

## Barreau de chaise 2 (mémoires)

Jacques Leduc

Cinéma et exil

Numéro 106, printemps 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23989ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Leduc, J. (2001). Compte rendu de [Barreau de chaise 2 (mémoires)]. *24 images*, (106), 39–39.

## BARREAU DE CHAISE 2\*

PAR JACQUES LEDUC

Quand *The Blackboard Jungle* a pris l'affiche, j'avais une quinzaine d'années, je demeurais à Ottawa où mon père était fonctionnaire fédéral, j'étais très excité au sortir de la projection, j'ai couru acheter le disque de Bill Haley *Rock Around the Clock*, et j'ai parlé du film à table ce soir-là! Le cinéma, c'était ça! Comme c'était *On the Waterfront* ou *The Man from Laramie*, *Giant* ou... n'importe quel film que je voyais, j'allais déjà au cinéma souvent, pour ne pas dire avec engouement, je voyais jusqu'à six films par semaine, sans compter les travelogues, les *serials*, les dessins animés de Mighty Mouse et les bandes-annonces des programmes à venir.

Je ne voyais que des films américains. Peu ou pas de films français ou étrangers. (À Ottawa? en 1955? voyons...) Alors le langage que j'apprenais, le langage cinématographique, sans savoir précisément que c'était un langage, comme l'enfant ne sait pas encore qu'il est en train d'apprendre une langue, était celui-là: la mise en scène classique américaine, articulée autour d'histoires solides, tournées avec une variété donnée de plans — mais rarement trop serrés (ça, c'est l'affaire de Sergio Leone!), un bon usage des plans moyens (j'y reviendrai), un rythme mesuré, du *type casting* impeccable et un sens certain de la grandeur. Bref, je me faisais une idée de la façon dont s'écrivait le cinéma, pas tant au moyen du scénario que par celui de la mise en scène.

Ailleurs, le même langage, ou à peu près le même, servait à

faire le portrait de *Lola Montès* ou celui de Modigliani dans *Montparnasse 19* (qui avait suscité les objections de la censure à Montréal pour cause d'union libre! Mais ça, c'est une autre histoire et il faudra aussi parler du charcutage de *Hiroshima mon amour*).

C'était au début de la télé, (j'allais, chez mon-ami-le-voisin-d'en-face, dont les parents avaient eu la télé avant les miens, voir *The Snakeskin Belt Mystery*, une série d'aventures australienne), c'était avant la Nouvelle Vague (j'ai vu *À bout de souffle* pour la première fois à New York, dans une banlieue de Brooklyn), c'était avant le cinéma direct (*Les bûcherons de la Manouane*, à la télé, dans un salon du collège), les clips (MusiquePlus ou la guerre du Golfe!), les effets spéciaux (tous les films qui coûtent 100 millions) et la numérisation de l'image (le dernier Super Bowl). On est rendu loin du langage qui servait pour décrire l'univers des *Enfants du paradis*, et de la sage utilisation du plan moyen.

Quelques années plus tard je me suis retrouvé assistant caméraman parce que je connaissais les outils (caméras, lentilles, etc.: j'avais été magasinier l'espace d'un été), et dans le fond, tout ce que je connaissais du langage auquel servaient ces outils, c'était l'a b c. Rien. Tout et rien. J'apprenais sur le tas. Et j'apprenais surtout le cinéma documentaire parce que c'est ça qui se pratiquait ici; (si j'avais été américain ou français, j'aurais forcément une autre histoire à raconter).

J'apprenais donc qu'enregistrer le réel, en direct ou en

## (MÉMOIRES)



Le langage cinématographique est sujet à toutes sortes de créolisations comme dans *La moitié gauche du frigo*, de Philippe Falardeau.

fiction, n'est pas une affaire aussi académique, aussi «classique» que cela me semblait à la lumière des films qui m'avaient marqué.

Et je continuais de voir des films, des films qui désormais bousculaient le langage, des films qui donnaient l'impression d'être improvisés, d'être tournés à la sauvette ou à la vavite, et qui me marquaient tout autant que les films «classiques» (*À tout prendre*).

Les outils changeaient et changent encore. En investissant le champ traditionnel du film, la vidéo a modifié notre approche et nos manières de capter le réel, fût-il le réel imaginaire. Et maintenant les histoires se racontent en plans serrés, qui rapetissent à l'échelle même des caméras de plus en plus miniatures dont on se sert, et le langage cinématographique, à l'instar de la langue qu'on parle, est sujet à toutes sortes de créolisations, et cette sédimentation des genres donne lieu à un enrichissement de la langue, à de nouvelles possibili-

tés de mise en scène, à des films plus truculents (*La moitié gauche du frigo*).

Aujourd'hui quand il m'arrive d'être nostalgique en pensant aux grandes fresques classiques (*Cheyenne Autumn* de John Ford, par exemple), je me console en me disant que la richesse de la créolisation remplace bien les grands horizons épiques de mon adolescence.

Mon père, qui ne devait pas être insensible à mon goût pour les films, nous amenait, avec ma mère, au «théâtre» du National Film Board, au bout de la rue Sussex je crois, un amphithéâtre en gradins avec des sièges en cuir à dossiers de bois, et entre l'imprévisible «Après-midi d'un saumon sur la rivière Fraser» et le classique *Ducks, of Course*, j'ai dû voir mes premiers McLaren devant lesquels il était impossible de ne pas se dire que le cinéma, c'est aussi ça! ■

\* Voir «Barreau de chaise 1», *24 images*, n° 105, p. 13.