

LE CINÉMA, LANGAGE DU XX^E SIÈCLE

Jean-François COUNILLON (Nevers)

Tous les arts ont été, et sont toujours, véhicules d'une pensée, d'une intention. Mais tous ont été limités dans leur expression par l'étroitesse du registre sur le champ duquel ils pouvaient se déployer. D'où le rêve d'un Pygmalion, les constructions géométriques d'un Vinci, l'idéal des architectes de Chartres, les opéras de Wagner ou les romans de Tolstoï. D'où l'échec de ces tentatives, en tant qu'elles eurent l'ambition d'être des formes *totales* de l'art.

Il était, semble-t-il, réservé au Cinéma d'occuper cette place vide et de promouvoir la fonction totalitaire du film, en tant qu'il est spectacle, message, forme belle, art total donc.

Arrêtons-nous un instant sur chacun de ces points.

Le fait cinématographique s'inscrit dans un contexte particulier.

Né à la fin du siècle dernier, le cinéma conquiert d'emblée une place de choix. Il eût pu rester un art de l'illusion — ce que croyaient ses inventeurs — si un illusionniste de génie ne l'eût hissé sur le même plan que d'autres moyens d'expression bénéficiant d'une solide tradition.

Cette éclatante réussite peut s'expliquer par les effets de nombreuses causes. Nous retiendrons seulement que le film est, essentiellement, un spectacle, c'est-à-dire une représentation s'adressant à la fois aux yeux et à l'imagination. De ce fait, le spectacle cinématographique naît d'une véritable collaboration entre ce qu'il est, objectivement, et ce qu'il paraît, subjectivement. L'interprétation que je propose de *L'année dernière à Marienbad* peut différer, doit différer de celle que lui donne son auteur.

Ainsi défini, le « jeu » cinématographique n'est pas gratuit et, par conséquent, n'est pas qu'un jeu. Il plaît aux yeux, il déclenche le mouvement des mécanismes sensoriels et, dans une certaine mesure, le spectateur est passif devant l'écran ; ce qui lui est proposé lui est en même temps imposé, du moins dans sa structure.

Malgré tout, le film exige une espèce de participation du spectateur : ce dernier a tendance à projeter sur le spectacle, pour l'y découvrir ensuite, ce qui le préoccupe, ce qui l'intéresse. Si bien que sa passivité n'est pas totale. Disons, pour simplifier, que le film constitue, dans son objectivité même, le catalyseur de la subjectivité du spectateur. En d'autres termes, le film, en tant qu'il présente une unité fonctionnelle, c'est-à-dire un sens, n'implique pas pure passivité de la part du spectateur : un film absurde dans sa structure serait inconcevable, à moins que l'absurde lui-même ne soit érigé en système, auquel cas il cesse d'être absurde.

Le spectateur est donc amené à œuvrer pour sa part à la constitution du sens d'un film. Parce que le réalisateur lui donne un sens, le spectateur ne peut pas rester indifférent. Le flux d'images, dont chacune d'ailleurs offre un sens objectif, sollicite une signification d'ensemble. Le film est signe.

Signe n'est pas signal. Ce qui veut dire que la signification générale d'un film bien construit dépasse le contenu objectif de ses éléments constitutifs, les plans. Par exemple, analysons une poursuite : une auto blanche se lance sur les traces d'une auto noire. Une séquence de plans alternés : auto blanche, auto noire, auto blanche,... de plus en plus courts, donnera l'impression que les véhicules accélèrent ; et il suffira d'une légère différence dans la durée de chaque plan pour qu'on croie que l'auto blanche rattrape l'auto noire ou que celle-ci, au contraire, échappe à celle-là.

Ainsi, ce que le réalisateur a à dire s'exprime selon deux directions, qui se complètent : l'une qui est indiquée par le contenu de chaque plan, l'autre par la succession des plans (cf. l'expérience de Poudovkine).

Cette conclusion est d'ailleurs grosse d'autres conséquences.

Lorsqu'un homme fait usage du langage parlé pour entrer en communication avec ses semblables, il se sert d'un langage déjà tout constitué : chaque mot, représentant une notion, offre un contenu abstrait. Le mot « table » ne m'évoque pas nécessairement celle sur laquelle je m'appuie pour écrire, mais bien plutôt une idée générale, une définition.

Par contre, lorsque je filme une histoire, j'ai à inventer mon langage. C'est-à-dire que le plan est, quant à lui, concret : si je vois le seul visage de Mosjoukine, dans l'expérience rappelée plus haut, ce visage est parfaitement indifférent ; c'est une photo d'identité.

D'autre part, la phrase, qui indique des relations entre des notions, par exemple : « la table est large », est beaucoup plus concrète dans son univocité que les mots qui la constituent, même si cette phrase exprime des relations abstraites, telle que : « la somme des angles d'un triangle égale deux droits ».

Au contraire, la séquence cinématographique est beaucoup plus abstraite que les plans qui la constituent. Si nous associons la photo du visage de Mosjoukine à celle d'un enfant en train de jouer, nous ferons naître

chez le spectateur : la joie marquée de fierté d'un père devant son enfant, avec toutes ses résonances. Or, rien de ce dernier sentiment n'est exprimé dans aucune des deux photos. C'est une réalité qui naît de leur juxtaposition dans le temps.

Ainsi, le contenu significatif d'un film est-il à créer à partir du film. Le réalisateur le sait, qui s'efforce précisément de se servir de cette sorte de disponibilité de l'histoire contée pour susciter chez les spectateurs ce qu'il croit être le sens le plus riche qu'il avait à offrir. A condition toutefois de le dire bien.

L'art cinématographique est un spectacle (séduction) chargé d'un message (contenu intellectualisable). Il est, par conséquent, un moyen d'expression ; le spectateur qui assiste pour la première fois à une projection est sensible avant tout à son caractère spectaculaire. Mais il a tôt fait de découvrir, au-delà de l'écran, que l'enchaînement même des images est chargé d'un sens qu'il lui faut élaborer. Le film n'est plus un simple signal, il est devenu un signe, c'est-à-dire qu'autour de sa signification proprement dite se développe un halo signifiant, d'autant plus large que l'œuvre est plus riche.

Or, une forme signifiante est une forme belle, c'est-à-dire une forme dont les éléments sont reliés entre eux de manière que cette relation, précisément, ne soit pas insignifiante. Dès que j'associe quatre notes, je destine cette association à exprimer quelque chose. Et les variations que je développerai sur ce thème seront d'autant plus belles qu'elles seront plus étroitement reliées à ce thème et qu'elles ouvriront davantage de perspectives sur l'expression du thème. De même, si j'associe des mots ou des couleurs.

Les éléments que j'associe, toutefois, ne se laissent pas associer n'importe comment. Il existe des lois de l'association des éléments du langage artistique, qui sont relatives à chaque forme d'art. De plus, ces lois ne sont pas immuables, c'est-à-dire qu'il est toujours possible d'en inventer de nouvelles — c'est ce que prouve toute histoire de l'art.

Cette souplesse structurale est singulièrement propre au cinéma. C'est la raison pour laquelle il est tant d'écoles, tant de styles. On a parlé de « grammaire cinématographique ». Le mot n'est pas trop fort, si l'on songe qu'à partir du moment où l'on s'est donné une « raison » de construction il est nécessaire de viser à la cohérence interne de l'œuvre et à sa fécondité, ainsi qu'au fait qu'elle s'adresse à un immense public, que le cinéma n'est pas, *ne doit pas* être un art de chapelle.

Grammaire, certes, dont la « morphologie » est la plus concrète qui soit, dont la « syntaxe » est la plus fluente, la moins perceptible dans cet art de la perception ! Quels que soient les procédés techniques utilisés : « champ-contre-champ », « fermeture au noir », « travelling avant ou arrière », « plan général » ou « gros plan », « contrepoint son-image », etc., ils n'ont jamais à être utilisés pour eux-mêmes. Car ils constituent une modalité de liaison dans le temps, c'est-à-dire d'opposition qui reste

irrécusable. Tout le sens d'un film est contenu dans la jonction syntaxique de telles images, beaucoup plus que dans le contenu même de ces images. Les exemples ne manquent pas : *Alexandre Newski* d'Eisenstein, *La passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer, entre autres.

Les réflexions que nous venons de présenter demanderaient des analyses beaucoup plus fines et des développements beaucoup plus considérables. Sans entrer dans les détails, nous pouvons cependant noter que le cinéma, d'après ce que nous avons dit plus haut, est bien un langage universel.

Se voulant art total, le « Septième Art », tout en gardant sa spécificité, s'apparente à la Peinture (composition des images et des plans), au Roman ou au Poème (déroulement dans le temps), à la Danse (mouvement), à la Musique (rythme), à l'Architecture (composition de l'ensemble, montage)... C'est peut-être du Théâtre qu'il est le plus éloigné ! Cette parenté universelle est caractéristique de notre temps. Des dizaines de milliers d'hommes peuvent visiter une cathédrale, des dizaines de millions peuvent voir le même film, ce qui n'est possible que grâce au développement des moyens techniques que notre époque a réalisés.

Et tous ces spectateurs, dont la culture cinématographique est autodidacte, sentent confusément la nécessité d'une culture plus ferme, parce qu'ils ont compris que le cinéma, tout en respectant les formes du penser et du sentir de chacun, tend à uniformiser les moyens d'expression : Paris comprend Tokyo, Moscou comprend Mexico.

Jamais encore l'humanité n'avait eu à sa disposition un tel pouvoir de connaissance. La *Chanson de Roland*, la *IX^e Symphonie* ne touchent qu'un public relativement restreint, tandis que n'importe qui comprendra et appréciera *Cléo de 5 à 7* ou *Louisiana Story*. Et, bien entendu, nous ne parlons pas du mythe de la « vedette » !

Les jeux de la lumière et des ombres ne sont pas « tout juste bons à amuser un instant », comme le pensait Lumière. Ils ont donné au monde une dimension nouvelle et éveillé d'innombrables échos qui vont et iront s'amplifiant.

Nous ne pouvons préjuger de ce que sera le cinéma de demain. Mais nous ne pensons pas que, quels que soient les progrès qu'il est susceptible de réaliser, sa structure essentielle en soit profondément modifiée. Langage il est, langage il restera. Souhaitons que les hommes travaillent à le mieux comprendre !