

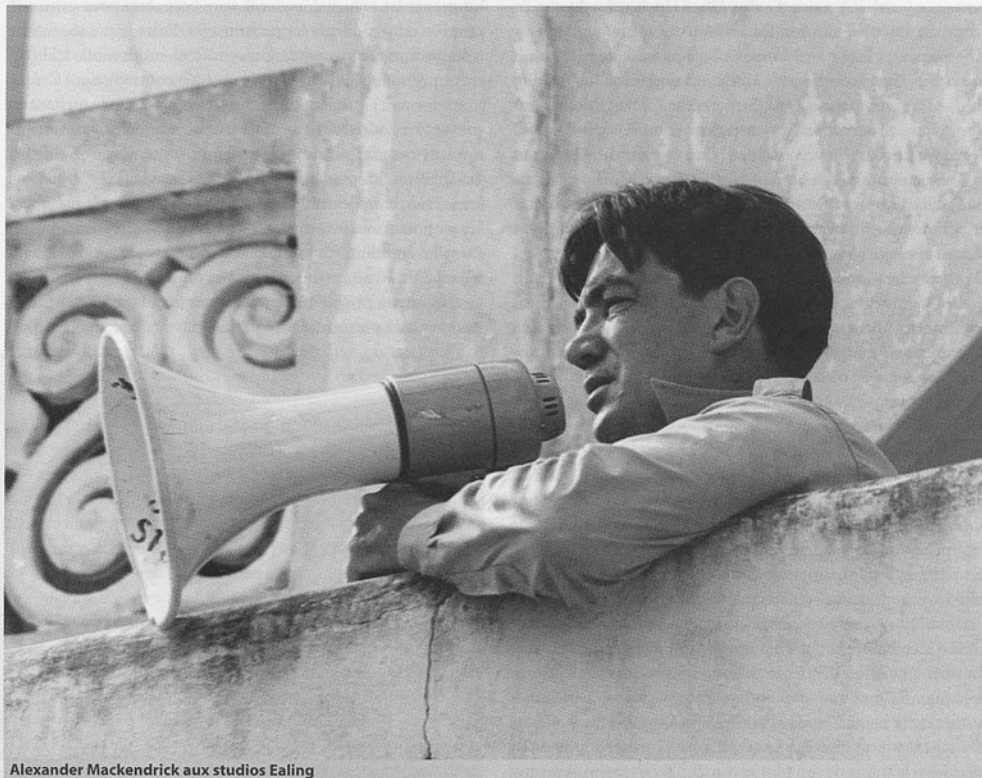
Le langage « pré-verbal » du cinéma

Alexander Mackendrick*

Parler implique la rationalisation de nos sentiments et de nos impulsions, ce que les cinéastes du muet avaient découvert pouvoir saisir d'emblée. Par l'utilisation de diverses tailles d'écran et par la composition des plans, la juxtaposition des angles de prise et des points de vue, de la musique expressive et de l'éclairage et des principes du montage, ils ont découvert que la caméra a le don unique de photographier la pensée. Depuis lors, les réalisateurs qui ont le mieux tiré parti du médium filmique ont utilisé la caméra pour communiquer avec le public à un niveau bien plus immédiat et plus primitif que celui du parler. Par primitif, je ne veux pas dire plus simpliste ou moins subtil. Loin de là. Le cinéma est une affaire de sentiments, de sensations, d'intuitions et de mouvement, toutes choses qui communiquent avec le public et qui ne relèvent pas nécessairement d'une compréhension consciente, rationnelle et critique. C'est pourquoi le soi-disant « langage » que le réalisateur utilise peut, en réalité, constituer une expérience bien plus riche et plus dense. Les actions et les images parlent plus vite et ont plus de sens que le parler.

Un thème récurrent dans ces notes est que le cinéma n'est pas tant « non verbal » que « pré-verbal ». Bien qu'il soit à même de reproduire des tonnes de dialogues, le cinéma peut aussi raconter des histoires uniquement en mouvement, en action et en réaction. Les images cinématographiques, surtout quand elles sont synchronisées avec du son enregistré, fournissent une telle quantité de données sonores et visuelles que la composante verbale (même au temps des intertitres du muet) est dépassée et devient secondaire. En conséquence, la signification essentielle et sous-jacente du dialogue de cinéma est souvent mieux véhiculée par un agencement complexe et intriqué d'éléments filmiques qui, outre qu'ils sont non verbaux, ne peuvent être pleinement analysés par des moyens verbaux. Regardez cet exemple pris dans *Les Amants de Vérone* (1949) d'André Cayatte, écrit par Jacques Prévert.

* Extrait de Paul Cronin (sous la dir. de), *Alexander Mackendrick on Filmmaking*, Faber & Faber, Londres 2004, 294 pages. Nos remerciements à M. Paul Cronin pour nous avoir permis de reproduire ce texte et pour nous avoir fourni des illustrations (traduit de l'anglais par Christian Viviani).



Alexander Mackendrick aux studios Ealing

Des visiteurs sont promenés dans une verrerie où le jeune héros est l'un des artisans doués qui façonnent des gobelets, des vases et des miroirs incroyablement décorés. L'un des visiteurs est une jolie et jeune actrice escortée par un homme âgé et riche qui veut visiblement l'impressionner. Elle, entre-temps, est attirée par le héros. Tandis que son cavalier lui achète un cadeau dans la boutique, le héros observe à travers un verre fendu. La jeune fille lui sourit à travers le verre, sur quoi il donne quelques coups de son diamant sur l'un des panneaux et en fait tomber du côté de la belle un petit morceau en forme de cœur. Elle est amusée mais doit vite le cacher, car le riche monsieur revient chargé d'un grand miroir orné. Il le lui offre avec fierté. Elle le regarde, puis sourit. Mais la caméra nous montre quelque chose qu'il ne peut voir : elle sourit en fait dans le miroir au reflet du jeune homme derrière elle.

L'incident se déroule vite et de manière naturelle. Il dure sans doute moins de temps à la caméra qu'il n'en faut à l'expliquer par des mots, et il est bien plus efficace à l'écran que ce que je viens de vous raconter. Voilà où je veux en venir : ce n'est pas le genre d'incident qu'un romancier inventerait car il est beaucoup plus difficile de le décrire que de le faire se passer dans un film. Cela ne fonctionnerait pas non plus au théâtre car l'effet dépend d'aperçus très rapides de détails, d'ébauches de réactions sur les visages et d'un changement du point de vue à travers la caméra. Prévart écrit pour le cinéma, et rien d'autre. Alfred Hitchcock a dit que, au temps du muet, les grands cinéastes avaient « atteint une manière de perfection. L'avènement du son, d'une certaine manière, avait mis cette perfection en danger ». Hitchcock suggère qu'un bon film devrait être compréhensible à 90 %, même s'il était doublé dans une langue qu'aucun des spectateurs ne comprend. Pourquoi ? Parce qu'un film bien écrit, bien joué et bien dirigé devrait pouvoir communiquer sa signification émotionnelle à travers une utilisation inventive de la grammaire cinématographique, et non des mots. Et c'est le contenu émotionnel et dramatique d'une scène qui compte vraiment.

Il va peut-être y avoir une protestation immédiate de ces étudiants qui soutiennent que le dialogue est une composante pleinement légitime du cinéma moderne. Il va de soi que le mot parlé *peut* être un important élément du récit au cinéma ; mais, comme le cinéma est si à même d'explorer l'action et le mouvement en même temps que les émotions derrière les mots (ces impulsions physiques, ces réactions qui à la fois anticipent le discours et répondent au dialogue), il n'est pas à ce point dépendant de ce qui est dit. Alors qu'un don pour un dialogue rapide et facile à jouer est peut-être la qualité la plus propre à vous assurer une carrière de scénariste, le scénario qui avance par le dialogue est en fait une approche du film totalement erronée. Simplement, le dialogue est presque toujours moins efficace au cinéma qu'une activité visible. Et tant qu'un scénariste n'a pas compris qu'une bonne caractérisation des personnages peut être rendue perceptible à travers le comportement physique et les richesses que la grammaire cinématographique tient à disposition, il n'écrit pas vraiment pour le médium. C'est l'une des premières choses que le scénariste doit comprendre avant d'étudier l'art de la construction dramatique ; car c'est le travail d'un scénariste, et non celui du réalisateur, de décider si la trame de son film se construira par les images, ou si



Alec Guinness et Alexander Mackendrick, tournage de *L'Homme au cœur*

celles-ci se contenteront d'un rôle décoratif. La caméra et le banc de montage, tous deux si habiles à manipuler l'espace et le temps (tout comme un romancier peut varier les points de vue, pour ne rien dire de sa capacité à décrire et à expliquer les sentiments intimes et les pensées), peuvent faire beaucoup pour exprimer ce qui n'est pas dit par les personnages. Entre la pensée intime (l'impulsion inconsciente, non censurée) et des mots délibérément prononcés, il peut y avoir quelque contradiction. Ce que nous disons à l'intérieur de notre tête est privé : en le mettant en mots et en l'adressant aux autres, nous rationalisons, et même nous déformons nos impulsions et nos intentions originelles. Les meilleures répliques de cinéma sont souvent celles où le vrai sens réside entre les mots, quand les mots prononcés masquent les sentiments vrais et inaltérés de celui qui parle.

De telles émotions sont visibles à la caméra, comme elles le sont à l'œil d'un être humain qui observe, car les mots dits encadrent ces moments révélateurs et évanescents qui adviennent juste avant que le personnage ne parle. Tout comme une réaction impulsive, non verbale, à ce qui vient d'être dit, saisi par le monteur, par exemple, dans un plan qui contient un ajustement du regard à peine perceptible, la contraction inconsciente du muscle maxillaire ou une gesticulation pendant un discours. Étudiez, image par image, l'interprétation d'un acteur expressif en gros plan, et vous y trouverez peut-être les instantanés précis où l'étincelle d'une pensée ou d'un sentiment fuse, ces moments impulsifs qui trouveront leur expression dans la manière dont une réplique sera dite. Dans les mains d'un cinéaste compétent, même les répliques qui paraissent les plus dépourvues d'intérêt peuvent se charger d'un sens qui serait perdu s'il y avait plus de palabres. Si une scène est authentiquement intéressante car elle est cinématographique (dans ce sens que, sans recours à la parole, nous pouvons comprendre la plus grande partie, si ce n'est tout, de ce qui se passe), alors la composante du parler pourra probablement ajouter quelque chose. Si la scène n'est pas cinématographiquement intéressante, l'ajout de plusieurs couches de dialogue ne fera qu'aggraver la situation.

L'une des tâches de scénariste quand il transposé un scénario dans le médium du son et de l'image est d'arriver à presque oublier ce que ses personnages sont en train de dire. Qu'il imagine à nouveau leur comportement comme s'ils étaient muets. De sorte que toutes les pensées, tous les sentiments et toutes les impulsions soient amenés au public à travers le son et l'image – sans parole. Il y a là un curieux paradoxe, car, lorsqu'une scène a été reconstituée de cette manière, le metteur en scène est souvent en mesure de réinsérer des éléments du dialogue d'origine d'une façon qui le rend immensément plus efficace. En outre, quand un scénario a été conçu en termes cinématographiques authentiques, son dialogue peu abondant est comme libéré du devoir d'exposition et sera ainsi beaucoup plus expressif. Un principe solide consiste à employer les dialogues d'exposition comme une réaction aux événements qui se déroulent devant la caméra : souvenez-vous que le cinéma montre d'abord, puis dit. Inventez de l'action ou des incidents pour provoquer le dialogue, car l'exposition au cinéma est beaucoup plus intéressante après un événement dramatique, comme un commentaire (ou peut-être une explication). Dans ce sens, le dialogue d'un film bien construit enrichira le visuel : il n'est jamais un simple prolongement de ce qui est déjà évident à un public observateur (pensez aux intertitres dans les films muets qui étaient utilisés comme une ponctuation à ce que l'on voyait, mais qui ne s'y substituaient pas).

Les scénaristes vétérans, au studio de cinéma londonien où j'ai travaillé de longues années, s'amusaient à collectionner des exemples de mauvaise écriture de scénario. L'un de ceux qu'ils préféraient était : « *Regarde, du bétail des Highlands !* » C'était une citation d'un « *travelogue* » réalisé de manière amateur, où un personnage montrait du doigt le hors-champ, disait sa réplique, et intervenait alors un plan de coupe de... devinez quoi ? Ces quelques mots avaient fini par devenir un code pour désigner une exposition tout à fait redondante et sans nécessité, alors que l'histoire pouvait très bien se dire uniquement par l'image. Au montage, un bon cinéaste, quand il a à la fois les mots et les images en face de lui, éliminera peu à peu toutes les répliques qui ne sont pas nécessaires. Dans la version finale du film, de nombreuses sections dialoguées se révéleront redondantes parce que l'action à l'écran s'exprime plus clairement

sans elles. Une scène qui, sur le papier, paraissait mieux fonctionner par le recours à un dialogue vif et intelligent, acquerra beaucoup plus de sens par de subtils moments d'interaction silencieuse entre les personnages (des moments qui, inévitablement, ne sont pas faciles à apprécier sous leur forme scénaristique stricte).

En fait, le cinéma pourra être à son maximum d'intérêt et de force lorsque les images interviennent *contre* la signification littérale du dialogue. Quand ce que dit l'acteur fait contrepoint à ce que voit le public, là, le dialogue est plus à même d'exprimer qu'en restant au pied de la lettre et il acquiert plus de force. C'est dans de tels cas que le caractère unique du médium cinématographique est le plus apparent. À travers cette juxtaposition parfois extrêmement subtile de mots et d'images, le scénariste et le réalisateur sont capables d'orienter l'attention sur le rythme du sous-texte d'une scène. Par ce moyen, en faisant usage de la capacité de la caméra à établir une relation aux spectateurs à un niveau subliminal et non littéral, il est possible de raconter plus d'une histoire à la fois.

Prenez en considération ce simple exemple pris dans le livre d'interview de Truffaut avec Hitchcock. Dans son introduction, Truffaut parle d'une réception où « *jouant l'observateur, je regarde monsieur Y... qui raconte à trois personnes les vacances qu'il vient de passer en Écosse avec sa femme. En observant attentivement son visage, je peux suivre ses regards et je m'aperçois qu'en fait il s'intéresse surtout aux jambes de madame X... Je m'approche de près de madame X... Elle parle de la scolarité pénible de ses deux enfants, mais son regard froid revient fréquemment détailler l'élégante silhouette de la jeune mademoiselle Z...* ».

Intrigué par les difficultés rencontrées par nombre d'étudiants quand ils s'attellent au problème de l'écriture pour le cinéma, je me demande si ce n'est pas dû au fait que nous sommes habitués à penser verbalement. Être conditionné à s'exprimer en un système littéraire peut être un obstacle pour les jeunes scénaristes et réalisateurs, un handicap pour ceux qui essaient de maîtriser les structures pré-verbales du cinéma narratif. Pour beaucoup d'étudiants, des idées qui viennent à l'esprit sont si vite transformées en mots que, pour nous, les pensées égalent la parole et l'écrit plutôt que le visuel. Des psychologues ont défendu l'idée que penser n'est pas possible sans la capacité à oraliser.

Il est clair que durant notre développement psychologique, à travers les étapes du bas âge, de l'enfance et de la pré-adolescence, nous paraissions accéder à la capacité de la pensée et de la raison abstraites au moment où nous apprenons à parler. Mais cet argument ne me convainc pas entièrement. De même qu'un auteur de bandes dessinées peut raconter une histoire en séquences d'images d'action, sans commentaire, un cinéaste peut imaginer une scène en termes de pur langage cinématographique, un langage inventé avant la naissance du parlant et du son synchrone. Néanmoins, pour traduire certains concepts en formes filmiques compréhensibles sans recours aux mots, l'étudiant devra peut-être désapprendre ses habitudes de pensée verbales et revenir à des modèles, en un sens, plus primitifs. Ce peut être une expérience d'apprentissage très dure, qui exige que nous nous débarrassions de notre habitude de parler en termes généraux, de notre incapacité à être précis et concret, et de nos concepts intellectuels. ■



Alexander Mackendrick pendant la préparation de *The Maggie*