

CE QU'ON FAIT QUAND ON UTILISE LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Intervention de Jean-Christophe RIBOT, cinéaste

Lorsqu'on m'a demandé de faire un exposé sur le langage cinématographique, je me suis replongé dans mes lectures théoriques. Et j'ai commencé par la conclusion d'un livre célèbre de Deleuze : *L'image-temps*¹. Or Deleuze commence sa conclusion par : « *Le cinéma n'est pas un langage.* »... Vous imaginez mon désarroi. Pourtant Deleuze a consacré deux livres et des dizaines d'heures de conférence à se pencher sur ce que le cinéma avait apporté à la pensée... Je raconte cette anecdote comme un avertissement : mon exposé ne sera pas universitaire. Je ne chercherai ni à savoir si le cinéma est un langage, ni à définir ce langage cinématographique, si tant est qu'il existe. J'aimerais plutôt évoquer des techniques cinématographiques, de manière assez précise, et voir en quoi elles portent sur le monde des points de vue que seul le cinéma peut porter. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'il y a des « idées cinéma », des choses qu'on ne peut exprimer que par le cinéma. Je vais prendre un exemple que vous connaissez tous : c'est une image de Charlie Chaplin pris dans un rouage mécanique d'une usine qui fabrique des voitures, dans le film *Les Temps Modernes*. Image célèbre, cinématographique qui induit une double lecture qui n'est possible qu'au cinéma. Une première lecture évidente de la situation

burlesque : celle d'un homme pris dans un pétrin et qui essaie de s'en dégager. Et une deuxième lecture métaphorique : l'homme pris dans le mécanisme du taylorisme de la production à la chaîne. On reviendra plus tard sur le rapport au sens que possède le cinéma, sur la manière dont s'articulent ces deux lectures. Mais je tenais à commencer par un exemple d'« idée cinéma » qui parle à tous.

La première spécificité du cinéma, celle autour de laquelle tournent la plupart des analyses, c'est son ultra-réalisme. Alain Badiou attribue d'ailleurs la popularité du cinéma – dont on peut dire qu'il a été l'art majeur, du moins le plus populaire, du XX^e siècle – à ce réalisme. Lors d'une projection, on ne se dit pas *a priori* qu'il y a quelque chose à *comprendre* parce qu'on reconnaît immédiatement ce qui est représenté comme étant la réalité. Contrairement aux autres formes d'art où le spectateur est d'emblée mis dans la situation de comprendre *l'intention* de l'artiste, au cinéma, on peut croire qu'on regarde la vie. Cet aspect ultra-réaliste est trompeur, bien sûr, parce qu'il y a *représentation* du réel, mais le fait que le cinéma trompe si bien nos sens est à coup sûr une de ses singularités.

Prenons un exemple : une personne doit faire un exposé face une assemblée. Cette personne est

anxieuse mais elle doit se lancer. Comment va-t-on représenter cela au cinéma ? Contrairement à l'écrivain ou au peintre, le cinéaste ne part pas d'une page blanche, il ne part pas du vide, il part de la totalité du réel. Le premier travail du cinéaste, c'est d'isoler des morceaux de réel dans son cadre et des instants dans son plan. Il faut isoler les éléments qui transcendent l'histoire que vous racontez. Je ne choisis pas le mot « histoire » au hasard. Bien sûr, ce qui fait le langage cinématographique ce n'est pas l'histoire qu'on va raconter mais c'est la manière dont on va la raconter. Mais tous les films partent d'une narration : il y a toujours une idée narrative derrière, même dans le film le plus « abstrait » de Godard ou de Duras, il y a une trame prétexte.

À partir de cette situation, de cette histoire (un jeune homme est angoissé à l'idée de s'exprimer devant une assemblée), quels choix fait-on ? On peut choisir de relater les idées qu'il va exprimer dans son exposé et montrer les réactions du public à ces idées. Ou on peut choisir de voir la scène du point de vue de sa mère qui le trouve extraordinaire et du point de vue de sa sœur qui le trouve ridicule. Ou on peut choisir de se focaliser sur le point de vue du jeune homme et de dramatiser à l'extrême ce point de

1. Gilles DELEUZE : *cinéma*
2 *L'image-temps*
collection « critique » Les éditions de Minuit, 1985.



2. Ingmar BERGMAN : *Laterna magica*, Gallimard, 1987.

3. Visible ici : www.youtube.com/watch?v=Chqb9W_EM5g

LES ACTES DE LECTURE n°115

(sept. 2011)

DOSSIER

Ce qu'on fait quand on utilise le langage cinématographique (J.-C. Riobot)

69

vue. C'est ce troisième choix qu'ont fait les frères Cohen dans l'exemple que j'ai choisi de montrer. En l'occurrence, c'est un jeune homme qui fait sa bar-mitsva. Et vous allez voir comment les frères Cohen, qui font le choix d'une ultra-dramatisation (c'est leur humour spécifique) vont trier et isoler drastiquement quelques éléments de la totalité de la situation, à travers le regard du jeune homme. Le jeune homme voit le visage du rabbin autoritaire, les visages de la famille qui espère un brillant exposé, le visage du copain avec qui il a fumé un joint juste avant et qui là, n'est visiblement d'aucune utilité (il est stone), le visage d'une femme sexy sur laquelle il fantasme... mais qui n'est également d'aucune aide dans la situation présente... Et les réalisateurs vont encore accentuer ces choix dramatisants par des zones de flou et de netteté artificiels qui vont isoler, dans le cadre, les éléments les plus forts. C'est très particulier, ce sont des trucages de post-production. Au niveau du son, ils vont faire le même travail d'épuration : ils vont éliminer tous les sons réalistes et accentuer de manière très artificielle les sons qui serviront la dramatisation de la situation. Les premiers mots que le jeune homme parvient à prononcer sont surmixés et brisent artificiellement le silence. Le son de la « règle » (?) du rabbin qui se pose et glisse sur le texte qu'il doit lire est réverbéré... À travers cet exemple, on sent comment l'ultra-dramatisation provoque chez le spectateur une sensation double, très cinématographique : celle d'être projeté dans la situation (effet de réalisme) et, en même temps, celle d'avoir conscience d'être spectateur d'une *mise en scène*.

En l'occurrence, les frères Cohen ont la volonté de faire éprouver au spectateur cette double sensation. Ils nous disent : vous êtes au cinéma et c'est excitant parce que vous allez vivre des situations extrêmes sans prendre de risque.

Je vais revenir un instant sur le « réalisme » du cinéma. La première fascination qu'a provoquée le cinéma, lors de son invention, c'est la captation de la vie, ou plus précisément l'illusion de la captation de la vie. C'est le fantasme d'avoir pu encapsuler dans une boîte des moments de vie... Cette faculté a fasciné tous les premiers cinéastes. Ingmar Bergman a écrit dans l'introduction de son livre autobiographique² cette fascination quand il a découvert une boîte magique qui projetait des choses sur son mur : il tournait la lanterne dans un sens, une femme se levait, il la tournait dans l'autre sens elle se recouchait. Cette émotion première pour le mouvement recréé tend à disparaître aujourd'hui, par habitude. Mais nombre de cinéastes contemporains vont tenter de la faire revivre et de la transmettre au spectateur. Les moyens les plus basiques consistent à faire référence aux moments de la captation et au moment de la projection, par exemple : à ajouter le bruit d'un projecteur sur la bande son, à utiliser une pellicule très granuleuse pour évoquer la cristallisation de l'instant... Ou encore, par le moyen de la voix *off*, à avertir le spectateur en le prévenant : « *je vais vous montrer une belle image de vie captée, attention, regardez-la* ». ³

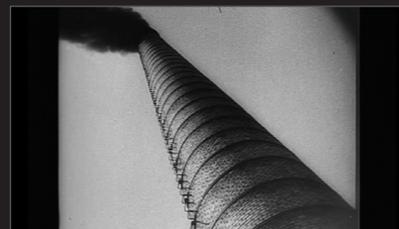
Ce procédé est flagrant dans le tout début de *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker. Le film consiste

en une suite de scènes de vie recueillies au cours de voyages au Japon, en Islande, en France, en Afrique et que le réalisateur assemble de manière totalement subjective, en établissant des liens entre des images qui *a priori* n'en ont pas. Comment Chris Marker s'y prend-il pour attirer notre attention sur la beauté du cinéma qui permet de cristalliser des morceaux de vies et de les assembler ensuite au gré d'une mémoire, d'une subjectivité ? Le film commence sur un noir à l'image et la voix *off* commence : « La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images - mais ça n'avait jamais marché. » Et enfin on découvre le plan, granuleux, silencieux, de trois enfants blonds sur une route d'Islande. Et c'est effectivement une image d'un bonheur, gravée comme un souvenir. Puis la voix *off* reprend : « Il m'écrivait : "Il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir." » Ce film est un assemblage de projections mentales. Ces instants ont sans doute réellement existé. Mais ils n'existent plus qu'à travers une mémoire, qui trie, qui assemble.

Chris Marker attire également l'attention sur le montage, sur le sens qui émerge de la confrontation de deux plans, mis bout à bout. En l'occurrence, dans *Sans Soleil*, il travaille sur la mémoire pour laquelle le cinéma est un outil privilégié pour les raisons qu'on vient d'évoquer (sensation d'enregistrement du réel et assemblage subjectif de moments éparses). Et

pour les mêmes raisons, on comprend pourquoi le cinéma est un outil sociologique. Capter des instants de vies sociale et les assembler pour faire sens... Les cinéastes révolutionnaires soviétiques, par exemple, ont utilisé le cinéma à des fins idéologiques.⁴

Dans un film célèbre de Dziga Vertov, *L'homme à la caméra* (1928), on sent une volonté démiurgique de tout filmer de la vie sociale, de représenter tous les rouages d'une société soviétique idéale : les travailleurs, le système dans lequel ils travaillent, les rites de la vie, la mort, le mariage, la naissance. Et, en même temps, le travail du cinéaste est toujours représenté à l'écran, à travers l'image de « l'homme à la caméra » qui court avec son appareil sur l'épaule, de lieu en lieu. Pourquoi Vertov se met-il en scène dans cette représentation d'une société idéale ? Parce que, nous dit-il, l'observation de la manière dont on vit est importante pour construire cette société soviétique idéale. Il y a toujours ce double jeu entre la représentation et la société réelle. C'est en cela que le cinéma est très ambigu. Son ambiguïté tient à la part « indicielle » des images, c'est-à-dire, à ce que la pellicule a enregistré et qui a réellement existé. Même si vous voyez des acteurs à l'écran, qui jouent une situation, cette situation a réellement existé, un jour, dans un studio. Par exemple, les films burlesques sont basés sur le fait que la performance des acteurs a réellement eu lieu. Keaton ou Chaplin ont réellement effectué telle ou telle cascade et le burlesque en joue. Ce qui n'existe plus dans les films comiques d'aujourd'hui basés sur le découpage, ou le trucage. Il y



4. Visible ici : www.youtube.com/watch?v=7ZkvjWIEcoU



a toujours une lecture « documentaire » des images de cinéma. Et elle est cruciale. Mais du rapport indicel à l'image naît toutes les manipulations possibles : il faut toujours déceler *l'intention* derrière le *montage* de ces éléments de réalité.

On a demandé à Hitchcock, au moment de la 2^{ème} guerre mondiale, comment filmer les camps de concentration. Ce réalisateur qui découpe énormément ses films, a donné comme seul conseil : « *Faites des plans longs, panoramiques sans aucune coupe pour montrer que cela a existé, que cela a été vrai.* » Alors il y a cette volonté de mettre la caméra là où les gens ordinaires ne peuvent pas aller, montrer ce qui n'est pas visible ou montrable au quotidien : l'exotisme, le dangereux et le spectaculaire, les tabous, le sexe, la mort, l'horreur... Pour conclure sur cette idée d'images-traces, je dirais que le cinéma, en captant ce qu'il capte, fait revivre des instants du passé mais suggère également que ces instants sont passés, que chaque photogramme enregistré sur la pellicule est en fait un instant qui n'existe plus. Le cinéma est nostalgique et « *met dans nos yeux un air de savoir que tout va dans la mer, la jeune fille adoucie des soirs de verre, les bateaux, les avions de guerre, la beauté d'Ava Gardner* »

Le cinéma est décidément l'art de la mémoire. Une invention décisive, le *gros plan*, dans les années 1910, attribuée à Griffith, va permettre d'instaurer au milieu de ces images mentales, un personnage de fiction. Il va créer un médiateur entre des images et une intériorité. Avec le *gros plan*, on invente un des moteurs les plus puissants de l'attention du public : *l'identification*. Et là, on va pouvoir

parler de grammaire, en ce sens qu'il y a réellement une convention, admise par le spectateur, une articulation structurelle commune à tous les cinémas et jusqu'à aujourd'hui. C'est le champ contre-champ, c'est-à-dire la mise bout à bout d'un gros plan de visage et d'un autre plan, de n'importe quoi : paysage, tableau, chaise, peu importe. Ces deux plans mis bout à bout disent : *ce personnage voit ça*. C'est une convention. Et cette convention nous permet de voir à travers le regard d'un personnage...

Prenons l'exemple d'une séquence de nuit dans *Les 400 coups* de François Truffaut. On voit des plans de Paris, la nuit : Pigalle, les boulevards... Des images documentaires qui renseignent aujourd'hui sur la vie nocturne de Paris dans les années 60... De manière très classique, Truffaut insère entre ces plans des gros plans du visage d'Antoine Doisnel (Jean-Pierre Léaud) gamin, à l'arrière d'une fourgonnette de police. Et il pleure. Nous découvrons désormais Pigalle à travers le regard d'un enfant mal aimé, arrêté par la police, triste. Ce sont les images mentales d'Antoine Doisnel. On entre dans son intériorité.

Bien avant, ce procédé de champ-contrechamp a été théorisé par un cinéaste soviétique, Koulechov. Dans sa démonstration, Koulechov alterne le gros plan du visage d'un comédien avec un objet regardé. Mais le cinéaste va changer « l'objet regardé ». Ce sera d'abord une assiette de soupe, puis un enfant, puis une femme lascive. Toute la démonstration réside dans le fait que le spectateur prête des intentions différentes à l'acteur, selon l'objet qui est montré (gourman-

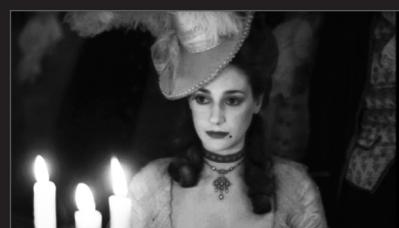
dise, tendresse, concupiscence). Alors que le gros plan sur le visage de l'acteur est strictement le même. Mais la convention cinématographique fait qu'on lit une intention chez le personnage montré en gros plan : le plan qui succède au gros plan d'un personnage est une image mentale façonnée par ce personnage. Imaginez dès lors la mise en abîme que peut engendrer le fait d'alterner, par ce procédé, deux visages qui se regardent. C'est à la fois l'une des figures les plus classiques et les plus fascinantes du 7^{ème} art. Le spectateur est pris dans un jeu de miroir sans fin, si tant est que le réalisateur sache l'utiliser.

La scène de séduction⁵ extraite de *Barry Lyndon* montre à quel point Stanley Kubrick maîtrise ce procédé, à travers le jeu des regards de l'homme, de la femme, et accessoirement de son chaperon. L'instant décisif où les regards de l'homme et de la femme se croisent fait l'objet d'une véritable mise en *suspens*. Là encore, comme chez Truffaut plus haut, la musique (*Trio, opus 100* de Schubert) donne des informations supplémentaires sur l'intériorité des personnages.

Si on évoque le champ / contre-champ, il nous faut dire rapidement un mot du hors champ... C'est-à-dire du contre champ qui ne vient pas, qui n'est pas montré mais qui est suggéré. C'est un procédé classique de film d'horreur. Le spectateur attend le contre-champ sur le monstre mais on ne le montre pas, laissant le soin au spectateur de l'imaginer à travers l'émotion lue sur le visage de l'acteur. Dans un registre complètement différent, puisqu'il s'agit du remake de *Starsky et Hutch* avec Ben Stiller et Owen

Wilson, ce même procédé est utilisé avec brio... Starsky et Hutch sont en train d'interroger une « majorette », dans son vestiaire. Celle-ci très pressée, se change devant eux et se dénude entièrement⁶ pendant l'interrogatoire. Mais jamais on ne la voit dénudée. On reste sur le visage des deux protagonistes qui tentent, tant bien que mal de poursuivre leur interrogatoire. Et, à travers leur réaction – assez expressive... – le spectateur reconstitue le contrechamp. C'est un effet comique particulièrement efficace quand on a deux acteurs tels que Stiller et Willson.

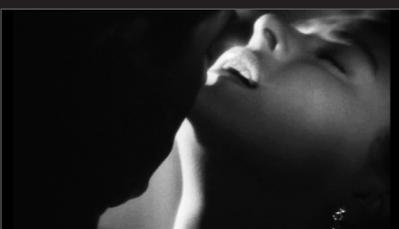
On a vu avec quelle facilité, par une convention, le cinéma expose le point de vue d'un personnage. Or la plupart des situations dramatiques au cinéma vont reposer sur la confrontation des points de vue. Le metteur en scène va tenter de faire appréhender au spectateur les points de vue différents de plusieurs personnages. Et de cette confrontation naît le drame. Le spectateur va partager, avec chacun d'eux, certaines informations, certaines émotions. À ces différents points de vue, va également s'ajouter un autre point de vue, omniscient, celui du réalisateur. Dans certaines circonstances, le spectateur va également avoir accès à des informations exclusives, que les personnages n'ont pas... Si on se résume, la grammaire du cinéma permet au spectateur de sauter, en un instant, du point de vue d'un personnage à celui d'un autre personnage puis à un point de vue omniscient. Cette agilité est très spécifique. Le roman ou le théâtre peuvent le faire, mais de manière beaucoup moins économique. On appelle cela la différenciation



5. Visible ici : www.youtube.com/watch?v=KkJOxqB-qk

6. Visible ici : www.youtube.com/watch?v=SggcLs1g7w&feature=related

LES ACTES DE LECTURE
n°115
(sept. 2011)
DOSSIER
Ce qu'on fait quand on utilise le langage cinématographique
(J.-C. Ribot)



des savoirs : un personnage sait quelque chose qu'un autre ne sait pas. Le spectateur sait quelque chose qu'aucun personnage ne sait. On touche probablement ici au deuxième moteur le plus puissant de l'attention du public : le **suspens**. Et si Alfred Hitchcock est considéré à juste titre comme un maître du suspens, c'est parce qu'il maîtrise parfaitement la distribution des informations. Il sait, à chaque instant, ce que le spectateur sait de ce que chaque personnage sait... et ne sait pas. Son film *Notorious*, mettant en scène Cary Grant et Ingrid Bergman constitue un exemple d'utilisation prodigieuse de cette maîtrise. Ingrid Bergman, fille d'un ancien nazi mais ayant rejeté son père, est recrutée par Cary Grant, travaillant pour l'État américain, pour infiltrer un réseau nazi. Ingrid Bergman, amoureuse de Cary Grant, accepte la proposition. Elle va jusqu'à épouser un homme pour approcher au plus près le trafic de ce réseau. La scène⁷ que je propose de regarder s'articule autour du vol, par Ingrid Bergman, de la clé de la cave recelant probablement les mystères du trafic. Et pendant une réception organisée par Ingrid Bergman et son époux, elle va tenter de remettre cette clé à Cary Grant pour qu'il puisse aller fouiller dans la cave. Mais les regards suspicieux du mari et de ses acolytes nazis pèsent sur eux... Hitchcock utilise là encore l'effet Koulechov, mais de manière démultipliée et avec une maîtrise parfaite, permettant au spectateur de détenir toutes les informations, mais surtout de savoir quels personnages les détiennent ou non, le tout très naturellement. Comme dans *Barry Lyndon*, les informations à destination du

spectateur passent par le regard des personnages. Gros plan de visage qui regarde – plan sur ce qui est regardé – gros plan de réaction de la personne qui a vu. Mais apparaît également dans la scène *un pôle réalisateur*, c'est-à-dire un ensemble d'informations mises à disposition du spectateur dont les personnages n'ont pas connaissance. Pour donner ces informations, Hitchcock utilise des mouvements de caméra ostentatoire ou des cadres ultra-dramatiques (dont les frères Cohen s'inspireront en les poussant à l'outrance) qui signifient clairement au spectateur qu'il s'agit là du point de vue du réalisateur et non pas d'un personnage.

Je vous invite à suivre, plan à plan, la distribution de ces informations. C'est brillant, c'est une horloge suisse : tout va extrêmement vite, les informations sont complexes et pourtant, c'est limpide. Si la maîtrise d'Hitchcock tient le spectateur en haleine, elle permet également d'accéder à une complexité psychologique étonnante. À la fin de la séquence, dans la cave, Cary Grant et Ingrid Bergman découvrent une bouteille pleine d'un minerai douteux, au moment même où le mari d'Ingrid Bergman, ex-nazi, fait irruption. Pour ne pas dévoiler leur découverte, Cary Grant et Ingrid Bergman s'embrassent, jouant les amants découverts. Ce qui se lit sur le visage d'Ingrid Bergman au moment où elle embrasse Cary Grant, qu'elle aime, pour détourner l'attention de son mari est sans fin : parce qu'elle est amoureuse de Cary Grant, elle joue à l'espionne qui joue l'amoureuse de Cary Grant, qui joue à nier être amoureuse. Alors qu'elle l'aime réellement...

7. Visible ici :
www.youtube.com/watch?NR=1&v=B1dc9Y614Ao (à partir de 4:40)

LES ACTES
DE LECTURE
n°115

(sept. 2011)

DOSSIER

Ce qu'on fait
quand on utilise
le langage ciné-
matographique
(J.-C. Ribot)

On voit bien ici qu'il existe tout un ensemble de moyens de communication spécifiques au cinéma et à destination du public. Doit-on parler de grammaire ? Peut-on parler de langage ? En tous cas, ces moyens ne nécessitent pas de passage, de décryptage par le langage oral, pour être compris par les spectateurs. Le message est intellectualisé, assimilé naturellement par eux. Plus la maîtrise de ces techniques par le réalisateur est grande, plus la compréhension par le public sera efficace et immédiate. Mais soyons clairs, pour Hitchcock, l'histoire est un prétexte. Son obsession stylistique... c'est la mise en scène de la culpabilité. Culpabilité qui pèse dans les regards pleins de soupçons, que chacun porte sur les autres... c'est un cinéaste protestant.

Avant de terminer, j'aimerais dire un mot du tournage. Dans le cinéma, trois phases d'écriture, très différentes, se succèdent : le scénario, le tournage et le montage. Le tournage est un moment qu'on essaie d'évacuer quand on est un jeune réalisateur. On préférerait avoir une écriture parfaitement maîtrisée. Or le tournage, c'est justement le moment où la maîtrise de l'écriture se confronte à une réalité qui nous dépasse. C'est toute la dualité du cinéma et sans doute ce qui en fait toute la beauté : le cinéma se confronte à un matériau réel. Avant de pouvoir monter des tranches de vie, il faut les *créer*, les provoquer. J'aurais aimé parler de Renoir qui évoque beaucoup cette confrontation entre des personnages *écrits* et des acteurs réels, qui ont leur propre personnalité. Ou entre un scénario à ligne dramatique tragique et des moments de vie intense qui le débordent.

Je vous propose un extrait d'un film de facture relativement conventionnelle mais qui recèle un moment de grâce. Il s'agit de *Walk the line*, un film américain réalisé par James Mangold, sorti en 2005, qui retrace la vie de Johnny Cash, le chanteur. L'extrait montre une situation simple : Johnny Cash, jeune et encore timide est en tournée et il rencontre une chanteuse, June Carter, déjà très réputée. Ils se retrouvent dans un bar après leur prestation et discutent pour la première fois, dans une ambiance d'amitié romantique. Au cours de la conversation, il est question du frère de Johnny Cash. June Carter l'interroge à ce sujet et Cash lui apprend que son frère est mort, lorsqu'il était très jeune. Or, il faut savoir que Joaquin Phénix, l'acteur qui joue Johnny Cash, a lui-même un frère, River Phénix, qui est mort d'une overdose. Juste après cette ligne de dialogue Joaquin Phoenix a un regard las et triste, d'une sincérité absolue. Dans une suite de plans apparemment anodins, avec des dialogues d'une certaine banalité, le réalisateur réussit à saisir dans le regard de Joaquin Phoenix quelque chose qui va au-delà du simple jeu d'acteur, **une vérité de l'instant** qui est extrêmement émouvante, très précieuse. C'est un instant de réalité, capté...

Une question presque sous-jacente reste : celle de se demander si dans l'esthétique du cinéma, dans le langage du cinéma, on pouvait déceler une « idéologie de gauche » et une « idéologie de droite ». Cela m'est difficile de répondre par manque de compétence. Je voudrais juste dire les choses autrement en prenant un exemple extrême, très affirmé. Leni Riefenstahl, qui fait



des films pour le régime nazi pendant la seconde guerre mondiale, fait un cinéma nazi. Eisenstein, qui fait des films pour la révolution soviétique (*Le cuirassé Potemkine*), fait des films socialistes, là c'est très clair. À l'époque, on se posait ce genre de question, évidemment. Aujourd'hui, les questions de politique se posent seulement au niveau du scénario, c'est-à-dire des histoires racontées. Hollywood se pose ce genre de question au niveau du scénario mais pas au niveau de l'esthétique, pas au niveau de l'écriture cinématographique. Chez Riefensthal et Eisenstein, la différence idéologique se manifeste à la fois à travers ce qu'ils filment et à travers leur style de montage. Leni Riefensthal filme des corps parfaits, la « beauté » de races pures. Eisenstein filme les visages et les mains burinés du peuple. Au niveau du montage, le style de Riefensthal se caractérise par un montage d'une fluidité totale qui le rend invisible. La rigueur du tout dépend de la rigueur de chaque plan et de leur ordonnancement. Les mouvements de foule étant eux-mêmes des modèles d'ordre. Dans le cinéma d'Eisenstein, c'est le conflit qui prime, le conflit plan à plan, l'opposition des formes, la confrontation des lignes, le choc des mouvements opposés. Le rapport de plan à plan est un rapport de confrontation, d'extrême violence : typiquement, la révolution contre la réaction, tant au niveau du sens véhiculé qu'au niveau formel. [extrait du film *Octobre*⁸]. Je le répète, dans le fond et dans la forme, Riefensthal fait un cinéma nazi et d'ailleurs la tentative de réhabilitation d'il y a quelques années me paraît assez scandaleuse.

C'est là très clair, l'esthétique veut dire quelque chose au niveau idéologique. Aujourd'hui, j'aurais plutôt envie de parler, de manière beaucoup plus simple, de « films sympathiques » et de « films antipathiques », même si ce ne sont pas des catégories très universitaires... Mais vous sentez dans la manière de filmer, un amour ou un désamour des choses filmées. Ce que j'appellerais un film sympathique, c'est un film dans lequel il y a la volonté de recréer la vie sur le plateau avant de la capter... Renoir fait des films sympathiques. Alors que chez des cinéastes comme Kubrick ou Hitchcock, à la limite, s'ils pouvaient se passer du tournage... Ils ont un rapport très formel aux choses. Mais que les choses soient claires : il y a des misanthropes géniaux... Hitchcock, Kubrick, sont des misanthropes, mais ils le savent et en font quelque chose de génial.

Je vais illustrer mon propos en vous montrant un extrait⁹ du film *Shara* de la japonaise Naomi Kawase, sorti en 2003. Il y a dans le film une chorégraphie de rue : la danse traditionnelle de *Basara* (un groupe de danseurs, encadré par une foule dense sur les trottoirs, avance lentement dans une rue lors d'une parade, en faisant toujours les mêmes gestes simples sur une musique simple et répétitive). C'est très compliqué à filmer car il y a énormément de figuration et l'enjeu dramatique est relativement complexe : la jeune fille, personnage principal, qui danse en tête du groupe, trouve progressivement un immense bonheur à danser et on suit son épanouissement. On voit les regards posés sur elle, par sa mère, par un jeune homme qui est séduit et la jeune fille qui réagit

à ces regards et prend confiance et plaisir. Et à mi-parcours une pluie soudaine et diluvienne s'abat sur le cortège. Comment faire pour filmer tout ça ? Lars von Trier a filmé une chorégraphie dans *Dancer in the dark*. Il avait mis cent caméras, partout, et ça marchait plutôt bien, c'était bluffant. Là, pour le coup, il y a une caméra, à l'épaule. Et une suite de plans séquence, très longs. Le premier plan est un plan de 3 minutes... Vous avez donc un cameraman, seul, qui doit montrer une grande chorégraphie et isoler un personnage principal, montrer son interaction avec la foule et des personnes spécifiques dans la foule... C'est extrêmement complexe et vu le nombre de figurants vous ne pouvez pas faire la prise 50 fois... Or là, le cameraman est en phase. Il est dedans, il se promène autour de la danseuse et ne rate rien des regards furtifs entre les protagonistes, de leurs mouvements, de l'enthousiasme de la foule autour qui grandit, du groupe de danseurs qui intensifie la danse : le moment d'unité entre le cameraman qui filme et tout ce qui se passe autour de lui, c'est un moment de grâce. *Shara* est un « film sympathique » au meilleur sens du terme.

Jean-Christophe RIBOT

Question dans la salle : *Quel serait le réalisateur aujourd'hui qui aurait un langage assez proche de celui d'Hitchcock ?*

J.C. Ribot : Au niveau de la maîtrise des informations distribuées, je dirais Michael Haneke. Mais au niveau de la culpabilité... et de la figure du double... le réalisateur de *Black Swan*¹⁰... Aronofski. Les techniques sont différentes mais les préoccupations et les effets ressentis sont assez similaires : il y a cette volonté d'explorer le psychisme et la

lier ici : www.youtube.com/watch?v=j6VFJifG0Bg&feature=related

9. Visible ici : www.dailymotion.com/video/x5z0ts_shara-fr-naomi-kawase_shortfilms

10. Bande annonce : www.youtube.com/watch?v=BwfHOHA-7Sw

LES ACTES DE LECTURE
n° 115
(sept. 2011)
DOSSIER
Ce qu'on fait quand on utilise le langage cinématographique
(J.-C. Ribot)

culpabilité d'un individu jusqu'à la lisière de la folie (pour le personnage) et la lisière du fantastique (pour le spectateur et le réalisateur). Un film comme *Vertigo* est quasiment « fantastique » mais le glissement est tellement progressif qu'on ne s'en rend pas compte. Et surtout, on le vit à travers le point de vue d'un personnage qui commence à « débloquer »... Dans *Black Swan*, Aronofski va jouer sur cette frontière en interrogeant quasiment directement le spectateur : est-ce le film qui est surréaliste ou est-ce Nathalie Portman qui est folle ? Ces images que je vous montre, est-ce que ce sont les projections mentales de l'héroïne ou est-ce réellement ce qui est en train de se passer ? Et c'est comme ça qu'on va aller explorer le subconscient de l'héroïne et qu'Aronofski implique le spectateur dans l'introspection de cette danseuse.

Question : *Est-ce que vous pouvez nous expliquer en quoi un roman n'aurait pas pu faire ce qu'on a vu dans l'extrait de la chorégraphie de Shara ?*

J.C.R. : Le mouvement apporte du bonheur, comme disait Robert Bresson. Et le cinéma, c'est du mouvement... Là, tout est basé sur cette énergie collective qui arrive sur cet individu qui se transforme petit à petit au cours de la danse. Cela passe par le mouvement. Il n'y a que le cinéma pour faire ça. Pour réussir à capter à la fois le mouvement qu'on pourrait voir sur une scène chorégraphique, mais aussi la transformation du visage qui est en train de se faire sur la danseuse...

Question : *Est-ce que vous pouvez dire deux-trois mots sur le cinéma adapté de trames narratives, de romans. Qu'est-ce qui se passe à ce moment-là ? Et si ce n'est pas l'histoire qui est importante, qu'est-ce qui va apporter le plus ou le moins ?*

J.C.R. : D'une manière générale, il y a deux manières d'adapter : ou vous essayez d'adapter l'esprit du roman, c'est-à-dire que vous essayez de comprendre ce que le romancier a voulu faire, dans son langage justement... et vous essayez de retranscrire cette démarche dans votre propre langage. Ou vous vous servez de l'intrigue, de la trame narrative mais pour faire quelque chose de tout à fait différent... La première solution, en général, ça rate. Adapter Proust ou Joyce, c'est absurde à mon avis. En revanche, ce qui peut servir au réalisateur, c'est une trame déjà bien ficelée qui lui permet de s'intéresser

à autre chose. En général, il faut qu'il évacue 95% de la trame narrative d'un roman, pour un film de deux heures. Par exemple, Hitchcock s'est inspiré d'un très mauvais roman, *Psychose*, et il en a fait un film très prenant. En l'occurrence, son film ne reflète pas l'émotion qu'il avait ressentie. Il ne se sert que de la trame. Exemple inverse, Chabrol a adoré *Madame Bovary*, et je pense que de nombreux cinéastes veulent faire des films parce qu'ils ont ressenti quelque chose d'unique en lisant un livre et se sont dit : « *Il faut que je fasse quelque chose avec ça !* ». Mais le résultat est mauvais. C'est très difficile de passer d'un langage à l'autre. Et même, vouloir refaire le projet littéraire en projet cinématographique, c'est impossible. Et puis ça ne sert à rien !

Question : *À propos d'adaptation, il y a un romancier américain qui écrit de l'héroïc fantasy, qu'on considère comme le Tolkien américain, et qui a écrit une saga qu'on appelle *Le trône de fer* en français. Il va la faire adapter à la télé, sur HBO, pour en faire une série. On parle beaucoup de ces nouvelles séries, notamment américaines. En France, on s'y met aussi. Des séries vraiment de qualité. Est-ce que la série réinvente le langage cinématographique ? Est-ce que vous sentez une différence ?*

J.C.R. : Quand vous zappez devant votre téléviseur, vous voyez tout de suite, en passant d'une chaîne à l'autre, si vous êtes face à une série américaine, un téléfilm français, ou allemand ou devant un film de cinéma. On reconnaît tout de suite le style. Mais il évolue, justement grâce à HBO. Jusqu'à présent, la plupart des films destinés à la télévision étaient caractérisés par la primauté de la narration. Chaque phrase prononcée fait avancer le récit, constamment. Vous n'exploitez pas les situations que vous mettez en place en vous intéressant à la réaction des personnages, c'est l'intrigue la priorité. Et surtout, vous n'exploitez pas l'environnement... Exploiter l'environnement pour évoquer la psychologie des personnages, ou même, évoquer une impression presque d'ordre physiologique, c'est propre au cinéma. Et ça le différencie du film de télévision. Je voulais vous montrer dans *Full Metal Jacket*, la séquence de la bataille de fin. Elle dure vingt-cinq minutes dans un environnement urbain totalement sinistre. Et pendant vingt minutes, comme en temps réel, on sent le soleil se coucher. C'est

un enfer à réaliser, parce que ce moment du soleil qui se couche, ça dure une heure, même pas. Et tout au long de la séquence et de manière parfaite, on sent l'angoisse monter chez les soldats. Il y a un sniper qui leur tire dessus et le soleil se couche. Or dans ce moment où on est en train de passer de la lumière du jour à la lumière de la nuit, il y a un basculement qui est physiologique chez les humains. On ne se sert plus des mêmes récepteurs au niveau des yeux et c'est associé à des émotions prégnantes. Kubrick a filmé ça pendant vingt minutes et c'est une séquence de guerre évidemment : on va petit à petit vers les ténèbres... Mais l'environnement est évacué des séries. Il sert juste à situer l'action... Pour revenir à HBO, je pense qu'il y a effectivement des séries qui sont en train de faire bouger le langage télévisuel. Il y a une grande liberté scénaristique bien davantage que dans les studios hollywoodiens.

Dans la salle : *C'est une liberté scénaristique mais pas au niveau du langage cinématographique...*

J.C.R. : Oui, mais le scénario, ce n'est pas un outil littéraire, je voudrais être très clair là-dessus. Le scénario, c'est un outil cinématographique. Qui écrit un scénario doit avoir de belles idées cinématographiques. Dans *Les 400 coups*, Antoine Doïsnel entend une dispute entre son père et sa mère. La mère dit clairement qu'elle en a assez de ce gamin, elle ne le supporte plus. Antoine Doïsnel entend ça. Il fugue, il erre dans les rues de Paris, la nuit. Alors il faut trouver une idée scénaristique forte qui exprime : la tristesse de l'enfant, le rapport à la mère et le fait qu'il a faim et doit se nourrir dans les rues de Paris ! Il faut que ce soit cinématographique, pas symbolique. La belle idée, est la suivante : Doïsnel a faim. Il voit un laitier qui livre et dépose des bouteilles de lait par terre. Doïsnel hésite et va en piquer une. Il boit cette bouteille de lait en se cachant et la musique reprend le thème général du film mais sur le mode de la ritournelle, de la comptine. Donc, bercé par cette comptine, on voit Jean-Pierre Léaud qui boit cette bouteille de lait comme un affamé. C'est très émouvant. Et pourquoi ça ne devient pas symbolique ? Parce que c'est Jean-Pierre Léaud qui fait vivre ça. On le met en situation, il est obligé de se cacher, il est obligé de courir pour boire sa bouteille de lait, donc on est

pris par l'intrigue. C'est une belle idée cinématographique et ça se joue au scénario.

Dans la salle : *Et c'est écrit avec des mots ?*

J.C.R. : Dans le scénario, c'est écrit : « Antoine Doinsel voit un laitier poser une douzaine de bouteilles de lait en verre dans la rue. Il hésite puis décide d'aller en voler une. Il la boit en courant ». Littérairement, c'est plat.

Dans la salle : *Avant, il est marqué « Extérieur jour »... L'écriture cinématographique, c'est comment on passe de ces deux lignes... au film.*

J.C.R. : Dans l'écriture cinématographique, il y a trois phases : l'écriture de scénario, le tournage, et c'est encore une écriture, et il y a une écriture au montage. Ce sont vraiment trois écritures différentes et chacune va essayer d'anticiper sur les autres. Une belle idée cinématographique de scénario va tenter d'anticiper un surgissement possible du réel, au moment du tournage ; et au moment du tournage, on va évidemment penser « *Tiens, ce plan, il va raccorder avec celui-là, il faudrait faire ça...* ». Mais ce sont vraiment trois écritures successives et on ne peut pas tirer de comparaison avec les autres arts. Je ne pourrais pas dire qu'il y a un moment décisif ou pas. Ce sont vraiment trois phases totalement différentes et qui sont inhérentes à cet art.

Dans la salle : *Mais qui ne sont pas forcément faites par la même personne ? Le scénariste écrit les trois lignes que vous avez dites tout à l'heure ; après, le réalisateur assure le tournage et ça peut être donné à un monteur avec quelques consignes.*

J.C.R. : Dans les cas extrêmes, oui. À Hollywood, un studio choisit généralement un scénario, puis choisit un réalisateur qui, selon sa notoriété peut plus ou moins faire réécrire. Ensuite, il le tourne et c'est ce qu'on attend de lui... À l'inverse, et notamment en France, le scénario est souvent écrit par le réalisateur, tourné par le réalisateur et monté en présence du réalisateur. Dans le cas de Lelouche, la caméra est même tenue par le réalisateur.

Dans la salle : *Quel dialogue entre le réalisateur et le monteur ?*

J.C.R. : Par exemple sur le passage de la clé d'Ingrid Bergman à Cary Grant, dans la scène de *Notorious*, ça peut donner : « *Tu ne trouves pas que c'est lourd, là, les deux gros plans sur la clé ? Est-ce qu'on ne pourrait pas en supprimer un ? Oui mais est-ce qu'on va bien comprendre que la clé passe d'une main à l'autre et que le mari n'y voit rien ?* » Ce sont des discussions de cet ordre... Les discussions de montage portent essentiellement sur la compréhension, la lisibilité. Et avec un bon monteur, on peut aborder évidemment des questions plus générales liées à l'esprit, à l'esthétique de l'œuvre... et là, il s'agit essentiellement de rythme.

Question : *C'est le réalisateur qui a barre sur le monteur ?*

J.C.R. : Oui. En tant que réalisateur, on espère trouver un deuxième regard, un regard extérieur chez le monteur. L'avantage du monteur, c'est qu'il n'a pas eu accès, et il ne faut surtout pas qu'il ait accès, aux phases d'écriture précédentes (scénario et surtout tournage). Il n'a à sa disposition que le matériel réel, et il n'a pas de rapport affectif à ce matériau, contrairement au réalisateur qui risque d'y projeter beaucoup plus que ce que la pellicule a réellement enregistré... parce qu'il était au tournage... On pense avoir créé quelque chose de fort, mais ce n'est pas forcément passé sur la pellicule. Le monteur n'a aucun scrupule. Ce plan... s'il est raté, il est raté. Il ne le mettra pas.

Question : *Puisqu'on parle des différents langages... Dès le début du cinéma, qui était muet, des musiciens jouaient. Quand quelqu'un tombait, il y avait un coup de grosse caisse... et ça me semble très important. Est-ce que maintenant, dans la façon de penser le film, c'est anticipé quelquefois avant ?*

J.C.R. : C'est très discuté, la question de la musique au cinéma. Certains cinéastes radicaux vont dire que c'est un appendice du cinéma, que c'est une facilité. La musique est un langage en soi... Et surtout, elle est « extra-diégétique », c'est-à-dire qu'elle n'est pas intégrée à l'histoire. Une chorégraphie à l'écran fait partie de l'histoire. La musique, non. Elle projette en dehors... Et il faut avoir conscience qu'elle est souvent utilisée pour

souligner des effets. Donc soit elle est redondante, soit elle pallie un manque au niveau de l'écriture cinématographique... En revanche, on peut aussi l'intégrer comme un contre-point, la concevoir comme un son, un son qui se marie à une image pour créer un tout unique... Il faudrait pouvoir visionner l'introduction de *Hiroshima mon amour*... où elle fait partie du langage cinématographique.

Question : *Je pensais à Apocalypse Now et à la musique des Doors ou bien à la Chevauchée des Walkyries. Ce qui me fascine, c'est que je ne peux plus écouter la Chevauchée des Walkyries sans revoir la scène des hélicoptères... Pourquoi est-ce aussi fascinant ?*

J.C.R. : D'abord, l'image est puissante. On parlait d'images mentales tout à l'heure... Les hélicoptères d'*Apocalypse Now*, on les voit arriver au loin, en contre-jour comme une nuée d'insectes menaçants. Mais surtout, au niveau de la musique, ce qui est très sophistiqué, c'est qu'elle commence comme une musique intra-diégétique ! Elle est dans l'histoire. Elle est diffusée par le colonel pour ses soldats, avec des haut-parleurs. Et ensuite, elle devient extra-diégétique, elle devient musique de film. On ne la perçoit plus à travers les haut-parleurs des hélicoptères mais c'est le réalisateur qui met son disque... Le spectateur ne s'en rend pas compte, évidemment. Mais le rapport à l'image en est changé. On passe d'une situation ressentie comme *présente*, avec un son *in*, à une image mentale, avec un son *off*. On n'a pas tellement parlé de son. Là, c'est stupéfiant, ce que fait Coppola, sur la dérive entre le réalisme et l'irréalisme. C'est ce qui est en train de se passer dans *Apocalypse Now*...