

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Muet et parlant

François Bilodeau

Volume 31, Number 5 (185), October 1989

Du cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60514ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bilodeau, F. (1989). Muet et parlant. *Liberté*, 31(5), 42–45.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

FRANÇOIS BILODEAU

MUET ET PARLANT

Décembre 1973. Résolu de ne pas poursuivre plus avant des études entreprises en septembre au «module» des Communications de l'UQAM, je m'applique toutefois, en cette fin de session, à rédiger les travaux requis pour obtenir les crédits. Des cinq cours auxquels j'assistais, un seul m'a vraiment intéressé: une *Histoire du cinéma*, des frères Lumière aux Godard, Antonioni et Bergman, à raison de deux séances de trois heures chacune par semaine. Le mercredi soir, au pavillon Lafontaine, Serge Losique, de Concordia, et Martin Malina, alors critique à la *Gazette* — ou au *Montreal Star*, je ne sais plus — se relayaient pour nous donner les grandes lignes de cette histoire, puis, moins d'une heure plus tard, nous projeter les films des pionniers et des grands maîtres. Le vendredi matin, à neuf heures, nous nous rendions à Concordia, au Conservatoire, pour trois heures de projections supplémentaires. Je n'ai pas raté une seule séance.

Je remets tous les travaux, sauf, curieusement, celui en *Histoire du cinéma*, et incidemment le seul exigé dans ce cours. On nous avait préparé une liste de sujets, j'avais hésité entre Chaplin et Eisenstein je crois, pour finalement, pris de panique, m'abstenir. Ce fut là mon seul échec académique. De mon bref séjour à l'UQAM il ne m'est pas resté grand-chose, sinon le souvenir de plans et de séquences loufoques ou dramatiques... et celui du texte que je n'ai jamais écrit.

Dire qu'au sortir d'un film je n'étais jamais à court d'idées, je pouvais en discuter des heures durant avec mes

amis. Et voilà maintenant que le cinéma m'intimidait. J'en ressentis alors quelque honte et, y voyant là un moyen à ma portée pour la chasser, je m'inscrivis l'année suivante à un cours d'initiation au super-huit.

Je voyais des films depuis mon enfance, mais mon ignorance du cinéma était encore telle que pour le premier exercice imposé par le professeur — une poursuite de trois minutes — je filmai tous les plans selon l'ordre dans lequel les spectateurs les verraient par la suite. Pas étonnant que le montage m'ait alors paru assez aisé...

Une fois que j'eus saisi le processus et simplifié mes tournaages, ceux-ci me causèrent néanmoins toujours plus d'embarras que les montages. Filmer me rendait excessivement nerveux. Je doutais sans cesse que de cette confusion où nous baignions, mes camarades et moi, — et pourtant, nous produisions des films à une très petite échelle — nous pussions tirer quelque chose de valable. Il fallait composer avec tant d'impondérables que je me suis souvent demandé comment les vrais réalisateurs parvenaient à se sentir à l'aise sur un plateau.

Grâce à la complicité du professeur et de mes camarades toutefois, l'humour me servit d'exutoire à la nervosité qui me poursuivait. Nous prîmes plaisir à réutiliser les trucs les plus éculés comme, pour marquer les progrès d'une enquête policière, les fausses unes intercalées entre les séquences, ou encore, pour une rêverie romantique, l'application de vaseline sur l'objectif.

Comme nous ne disposions ni d'un studio, ni d'un équipement qui nous aurait permis de tourner en son synchrone, la recherche d'une sophistication cédait devant la nécessité où nous nous trouvions, à l'instar des artisans du muet, d'aller à l'essentiel et de miser avant tout sur les images pour se faire comprendre. Ce n'était ni le lieu ni le moment d'essayer d'imiter Bergman, Visconti, Kubrick ou Fellini.

Dure école. Je n'y réussis somme toute, au prix d'efforts souvent exténuants, qu'à y produire d'amusants bricolages qui tenaient tant bien que mal. Suite à de si minces résultats, j'entrepris des études en littérature.

Je profitai néanmoins d'un cours hors-programme pour à mes yeux venger mon échec universitaire antérieur et faire la preuve de mon sérieux en cinéma. J'écrivis donc, dans le cadre d'un cours sur le Québec et l'Amérique du Nord, un essai d'une trentaine de pages où je m'ingéniais à comparer les films de Denys Arcand — jusqu'à *Gina* — à des films américains qui traitaient de thèmes similaires. Ainsi, j'établissais par exemple des liens entre *The Godfather* et *Réjeanne Padovani*. Je fais grâce au lecteur des développements. En voulant à tout prix venir à bout des résistances qui d'après moi m'avaient précédemment privé de mes moyens, j'accumulai une pléthore de références et me lançai dans des exposés aussi fournis que maladroits.

Je redevins simple spectateur, poursuivis mes études en lettres et mis près de dix ans avant d'écrire un deuxième texte sur le cinéma.

Depuis, j'ai acquis le titre de «critique de cinéma». Je vois environ trois fois plus de films par année qu'il y a quinze ans. Il ne s'agit pas toujours de nouveautés puisque j'essaie dans la mesure du possible de combler mes lacunes, qui sont hélas nombreuses. Imaginez mon embarras lorsque je suis obligé d'avouer que «non, je n'ai pas vu tel film de X», X étant généralement un des dieux du septième art. Mais je ne me précipite pas à toutes les rétrospectives, au nouveau film de X ou à tous les festivals. Même les mauvais films sont copieux. À vingt-quatre images seconde, je ne fais plus le total. Et il est des films qui ne supportent pas la concurrence et qui nécessitent plus longuement toute mon attention.

Non seulement manque-t-il plusieurs titres et plusieurs noms à mon encyclopédie, mais je suis loin de bien posséder le discours critique cinématographique. Certes, j'en ai ça et là glané des bribes dans les cours mentionnés plus haut, dans des revues et dans des livres, mais il me semble que, malgré mes efforts accrus depuis mes premiers articles, mon langage reste à la périphérie de celui propre au cinéma. Tantôt j'en souffre, et je passe mon tour; tantôt je tiens le pari, et je m'aventure en me disant que je saurai bien, avec un peu de chance et de patience, me frayer un chemin à travers le film.

Même venu à la critique de cinéma sur le tard, comme tout critique qui se respecte je concentre mon attention sur les auteurs. Je regrette parfois de ne pas parler davantage des acteurs par exemple. Chaque fois que l'idée me vient de m'intéresser à leur travail, je me dis qu'on leur consacre déjà suffisamment d'espace, puis qu'ils finiraient par compromettre mon sérieux si je m'y attarde trop longuement; l'auteur, toujours moins frivole que ses interprètes aux yeux du critique, reste une valeur sûre. Or je dois reconnaître que souvent les acteurs m'exaltent. Ce sont eux qui donnent un peu de chaleur et d'humanité à la discutable exposition *Cités-Cinés* présentée cette année au Palais de la Civilisation (*sic*): Al Pacino, seul face à des centaines de policiers et de badauds, dans *Dog Day Afternoon*; Patrick Dewaere, seul sous la pluie, sur un terrain vacant, dans *Série noire*; Charlie Chaplin, seul avec un morceau de camembert, dans *Charlot soldat*. C'est souvent par leur voix qu'ils viennent me chercher: je pense tout particulièrement à celle, inimitable, de Delphine Seyrig; à celle de Philippe Noiret lisant *L'Homme qui plantait des arbres*; à celle d'André Dussolier dans *Mélo*; et à celle de William Hurt, même dans des films plutôt fades. Parfois, l'accent — bien involontaire, cela va de soi — ajoute au charme: je me désole lorsqu'un autre comédien double Bruno Ganz en français; et il est certain que je n'aurais pas autant apprécié *Tokyo-Ga* si Wim Wenders, délaissant son fauteuil de réalisateur, n'en avait pas fait lui-même la narration... en français.

De ces gestes et de ces voix isolés, ou encore de ces images qui restent longtemps gravées dans la mémoire — comme le plan-séquence au cours duquel meurt Jack Nicholson dans *Profession: reporter* —, il n'y a peut-être rien à dire, sinon qu'on ne saurait les appréhender sans quelque renoncement préalable. Une salle de cinéma est à la fois pour moi le lieu de multiples débats et un temple où se taisent toutes les voix. J'en sors souvent écartelé entre le désir d'intervenir et la peur d'accabler le film de mes impertinences. Et s'il arrive que mon silence persiste, je n'en fais plus un drame: peut-être est-ce là le signe qu'en moi commence à germer quelque chose dont je ne soupçonne même pas la présence...