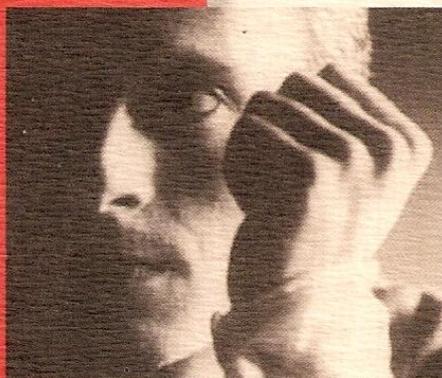


ENTRELACS

ENTRELACS N° 5
NOVEMBRE 2005
PRIX AU NUMERO
10 EUROS (65 FF)

5

LA MACHINE



Revue du Laboratoire de
Recherche en Audiovisuel / EA
1938 / Université de Toulouse II

L'AUTRE SÉPARATION

Guy Chapouillié

Professeur

Directeur de l'ESAV

Directeur du Laboratoire de Recherche en Audiovisuel

Université de Toulouse 2

L'enregistrement sonore, le cinéma, la télévision sont intervenus en un demi-siècle dans le prolongement de la trajectoire qui prend son origine avant l'Aurignacien.

André Leroi-Gourhan

Un beau jour, au fil du hasard ou de la nécessité, un de nos ancêtres s'est retrouvé debout, le larynx descendu dans le cou, la tête dans les étoiles et la main libérée. Bien calé sur les gros orteils, parallèles aux autres doigts du pied, il a tracé de nouveaux horizons à la force de sa voix.

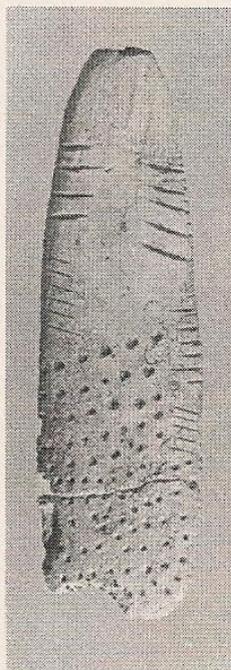
Cependant, d'aucuns se demandent si les anthropiens ont jamais été quadrumanes, et s'ils n'ont pas conservé un pied d'avant les primates, «*Mais alors, là, nous sommes dans le rêve*» conclut André Leroi-

Gourhan ; un pied qui fait grincer la machine de l'évolution ; un pied qui creuse un intervalle non visible et sans doute moteur.

En tout cas, il y eut un moment certain où, dans un élan violent, l'homme s'est arraché pour saisir les occasions de décrire telle expérience, de raconter telle légende ou tel mythe.

Alors, de mythogrammes en pictogrammes, il a inauguré les chemins d'une singulière liberté, celle du témoignage où, parfois, lorsque le geste évoque le déroulement de faits dans le temps, on perçoit la naissance de l'Histoire. De sorte qu'au plafond d'Altamira, dans les salles de Lascaux, celles de Niaux et dans le Val Camonica est gravé tout un commencement de l'Art et de l'interprétation à coup de rêveries laborieuses, fécondes d'images, aux racines si profondes, qu'« on ne peut en croire ses yeux », avouait André Bréton. Il faut bien dire que l'impétuosité de ces tentatives d'imitation, de symbolisation et d'imagination qui invente une autre réalité a de quoi secouer la pensée. Cela paraît agir comme un phare dans la vie. Même si le sens se perd, cette marque de pensée manuelle nous rappelle une

Os plat supportant un décor complexe de points et de stries irrégulières, daté de l'Aurignacien.



existence tourmentée entre la faculté de recevoir et celle de vouloir rendre compte ; autrement dit, dans l'incertitude de savoir d'où il vient et où il va, l'homme peut-il au moins chercher à fixer son passage. En tout cas, ces activités symboliques semblent inconcevables sans langage et, graver sur la paroi, c'est dévoiler toujours un peu plus l'arborescence de la condition humaine.

Si les hommes naissent, vivent et meurent ensemble, leur lien est au cœur de ce phénomène et quelle qu'en soit la forme, comme par exemple concevoir et raconter les histoires, ou dire simplement je t'aime, elle s'impose comme une nécessité vitale, aussi bien pour raconter les histoires que pour dire simplement je t'aime. Cependant, si le langage requiert bien des choses, une culture, des interactions sociales, des fluctuations stochastiques, de l'émotion, une somme où l'on se sent bien seul, il est bon de rappeler qu'« *aussi haut que l'on puisse remonter, la valeur gastronomique prime la valeur alimentaire et c'est dans la joie et non dans la peine que l'homme a trouvé son esprit. La conquête du superflu donne une excitation spirituelle plus grande que la conquête du nécessaire. L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin* »¹.

Alors, agents de raison ou rêveries de la volonté, les langages constituent une culture démarquée de la pure nature et édifient un momentum que chaque génération interroge avant de l'enrichir. Dès lors, l'appartenance, ressentie comme un privilège, pourrait être à l'origine de tout désir de raconter, de sculpter, de graver ; enjeu de fertilité sociale, jeu troublant avec le monde ou bien monde du je, le langage, qui s'est échappé de l'homme par l'art et l'écriture, trace une trajectoire qui prend son origine au plus profond de l'humanité, pour passer, de nos jours, par la pellicule, la bande magnétique ou le flux de la numérisation.

Cette nouvelle pratique de séparation, qui permet une variation d'entrelacs d'images et de sons à l'infini, serait plutôt libératrice, mais seulement à la condition qu'elle ne tombe pas entre les mains d'un petit nombre qui réduirait les capacités de symbolisation de la société, jusqu'à la priver de l'exercice partagé d'imagination.

Dans le journal *Libération* du 9 mars 1995, le cinéaste burkinabé Drissa Touré parle de son film *Haramuya* en commençant par le commencement, « *moi non plus je n'ai jamais fait d'études et je n'avais pas d'avenir. Et puis, regardez je me débrouille* ». Il s'agit là d'une petite insurrection qui laisse entendre que le langage est un produit de l'intelligence, et non pas l'intelligence un produit du langage ; si bien, que l'imagination, propriété fondamentale de l'intelligence, a de quoi faire, puisque l'économie de chaque fragment filmique, plus petite cellule du film, et l'alchimie des articulations sont les fruits d'un choix personnel, libre comme l'acte d'une prise de parole ordinaire.

De sorte que, par agitations, déchiquetages, et frictions, les fragments de base du film sont placés dans une organisation singulière ; il s'agit d'un système nouveau qui se nourrit aussi bien de l'ordre des fragments que du désordre de leurs liens ; il s'agit d'un ordre « *inscrit en tant que possibilité* », un ordre qui n'existait nulle part comme un tout, afin de dévoiler ou de changer le monde.

La cohérence filmique créée qui surgit, et qui provient pourtant d'éléments disparates, n'est pas sans rappeler la manière des molécules individuelles qui ne peuvent, lorsqu'un cristal s'accroît, s'agencer à leur guise, mais le font uniquement en obéissant à une force qui veillerait à ce que les parties d'un organisme soient gouvernées à se distribuer les unes par rapport aux autres. Donc, cela fonctionne comme si le film dépendait d'une sorte d'innéité propre aux nombreux indices de réalité dans les images et les sons, et surtout à la réalité de l'impression, la présence réelle d'un mouvement : lorsque

le spectateur découvre le film à l'écran, c'est ici et en ce moment qu'un mouvement « réel » représente un autre mouvement « réel »².

Certes, le réalisme n'est pas la réalité, mais le cinéma ne finit pas d'étonner car il sent la vie comme si un parfum du monde lui était intimement lié sans cesser pour autant de demeurer séparé de lui par une distance réelle que la connaissance ne peut abolir. Marcel Pagnol ne résista pas à cette émergence et c'est la tête échauffée de théories qu'il revient de Londres où il a vu *Broadway Melody* d'Harry Beaumont, une trouvaille décisive qui bouleverse sa vie et change le cinéma, « à une époque où beaucoup de grands cinéastes ou de critiques connus s'acharnaient à répéter, sous des formes et avec des violences diverses, qu'avec le cinéma muet c'était le cinéma lui-même qui était mort. Ce que Marcel Pagnol leur a répondu était utile, souvent fort juste, et toujours amusant »³. En effet, s'il abandonne le livre et le théâtre pour une autre séparation, c'est que pour lui le film parlant est la forme presque parfaite, et peut-être définitive de l'écriture³. Il apprend d'un trait, il sait vite de quoi il parle et la connaissance de ce nouveau langage, un peu de langue mais beaucoup de parole, l'entraîne sur une voie qui convoque la voix dans l'infini de la parole où s'entrelacent les gestes de l'action corporelle avec des mots dans la force de la bouche. Marcel Pagnol tend l'oreille sans se voiler les yeux.

Il fonde ses choix le plus simplement possible en avouant « je n'ai jamais su parler, et c'était Raimu qui parlait pour moi... avec l'orgue de sa voix », une voix comme celle de la Provence qui l'habite depuis que, tout petit, le thym, l'amandier, la pinède, le chêne vert, les cigales, le Mistral et la roche ont façonné son goût. Alors rien d'étonnant que pour ses films, le casque toujours collé aux oreilles, il la cherche au moyen d'une collecte, un peu à la volée, avec le masque menaçant ou rassurant de son enveloppe⁴, ce frisson tumultueux et complexe du relief social, afin de donner au cinéma audiovisuel la qualité majeure d'une vérité du cadre, dans la simultanéité du vivant, sa succession et sa durée. De sorte que l'empreinte sonore des films de Pagnol est unique, renforcée par la conjonction entre un état qualitatif du matériel, à un moment donné, et la décision du créateur d'en faire l'expérience.

Il ne s'agit donc pas de transcrire à la hâte, de la manière la plus élémentaire, sans symboles, ni figures délicatement sculptées, mais plutôt de graver l'émotion comme cause première et, pour être vraiment vocal, le corps entier se déplie, s'agite, tremble, danse, se balance d'avant en arrière dans la souffrance physique ou la souffrance morale : *Marius* fond comme une flèche sur *Monsieur Panisse*. Ainsi va la pensée du réalisateur ; elle se disloque, s'étire en hauteur pour tenter de rendre en film la forme des choses, entre vérité et absence.



Pierre Fresnay
et Charpin dans
Marius (Alexandre
Korda,
1931)

Pratiquement, Marcel Pagnol cisèle les dialogues et leur montage pour fixer et perfectionner un langage que tout le monde « *entend mais ne parle pas* »⁵ ; un langage que chacun peut fréquenter un jour – amoureux ou mélancolique – le plus souvent par le truchement d’une parole ordinaire, au moment où la voix a les inflexions mélodiques d’une singulière tension, celle de l’intimité la plus intime, « *je n’avais d’oreille que pour sa voix troublée par la servitude ; je me plaisais à ses phrases inachevées, à ses mots toujours en retard, à sa brusque assurance... L’histoire, ça venait par dessus le marché* »⁶.

Mais, si la force du dedans des films de Marcel Pagnol, ce qui nous fait dire « *c’est du Pagnol* » est, sans doute, le fruit d’une convergence de mille et une choses, elle est vraisemblablement touchée par la grâce d’un *locuteur idéal* qui s’abandonne sans mesure au langage et, par conséquent, qui s’abandonne sans mesure au monde. Un locuteur peu avare des efforts nécessaires pour retrouver à l’écran le monde tel qu’il le saisit ou tel qu’il le souhaite : comment parler du monde avec un mode discontinu, décousu, inachevé, partiel ? Un locuteur qui cherche la vérité à l’aide de la lumière naturelle, du bon sens et de la raison, sans jamais perdre de vue les formes du bonheur.

Tour à tour philosophe et doctrinaire, Marcel Pagnol fait circuler la parole comme une eau de source nourricière, ses dialogues en ont la qualité cristalline⁷, car il n’oublie pas que le dialogue est l’essentiel du métier de l’homme en société. Alors, chaque film est une espèce d’Agora où sont convoqués les habitants du monde pour tenter de résoudre au ras du quotidien les grands problèmes d’intérêt général – le pain, l’eau, l’amour, l’enfant, la dignité. Le but n’est pas de combler un déficit mais de remuer la vérité de fond en comble par des débats passionnés où il s’agit moins de vaincre que de convaincre. L’enseignement de Marcel Pagnol est, sans nul doute, celui de la pratique de la parole délibérante et de la décision collective qu’elle fonde.

Que ce soit le « *Village de couillons* » de *La Femme du boulanger* ou celui de *Manon des sources*, presque tous les personnages croient savoir la chose alors qu’ils n’en savent rien ou seulement une partie. Sous le feu de questions et des échanges, les certitudes naïves se dégonflent comme des baudruches et l’homme se réveille du sommeil dont ses opinions sont les rêves pour devenir une inquiétude, une recherche, une conscience.

Et Manon, véritable divinité blonde des collines qui assoiffe la communauté patriarcale en l’accusant d’avoir laissé mourir son père, incarne la jeune femme moderne qui lutte pour sa liberté et sa dignité, portée par le vent nouveau qui souffle sur la garrigue où, désormais, la parole partagée s’efforce vers la vérité, en recollant les morceaux.

Autrement dit, Marcel Pagnol choisit le modèle d’une société villageoise⁸, modeste et sage, avec des accents de démocratie directe, ou quelque chose d’approchant, contre l’impérialisme qui est une forme corrompue d’organisation politique, qui n’a d’issue que catastrophique.

Mais surtout, en cultivant une séparation, celle des dialogues, dans la séparation première, celle du film, son travail déplie à l’infini les qualités suprêmes du cinéma audiovisuel et montre la voie de graver avec le vivant (la voix, le mistral, les cigales...) qui renvoie à des figures de paroles comme celles d’entretiens, de protestations, d’épreuves et de témoignages filmés, autant de singularités consubstantielles au cinéma, grosses de nouveautés qui font progressivement glisser une comédie de mœurs sociales en un mythe.⁹

Selon André Leroi-Gourhan, « *il est certain que si l’imagination manquait aux chercheurs il n’y aurait jamais aucun pas en avant. Seulement, il faut ou s’arrêter à temps, ou aller jusqu’au bout* »¹⁰ ; alors, chercheurs,

encore un petit effort pour que le film audiovisuel soit un langage familier qui vous aide à aller plus souvent jusqu'au bout, puisque sa réalisation et sa diffusion élargissent la faculté de recevoir comme celle de traduire le cri du monde.

Mais le chemin n'est pas facile, et tout créateur-chercheur le sait bien, qui, au-delà des mots, des couches de mots, négocie avec la singularité du substrat : *l'échelle des plans* est une incongruité face à la multitude des opérateurs qui décident de la valeur et de la temporalité des fragments filmiques comme de leurs relations. Rien ne doit être exclu, ni la manière des marbriers de Carrare, léchant et reniflant les couches de calcite pour découvrir ce qui permettra de rendre le *marbre comestible*. Tout doit être mis en œuvre pour impulser une autre qualité d'arrachement propice à l'invention de formes, sans craindre ni l'audace ni la folie. Pour cela il faut savoir saisir les occasions, se donner les moyens et prendre le temps de bricoler pour façonner, au risque des écueils, afin d'être préparé au mieux pour l'imprévu, la désobéissance et l'improvisation, à l'écoute de la *natura creatrix*. Car, penser en film dépend de forces qui s'affermissent au fur et à mesure de choix, de comparaisons, pour monter et construire d'intervalle en intervalle des combinaisons qui réhabilitent le délaissé, le déchiqueté, mais révèlent aussi du nouveau au cœur de l'émietté en vue de faire naître l'autorité d'une *autre séparation*.

Notes

1. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*.
2. A. Michotte Van Den Berck, «Le caractère de « réalité » des projections cinématographiques», p. 249-261, in *Revue internationale de Filmologie*, n° 3-4,
3. Christian Metz, in *Langage et cinéma*, Larousse, 1971.
4. « le mariage de l'idéographie, sous sa forme cinématographique, et de l'écriture phonétique, sous sa forme phonographique, nous a donné le film parlant, qui est la forme presque parfaite, et peut-être définitive, de l'écriture. Telle est la base de ma théorie, qui fut si mal gracieusement accueillie par la presse et les cinéastes de 1933 », Marcel Pagnol, in *Cinématurgie de Paris*, Tome 3 des *Œuvres Complètes*, ed. de Provence, Paris, 1967.
5. « je veux tourner un film sur une vraie montagne, avec de vrais arbres, dans une vraie ferme et du vrai mistral. Le mistral fait du bruit ? J'enregistrerais le mistral. Les cigales font du bruit ? J'enregistrerais le bruit des cigales. Et si le mistral et les cigales font tellement de bruit qu'ils couvrent la voix des acteurs, ça prouvera que le bruit du mistral et le bruit des cigales sont plus importants que la voix des acteurs », Marcel Pagnol, in *Les Cahiers du Film* du 15 décembre 1933.
6. Cf. *Dialogues de films*, Jean Samouillan, ed. Lharmatan.
7. Jean Paul Sartre, in *Les mots*, ed. Gallimard, 1964.
8. « La France a aujourd'hui le choix entre Pagnol, avec ses bons et ses mauvais côtés, et Charles Bukowski »... «Un entretien avec Edward Luttwak», in *Le Monde*, dimanche 4 - lundi 5 juin 1995.
9. *Vous avez dit totalitarisme ?*, Slavoj Zizek, éditions Amsterdam, 2004. Edition originale : *Did Somebody Say Totalitarianism ?* Verso, Londres et New York 2001.
10. *Les racines du monde*, Ed. Belfond, 1982.