

Jean-Louis Comolli

L'acteur de passage, *esquisse d'une renaissance.*

Prochainement publié aux éditions Argos, Bruxelles

www.argosarts.org

Extraits

« Autant dire que nous sommes entrés (et peut-être depuis des années, et sans l'avoir tout de suite compris) dans un moment de la longue histoire du Spectacle où les places s'échangent, instables, insatisfaisantes et insatisfaites. La critique adressée par Debord à la passivité du spectateur paraît aujourd'hui la chose du monde la mieux partagée. Elle ne l'était pas dans les années soixante. Il y a eu bascule. Mon hypothèse est que le désir de pratiquer le cinéma, d'entrer dans le jeu du cinéma – en réalisant un film ou en jouant dans un film – a fini par exercer une telle pression sur les spectateurs qu'il n'était plus possible de l'ignorer.

Nous pouvons dater ce point de rupture. 1960, c'est la montée en puissance de la télévision, qui rapproche les images et les sons, les familiarise, les banalise,

les naturalise (le spectacle entre « chez moi »). C'est aussi le succès mondial de la « Nouvelle Vague », qui rajeunit les personnels, les cadres, les corps, les lieux et les formes. On reconnaît les rues, les phrases, la ville et la vie. Là encore, le cinéma se rapproche du spectateur et semble davantage *à portée de main* que ce n'était le cas pour les films hollywoodiens. C'est enfin une révolution technique qui aura des conséquences esthétiques et politiques importantes : la mise au point d'une caméra 16mm synchrone et silencieuse (*Chronique d'un été*, Edgar Morin et Jean Rouch, 1960). »

« En règle générale, de la fin des années 20 au début des années 60, l'artificialité commande à la prise de son. « Son direct », oui, mais en studio : *Singin' in the Rain*, de Stanley Donen (1952), reconstitue comiquement les premiers temps du parlant. On n'imagine donc pas que les foules de figurants volontaires ou involontaires filmées dans les rues aient été transportées dans les auditoriums pour que la voix du peuple et sa parole fussent enregistrées. *Triumph des Willens* (Leni Riefensthal, 1934) ne peut que monter grossièrement des sons d'ambiance non synchrones (des « Heil Hitler ! » répétés à satiété) sur la foule allemande enthousiaste au passage du Führer ; en revanche, seront enregistrés en direct les discours des orateurs nazis à la tribune, dotée d'un micro. La réalisatrice dispose de vingt caméras, le son est en retard. Mais peut-être valait-il mieux ne pas pouvoir enregistrer la vraie voix de la foule : sait-on jamais ? Le *retard* du son est le symptôme à la fois d'une méfiance et d'un désintérêt des pouvoirs (économiques et politiques) envers le peuple – le petit peuple des figurants qui passent dans les fictions mais tout autant ces femmes et hommes ordinaires qui passent dans les documentaires. »

« Ces limites s'effacent avec la caméra légère 16mm. Les chargeurs de 10 minutes permettent de filmer la parole dans ses développements, le Nagra por-

table étant synchronisé à la caméra, elle-même silencieuse (blimpée). Le cinéma sonore et parlant peut enfin sortir des studios pour aller à la rencontre de ces femmes et de ces hommes (le peuple) et les filmer dans leur milieu, leur décor, leur être-là. Les filmer d'abord *dans leur parole*. Ce qui manque au cinéma avant 1960 est exactement corrélatif de ce qui manque aux sociétés : la parole du peuple. Au temps de la reproduction mécanique des images et des sons, cette parole, quand on lui donne place – rarement –, est une parole réglée, contrôlée, et la plupart du temps déléguée aux porte-paroles, aux « responsables ». C'est ce dont témoignent quelques-uns des films du mai 68 français : y est émise et enregistrée – serait-ce pour la première fois ? – une parole *autonome*. Par exemple : *Avec les cheminots du dépôt SNCF de Paris-Sud-ouest* (Fernand Moskowitz) ; *Citroën-Nanterre* (Édouard Hayem) ; *La Reprise du travail aux usines Wonder* (Pierre Bonneau et Jacques Willemont).

« En 1960, huit ans avant mai, [...] il devient *normal* de filmer le sujet parlant dans la durée d'un magasin de 120 mètres de film 16mm, soit une dizaine de minutes (la vidéo, prolonge cette performance, quelques années plus tard, jusqu'à 60 minutes). Le cinéma filme donc la parole comme un événement *temporel*. Comme le film, le ruban des mots se déroule dans le temps. Du coup, plus que les accentuations, ce sont les durées qui lui sont accordées qui mettent la parole *en formes* : la rendre plus concise, la « resserrer », la condenser ou la laisser au contraire se développer ou se dévider. Nous entendons sans les entendre ces *formes de parole*, et pourtant nous souffrons de la souffrance de la parole coupée, de son abréviation, de sa mutilation – qui sont la règle de fer des médias audiovisuels. La parole en roue libre requiert une longue durée, telle que le sujet parlant puisse se livrer à la jouissance des associations dites « libres » (elles ne le sont pas du langage), par lesquelles une phrase se monte avec une autre, un mot avec un autre ; telle aussi que menace la rupture du fil, ces trous, ces brèches

dans le mur du « moi » qui sont obsessionnellement « nettoyées » par le formatage des montages-son à la télévision. Il est vrai que cette liberté ouverte à la parole peut la mener tout aussi bien à l'invention poétique (Claudio Paziienza) qu'au ressassement : la répétition, la circularité, la boucle sont tout autant fascinantes (Beckett, Duras, Novarina, Prigent d'un côté, Rouch, Imamura, Straub-Huillet, de l'autre). Le cinéma déplie la parole filmée, en fait la scène sonore d'une *tension entre liberté et contrainte* (avec la longue durée, les limites, moins pressantes, ne disparaissent pas). Filmer la parole revient à confronter l'une à l'autre deux *libertés toutes deux contraintes*, celle du spectateur, celle du locuteur. »

« Cette conséquence politique d'une révolution technique est l'acte de naissance véritable du cinéma documentaire. Celui-ci ne commence pas avec *Nanook of the North* (1922), dont nous savons qu'il a été tourné deux fois, ni même avec *Man of Aran* (1934, tous deux de Robert Flaherty), dont nous savons qu'un *casting* a formé la famille héroïne du film, *famille de cinéma*. Le cinéma documentaire commence, c'est mon hypothèse, avec *Chronique d'un été* (Morin et Rouch, 1960), un peu plus tard avec *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault et Michel Brault, 1963) et ensuite, entre autres, *Le Joli mai* (Chris Marker, 1964) et *Beepie* (Johan van der Keuken, 1965). Il faut la parole pour donner sa pleine mesure à la figuration de « l'homme ordinaire du cinéma », selon la belle formule, légèrement détournée, de Jean Louis Schefer. D'un seul coup, l'individu filmé, le sujet qu'il est, clivé comme il est, avec sa parole, son corps, son histoire, sa culture, son identité... toutes ces dimensions se mettent en place (et en scène) devant une caméra et un magnétophone pour être enregistrées en même temps, indissociables, liées. »

« Ceux que nous filmons dans nos essais documentaires, hommes et femmes ordinaires pris dans l'occupation de leurs vies, n'acceptent l'expérience

ou l'épreuve que nous leurs proposons que parce qu'ils partagent avec nous ce constat que désormais le cinéma est l'affaire de tous – de tout un chacun. Jouer son propre rôle dans un film documentaire, c'était hier improbable, c'est aujourd'hui chose courante. [...] »

« Car nous attendons de nos acteurs documentaires qu'ils jouent leur propre rôle, c'est-à-dire qu'ils *jouent*, avec leurs moyens et leurs limites, le personnage qu'ils portent en eux, ce personnage parfois caché que l'expérience du tournage est à même de révéler. Comme le disait Christian Metz, *tout film est un film de fiction*. Les films documentaires le sont aussi, fictions, et peut-être le sont-ils de manière exemplaire. Expliquons-nous : qu'elle en ait ou non conscience, la pratique documentaire postule que tout homme est *porteur de fiction* dans la mesure où il est sujet parlant. Filmer la parole de chacun commence par l'écouter, c'est-à-dire par supposer un spectateur pris dans une passion de l'écoute. C'est de la parole écoutée que naît la fiction. Elle prend dans une convergence des désirs. L'homme ordinaire du cinéma, qui est le spectateur, désire lui aussi de l'acteur de passage qu'il devienne personnage. Il se projette en la fiction filmée de tout un chacun. Une vie parle à des vies, la même langue ou une autre, familière ou étrangère – et le spectateur habite les échos comme il habite les miroirs. »

Jean-Louis Comolli