

Québec français



La spontanéité piégée

Paul Warren

Number 43, October 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57177ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Warren, P. (1981). La spontanéité piégée. *Québec français*, (43), 26–29.

La spontanéité piégée

par paul warren



Raiders of the Lost Ark est en passe de devenir le plus grand succès cinématographique de l'année. Il hypnotise les jeunes et replonge les adultes dans l'enfance. Les deux plus célèbres réalisateurs du cinéma américain, Georges Lucas (*American Graffiti*, *Star Wars*) et Steven Spielberg (*Jaws*, *Close Encounters*) ont fait tandem pour scénariser, tourner, monter et sonoriser l'énorme produit commercial.

La spontanéité : une règle d'or

En plein dans la mouvance de la nouvelle mode hollywoodienne du compagnonnage masculin, les deux cinéastes se sont isolés du reste du monde pour pondre leur œuvre. En cinq jours, tout était bâclé. La règle d'or de cette petite semaine de copinage créateur fut la spontanéité. « Nous voulions faire ce que nous aimions » (Spielberg). Et ce qu'ils aiment tous les deux, avec une égale passion, ce sont les vieux films qui ont nourri leur enfance : les aventures de Zorro, les dessins animés de Popeye et de Donald Duck, les films de Hawks, Ford et Hitchcock, les premiers James Bond... « Je me suis toujours demandé pourquoi on ne fait plus ces films-là, moi, en tout cas, je veux toujours les voir » (Lucas). Dès lors, pendant cinq jours, Spielberg et Lucas se sont amusés comme des gosses à réanimer l'écran de leur jeunesse, à imaginer leur héros, Indiana Jones, poursuivre les vilains à cheval comme aux temps héroïques de Billy the Kid et décimer la foule arabe comme dans les films racistes de Griffith. Et le magnétophone, témoin fidèle et aveugle de ces journées intenses de création spontanée, ingurgitait jusque dans leurs moindres intonations les trouvailles, dialogues, canulars que se lançaient, à la volée, les deux célèbres compères. Cependant que le scénariste officiel, Larry Kasdan, autre témoin privilégié des élucubrations du prestigieux tandem, mettait en séquences, à même l'inspiration du moment, les éléments épars de l'œuvre en gestation.

Pour ne pas laisser se dégonfler l'euphorie et le rythme spontané de la phase de scénarisation, le tournage s'est fait vite. Soixante-treize jours. Douze jours de moins que prévu. Quatre « prises », en moyenne, pour chaque plan retenu, au lieu de vingt « prises » par plan pour le dernier film de Spielberg, *1941*. Précisément, pour maintenir la spontanéité de la scénarisation, et éviter de repatauger laborieusement dans l'énorme bouillabaisse technologique de *1941*.

« Ce qui est désormais à prévoir, ce n'est pas que le cinéma reflète enfin la réalité, c'est que la réalité se mette de plus en plus à ressembler au cinéma ».

DOMINIQUE NOGUEZ, *Le Cinéma Autrement*, coll. 10/18, p. 93.



Mais, comme si cela n'était pas suffisant, « seulement 60% de *Raiders* a été tourné selon les prévisions du scénario; le reste, 40%, fut improvisé dans le feu de l'action » (Spielberg). Il importait de revivre, au niveau technique et collectif du tournage, le plaisir euphorique de la phase verbale et écrite du scénario.

De même que le tournage s'est voulu la reprise en même temps que la continuation du processus créateur de la scénarisation, ainsi en fut-il du montage. Spielberg, qui s'était détaché de son coéquipier, Lucas, pour prendre en main la direction du tournage, une fois son travail terminé, lui a remis la pellicule impressionnée. Lucas, pour qui la perception de *Raiders* demeurait celle, fondamentale parce que purement spontanée, de la phase initiale de la scénarisation (il n'avait pas couru le risque de se laisser mécaniser par l'appareillage technique du tournage), a



supervisé le travail de son monteur, Michael Kahn, selon l'esprit du scénario, afin d'imprimer au film la spontanéité euphorique du départ.

Du scénario au montage, ce fut une véritable course de relais. La segmentation obligatoire de l'opération filmique, non seulement ne devait, en aucune façon, introduire dans le temps global une déperdition d'énergie, mais devait au contraire revitaliser, en le concrétisant, le plaisir euphorique originel.

Pour que la phase finale de la sonorisation ne vienne pas trouer et menacer le parfait modèle de spontanéité déjà réalisé par les phases précédentes, on a trouvé la solution idéale. Le bruitage s'est glissé servilement dans l'écran, accentuant au maximum, mais sans jamais les orienter, les moments forts d'une trajectoire parfaitement établie. Quant à la musique, elle accompagne le film de l'extérieur. Comme la foule du stade qui vibre d'enthousiasme devant la performance de son équipe favorite, la musique du célèbre compositeur, John Williams, jouée par l'orchestre symphonique de Londres, applaudit à la fascinante course que constitue le produit écranique, *Raiders*.

L'écran qui alimente l'écran

Mais il y a un hic. Cette merveilleuse spontanéité qui est la marque de fabrique de *Raiders*, quelle est-elle en réalité? à quoi s'alimente-t-elle et quelle en est la signification?

Dans les années 60, on disait des jeunes qu'ils étaient « les enfants de

Marx et de coca-cola». Ces jeunes étaient déchirés entre la contestation qu'ils sentaient bouger en eux et l'intégration dans laquelle ils craignaient de basculer. Aujourd'hui, au départ de la décennie 80, l'intégration aux valeurs de la société de consommation est devenue si profonde et si généralisée que l'urgence que ressentait la jeunesse, il y a à peine vingt ans, de changer le monde, s'est muée en un besoin exacerbé, « narcissique », comme l'écrit Christopher Lash¹, de vivre et de jouir des retombées du système en place. Il ne faut sans doute pas généraliser. Il reste que c'est pour cette jeunesse-là, ces « enfants de coca-cola » que Spielberg et Lucas font leurs films. Ils savent pertinemment qu'elle constitue désormais la majorité silencieuse et fascinée de leur clientèle. Ils savent également que point n'est besoin, pour eux, de se livrer à des statistiques savantes, servant à identifier et catégoriser les besoins des jeunes, pour ensuite débobiner sur l'écran des séquences qui « collent ». Ça, c'était la stratégie des grands studios d'Hollywood. Les nouveaux cinéastes, ces « garnements du cinéma »², les six Grands, Coppola, De Palma, Milius, Scorsese et, bien sûr, Spielberg et Lucas, cherchent à se libérer de l'emprise des studios hollywoodiens. Ils refusent de se laisser enfermer dans l'idéologie du « plaire au public ». Ce qu'ils veulent, radicalement, c'est se faire plaisir, se rejoindre eux-mêmes. Sylvester Stallone a lancé la mode de l'« ego-trip », en 1976, avec *Rocky*: « tout ce que je cherchais, en écrivant le scénario de mon film, c'était de dire ce que je ressentais, ce que j'aimais, et je savais que ce qui me faisait plaisir à moi ferait plaisir aux autres ».

À vue de nez, cette démanigaison de l'expression libre, hors de la démagogie des « producteurs-emballeurs », peut donner le change. On se prend à imaginer ces cinéastes dans la trajectoire de la création gratuite, inventive et visionnaire. On pense à Pascal écrivant les *Pensées* dans sa « nuit de feu », à Picasso peignant son *Guernica* dans la rage incoercible de l'expression ; l'un comme l'autre se foutant comme de l'an quarante de quelquel public que ce soit.

En y regardant à deux fois, on se rend compte que la révolte des Spielberg et des Lucas n'est qu'un leurre et qu'en réalité, au départ de leur « ego-trip », les dés qu'ils font si brillamment virevolter à coups de millions sont pipés.

Ce n'est pas la réalité, au sens phénoménal, au sens du fait extérieur sensible, qui alimente la perception et, partant, la créativité de Lucas et de Spielberg. C'est l'écran qui est leur référent privilégié et qui fait, littéralement écran à la réalité. Comme ces peintres américains qui œuvrent à partir de photos de la réalité, les auteurs de

Les Plouffe

L'ambition de créer au cinéma une fresque sociale en misant sur la petite histoire d'une seule famille semblerait vaine si l'on se fie au film *Les Plouffe*. Par le biais de la famille élargie, le réalisateur aurait pu mieux montrer ce que fut le matriarcat au Québec. En ayant recours à la grande famille dans *Les Damnés*, ce qui permet une analyse infiniment complexe, Visconti parvient à reconstituer la montée du nazisme. Rien d'aussi profond dans *Les Plouffe*, l'analyse des rapports sociaux et des problèmes de l'époque se situant au niveau de l'anecdote. Même le phénomène de l'emprise de la religion y est traité de façon simpliste ; la rivalité entre le curé de la paroisse et un curé protestant de passage, en suscitant une diversion, empêche une compréhension globale des faits.

Le truc qu'utilise Carle, pour un succès facile, est de laisser à chaque personnage la chance de jouer son petit numéro... parfois bien québécois (pour faire « cute », quoi !). La salle rit alors de ses propres travers. Les étrangers, eux, sont charmés par un pittoresque qu'ils croient typique.

Seule la langue française alimente cette illusion, le style du film tenant peu du québécois mais beaucoup de l'américain. L'assemblage d'images aux couleurs délavées (Rétro oblige) ne fait qu'accroître la platitude toute hollywoodienne de la facture du film. Guillaume, à lui seul, incarne un grand rêve des pauvres des ghettos américains : devenir boxeur étoile ou être repêché par un club sportif prestigieux. « Nègres blancs d'Amérique » pour combien de temps encore ? Ce ne sont pas *Les Plouffe* qui y changeront quelque chose. Ils vivent dans leur monde clos, inconscients de leurs complexes.

Voyez la mère sacrifiée, le père paralysé en pleine révolte, la vieille fille maigrichonne en amour, le sportif ratant le contrat de sa vie, l'intellectuel mal adapté. Et après cela, le chant de la fin proclame suavement « Il était une fois des gens heureux »... On vient de vous conter une histoire un peu mélo, vraiment rétro. Espérons que Carle et Lemelin sont les seuls à y croire.

Colette TREMBLAY

LES PLOUFFE de Gilles Carle, Québec 1981/259 mn/scén.: Gilles Carle et Roger Lemelin, d'après le roman de Roger Lemelin.

Raiders ont scénarisé, mis en scène, tourné et monté l'histoire rocambolesque de Indiana Jones, à partir d'une multitude d'images et de sons qui ont peuplé leur univers de maniaques des salles obscures. La fameuse spontanéité créatrice des deux célèbres cinéastes n'est, en fait, qu'une remarquable aptitude au stimulus mimétique. Et ce qui est mimé n'est pas la réalité, mais l'image de la réalité. *Raiders of the Lost Ark* est une entreprise colossale pour perpétuer la vie artificielle des personnages fantomatiques des écrans commerciaux. Il constitue un des plus brillants maillons de la chaîne de transmission du cinéma des multinationales modernes.

« The screen feeds the screen », disait Bob Rosen, professeur de cinéma à l'université de Californie de Los Angeles (U.C.L.A.). Petite phrase qui résumait bien le mini-festival de film des étudiants en cinéma de la prestigieuse université californienne (1977). Nous venions d'assister à la projection d'une quarantaine de films réalisés pour l'obtention du diplôme en études cinématographiques. Mis à part trois ou quatre essais qui révélaient un effort réel — il faudrait dire, héroïque — pour sortir des sentiers battus, c'est-à-dire pour exprimer une expérience directe de la réalité, les autres films, sous leur texture professionnaliste, reproduisaient les thèmes, les comportements de comédiens et les patterns techniques de base du cinéma standard. Ces diplômés en art cinématographique, fascinés par le succès des

« movie brats », la mémoire et la sensibilité agressées, depuis leur enfance, par des millions d'images télévisuelles, s'étant fait projeter des centaines de films de répertoire, depuis leur entrée à l'université, venaient, le plus naturellement du monde, de payer leur tribut à l'écran-roi. À leur insu, tout au long de leur projet de fin d'étude, la fiction écranique s'était perniciousement substituée à la réalité, pour devenir le tremplin spatio-temporel de leurs pirouettes techniques.

Peu de temps après, Sylvester Stallone, dont le film *Rocky* (il en écrivit le scénario en trois jours de spontanéité euphorique) obtint le record d'assistance pour l'année 76, fut invité par le collège de Sherwood Oak, de Los Angeles, à expliquer les raisons de son succès en tant que comédien. « C'est très simple, disait-il, je passe des heures devant mon écran de télévision. Lorsqu'un acteur me plaît, je l'imite devant mon miroir. Je tente de mimer le plus exactement possible son comportement, sa démarche, l'expression de son visage ». Point n'est besoin d'être spécialisé en cinéma pour découvrir, en visionnant *Rocky*, que les modèles que Stallone s'évertue à imiter sont Marlon Brando et son sosie du petit écran de télévision, Henry Winkler, le populaire Fonzie de *Happy Days*. Au départ de l'opération commerciale *Rocky* s'installe un double reflet : d'une part, le scénario de Stallone, plagiat spontané de vieux thèmes populistes et mythiques

que l'écran américain charrie depuis le parlant; d'autre part, le comportement mimétique du scénariste qui, devenu acteur, redouble et clôture pour son compte l'impact du premier reflet, en l'inscrivant dans la performance corporelle.

Le vieux Capra, interviewé à la sortie de *Rocky*, s'est écrié: «voilà le film que j'aurais aimé faire». En filigrane, sous le tape-à-l'œil de la technologie moderne, il venait d'admirer un reflet de son écran.

La boucle était bouclée. À même une série de surimpositions concertées de mimétisme: scénario de décalcomanie spontanée, comportement réfracté de comédien, leitmotiv emprunté et patterns techniques rigoureusement retransmis de l'écran, le film *Rocky* a reproduit l'image écranique, le reflet du reflet.

C'est le phénomène rétro dans toute sa splendeur. Et le rétro est bien plus qu'une mode passagère, bien autre chose qu'une retombée momentanée du haut de notre présent complexe et vulnérable dans le passé simple et rassurant. Le rétro est une maladie chronique et, peut-être bien, un épuisement de la civilisation. Il renvoie au narcissisme et à la schizoïdie.

La réalité, ce reflet de l'image

Au début des années 70, l'écrivain américain, Jerzy Kosinski, écrivit un livre étrange, *Being There*. Ce livre que le cinéaste Hal Ashby vient d'adapter à l'écran d'une manière remarquablement fidèle (mieux vaut encore, pour l'écran, se référer à l'écrit que s'autogénérer) exprime bien les préoccupations de son auteur. En effet, depuis son roman célèbre, *L'oiseau bariolé*, le poète

visionnaire qu'est Kosinski n'a cessé de dénoncer, dans son œuvre écrite et dans ses conférences, le comportement passif, conformiste et non créateur de l'homme américain contemporain.

Le personnage central de *Being There*, le jardinier Chance, n'a jamais dépassé les murs qui entourent la propriété de son maître, un vieillard alité qu'il ne voit pratiquement jamais. Son téléviseur fonctionne jour et nuit et l'écran, depuis son enfance, est sa seule fenêtre sur le monde. Chance est à ce point branché sur la télé qu'il en est arrivé à n'être plus que le produit vivant de l'écran géniteur. Comme si l'appareil électronique, à force de le nourrir de ses images et de ses sons, avait réussi à créer l'homme «écranique».

Le plus étrange — et c'est là que Kosinski pousse la satire jusqu'à la férocité — c'est que le monde réel de l'establishment qui, par hasard, découvre Chance est fasciné par cet homme nouveau dont le comportement et le discours ne sont pourtant que le reflet de ce reflet qu'est l'écran. Jusqu'au président des États-Unis qui considère Chance comme la sagesse incarnée.

Quelle ne serait pas la chance d'un certain Pouvoir si l'image, emprisonnée dans un rectangle et structurée selon des schèmes précis, pouvait, à la longue, se muer sans douleur en réalité de tous les jours.

Conclusion

Le *Being There* de Jerzy Kosinski est une parabole. Certains l'ont reçu comme une œuvre de science-fiction. Et pourtant, le phénomène Chance fait réfléchir. C'est bien là, d'ailleurs, l'objectif de

Kosinski: «l'artiste moderne doit provoquer des chocs». La tendance actuelle de l'écran, le petit comme le grand, à s'autogénérer est inquiétante. Les Spielberg et les Lucas, les Stallone et les jeunes diplômés en cinéma de U.C.L.A., en recherchant le plaisir de l'expression spontanée, n'aboutissent, au bout du compte, qu'à s'engouffrer dans l'écran, à la poursuite de l'image que ce même écran a déjà déposée en eux.

Et nous, qui sommes assis devant le grand et le petit écran, nous ne sommes pas, bien sûr, des Mister Chance. Il n'en reste pas moins que le matraquage audio-visuel dont nous sommes l'objet risque de miner nos rapports avec la réalité. On peut toujours tourner le dos à l'écran et fuir dans la nature, afin de revivifier notre expérience directe avec le réel. Mais le reflet de l'image ne nous lâche pas si facilement. Il peut nous rejoindre jusque devant un beau coucher de soleil: «C'est aussi beau qu'une carte postale».

¹ *The Culture of Narcissism*, Warner Books Edition, New York, 1979, p. 44.

² Michael Pye, Lynda Myles, *The Movie Brats*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1979.

Nouveau supplément destiné à l'enseignant dans sa classe

Réservé aux abonnés et aux membres de l'AQPF.

Des tirés à part sont disponibles au prix de:

1 \$ par exemplaire
25 \$ pour 30 exemplaires
70 \$ pour 100 exemplaires
(frais de poste inclus)

C'est moins cher et plus propre que des photocopies!

