cinéma connue pour ses prises de position franches et, surtout, distinctes des «Cahiers» de ses concurrents. Bien vite, le lecteur, qu'il soit admirateur du cinéaste ou non, soupçonnera cet ouvrage de viser en deçà de l'artiste; là où les discours sur l'œuvre l'emportent

en rhétorique sur l'analyse profonde et objective que proposent de façon générale les multiples monographies consacrées à Alain Resnais.

D'ailleurs, Stéphane Goudet, architecte de cette anthologie, ne s'en cache pas. Il suffit de lire l'avant-propos dont il est l'auteur pour comprendre la véritable utilité d'une telle entreprise. Dans des propos frôlant quelques fois la fanfaronnade, Goudet exalte sans honte la «ferveur positive» des textes choisis qui correspondent «à l'opinion qui domine actuellement au sein de la rédaction». Bref, n'espérez pas rencontrer un «texte négatif»; ceux-ci sont soigneusement mis à l'index.

Voilà un cas bien senti d'intellectualisme biaisé par une idéologie qui ne laisse place qu'aux discours privilégiés d'un certain groupe d'heureux élus, en l'occurrence une poignée de collaborateurs sympathiques à l'«opinion» de la revue. En cela, qui osera remettre en question les propos d'un Robert Benayoun ou d'un François Thomas sans être cavalièrement évincé de cet hommage détourné. Au fait, qui peut trouver son compte dans cette anthologie? Le cinéphile ou l'amant des «positivistes»?

Certes, les textes «choisis» procurent à tout cinéphile matière à réflexion.

COUPON D'ABONNEMENT À LA REVUE CINÉ-BULLES

- ☐ Abonnement d'un an / 4 numéros
Québec et Canada: 22,95 \$ (taxes comprises)
À l'étranger 40 \$
- ☐ Nouvel abonnement
à partir du Vol. ____ n° ____
ou du numéro en cours ____
- ☐ Réabonnement

Nom: _____

Organisme ou compagnie: _____

Adresse: _____

Ville: _____

Code postal: _____ Téléphone: _____

Abonnement-cadeau fait par: _____

CHÈQUE OU MANDAT À L'ORDRE DE L'ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC
4545, av. Pierre-De Coubertin • C.P. 1000, Succursale M • Montréal (Québec) H1V 3R2
Téléphone: (514) 252-3021 poste 3413 • Télécopieur: (514) 251-8038 • Courriel: cinebulle@loisirquebec.qc.ca

Difficile même de ne pas jouir des différents entretiens avec ceux et celles qui ont côtoyé l'œuvre et son maître. De plus, il est fort intéressant de constater dans l'ensemble à quel point les films d'Alain Resnais convoquent pour chaque article une pensée du cinéma qui bouleverse les analyses structurales et les critiques spontanées et intuitives faisant habituellement les choux gras des quotidiens. Voir un film d'Alain Resnais, c'est déjà en faire l'analyse. En somme, fort de ces lectures, le lecteur remarquera en filigrane que l'œuvre d'Alain Resnais ne peut être appréciée que dans la douleur. Qui n'a jamais aimé souffrir de regarder *l'Année dernière à Marienbad*?

Or, cette douleur que plaide le plaisir coupable de se remuer les méninges est savamment exorcisée dans ce volume par le refus explicite de provoquer le moindre soupçon de confrontation. Si le choix des textes semble légitime pour les uns (pour la rédaction), il masque le douloureux, mais néanmoins constructif, dialogue qu'aurait permis un choix plus

démocratique et désintéressé. Puisque l'œuvre d'Alain Resnais est hétéroclite, elle exige une hétérogénéité des commentaires et exégèses; François Thomas l'affirme pourtant: «Un film d'Alain Resnais est un film qui naît du chaos.» Dommage que la critique de son œuvre ne fasse pas de même. D'où la question: quelle est l'utilité d'une anthologie critique dépourvue d'une quelconque antithèse, si ce n'est de féliciter la prise de position de ceux qui se reconnaissent «non seulement esthétiquement mais politiquement dans les choix du metteur en scène»? Permettons-nous de rêver d'une véritable anthologie délivrée de tout discours idéologique qui, somme toute, ne concerne en rien l'œuvre du cinéaste.

Tout n'est pas perdu pour autant. Il est clair que celui qui apprécie l'œuvre d'Alain Resnais saura distinguer le bon grain de l'ivraie. En faisant l'effort d'ignorer l'ivraie — le discours «positiviste» sous-jacent à plusieurs textes —, il est parfois possible de saisir le bon

grain — l'insaisissable et fragmentaire poétique de l'artiste. C'est connu, le cinéaste français propose l'une des œuvres cinématographiques les plus disparates et fragmentées qui soient. Comme tout fragment est, par nature, un refus du concept, il est difficile d'exiger d'une anthologie sur Alain Resnais une définition esthétique de l'œuvre. Ainsi, reconnaît-on que la fragmentation des textes, qui est le défaut habituel d'un tel exercice, est tout à l'avantage de ce livre; ici, l'hétérogénéité rejoint en cela même la poétique de l'artiste. Mais encore faut-il percevoir le multiple là où semble régner le consensus.

Quoi qu'il en soit, mieux vaut peut-être passer quelques heures dans une bibliothèque universitaire pour se composer sa propre anthologie de textes. On aurait au moins le mérite d'éviter le consensus idéologique d'une rédaction plus préoccupée à se satisfaire qu'à exposer la complexité et les nuances d'un artiste qui transcende les jugements de valeurs. ■

Solution des mots croisés de la page 31

	N	I	A	B		E	U	R		10
A	I	M		O	T	L	A	S	O	9
M	E	L	A	S		L	E		T	8
O	T	O	T			E	C	N	I	7
L	S		O		S	U	S	E	J	6
A			R	A		N		K	A	5
S	E	K			L	A	P		R	4
A	V	E		L	A	M	I	N	A	3
C	I	L	F		E	M	L	A	P	2
	L	E	I	C	N	E	C	R	A	1
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	