

Jean-Louis Comolli

L' action parlée

L'action parlée.

Un. Que nous soyons entrés dans le temps de la parole vaine, compulsive, rageuse, demande sans don, répétition mécanique d'un innombrable bruit de bouche, Samuel Beckett l'avait annoncé avec " La dernière bande " (1958). Cette dernière bande, inusable, tourne toujours. Elle diffuse sans fin une parole inaudible qui n'exigerait plus la moindre écoute.angoisse. Parole sans écoute : voilà ce que le cinéma ne peut supporter, puisqu'il n'y a cinéma que d'impliquer le regard et l'écoute d'un spectateur (au moins) dans la séance de projection (Daney). Ainsi le cinéma " parlant " serait-il mieux nommé " écouté ".

Les mille milliards de paroles sans écoute devenues le bruit du monde sont désormais amplifiées et redistribuées par les télévisions. L'incroyable dernière bande en boucle sur les satellites. À quoi il n'y aurait d'autre réponse que celle d'une surdité majeure : pensons à Buñuel. Devenir sourd – et donc se taire : tel est le choix fait depuis les années 70 par un assez grand nombre de films : raréfaction des paroles, et parfois mutisme complet. Les personnages ne disent rien, ne croient plus avoir besoin ni désir de dire. L'agir remplace le parler. Le passage à l'acte disqualifie la délibération. La pyrotechnie des déflagrations annule tout espoir de conscience politique. Muets, vous serez joués.

À l'action muette, devenue presque une norme, je voudrais opposer *l'action parlée*. Peut-être n'a-t-on pas assez remarqué qu'au cinéma (comme dans la représentation théâtrale¹) la parole est geste, action, mouvement, inscription physique, mesure et rythme. La parole filmée donne effet de chair au corps filmé qui la porte. Elle le déploie non seulement dans la sphère des sons (le grain de la voix : effet de réalité majeur) mais dans la durée. Derrière la disparition des paroles : celle du temps. Toute parole se donne dans une durée peu compressible, peu manipulable, peu taillable à merci ; il faut toujours quelques mètres de pellicule pour faire une déclaration d'amour ou maudire son

1 À cette différence près que l'acteur sur la scène théâtrale porte un texte qui n'est pas sa parole mais une parole écrite par un auteur. Voir plus loin.

ennemi. Apparemment dociles, les images, elles, semblent se prêter à tous les jeux de montage. Alors que les sons, et les paroles plus encore, résistent aux accélérations, trahissent les coupes et les trafics de formes ou de rythmes : plus matériels en somme que les images, moins disponibles, plus sauvages, bruits et paroles seraient davantage du côté du réel que du virtuel. La dictature de la vitesse qui accable aujourd'hui la plupart des montages (je parle du cinéma marchand) ne veut plus des lenteurs de la parole. Le spectateur pensé par le marché (i.e. la télévision) est censé ne pas supporter les plans de plus de dix, douze ou quinze secondes. Désarticulation de toute puissance d'énonciation. Les paroles deviennent obstacles au rythme accéléré des montages. Voilà pourquoi le cinéma documentaire – qui n'est que si peu dans le marché – s'offre le luxe de déplier les formes de la parole, de laisser les corps filmés se prendre dans le filet du langage.

Deux. Avec le temps, c'est l'histoire qui entre en jeu via la parole filmée. Si les personnages du cinéma documentaire sont souvent en proie à l'impérieuse nécessité de raconter " pour la suite du monde ", c'est qu'ils savent bien qu'ils ne seront sans doute filmés qu'une seule fois dans leur vie et que cette fois pour toutes leur donne l'occasion mais aussi leur impose de jouer leur rôle dans la construction des récits du monde. Nos personnages comprennent très vite (et souvent plus vite que nous) qu'il s'agit pour eux, à travers la parole qu'ils prennent dans nos films, de tenter quelque chose de leur destin ou de leur place dans l'histoire de ce temps : ils entrent à leur tour dans le récit des commencements, des métamorphoses et des initiations – le grand récit du cinéma, qui ne raconte à peu près que cela : comment ça commence, recommence, disparaît et renaît, comment ça se transmet – quoi ? la charge d'homme.

Trois. La parole filmée dans les documentaires apparaît avant tout comme preuve de la liberté de la personne filmée et de la responsabilité qu'elle prend en choisissant, avec nous, de devenir personnage de film. Nous n'écrivons pas les dialogues de ceux que nous filmons : ils sont de leur ressort, ils sont le risque qu'ils prennent dans les coups de dé du langage. L'autre filmé est libre (et d'abord de refuser

à tout instant de continuer le jeu et le film) et sa liberté s'oppose à moi comme une force et une valeur plus précieuses que mes prétentions. Je fais le choix de la liberté de l'autre, et cela passe par le choix de filmer sa parole. Ce que j'appelle " mise en scène " est d'abord la mise en écoute de cette parole.

Quatre. Je rappelle que le cinéma, qui est né sans le son, n'était pas " muet " mais plutôt non audible. Les personnes filmées par les frères Lumière ouvraient leurs bouches et proféraient des sons qui, n'étant pas enregistrés, ne pouvaient être reproduits. C'est donc une double illusion, optique et acoustique, qui nous fait prendre le cinéma des origines pour un cinéma silencieux. Je vois bien que tu parles mais je ne t'entends pas / je sais bien que je ne t'entends pas mais je crois quand même que tu parles : double (dé)negation qui participe du système d'illusion mis en œuvre par le cinéma.

Le mutisme relatif qui affecte une part du cinéma contemporain suggère donc une régression vers un en-deçà du cinéma, pantomime ou (au mieux) danse. Mais il prend un sens plus critique. Je vois dans la raréfaction de la parole qui est pratiquée par tant de films le signe d'une méfiance envers le risque (la chance) de dissémination porté par tout langage, comme si les ambiguïtés, les accords et les discords du langage – polysémie et polyrythmie – ne pouvaient que faire peur. Peur du langage : peur d'être clivé ou percé par lui, peur de cette *non-maîtrise* dont le langage est le terrain d'exercice quotidien. Exiler le personnage hors parole revient à installer une version réduite de la subjectivité. Réduite aux gestes, aux actions, aux corps, ce qui n'est pas rien ; mais réduite tout de même, comme s'il n'y avait plus dans le choc du sujet avec les autres et le monde que la dimension du passage à l'acte, avec la conséquence de suspendre ou d'annuler cette dimension de la pensée (logos) qui est active, elle, dans l'avant comme dans l'après-coup. S'agit-il de destituer le sujet contemporain de sa temporalité complexe, de ses états de crise ou de grâce, de la fragilité même de son énergie (la libido ne se cantonne pas au geste, elle investit tout autant la sphère verbale) ? Veut-on faire de nous les objets du langage des maîtres

(devenus du coup maîtres du langage : disons les grands groupes qui commandent aux médias) ?

Cinq. À la fin des années 50, une mutation travaille les représentations filmées, cinéma et télévision. Au Québec Michel Brault, à Paris Jean Rouch concourent à la mise au point d'une caméra 16mm légère permettant à la fois la prise de vue " dans la rue " et la prise de son *synchrone*² : l'Éclair-Coutant 16mm tourne place de la Concorde par exemple *Chronique d'un été* (Rouch et Morin, 1960).

Les historiens du cinéma n'ont peut-être pas pris la mesure de cette innovation technique ; apparaît une *nouvelle catégorie esthétique*, le *corps-parlant-filmé*. Je veux dire : le corps d'un homme quelconque (et non d'un comédien de métier), filmé dans un lieu quelconque (et non en studio) alors qu'il énonce ce qu'il faut bien désigner comme sa parole (et non un dialogue écrit par un auteur).

Marceline Loridan (place de la Concorde, donc) est bien Marceline Loridan et non pas quelque actrice qui la jouerait ; elle est à la fois personne de la vie réelle et être de cinéma ; ce qu'elle dit, seule elle peut le dire en ce lieu et ce temps (l'ici et maintenant de l'inscription vraie³) ; et de même que son corps est le sien, sa vie est sa vie (le tatouage d'Auschwitz). En un même instant filmique, convergent un corps singulier, une subjectivité particulière, la parole tissée par ce sujet, sa traversée spécifique du langage, son rythme, son souffle, son désir, son rapport à la mort, la manière dont son corps se met en scène (entre en relation avec la caméra qui le filme), et son histoire enfin : le récit d'où Marceline vient et qu'elle porte avec elle, trajet singulier et irréversible, qui laisse des marques internes et externes bien différentes de celles d'autres vies-récits – tout ceci se trouvant articulé à un nom propre. Identité et individualité sont ainsi travaillées par le cinéma documentaire pour devenir narrativité et expressivité. Si le cinéma est bien comme je le crois *l'art figuratif par excellence*, ce qui est figuré par lui dans sa

2 Ce qui n'était pas possible auparavant : il fallait pour enregistrer du son synchrone " en direct " et hors studio un appareillage extrêmement lourd (souvenons-nous du camion son de Dziga Vertov au début des années 30, de celui de Marcel Pagnol à la fin des mêmes années).

3 Voir Serge Daney : " La Rampe " (1983) et J-L C " Voir et Pouvoir " (2003).

version documentaire est bien cet ensemble *corps-sujet-parole-histoire-identité* – qui serait à la fois l'impossible du cinéma dit " de fiction " et le creuset réel de toute fiction.

Six. Tout le " cinéma direct " vient de là – et presque tout ce que nous entendons par cinéma documentaire. Mais pas seulement : tout ou presque du journalisme audio-visuel procède de cette saisie synchrone du son et de l'image – du corps et de sa parole. Les caméras amateur (Hi8 hier, mini-DV aujourd'hui) accomplissent un milliard de fois par heure le *petit miracle automatique* de l'enregistrement synchrone de l'image du corps et de la forme de la parole d'un individu quelconque en un point quelconque de la planète et dans un quelconque idiome. Mondialisation du synchrone. La spirale des surenchères technologiques et marchandes à la fois raffine et démocratise les outils de représentation personnels. L'enjeu était de faire de l'individu quelconque – l'homme de la rue – le héros par excellence du cinéma de l'individualisme, de l'affirmation de l'individu comme pointe extrême de " la " civilisation (occidentale). Filmer l'homme de la rue avec son corps et ses mots c'était démontrer aux masses spectatrices que la montée en puissance du culte de l'individu n'était pas l'affaire de ses seuls *représentants patentés* : acteurs, animateurs, hommes politiques, icônes diverses, stars. Déjà, les grands films parlants hollywoodiens (*His Girl Friday*, de Howard Hawks, 1940) sont des panégyriques de l'individu, exalté jusque dans ses tentatives – comiques – de marquer sa liberté par rapport à " ses " autres. Mais c'était Cary Grant qui jouait Monsieur-tout-le-monde. Et tout le monde n'est pas Cary Grant. On sait que le néo-réalisme a pour une part voulu obsessionnellement déborder l'empire des stars et des acteurs en allant prendre quelques-uns de ses corps dans les rues, mais de ceux-ci la parole n'était pas encore jouable (voir plus haut). Désormais, tout un chacun peut (doit ?) devenir enjeu et sujet de représentation.

Sept. Que fait le documentaire ? Produire l'individu quelconque comme corps-parlant-filmé. Ce qui veut dire que, pour le cinéma, *il n'y a de sujet qu'en crise*. Confrontée à l'épreuve du tournage (dont l'acteur de métier sait et doit

effacer les traces) la subjectivité de l'homme quelconque du documentaire devient un processus fragile et menacé. La scène cinématographique objective le rapport des corps filmés aux paroles qu'ils profèrent, et ce rapport est fait de disjonctions. Du côté du corps filmé, lutte entre contrôle et accès pulsionnels, entre conscience de soi et mouvement involontaire ; du côté de la parole filmée, tension entre conscience – vouloir dire, intentionnalité, mesure de l'expression – et débordement, par aussi bien le pulsionnel que par langage, l'un et l'autre excédant toute maîtrise du sujet parlant.

Conséquence ? Le filmage documentaire provoque (et donc inscrit) un doute, une inquiétude quant à l'adéquation ou la pertinence du corps parlant et de sa parole. À travers le corps et la parole que je filme, c'est l'impensé, l'involontaire, l'insu de chacun qui se manifestent (sans parler des miens). Voilà pourquoi la parole filmée en documentaire a peu de chances de rester au niveau du bruit de fond : l'inconscient y travaille autant que le langage, l'énonciation et l'incarnation y sont ce qui affirme corps et sujet, et à la fois ce qui les met en crise. L'un des *dramas* qu'il m'arrive de filmer (dans la série *Marseille* comme dans, par exemple, *Jeux de rôles à Carpentras* ou *L'Affaire Sofri*) est bien celui qui confronte le sujet parlant à sa propre parole. Michel Samson ou Jean-Claude Gaudin, la juge Sylvie Mottes ou l'historien Carlo Ginzburg ont bien conscience d'être filmés, ils savent bien qu'il s'agit pour eux de s'engager autant que possible dans les mots qu'ils vont dire – il en va de leur responsabilité politique –, et pourtant, par l'effet du filmage, ils sentent bien que leur parole devient une force qui se détache d'eux pour passer dans l'écoute du film, et qu'alors ils sont dits par leurs mots plus qu'ils ne les disent, et mis en scène en tant que corps par la parole qu'ils énoncent. La parole filmée agit les corps. Le cinéma propose de croire en une parole agissante.

– Jean-Louis Comolli.