

Michel Chion  
**LE COMPLEXE DE CYRANO**  
*La langue parlée dans les films français*

Avant-propos	p. 3
I. Les niveaux de langue en français	p. 8
II. <i>L'Atalante</i> , 1934, de J. Vigo	p. 16
III. <i>La Grande illusion</i> , 1937, de J. Renoir	p. 22
IV. <i>L'Hôtel du Nord</i> , 1938, de M. Carné	p. 29
“	
V. <i>Le Corbeau</i> , 1943, d'H-G Clouzot	p. 44
VI. <i>Les Enfants du Paradis</i> , 1945, de M. Carné	p. 52
VII. <i>Les Enfants terribles</i> , 1949, de J-P Melville	p. 60
VIII. <i>Madame de</i> , 1953, de M. Ophuls	p. 68
IX. <i>Les quatre cent coups</i> , 1959, de F.Truffaut	p. 74
X. <i>À bout de souffle</i> , 1960, de J-L Godard	p. 79
XI. <i>Le Cave se rebiffe</i> , 1961, de G. Grangier	p. 87
XII. <i>La Jetée</i> , 1962, de C. Marker	p. 95
XIII. <i>Themroc</i> , 1973, de C. Faraldo	p. 103
XIV. <i>La Maman et la putain</i> , 1973, de J. Eustache	p. 110
XV. <i>Vincent, François, Paul et les autres</i> , 1974, de C. Sautet	p. 121

XVI. <i>Le Père Noël est une ordure</i> , 1982, de J-M Poiré	p. 131
XVII. <i>Une chambre en ville</i> , 1982, de J. Demy	p. 139
XVIII. <i>Pauline à la plage</i> , 1983, d'É. Rohmer	p. 146
XIX. <i>Notre histoire</i> , 1984, de B. Blier	p. 155
XX. <i>Les Compères</i> , 1983, de F. Veber	p. 161
XXI. <i>La Discrète</i> , 1990, de C. Vincent	p. 165
XXII. <i>Van Gogh</i> , 1990, de M. Pialat	p. 172
XXIII. <i>La Haine</i> , 1995, de M. Kassovitz	p. 178
XXIV. <i>Romance X</i> , 1998, de C. Breillat	p. 186
XXV. <i>La Ville est tranquille</i> , 2001, de R. Guédiguian	p. 195
XXVI. <i>Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain</i> , 2002 , de J-P Jeunet	p. 201
XXVII. <i>L'Esquive</i> , 2003, d'A. Kéchiche	p. 209
XXVIII. <i>Brice de Nice</i> , 2005, de J. Huth	p. 217
XXIX. <i>Flandres</i> , 2006, de B. Dumont	p. 224
Annexe: "NO MAN'S FRANCE", 2010	p. 231
Glossaire	p. 238
Index des noms propres et des titres de films	p. 240

## AVANT-PROPOS

C'est en commençant à réunir, en vue d'en tirer le présent ouvrage, une série d'articles sur la langue française parlée au cinéma que s'est imposée à moi la figure de Cyrano. Il s'agit ici du drame de Rostand, non du personnage historique qui l'a inspiré. J'avais lu *Cyrano de Bergerac* adolescent, et comme beaucoup j'avais été marqué par ce personnage tout en croyant qu'il ne dirait plus rien aux générations suivantes: trop littéraire, romantique, trop lié à une culture qui s'éloignait. Mais le succès en 1990 du beau film de Jean-Paul Rappeneau est venu rappeler la popularité du personnage (et l'on sait que la pièce est également fameuse dans le monde entier: elle intéressa notamment Orson Welles, qui en savait un bout sur la question du nez<sup>1</sup> )

Qu'incarne Cyrano de national, selon moi? D'abord, son individualisme, et ensuite cette façon écorchée de jouer le langage sur le plan de l'affirmation de soi, du défi, cette préoccupation de la bravoure verbale - ou au contraire de la nullité verbale. Cette fascination profond de l'échec aussi: il brille par ses mots mais il perd tout, et s'en targue. Il ne veut pas déclarer son amour à Roxane, sous le prétexte de sa laideur, mais peut-être il préfère exister à travers la personnalité de Christian, son double, lequel est aussi maladroit dans l'expression verbale qu'il est avenant physiquement. Comme si le langage servait moins à obtenir et à lutter, qu'à planter, affirmer....

Et Cyrano, c'est aussi un escrimeur qui parle: chez Rostand, on ne le voit pas écrire, il ne laisse pas de texte (contrairement au Cyrano historique), mais il est capable d'improviser de belles choses en se battant en duel.

---

<sup>1</sup> Welles déclara à plusieurs reprises que dans n'importe quel rôle, il lui fallait porter un faux nez. Son faux nez est évident, éclatant, on ne voit presque que ça dans *Monsieur Arkadin*. Et Welles aimait jouer les perdants, ou bien il montrait les gagnants comme des perdants: tout *Citizen Kane* est fait là-dessus.

Or, le cinéma français regorge de perdants au verbe haut, ou de perdants piteux qui sont battus, en tout cas de battants et de battus qui le sont sur le plan du langage plus significativement que sur les autres plans. Le langage n'est pas seulement un moyen, mais aussi le champ même de la bataille. D'où l'écho d'un film récent comme *L'Esquive*: on n'y parle pas des problèmes que rencontre le jeune héros Krimo avec l'argent, mais avec le langage même.

Lorsque ce film d'Abdellatif Kechiche est sorti, j'ai été frappé par son approche fataliste du sujet, mais aussi par l'adhésion du public français à cette façon de traiter l'histoire. Il me semblait qu'un cinéaste britannique, par exemple, aurait mis une touche plus sociale et combative, un cinéaste italien une atmosphère plus collective. Mais qu'on ne voit pas un jugement moral dans ce mot de "fatalisme". Est-ce bien, est-ce mal? Je n'en sais rien. C'est un fait. On n'a que l'embarras du choix pour en donner des exemples: Michel Poiccard qui meurt dans *À bout de souffle* le défi aux lèvres; Alexandre le dandy d'Eustache; Louis Jouvet dans *Hôtel du Nord*, Arletty au verbe haut qui s'éloigne seule dans *Les Enfants du paradis*, le Boeldieu de *La Grande Illusion*, avec ses formules caustiques et ses gants blancs, qui se fait tuer; *Le Corbeau* qui tue et se fait lui-même assassiner pour des phrases et peut-être par des phrases. Même le Doinel de Truffaut, l'Antoine de *La Discrète* (qui se fait plaquer) sont des hâbleurs, et certainement pas des gagners; même les phraseurs exaltés des *Enfants terribles*; et ce *Brice de Nice* que le public aime malgré ses défis stupides parce que ce n'est pas lui qui a la fille, et qu'il perd la compétition de surf!

Mais ce livre n'est pas un livre à thèse. Bien des films dont je parle traitent de tout autre chose. Je n'ai pas voulu leur faire "avouer" ce qu'ils ne diraient pas, mais en tirer des observations sur le cinéma français, plus "un" qu'on ne croit.

Il me semble en effet qu'une des originalités de ce livre, celle dont je puis être conscient en tout cas, consiste à situer dans une histoire commune des films, des auteurs, qu'il est habituel de séparer, parfois d'une manière hiérarchique. J'ai

voulu mettre le cinéma français en face de son unité, de ses constantes à travers l'histoire, au-delà du cordon protecteur qui isolerait un cinéma dit de la Nouvelle Vague et ses précurseurs dûment reconnus et autorisés (Bresson, Cocteau, Guitry, etc.) des autres cinémas français, aussi bien le cinéma populaire que celui dit de la Qualité Française. J'ai voulu montrer qu'ils appartiennent à une même histoire, et témoignent des mêmes problématiques, même si à certains il paraissent incompatibles ou concurrents.

Tous ces films racontent une histoire de la langue française à l'écran, de la langue-française-d'écran, une langue spécifique qu'on n'entend que dans les films. Sur trois quarts de siècles depuis le début du parlant, cette histoire présente des constantes et des évolutions, des particularismes et des points communs.

Entre autres:

- en liaison avec le fameux "centralisme" parisien, le rapport complexe que le cinéma français entretient avec le pays réel, et donc avec la langue, ou les langues parlées dans le pays; c'est un cinéma qui fait rarement entendre la variété et la vérité des parlers français, qui folklorise rapidement certains parlers (l'exemple le plus connu étant représenté par le cinéma de Pagnol, et le plus récent le parler dit "de banlieue"), et qui crée son propre pays, sa ou ses propres langues.

J'ai donné une certaine importance, au moins symbolique géographiquement, à des films qui sortent de Paris et nous amènent à Nice, Auvers-sur-Oise, Marseille, les Flandres.

- le rôle particulier que le cinéma français donne aux acteurs étrangers à accent (anglais, américain, allemand, italien, etc.) parlant "parfaitement" ou imparfaitement notre langue;

- la place particulière des noms de personnages dans le cinéma français (fréquemment désignés par leur seul prénom), et d'une manière plus générale les questions d'onomastique et de toponymie (noms de lieux);

- le caractère réflexif de la langue française à l'écran: les personnages s'écoutent souvent parler, se donnent les uns

aux autres des leçons de français, s'interpellent sur la forme et pas seulement sur le fond. Les films sont souvent des réflexions en acte sur la langue française, ses richesses (lexicales notamment), et ses pesanteurs (difficulté de créer des nouveaux mots);

- le goût parfois des extrêmes, entre Guitry et Melville (celui du *Deuxième souffle*), entre le laconisme et le verbalisme, la sobriété et le style fleuri;

- l'absence ou la faiblesse en français d'un niveau de langue dit "neutre", absence ou faiblesse obligeant à basculer entre parler familier et parler hyper-châtié, tutoiement et vouvoiement, prosaïsme et langue littéraire, contrairement à d'autres pays où la langue n'oblige pas à choisir, et comporte une façon "neutre", non connotée, de s'adresser à l'autre, ou de parler des sentiments et des choses.

La forme de l'ouvrage est simple: le plan est globalement chronologique, construit sur une trentaine de films depuis les débuts du parlant jusqu'à aujourd'hui. À partir de ces films, je rayonne à la fois sur un certain nombre de thèmes (la question des noms de lieux, celle de la sexualité, celle des rapports entre tutoiement et vouvoiement), et sur d'autres films antérieurs ou ultérieurs.

Dans le choix de ces films, et surtout dans la façon d'en parler se dessinent forcément mes goûts. Ce choix, je le précise cependant, n'est aucunement un palmarès. Je n'ai pris que des films que j'estime, à leurs différents niveaux d'achèvement et d'ambition, même si dans cette sélection il y a des films que je vénère, d'autres que j'admire et qui me passionnent sans qu'ils me touchent, d'autres qui me font rire, d'autres dont le succès m'intrigue...

Mais je cherche d'abord à serrer le film de près, ici en prenant le film au mot de ce qu'on y entend comme étant proféré, déclamé, confié, susurré, crié, asséné, mais d'abord formulé en mots.

Il me semble qu'il est temps en effet de consacrer - ou de consacrer à nouveau - aux films des études, des essais qui

partent de leur lettre, de leur texture, qui s'attachent au ras du signifiant. Préoccupation qui m'est chère, qui est présente dans chacun de mes livres consacrés au cinéma, mais que ce travail sur le texte même des dialogues me permet de mettre en avant.. Je ne suis évidemment pas le premier: certains travaux des années 70 m'ont particulièrement marqué, dont ceux de Raymond Bellour, Michel Marie, Claude Bailblé et Michèle Ropars, ainsi que les écrits de Francis Vanoye sur le style oral dans les films français.

Ma dette principale va à Jacques Kermabon, et Sylvie Delpech, qui ont accepté et accueilli le principe d'une chronique intitulé la Langue des films français dans l'excellente revue *Bref*, de l'Agence du court métrage, à laquelle je suis fier de collaborer depuis longtemps. Je les en remercie bien chaleureusement. Mais cet ouvrage n'est pas la simple reproduction des articles parus: je les ai réécrits, complétés, augmentés de chapitres supplémentaires, et restructurés.

Michel Chion, 21 janvier 2007

Note pour cette édition en ligne:

J'ai ajouté en annexe un article commandé en 2010 par Geneviève Sellier pour paraître en \*\*\*, et où. je parle

## I. Les niveaux de langue en français (à propos de *Sous les toits de Paris*, 1930, de René Clair)

En stylistique on distingue au moins quatre niveaux de langue, qu'on trouve parfois formulés ainsi: il y aurait le style soutenu (ou relevé), le style neutre, dit aussi standard, le style familier et le style populaire. C'est en essayant d'appliquer ces catégories au parler dans différents films français de toutes les époques, que je fis cette découverte, qui pour moi en tout cas en était une: en français, par rapport à d'autres langues comme l'anglais, le style neutre est sinon inexistant, du moins faible et rare. En d'autres termes, nous sommes obligés la plupart du temps de choisir entre une formulation qui peut être trop précieuse, ou guindée, ou savante, et une autre qui peut être trop familière ou désinvolte, voire vulgaire. Et cela a des conséquences sur le parler des films français, notamment ceux des premiers temps.

Cette observation m'était déjà familière grâce à l'étude de la langue de doublage et de sous-titrage. Comment traduire en français une phrase standard telle que "*How do you do?*" ou "*How are you?*", une phrase qui indépendamment de l'accent avec lequel on la prononce et du contexte, semble être neutre? Le français nous offre une certaine gamme de possibilités, dont aucune justement n'est neutre: "*comment allez-vous?*" (formel et cérémonieux), "*comment vas-tu?*" (correct, mais impliquant une intimité déjà acquise, ou bien une situation de condescendance sociale, ou générationnelle, ou enfin, un cadre professionnel très circonscrit), "*tu vas bien?*" (familier mais grammaticalement incorrect, négligeant l'inversion caractéristique de l'interrogation). On peut traduire encore "*comment ça va?*" (légèrement familier, mais pas impoli, sauf dans certains contextes), sans oublier le désinvolte "*ça boume?*" qu'emploient certains sous-titres quand ils veulent traduire en mots la cordialité que l'original anglais exprime par



l'accent et la gestuelle.

On pourrait dire aussi “*vas-tu bien?*”, mais cela sonne bizarre en France, par la combinaison entre la familiarité du tutoiement et le caractère guindé qu’a pris chez nous l’inversion verbe/sujet (ce qui n’est pas le cas au Québec). Ajoutons les expressions à la mode quelque temps, comme le “*ça... va... bien?*”, entrecoupé de bises sur la joue, lancé par une chanson parodique des Inconnus, ou le “*ça farte?*” rendu célèbre par *Brice de Nice*. Même Éric Rohmer, dans son *Pauline à la plage* de 1983, fait prononcer à un personnage de marchande de bonbons un “*ça-va-ty*” - populaire, mais déjà à l’époque agréablement désuet, en tout cas dans la bouche d’une jeune femme. Interrogé par Pascal Bonitzer et moi pour un entretien destiné aux *Cahiers du Cinéma*, sur le langage de ce personnage secondaire, nettement décalé par rapport à celui des vacanciers BCBG joués par Pascal Greggory ou Arielle Dombasle, Rohmer ne cacha pas qu’il avait voulu lui prêter le parler d’une servante de Molière (elle parle de gars, pour dire “garçons”), et qu’il ne s’était pas vraiment préoccupé du parler réel des marchandes de confiserie qui pouvaient travailler en 1983 sur les plages de l’Atlantique...

Le parler français est donc riche en expressions, mais aucune n’a l’universalité et le caractère neutre, tous usages, du “*How do you do?*”

Et pourtant, un des premiers films français parlants à avoir obtenu une réputation internationale, une sorte de brevet de qualité, *Sous les toits de Paris*, 1930, de René Clair, présente ce paradoxe d’exploiter visuellement l’imagerie du petit peuple de la capitale - les chanteurs de rue, les casquettes, les toits mansardés, les bistrotts - tout en refusant à l’oreille le pittoresque verbal que l’on associait déjà à l’époque avec ce milieu (et que l’on trouve déjà dans les romans d’Eugène Sue et Victor Hugo) au profit d’un style “neutre”, dépourvu d’argot, et de familiarité. L’effet étrangement figé et glacial que produit aujourd’hui ce film très élaboré ne provient peut-être pas seulement de tous ces

artifices par lesquels le réalisateur, soucieux de conserver la stylisation du muet et de résister à l’envahissement de la parole, invente des prétextes pour ne pas faire entendre la voix des personnages (ils sont loin de la caméra, chuchotent, parlent derrière une vitre, au milieu d’un bruit ou d’une musique, etc....), mais aussi peut-être du caractère volontairement terne et éteint des rares mots qu’on saisit par intermittences. Toutes les phrases que l’on entend sonnent plates et mates, aucune ne fait résonner un mot de l’argot apache ou faubourien déjà popularisé dans la chanson réaliste.

Citons, pour donner le contexte, la valse-musette de Daniel Cauquis et Gonella, “Dans les musettes de Paris”, lancée la même année que le film par Germaine Béria:

*“Dans les bals musettes de Paris  
On danse sans chichis, sans façons,  
Charmé par le doux son d’un chouette accordéon.”*

La même année, Fréhel chantait “C’est un mâle”:

*“Quand mon homme emballe une poule du grand  
monde,*

*S’il a du pétard avec le bourgeois,  
Pour tirer son couteau de sa profonde  
C’est lui le premier, c’est lui qu’a la loi. “*

Et au refrain:

*“Il a des gros biscotos  
C’est bien le roi des barbeaux.”<sup>2</sup>*

Au contraire, il y a peu de films de l’époque où l’on entende un français aussi “neutre”, et justement pour cela aussi irréal, aussi lointain, que dans *Sous les toits de Paris* :

- *Alors, je peux me retourner maintenant?*
- *Écoutez, j’ai quelque chose à vous dire.*
- *J’espère que tu vas te tenir tranquille à présent!*
- *Tu vas me rendre cet argent?*

Parlons argent, justement. Son équivalent littéral en anglais est “money”, que l’on emploie aussi bien dans les films policiers que dans les séries noires, où il est d’emploi courant.

<sup>2</sup> id., p. 479

Lorsque Woody Allen réalise en 1969 une parodie de policier intitulée *Take the Money and run*, il ne vient à l'idée de personne chez nous de traduire par: "prends l'argent et cours" (français littéral, mais neutre et froid), mais par *Prends l'oseille et tire-toi*, titre sous lequel le film fut diffusé chez nous. En d'autres temps, on aurait dit: le fric, la monnaie (dans l'expression: "passons la monnaie"), les sous, le grisbi, le pèze, le flouze, le blé, les balles, les ronds, les sacs, les patates, mais surtout pas : l'"argent". Cette tradition provient certainement de la coutume de rendre le style des romans noirs par un argot français spécifique, là où l'auteur américain recourt au mot neutre. Si je lis dans une traduction de Mickey Spillane ou de Jim Thompson des dialogues tels que "Tu t'goures", ou bien des mots comme "bagnole", "lourde" ou "pompes", il y a toutes les chances pour que dans l'original on lise "You're wrong", "car", "door" ou "shoes" - autrement dit des mots que tout le monde emploie, et surtout que l'on retrouve à tous les échelons du langage, dans le parler le plus quotidien, et jusque dans les documents officiels.

Le mot neutre, en français - car il y en a - par rapport à d'autres langues, se trouve souvent ainsi confiné dans un curieux no man's land. Parfois, la popularisation d'un synonyme familier le pousse lentement et sûrement dans la case "style noble" et "style soutenu", faute de l'existence en français d'un véritable espace pour le langage standard. Ainsi, de plus en plus souvent en France, sans doute sous l'influence des émissions de télévision sur la littérature qui se veulent à la bonne franquette, on me parle de mes "bouquins" plutôt que de mes "livres", et le mot livre, neutre à l'origine, est en train de glisser insidieusement dans le style relevé ou prétentieux. Je ne suis pas sûr en même temps que "bouquin" va remplacer "livre" dans l'emploi neutre; je suppose plutôt qu'il va conserver longtemps sa connotation familière et "sympa" (et, selon moi, démagogique) - comme si, sous l'influence notamment du petit écran, on voyait le style neutre déjà peu fourni perdre graduellement du territoire. Ce qui ne veut pas dire que la

télévision parle constamment “popu”. On y observe plutôt l’alternance entre un style formel et stéréotypé, recourant fréquemment aux locutions toutes faites (commentaires des journaux télévisés), et un parler relâché se voulant complice.

De même pour les abréviations courantes employées en grand nombre à la télévision, où l’on dit, de plus en plus souvent “prof” à la place de “professeur”, mot qui sombre dans le style soutenu, la case du style neutre demeurant vide.

Dans les premiers films sonores français, parle-t-on comme dans les pièces de théâtre de l’époque ou comme dans la vie? En tout cas, on y trouve déjà deux traits qui ont persisté jusqu’à aujourd’hui: l’importance donnée au français parlé avec l’accent étranger (c’est le rôle de Pola Illery dans le film de René Clair, où elle joue une belle Roumaine partagée entre deux amis, le chanteur des rues Albert et le plus séduisant Louis), et d’autre part, un clivage graduel entre deux styles, un style familier et populaire (pratiqué par les petites gens, mais aussi par le milieu interlope), et un style châtié et soutenu, ce dernier réservé souvent à des personnages de notables plus ou moins antipathiques, ou d’employés et de fonctionnaires plus ou moins coincés. Le caissier Legrand, joué par Michel Simon dans *La Chienne*, 1931, de Jean Renoir, en est un bon exemple, quand il dit pompeusement, alors qu’un collègue lui reproche de mépriser les “basses distractions”:

- *Non, je sais au contraire retrouver parfois la nature dans un bouquet de fleurs fanées...*

Dans *La Tête d’un homme*, 1932, de Julien Duvivier d’après Georges Simenon, un simple d’esprit est incarcéré par la police comme criminel. Il proteste auprès du commissaire Maigret, joué par Harry Baur (qui entreprendra de le disculper), en lui répétant: “*Laissez-moi tranquille, j’ai pas tué.*” L’omission du “ne” dans la négation est une de ces nuances propres au français qui connotent le style familier parlé (en lui ajoutant parfois une note enfantine, infantile). Mais la formulation dite “correcte”, “je n’ai pas tué la femme”, ne sonne pas du tout en français comme peut sonner en anglais un “I didn’t kill the

woman”. Loin d’être neutre, elle sonne un peu trop polie pour être honnête, et justement, le véritable meurtrier est comme on sait un immigré russe joué par Inkijinoff (l’interprète du Mongol dans *Tempête sur l’Asie*, de Vsevolod Poudokine) qui pratique un français impeccable et châtié que les personnages français eux-mêmes craindraient de parler, au risque de passer pour des snobs. Avec son accent russe et son “faciès” d’”asiate”, comme on disait à l’époque, des phrases telles que celles où il prononce des mots juridiques comme “sursis” sonnent machiavéliques...

Il emploie d’ailleurs les mêmes tournures que l’antipathique juge d’instruction que le film oppose à Harry Baur et qui tient Heurtin pour coupable.

La familiarité verbale peut se combiner avec le parler relevé, quand il s’agit de choquer et de plaire. Les personnages de séducteurs en veste d’intérieur joués par Sacha Guitry d’après ses pièces de théâtre (*Faisons un rêve*, 1936) savent comme on dit “parler aux femmes” en alternant les raffinements verbaux avec des gaillarderies, des brusqueries, des “je m’en fous”, véritables bourrades verbales qui sont supposées être des touches de virilité.

À cause justement de vedettes comme Sacha Guitry ou plus récemment Fabrice Luchini, le cinéma français passe pour bavard auprès de ceux qui ne l’aiment pas. On sait que c’est une idée toute faite et que n’importe quel Hitchcock parlant, à part une ou deux séquences muettes toujours très remarquées, est bien plus loquace. Il est plus juste de dire que le cinéma français, pour la parole, a oscillé dès le début entre des extrêmes: la parole rare, la rétention (*Sous les toits de Paris*, et à sa suite, de nombreux films de Jean-Pierre Melville, Jacques Deray, Pierre Granier-Deferre, Luc Besson) ou au contraire la bravoure verbale ostensible (Pagnol, Eustache), à l’image des deux personnages symétriques des *Enfants du Paradis*, le mime Deburau<sup>3</sup> et le cabot verbeux Frédéric

<sup>3</sup> Personnage historique, souvent orthographié Debureau, et auquel Guitry a également consacré une pièce et un film. Nous adoptons cependant ici une fois pour toutes la graphie Deburau.

Lemaître - tous deux complémentaires et avec des frustrations symétriques, comme, dans la pièce de Rostand, Christian de Neuville, beau mais sans esprit, et Cyrano pour qui c'est l'inverse. Là encore, tout se passe comme s'il n'y avait pas de zone moyenne.

Autre trait qui s'affirme dans les premiers parlants français: une géographie des accents spécifiquement cinématographique, et complètement différente de la géographie du pays réel. Il semble n'y avoir au début que quatre accents principaux pour prononcer la langue française: l'accent bien élevé et pointu, l'accent parigot (celui de Maurice Chevalier, d'Albert Préjean, d'André Baugé dans *La Route est belle*, 1929, de Robert Florey), l'accent étranger (américain dans des films comme *L'Amour à l'américaine*, 1931, de Claude Heymann, russe dans le film de Julien Duvivier, allemand dans la comédie bilingue *Allô Berlin ici Paris*, 1931, du même Duvivier), et l'accent dit du Midi, à cause de la popularité des films de ou d'après Pagnol. Parmi ces catégories d'accents, deux sont plus particulièrement associés à l'idée d'une inventivité verbale et semblent gratifier ceux qui les ont "dans le sang" du don inné d'inventer des formules, de faire des mots, de lancer des expressions: ce sont les parlers populaires du pavé parisien et de la Provence. Parfois, un autre accent du Sud de la France joue le même rôle: Cyrano chez Rostand est bien censé avoir un accent gascon!

Les deux autres accents, l'accent distingué et l'accent étranger, sont censés représenter un français à la fois raffiné et figé, sans possibilité d'innovation et d'invention. C'est l'apanage des gens de la haute, mais aussi des décadents, des impuissants et des manipulateurs.

Enfin, en bas de l'échelle, les démunis.

La carte de France, et sa réalité historique, ne se trouvent nullement reflétés dans cet éventail de possibilités, mais l'étonnant est que cela semble avoir peu bougé depuis 1930. Depuis les années 90, le parler dit de banlieue semble avoir supplanté le parler faubourien dans certaines fonctions.

Notamment depuis *La Haine*, 1995, de Matthieu Kassovitz, ce curieux film hanté par Scorsese mais qui est typiquement français par le fatalisme qui s'en dégage, et par la façon de mettre en scène la faconde verbale comme symbole d'impuissance à changer le réel. On y a affaire, comme dans certains Duvivier ou Clair du début du parlant, à des superpositions de soliloques, chacun restant enfermé dans sa bulle verbale, en l'absence d'un style neutre qui serait en même temps une espace pour une possible discussion.

Il faudra donc, pour sortir de cette fatalité, des francs-tireurs comme Maurice Pialat, Bruno Dumont, Robert Guédiguian.

Dans ce tableau, le cas du film-prototype de René Clair, *Sous les toits de Paris*, continue de nous intriguer, obstiné qu'il est dans son refus de combiner la poésie visuelle - revendiquée, affichée - du décor parisien reconstruit par Lazare Meerson avec le pittoresque verbal argotique - haï, fui, évacué des dialogues - que n'importe qui d'autre lui eût associé.

Dans sa haine du brillant verbal, Clair aura un successeur inattendu, et c'est, curieusement Robert Bresson, qui dans certains de ses films, comme *Pickpocket*, 1959, travaille rudement afin d'atteindre le français le plus neutre et le moins coloré possible, le plus économe aussi, créant, pas seulement par la diction mais aussi par le choix du lexique et des tournures, une langue mate et sèche sans éclats, qui présente la singularité d'être créée avec les matériaux les plus simples de la langue et de n'être parlée par aucun de ses pratiquants.

N'empêche que les films de Bresson sont parmi les seuls en France où les personnages *débattent*, sans se lancer les mots à la figure, ou sans parler dans leur barbe. Ce qui les rend encore plus irréels.

Décidément, la parole dans le cinéma français n'ira jamais de soi.

## II. *L'Atalante*, 1934, de Jean Vigo

*"J'fais pas la queue!"*

Issu, selon le Robert, de "rousser", se plaindre, et de "péter", être en pétard, rouspéter est un verbe bien français.

*"Le Français moyen n'en fait qu'à sa tête,  
Quand on lui demande quèqu'chose qui l'embête,  
Il rouspète d'abord, il devient très nerveux,  
Et pour finir il fait tout ce qu'on veut"* ("Le Français moyen", paroles d'André Barde, musique d'Henri Christiné)<sup>4</sup>

*L'Atalante* est un film plein de poésie, et de joie, mais où tout le monde rouspète. J'écrivais sur ce chef-d'oeuvre, dans *Un art sonore, le cinéma*:

*"Si Vigo revenait sur terre, il verrait que la France n'a pas bougé et qu'elle est restée, comme dans son film, une nation où tout un chacun maugrée, ronchonne, rouspète, grogne, grommelle, proteste, vitupère, rechigne, râle (pas étonnant que notre langue comporte là-dessus tant de synonymes), non pas forcément pour obtenir quelque chose, mais pour le principe. Le film est plein de phrases lancées sans retomber, de phrases perdues, qui ne déclenchent chez l'autre qu'un vague psitaccisme, et n'ébranlent pas la solitude de chacun...."*<sup>5</sup>

Tout le monde se plaint, mais c'est chacun à son tour: Juliette, la mariée, Jean, son époux le marinier, le père Jules, bien sûr, même le jeune marin qui parle si peu, sauf pour râler. Et même dans une scène qui est la seule outrée du film, et n'en est pas moins aussi extraordinaire que le reste, celle du représentant de la compagnie quand il reçoit Michel Simon:

*"Ah, vous voilà! (...) Ferme la porte, je n'ai pas de temps à perdre, moi (...) Le patron de l'Atalante, s'occupe-t-il de son travail, oui ou non? (...) Ca va bien! On en reparlera! Moi j'ai autre chose à faire! (...) C'est inimaginable, ce dossier, il ne*

<sup>4</sup> *Mémoires de la chanson, 1920-1945*, réunies par Martin Pénet, Omnibus, p. 418

<sup>5</sup> *Un art sonore, le cinéma*, chapitre IV, p. 59



*me regarde pas! Pour qui me prend-ton, à la fin! “*

À quoi le père Jules oppose un chapelet d'expressions de protestation:

*“Enfin quand même, quoi voyons, tout de même, enfin, c'est vrai, ça”.*

Seul, le camelot, même houspillé, même chassé, est toujours de bonne humeur. Lui aussi monologue, mais en vers, en vers publicitaires:

*“Ces couteaux de table  
Aux reflets changeants  
Sont inoxydables  
Éternellement.”*

Partout ailleurs règne la recherche du naturel verbal, notamment par l'effet de psitaccisme (que l'on repère dans le film aussi éloigné dans le temps, et aussi différent que *Eyes Wide Shut*, de Kubrick). Autrement dit, cette façon de répéter en le variant ce que vient de dire l'interlocuteur.

*- Vous en connaissez des métiers ?*

*- Si j'en connais des métiers.”*

Ou les deux époux:

*- Oh, dis tout de suite que nous ne sortirons pas.*

*- Nous ne sortirons pas, mais si, on sortira un peu plus tard, quoi.*

*- Oh, on ne sortira encore pas, voilà tout.”*

Dita Parlo, comme fera Gabin dans *La Grande Illusion*, a l'habitude de commencer une phrase par “ah” ou “oh”, ou “oh ben”.

Ou la cartomancienne au père Jules:

*- Vous n'avez rien à craindre, vos cartes sont bonnes.*

*- Oh, les cartes sont bonnes, elles sont pas tant bonnes.”*

Le père Jules à Jean:

*- C'est moi quand j'étais petit.*

*- T'avais cette tête-là quand t'étais petit?”*

Une question répond à une autre question:

- *Il lui est peut-être arrivé quelque chose?*

- *Il lui est arrivé quelque chose?"*

Autre échange reposant sur la répétition en écho de ce que dit l'autre, répétition qui ici met en valeur l'accent et le timbre de voix de chacun:

Jean: *"Allez, père Jules, fais pas la gueule!"*

Le père Jules (comme un enfant qui boude, avec une voix plus grave que d'habitude): *"J'fais pas la gueule!"*

Vigo a aussi recours à la magie verbale, lorsque Jean dit à Juliette, un soir sur la péniche, qu'il va l'emmener au bal, et qu'il prononce la phrase:

- *C'est comme si on y était déjà."*

Et justement, le montage s'arrange pour que nous voyions déjà le jour, la rive, le cabaret, et le jeune couple courir vers le bal. Le *"c'est comme si on y était déjà"*, prend acte du "réel cinématographique".

*"Je vous enlève, une fois, deux fois, trois fois, personne ne dit mot.... "*, dira le camelot qu'ils y rencontreront, de la même façon, comme si les mots étaient magiques.

Autre question, celle des accents: deux des trois personnages principaux ont chacun un accent différent d'un autre pays, et, pour une fois dans un film français, personne n'y fait allusion. Dita Parlo, censée être une fille de la campagne française, a son léger et joli accent allemand. Le père Jules a un énorme accent du canton de Vaud... dont son interprète, le Suisse Michel Simon était originaire. L'origine suisse du personnage pourrait être aussi suggérée par le fait qu'il compte en "nonante", et non en "quatre-vingt dix". C'est d'autant plus frappant que dans la plupart de ses rôles, à l'écran et sur la scène, Michel Simon n'emploie pas cet accent de son pays de naissance.

Une autre actrice germanique occupera les écrans français en tenant avec sa voix des rôles de Française, mais sa carrière a été beaucoup plus longue, bien que tragiquement interrompue: c'est bien sûr Romy Schneider. Or, qu'est-ce qui frappait dans la voix légèrement sourde et la diction de celle qui

fut un temps la grande star du cinéma national? Entre autres, à mon avis, une trace de l'accent germanique que la fille de l'actrice Magda Schneider (l'interprète de *Liebelej*, 1933, d'Ophuls) eût été mal inspirée de perdre complètement.

Nous rencontrons plusieurs fois dans le cinéma français ce goût impénitent pour faire parler des acteurs étrangers dans un français parfait sur le plan de la syntaxe, souvent riche en vocabulaire mais avec un lourd accent européen ou américain, cette touche de couleur compensant apparemment la rareté des accents internes à la France- mis à part évidemment l'accent dit du Midi, incarné par des acteurs comme Raimu ou Fernandel, et encore était-ce souvent, surtout pour le second<sup>6</sup>, dans des rôles "colorés" à la palette limitée.

À l'époque d'*À bout de souffle*, le spectateur français est habitué à entendre des acteurs non francophones parler un français plutôt correct avec un fort accent anglais, américain, allemand ou italien: Eddie Constantine, en Lemmy Caution, est ainsi un héros de cinéma du samedi soir (*Ca va barder*, 1955, de John Berry). On a eu aussi Peter Van Eyck et Folco Lulli dans *Le Salaire de la peur*, 1953, d'Henri-Georges Clouzot, Carl Mohner dans *Du rififi chez les hommes*, 1953, de Jules Dassin, Peter Ustinov dans *Lola Montès*, 1955, de Max Ophuls, Curd Jürgens dans *Et Dieu créa la femme*, 1957, de Vadim, ou Vittorio Caprioli dans *Zazie dans le métro*, 1960, de Louis Malle. Chez les Allemands il y eut Gert Fröbe, Mathieu Carrière, Hardy Krüger, et bien sûr Oskar Werner, le Jules du film de Truffaut. Chez les Espagnols, Jose-Luis de Villalonga, Dans bien des cas, la multitude des co-productions italo-françaises amenait Gino Cervi (dans la série des *Don Camillo*) mais aussi Folco Lulli, Vittorio de Sica (*Madame de...*) à jouer avec des partenaires français. Souvent on ne les doublait pas, mais on les faisait parler "avec l'accent". L'espagnol Sergi Lopez chez Manuel Poirier, Alain Corneau ou Dominik Moll a été très apprécié dans des rôles "avec accent", non parce qu'il a été incapable de le perdre,

<sup>6</sup> Raimu tint plusieurs grands rôles dramatiques, chez Decoin, Grémillon, Pagnol... Les essais de Fernandel dans le drame, comme *Meurtres*, 1950, de Richard Pottier, n'eurent pas de succès.

mais que leurs metteurs en scène lui demandent de le cultiver.

En d'autres termes, tout se passe comme si le public du cinéma français préférerait déguster notre langue française relevée d'un accent étranger plutôt que d'un accent dit local.

Pour en venir aux femmes je pense à Jean Seberg, bien sûr, qui à la fin d'*A bout de souffle*, fait semblant de ne pas savoir le sens du mot "dégueulasse" comme pour le faire tourner dans sa bouche d'Américaine à l'instar d'un bon vin ("*Qu'est-ce que c'est, dégueulasse?*") ou à Anna Karina, qui entre Rivette, Godard et Christian de Chalonge, ne perdra jamais sa pointe d'accent danois (notamment pour dire "*Qu'est-ce que je peux faire.. J'sais pas quoi faire.*"). Trait distinctif de la Nouvelle Vague? Pas du tout. Il suffit de penser à l'anglaise d'origine Jane Birkin (dont le répertoire très large va des comédies de Pierre Richard aux drames de Jacques Doillon ou Régis Wargnier), à l'espagnole Vittoria April (notamment dans l'excellente comédie de Josiane Balasko, *Gazon maudit*, 1994), à l'italienne Léa Massari (*Le Souffle au coeur*, 1971, de Louis Malle), à la néerlandaise Marushka Detmers chez Godard ou Zidi, à l'anglaise Charlotte Rampling (dans *Sous le sable*, 2001, de François Ozon, bien sûr, mais déjà chez Patrice Chéreau en 1975, avec *La Chair de l'orchidée*). Ces actrices "à accent" eussent-elles tourné dans des films italiens - ce qui arriva à Detmers, entre autres - , qu'elle eussent été post-synchronisées par des professionnelles transalpines, comme l'ont été dans les années 50 à 70 Anouk Aimée, Annie Girardot, Catherine Deneuve ou Jeanne Moreau dans de nombreux films de Marco Bellochio, Luchino Visconti, Federico Fellini, Dino Risi, Luigi Comencini ou Michelangelo Antonioni.

Inversement, comme on le sait, le cinéma italien pratique une xénophilie d'un autre ordre: il "adopte" facilement dans un rôle d'italien tout acteur étranger doublé, tandis que le cinéma français est ouvert à ceux-ci pourvu qu'ils gardent leur voix et soulignent leur accent. Récemment d'ailleurs, Rohmer nous a refait le coup avec sa charmante anglaise qui parle un si bon français, si délicieux à entendre (Lucy Russell dans

*L'Anglaise et le Duc*, 2002).

C'est d'autant plus notable que ce goût des accents semble se porter sur les actrices et les acteurs dont la langue maternelle n'est pas le français. Les accents québécois, ou de Suisse romande (vaudois), par exemple, ne font pas l'objet du même entichement. Une aussi talentueuse actrice que Carole Laure, venue des films montréalais de Gilles Carle (*La Mort d'un bûcheron*, 1974), a ainsi été obligée de "neutraliser" ou de tempérer son accent québécois dans ses films français (*Préparez vos mouchoirs*, 1977, de Bertrand Blier, *Un assassin qui passe*, 1980, de Michel Vianey), et on peut même penser que cela a handicapé sa carrière chez nous.

Dans *L'Atalante*, il est vrai que les différences d'accent sont comme noyées, embellies. Avant une restauration récente du son, *L'Atalante* a longtemps été pour les Français cinéphiles un film à moitié intelligible, ce qui semblait contribuer à son charme (comme *La Nuit du carrefour*, la célèbre adaptation de Simenon par Renoir, où le brouillard envahit image et son). Nous verrons plus loin le cas fréquent du clair-obscur verbal, cette tradition de noyer le son qui semble parfois issue d'une nostalgie pour le parlant français débutant.

### III. *La Grande illusion*, 1937, de Jean Renoir

*“Qu'est-ce que c'est, le cadastre?”`*

Devinette: quels sont ces deux films fameux dans l'histoire du cinéma français dont le titre commence par “La Grande...”, qui concernent chacune des deux guerres mondiales du XXe siècle, et qui ont été tournés tous deux plus de vingt ans après l'époque où ils se déroulent? Réponse: *La Grande Illusion* de Renoir, sur la guerre de 14-18, co-écrit avec Charles Spaak, et *La Grande Vadrouille*, 1966, de Gérard Oury, co-écrit avec Marcel Jullian et Danièle Thompson. Cette coïncidence ne semble pas en être une tout à fait, et il est possible que consciemment ou inconsciemment, les auteurs du second film aient pensé au premier. Rappelons aussi que lorsqu'Oury a entrepris *La Grande Vadrouille*, qui allait rester pour longtemps la plus grosse recette du cinéma français, un film de guerre américain venait de remporter dans le monde un succès colossal: *La Grande évasion* (*The Great Escape*, 1963) de John Sturges, avec Steve Mc Queen à moto. L'évasion étant prise, l'illusion aussi, restait la vadrouille.

Quant au film de Renoir, il a longtemps été le plus populaire de son auteur, une popularité qui du coup l'a rendu suspect aux cinéphiles. Lorsque *La Règle du jeu*, son oeuvre suivante, qui avait été un échec à sa sortie, a été remonté et redécouvert dans les années 60, les cinéphiles français l'ont élu comme le chef-d'oeuvre absolu de notre cinéma, et *La Grande Illusion*, jusque-là classé dans les douze meilleurs films du monde, a dès lors été laissée au “grand public” comme un os. C'est pourtant l'oeuvre de Renoir que je préfère.

*La Grande Illusion* a tout ce qu'il faudrait pour être un mauvais film: la manière dont le scénario met en scène les rapports de classe entre les aristocrates de chaque pays ennemi, De Boeldieu du côté français, et Von Rauffenstein du côté allemand, ne brille pas par sa subtilité. La scène où, se

retrouvant dans la forteresse, les deux hommes échangent des pensées profondes sur le cours du monde et sur leur destin de classe, est, à la lire, incroyablement plate et explicite:

- *Je crains que ni vous ni moi ne puissions arrêter la marche du temps*”, dit le premier.

- *La fin quelle qu'elle soit sera la fin des Rauffenstein et des Boeldieu*”, dit le second. Les personnages répondent à une caractérisation mécanique. Boeldieu ne quitte jamais le langage strict qui le caractérise: agonisant, après avoir été abattu “à la loyale” par Rauffenstein, il continue à respecter l'imparfait du subjonctif:

-*Je n'aurais jamais cru qu'une balle dans le ventre pût faire si mal.*”

Les auteurs de ces dialogues - ici, Renoir et Spaak - se feraient recaler d'un concours de scénario. Et le spectateur l'accepte, à cause évidemment de la grande classe de Fresnay et de Von Stroheim, dont les personnages sont pourtant aussi “cliché” que possible, et à cause de la verve, de l'énergie de tout l'ensemble. On frémit en pensant à ce que cela serait avec des acteurs quelconques et un réalisateur moyen.

Autre défaut criant, qu'on oublie devant le film: le côté “collection de détails vrais”, où les circonstances de la guerre et de la captivité sont prétextes à nous servir toutes sortes de répliques, de détails, d'histoiettes, comme celle de l'instituteur joué par Jean Dasté, qui fait la guerre parce qu'il est végétarien donc en bonne santé, alors que son frère, malade parce qu'il ne s'alimente pas bien, s'est fait réformer<sup>7</sup>. Dans ce film, les personnages racontent leur histoire d'une manière très directe, comme s'ils s'adressaient à la caméra... Et chacun se promène avec son lot de petites histoires, avec sa définition de classe immédiatement marquée par son habillement et ses tics de langage (le parler châtié de l'aristocrate, les “dis donc” du mécanicien joué par Gabin, les affectations chaleureuses du Juif riche joué par Dalio, et bien sûr les jeux de

---

<sup>7</sup> Renoir refera dans les années 60 un autre film de captivité, bien moins réputé, avec *Le Caporal épinglé*, d'après les souvenirs militaires de Jacques Perret.

mots vaseux, du type “comment vas-tu yau de poêle”, de l’Acteur)... et le film est génial, ce qui ne veut pas dire qu’il faille l’imiter.

Ce que montre bien *La Grande Illusion*, en tout cas, c’est en quoi la situation de prisonnier amène chacun à radoter: l’Instituteur parle de son beau-frère à Paris, et peu après, l’Acteur souligne:

- *Ca va, ça va! On le sait que tu bouffes chez ton beau-frère.*”

Mais il enchaîne sur son tic à lui, son truc verbal débile, en entonnant “Frère Jacques”, comme tout-à-l’heure, sans trop se soucier de faire rire, il enfilait ses “*Professeur-soeur Anne, Annecy, Sicambre, Cambronne...*”

Le style des dialogues de Spaak repose sur des assemblages de phrases courtes. Par exemple, Rauffenstein lui ayant demandé des nouvelles de son cousin, Boeldieu répond:

- *Ca va très bien, il est très content. Il a un bras en moins et il a épousé une femme très riche.*”

Cette succession de membres de phrase évoque curieusement une des premières répliques du personnage dans le film, qui sert à le situer: c’est avant que les Français ne soient faits prisonniers, lorsqu’il s’agit de prendre l’avion et qu’on lui demande s’il préfère “*une combinaison ou une peau de bique*” (détail pittoresque, qui, à la sortie du film en 1937, servait à raconter toute une époque révolue). Et Boeldieu, du tac au tac, sur un ton caustique:

- *Aucune préférence; les combinaisons sentent mauvais, et les peaux de bique perdent leurs poils.*”

Le “et”, ici, qui semble simple et qui est tout ce qu’il y a de plus artificiel, est un procédé typique de dialogue de cinéma.

Il y a dans *La Grande Illusion* quelque chose de très carré: le film divise la société verticalement, puis il montre qu’à la guerre les humains se regroupent selon leurs classes respectives. Avec cette différence, que si du côté du peuple, on ne peut qu’échanger des mots maladroits et des gestes affectueux entre prisonniers qui ne parlent que français et



geôliers qui ne parlent qu'allemand, du côté de l'aristocratie les hommes peuvent communiquer: Rauffenstein parle français, ce qui lui permet de dialoguer avec le capitaine de Boeldieu. Tantôt il parle ce français cultivé "avec l'accent" que les Français aiment entendre, tantôt, comme signe de leur complicité, Rauffenstein et Boeldieu emploient l'anglais, une langue que ni les soldats allemands ni les autres prisonniers français ne peuvent comprendre.

Les idiomes des pays adversaires sont présentés séparément. Un montage alterné présente les personnages français et allemands parlant de choses agréables et hédonistes: les femmes, l'alcool, puis quand ils se rencontrent, cela se passe ainsi: Rauffenstein se présente dans sa langue, Boeldieu en français, et Rauffenstein répond en français également ("*enchanté*"), montrant sa connaissance et son respect de la langue de Molière. Il n'y a pas de réciprocité, Boeldieu ne prononçant pas un mot d'allemand de tout le film (le cas d'un français parlant allemand est rare dans notre cinéma, sauf lorsque le personnage est juif, collabo ou pervers: cas du peintre Grandgil dans *La Traversée de Paris*, d'Autant-Lara).

L'autre personnage bilingue du film est le Juif Rosenthal, "fils des banquiers Rosenthal", issu d'une famille riche et caractérisé comme cosmopolite. On n'évoquera jamais au cours de *La Grande Illusion* le fait qu'il parle allemand, cela semble naturel aux autres personnages, comme si tout Juif maîtrisait plusieurs langues.

Pourquoi y a-t-il, lors de la brève scène du repas avec Rauffenstein, un échange en anglais que ne sont pas censés comprendre les autres, alors que le contenu - il s'agit d'un parent de Boeldieu, qu'a connu Rauffenstein, et qui était un "*marvelous rider*" - n'a rien de clandestin?

Probablement pour amener leur dernière confrontation, où cette fois-ci ils auront à se parler sans être compris aussi bien des Allemands que des Français. Mais aussi pour permettre une réciprocité et créer un terrain linguistique

neutre; l'anglais est une langue qu'ils partagent mais qui n'est pas leur langue maternelle à l'un et à l'autre. Et encore pour matérialiser leur complicité de classe et de goûts. Les trois moments où ils parlent anglais avant leur scène finale (mortelle), concernent en effet leurs communs plaisirs d'aristocrates: l'art de l'équitation et la fréquentation des petites femmes de Paris (une certaine "Fifi" qu'ils ont connue tous deux).

Dans la bouche de Boeldieu, qui affirme: "*Je dis vous à ma mère et vous à ma femme*", sont mis des mots un peu démonstratifs, occasion de lui faire endosser les trouvailles verbales des dialoguistes. Par exemple, il regarde de jeunes soldats allemands faire l'exercice, et les prisonniers monter leur spectacle:

- *D'un côté, des enfants qui jouent aux soldats, de l'autre des soldats qui jouent comme des enfants.*"

Plus loin, faisant allusion à des sports à l'époque éminemment aristocratiques:

- *À quoi sert un terrain de golf? À jouer au golf. Un court de tennis? À jouer au tennis. Un camp de prisonniers, ça sert à s'évader.*"

Lorsqu'on l'invite à prendre sa part du creusement d'un tunnel, il dit élégamment:

- *Je me suis laissé dire que la reptation était un exercice des plus salutaires.*"

Ce n'est pas si souvent qu'on a l'occasion de placer le mot "reptation" dans un dialogue de film.

À l'opposé, Maréchal, incarné par Gabin, a un répertoire de mots et d'exclamations populaires. Mais aussi il a un joli tic, très touchant. Quand il entend un mot ou un nom qu'il ne connaît pas, il "fait comme si", d'un air entendu, puis à retardement il se renseigne. Ayant demandé sa profession exacte à l'ingénieur joué par Gaston Modot, il entend le mot "cadastre", et fait "*Ah oui! le cadastre*". Deux minutes plus tard, avec précaution, il se lance dans une question:

- *Si tu permets, je voudrais te poser une question.*

- *Vas-y.*

- *Qu'est-ce que le cadastre?"*

Gabin détache le "astre" en l'articulant exagérément, comme si ce mot était quelque chose d'extraordinaire et de comique à la fois. Et la scène se termine là (le spectateur n'aura pas la réponse dans le film).

Même jeu plus tard, avec un compagnon de captivité dont la lubie est de retraduire les odes de Pindare, ce qui suscite l'ironie des autres, toutes classes confondues. Maréchal se lance avec cette belle réplique:

- *Dis-donc, je t'l'ai jamais demandé, parce que, dans le fond, je m'en fous, mais qu'est-ce que c'est que ton Pindare?"*

Cela dit avec une grosse voix sur le "a" de Pindare, comme tout-à-l'heure avec "cadastre" .

- *Le plus grand poète grec!"*, répond avec emphase le traducteur, et Maréchal ne peut que répéter: "*le plus grand poète grec! Mon vieux!"*, ce qui est à mon avis une superbe idée de dialogue.

Parfois, un personnage survit dans le discours des autres, par une allusion à ses façons de parler. Maréchal dit à Rosenthal, lors d'une de leurs disputes:

- *Une pierre dans mon jardin, comme dirait ce pauvre Boeldieu"*.

`Durant ses différentes captivités, Maréchal-Gabin n'a appris à retenir et à prononcer que quatre à cinq mots d'allemand, comme "*streng verboten*" (strictement interdit). C'est avec ces deux mots arrachés à la langue de ses ennemis et habilement placés dans la soirée de Noël, qu'il va déclarer sa tendresse à la fermière et à sa petite fille, Lotte, lorsque celle-ci veut manger le petit Jésus de la crèche: "*streng verboten*", dit-il avec humour, et ces deux mots détournés deviennent une belle allusion. Plus tard, il apprendra à dire: "*Lotte hat blaue Augen*", "Lotte a les yeux bleus."

Maréchal se révèle ainsi dans le film comme celui qui écoute, et parfois transmet les mots des autres.

Dans les films de guerre, il y a comme cela des moments où un militaire est complètement ému et transformé de

prononcer maladroitement deux ou trois mots de la langue de son ennemi: dans *Furyo* de Nagisha Oshima, avec Tom Conti et David Bowie, un sergent japonais prononce maladroitement devant un prisonnier anglais qu'il aime bien, les mots "Merry Christmas", et ces mots - qui forment le titre original du film - lui inspirent d'épargner sa vie. Le cinéma aime bien ainsi saisir sur une bouche malhabile, en gros plan, chez Oshima, en plan plus éloigné chez Renoir, de telles choses.

Elsa la fermière, de son côté, est heureuse de dire en français: "*Le café est prêt.*" Marque d'amour, elle lui dit quelque chose en allemand qu'il ne comprend pas, mais il confiera plus tard à Rosenthal:

- *Quand je me suis fait engueuler, je n'ai jamais rien compris, mais son allemand à elle, je le comprends.*"

Parfois, au cinéma, une sorte de Pentecôte passive se produit ainsi pour les personnages, qui correspond à leur plus grande illumination.

IV. *Hôtel du Nord*, 1938, de Marcel Carné

*“Est-ce que j’ai une gueule d’atmosphère?”*

Depuis plusieurs années des mensuels de cinéma s’adressant à un public large comportent une rubrique consacrée aux répliques-culte, et nous restituent imprimé, détaché de l’accent et de la voix, ce que nous avons l’habitude d’entendre. Ainsi, au menu d’une édition DVD des *Valseuses*, de Bertrand Blier, grand succès de 1973-74, figure en guise de “bonus” une anthologie des “répliques-culte” (sic) du film. En fait de répliques-culte, il s’agit ici de fragments de conversation, dont l’une se termine par une question que pose Gérard Depardieu à Patrick Dewaere, alors que tous deux roulent dans un agréable paysage français:

- *On n’est pas bien? Paisibles. À la fraîche. Décontractés du gland”*.

Bien sûr c’est le dernier mot qui est censé, par sa gaillardise, faire mouche, mais je retiens aussi le “*on n’est pas bien?*” - ou “*On est pas bien*”, choisissez votre transcription - qui remonte à loin dans l’histoire du cinéma français. Et notamment à un film fameux pour un autre mot, *Hôtel du Nord*, de Carné, adapté par Jean Aurenche, dialogué par Henri Jeanson et inspiré d’un roman d’Eugène Dabit (dans lequel ne figure pas la célèbre réplique à laquelle nous allons faire un sort):

- *Est-ce que j’ai une gueule d’atmosphère?”*

Ainsi, le *mot* le plus célèbre du cinéma français est, selon une équivoque possible en français, non une phrase mais un substantif isolé: “*atmosphère*”. C’est ce mot qu’on a fait résonner à satiété sur les ondes de la radio et de la télévision, lorsqu’Arletty est morte en 1992. “Atmosphère” est encore aujourd’hui proverbial, et a été d’autant plus ressassé qu’il permet à celui qui le cite d’imiter, en faisant traîner le “aire”, l’accent faubourien de la comédienne. Un mot par lequel des

critiques ont voulu également résumer toute une partie du cinéma français: travail sur les décors, l'ambiance, le lieu, la vie d'un petit monde, avec peu de péripéties mais de l'atmosphère à la Simenon (et souvent d'après Simenon, directement).

"Atmosphère" a par exemple été employé pour stigmatiser le cinéma de Carné, mais aussi plus tard de Claude Sautet ou de Pierre Granier-Deferre, et plus récemment encore de Patrice Leconte, du tandem Caro-Jeunet (à propos de *Delicatessen*) et de Jean-Pierre Jeunet tout court.

Ce mot, d'ailleurs, peut faire croire qu'*Hôtel du Nord* est une comédie pittoresque, alors que, même si le film comporte des scènes drôles. c'est d'abord un mélodrame, avec suicide raté de deux amants, sacrifice et rédemption d'un souteneur, etc..,

Dans ses souvenirs, intéressants quoique remplis d'aigreur et de tristesse, Marcel Carné - que je considère, d'accord en cela avec Éric Rohmer, comme un maître<sup>8</sup> - souligne dans la fortune du fameux "mot" le rôle d'Arletty et de sa personnalité:

*"Non seulement elle faisait passer, mais elle transcendait certaines répliques, certains mots d'auteur que je n'aimais guère à cause de leur pittoresque outré, comme la fameuse "atmosphère" à laquelle son talent, sa magie d'artiste, firent le succès que l'on sait.." (La vie à belles dents, éd. Jean-Pierre Ollivier, 1975, p. 137)*

On pourrait facilement traiter ce mot fameux comme mot-valise en y entendant "mot-sphère", autrement dit mot-soleil, mot-tout, mot-centre. Mais ce qui m'intéresse ici, lorsqu'un mot de cinéma à une telle fortune, n'est pas de le faire miroiter isolément, mais de retrouver le contexte qui lui a permis de briller et de devenir un emblème, un fétiche. Il convient de défétichiser - je n'ai pas dit profaner ou désenchanter - tous les emblèmes.

Dans le cas du film de Carné, le contexte de "gueule

---

<sup>8</sup> Malheureusement, il faut convenir que ses films "jeunistes" des années 50, comme *Les Tricheurs*, 1958, un succès en son temps, ne valent rien.

d'atmosphère" est simple, c'est un dialogue entre Monsieur Edmond (Louis Jouvet), souteneur doublé d'un truand repent, et sa maîtresse Raymonde (Arletty), incarnant une prostituée attachée à cet homme qui la bat, dans la tradition de la chanson réaliste de l'époque. Justement, dans la scène, Raymonde porte un oeil au beurre noir qu'il lui a fait. Toujours éprise, elle veut aller avec Edmond à la pêche. Tous deux sont sur la passerelle d'une écluse du Canal St-Martin reconstruite par Trauner - cette écluse que Jeunet s'est permis de remettre à la mode dans son *Amélie Poulain*. Comme dans beaucoup de films français fameux des années 30 (*Pépé le Moko*, 1937, de Duvivier, *Quai des brumes*, 1939, de Carné), mais aussi comme dans *Casablanca*, 1941, de Michael Curtiz, il s'agit de savoir si on va pouvoir s'arracher à un lieu ou au contraire s'y attacher, voire y mourir.

C'est Raymonde qui ouvre l'affrontement (elle a proposé à Edmond de "changer d'air" avec elle):

- *Pourquoi qu'on part pas pour Toulon? Tu t'incrustes! Tu t'incrustes! Ca finira par faire du vilain.*

Le "tu t'incrustes" montre que Raymonde a du vocabulaire et du bon sens, il aurait pu faire mot. Il faut aussi noter le "on" rapporté au couple, le fameux "on" français sans équivalent dans aucune autre langue, qui peut désigner à la fois toi-et-moi (comme dans la réplique des *Valseuses*), ou au-delà, mes-potes-et-moi, ou encore dans certains textes journalistiques, moi-et-si-tu-veux-bien-toi-aussi-lecteur, mais aussi à l'inverse, dans les mêmes textes, les crétins dont je ne fais pas partie et qui pensent tous de la même façon. Et enfin, dans certaines maximes de La Fontaine, tout-le-monde ("*On a souvent besoin d'un plus petit que soi*"). Le pronom "on" est bien, surtout aujourd'hui le pronom fuyant par excellence, mais qui a pris mille nuances dans l'histoire du théâtre et du cinéma français.

Dans le *Tartuffe*, de Molière, acte IV, scène V, quand Elmire veut faire croire à Tartuffe qu'elle est séduite, elle dit "on" pour parler d'elle-même sans en parler ("*On fait connaître assez que notre coeur se rend*"), mais aussi - comme l'a pertinemment

remarqué Georges Couton dans son édition de la Pléiade - elle dit "on" quelques vers plus loin pour désigner Orgon son mari, ou bien Tartuffe, ou l'opinion, etc..

Citons aussi *On ne badine pas avec l'amour* (une des grandes pièces de Musset), *On ne saurait penser à rien* (sous-titre d'un des meilleurs films de Rohmer, *La Femme de l'aviateur*, 1980), et bien sûr *On se calme et on boit frais à Saint Tropez*, 1986, de Max Pécas, dans la série de ces comédies lestes à laquelle la chaîne M6 a donné une nouvelle carrière. Ou encore, le "on" d'"On est pas là pour se faire engueuler", la chanson de Boris Vian: , le "on" du "on s'en fout", du "on n'a pas tous les jours vingt ans", etc. Ou encore, au cinéma, ce cri du coeur de Doinel dans le lit du *Domicile conjugal*:

- *Ah, c'qu'on est bien, la nuit, au chaud, dans son lit.*"

Sur d'autres nuances du "on", dans l'histoire de la langue, voir les trois pages de citations très éclairantes du Grand Robert en six volumes. Par exemple, tiré de la Correspondance de Flaubert: "*Ici, on est très libre penseur. Quand je dis "on est", j'entends parler de cinq ou six bourgeois qui viennent au café.*"

Avec un verbe transitif accompagné d'un complément d'objet direct, l'emploi de "on" permet d'éviter le passif: "On apporta des côtelettes d'agneau" au lieu de "des côtelettes d'agneau furent apportées." "I have been told", se traduit couramment: "On m'a dit."

Le dépérissement graduel du "nous" en France comme forme verbale de la première personne du pluriel n'est pas dépourvu de sens: on dirait qu'une collectivité floue et timide, veule même parfois, fuyant la discussion, se substitue à une communauté bien définie et assumée, prête à dialoguer.

Donc, Raymonde vient de dire à Edmond qu'il s'incruste.

- *Et après?*- reprend Jovet, cigarette au bec et canne à pêche à l'épaule.

- *Oh, t'as pas toujours été aussi fatalitaire.*

- *Fataliste*, rectifie Monsieur Edmond.



Comme on voit, le jeu bien français du “il ne faut pas dire ça, mais ça”, ne date pas d’*À bout de souffle*. Mais ici, il s’agit aussi d’évoquer une certaine fatalité, c’est le cas de le dire, de la langue française, celle qui - contrairement à l’allemand, par exemple - limite la création de mots nouveaux. Est aussi en cause l’intéressante question des suffixes français, ceux notamment en “ité”, “en isme” ou “iste”, en “itude” et en “itaire<sup>9</sup>” (qui convient mieux à l’accent faubourien de Raymonde, puisqu’il lui permet de faire chanter sympathiquement le mot qu’elle a créé à partir de “fatalité”).

Il n’est pas innocent non plus que l’idée du destin, emblématique de toute une partie des scénarios français, se retrouve ici. Une atmosphère “fatalitaire”, pour employer l’heureux barbarisme créé par Raymonde, plane en effet sur tant de films de Julien Duvivier, Henri-Georges Clouzot, François Truffaut, Maurice Pialat, Jean Eustache, Marcel Carné ou Jean-Luc Godard, toutes époques et toutes écoles confondues.

Donc, Edmond vient de corriger (mais verbalement cette fois-ci) Raymonde, qui réplique avec esprit:

- *Si tu veux, le résultat est le même. Pourquoi que tu l’as à la caille? On n’est pas heureux tous les deux?*

Le Grand Robert nous apprend que la caille est, dans cette locution aujourd’hui désuète, un mot argotique pour l’estomac: l’avoir à la caille c’est l’avoir sur l’estomac, être contrarié. Mais voilà aussi que nous retrouvons, bertrand-blièresque avant l’heure, le “*on est pas heureux?*”

- *Non*, répond clairement Edmond.

- *T’en es sûr?*

- *Oui.*

- *T’aimes pas notre vie?*

- *Tu l’aimes toi notre vie? “*

L’omission du “ne” dans la négation est, on le sait, un trait revendiqué de parler populaire<sup>10</sup> tandis qu’inversement,

<sup>9</sup> Qu’on se rappelle l’émoi créé en 2007 par la création verbale de Ségolène Royal lors d’un voyage en Chine: “bravitude”!

<sup>10</sup> C’est pourquoi notre populiste président de la République Nicolas Sarkozy la pratique systématiquement. “Je veux pas” est toujours préféré par lui à: “Je ne veux pas”.

omettre le “pas” (dans des expressions comme “je ne saurais”, ou “je ne peux”), sonne chic et élégant, voire maniéré. Variante de la faute de grammaire, le redoublement: la servante Martine, chez Molière, se fait renvoyer par ses maîtresses parce qu’elle redouble “ne” avec “rien”, quand elle dit: “*tous vos biaux dictons ne servent pas de rien*”. Effroi des femmes savantes, qui, du coup, se dispensent de lui répondre sur le fond:

- *De pas mis avec rien tu fais la récidive,*

*Et c’est, comme on t’a dit, trop d’une négative*” (*Les Femmes savantes*, Acte II, scène VI).

On peut d’ailleurs relire toute la pièce, remplie de discussions de langage. Molière est derrière beaucoup de dialogues de films français.

Imaginons en revanche qu’à la place du sublime et grammaticalement correct “*Tu n’as rien vu à Hiroshima*”, inventé par Marguerite Duras pour le film de Resnais *Hiroshima, mon amour*, 1959, où il est répété litaniquement, nous entendions, avec ou sans l’accent japonais d’Eiji Okada: “*T’as rien vu à Hiroshima*”, et nous voilà dans un autre univers... Il est notoire que Marguerite Duras a flirté souvent, par la suite, avec le langage populaire et les fautes de français, tout en restant dans un registre à elle, évitant des tournures comme l’omission du “ne”.

À propos de l’échange de répliques: “*t’aimes pas notre vie - tu l’aimes, toi?*”, soulignons le nombre important, dans les années 80-90 des titres de films français anciens ou récents où le mot “vie” est en vedette: *La Vie est un roman* (Alain Resnais, 1982), *La Vie est un long fleuve tranquille* (Étienne Chatilliez, 1987), *La Vie et rien d’autre* (Bertrand Tavernier, 1989), *La Vie des morts* (Arnaud Desplechin, 1990), *Merci la vie* (Bertrand Blier, 1991), *La Vie de Jésus* (Bruno Dumont, 1997), *La vie rêvée des anges* (Erick Zonca, 1998), *La Vie ne me fait pas peur* (Noémie Lvovsky, même année), *La Vie est dure, nous aussi* (Charles Castella, id), Claude Lelouch étant certainement celui qui a le plus systématiquement introduit dans ses titres “vivre” ou “vie” : *Vivre pour vivre*, 1967, *La Vie*,

*l'amour, la mort*, 1969, *Toute une vie*, 1974, *Viva la vie!*, 1983.

Après la question sur leur vie commune, Raymonde répond plus longuement:

- *Faut bien. Je m'y suis habituée. Cocard mis à part, t'es plutôt beau mec. Parfois on s'dispute, mais au lit on s'explique et sur l'oreiller on s'comprend. Alors?*

Il faut le talent de l'actrice pour faire passer cette période ternaire, très rhétorique dans le sous-entendu et employant de nouveau le "on" magique.

- *Alors, dit Jovet, rien, j'en ai assez, tu saisis, je m'asphyxie, tu saisis, je m'asphyxie.*

Le "s'asphyxier" semble une façon, pour Edmond, de renvoyer la monnaie de sa pièce au "tu t'incrustes" de tout-à-l'heure. Ce sont des mots rêches à prononcer, qui semblent directement importés du grec ou du latin. "Asphyxie" est en même temps, dans ce dialogue, le mot qui va lancer une métaphore respiratoire et olfactive que la suite de la scène ne fera que filer, lorsque Raymonde insiste:

- *À Toulon, il y a de l'air, puisqu'il y a la mer. Tu respireras mieux.*

La rime air/mer, associée à la répétition du "il y a" passe-partout, évoque un embryon de texte de chanson. Un peu comme chez Duras, dont les dialogues pour le cinéma - avant qu'elle ne réalise elle-même des films - sont souvent sur le bord de la chanson.

Mais Edmond, toujours défaitiste, continue sur sa métaphore:

- *Partout où on ira, ça sentira le pourri.*

- *Allons à l'étranger, aux colonies.*

- *Avec toi?*

- *C't idée!*, dit Raymonde.

- *Alors, ça sera partout pareil. J'ai besoin de changer d'atmosphère, et mon atmosphère, c'est toi.*

Comme beaucoup de personnages louches des films français, Edmond s'exprime avec recherche (notamment dans ses scènes avec Annabella), mais en phrases courtes et

lapidaires. À quoi Raymonde répond par une tirade qui, laborieuse sur le papier, ne triomphe à l'écran - Carné avait raison de le souligner - que grâce au génie d'Arletty.

- *C'est la première fois qu'on me traite d'atmosphère. Si je suis une atmosphère, t'es un drôle de bled. Oh là là! Des types qui sont du milieu sans en être et qui crânent à cause de ce qu'ils ont été, on devrait les vider. Atmosphère, atmosphère, est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère? Puisque c'est ça, vas-y tout seul à La Varenne. Bonne pêche et bonne atmosphère!*

Sur ce, Raymonde quitte la scène, c'est-à-dire la passerelle, en même temps qu'elle s'éloigne de la caméra.

Ici, curieusement, rien n'est habile, et Carné filme platement une tirade qui sans doute l'embarrasse. En même temps, cette scène est toujours un succès, étouffant un film qui a d'autres qualités.

J'ai transcrit le célèbre dialogue d'après une copie du film, et non d'après un scénario publié, en omettant d'écrire toutes les élisions, tous les "*bonn'pêche*" et les "*premièr'fois*". Cette transcription fait apparaître que si tout-à-l'heure Raymonde était remise à sa place pour une faute de français (commise pour obtenir un mot plus long et qui soit mieux en bouche, celui de fatalitaire), ici elle n'est pas l'ignorante que l'on croit souvent: au contraire, elle a si bien compris le mot qu'elle continue de jouer sur la métaphore.

"Bled" est un mot qui vient de l'Arabe, témoignant de l'histoire coloniale de la France. Ce serait dans les années 30 qu'il a pris le sens argotique et péjoratif qu'on lui connaît encore aujourd'hui. "*Gueule d'atmosphère*" est une création verbale presque toujours comprise à l'envers par le public actuel et peut-être déjà à l'époque. On croit en effet qu'elle montre la simplicité de Raymonde (censée ne pas connaître le sens de ce mot d'origine grecque), alors qu'en réalité - les phrases qui l'encadrent en sont la preuve -, c'est un trait d'esprit fait dans un moment de colère, une revanche verbale. Imaginons que Carné ait placé sa caméra autrement, raccordant à cet instant sur un contre-champ et faisant que Raymonde se

rapproche du spectateur et sorte face à nous, au lieu de s'éloigner en nous tournant le dos. Sans rien changer du jeu d'Arletty, il est possible que le spectateur en retirerait un autre sentiment, mettant au crédit du personnage et de son humour ce qui est en général imputé à son ignorance.

D'ailleurs, dans une scène ultérieure, Jeanson, content de sa trouvaille et voulant la faire fructifier, fait dire par Raymonde à sa rivale Renée, jouée par Annabella: "*Ah, vous êtes une atmosphère pas ordinaire!*" (toujours les sonorités en "air" ou "aire": fatalitaire, atmosphère, air, mer, etc.). Et aussi cette phrase savoureuse:

- *Il (Edmond) a le cafard, il emploie des expressions d'avant moi."*

Bien entendu, le spectateur peut alléguer cette réplique pour renforcer sa thèse que Raymonde ne sait pas ce que veut dire le mot atmosphère: j'ai quant à moi la conviction que dans l'idée du dialoguiste, elle le sait au contraire très bien. L'intéressant est justement que l'ambiguïté soit possible - alors que dans beaucoup des films écrits plus tard par Michel Audiard, aucun des personnages n'est censé ignorer qu'il fait de l'esprit.

Dans *Hôtel du Nord*, toujours, alors qu'Edmond fait une fugue sans lendemain avec Renée dans un port du Midi, une marchande de poissons leur lance:

- *Il est frais mon oursin, y'a qu'à le toucher, vous attrapez le rhume, dites"*.

Si, à ce moment-là, le public comprend sans ambiguïté qu'il s'agit d'un mot d'esprit, c'est que la marchande a l'accent pagnolésque, et que les personnages popularisés par l'auteur de *Marius* sont censés être des vendeurs et des hâbleurs, qui ont l'hyperbole facile et donc l'invention verbale du camelot.

Au cours de la même scène fourmillent les astuces laborieuses de dialogue, que Juvet fait passer avec grâce. Par exemple, payant malgré tout l'oursin douteux dont il ne veut pas, il dit :

- *Voici de l'argent frais pour acheter de la glace"*.

Mais Monsieur Edmond connaît tout de même un bref moment de bonheur, et comme par hasard, le “on” est de la partie. C’est lorsqu’échappé de son coin du canal Saint-Martin, heureux de marcher dans la rue avec la femme qu’il aime, même si celle-ci ne l’aime pas, il dit à Renée:

- *On marche les mains dans les poches, on ne pense à rien, on trouve tout gentil. Quand on vous marche sur les pieds, t’as envie de t’excuser.*”

Excellent exemple du “on” circulaire et fusionnel. Appliqué au début à l’entité heureuse bien qu’illusoire qu’Edmond forme avec Renée, le “on” désigne ensuite au contraire, dans la bouche de Jovet, l’intrus, l’autre, le passant maladroit. Du coup, Edmond, pour se désigner lui-même, doit passer au “tu” et non à la première personne, ce qui est une possibilité que donne le français parlé.

Si un correcteur, insensible à la poésie de ce passage, voulait le réécrire en style non ambigu et grammaticalement correct, cela donnerait quelque chose du genre:

- *Nous marchons tous deux dans les rues, sans penser à rien, et si quelqu’un me marchait sur les pieds, c’est moi qui aurais envie de m’excuser.*” Ce qui, n’est-ce-pas, serait affligeant. Le “on” français appartient donc à la poésie de notre français parlé, et lui est indispensable.

Toute l’oeuvre n’est pas de la même veine: on oublie chaque fois qu’on le revoit que le film comportait de longues et fastidieuses scènes entre Jean-Pierre Aumont et Annabella, quand elle le visite à la prison, des scènes mal jouées mais où nous serions tout prêts à nous laisser émouvoir si ne nous en empêchait la rhétorique pesante des dialogues, avec des formules telles que: *“Il n’y a pas de coupable, pas d’innocent, que deux complices.”*

Ou bien, passant mieux à l’écran grâce à Jovet, entre Edmond et Renée, alors qu’ils se font cirer les chaussures à Marseille:

Renée: *J’té plais?*

Edmond: *Ma parole.*

- *Tu m'aimes?*

- *Puisque tu m'plais.*

- *Me le dirais-tu en face?*

- *Quoi?*

- *Que tu m'aimes.*

- *Je te l'ai dit.*

- *Non.*

- *Puisque j't'ai dit que tu m'plaisais.*

- *C'est pas la même chose!*

- *C'est pareil.*

- *C'est pareil?*

- *Puisque j'te l'dis.*

- *Alors dis-le moi.*

- *Que tu me plais?*

- *Non, que tu m'aimes.*

Et ainsi de suite. Edmond finira par céder en disant à mi-voix à Renée:

- *Je t'aime. Faut-il que j't'aime pour que tu m'fasses l'dire."*

Notons que les dialogues du roman original d'Eugène Dabit sont dépourvus de toute rhétorique, de tout jeu d'esprit et de toute utilisation pittoresque de l'argot.

Kubrick répétait à son co-scénariste Frederic Raphaël, pour les dialogues d'*Eyes Wide Shut*: "no wit", pas d'esprit. Le problème existe dans tous les cinémas, mais l'esprit est tout de même la plaie d'une partie du cinéma français.

Dans *À ma soeur*, 2000, de Catherine Breillat, au cours d'une scène qui devrait être émouvante, une jeune fille dit à sa soeur:

- *Je te pardonne rien, t'as aucun droit, alors que moi j'ai un droit de regard sur toi.*

Le passage du "avoir un droit" à "avoir un droit de regard", en jouant sur l'amphibologie des mots les plus simples, est ici de l'esprit qui se prend pour de la profondeur.

Mais la réputation d'*Hôtel du Nord*, c'est d'abord une voix d'actrice, celle d'Arletty disant "atmosphère." De temps en

temps un film français essaiera plus tard, à son exemple, de faire retenir un mot, avec son intonation. C'est en 1975 par exemple que sort le premier long-métrage d'André Téchiné *Souvenirs d'en France*. Je ne l'ai pas revu depuis, mais j'en ai encore dans l'oreille la fameuse "réplique" prononcée par Marie-France Pisier - celle que son personnage de bourgeoise lance avec panache, en descendant les marches d'un théâtre au sortir d'une représentation: "*Foutaises! foutaises!*" Ce "foutaises" devint du jour au lendemain, et pour quelques mois, aussi célèbre que le "Atmosphère! atmosphère!" d'Arletty dans *Hôtel du Nord*. auquel on ne manqua pas de faire référence.

C'est que Marie-France Pisier le disait avec superbe et distinction, de la façon dont peut le dire une bourgeoise qui ose un mot cru. Chassé-croisé hautement emblématique: la prostituée supposée inculte qu'avait imaginé Henri Jeanson d'après Eugène Dabit prononçait un mot "savant" en le revêtant de son accent du faubourg. La femme du monde dégustait avec délice, savourait dans sa propre bouche un mot du peuple ou supposé tel. Il me semble que dans la symétrie de cet "atmosphère" et de ce "foutaises", que je rapproche comme on les a rapprochés à la sortie du film de Téchiné, on a le symptôme d'une même recherche qui hante tout le cinéma français, et qui se trouve aussi dans le *Cyrano* de Rostand: l'union du populaire et du précieux.

Quand je parle de préciosité, je ne le dis pas péjorativement: elle me semble préférable à ces dialogues naturalistes insipides, à base de phrases courtes, de "ça va pas la tête" et de "où tu vas là", qu'on a fait trop souvent prononcer à nos jeunes actrices.

Ce qui est curieux, c'est que dans le cinéma français, ce sont les mêmes comédiennes qui savent prendre le ton de la bourgeoise affranchie ou rude s'encanaillant, et de la fille du peuple. Je pense en particulier à Sabine Azéma - qui passe avec brio du style "populaire" ou "gavroche" à la voix de "femme bien", y compris dans le même film (le diptyque *Smoking/No*



*smoking*, de Resnais), et à Anémone qui, vocalement, est aussi convaincante en bourgeoise du *Père Noël est une ordure* de Jean-Marie Poiré et en campagnarde du *Grand Chemin*, 1986, de Jean-Loup Hubert. Annie Girardot, avec son débit rapide et sa voix qui semble tutoyer, a aussi été - comme dans d'autres rôles Annie Cordy - tantôt la bourgeoise à poigne et tantôt la parigote. Bernadette Lafont, si souvent distribuée en personnage populaire (et qui y fait parfois merveille, comme dans *L'Effrontée*, 1985, de Claude Miller), devrait être fort bien en bourgeoise et en aristocrate. Il y a eu aussi Simone Signoret et sa voix marquée, grave et cassée, comme un fil continu entre *Casque d'or* et ses dernières compositions; elle aussi avait à la fois la voix du ruisseau et celle des beaux quartiers.

Un cas particulier fameux fut celui de Delphine Seyrig, que sa voix si bellement modulée désignait pour des rôles de "dames", et qui à l'écran, ne fut pas souvent distribuée autrement (malgré le film de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman*, et un effort de William Klein pour l'encanailler dans *Mister Freedom*, 1969). Je me souviens en revanche de l'avoir vue au théâtre, dans une pièce d'Edward Albee, se divertissant à jouer une blonde idiote aux intonations vulgaires, pour se reposer de ses magnifiques textes de cinéma souvent éthérés (mais il ne faut pas oublier *Muriel*, où Jean Cayrol et Alain Resnais, toujours lui, l'ont si bien fait papoter en langage vrai).

La voix de Delphine Seyrig était celle d'une reine, inimitable (mais très bien imitée par le fantaisiste Claude Vega, que Truffaut s'est amusé à faire intervenir dans *Domicile conjugal*, où il parodie l'actrice dans des répliques de *L'Année dernière à Marienbad* et de *Baisers volés*). Une autre en revanche a servi de modèles à plusieurs générations, adaptée au fur et à mesure au langage de chacune: c'est celle de Brigitte Bardot, bien sûr, avec ses intonations à la fois sensuelles et boudeuses qui ont eu tellement d'échos: par exemple dans la diction de Béatrice Dalle pour *37,2° le matin*, 1987, de Beineix.

Ces voix suivent aussi les variations qui se produisent

dans l'image officielle de la féminité. Le succès en 1970 d'un film qui nous paraît aujourd'hui artificiel comme *Le Passager de la pluie*, de René Clément, doit apparemment beaucoup à la confrontation entre la voix grave avec accent de Charles Bronson et celle menue, plaintive, très curieusement placée, de Marlène Jobert - un duel de voix, en somme, dans le style Titi contre Grominet. Dans plusieurs films de Bertrand Blier, *Merci la vie*, 1990, et *Mon homme*, 1996, Anouk Grinberg a des accents de petite chose fragile qui peuvent rappeler la Marlène Jobert d'il y a trente ans.

Lorsque Fanny Ardant a été remarquée par François Truffaut - et par le public - dans le beau feuilleton de Nina Companeez *Les Dames de la côte*, c'est sa voix qui frappait: une voix à la fois précieuse et franche, une voix gourmande, une voix de mâchoires, prête à ne faire qu'une bouchée de son amant (ce qu'elle fait de Depardieu dans *La Femme d'à côté*).

Marie Trintignant avait une voix étonnamment grave et posée par rapport à son physique, et je ne me souviens pas avoir vu de film, même chez Claude Chabrol (*Betty*, 1991) ou Michel Deville (*Nuit d'été en ville*, 1990), où cette voix était exploitée en tant que telle.

Comment parlent en revanche Élodie Bouchez ou Virginie Ledoyen, comment sonnent-elles? Je n'en ai aucune idée, bien qu'ayant vu plusieurs de leurs films, et aurais tendance à en tenir responsable des metteurs en scène souvent trop peu curieux de faire entendre l'actrice. Ce qu'on ne reprochera pas à en revanche à Rohmer qui a fait entendre Anne-Laure Meury, Marie Rivière et Arielle Dombasle, comme il a fait entendre Fabrice Luchini - celui-ci, bien avant *La Discrète*, de Christian Vincent. Dans ce dernier film justement, on se souvient moins en revanche de la voix de Judith Henry (n'avait-elle pas un timbre de petite souris?) ! Mais chacun a sa mémoire acoustique.

La comédie, heureusement, ouvre un espace plus large: on a dans l'oreille les accents pleurards d'épouse souffre-douleur si drôlement modulés par Catherine Frot dans

*Un air de famille* de Cedric Klapisch (le “*collier d’chien*”), et enfin la voix rapide, bourrue en même temps que vulnérable, très attachante, d’Agnès Jaoui.

Le critique Louis Skorecki écrivait dans *Libération* que ce qui lui avait plu dans *Le Goût des autres* (qu’il semble détester par ailleurs, et que j’aime beaucoup), c’était cette simple réplique où le personnage joué par la réalisatrice dit à l’homme qu’elle aime: “*Je vais te faire des pâtes*”, Une brusquerie tendre et directe, maternelle et maladroite, vivante, passe en effet dans ces quelques mots. Il n’est pas toujours besoin de belles répliques. La vérité suffit.

## V. *Le Corbeau*, 1943, d'Henri-Georges Clouzot

*“ On vous accuse de délivrer les faibles femmes...”*

Produit sous l'occupation allemande, inspiré d'un fait-divers réel et co-écrit par Louis Chavance et Henri-Georges Clouzot (qui signa seul les dialogues), *Le Corbeau* est un film incontournable dans l'histoire du cinéma français parlé. Cette oeuvre fut interdite à la Libération durant deux ans parce qu'on trouvait qu'elle avait servi à propager une image ignoble, donc utile aux intérêts nazis, de la France. Encore aujourd'hui elle produit un fort malaise. Raison de plus pour tenter de la comprendre.

L'action du film se situe, comme on sait, au coeur de la campagne française dans le pays profond, la sous-préfecture imaginaire de Saint-Robin. Mais Saint-Robin, c'est, nous précise un carton liminaire, “ici ou ailleurs”. Une fois de plus, dans notre cinéma, est mise de côté (comme elle continue de l'être dans une bonne partie des films français dès qu'ils quittent Paris, sa banlieue ou Marseille) la question de la localisation géographique, du parler local, des accents.... Et bien sûr, comme dans tous les films français produits sous l'occupation, nulle allusion aux circonstances présentes.

L'histoire est connue: un auteur de lettres anonymes envoie des horreurs à tout le monde, mettant en cause principalement le docteur Germain (Pierre Fresnay), étranger nouvellement arrivé dans la ville et accusé d'être un avorteur. Ce qui, à l'époque, pouvait conduire à l'échafaud, comme ce fut le cas avec la “faiseuse d'anges” incarnée par Isabelle Huppert dans le film de Claude Chabrol, *Une affaire de femmes*<sup>11</sup>.

Le film commence par une fausse piste: un cimetière, une église. Or, “corbeau” est un mot satirique longtemps prisé

<sup>11</sup> C'est de février 1942 que date la loi de Vichy dite “Loi 300” qui fit de l'avortement un crime non plus contre l'individu, mais contre la société: voir sur cette période l'excellent volume de Julian Jackson, *La France sous l'occupation*, Flammarion, 2004.

des anti-cléricaux pour désigner les porteurs de soutanes. Mais le corbeau ne sera pas l'infirmière religieuse que l'on voit au début, et encore moins la mère voilée de noir, en deuil de son fils qu'elle vient de venger et que l'on voit s'éloigner dans la dernière image du film.

Puis ce sont des vaches, des prés et trois vieilles femmes en tenue folklorique qui filent la laine telles les Parques, et attendent que la fille de l'une d'entre elles ait accouché. Ces femmes sont économes de mots. Regardons-les bien: en y ajoutant les gens du village qui se découvrent au passage d'un enterrement, encore plus muets, elles seront dans le film la seule image du peuple. *Le Corbeau* se déroulera principalement entre gens d'un certain monde: notables, sous-préfets, médecins, Église, pouvoir, et tous ceux (subordonnés, personnel...) qui les côtoient par la parenté ou la fonction. Ainsi, ce film, qui veut amener l'idée d'une culpabilité universelle, d'un "tous pourris" par contamination, met tout de même prudemment en dehors de sa stigmatisation les braves gens, et l'on sait le rôle mythifié, dans le cinéma de ces années-là, d'une certaine idée du peuple sain et idéalisé.

Dans le film ce sont les gens douteux, ceux qui ont des secrets sales, qui parlent d'abondance et avec soin. Leur langage trop poli pour être honnête leur sert aussi bien à garder les apparences qu'à lancer ou à répercuter des insinuations, et c'est là que les dialogues de Clouzot frappent fort et désagréablement:

- *On vous accuse de délivrer les faibles femmes d'un fardeau compromettant.*"

Ou bien:

- *Il paraîtrait que vos relations avec Laura auraient laissé des traces fâcheuses, et que vous avez profité de mon absence pour les faire disparaître chirurgicalement.*"

Telle est la manière visqueuse avec laquelle Vorzet (Pierre Larquey) apprend au Docteur Germain de quoi celui-ci est soupçonné. Mais Germain ne parle pas si différemment, et du coup, il est aussi suspect que les personnages abjects et bien-

parlants confiés alors fréquemment dans le cinéma français à Jules Berry.

Parfois, l'un des notables du *Corbeau* se met tout de même à parler vertement, mais le sens que cela prend est donné par le contexte. Par exemple lorsque le fils de Delorme, le médecin-chef de l'hôpital, lance l'idée d'une enquête sur cette affaire, et que cette enquête est refusée par son père, pour des raisons évidentes (l'hôpital couvre des trafics à tous les niveaux), nous entendons cet échange:

- *Le médecin-chef ne peut s'opposer au désir du parquet*", dit le jeune blanc-bec comme s'il récitait un texte de loi.

- *Non, mais ton père peut te flanquer une paire de claques si tu continues à l'emmerder*", répond Delorme (Antoine Balpêtré).

Dans ce contexte, la réplique de Delorme est présentée comme un franc-parler viril à la saveur militaire, et comme la réaffirmation légitime d'une autorité parentale, d'un appel au respect des anciens, là où le langage convenable cache turpitudes et hypocrisie. Précédemment, au docteur Bertrand (Louis Seigner) qui lui parlait de sa femme avec précautions ("*Mme Delorme a toujours été tracassière*"), le mari balayait l'euphémisme d'un: "*c'est un chameau*".

À d'autres moments, au contraire, le sous-préfet ou le directeur de l'asile, se mettent à dire des horreurs parce qu'ils lisent à haute voix pour d'autres les lettres qu'ils reçoivent du *Corbeau*: "*Germain avorteur*", "*Vieille canaille*", "*Vieil embusqué*", etc... Le *Corbeau* semble leur permettre de dire ce qu'ils "pensent tout bas".

Dans la tradition de la lettre de dénonciation ou de menace, il est fréquent que le langage châtié se combine à l'ordurier et à l'équivoque. Or, la caractéristique de ces lettres dans le film de Clouzot, brèves et écrites en capitales (de sorte que la caméra nous permet d'en lire quelques-unes) est d'employer un langage élémentaire et cru, sans fautes d'orthographe ou de syntaxe, mais sans recherches de style non plus. Leur auteur, sur l'identité duquel le film passe son

temps à nous mener en bateau, attaque constamment sur deux fronts: la forme et le fond. Sur le fond, le Corbeau se présente comme un redresseur d'injustices (il dénonce la vie dissolue des femmes, la lâcheté des hommes, l'imposture des gens bien, le rôle d'avorteur de Germain). Dans la forme il se permet toutes les grossièretés, les brutalités ("*Germain sombreur de polichinelles*<sup>12</sup> "). Par exemple lorsqu'une de ses lettres révèle son cancer à un malade qui l'ignore:

- *Vieux cadavre, tu as un cancer du foie croquignolet qui te mène grand train aux asticots. Germain se paye ta pauvre gueule de crevard. Mes amitiés au Père Éternel.*"

Des ignominies pareilles, il faut les trouver et les écrire, et Clouzot avait apparemment certaines ressources.

Le surprenant de l'histoire est que cette lettre-là, du point de vue des motifs et de la logique de celui que Vorzet appelle l'"anonymographe", est parfaitement gratuite: ce pauvre garçon, qui se suicidera (noir humour) d'apprendre son décès proche, ne peut être accusé de rien d'autre que d'être malade. L'idée, ici, c'est surtout de faire prononcer ces horreurs par un de ces notables onctueux ou perfides lorsqu'ils lisent à d'autres une telle prose, tout en laissant planer le doute sur le fait qu'ils pourraient en être les auteurs. La correction langagière ne serait que dénégation et refoulement, et mieux tu parles pire serait ta pensée, et ton parler. Tel est le soupçon que le film fait rejaillir sur les différents personnages, et telle est la question qui est latente dans une partie de l'histoire de la langue française, langue de basculements privée de "registre neutre", et où les extrêmes semblent se toucher.

Le Corbeau serait alors révélateur de l'inconscient de ceux qui le lisent, et la blague éculée qu'on écrivait autrefois sur les murs des toilettes de lycée ("*merde à celui qui le lira*") se traduirait ici en: "*On est complice de ce qu'on lit*". Morale procédant de la thèse archaïque de la contagion, celle-la même qui fait qu'aux yeux de certains une femme violée est

---

<sup>12</sup> "Avoir un polichinelle dans le tiroir": formule argotique aujourd'hui datée qui veut dire "être enceinte".

déshonorée.

La première lettre anonyme qu'un personnage trouve dans le film n'est pourtant pas tout de suite lue à haute voix, elle est filmée alors que Germain la découvre. À nous spectateurs de lire, complices par les yeux, ce charmant poème:

- *Petit débauché, tu fais joujou avec la femme à Vorzet, Laura la putain, mais prends garde, j'ai l'oeil américain et je dirai tout.*"

"L'oeil américain", -je l'ai appris en questionnant mon père - c'était une expression d'époque antérieure à l'Occupation, qui venait des romans policiers et voulait dire l'oeil qui scrute, qui voit tout. Notons que "la femme à Vorzet" est la seule tournure populaire que comportent les envois du Corbeau.

Quant au mot "putain", que la caméra ici nous donne à lire ("merde à celui...") le film ne le fait pas prononcer. La célèbre scène de la dictée des lettres aux coupables potentiels - dans l'espoir d'identifier le Corbeau par expertise graphologique - commence par cette même lettre inaugurale, et c'est le vieux Vorzet lui-même, le cocu, qui, du ton d'un professeur se régaland à faire écrire des horreurs, dicte avec délectation: "*La femme à Vorzet, Laura la.. Vous mettrez un p... et plusieurs points de suspension.*"

Où l'on retrouve la croyance selon laquelle ce n'est pas la même chose de lire en prononçant mentalement, et d'entendre prononcer à haute voix, différence dont tenait compte dans sa réglementation le fameux code Hays<sup>13</sup>. Ce qui est vicieux avec ce film, c'est de nous avoir asséné le mot "putain" en pleine figure, de l'avoir mis sous nos yeux, puis de suggérer que dix-huit personnages, parmi lesquels un seul coupable, ne sauraient le recopier sans se salir. Le "salissant" de l'affaire, encore une fois, étant moins le mot en soi que le contexte où on est amené à l'endosser.

<sup>13</sup> Cf la fameuse réplique finale d'*Autant en emporte le vent* "Frankly, my dear, I don't give a damn", pour laquelle se battit Selznick, producteur du film: selon Selznick, le code Hays nuançait sa position selon que le mot - ici, un juron religieux - était prononcé ou "seulement" lu (voir David O.Selznick, *Cinéma*, Ramsay Poche Cinéma, p. 197)



Si le mot commençant par un p... ne s'entend pas dans *Le Corbeau*, son synonyme "grue", aujourd'hui désuet et qui a longtemps été admis comme prononçable entre adultes bien élevés, est en revanche abondamment employé dans le film. Comme quand Denise (Ginette Leclerc) dit à son amant Germain: "*Tu es lâche, tu es faible, mais de nous deux, c'est toi la grue..*" Par ce tutoiement, Denise revendique auprès de Germain le droit de le considérer encore comme son amant, alors qu'il se remet à la vouvoyer (mais le dénouement du film les réunira, autour d'un enfant à naître de leurs amours).

Film magistral, même s'il a ces côtés répugnants que nous avons dits, *Le Corbeau* n'est pas exempt de facilités. Par exemple, presque tout le monde, du côté des personnages masculins, ne peut s'empêcher de faire des "mots", même lorsque la scène recèle un potentiel pathétique.

- *C'est une méchante femme*", dit de son infirmière le cancéreux à son assistante sociale Laura Vorzet (Micheline Francey).

- *C'est ma soeur*", proteste celle-ci.

- *C'est une méchante soeur*", corrige alors le malade, en maintenant l'accusation blessante pour Laura.

Comme si c'était le mot "femme" et non le qualificatif qui était en cause. Ce mot absurde, déplaçant la question de fond sur un problème d'exactitude verbale, rend le pauvre homme inutilement déplaisant, et casse l'émotion que pourrait inspirer son malheur.

Dans une autre scène dramatique, Germain concède devant les notables de Saint-Robin qu'il a trompé son monde en se faisant appeler Rémy Germain, alors que son vrai nom est Germain Monate, célèbre chirurgien:

- *La moitié de mon nom était vraie, je ne suis donc qu'à demi coupable.*"

Là aussi, ce mot d'esprit de Germain ne s'explique, ni par un cynisme du personnage (homme à la moralité rigide et facilement indignée, dont se moquent pour cela-même ses collègues) ni par la nature de la situation. L'intensité de la

scène en même temps que la cohérence du personnage en souffrent.

À un autre moment, Noël Roquevert, directeur de l'école, qui loue des appartements, dit à sa fille nymphomane, Denise:

- *Tous nos locataires, il te les faut, sauf peut-être le boy-scout - et encore je ne suis pas sûr du boy-scout.*"

Ce jeu d'esprit fait d'un père indigné un sale type à l'esprit douteux. C'est ce genre de mots, faits parfois sur le dos des personnages, que critiquait à juste titre Truffaut, admirateur par ailleurs du film. Le "mot" procédait bien sûr d'une tradition et d'une définition professionnelle: fournir du dialogue, c'était aussi fournir des mots de ce genre, peu importe alors le personnage qui les prononce, et Clouzot, durant cette période, écrivait aussi des pièces de théâtre et des chansons.

On peut aussi trouver dans *Le Corbeau*, mais là c'est une trace d'époque, des expressions du temps. Comme quand Delorme, en médecin cynique et blasé sur la souffrance humaine, propose à des collègues de voir un beau cas de jambe gangrénée: "*Vous allez voir, mon cher, c'est crevant*", dans un sens bien éloigné de l'emploi actuel (où il est devenu un synonyme familier de "fatigant"). Ailleurs un des personnages féminins dit: "*Je ne suis pas une casserole*". Le contexte permet de comprendre que cela veut dire: "je ne suis pas une donneuse" - on dirait aujourd'hui, à la suite du film de Bob Swaim, "une balance". Ce que confirme le Grand Robert, qui date de 1848 cet usage argotique du mot casserole, aujourd'hui employé plutôt dans le sens d'affaire compromettante traînée par une personne publique.

Le fascinant du film de Clouzot, pour revenir à lui, c'est que si les effets de la campagne de lettres anonymes du *Corbeau* sont clairs - déranger une société de notables, d'hypocrites, et accessoirement répandre l'idée du "tous pourris" - , les mobiles qui l'animent sont obscurs. Aussi bien, la fin - que je ne révélerai pas - est insatisfaisante, et noie le poisson. *Le Corbeau*, c'est comme l'histoire d'une machine verbale devenue folle et, à lire certains journaux ou à entendre

certaines émissions de télévision, ce film n'a pas fini de propager ses ondes.

## VI. *Les Enfants du Paradis*, 1945, de Marcel Carné

*“ On m'appelle Garance. ”*

Dans *La vie à belle dents*, Carné rappelle - à juste titre - que *Les Enfants du Paradis*, tourné en France occupée, n'avait pas fait, à sa sortie en 1945, l'unanimité. Il ajoute aussi que l'oeuvre fut jugée bavarde, ce qui est dit-il un comble, car un des personnages principaux, Deburau (joué par Jean-Louis Barrault) est un mime, et les scènes sans parole occupent une demi-heure sur trois!

Mais précisément, c'est cela même qui rend le public conscient d'écouter, le reste du temps, des gens qui blablatent sans passer à l'action.

Le critique François Chalais avait donc raison de parler, à propos des personnages, d'une "succession de brillantes velléités", mais non, selon moi, d'en faire matière à reproches car ce verbalisme, ce "parler pour parler" comme façon de temporiser, de fuir ce que la vie nous offre, de différer le moment de passer à l'action, est précisément le sujet du film, et en fait la beauté. Pour prendre un à un les quatre hommes épris de Garance, l'héroïne (jouée par Arletty), Baptiste Deburau craint de faire l'amour avec la femme qu'il dit adorer, et qui s'offre; Lacenaire (Marcel Herrand), le bandit, mais aussi l'écrivain public, qui prête sa plume à des analphabètes, disserte sur les grands crimes qu'il dit vouloir perpétrer; Frédérick Lemaître (Pierre Brasseur), cabotin avant de devenir grand acteur, se dérobe à une vraie déclaration à Garance par un flot de propos dérisoires, avant de trouver, dans le rôle d'Othello et avec les mots de Shakespeare, la véritable expression de son amour dans sa dimension mortifère. Enfin, le comte de Montray (Louis Salou), que Garance épouse sans l'aimer, se protège par des phrases de la banalité de ses sentiments, parce qu'il se trouve idiot d'être amoureux comme

tout le monde. Par là, il me semble que *Les Enfants du Paradis* ne sont pas sans rapport avec ce monument national français: *Cyrano de Bergerac*. Cyrano en effet recule constamment le moment de déclarer son amour en mots simples, sous le prétexte de sa laideur.

Les dialogues de Prévert furent de même jugés “brillants” lors des diverses ressorties du film, à partir des années 70. Mais ce fut loin d’être le cas en 1945. On découvre ainsi, en relisant des extraits de presse<sup>14</sup>, que ces dialogues avaient été estimés au contraire trop secs par Charensol, tandis que Léon Moussinac, qui défendait l’oeuvre, les trouvait sobres, sans “verroterie littéraire”. Étrange contradiction: et s’ils étaient les deux à la fois, secs et lyriques, littéraires en naturels?

D’abord, comme presque tout le cinéma français de cette époque, les dialogues des *Enfants* comportent des mots d’esprit commis consciemment par les personnages. Garance en prend sa part, elle qui est censée être la plus proche de la simplicité populaire. Ainsi, lorsqu’elle dit à Lacenaire:

*-Vous avez la tête trop chaude pour moi, Pierre-François, et le coeur trop froid. Je crains les courants d’air. Je tiens à ma santé, à ma gaieté.”*

Ici, en un subtil équilibre, le caractère rustique du style, la façon très franche de dire “je”, compensent ce qu’il y a de précieux dans ce trait d’esprit. Un mot qui n’est pas tabou, dans ce film, c’est le “je”. Dans *Les Enfants*, tout le monde dit je et se définit.

Baptiste fait aussi un mot en parlant de Garance, qu’il a vue s’exhibant dans une baraque de foire, mais il le fait en employant des mots courants: `

*- Nous étions plusieurs à la regarder, j’étais le seul à la voir.”*

Notons l’emploi précis de la première personne du pluriel, du “nous”, une tournure qui en France est devenue aussi

<sup>14</sup> Dans le volume consacré au film par la “Bibliothèque des classiques du cinéma”, éd. Balland, Paris, 1974, p. 350 et sequ.

désuète que l'imparfait du subjonctif. À la place, on dit "on", ou "nous, on".

Mot aussi, fameux celui-là, quand l'irascible directeur du théâtre des Funambules, Deburau père, lance:

- *Le public demande sans cesse du nouveau... (...) C'est vieux comme le monde, ça, la nouveauté!*"

Mot enfin de Lacenaire, dans la bouche duquel les mots sonnent plus artificiels:

- *Je suis rentré en moi-même. Je n'ai jamais pu en sortir. Les imprudents! Me laisser tout seul avec moi-même!*"

Les dialogues des *Enfants* sont construits en même temps à partir de phrases brèves, qui souvent ne dépassent pas six à sept mots. Il y a très peu de "parce que", et plus généralement de termes de liaison, c'est un style parataxique. Ce qui donne par exemple cette profession de foi de Garance:

- *Je suis comme je suis. J'aime plaire à qui me plaît. C'est tout. Quand j'ai envie de dire oui, je ne sais pas dire non.*"

Pour écrire un dialogue si simple, simple comme celle qui le prononce revendique de l'être, il faut une grande confiance dans la personne qui le dira. Je crois que c'est là un des secrets du film, qu'il soit écrit avec une absolue confiance dans la musicalité des acteurs qui vont le prononcer et que Prévert comme Carné connaissent bien. Arletty, qui, comme on l'a vu à propos des répliques écrites par Jeanson pour *L'Hôtel du Nord*, savait faire passer des dialogues extrêmement contournés, était ici jugée capable de faire chanter ces pauvres mots. Le style de Prévert, qu'on retrouve dans ses poésies (on nous les faisait beaucoup apprendre au lycée, autrefois), consiste à croire dans la fraîcheur des mots fatigués comme pluie, amour, oiseau.

L'amour vrai, dans le film, se dit avec de pauvres mots. Le film en effet donne à l'héroïne trois amoureux phraseurs, de façon à ce qu'elle leur dise:

- *Je pense qu'il y a, un peu partout dans le monde, des amoureux qui s'aiment sans rien dire, ou qui disent leur amour avec des mots tout simples, des mots de tous les jours. Je*

*trouve ça beau!"*

Garance, qui s'exhibe au début du film dans le costume de la Vérité, nue, est donc celle par rapport à laquelle chacun éprouvera si son discours sonne vrai ou faux. Frédérick la harcèle de belles phrases dont il ne semble pas croire un mot, même lorsqu'ils sont ensemble:

- *Enfin, je la retrouve la fleur de mes jours, la lumière de mes nuits."*

Et elle:

- *Quand tu auras fini, Frédérick, tu me le diras."*

- *Oh! ingrate* - répond Frédérick avec la même note de dérision - *qui veut faire taire la voix même de l'amour.*

- *La voix même de l'amour!"* se contente de redire Garance en écho, avec son propre accent faubourien. Cela suffit pour que Frédérick entende comment sonne ce qu'il dit: creux.

À Lacenaire, le pérorateur, l'anarchiste littéraire, la même Garance dit que si elle aime venir le voir, c'est parce que "*vous parlez tout le temps. On se croirait au théâtre. Ça distrait et puis c'est reposant.*"

Quant au comte de Montray il débite à Garance, accompagnée de fleurs, une déclaration d'amour compliquée où il utilise la rhétorique pour se désigner comme un homme que l'amour fait renaître:

- *Quelqu'un est mort. Un homme qui se croyait trop sûr de lui, qui pensait avoir touché le fond des choses. (...) Un autre homme est né (...), un autre homme et qui met sa vie entre vos mains.*

- *Qu'est-ce que vous voulez que j'en fasse?"*, lui dit Garance, prenant ironiquement l'expression au "sens propre".

Le comte alors s'entend rétroactivement parler et il change de registre:

- *Je m'exprime fort mal et je m'en rends parfaitement compte. Je débite des platitudes, des banalités."*

Toujours le complexe de Cyrano, qui finira par avouer son amour par antiphrase ("*Non, non, mon cher amour, je ne vous aimais pas!"*), après être passé par le très long détour de la

préciosité.

Avec ces matériaux de phrases courtes, Prévert fabrique un style étonnamment lyrique, grâce notamment à son usage des répétitions, qui a un certain rapport avec le lyrisme publicitaire (Prévert, avant de travailler pour Carné, avait écrit des films de réclame).

On se souvient comment dans *L'Atalante* (Vigo/Riera), le lyrisme était le fait d'un homme-orchestre camelot. Ici, c'est au personnage de Jéricho (Pierre Renoir), le marchand ambulancier, qu'échoit ce lyrisme incantatoire, - par exemple, lorsqu'il passe dans un bouge pour y vendre ses almanachs interprétant les rêves:

- *Avez-vous rêvé de chats? Avez-vous rêvé de chiens? Avez-vous vu l'eau trouble?"*

La poésie naît donc dans le film, non de larges périodes cadencées, mais d'une foule de phrases brèves. Voici une tirade de Garance, évoquant son enfance à Ménilmontant:

- *Ma mère était pauvre et mon père l'avait quittée. Elle travaillait chez les autres... blanchisseuse. Elle m'aimait et je l'aimais. Elle était belle, elle était gaie. (...) Et puis elle est morte et tout a changé."*

"Elle, elle": ce qui au départ est souvent en français un défaut (la répétition du même pronom, la duplication du même modèle de phrases) devient un trait stylistique. Autre exemple:

- *Vous tremblez. Vous avez froid?"* demande Garance, et lui:

- *Je tremble parce que je suis heureux. Et je suis heureux parce que vous êtes là, tout près de moi."*

À la fin du film, Nathalie (Maria Casarès) à Garance:

- *Vous partez, on vous regrette. Le temps travaille pour vous. Vous revenez, tête nouvelle, embellie par le souvenir."*

On a peut-être là un écho de ce lyrisme des âmes simples créé peut-être, en tout cas imposé par Victor Hugo. Les romans de ce dernier, et notamment *Les Misérables*, sont pleins de ces phrases courtes et posées les unes à côté des autres comme des touches, censées traduire l'expression d'un sentiment vrai.



Voilà un petit échantillon d'un monologue de Jean Valjean hésitant à se livrer pour empêcher Champmathieu d'être arrêté à sa place:

*“Oui, pensa-t-il, c'est cela. Je suis dans le vrai. J'ai la solution. Il faut finir par s'en tenir à quelque chose. Mon parti est pris. Laissons faire! Ne vacillons plus, ne reculons plus.”*<sup>15</sup>

On pense aussi à Hugo car le film se déroule au XIXe siècle dans un Paris mal famé. L'auteur de *Notre-Dame de Paris* fut on le sait un génie des noms propres: c'est lui qui a créé les noms de Quasimodo et de Gavroche, de Fantine et de Jean Valjean. Le film de Carné/Prévert, lui, reprend des personnages historiques (Lacenaire, Deburau, Lemaître) et donc des noms existants, mais il les plonge dans un univers de noms inventés, celui pour commencer de Garance. Garance est le nom d'une fleur rouge, et d'une couleur de teinture, rouge vif. Depuis le film, c'est le nom d'une femme, un nom que le personnage dit lui avoir été donné par la rue:

- *Je m'appelle Frédérick.*
- *On m'appelle Garance.*
- *Oh! c'est joli!*
- *C'est le nom d'une fleur.”*

Plus tard, lorsqu'elle est arrêtée pour une agression qu'elle n'a pas commise:

- *Comment vous appelez-vous?, dit le policier.*
- *Moi, je ne m'appelle jamais, je suis toujours là. J'ai pas besoin de m'appeler (...) Mais les autres m'appellent Garance.”*

*“Je ne m'appelle jamais”*: bon exemple de mot d'esprit de type réflexif (on fait retour sur les mots mêmes qu'on emploie). Mais le *“j'ai pas besoin”*, tournure parlée familière, au lieu de *“je n'ai pas besoin”*, est là pour réaffirmer le caractère nature du personnage.

Mais il ne faut pas manquer quelque chose dont on ne prend pas conscience tout de suite: la répétition des noms. Les personnages du film aiment faire entendre, tantôt avec tristesse et tantôt avec exaltation, le nom de celui ou celle à

<sup>15</sup> *Les Misérables*, Bibliothèque de la Pléïade, p. 267

qui ils s'adressent. Ils se donnent du "Garance", du "Frédérick", du "Baptiste". Garance prononce souvent, dans ses scènes avec Lacenaire, le prénom de son ami: "Pierre-François", et cela donne au film une scansion très particulière. Extrait de leur premier dialogue:

- *Je n'aime personne. pas même vous, Garance (...)*

- *Je ne vous aime pas non plus, Pierre-François."*

Tout comme chez Shakespeare Juliette s'enivre du nom de son Roméo (Acte II, scène 2, "*So Romeo would, were he not Romeo called*", etc..), les personnages semblent répéter le nom de l'autre, pour le frotter contre eux comme un doudou. C'est Nathalie qui s'exclame:

- *Oh! Baptiste, si tu voulais, nous pourrions être si heureux ensemble (...)* Oh! Baptiste, tu rêves encore et tu te moques de moi!"

Mais c'est aussi le duo de deux amants lassés:

- *Tu n'es pas heureuse avec moi, Garance.*

- *Tu n'es pas heureux avec moi non plus, Frédéric."*

Un des personnages a plus qu'un nom, il en a une infinité, qu'il aime aligner: c'est le maléfique marchand d'habits dont nous avons parlé plus haut, figure traditionnelle du cinéma français fataliste des années 30-40 (voir le rôle de Jean Vilar dans *Les Portes de la nuit*). Quand il se présente il dit:

- *Ici Jéricho, dit la Trompette, dit Marchand de Sable, dit Bon Sommeil, parce qu'il guérit des mauvais rêves."*

Ailleurs: "*On m'appelle aussi Tisonnier, dit Fouille-la-Braise, dit l'Accordeur, dit Pigeonnier."*

Je suis frappé aussi par la quantité de phrases exclamatives. Dans *Les Enfants du Paradis*, n'importe quoi peut être dit comme matière à s'émerveiller. Prévert est, rappelons-le, un poète, qui est du côté de la célébration.

L'exemple le plus frappant est cette réplique qui circule dans tout le film :

- *C'est tellement simple, l'amour."*

- *La nuit était si belle!"*

- *Comme vous êtes mouillée, Garance."*

Ce qui est autre chose que “Vous êtes mouillée, Garance.”

Ou bien Lacenaire à Garance, sur son propre destin:

- *Quelle inconséquence! Mais quelle prodigieuse destinée!*”

Ou Garance à Deburau:

- *Quel drôle de garçon vous faites!*”

Et lui: “*Comme vous êtes belle!*”

La même au même, encore, combinant exclamation et répétition:

- *Et moi qui craignais que vous ne vouliez pas me revoir!*.”

Lui: “*Et moi qui craignais de vous avoir perdue pour toujours!*”

Et enfin un peu plus loin, pure effusion:

- *Et cette bouche qui est votre bouche! Et ces yeux qui sont vos yeux! (...) Et votre coeur qui bat sous ma main!*”

*Les Enfants du paradis* sont ainsi un des films les plus effusifs du cinéma français, l'autre étant le *Madame de..*, de Max Ophuls. Je sais bien que la comparaison n'est pas toujours appréciée, Carné étant considéré plus comme un artisan, un bon ouvrier et Ophuls plus comme un artiste. Mais ces deux grands films pour moi se tendent la main.

## VII. *Les Enfants terribles*, 1949, de Jean-Pierre Melville

*“Je soigne ma mère infirme et vous jouez aux boules de neige!”*

*“Nous étions douze à table...”*

La voix de Guitry s’amuse à faire surgir à l’écran les douze personnages de sa famille, dont lui-même enfant, jusqu’à ce qu’on voie onze d’entre eux morts, tués par un plat de champignons vénéneux. Il est le seul survivant, parce que *“la veille au soir, j’avais volé six sous...”*, et que pour cette raison, il a été privé de champignons. Et le film, après avoir montré la famille en vie puis morte, de revenir obéissant en arrière et de montrer la famille vivante, l’enfant puni, de nouveau la famille morte, au gré des temps grammaticaux: imparfait, passé simple, plus-que-parfait...

C’est ainsi que le fameux *Roman d’un tricheur*, 1935, de Guitry, mettait en avant la voix narrative, comme on ne l’avait encore jamais fait aussi ostensiblement au cinéma.

Même si l’emploi de la voix narrative, de *Barry Lyndon* à *Dogville*, de Lars von Trier, et Werner Herzog (*Aguirre*) à Terrence Malick (ses quatre films à ce jour, de *Badlands* au *Nouveau Monde*) concerne l’ensemble du cinéma mondial, il est considéré comme un trait de notre cinéma.

Veut-on un échantillon récent de ces jeux raffinés, parfois précieux, que l’écran français aime instaurer avec les voix-off? C’est le *Lady Chatterley*, de Pascale Ferran, adapté du roman de D.H. Lawrence. Pour relier entre elles les scènes de son film, la réalisatrice commence par employer de rares et sobres cartons narratifs, à la manière du muet. Puis quand la relation entre ses personnages est installée, prenant la parole dans son propre film (comme l’ont fait avant elle Truffaut, Godard, Bertrand Tavernier, Patrice Leconte) elle continue en voix narrative “hétérodiégétique”, - comme on dit savamment pour

distinguer le narrateur extérieur à l'histoire de celui, qualifié d'homodiégétique, qui en est l'un des personnages.

Orson Welles admirait *Le Roman d'un tricheur* et il l'imita dans le début de *La Splendeur des Amberson*, 1942. Par ailleurs, il rêvera d'une adaptation de *Cyrano* à l'écran. Quant à Martin Scorsese, il ne s'est pas caché d'avoir emprunté certains effets de voix narrative bousculée et pléthorique, dans *Les Affranchis* et *Casino*, au cinéma de la Nouvelle Vague et notamment à *Jules et Jim*. Ce film de Truffaut est, comme on sait, adapté d'un roman d'Henri-Pierre Roché auquel le réalisateur, avec l'aide de Jean Gruault, a emprunté presque littéralement des phrases comme celles-ci :

*-Jules, étranger à Paris, avait demandé à Jim, qu'il connaissait à peine, de le faire entrer au bal des Quat-z'Art; Jim lui avait procuré une carte et l'avait emmené chez le costumier. C'est pendant que Jules fouillait doucement parmi les étoffes et se choisissait un simple costume d'esclave, que naquit l'amitié de Jim pour Jules. "*

Le parti pris de Truffaut est de faire débiter ce texte (dit par un narrateur hétérodiégétique qui a la voix de Michel Subor) à une vitesse trop grande pour les oreilles du spectateur: celui n'a pas le temps de tout saisir, même pas de repérer lequel, des deux hommes que l'image lui montre, est Jules et lequel est Jim, et ce n'est que petit à petit qu'il s'y retrouve, avec l'impression - accordée à l'idée "tourbillonnesque" du film - que tout, y compris le bonheur, a passé trop vite.

Parmi les enfants de Truffaut et de Guitry, Arnaud Desplechin essaiera plus tard, laborieusement à mon avis, de surenchérir sur ces effets, avec la voix narrative masculine de son *Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)*, 1996. Dans ce film le spectateur est, tout en suivant des scènes à trois personnages, invité à tendre l'oreille pour capter des phrases de ce style:

*- Paul et Nathan s'aiment de toute la certitude qu'ils ont chacun de ne pas être l'autre. Bob est persuadé qu'il est*

*Paul, et Paul n'en est pas loin. Si Nathan et Paul diffèrent assez pour agir de manière très semblable, le mimétisme entre Paul et Bob est si fort qu'on peut dire que Paul s'appuie sur lui pour oser dissembler constamment et radicalement à Bob. Les deux cousins se ressemblent tant qu'ils agissent de manière strictement contraire, sûrs au bout du compte de se retrouver identiques l'un à l'autre. On pourrait ainsi dire que leur ressemblance leur permet d'avoir deux vies."*

Il m'a fallu un certain temps pour transcrire ce texte d'après une copie du film, et je me suis aperçu ce faisant qu'au-delà de la recherche du paradoxe, qui renvoie à Guitry, Desplechin ne répugne pas à pratiquer la redondance, faisant répéter cinq fois la même idée à son narrateur. Le parti pris ici d'originalité se situe évidemment dans l'emploi, rare pour une voix-off, du temps présent.

Mais un des grands films français qui servent de repères, à la tradition narrative du cinéma français est *Les Enfants terribles*.

L'évolution de son réalisateur Jean-Pierre Melville est une des plus originales de notre cinéma. Le réalisateur commence par deux films portés par une voix-off de type littéraire, *Le Silence de la mer* (d'après le roman de Vercors) et *Les Enfants terribles*, d'après Cocteau, deux oeuvres où l'intempérance verbale est un des ressorts de l'histoire, puis il s'oriente graduellement, après des films policiers encore très dialogués comme *Deux hommes à Manhattan*, et *Bob le Flambeur*, vers un style laconique dont *Le Cercle rouge* et *Le Samouraï* sont des représentants caractéristiques.

Le récit de Cocteau a été écrit en quelques jours de 1929 dans une sorte de fièvre et d'énergie qui en fait la force. Toute l'idée est de raconter en termes grandioses et mythiques, une histoire contemporaine, celle d'un frère et d'une soeur qui prolongent leur enfance, vivent et meurent ensemble.

Cela est d'autant plus frappant qu'avec Jean Giraudoux, plus tard Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Jean Anouilh, Cocteau est un de ceux qui ont contribué à introduire des

familiarités dans la tragédie grecque, reprenant les histoires d'Oedipe, Antigone, Électre, pour leur donner quelques touches contemporaines. Par un chassé-croisé intéressant, certains d'entre eux ont eu plaisir à faire parler solennellement des personnages contemporains. Ici, cette solennité passe par le narrateur Cocteau, maître de la voix-off, puis contamine les personnages.

L'adaptation du roman n'était pas évidente, notamment lorsque Cocteau décrit en termes épiques des phénomènes aussi courants en ces temps-là que la neige dans Paris. Ce qu'il décrit risquerait de n'apparaître sur l'écran que comme ce qu'il est: une neige banale, et de jeunes acteurs jouant des enfants qui s'envoient des boules de neige.

Le mot "neige" est le mot-clé de ce début, voire du film, où on l'entend vingt fois. Que représente-t-il? Le principe même de la transfiguration. La neige est ce phénomène naturel, qui, dans les pays pas trop froids ni trop septentrionaux où elle n'est pas banalisée, a le pouvoir de donner à ce qu'elle recouvre, au moins au début, un caractère totalement magique: elle brouille les rues, rénove la lumière et l'aspect des choses.

Dans le film, Cocteau nomme ce qu'on voit, et se sert du langage pour faire que le spectateur "transfigure" la réalité visible : le film accomplit ce que raconte le roman. *"Sans Paul cette voiture eût été une voiture, cette neige, de la neige, ces pompiers ('nous entendons une sirène de pompier), des pompiers."*

Elisabeth et Paul, la soeur et le frère, se sont créé un langage qui charge de magie les états les plus banals: ils appellent "jeu" une sorte d'état de transe, et sur l'écran, dans le film de Melville, on ne voit rien de spécial, mais le langage, la voix des personnages, et celle de Cocteau se chargent de suggérer ce que nous ne voyons pas et de transfigurer ce que nous voyons.

*"Dans le dialecte fraternel, être parti signifiait l'état provoqué par le Jeu. On disait: je vais partir, je pars, je suis parti. (...) Déranger le joueur parti constituait une faute sans*

*excuse.*”

Comme dans les romans de Bernanos, qui n’hésite pas à qualifier ses personnages de “saints” ou de “terribles”, le Narrateur des *Enfants terribles* ne cesse de faire la publicité de son histoire par la surenchère des mots:

- *Les privilèges de la beauté sont immenses.*”
- *L’enfance imagine toujours le pire*”.

D’une vague collection d’objets dans une boîte, il dit que “*c’était le trésor impossible à décrire.*”

“*Impossible, fabuleux, inoui, barbare, saugrenu, extraordinaire, criminel*” , la narration de Cocteau nous saoule d’adjectifs qui font monter la température, grisent le film et le spectateur.

Chez lui, le grand talent dramatique est de porter une querelle familiale au rang d’une tragédie, tout en lui conservant son aspect trivial. Les mères chez lui, ou celles qui parlent comme parlerait une mère pratiquent l’hyperbole. Elles sont de celles qui disent d’un enfant, ou de celui qu’elles investissent comme enfant: “Il me crucifie, il me tue”.

Le maximalisme verbal est donc aussi du côté des personnages. Au début, ce ne sont que des enfants qui s’affublent de grands mots comme de costumes.

“*C’est trop fort, s’écria Elisabeth. Ces messieurs s’amusent avec des boules de neige pendant que je soigne ma mère infirme. Ma mère infirme! criait-elle, contente de ces mots qui lui donnaient de l’importance.*”<sup>16</sup>

Cela devient dans le film:

““*C’est trop fort (...) Je soigne ma mère infirme et vous jouez aux boules de neige.*”

Dans l’écriture de la voix-off, l’écrivain n’a pas toujours gardé la lettre de son roman. Dans ce dernier par exemple, nous lisons, lorsque Paul quitte la chambre qu’il partageait avec sa soeur et parcourt leur grand appartement pour aller dormir dans une autre pièce:

- *À peine engagé entre les décors de ce studio*

<sup>16</sup> In Jean Cocteau, *Oeuvres choisies*, La Pochothèque, p. 119.



désert, il devint un chat prudent auquel rien n'échappe. (...) Il s'arrêtait, contournait, reniflait, incapable d'assimiler une chambre à la cité Monthiers, un silence nocturne à la neige, mais y retrouvant profondément le déjà vu d'une vie antérieure."<sup>17</sup>

Quand il transforme ce texte en voix-off pour le film, Cocteau, en parolier de cinéma expérimenté, fait de belles retouches: il ajoute "vagues" à "décors" ("à peine engagé entre les décors vagues du studio désert"). À "reniflait", il donne comme complément d'objet "les meubles" ("il reniflait les meubles"), et le silence nocturne se transforme en "un silence de lune".

Quant au "déjà vu d'une vie antérieure", rien n'est changé à cette belle expression pléonastique.

Sur l'écran, tout en entendant cela solennellement proféré, nous voyons Edouard Dhermite, entraînant sa literie, traîner ses draps sur le sol de l'appartement, et la magie fonctionne. Comment cela est-il possible? Parce que les personnages, et ils se le cachent à peine à eux-mêmes, se font du théâtre et prennent des poses.

Notons que dans plusieurs des films que nous avons passés en revue, la voix narrative s'aide d'une musique qui l'encourage: chez Guitry, c'était une partition orchestrale d'Adolphe Borchard, de style savant. Chez Desplechin, c'est une sonate empruntée à un compositeur classique; chez Truffaut, un galop écrit par Georges Delerue dans un style Belle époque, et chez Melville/Cocteau, c'est le concerto à quatre claviers de Bach d'après Vivaldi. Dans tous ces films, la voix narrative pourrait-on dire, s'habille de musique (et parfois de "grande musique") comme pour sortir.

Il est cependant des films français où la voix-off pour être moins mise en avant, pour sembler d'un style moins flamboyant, est tout aussi forte que dans les films que nous avons cités. C'est le cas de la narration "homodiégétique" d'*Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson, un film inspiré d'une histoire authentique de la Résistance française. La

---

<sup>17</sup> Id., p. 162.

première phrase de cette narration, qui tombe sur l'image du héros que les Allemands viennent de déposer, inanimé, sur le sol de sa cellule, semble plate:

- *Je savais, je sentais qu'on me regardait. Je n'osais faire un geste.*"

Mais nous avons vu auparavant le prisonnier être emmené en voiture, tenter de s'échapper, être ramené en prison, envoyé à un interrogatoire, tout cela sans dire un mot. Il a conquis ainsi son existence de personnage de film, et la voix vient à point nommé. Contrairement à d'autres films racontés français, elle ne le "crée" pas, elle vient le compléter.

Sa première phrase fonctionne à double sens: le "on" qui le regarde désigne aussi bien les geôliers du personnage que nous les spectateurs. Dans tout le film, au cours de la narration, l'ennemi n'aura aucun nom, pas même celui d'une nationalité, il sera "on", comme dans cette phrase qui appartient à la même scène citée plus haut:

- *Pourquoi ne m'avait-on pas fusillé?"*

Cet emploi du "on" français se croise avec le parti-pris visuel de ne jamais montrer le visage d'un Allemand ou d'un Français collaborateur, effet obtenu en les filmant de dos, en les montrant en amorce, ou en les reléguant hors-champ, d'où ils parlent: ce ne sont pas des monstres, ils ont une voix, une identité, mais ils n'ont pas droit à un visage, ce qui dans le film est un privilège laissé aux prisonniers.

Rapidement, dès le début d'*Un condamné à mort s'est échappé*, la voix narrative de Fontaine élimine les états d'âme, pour s'attacher à des détails pratiques: pour cet homme qui veut trouver le moyen de s'évader, tout devient concret, ce qui est le propre des gens enfermés ou confinés dans leur corps par une maladie ou un handicap:

- *Ma cellule ne mesurait pas plus de trois mètres sur deux.*"

Ainsi le condamné raconte-t-il son histoire, dans un style éloigné d'une transfiguration à la Cocteau.

Dans ce film que j'ai vu et revu, puisque c'est avec lui

que j'ai commencé à étudier le son au cinéma, une phrase me touche toujours particulièrement, entendue alors que nous voyons Fontaine lacérer des draps de lit pour en faire une solide corde:

- *Je fis des tresses comme j'avais vu ma mère faire avec les cheveux de mes soeurs.*"

Mère, soeur: l'image à la fois d'une famille et d'un monde féminin surgit avec ces mots, alors que dans tout le film, on ne voit aucune femme (sauf fugitivement dans la cour de la prison) et que Fontaine jamais ne raconte quoi que ce soit de sa vie antérieure au récit, comme s'il avait été, durant sa détention, entièrement dans le pragmatique et le présent.

J'aime beaucoup aussi le côté à la fois corseté et cinglant du passé simple: "*Je fis des tresses.*" On sait que sur la question des temps grammaticaux pour rapporter le passé, la langue française, une nouvelle fois, nous propose un clivage entre le style soutenu, impliqué par le passé simple, et le style familier, plus parlé, représenté par le passé composé, lequel est devenu de ce fait un effet littéraire. Céline débute son *Voyage au bout de la nuit* par un "passé composé" ("*ça a débuté comme ça*"), et Camus, dans *L'Étranger*, d'un style dont le style s'inspire des traductions de romans américains, privilégie aussi ce temps grammatical:

- *J'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte.*"

En ce sens, le passé composé est un temps fataliste, et le passé simple un temps volontariste.

## VIII. *Madame de*, 1953, de Max Ophuls

*"Les nuits sont fraîches sur les lacs."*

La première moitié des années 50 est dans le cinéma français - avant le coup de jeune de la Nouvelle Vague - une période cruciale: c'est là que des réalisateurs français ou travaillant en France donnent leurs films les plus complexes, les plus denses, les plus ambitieux: *Le Salaire de la peur* et *Les Diaboliques*, pour Clouzot, *La Vérité sur Bébé Donge*, 1952, (dont les dialogues sont parmi les plus tarabiscotés de notre cinéma) pour Henri Decoin, *Casque d'or*, 1952, pour Becker, et c'est aussi, en 1953, *Madame de...*, d'Ophuls, mélodrame adapté par Marcel Achard et Annette Wademant d'un roman de Louise de Vilmorin qui se déroule à la Belle époque.

*Madame de...*, femme frivole mariée à un général qui tolère ses fredaines, voit sa vie bouleversée lorsqu'elle devient réellement éprise d'un diplomate italien. Une histoire étonnante de boucles d'oreille en diamant qu'elle revend en cachette pour régler ses dettes, puis qui lui reviennent par un cadeau de son amant, devient l'image du cercle qui se referme sur elle. Son mari, son amant et elle souffrent, et elle meurt d'une défaillance cardiaque alors que les deux hommes de sa vie se battent en duel.

Plus la date d'un film s'éloigne dans le temps, plus on risque de confondre la période qu'il décrit et celle de sa réalisation. Par exemple, à sa sortie, la comédie musicale *Chantons sous la pluie*, réalisé en 1952, était un film rétro, ramenant - par les costumes et par les modèles de voiture - le spectateur de l'époque en 1927. Je ne suis pas sûr que ceux qui le découvrent en 2007 ne confondent pas la date de l'action et celle de la sortie du film. *Citizen Kane* bien sûr, dont l'action se déroule sur plusieurs décennies et commence à la fin du XIXe siècle, était pour les spectateurs américains de 1941, un véritable défilé rétro. C'est la même chose pour le chef-

d'oeuvre d'Ophuls, *Madame de*.

Ce n'est pas pour rien si le film commence par la garde-robe de l'héroïne, dans laquelle celle-ci recherche quelque chose de précieux dont ses fameuses boucles d'oreille. Cette garde-robe nous transporte dans le style vestimentaire associé à la Belle Époque.

La réplique la plus connue de *Madame de...* est cette dénégation éperdue de Danielle Darrieux à son amant joué par Vittorio de Sica: "*Je ne vous aime pas... Je ne vous aime pas*" (à ce moment-là, elle se serre contre la porte qui la sépare de lui, comme contre le corps d'un amant).

Encore une fois, *Cyrano*, et, au dernier acte de la pièce de Rostand, alors qu'il est en train de mourir, sa dénégation d'amour par antiphrase, pour la première fois, avec des mots simples: "*Je ne vous aimais pas...*"

"*Je ne vous aime pas.*" Louise vouvoie donc Donati, car elle le vouvoiera toujours. De la même façon, le "*Tu n'as rien vu à Hiroshima*", autre phrase négative, lancinante d'Emmanuelle Riva à son amant japonais, dans le film de Resnais, va d'une femme qui tutoie dès le début et qui tutoiera jusqu'à la fin. Vouvoiement permanent, tutoiement éternel. Peut-être parce qu'il y a, dans la langue française au cinéma, quelque chose d'irréremédiablement vulgaire ou en tout cas de plat, qui est le passage subit du vouvoiement au tutoiement (l'inverse étant exceptionnel). Bien sûr, dans les films américains doublés, les dialoguistes de doublage cherchent avec soin le moment incontournable où ils seront contraints de "switcher" de l'un à l'autre.

Il y a cependant un moment du cinéma français fameux, où le passage du vous au tu est exécuté avec grâce par la femme, laquelle "switche" avant, et non après, le baiser: c'est dans *Quai des Brumes*, lorsque Nelly, qui vouvoyait Jean jusque-là, lui dit brutalement "*embrasse-moi*" (lui de son côté la tutoyait comme on dit "tu" à une gamine).

Jean: - *T'es bien avec moi?*

Nelly: *Oh, vous pouvez pas savoir comme je suis bien*

*avec vous. Je respire, je suis vivante.*

*- Tout ce que tu dis, ça tient pas en l'air, tu dirais ça à un autre que moi, je trouverais ça idiot, mais que tu me le dises comme ça à moi."*

On verra ce qu'il en est du "tu" et du "vous" dans *La Maman et la putain*.

Le "je ne vous aime pas" circule dans le film d'Ophuls. Quand Louise et Donati, cédant à leur amour, se retrouvent clandestinement dans un fiacre, à l'intérieur d'un bois désert, Donati lui demande de redire sa phrase préférée:

*- Celle que vous dites si bien: Je ne vous aime pas".*

Louise s'exécute, et comme ils s'embrassent, la phrase de Danielle Darrieux est interrompue par le baiser, le "pas" littéralement bâillonné: "*Je ne vous aime...*".`

Dans le monde de *Madame de*, le jeu du tu, du vous et de la troisième personne, "Madame la Comtesse", est bien sûr codifié. On ne tutoie que ses inférieurs sociaux, et ce tutoiement ne peut être réciproque, sauf dans le cadre de la relation privilégiée que Louise conserve avec sa nourrice.. "*Et ton petit déjeuner,*" lui dit celle-ci, puis c'est la troisième personne utilisée par le serviteur Julien:

*- Madame la comtesse se lève bien tôt ce matin."*

Il faut rappeler en effet l'importance dans les films d'Ophuls des petites répliques donnés aux subalternes, au peuple. Elles font exister la société et rappellent la condition des personnages. C'est une marchande de cierges à l'église qui demande "*quatre sous*" à Darrieux. C'est une domestique qui râle parce qu'on l'a fait se lever la nuit:

*- Je suis rentrée ici pour faire la cuisine. Je ne suis pas là pour chercher ses boucles d'oreille."*

C'est un soldat qui se plaint à un autre inférieur de la mauvaise humeur du général:

*- Et encore vous, vous êtes civil! Mais alors, nous, depuis quinze jours, qu'est-ce qu'on déguste!"*

Au début du film c'est Rémy, le joaillier cérémonieux, à son fils insolent: "*Hé! Tu veux une paire de claques!"*

L'amant de Louise, Donati, est un italien, qui parle d'ailleurs parfaitement français, et est capable de grande subtilité, de phrases pures (“*Je ne puis supporter ce garçon*”, avec la double élégance du “puis” au lieu de “peux”, et de l'élision du “ne) mais son accent italien donne à ce qu'il dit un aspect suave et légèrement - intentionnellement - ridicule de “latin lover”. Kubrick, qui adorait *Madame de...*, a conçu au début de son dernier film, *Eyes Wide Shut*, la danse entre Nicole Kidman et le vieux beau hongrois qui la drague (“*I'm Sandor Szavost, I'm Hungarian*”), sur le modèle des valse enchaînées par le couple d'Ophuls.

Le réalisateur et ses dialoguistes utilisent aussi très bien l'accent du personnage pour souligner la musicalité de certains mots: à un moment, Donati écrit à Madame de, partie en voyage, une de ses innombrables lettres d'amour, et de façon improbable, étant donné la maîtrise que ce diplomate a de notre langue, il ne trouve plus l'équivalent français de ce qu'il veut écrire. Cela donne:

- *Où êtes-vous donc? Qu'importe car vous êtes constamment accompagnée par mon... par mon... par mon... “*

On le voit aller chercher un dictionnaire, et murmurer: “*eh, desiderio... desiderio... Désir.*”

Les mots italien et français, de racine commune, étant si proches, on ne peut croire que le personnage a oublié le mot “désir”... mais en même temps, on comprend que c'est un prétexte pour se le répéter à l'infini. Le film est plein de ces brèves effusions qui durent une éternité, et où le cinéma parlant se console de ne pas être un cinéma chantant (permettant de faire durer les mots et de les répéter à l'infini) en trouvant un prétexte à répétition.

Le moment qui suit est une merveille: nous entendons la voix de Louise lisant une de ses lettres qu'elle n'envoie jamais, et qu'elle préfère déchirer et jeter au vent, dans le paysage neigeux que son train traverse:

- *Je vous ai toujours répondu mon chéri, mais je n'ai pas eu le courage de faire partir mes lettres. D'innombrables lettres...*

(pause) *qui vous auraient dit la profondeur et l'importance de mon amitié... qui est devenue mon amour pendant ce voyage sans fin.*"

En entendant cela, nous voyons défiler un paysage de sapins couverts de la neige qui tombe, et les bouts de papiers blancs, les mots même que nous entendons, semblent devenir les flocons qui tombent éternellement. Ce qui est très beau, c'est que ce qui dans un texte écrit serait une faiblesse et une maladresse (les cascades de "qui.." "qui...") prend ici beaucoup de sens: la phrase que voudrait écrire Madame de... doit être virtuellement infinie, et pour nous, en raison même de la construction grammaticale, elle n'est jamais fermée.

Des mots d'esprit passent, parce que nous sommes dans un monde d'apparences, et du paraître. Un homme en haut de forme surprend Monsieur de... à quatre pattes, à l'entrée du théâtre, cherchant les boucles d'oreille que sa femme dit avoir perdues.

- *Dites-moi, cher ami, que diable faites-vous à quatre pattes?"*

Monsieur de... se redresse:

- *Eh bien, je cherche les quinze mille francs que vous m'avez rendus, mon cher. Car vous mes les avez bien rendus, n'est-ce pas?"*

Avec la belle voix très placée de Charles Boyer, on retrouve l'accent pincé du Boeldieu de *La Grande Illusion*.

Monsieur de... a un truc sarcastique, consistant à reprendre sur un ton ironique un mot isolé de celui qui lui parle, et à le mettre en lumière. Ainsi, à un homme qui se fait l'interprète auprès de lui d'une demande en duel:

- *Monsieur de Paramère m'a chargé de vous poser une question.*

- *Posez, posez, cher ami, répond Boyer, j'adore les questions."*

Ou bien le joaillier Monsieur Rémy:

- *Je vais être obligé de commettre une indiscretion.*

- *Commencez, n'hésitez pas, commettez..."*, dit Boyer, qui



ainsi “casse” le discours de son interlocuteur.

L'époux de Louise est un personnage pathétique, parce qu'avec la pudeur et la distance qu'il cultive comme un art d'être, il ne peut plus dire les choses que par allusion. Le film lui donne de belles répliques, comme lorsqu'il dit à sa femme:

- *Vos soupirants me flattent moins qu'ils ne m'agacent. isolément, chacun est ennuyeux; mais par groupe, ils sont insupportables.*”

Ou bien, plus loin:

- *Faites très attention: le malheur s'invente. Je vous avoue que je suis assez triste, parfois, de ne plus savoir très bien m'en inventer.*”

Ou encore:

- *Notre bonheur conjugal est à notre image: ce n'est que superficiellement qu'il est superficiel.*”

Mais à ces brillantes répliques que Charles Boyer fait passer avec une grande classe, je préfère ses simples mots, ses conseils affectueux et maternants évoquant la belle chanson de Léo Ferré *Avec le temps*, lorsqu'il accompagne à la gare sa femme, dont il sait qu'elle est très amoureuse du diplomate italien:

- *N'oubliez pas non plus d'écrire à notre tante Vallombreuse (...) N'oubliez pas de mettre votre châte, le soir. Les nuits sont fraîches sur les lacs.* “

Louise a la santé fragile, et sa fin est déjà là.

## IX. *Les quatre cent coups*, 1959, de François Truffaut

*"M'sieur, c'était ma mère, M'sieur!"*

En français, comme on sait, la création de mots nouveaux par dérivation n'est pas souvent admise, de sorte que l'on doit inventer des expressions compliquées pour des objets nouveaux. Ces expressions ont parfois leur charme, elles ont aussi une vie et une fin, en rapport avec ce qu'ils désignent. Ainsi en va-t-il pour l'expression magique, en français, de "machine à écrire", un appareil que l'ordinateur personnel et le traitement de texte ont fait disparaître.

Ce n'est pas un hasard si le vol et le transport d'une "machine à écrire" volée sont dans *Les Quatre Cent Coups*, le délit qui va mener Doinel à la maison de redressement; car l'écriture (lui qui a le goût de la lecture, et des problèmes pour écrire) est son horizon<sup>18</sup>.

Antoine Doinel est un des personnages les plus populaires de l'histoire du cinéma français. Et pourtant, un de ses traits caractéristiques n'est pas toujours retenu ni pris en compte par ceux qui parlent de la saga Doinel de Truffaut: sa vocation d'écrivain. Entre la fin de *Domicile Conjugal* et le début de *L'Amour en fuite*, il a publié un roman<sup>19</sup>. Il est donc intéressant de remarquer que le premier acte d'indépendance qu'il commet écolier dans *Les quatre cent coups*, c'est non pas de faire circuler une photo de pin-up (il se borne à la faire passer, après il est vrai l'avoir décorée d'une moustache), mais, mis au piquet par un professeur surnommé Petite-Feuille, d'écrire un poème sur le mur de la classe.

Voici le poème de Doinel, que nous ne lisons pas dans le film (Antoine l'écrit sur le mur, derrière le tableau noir), mais que nous entendons sa voix intérieure réciter:

<sup>18</sup> La machine à écrire joue comme on sait un rôle important dans plusieurs films de Truffaut, dont *L'homme qui aimait les femmes*.

<sup>19</sup> Dont je parle plus loin, dans le chapitre sur *La Discrète*, de Vincent.

*“Ici souffrit le pauvre Antoine Doinel  
Puni injustement par Petite Feuille  
Pour une pin-up tombée du ciel...”*

*Entre nous ce sera, dent pour dent, oeil pour oeil.”*

C'est comme une épigramme, mais c'est aussi comme une inscription historique funèbre, une plaque commémorative, une inscription sur une tombe.

Le poème est présenté comme une double souillure: Antoine en salit le mur, et il resalit celui-ci en nettoyant avec une éponge.

Lorsque le nom de Doinel résonne pour la première fois sur un écran, il est lancé par le professeur de français, Petite-Feuille:

*- Doinel! Mauricet! Simonot! Duverger!”*

Dans ce film, il est beaucoup plus souvent Doinel qu'Antoine. Antoine Doinel pourrait être Antoine au moins pour son père de naissance (son géniteur), mais celui-ci, nous l'apprenons au cours du film, n'est pas là, on n'en connaît d'ailleurs pas le nom. Le nom de Doinel, c'est le mari de la mère, qui le lui a donné, mais il n'est pas le sien. Il n'est pas non plus Antoine pour sa mère, qui parle de lui, définitivement, comme du “gosse”. Ce terme, le “gosse”, est une façon de le signifier comme un objet étranger à elle.

La mère Doinel (très bien jouée par Claire Maurier), en cela conforme à une tradition française, est perçue comme méchante en liaison avec le fait qu'elle tend à s'exprimer avec une correction glaciale, dans les situations domestiques les plus banales:

*- Je t'assure que je n'ai pas envie de plaisanter”,* dit-elle à son mari qui a tendance à être blagueur et bon enfant.

Quand elle se veut affectueuse envers Antoine, elle met son prénom à distance, et s'exprime ainsi: `

*- S'il te plaît mon petit, tu peux commencer à débarrasser”*

Elle a parfois des expressions brutales: *“les colonies de vacances, c'est pas fait pour les caniches.”* Bien qu'elle ait ses moments de familiarité, une constante dans son style verbal est

la concision, le fait de refuser de parler pour ne rien dire, comme quand elle dit à un juge, à propos de son fils:

- *À la rigueur, on pourrait essayer de le reprendre, mais pour ça il faudrait qu'il s'engage à changer du tout au tout*"

Ce qui frappe, et que le spectateur reçoit comme l'indice d'une froideur absolue, c'est alors la rigueur de son utilisation du langage: pas un mot à côté ou de trop.

Le film est fait aussi sur des phrases qu'on entend malgré soi: les poèmes pleins d'évocations sexuelles que les professeurs vous obligent à apprendre, les disputes entre parents qu'on entend la nuit de son sac de couchage, et qui contiennent des allusions graveleuses (Mme Doinel raconte que son patron l'a ramenée lui-même en fin de soirée dans sa voiture, et Doinel qui dit "*ce genre d'heures supplémentaires se paie comptant*"), les femmes qui discutent avec indécence de leurs accouchements et de leurs opérations ("*Et ma soeur... À la fin, il lui ont tout enlevé, du sang partout, ma petite.*")

Tous les poèmes des scènes de classe sont rapportées à la sexualité et sont propres à surexciter des classes de garçons: ainsi le poème de Jean Richepin que le professeur fait recopier et probablement commenter par ses élèves, dans lequel un lièvre parle à la première personne, et se décrit, "*au temps où les buissons flambent de fleurs vermeilles*", surpris par "*la petite Margot*" - une fillette - qui le prend "*sur (ses) petits genoux*" et que le lièvre appelle - équivoque émoustillante pour ces garçons - sa "*gentille maîtresse*".

La fameuse scène de l'excuse est remarquablement amenée: Antoine a manqué un jour de classe, et il doit donner une raison. Un de ses copains lui a dit que plus c'est gros, plus ça passe, et que pour sa part, il avait prétendu que sa mère - en réalité alcoolique - s'est "*cassé la guibolle.*" Dans la cour de récréation, le professeur surnommé Petite-Feuille interpelle donc Doinel: "*Fais voir ton mot.*" Celui-ci n'en a pas, et essaie de gagner du temps. Puis il commence et se lance:

- "*M'sieur, c'était, c'était ma mère... M'sieur.*"

- "*Ta mère, ta mère, qu'est-ce qu'elle a encore?*"

- *Elle est morte!*"

Nous comprenons ainsi que Doinel n'a pas préparé son excuse. Le "c'était ma mère" est une trouvaille, puisqu'il la fait d'abord exister au passé, comme un cadavre - avant de la décrire dans un état, le présent de la mort. C'est une phrase française, avec le double sens temporel possible: "elle est morte", conjonction de passé composé, où l'on emploie être plutôt qu'avoir, et de présent. Morte est à la fois participe et adjectif.

*Les Quatre cent coups* est déjà, pour les dialogues, complètement truffaldien. Avec différents co-dialoguistes et co-scénaristes, Truffaut restera fidèle çà certaines règles de dialogues, déjà présentes ici:

- le moins possible de grossièreté; les seules que nous entendons sortent la bouche de gamins, où elles sonnent comme des forfanteries de garçons qui veulent ressembler à des hommes;

- le minimum de précisions anecdotiques dans les dialogues: au début de *Domicile conjugal*, Christine demande à un vendeur de journaux (qui a la voix de Truffaut), "*Monsieur, j'aimerais ce magazine, s'il vous plaît*", sans dire le titre de ce journal.

De la même façon, les noms de rue sont donnés rarement, il y a peu de folklore toponymique.

- le goût pour faire dire à certains personnages des plaisanteries faciles et "à deux balles", qui créent une agréable ambiance et ne supposent chez ceux qui les font ni esprit ni bêtise, simplement le goût de se sentir bien avec les autres.

C'est bien sûr le personnage d'Albert Rémy dans *Les quatre cent coups* qui inaugure la série, par exemple quand il prononce le proverbe "*chacun à sa place et les vaches seront bien gardées*" avec l'accent dit paysan.

Dans *Domicile conjugal*, film riche en exemples de ce genre, c'est la réplique parigote: "*Oh, mon pépère, vous m'collez deux amendes et ça f'ra philippine*"; ce sont les fameuses blagues de Doinel sur la différence de taille entre les deux seins de sa

femme (on pourrait, dit-il, les baptiser Laurel et Hardy, ou Don Quichotte et Sancho Pança), l'humour bon enfant de son beau-père joué par Daniel Ceccaldi (il dit que son petit-fils, né sous le signe du Verseau, est pour le moment encore "*sous le signe du berceau*"), la réponse de Jacques Jouanneau au monsieur ivre qui dit chercher la bagarre:

- *Si vous cherchez la bagarre (...), vous n'avez qu'à prendre la première rue à droite, vous allez tomber sur un carrefour et là vous allez trouver tout ce qu'il vous faut, hein...*

Ou encore - les exemples pullulent - dans *L'Argent de poche*, la scène du client à qui le coiffeur demande si on lui fait la raie au milieu, et qui répond: "*la Raie au mur Sébastopol*"<sup>20</sup>, ce qui le fait rire lui-même.

Comme on va le voir, les personnages godardiens aiment aussi les jeux de mots vaseux, mais eux, ils ne les trouvent pas drôles et ces jeux de mots correspondent à une autre façon de jouer avec le langage. Jouer, vraiment?

---

<sup>20</sup> Plaisanterie pour les usagers du métro parisien: les noms des stations de métro de Paris sont une source infinie de rêveries, sur lesquelles Proust aurait pu écrire tout un volume.

## X. *À bout de souffle*, 1960, de Jean-Luc Godard

*"Il est là, mais il n'est pas là."*

Premier long-métrage, de Godard, *À bout de souffle* n'est pas un film inconnu ni négligé. Dans sa monographie sur le film<sup>21</sup>, Michel Marie souligne la dette que ce film reconnaît par rapport "aux romanciers comme Céline et Aragon qui, depuis le début du siècle, ont révolutionné le style littéraire en utilisant le monologue intérieur et la langue parlée". Marie rappelle aussi le rôle important - involontaire - du scénariste-écrivain Paul Gégauff, dont les aphorismes provocateurs auraient inspiré le style verbal de Michel Poiccard. Il analyse aussi les nombreuses références ludiques, dans les dialogues, à un américain "passe-partout" ("*As you like it, Baby*", "*Evidently*") et aux chansons espagnoles ou italianisantes en vogue à l'époque ("*Buenas Noches, mi amor*").

*À bout de souffle* raconte comment Michel Poiccard, délinquant voleur de voiture, tue un policier dans le Sud de la France, remonte à Paris, se cache, renoue une liaison sans espoir avec une jeune Américaine, Patricia (Jean Seberg), et finit abattu dans la rue par la police. Le film commence - ou presque - par un monologue de conducteur en rogne, celui de Poiccard soliloquant sur la N7 dans sa voiture volée. En cela, ce fameux monologue qui se termine par un regard-caméra et par un "*allez vous faire foutre!*", ne fait que continuer et systématiser la tradition française de la rouspétance.

Mais auparavant, on a droit à un tout premier monologue de Poiccard à Marseille, très bref, qui nous fait entendre les premiers mots prononcés dans le film:

*"Après tout, je suis con.*

*Après tout, si, il faut. IL FAUT!"*

Un mot tel que "con", Michel Marie le rappelle, n'était

<sup>21</sup> *À bout de souffle*, collection "Synopsis", Nathan, 1999 (réédité chez Armand-Colin)

pas si fréquent dans le cinéma de l'époque. Mais d'emblée, le langage est mis en état de doute et de flottaison.

“Après tout il faut”, dit-on en effet. Après tout quoi? Il faut quoi? Faute de contexte, on ne voit pas de quoi il s'agit. De plus la phrase est inachevée, à moins que Poiccard ne s'intéresse au langage lui-même et ne le prenne pour objet d'une méditation kantienne sur le thème: qu'est-ce qu'un “il faut”?

Bien sûr, on voit ensuite Michel trafiquer le moteur d'une voiture pour la voler, et “il faut” pourrait être une délibération - mais rien n'indique que les phrases aient cet acte pour seul objet. Quant à la répétition hors de tout contexte de l'”après tout”, elle laisse au spectateur le temps de réfléchir au double sens possible de cette formule: le “après” désigne-t-il aussi une temporalité? N'est-ce qu'une façon de dire?

À bout de souffle passe pour un film ludique, où l'on joue avec les mots. Mais il y a jeu et jeu, et celui de ce film est mortel.

Les dialogues de Godard (Truffaut n'ayant écrit que les grandes lignes de l'histoire) manifestent en effet une tension extrême entre les personnages, qui se surveillent verbalement les uns les autres: ils ne laissent rien passer. On assiste à la coexistence d'un arbitraire poétique (je dis ce qui me chante, grossièretés, provocations ou calembours) et d'une sévérité langagière ombrageuse. Toujours le goût cyranesque du “défi verbal”.

Quelques minutes après le début du film, Poiccard demande à un tenancier d'hôtel parisien portant une poubelle:

- *Mademoiselle Franchini, c'est quel numéro?*

- *Elle n'est pas là*”, répond l'homme.

- *Elle habite bien ici*”, insiste Belmondo, et l'homme qui porte la poubelle, très brutalement:

- *J'ai pas dit: elle est plus là.*”

C'est la première leçon de français donnée dans le film par un personnage à un autre, comme on en trouve chez Molière. Celle-là ne porte pas sur une faute de grammaire ou sur



une inconvenance sociale, mais sur une supposée incompréhension. Poiccard n'aurait pas su entendre le sens exact du "*elle est pas là*", censé signifier: elle n'est pas dans sa chambre, maintenant, à ce moment précis. Désolé, mais ce patron d'hôtel puriste méconnaît que dans la langue de l'époque, "*elle est pas là*" pouvait déjà vouloir dire "*elle n'habite pas ici*". Si l'on veut en français être vraiment précis, il suffit d'employer les verbes "*habiter*" ou "*loger*", par exemple; autrement on laisse place à l'ambiguïté. Mais ce patron donneur de leçons de français, en même temps que si peu précis, est néanmoins hyper-conscient des mots qu'il emploie ("*j'ai dit, j'ai pas dit*").

Plus tard, Poiccard demande à une réceptionniste d'agence si un certain Tolmatchoff est là, et la réceptionniste lui répond littéralement: "*Oui, il est là, mais il n'est pas là*", ce qui provoque le rire du spectateur. Le langage est ainsi souligné dans sa dimension d'arbitraire.

La deuxième leçon de français du film est donné par Poiccard à son amie brune, scripte à la télévision, qu'il réveille chez elle pour lui emprunter - en fait lui voler - de l'argent. Elle vient de dire:

- *Enrico, tu t'en rappelles*"

Et il la reprend :

- *Tu te le rappelles. Tu t'en souviens mais pas tu t'en rappelles.* "

- La phrase de la jeune femme était claire, mais Poiccard a souligné, comme une contrainte arbitraire de notre langue, l'alternative entre deux formules à peu près synonymes, mais incombables: l'une avec un verbe transitif, l'autre avec un verbe non transitif.

Seulement plus tard, quand Patricia l'Américaine lui dit sur les Champs-Élysées: "*Vous êtes fâché parce que j'ai parti*", au lieu de "*quand je suis partie*", Poiccard ne la reprend pas.

Le postulat d'*À bout de souffle*, on le sait, son gimmick verbal même, c'est l'idée que de temps en temps Patricia, à propos d'un mot rare ou savant pour elle

(“*l’horoscope*”) ou d’un terme d’argot qu’il emploie (“ça gaze”), demande à Michel : “*Qu’est-ce que c’est*”. Et Poiccard lui répond de différentes manières, à sa façon parfois exacte, parfois aussi elliptique et donc inexacte (“*l’horoscope c’est l’avenir*”, au lieu de dire: “ce sont des rubriques dans les journaux où on prédit aux gens leur avenir, en fonction de leur signe astrologique”), accentuant ainsi l’impression qu’on peut recréer librement le sens des mots au fur et à mesure de chaque phrase. Ce gimmick renforce aussi la confusion entre “être” et “signifier”. Patricia n’a pas demandé en effet : “Qu’est-ce que ça veut dire?” (équivalent approximatif de “What does it mean?”, question sémantique), mais elle emploie la formule familière aux enfants français: “Qu’est-ce que c’est?” (question ontologique). Le tout donne l’impression que le langage est à la fois arbitraire (les mots se redéfinissant au gré d’une conversation) et impitoyable, puisque chacun surveille l’autre sur les mots précis qu’il a employés, voire sur l’écoute par l’autre de ses propres mots.

À tout moment, par exemple, Michel peut être freiné dans son discours par un “qu’est-ce que c’est” imprévisible, et à tout moment il peut reprendre Patricia sur le juste emploi d’un mot ou d’une expression. Notons que Poiccard, qui baragouine quelques mots d’anglais, ne se sert jamais de cette langue pour traduire à Patricia quelque chose qu’elle ne comprend pas, de la même façon que de Boeldieu, dans *La Grande Illusion*, ne parle pas allemand avec Rauffenstein.

On trouve des échos de cette façon de dialoguer dans le film de Catherine Breillat *À ma soeur*, 2000, où comme chez Godard un étranger dans notre langue, un Italien, vient de demander une explication littérale à sa maîtresse française:

La fille (au sujet d’une musique qu’elle ne veut pas écouter. “*Tu vas pas en faire un plat.*”

L’Italien : “*C’est quoi faire un plat?*”

La fille (au lieu d’expliquer l’expression): “*C’est comme si la musique était plus importante que moi.*”

En principe, le héros de Godard, pris par une illusion

ludique, maîtrise le langage, puisqu'il change de registre de parole, dit une chose puis son contraire, joue avec les mots, s'amuse à énoncer un numéro de téléphone en disant "nonante" au lieu de "quatre vingt dix" (alors que le personnage n'est ni suisse ni belge, en tout cas jamais désigné comme tel), cite des formules dans différentes langues et des bouts de chanson de l'époque, crée de faux proverbes reposant sur des calembours ("mieux vaut rouiller que dérouiller"), emploie petit-déjeuner comme verbe ("tu viens petit-déjeuner avec moi?"), etc... Mais le ludique érigé en absolu vous renvoie le langage à la figure.

Il y a aussi dans *À bout de souffle*, comme on sait, beaucoup d'aphorismes et de sentences, et Michel Marie en souligne un certain nombre. La mise en valeur des proverbes, formules, sentences est importante dans d'autres films dits de la Nouvelle Vague que ce soit dans *Lola*, 1961, de Jacques Demy, et dans *Muriel ou le temps d'un retour*, 1963, de Resnais, dialogué par Cayrol. Là où le vieux cinéma faisait faire des mots à ses personnages (Arletty ou Louis Jouvet parlant le Henri Jeanson, Jean Gabin ou Lino Ventura parlant le Michel Audiard), la Nouvelle Vague les fait souvent travailler sur le langage, avec ses formules toutes faites. Mais cette affection pour l'aphorisme prend d'un auteur à l'autre un sens différent. Dans ce premier film de Godard l'aphorisme, très souvent misogyne ("les femmes au volant, c'est la lâcheté personnifiée") est désabusé, c'est la revanche d'un homme qui ne se sent pas aimé et qui déblatère.

Parole-impuissance, qui ne prête pas à conséquence: lorsque Patricia vient de quitter la voiture décapotable de Poiccard pour retrouver un autre homme, il l'injurie: "*Fous le camp, dégueulasse*". Le cadre resserré sur Belmondo ne permet pas de savoir si Patricia l'entend à ce moment-là ou si, plus probablement le personnage parle dans le vide, si ces paroles atteignent leur cible ou si celle-ci est hors de portée. C'est là une possibilité qu'offre le cinéma: séparer, par les moyens du cadrage, du montage et de la relation image/son, les mots de celui qui les prononce et/ou de celui qui en est le

récepteur. Cette possibilité, le théâtre n'en dispose pas. Si deux personnages sont en scène et parlent, les mots qu'ils se disent les associent et les font complices.

On sait comment se termine *À bout de souffle*: sur la mort de Poiccard et sur une traduction/trahison de ses dernières paroles à Patricia: "*C'est vraiment dégueulasse*", dit-il blessé et agonisant sur le pavé.

Quel est le sujet de la phrase? Nul ne le sait. Poiccard est entré dans le film par des sentences abstraites et générales, il en sort de même. Patricia demande ce qu'il a dit, l'inspecteur Vital lui traduit vicieusement par

- *Il a dit: vous êtes vraiment une dégueulasse*", et elle, se passant le doigt sur la lèvre supérieure, à la Humphrey Bogart (comme Belmondo au début du film, mais d'une manière enfantine) prononce avec son accent d'américaine la célèbre réplique:

- *Qu'est-ce que c'est, dégueulasse?*"

Le mot, destiné à elle ou non, n'a pas porté.

"Dégueulasse", à l'époque, n'est pas un mot rare ni considéré comme tabou dans le cinéma français, et Eddie Constantine - qu'adore déjà Godard, avant de le faire tourner en 1964 dans *Alphaville* - y recourt parfois, avec le même accent américain. Mais les "*fait chier, à la con, je peux pisser dans le lavabo*" d'*À bout de souffle* étaient inusités au cinéma, et ils ne sont pas passés inaperçus. Notons qu'ils sont réservés au personnage principal, et qu'avant de gratifier le public d'un "*allez vous faire foutre*" en regard-caméra, Poiccard s'est appliqué à lui-même le premier gros mot du film: "*Je suis con*".

En revanche, pour le sexe, il dit "coucher avec...", comme dans les autres films des années 50-60. On ne dit pas pas encore sur les écrans français "baiser" (au sens sexuel), ni d'autres précisions devenues courantes.

"Coucher avec" est à l'époque un compromis, un euphémisme qui a cette spécificité de pouvoir être dit par une femme aussi bien que par un homme, sans connotation précise. Par la suite, l'expression deviendra désuète dans le cinéma

français, et on assistera à une bi-polarisation entre “faire l’amour<sup>22</sup> ” (qui sonne parfois comme une périphrase précieuse, ou comme une déclaration d’amour) et “baiser” - qui est plus brutal, parce que c’est un verbe avec une construction transitive possible (on “baise avec quelqu’un”, mais aussi on baise quelqu’un), et donc qui porte une alternative latente actif/passif (baiser/être baisé ou se faire baiser).

À *bout de souffle* n’ignore pas non plus la question nationale du vouvoiement et du tutoiement puisque dans leur première scène ensemble, Michel Poiccard tutoie Patricia, laquelle le vouvoie. Plus tard, elle lui demande, dans son français assez correct, s’il préfère qu’elle lui dise tu ou vous, et il lui répond “pareil”. Dans la même scène, où elle est dans la voiture de Michel, elle se met à le tutoyer:

“*Pourquoi vous êtes triste?*

- *Parce que... je suis triste.*

- *C’est idiot. Pourquoi tu es triste? C’est mieux quand je dis “vous” ou “tu”?*

- *Pareil. Je peux pas me passer de toi.*

- *Tu le peux très bien.”*

Plus tard, dans la chambre d’hôtel, elle revient au vouvoiement, puis repasse très vite au tutoiement:

- *Mais qu’est-ce que vous faites là? (...) Toi alors, tu es complètement fou.<sup>23</sup> ”*

Alors que dans tant et tant de films français ou doublés en français (je ne parle pas de la réalité), le passage du vouvoiement au tutoiement est irréversible, marquant le sens de l’histoire, d’une histoire, dans *À bout de souffle* ce sens est comme brouillé ou nié. Le tutoiement et le vouvoiement clignent comme deux possibilités entre lesquelles on n’arrive pas à choisir - à l’image de la relation jamais cristallisée entre Michel et Patricia.

À cette sensation de sur-place et d’impasse à la fois

<sup>22</sup> En français classique, l’expression signifiait: faire la cour.

<sup>23</sup> Le “complètement fou” est une expression récurrente dans *Domicile conjugal*, de Truffaut, où Christine le répète plusieurs fois à Antoine. Comme si les femmes devaient tenir le rôle de celles qui gardent raison, laissant aux hommes le privilège de l’extravagance.

contribue le jeu d'échos entre des mots que les personnages reprennent dans des scènes différentes, qu'ils entendent puis qu'ils profèrent, sans qu'on sache qui a lancé le mot le premier, qui l'endosse en quelque sorte. Par exemple, quand Michel dit à Patricia au début du film la formule stéréotypée "*il faut que je te voie, toi*" et qu'elle le lui renvoie sans douceur, en accentuant "faut" à l'américaine ( "*non, il ne FAUT pas*" ), cet effet de boomerang nous renvoie au premier "il faut" du film, proféré en monologue. Je l'ai dit: aucun mot n'est considéré comme innocent.

Quant au fameux "dégueulasse", Belmondo, avant de le prononcer, se l'est déjà fait appliquer par sa petite amie brune du début, quand celle-ci lui disait avec un sourire gourmand:

- *Tu es dégueulasse, Michel.*"

Pourquoi ces mots si vite dits se sont-ils si bien gravés dans la mémoire cinéphilique? Dans le cas présent, cela est dû en partie, je crois, à l'emploi de la post-synchronisation qui, dans un tournage en décor réel (et à une époque où n'existaient pas des micros-émetteurs miniaturisés et fiables) permettait de faire claquer les mots, en les décrochant du bruit de fond. Michel Marie rappelle l'importance pour Godard du film de Rouch *Moi, un Noir*, ostensiblement post-synchronisé. Le même effet se retrouvera d'ailleurs, avec une artificialité encore plus accusée, dans le *Lola* de Demy.

## XI. *Le Cave se rebiffe*, 1961, de Gilles Grangier

*“Zéro, foutaises et billevesées...”*

Si la fonction de dialoguiste, isolée de celle de scénariste, existe déjà dans le muet (certains auteurs de “titres”, payés pour faire des mots et trouver des répliques à effet, furent célèbres, tel Ralph Spence aux USA), c’est dans le cinéma français qu’elle a eu droit à une starification sans équivalent ailleurs. Il fut un temps en effet, dans les années 60-70, où la mention “dialogues de Michel Audiard” figurait sur l’affiche en caractères aussi gros que le nom des acteurs ou presque, et suffisait à faire venir le public. Ce fut un cinéma populaire, comme on dit, qui, depuis la mort d’Audiard au milieu des années 80, semblait totalement derrière nous (d’autant que jamais il n’avait eu droit à la reconnaissance cinéphilique), et ne survivre que par des rediffusions télévisées motivées par la présence sur l’affiche de Gabin et Belmondo. Un cinéma dont on pouvait penser qu’il reposait sur un folklore verbal daté, et sur un type de connivence générationnelle impossible à retrouver. Contre toute attente, deux des policiers parodiques réalisés par Georges Lautner et dialogués par Audiard, *Les Tontons flingueurs*, 1963, et *Les Barbouzes*, 1964, ont été redécouverts par les jeunes générations, sont ressortis luxueusement en DVD et font l’objet d’un culte, avec des phrases reprises comme signes de reconnaissance..

Pour varier les plaisirs, ce n’est pas à ces deux films que je me référerai pour tenter de cerner le style Audiard, mais à différentes oeuvres moins connues comme *La Bande à Papa*, 1955, de Guy Lefranc - écrit autour du fantaisiste Fernand Raynaud - et *Le Cave se rebiffe*, 1961, de Gilles Grangier, avec Bernard Blier, Jean Gabin et Martine Carol.

Sur un scénario de Frédéric Dard - celui-là même qui écrit les San Antonio - *La Bande à Papa* est une sorte de Roméo et

Juliette parodique et bon enfant, où le petit comptable Fernand, qui ignore les activités de son père truand, est amoureux de la fille du commissaire. Bien des scènes reposent sur une mécanique de dialogue éprouvée par le cinéma français: un personnage emploie une formule toute faite, l'autre rebondit sur un des termes de cette même formule, qu'il réactive ainsi. Par exemple, Fernand veut faire comprendre à sa bien-aimée qu'il la demande en mariage, en lui montrant qu'il s'est mis sur son trente-et-un:

- *Ca ne vous donne pas à penser?*

- *Moi, je ne pense jamais.*" réplique-t-elle.

Ou bien, du même à la même:

- *On pourrait se voir à l'occasion.* -

- *À l'occasion de quoi?"*

La langue française est ainsi pleine de locutions figées qui sont encore aujourd'hui une mine pour dynamiser un dialogue de film, le truc consistant à les faire prendre au mot. C'est différent de ce que l'on appelle "filer la métaphore", puisqu'il n'y a pas là pas d'image ou de comparaison; c'est une sorte de tac au tac littéral, qui va de n'importe quel personnage à n'importe quel autre.

L'effet est différent lorsqu'une marchande de fleurs s'extasie sur le bouquet qu'elle vient de parachever:

- *C'est vertigineux, c'est d'un drôle, d'un rustique, d'un rococo. Regardez la touche choc, la note insolite.*"

Ici, Audiard et Dard - co-dialoguistes - reprennent tout simplement l'esprit de Marcel Aymé, qui, dans son roman *Travelingue*, moquait les formules extatiques d'une certaine petite bourgeoisie dans le vent, un peu comme plus tard Claire Brétecher moquera le langage de ceux que l'on appelle aujourd'hui les "bobos". Mais aussi comme Proust déjà rapportait les propos de Madame Verdurin. Il y a toujours dans ces films et ces oeuvres une classe sociale cible, qui emploie des termes inattendus pour exprimer l'admiration (ce type de satire verbale renvoie bien entendu à Molière, et notamment aux *Précieuses ridicules*, avec ses plaisanteries sur l'emploi



intempérant du mot “furieusement”).

Sans oublier *Cyrano de Bergerac*, qui est évidemment une pièce sur la préciosité. On y entend dire de Roxane:

“*Ah Messieurs! Mais elle est / Épouvantablement ravissante!*”

Dans *La Bande à Papa Louis* de Funès, encore confiné dans les rôles secondaires, incarne un inspecteur sûr de lui qui prétend localiser le truand en combinant la radiesthésie et le raisonnement. Il lance devant ses subordonnées ébahis des phrases telles que:

- *L’empirisme sans la déduction, c’est le boeuf sans bourguignon, Richelieu sans Drouot, c’est à dire zéro, foutaises et billevesées.*”

Nous voilà devant le festival de synonymes, ou de presque-synonymes, qui est la signature d’Audiard: cette ressource verbale ou les mots ne doivent pas manquer aux personnages.

À l’époque comme aujourd’hui, une grande partie du public n’est pas censée savoir que Richelieu-Drouot est une station de métro parisien, mais le cinéma français et la chanson française de l’époque sont riches en clins d’oeil de ce type. La RATP, les quartiers de la capitale et leurs noms argotiques sont un réservoir de noms propres, d’occasions de connivence entre des personnages qui se rencontrent aux quatre coins du monde. La création d’une complicité avec la salle consistant ici, paradoxalement, à supposer un spectateur déjà au courant, à le créditer d’être dans le coup.

À d’autres moments un personnage s’amuse tout seul, comme on l’a vu dans d’autres films, à entasser les locutions qui se ressemblent:

- *Si tu est sur ton trente-et-un, c’est que tu as un cinq-à-sept*”

- *Mon gant de velours cache un coup de pied de cheval*<sup>24</sup>

Jeux sur les mots qui chez Audiard sont supposés presque toujours être commis consciemment et qui sont mis dans la

<sup>24</sup> Voir plus loin le même effet dans *La Discrète*, de Christian Vincent.

bouche de n'importe quel personnage.

L'argot intervient plus dans *Le Cave se rebiffe*, dont le titre, celui d'une Série Noire d'Albert Simonin que le film adapte, est en soi tout un programme, consacrant les noces d'un argot populaire et "mal famé" bientôt devenu argot littéraire, et du langage savant. Le "cave", c'est celui qui n'est pas du milieu, et, qui, dans ce contexte, se laisse facilement "caver", duper. Alors que "se rebiffer" est un verbe, sinon pédant, du moins recherché. Il est significatif que le Grand Robert en six volumes donne des exemples de son emploi par des auteurs tels que Proust, Huysmans, Gide, c'est-à-dire d'écrivains délicats issus du courant fin de siècle.

Dans la littérature française, ces noces de l'argot et du littéraire remontent au début du XIXe siècle, avec notamment le récit de Victor Hugo *Le Dernier jour d'un condamné*, publié en 1828, et surtout *Les Misérables*, ainsi que les romans de Balzac et surtout d'Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*), qui répandirent tout un vocabulaire.

Audiard n'a jamais prétendu créer son langage de toutes pièces: il affirmait trouver son inspiration dans les bistrotts mais il a puisé aussi, c'est connu, chez ses co-scénaristes Albert Simonin et Frédéric Dard (tous deux auteurs de policiers), ainsi que chez Antoine Blondin, Auguste le Breton ou Alphonse Boudard. Il se réclamait aussi de Céline, dont il rêva d'adapter le *Voyage au bout de la nuit*. Le curieux, c'est qu'alors que Céline a inventé un faux style "parlé" conçu pour la page imprimée (les points de suspension céliens sont destinés à la lecture plutôt qu'à la diction), Audiard a créé symétriquement un style littéraire destiné à être entendu, et qui, volontairement prend le spectateur de vitesse - un spectateur qui n'a pas le temps de réentendre des phrases parfois compliquées.

Par exemple dans *Le Cave se rebiffe*, pour faire entrer en scène Bernard Blier qui joue un patron de bordel clandestin en discussion avec un avocat véreux, Audiard lui écrit une tirade imprononçable et à peine assimilable par le

spectateur. Il s'agit d'un personnage auquel les deux vont avoir affaire. Cela donne ce qui suit, débité à toute allure:

*- Car j'aime autant vous dire que pour moi, Monsieur Éric, avec ses costards tissés en Écosse à Roubaix, ses boutons de manchette en simili et ses pompes à l'italienne fabriquées à Grenoble, c'est rien qu'un demi-sel. et là, je parle juste question présentation. Parce que si je voulais me lancer dans la psychanalyse, j'ajouterais que c'est le roi des cons. Et encore, les rois, ils arrivent à l'heure. Parce que j'en ai connu, moi, des rois, et pas que des petits. Des Hanovre, des Hohenzollern, rien que des mectons garantis croisade. (...) Alors c'est pour vous dire que votre ami Éric, avec ses grands airs, il peut se les cloquer dans le baba."*

Cette phrase débute cavalièrement une scène, et donc, elle montre d'emblée le personnage de Blier en pleine effervescence de parole face à un partenaire, l'avocat, qui emploie un langage à la fois correct, châtié, et incolore (c'est la fonction dite du clown blanc). Lui parle ainsi:

*- Les 12% de différence sont le prix de ma garantie. Avec moi, vous êtes sur de revoir votre argent."*

Style, qui pour le spectateur français, pose immédiatement ce personnage d'avocat comme un filou.

Les personnages truculents chez Audiard possèdent une ressource toujours accessible de vocabulaire, de syntaxe et de références historiques. L'idée est qu'on ne puisse pas y faire la part des emprunts au parler populaire et des créations verbales de l'auteur - notons les deux tournures "*question présentation*", et "*garantis croisade*", qui se passent insolemment de prépositions.

Notons aussi le "*j'aime autant vous dire*", à prendre au pied de la lettre: chez Audiard, on aime à dire, et c'est peut-être ce plaisir de dire - à peu près n'importe quoi, dans la bouche de n'importe qui, sans souci de caractérisation psychologique - qui entraîne le plaisir à écouter de nombreux spectateurs.

"*Hanovre, Hohenzollern*": comme chez Hugo, il est rare qu'il n'y ait pas des noms propres dans le torrent

audiardesque, avec le pédantisme qui va avec. La preuve a été faite que le spectateur populaire n'est pas mécontent de ne pas tous les identifier. Les noms propres, introduits comme il faut, c'est-à-dire emportés dans le flux verbal, relèvent celui-ci, le mettent en valeur, et le spectateur ne semble pas refuser qu'une partie du texte lui passe au-dessus de la tête, parce que trop abondant ou trop spécialisé; au contraire, il a l'impression qu'ainsi on montre qu'on le traite avec honneur, et qu'on ne le prend pas pour un paresseux ni pour un inculte.

Par ailleurs, le personnage de Blier est supposé ici être de mauvaise humeur, et justement, chez Audiard, c'est la colère qui est le carburant des personnages et qui, au lieu, de leur clouer le bec, leur inspire des trouvailles. Lino Ventura est très souvent chez Audiard, notamment dans les *Tontons flingueurs*, ce personnage humain mais aussi surhumain, donc gratifiant, parce que la mauvaise humeur, au lieu de lui couper ses moyens verbaux, lui donne de la verve, comme à Cyrano, lorsqu'il s'emporte contre la mode et les puissants.

À la base, il s'agit de râler, de grogner, de vitupérer, nous sommes en France (j'ai signalé le rôle du ronchonnage dans *L'Atalante*).

Dans une autre scène du *Cave se rebiffe*, un garagiste réclame le paiement qu'Éric, le "demi-sel" - c'est-à-dire le faux dur - dont parlait Blier, lui doit depuis longtemps: "*Je suis en affaire*", lui a dit Éric, et le garagiste de lancer:

- *Eh! Si des fois vos affaires vous entraînent du côté de la banque, n'oubliez pas le petit personnel!*"

On voit que le dialoguiste met un point d'honneur à faire parler ses personnages populaires avec science, correction et recherche, tels des princes. Ces personnages ne sont ni grossiers ni démunis de syntaxe. Notons d'ailleurs que si le mot "con" apparaît dans la bouche de Blier, ce n'est pas sans être préparé d'une manière lente et laborieuse. On ne prononce pas un mot de ce genre à brûle-pourpoint chez Audiard, on lui crée un écrin de préciosité, c'est en quoi on donne au spectateur l'impression d'être bien traité.

L'effet déstabilisant, en 1960, du langage d'*À bout de souffle*, qu'évoquait Michel Marie, venait peut-être non de l'emploi de mots vulgaires, mais que de ce que chez Godard ils étaient amenés sèchement, sans préparation ni repentir, sans être enrobés.

Il me semble d'ailleurs qu'on n'entend pas si souvent des gros mots chez Audiard. Et pour cause: si le "gros mot", comme dit la langue française devient le héros de la phrase, il ne permet plus de faire des phrases autour, a fortiori des périphrases.

Par opposition, les phrases courtes et sèches qui caractérisent le style verbal d'*À bout de souffle* apparaissent comme si elles étaient traduites de l'anglais, visant à se démarquer de la verve abondante des dialoguistes français de l'époque. Mais le caractère cinglant et aphoristique des dialogues de Godard n'est selon moi pas moins précieux et recherché que celui des policiers français dont il veut se démarquer. Quand Belmondo dit à Jean Seberg:

- *Je voulais te revoir pour savoir si te revoir me ferait plaisir.*"

... c'est de l'Audiard inversé: phrase courte et ramassée au lieu d'être longue et pleine de propositions subordonnées; refus du synonyme et affectation d'un vocabulaire pauvre, sans pittoresque, conduisant à des répétitions (deux fois de suite "te revoir"). Là où les policiers en "argot" écrits par Audiard, Dard, ou Auguste Le Breton, cultivent les références topographiques à Paris, Poiccard, prononce des noms de lieu italiens, et ainsi de suite.

Dans les années 60-70, il était fascinant de voir les films policiers de l'Hexagone osciller entre les deux extrêmes: verve torrentielle dans les films dialogués par Audiard, laconisme hautain dans ceux dirigés par Jean-Pierre Melville ou Jacques Deray. On sait qu'un temps, après la mort de Gabin, le cinéma français a eu deux stars masculines absolues, Belmondo et Delon (réunis dans *Borsalino* en 1970). Mais si Belmondo peut passer de la gouaille d'Audiard aux dialogues secs d'autres

scénaristes, on n'imagine pas un Delon parler "à la Audiard", mais plutôt dans le style laconique qui était à l'époque la spécialité des dialogues de Pascal Jardin.

Échantillon de ces derniers, dans *La Veuve Couderc*, 1974, de Pierre Granier-Deferre, d'après un roman de Simenon :

Signoret (sobri, regardant son amant se réveiller):  
*Personne ne comprendrait, hein?*

Delon (sobri, lui rendant son regard): *Personne ne comprend jamais.*

Échange qui constitue presque tout le dialogue de la scène. Il est vrai que la voix de Signoret est dans le film comme un merveilleux violoncelle où jamais aucune note ne sonne comme banale.

Dans la même oeuvre, exemplaire dans la tendance taciturne, citons le tête-à-tête sous la lampe, à l'heure de la soupe, entre le vagabond joué par Delon et un vieux paysan incarné par Jean Tissier. C'est ce dernier qui lance la conversation:

- *Pourquoi vous parlez pas?*

- *Et vous?* répond Delon

- *Moi, j'ai rien à dire.*

- *Moi non plus.*" Et ils recommencent à manger.

Nous ne sommes plus chez Audiard.

Audiard, qui, comme nous l'avons dit, puisait dans tant de sources, et résume à lui seul tout un courant de la langue française au cinéma, n'a pas trouvé pour le moment de continuateur; ce n'est que dans la comédie de moeurs et la comédie ethnique (style *La Vérité si je mens*) que revient la bravoure verbale, d'une façon très localisée et dans un contexte différent...

Mais d'autres directions s'étaient déjà affirmées au début des années 70, et Bertrand Blier allait créer une synthèse inédite entre grossièreté et lyrisme...

## XII. *La Jetée*, 1962, de Chris Marker

*" Quelque temps après, vint la destruction de Paris."*

Au début des années 60, le cinéma mondial est traversé par la peur atomique, la hantise de l'apocalypse nucléaire. *La Jetée* est l'un des nombreux films faits à l'époque sur ce thème.

Il est peu d'oeuvres sur lesquelles il a autant été écrit, notamment dans le champ universitaire, que celle-ci. Il est vrai que ce moyen-métrage de science-fiction réalisé en 1962 sur un procédé visuel très frappant (présenté comme un "photo-roman", il est raconté en images presque toutes fixes, et avec le concours d'un narrateur hétéro-diégétique) atteint la même perfection que le récit de l'écrivain argentin Adolfo Bioy Casares *L'Invention de Morel*, lui aussi consacré à l'éternisation de l'amour. Je ne sais pas en revanche si la qualité d'écriture de la narration de Marker a été soulignée. Fameux pour les commentaires de ses documentaires comme *Dimanche à Pékin*, 1956, et *Lettres de Sibérie*, 1958, Marker a conçu *La Jetée* en écrivain. Une de ses sources ici est une pièce de Jean Giraudoux (auquel il a consacré un essai dans les années 50), dans laquelle une jeune fille du Limousin accepte et partage la présence d'un spectre venu du pays des morts: c'est *Intermezzo* créé en 1933.

Avant de voir le film de Marker j'ai longtemps rêvé sur son titre, qui me faisait imaginer une femme jetée, alors qu'il s'agit d'une jetée d'aéroport. Ce titre apparaît au début du film, comme sur un manuscrit dactylographié de l'époque, avec des caractères classiques de machine à écrire (caractères dont aujourd'hui, sur les traitements de textes, la police *American Typewriter* donne un certain équivalent). Quelques crédits de générique se succèdent, incrustés sur l'image d'un avion au sol, cependant qu'on entend un rugissement de bi-réacteur et une musique de chœurs religieux orthodoxes. Et ces images sont

suivies d'un texte à lire, toujours typographié en style machine à écrire. De deux cartons de texte plus précisément, tous deux étant lus simultanément par la belle voix de Jean Négroni. Sur le premier on lit (en même temps qu'on entend):

- *Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance.*"

Chaque mot compte, chaque nuance. "*Ceci est l'histoire*" a plus d'allure que "c'est l'histoire". Il est vrai que le français, là comme ailleurs, n'a pas de style neutre, qui ne serait ni relevé, ni familier, à proposer. L'excellente version anglaise du film doit opter pour un "*This is the story*" plus passe-partout. Notons aussi le choix de l'article dit indéfini: un homme, une image. Cet homme n'a pas et n'aura jamais de nom, non plus que la femme qu'il va rencontrer, et non plus que ses tortionnaires.

Et sur le deuxième carton qui suit (même jeu):

- *La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande jetée d'Orly, quelques années avant le début de la Troisième Guerre Mondiale.*"

Ici, un nom nous accroche, celui d'Orly. Ce fut longtemps le grand aéroport international français, avant d'être supplanté dans ce rôle par Roissy, et on le rencontre aussi bien dans une célèbre chanson de Gilbert Bécaud que dans un nombre de films marquants des années 50-60, *L'Homme de Rio*, 1964, de Philippe de Broca et *Playtime*, 1968, de Tati n'étant pas les moindres. On verra par la suite que si personne dans le film ne porte de nom propre, de même qu'aucun nom de pays ou de nationalité n'est donné, trois noms de ville ou de quartier émergent et ancrent cette histoire fabuleuse dans une onomastique familière au spectateur français: Orly, Paris, Chaillot. Ces trois noms seuls, répétés plusieurs fois pour les deux premiers, enracinent l'histoire. On entend le troisième dans l'évocation des événements qui suivent la guerre atomique:

- *Les survivants s'établirent dans le réseau des souterrains de Chaillot.*"



Hommage à la pièce de Giraudoux *La Folle de Chaillot* (où il est question également du sous-sol parisien), mais aussi à la Cinémathèque d'Henri Langlois, qui s'y trouvait.

Par ailleurs, avec cette façon d'entrer en matière qui associe la vision d'un texte à son audition, se produisent toutes sortes d'effets intéressants. La longue phrase s'affiche d'un coup comme intimidante, ample, majestueuse, et en même temps un narrateur nous décharge d'avoir à la lire puisqu'il la prononce. Avant que ce narrateur n'arrive à la fin, notre oeil a déjà pu accrocher les trois lettres capitales de la terrible expression "Troisième Guerre Mondiale", cette guerre qu'on a tant redoutée à l'époque de la réalisation du film,.

Ce parti d'introduire le texte en même temps pour l'oeil et l'oreille donne au récit une certaine solennité: ce ne sont pas seulement des paroles, destinées à se perdre, il y a là quelque chose d'inscrit, de gravé. Ce caractère "gravé" provient également de certains choix de style: les phrases de Marker sont tantôt longues et apprêtées, tantôt sèches et courtes, comme on prescrit la plupart du temps de le faire pour une voix-off, en vue d'une meilleure compréhension. Dans ce deuxième cas, Marker leur donne un caractère implacable et concis, soit par la façon de les enchaîner, soit par le choix des termes.

Quand on entend par exemple, plus loin, "*le sujet ne meurt pas, ne délire pas. Il souffre. On continue*", la sècheresse parataxique du style et l'absence de mots de liaison, d'adjectifs, d'adverbes, etc., confèrent à ce qui est dit un aspect strict.

Autre trait de style relevé, la préférence que Marker donne plusieurs fois au mot raffiné sur le mot familier ou usuel. Par exemple, à propos de l'expérience de faire voyager un prisonnier dans le temps:

- *Au terme de l'expérience, les uns étaient déçus, les autres étaient morts, ou fous.*"

"Terme" est ici un mot plus recherché que "fin" ("à la fin de l'expérience").

Plus loin, à propos du héros envoyé dans le passé:

- *Projeté sur l'instant choisi, il peut y demeurer et s'y mouvoir sans peine*".

"Demeurer" est moins plat que "rester", "se mouvoir" plus choisi que "se déplacer", ou "bouger".

- *Au dixième jour, des images commencent à sourdre.*"

"Sourdre" est moins banal qu'"apparaître" ou que "surgir" (qui a comme étymologie le même mot latin, "*surgere*")

Plus rarement Marker utilise un procédé éprouvé dans le style français oratoire ou littéraire, et qui consiste à incruster un mot familier voire enfantin dans un contexte de style châtié, comme pour mettre en valeur celui-ci:

- *Ils se rencontrent dans un musée plein de bêtes éternelles.*"

C'est la combinaison d'un mot tel que les "bêtes" avec un adjectif grandiose - effet typique de *découplage* - qui rend cette phrase frappante.

Certaines tournures littéraires sont également employées, comme l'inversion de l'ordre habituel entre sujet et verbe, ou entre le mot et son génitif, inversion qui, plus banale dans d'autres langues, possède en français un cachet particulier:

- *Tel était le but des expériences.*"

- *D'une vérité trop fantastique pour être reçue, il garde l'essentiel.*"

- *Des promenades où se creusera entre eux une confiance muette.*"

- *Un trou dans le temps, et peut-être y ferait-on passer des vivres, des médicaments.*"

Un des exemples les plus frappants se situe vers le début du film, après la scène liminaire de la Jetée d'Orly:

- *Quelque temps après, vint la destruction de Paris.*"

C'est autrement plus fort que ne l'eût été "Paris fut détruit", car d'une part, le nom de la capitale clôt la phrase et ainsi résonne, et d'autre part, la formule "*la destruction de*

*Paris*” semble désigner une réalité déjà inscrite dans l’histoire, étudiée, passée (comme on dit “la libération de Paris”, “le bombardement d’Hiroshima”, etc...), et d’autant plus fatale, inéluctable: c’est comme si c’était fait. La tournure s’allie de façon très recherchée au “*quelque temps*”, qui est une trouvaille. Les grands événements tragiques sont en effet pointés ordinairement par une date, un millésime. Le caractère intentionnellement vague, comme désinvolte, de l’indication de temps (quelque temps après quoi, d’ailleurs?) s’entrechoque ici avec l’énormité de l’événement.

Un autre trait du texte est la façon dont le narrateur est posé comme anonyme, cérémonieux et hautain. Ce narrateur se désigne à deux reprises par un “nous” de convention (“*nous racontons l’histoire*”). Il lui arrive aussi, au lieu de se contenter de rapporter des faits, d’énoncer des considérations générales (“*rien ne distingue les souvenirs d’autres moments*”); d’autres fois il affiche son scepticisme, relativise, met en doute:

- *Sans doute lui fait-on une nouvelle piqûre.*”

- *Ils se rencontrent dans un musée qui est peut-être celui de la mémoire.*”

- *Les prisonniers étaient soumis à des expériences qui semblaient fort préoccuper ceux qui s’y livraient.*”

Il est vrai que l’on peut aussi comprendre ces “*sans doute*” et ces “*peut-être*” comme représentant le sentiment du personnage principal, son expérience.

Une sorte de dédain supérieur du narrateur se sent dans ces trois brèves phrases qui suivent les images de villes détruites par le feu nucléaire :

- *Beaucoup moururent. Certains se crurent vainqueurs. D’autres furent prisonniers.*”

Ni chiffres, ni indications de nationalité; seulement des “*beaucoup*”, des “*certains*”, des “*d’autres*”. Le “*se crurent*” indique que le narrateur voit les choses de haut. Par ailleurs, cette concision ostensible pour décrire des événements que l’on imagine complexes évoque les historiens latins que Marker a pu étudier au collège, tels que Tacite. Le tout renforcé par

l'emploi du passé simple, avec son caractère strict, d'autant que s'y ajoute la raideur d'une répétition de sonorité: "*moururent/crurent/ furent*".

Cela nous amène à la question cruciale, pour un récit traitant des voyages dans le temps, de l'emploi des temps grammaticaux.

Notons d'abord l'abondance des allusions temporelles, alternant savamment le précis et l'imprécis: cela va de "*plusieurs années avant*", "*plus tard*", "*quelque temps après*", à des "*le dixième jour*", "*vers le cinquantième jour.*"

Un principe simple gouverne dans le film la répartition des indications de temps et des temps grammaticaux: lorsque l'action racontée se situe dans le temps historique linéaire (l'avant-guerre, la guerre, l'après-guerre<sup>25</sup>), Marker emploie le passé simple, l'imparfait et le plus que parfait ("*il comprit qu'il avait vu la mort d'un homme*") en même temps que les dates et les délais de temps ne sont jamais donnés: on ne fait pas le compte des années ou des siècles. Notamment, les humains que le héros rencontre dans l'avenir appartiennent sans plus de précisions au "futur".

En revanche, quand le héros est soumis à des expériences qui l'envoient dans le temps de paix où il noue un lien avec une femme, est employé le temps présent, un temps éternisant ("*il est près d'elle, il lui parle*"), en même temps que des précisions sont données sur le décompte des temps dans le souterrain où on expérimente sur lui: "*le dixième jour, il est sur la jetée d'Orly*", etc.

En résumé, le récit commence au passé simple, puis, quand l'homme est projeté dans le passé et retrouve la femme, on recourt au temps présent, dans une éternité sans limites. Ensuite, lorsqu'il est envoyé dans le futur pour y chercher du secours, on revient au passé ("*d'autres hommes l'attendaient*") donc à la finitude et au destin. Comme dit le narrateur, "*on ne s'évade pas du temps*".

<sup>25</sup> Il est significatif qu'on ne dise jamais, "l'avant-paix" ou "l'après-paix". C'est la guerre qui fixe et ponctue le temps.

Une seule phrase, mais d'autant plus importante, vient signifier dans le film, par le mélange des temps grammaticaux, la dimension d'impossibilité où se situe toute histoire de voyage dans le temps. Cette phrase concerne l'une des rencontres entre lui et elle:

- *Elle l'interroge sur son collier, le collier de combattant qu'il portait au début de cette guerre, qui éclatera un jour.*"

Par cette succession présent/imparfait/futur, notre conscience du temps vacille et nous nous demandons fugitivement: quelles sont les positions temporelles respectives du narrateur et des personnages?

Il y a beaucoup d'autres détails à admirer. Par exemple, le passage des temps du passé au temps présent, quand débutent les expériences qui envoient l'homme dans l'avant-guerre. Marker choisit de commencer par une phrase nominale, sans verbe, donc sans indication de temps:

- *Au début rien d'autre que l'arrachement au temps présent, et ses chevaux.*" Seulement après, le coup de théâtre du temps présent, précisément:

- *On recommence.*"

- *Un matin du temps de paix, de vrais enfants, de vrais oiseaux*": les phrases nominales sans verbes, qui ne sont pas des actions, seulement des choses et des états, pullulent au début de cette partie magique de la plongée dans le passé, traitée par Marker avec un style de photographie doux et peu contrasté, en opposition avec la photographie dure des images du souterrain.

Le retour plus tard au passé simple, quand l'homme se réveille dans le souterrain, est alors comme un rappel brutal de la réalité:

- *Ainsi se termina la première série d'expériences.*"

Je n'ai pas parlé encore du texte allemand que l'on entend, superposé discrètement à la narration et donné comme les chuchotements des savants qui expérimentent sur le héros. On y distingue des mots précis comme "*Vergangenheit*"

(passé), ainsi que des numéros. Évidemment, référence est faite aux médecins nazis du genre Mengele.

Un dernier mot: que se passe-t-il dans ce moment du film que l'on ne manque jamais de citer, celui où l'image s'anime, lorsque la jeune femme jouée par Hélène Chatelain, après plusieurs fondus-enchaînés sur son image fixe, ouvre les yeux? Eh bien, justement, ce moment magique a en propre de n'être ni nommé, ni annoncé ni commenté après coup par le narrateur, il est dans l'ombre portée de la narration, il se situe dans ce que j'appelle *l'ombre du dit*.

Raconter au cinéma, et plus généralement faire parler des personnages, c'est aussi créer de telles possibilités d'ombre. Et Marker en joue magnifiquement.

XIII. *Themroc*, 1973, de Claude Faraldo

*"Grr...!!"*

Au centre du film de Claude Faraldo dont je parle ici, *Themroc*, un personnage masculin qui hurle comme un loup, couche avec sa soeur, démolit les murs de son appartement, fait cuire et mange des policiers, et provoque dans un quartier parisien un retour à la horde primitive. Et tout cela en même temps qu'il abandonne, comme une bonne partie des personnages de ce film, le langage articulé.

Toujours, en somme, une question d'extrêmes et de centre vide: au verbalisme de certains films français répond, chez les mêmes réalisateurs parfois, le laconisme, voire le mutisme ou le grommellement dans d'autres films, ceux que nous allons énumérer. Ce n'est peut-être pas un hasard si c'est un Français, Jean-Jacques Annaud, qui a porté à l'écran *La Guerre du Feu*, de Rosny-Aîné, en 1981, en faisant proférer à ses personnages des borborygmes archaïques.

Mais *Themroc* a été tourné dans une période bien précise du cinéma français et italien, les années 70. Une période où le mâle européen adulte vit une période difficile: troublé dans son corps et dans son identité, il vit souvent seul et nu, et parfois retourne à l'état sauvage. Il se retrouve avec des amis et quelques femmes, pour se suicider en mangeant (Piccoli, Noiret et Mastroianni dans *La Grande Bouffe*, de 1973). Lorsqu'il a les traits de Depardieu, il materne un bébé chimpanzé dans un loft (*Rêve de singe*, 1975, du même réalisateur), ou bien il vit en tenue d'Adam dans une ville nouvelle de la banlieue parisienne avant de se trancher le sexe (*La Dernière femme*, 1976, Ferreri toujours). Lorsqu'il a les traits de Piccoli, avant et après *La Grande bouffe*, il coupe tout lien social pour vivre avec une poupée gonflable (*Grandeur nature*, 1973, de Luis Berlanga), ou bien, presque muet, il regarde la télévision, se fait la cuisine, et

tue sa femme (*Dillinger est mort*, 1969, de Ferreri, encore). Et dans *Themroc*, il devient chef de horde.

Rien de commun, en apparence, entre cette oeuvre anarchiste des années 70 et le film tout public *La Petite bande*, 1983, de Michel Deville sur une histoire de Gilles Perrault, qui narre l'odyssée d'enfants anglais venus en escapade en France, et vivant des aventures poétiques. Rien de commun, sinon qu'on y retrouve ce genre qui tient une certaine place symbolique dans le cinéma français: le film mutique ou grommelé. Un film sonore où les personnages ne parlent pas ou peu, ou bien s'ils parlent on ne les comprend pas bien. C'est tout à fait différent de ce que l'on a appelé rétroactivement le cinéma muet, et que j'ai suggéré d'appeler plutôt cinéma sourd: pour signifier qu'il s'agissait d'un cinéma qui n'entendait pas les bruits et les paroles, et nous donnait vis-à-vis d'une réalité normalement bruyante et parlante le regard du sourd.

Si j'appuie sur cette différence entre ce que j'appelle le cinéma mutique (forme chère spécialement au court métrage, que l'on pense au film hyper-primé qui a lancé Arthur Joffé, *La Découverte*), et le cinéma sourd des origines, c'est que l'on a pu constater plusieurs fois les conséquences de l'étrange confusion faite entre les deux. Lorsque Deville par exemple pour sa *Petite Bande*, se réclame du bon vieux cinéma muet, ils nous montre en fait pendant une heure-et demie une bande d'enfants turbulents des deux sexes, qui sont lâchés dans la nature et font des tas de folie, mais restent obstinément bouche cousue aussi bien entre eux qu'avec les adultes, sauf pour quelques éclats de rires collectifs et inarticulés. Bref, la situation la plus abracabrante et pour mon goût la plus ennuyeuse du monde, mais dont on ne sait si le réalisateur l'a voulue telle, ou s'il ne s'est pas fait piéger par l'expression "cinéma muet".

L'application de cette idée n'est cependant pas toujours aussi radicale que chez Deville: dans beaucoup de films néo-muets, comme *Toute une nuit*, 1982, film bruxellois de



Chantal Akerman<sup>26</sup>, on alterne en fait des moments de cinéma sourd (les personnages parlent et on ne les entend pas, ou bien on ne perçoit que des grommellements simiesques) et des moments mutiques (les personnages s'expriment par actions, gestes et regards).

Il y a aussi des films français que l'on croit mutiques et qui sont célébrés comme tels, mais qui ne le sont pas: c'est le cas des oeuvres de Jacques Tati, souvent décrits comme sans parole: en réalité, les personnages sont très bavards, simplement nous n'entendons qu'une partie de ce qu'ils disent, et souvent ces quelques mots que nous attrapons sont très importants. Il n'est pas bien difficile de voir que l'auteur des *Vacances de Monsieur Hulot* oscille entre les extrêmes (le facteur de *Jour de fête* est très bavard, et très râleur; son Hulot nous fait rarement entendre sa voix), ce qui veut bien dire que chez lui la parole n'est pas neutre.

Voici donc Michel Piccoli qui au début de *Themroc*, dans le rôle d'un ouvrier du bâtiment en maillot de corps, hurle par deux fois un couple de syllabes où nous pouvons identifier le titre même du film. Qu'est-ce que c'est Themroc? Apparemment son nom, en le prononçant à la française ("Tem"), et non à l'anglaise ("Them" veut dire "eux", un film américain de science-fiction sur des fourmis géantes porte d'ailleurs ce titre).

Auparavant, nous avons lu au générique le mot "Themroc", avec ce mystérieux h non prononcé (comme dans les mots qui nous viennent du grec: thèse, thème, thym), écrit en capitales dans un phylactère sortant de la bouche d'un personnage à vélo. Un nom, c'est déjà ça; car, si nous prenons bien garde à la lettre du film, nous voyons que les autres personnages, qui eux non plus n'ont pas le langage articulé, ou bien pratiquent un vague "grommelot" - n'en ont pas. Des sous-titres en forme de légendes au cours du film les désignent comme "la mère", "la soeur", des "éboueurs sifflants", et cela change tout. Dans un univers sans nom propre, le seul nom propre qui s'affirme est

<sup>26</sup> Cinéaste belge, comme on sait, mais dont la plupart des films sont francophones.

plus important que tout; dans un univers où l'on parle peu le moindre élément articulé s'impose.

Dans *Themroc*, il y a "t'aimes", "je t'aime", le "roc" et le rock (T'aimes le rock?).

Attention, le film ne veut pas, en supprimant la parole articulée individuelle et en ne faisant entendre qu'une parole collective (échanges de propos dans des vestiaires), ou des propos baragouinés, nous plonger dans un pays abstrait, international, insituable, comme l'ont tenté des réalisateurs aussi différents que Tarkovski dans *Stalker* ou René Clair dans *À nous la liberté* : nous sommes bien en France, et l'image montre des plaques de rue ("rue Volta"), des badges ("gentil agent"), des plaques sur des portes ("gentil sous-directeur") etc... le tout en français. Nous sommes bien à Paris. C'est tout à fait différent de certains films français comme *Subway*, de Besson, où l'on sent que le réalisateur, qui plante sa caméra dans la capitale, aimerait filmer un autre monde. En somme, ce qui est amusant et chaleureux dans *Themroc*, c'est que le langage inarticulé, les rugissements de fauves de Piccoli, apparaissent comme une simple exacerbation de la langue française, quand on utilise celle-ci pour "rouspéter."

Pourtant, en revoyant *Themroc* (dont les comédiens sont devenus pour la plupart célèbres: ce sont ceux du fameux Café de la Gare: Romain Bouteille, Miou-Miou, Coluche, Patrick Dewaere), le souvenir qu'on avait d'un film mutique s'efface: on parle et beaucoup! Mais dans un langage où se mélangent des références à l'allemand et des intonations de mécontentement françaises: ainsi Romain Bouteille, en patron, enguirlandant un ouvrier. Bien, plus, à certains moments, on perçoit bien des bribes de français, restes d'une sorte de mimique sociale:

- *Allez, descendez! Ca va.* "

Observons donc une fois de plus que dans le cinéma français, court et long, le pendule a oscillé très souvent et très radicalement entre mutisme et logorrhée: d'un côté Guitry et son bagout, l'Alexandre prolix de *La Maman et la Putain*, le Godard intarissable de certains films, les discoureurs et

discoureuses de Rohmer - et de l'autre les flics et voyoux laconiques de Jean-Pierre Melville ou de Jacques Deray, ou bien la tradition post-tatiste (avec les réserves que j'ai faites sur cette référence) des films poétiques de Jean-Pierre Sentier ou de nombreux courts-métrages, ou du premier long-métrage de Besson, *Le Dernier combat*, dans lequel en 1982 Besson décrivait un univers post-atomique...

D'un bout à l'autre de ce film de science-fiction, en effet, aucun mot n'est prononcé; on semble nous dire que dans ce monde, où il s'agit de survivre, de boire, de manger et de lutter pour défendre sa vie, les mots ne serviraient à rien... Mais lorsqu'on s'avise que dans son utilisation adroite de décors urbains et naturels, le réalisateur évite - à l'inverse de Faraldo - de faire apparaître la moindre inscription, la moindre publicité, la moindre étiquette, la moindre plaque de rue, etc..., susceptibles de situer l'action dans un pays quelconque, et que d'autre part, costumes et postures évoquent à la fois John Carpenter et Akira Kurosawa - on se dit que l'abandon du dialogue correspond à une volonté universaliste: rien de français (le film ayant été tourné en France) ne doit être trahi par le décor<sup>27</sup>.

On rencontre aussi dans le cinéma français, le cas problématique, singulier représenté par des films classiquement dialogués, abondamment même, dans lesquels les acteurs récitent un texte très précis, et qui ne sont pourtant que partiellement intelligibles, sans qu'il soit toujours possible de savoir si cette difficulté est voulue.

Le fait est là: dans un film français des années 80 sur deux, ce qui fait beaucoup, on ne comprend pas tout ce qui est dit. Les acteurs articulent à moitié le texte, les dialogues sont noyés dans une sorte de bruissement de pas, de résonances et d'étoffes, la voix est un peu confuse, le mixage est une sorte de mixture.

---

<sup>27</sup> Lapsus ou intention, on peut tout de même lire dans *Le Dernier Combat* deux mots marquants: l'un écrit sur un tableau noir est "corpus", corps en latin, à côté de dessins faisant penser aux peintures rupestres. L'autre est l'inscription "salle des..." (salle des fêtes? salle des mariages?) partiellement effacé, dans un décor d'intérieur.

On n'épiloguera pas sur les raisons historiques, il y en a<sup>28</sup>. Après tout, la règle du dialogue audible à cent pour cent, comme toutes les règles dans ce domaine, est relative. Le problème, c'est que dans un film français où cela se produit, on ne sait pas toujours si c'est voulu. Parfois, oui: chez un metteur en scène comme Jacques Doillon, dans *La Pirate*, 1984, par exemple, notamment le caractère pâteux du texte semble un parti-pris dès le tournage, visé dans la façon de faire parler les acteurs.

Mais pour *La Reine Margot*, 1994, de Patrice Chéreau, on n'en est pas aussi sûr. Le texte semble important au mot près, et Jean-Hugues Anglade ou Isabelle Adjani semblent le prononcer comme tel. Et pourtant, il nous faut faire deux fois plus d'effort d'écoute que dans un autre film, pour le saisir. Le dialogue de Chéreau et Danièle Thompson ne claque pas, il se fraie durement son chemin dans ce remue-ménage, aussi bien pour l'oeil que pour l'oreille qu'est le film de Chéreau. On s'y donne du mal dès le début pour saisir dans un brouhaha des phrases telles que:

- *La mère n'est plus raide (??) depuis que Coligny est mon père.*"

.... bredouillé par Jean-Hugues Anglade à Jean-Claude Brialy, ou ceci, qui semble ce que Margot (Isabelle Adjani) dit entre ses dents à Dominique Blanc:

- *Je continuerai à coucher avec des Catholiques*",  
... phrase que je ne parviens à comprendre que grâce au DVD et à la possibilité de me repasser plusieurs fois la scène...

Lorsque, toujours dans le début du film Dominique Blanc demande à l'oreille d'Isabelle Adjani, à propos de Daniel Auteuil:

*"Comment as-tu fait pour épouser cette tête d'oiseau (???)"*

... je n'ai pu de même distinguer la phrase qu'au bout de quatre fois, et encore, je ne suis pas sûr du mot "oiseau".

<sup>28</sup> Voir à ce sujet mon ouvrage *Un art sonore, le cinéma*.

Plus tard, quand Virna Lisi dans le rôle de Marie de Médicis dit, avec un fort accent italien:

- *Il y a trois ans, à Orléans, combien t'a payé Guise pour tuer Coligny?*"

... on la comprend un peu mieux, probablement parce que le réalisateur lui a laissé dire son texte moins vite que les acteurs francophones.

Pourtant, quand il est voulu et rythmé, le clair-obscur verbal peut être beau, cette façon dont le texte rentre dans l'ombre, puis en ressort.

Notamment dans le vieux cinéma français dont c'était une spécialité. Les premiers films parlants de Renoir, pour notre oreille, c'est comme le son d'une tablée animée, dont émerge tantôt la gouaille de Carette, la voix chantante de Michel Simon, le ton pincé de Pierre Fresnay. Comme, chez Ophüls, le beau timbre grave de Charles Boyer, ou l'accent italien de Vittorio de Sica. Dans *Le Plaisir* et *Madame de..*, les personnages s'exclament, soupirent, font des a-partés, dans une alternance de statisme et de déambulation, le bruit de leurs pas ou d'un carrosse brouillant leurs paroles. Dès ses films des années 30, comme *Tendre ennemie* ou *Divine*, 1935, Ophüls emploie le procédé. Ce clair-obscur chez lui est rythmé, comme tout chez lui est rythmé. La parole aigue et tranchante se disperse en échos lointains, la rumeur d'un brouhaha collectif s'apaise..

Du clair-obscur verbal, il y en a aussi, plus étrange, chez Tati. Des bribes de phrases arrivent et s'en vont par bouffées, par aperçus, comme portées par le vent. Mais tout cela dans une lumière nette, une transparence et une acuité de perception. Toujours.

## XIV. *La Maman et la putain*, 1973, de Jean Eustache

*"Vous savez que je ne parle jamais de cul."*

Pour parler de ce film central dans le cinéma français, d'abord une précision, ou un rappel pour les moins jeunes: ce fut un événement, en 1973, de lire le titre de ce film et d'y voir imprimé en toutes lettres, sur les affiches, les journaux, dans le générique du film et dans le programme officiel du Festival de Cannes où l'oeuvre fut sélectionnée, le mot de "putain". Ce n'était pas du tout la même chose jusque-là de ne faire que l'entendre - ou le lire - dans certains films. On a vu ce qu'il en était pour *Le Corbeau*.

Certes, des mots comme celui-ci ne sont orduriers que par l'intention de l'être et le contexte (qui le dit, à qui, et dans quelles conditions il est mis sous tous les yeux). J'ai été choqué, en 1986, lorsque *Tenue de soirée* de Bertrand Blier sortit en France avec des affiches sur lesquelles, en caractères gigantesques, on lisait, comme un slogan : "*Putain de film*", alors qu'il ne s'agissait même pas du titre. Le mot "putain" devenait d'une vulgarité écoeurante, par la volonté même de choquer qu'impliquait le fait de l'écrire aussi gros, et de l'imposer dans la rue, sur les murs au vu de tous, comme un énorme graffiti publicitaire.

Il y a d'ailleurs sur le mot "putain" une histoire assez drôle, bien que peut-être apocryphe. Jean-Paul Sartre fit jouer en 1946 une pièce anti-raciste d'inspiration faulknérienne, se déroulant dans le Sud des USA et connue aujourd'hui sous le titre *La Putain respectueuse*. Comme le mot "putain" était alors un peu rude, il se créa une tradition, conservée quelque temps, d'imprimer le titre de la pièce en remplaçant le mot délicat par la lettre "p" suivie de trois points: "*La p... respectueuse*". Du coup, pendant quelques années, "respectueuse" devint un synonyme affectueux et décent pour dire "prostituée". Cette

acception serait devenue si commune, dans les années 50, qu'un théâtre - ou un journal de programme - aurait annoncé la pièce de Sartre sous le titre: "*La Putain r...*"

Que "putain" ait cessé d'être vulgaire aujourd'hui dans l'usage, je n'en suis pas si sûr. En tout cas, le film d'Eustache n'a pas cette attitude équivoque et insidieuse du *Corbeau* - où nous devons le lire - comme de la publicité de *Tenue de soirée*, puisque non seulement ses personnages, surtout Veronika (Françoise Lebrun) parlent aussi crûment que dans le titre, mais aussi la fin du film est un véritable travail sur le mot: la réflexion, la rumination d'une femme saoule répétant les mots "putain, pute", tantôt comme jurons dont on oublie le référent, tantôt comme étiquettes stigmatisantes, nous délivre en quelque sorte de l'équivoque où continuent de s'enliser beaucoup de films comme ceux de Bertrand Blier, avec leur double jeu. Ces films veulent nous choquer par l'emploi de certains mots, tout en faisant comme si les personnages (et l'auteur qui les fait parler) usaient naturellement de ce langage sans y voir spécialement de la provocation.

Ne croyons pas en tout cas que nous, libérés et fiers de l'être au début du XXI<sup>e</sup> siècle, soyons débarrassés des questions que pose, non le mot de putain en soi, mais la question de savoir dans quel cadre s'autoriser à l'employer. J'ai plus d'une fois réagi dans mes cours de cinéma lorsqu'un étudiant disait, en faisant allusion au personnage d'un film, "la pute". Je disais que dans mon cours, je ne permettais pas qu'on s'exprime comme ça, ce qu'il comprenait d'ailleurs aussitôt. Les personnages du film ont leur langage à eux, nous n'avons pas à les singer, ni non plus à adopter dans n'importe quel contexte le langage dessalé de la télévision.

Ceci donne l'occasion d'ouvrir une petite parenthèse à propos du fait que le mot "non vulgaire" en français pour désigner le métier, est "prostituée", mais qu'il est vrai que ce mot compliqué sonne comme un mot officiel, genre rapport de police, étude sociologique, voire interrogatoire de tribunal, et qu'il ne va pas de soi. Il y a longtemps qu'en France, dans les

milieux en tout cas que je connais, on n'emploie plus les mots "tapineuse" et a fortiori "péripatéticienne", qui sonnent comme de l'argot savant et désuet, et ne parlons pas de "catin", historique et qu'on ne rencontre plus semble-t-il que dans certaines vieilles traductions de Shakespeare<sup>29</sup>.

Comme très souvent, il nous manque en français un terme neutre, qui ne soit ni brutal, ni pédant, ce qui, comme avec la question du tutoiement et du vouvoiement, fait de notre langue une langue de basculements lexicographiques. Dans les films américains, on entend souvent "hooker" (par exemple dans *Pretty Woman*, 1990, de Gary Marshall) qui appartient à l'argot familial mais pas brutal, pour dire "prostitute", "whore" (titre d'un film de Ken Russell, 1991) étant plus dur. Mais, sans vouloir rebaptiser le film d'Eustache *La mère et la prostituée*, rien ne nous empêche d'employer "prostituée" pour désigner un personnage de Mizoguchi, de Fellini ou de Pialat.

Une bonne illustration du fait que même les libérés du langage n'ont pas réglé leurs comptes avec ces questions de code nous a été donnée en 2003 par une émission de télévision qui confrontait des représentantes du mouvement "Ni putes ni soumises", avec des garçons venant des quartiers où est né ce mouvement. Un de ceux-ci était choqué que des filles osent employer le mot de "putes" (que lui, je le suppose du moins, ne devait pas se priver d'utiliser en privé), et il voulait voir un manque de cohérence dans l'appellation que s'était donné le mouvement: "si vous-mêmes - disait-il aux femmes - employez ce mot de pute, de quoi vous plaignez-vous..." La réponse que je crois on peut donner dans pareils cas, c'est que pour de tels mots il faut considérer qui les emploie et de quelle place. Je ne suis pas à la place d'une fille ou d'une femme que l'on traite à tout propos - péjorativement, bien sûr - de "pute", et je ne vois pas pourquoi dans sa lutte contre une stigmatisation qui se situe à la fois dans le référent (le métier visé, l'accusation de vénalité et de nymphomanie) et la formulation (le mot reste grossier), une fille ou une jeune femme ne pourrait pas

<sup>29</sup> La belle expression "fille de joie" semble être passée d'usage dans les années 70.



reprendre ce mot, car elle est à une place particulière. De la même façon que je ne vois pas pourquoi un non-Noir oserait critiquer un Noir lorsque ce dernier emploie à son propos, ou à propos d'autres Noirs, le terme de "nigger", qui dans la bouche d'un non-Noir demeure raciste.

Revenons à l'oeuvre d'Eustache: le trait le plus frappant dans ce film constitué en grande partie de monologues (d'Alexandre, joué par Jean-Pierre Léaud, et de Veronika, l'infirmière, à la fin), c'est, comme on l'a dit, la combinaison du vouvoiement (entre des personnages qui vivent et couchent ensemble) et d'un vocabulaire cru. De fait, c'est Veronika qui parle crûment le plus souvent, et en abondance dans le fameux dernier monologue.

- ...*Et l'autre qui me regarde avec les yeux en couilles de mites, d'un air sournois, en pensant: oui ma petite, tu peux toujours causer mais je t'aurai.*

*Je vous en prie Alexandre, je ne joue pas la comédie."*

Vouvoyer tout en disant "pute, couilles, baiser", c'est un cas de ce que j'appelle "découplage", et aussi, dans une symbolique culinaire, un mélange de goûts qu'autorise notre langue. À la lettre, une version sous-titrée en anglais du même film ne peut en rendre le sens, le transposer, faute qu'on y retrouve le clivage vouvoiement/tutoiement.

Ce mélange de distance et de tenue, de réserve et de crudité, ne se déguste donc qu'en français, directement. "Vous" en français est à la fois la deuxième personne du pluriel et la deuxième personne du singulier de politesse, permettant donc une équivoque dont le film d'Eustache dans son ménage à trois ne se prive pas d'user (exemple: quand Veronika dit "vous" à la fin, parle-t-elle à Alexandre, ou à Alexandre-et-Marie, à Léaud et Laffont, pris comme entité inséparable?). Comme on sait le "Sie" allemand, indépendamment du verbe qui suit, et de la question de la majuscule (pour les textes écrits) est à la fois la troisième personne du pluriel neutre, la troisième personne du singulier au féminin, et une façon de s'adresser à une

deuxième personne, homme ou femme, avec respect... Le basculement Sie/Du n'est donc pas exactement comparable au basculement Vous/Tu en français.

Bon courage pour les recherches d'équivalence...

On pourrait imputer le fait que Véronika a, dans *La Maman et la putain*, sinon l'exclusivité, du moins la majorité des mots grossiers prononcés, au fait que le personnage est une infirmière, qui a fréquenté l'humour de salle de garde et les carabins. C'est je crois un cliché.

Le texte de *La Maman et la putain* a été comme on sait très précisément écrit, et a été édité en livre par les Cahiers du Cinéma: il est tellement fort qu'on a pu le jouer sur scène; c'est un des rares dialogues de films qui se lisent avec une émotion littéraire.

La spécificité du style d'Alexandre, le personnage le plus bavard du film, incarné par Jean-Pierre Léaud, est qu'il s'exprime d'une manière recherchée mais avec des mots simples et dénués de pédantisme, comme de démagogie "populiste": ni mots savants, ni argot, ni inutile vulgarité. C'est cela qui fait la beauté de ce style: comment faire parler quelqu'un avec tenue, densité, mais sans raideur ni imparfaits du subjonctifs inutiles, ni curiosités lexicales...

*"J'ai attendu très longtemps. Mais ça n'a aucune importance. En arrivant j'avais regardé un peu partout. Dehors il y avait un type qui me ressemblait. Tout à coup je ne l'ai plus vu."*

Ce texte est élégant, il se prive de facilité telle que les locutions, dont on abuse tellement aujourd'hui pour colorer le langage (l'emploi ponctuel d'une expression comme "*se regarder dans le blanc des yeux*", p. 39, est une exception). Écoutez par contraste la télévision de 2007, il y a une véritable "locutionnite", une façon d'écrire et de parler par groupes de mots tous faits ("manger son pain blanc", "entrer dans la légende") qui devient une faiblesse de pensée et de style. Locutionnite évidemment encouragée par le discours publicitaire, lequel fonctionne souvent par détournement de

locutions.

Alexandre est un cinéphile eustachien, il va donc de soi qu'il a horreur des films de Carné et de Prévert (il fait une allusion agressive aux *Visiteurs du soir*). Je crois qu'il faudra un jour, sans vouloir renvoyer tout le monde dos à dos (tiens, une locution...) , ou mettre les uns et les autres dans le même sac (tiens, une autre locution...) s'intéresse globalement à toute cette histoire: une partie de la Nouvelle Vague n'a en effet pu se construire de manière réactive, phobique par rapport au vieux cinéma français sans que cela la marque... Ce qui ne veut pas dire qu'elle en est - facile pirouette - la reproduction inversée ou la dénégation.

Dans *La Maman et la putain*, son souci d'un parler tenu n'empêche pas Alexandre de prononcer certains mots crus, enfin relativement, mais d'une façon fort intéressante, comme par exemple, quand il dit à une de ses deux maîtresses Marie (Bernadette Laffont):

- *Vous savez que je ne parle jamais de cul.*"

Intéressant, car dans le contexte, il y a ambiguïté possible entre deux sens: cela peut être compris comme "je ne parle jamais en employant ce vocabulaire-là" (ce qui est statistiquement vrai chez lui, par rapport à d'autres personnages du film) ou bien, ce qu'il prétend à un autre moment, "*je ne parle jamais de chose sexuelles*". Le mot et la chose. Ou: le mot est la chose.

Une particularité touchante est que ces monologues nombreux d'Alexandre, un bavard de bistrot même si ce bistrot est le Flore, sont ponctués de "*vous voyez*" et de "*vous savez*" par lesquels il s'assure d'être écouté, et marque qu'il prend en considération la personne qui subit son monologue et parfois s'en amuse. Comme par exemple:

- *Vous savez en général les gens, les femmes me plaisent surtout pour des raisons extérieures, des raisons qui n'ont rien à voir avec elles.*"

Là encore, le vouvoiement aide à sortir de la paresse et de la routine ces formules dites "phatiques" , c'est-à-dire

sans autre objet que de vérifier la communication: le “tu vois” , à la place du “vous voyez” (lorsqu’Alexandre s’adresse à une de ses compagnes), n’aurait pas le même sens.

À propos du mot “cul” abondamment employé dans le film (notamment dans le monologue final de Veronika: “*Si vous saviez comme je peux vous aimer tous les deux. Et comme ça peut être indépendant d’une histoire de cul*”), je crois que le français est la seule langue dans lequel il est employé actuellement comme synonyme de sexualité pour elle-même, dans sa relation au plaisir, et indépendamment des affects et des projets de vie - par exemple quand on dit une “histoire de cul”)

Lorsque Françoise Lebrun, vers la fin du film, ivre, revient plusieurs fois sur le “*Il n’y a pas de putes*”, réapparaît la question posée tout-à-l’heure: s’agit-il du style, ou du référent? Parle-telle de la stigmatisation qu’implique le mot (un autre mot serait-il possible, non stigmatisant, quand il s’agit de femmes qui aiment coucher avec beaucoup d’hommes, pour ne pas parler de celles dont c’est le métier?) ou bien de la brutalité en français de l’expression. Ou bien d’autre chose?

Des trois personnages, Veronika est celle qui a le plus de tics verbaux récurrents: elle emploie très souvent l’expression “un maximum”, et elle aime bien - ce qui était rare à l’époque dans les films français - faire précéder un adjectif de “super...”.

- *Me faire encloquer, mais ça me ferait chier un maximum hein!*”

Il y a aussi dans son parler des obsessions curieuses: l’emploi par moments, par accès, de l’adjectif “vieux” dans un sens affectueux, comme dans une traduction de l’anglais<sup>30</sup> (“*Je vous aime comme une vieille folle*”; elle parle de son corps comme d’un “*vieux jardin touffu*”). C’est donné dans le film comme sa manière à elle de parler, et non comme un langage de génération ou de classe,

Un mot d’époque qui en revanche date tout de suite

<sup>30</sup> Notamment dans la traduction française de *L’Attrape-cœurs*, de Salinger.

le film d'Eustache, et pourquoi pas (il est employé systématiquement la même année dans *Les Valseuses*, de Blier), c'est "*le pied, prendre son pied*", dans le sens de jouir, notamment sexuellement.

Mais il n'y a dans le langage d'Alexandre, et dans les dialogues de *La Maman et la putain* en général, aucun mot d'esprit, prêté soit au personnage, soit à l'auteur des dialogues (ces mots faits sur le dos des personnages, que détestait tant Truffaut). Plutôt une sorte de prise au sérieux du langage. Le seul calembour évoqué dans le film, sauf erreur, est justement plus qu'un calembour. C'est l'histoire, racontée par un des personnages, de celui qui s'habille entièrement en vert, et quand on lui demande pourquoi il répond que c'est parce qu'il est en vert et contre tout. Ce calembour idiot ne l'est plus, du fait qu'il est incarné et qu'il a nécessité que celui qui le prononce prenne la peine, et c'en est une, de s'habiller entièrement en vert. De plus il est plein de sens, car il articule la question du dandysme (au sens baudelairien) et celle de la révolte.

J'ai dit que les mots rares sont, dans le film, justement rares. Une réplique me semble d'autant plus forte dans le monologue final de Veronika saoule, lorsqu'elle est avec Alexandre et Marie:

- *Pas de caresses vaguasses, Alexandre, qu'est-ce que croyez, qu'en tripotant les seins d'une femme ou son sexe.*"

"Vaguasses" est génial. Cet adjectif est un des rares mots qui ressortent, comme une couleur différente, du dialogue. Probablement, il est un hapax, autrement dit un néologisme à emploi unique, mais d'autant plus percutant que le suffixe péjoratif "asse" connote précisément ce dont il s'agit (l'indistinct, le flou, l'approximatif). *La Maman et la putain* est un film dans lequel le langage n'est jamais "vaguasse", c'est le cas de le dire, alors que la langue française, employée d'une certaine manière, s'y prête tellement.

Il me paraît important de noter que ce film - à une époque où la représentation de la nudité était devenue

courante, voir *Les Valseuses*, sorties peu avant, voir aussi *La Grande Bouffe*, montré à Cannes la même année que *La Maman...* (quelle rencontre!) - est visuellement très pudique. Autrement dit, on ne voit rien ou à peine chez Eustache de la nudité des différents personnages. Je crois que le cinéma est un art où l'association des mots crus et de la représentation crue produit un effet très particulier, très spécifique. Précisément, à l'inverse du film d'Eustache, *La Grande Bouffe*, où la nudité à la Rubens d'Andréa Ferréol ne passa pas inaperçue, est un film relativement pudique dans le langage<sup>31</sup>, on n'y parle pas de sa "queue". On y entend certains mots truculents, certes, mais il ne faut pas oublier qu'une partie des personnages du film de Ferreri, ceux joués par Marcello Mastroianni et Ugo Tognazzi sont des italiens qui s'expriment en français. Il peut leur arriver d'employer certains mots du vocabulaire populaire traduits de l'italien, mais il y a des nuances subtiles. "Merda" en italien, par exemple, est un mot qui n'est pas exactement aussi vulgaire, pas dans le même contexte en tout cas, que "merde" en français, ayant été "ennobli" par sa présence dans la *Divine comédie* de Dante, tandis qu'il faut dix pages à Victor Hugo pour se justifier de citer le mot de Cambronne, cela dans *Les Misérables*, qui contient d'ailleurs un petit essai fort intéressant sur l'argot. C'est l'exemple typique du "faux ami", qui fait qu'on se trompe souvent en allant d'un pays dans un autre.

*La Maman et la putain*, en tout cas, a un rapport nostalgique avec un parler français que le héros, Alexandre, se lamente de ne plus savoir employer. Voici un autre morceau de dialogue, à propos d'un bar du Quartier Latin qui ouvre très tôt:

- *À cette heure-là, il y a des gens formidables. Des gens qui parlent comme des livres. Comme des dictionnaires. En prononçant un mot, c'est la définition de ce mot qu'ils donnent. Rien à voir avec le jargon, le langage grillagé du Monde ou du Nouvel-Observateur*" (p. 74).

Suit l'évocation d'un Arabe qui dit des choses comme "il

<sup>31</sup> Les dialogues du film de Ferreri sont crédités comme étant du comédien, fantaisiste et poète Francis Blanche.

*paraît que les femmes noires font l'amour d'une façon extraordinaire.*” Ce qui est frappant dans cet exemple, c'est que l'Arabe cité par Alexandre parle avec l'hyper-correction dans l'emploi du français qu'ont certains Africains, et qui est pleine de noblesse.

Ce film est plein d'une souffrance qui s'avoue: Alexandre, quand il affirme qu'il “*aimerait s'exprimer avec les mots des autres*”, dit une chose bien bizarre. En effet, le seul moyen d'y atteindre serait d'apprendre une langue nouvelle, et l'apprendrait-on qu'ils ne seraient plus les mots des autres. Ce qu'il veut peut-être dire par là, c'est une usure, un dégoût. Rien ne va de soi. Toujours la recherche d'une nouvelle langue pour le cinéma français.

Pour une fois, l'expression tant rebattue et galvaudée, “un film qui dérange”, s'applique au film d'Eustache encore aujourd'hui. Il me dérange, moi, en tout cas.

Le film n'est pas gai, c'est le moins qu'on puisse dire, mais ce n'est pas la raison pour laquelle j'ai un problème avec son message, car selon moi il en a un, celui que tiennent Alexandre, puis Véronika. Je sais qu'il n'est pas loyal d'imputer à un film, ou à son auteur, le discours de ses personnages, mais je pense que dans le contexte de ce film-là, faute d'autre discours sur la question, c'est bien le message d'Eustache - à quoi, bien sûr, ne se réduit pas ce magistral film.

Le premier message, c'est Alexandre qui l'énonce: “*les avorteurs*” (comme il dit des médecins) sont des salauds, “*chez qui le bistouri remplace l'épée*” (p. 87), “*et à qui les femmes se donnent*”. Le second est dans la bouche de Veronika quand elle dit en substance: “baiser sans vouloir avoir des enfants, c'est nul”. On dirait aujourd'hui que c'est de la provocation, pour faire râler les libertaires ex-soixante-huitards, ceux de 1973, ceux du “jouir sans entraves”. Je n'en sais rien mais peu importe si c'est dit pour faire réagir ou par conviction, c'est dit. Que ce soit le discours du film, ou non, c'est un autre problème, mais en parlant de *La Maman et la putain* de cette façon, c'est-à-dire en évacuant par principe tout ce qu'on sait

de la biographie d'Eustache, qui ne me regarde pas, je pose la question comme ne devant pas être laissée de côté.

C'est d'ailleurs toute la question, au cinéma, de la "voix de l'auteur", puisque même les "voix-off" sont depuis longtemps utilisées comme capables de tricher, ou de représenter un personnage de plus, qui n'est le porte-parole de personne, en tout cas pas de l'auteur (Kubrick dans *Barry Lyndon*). Là où même Flaubert - qui, selon ses propres critères, n'était pas censé le faire - tient parfois son discours à lui, lui Gustave Flaubert, à l'intérieur de ses romans -, que fait un auteur de film? À suivre.



## XV. *Vincent, François, Paul et les autres*, 1974, de Claude Sautet

*“ Catherine veut divorcer et moi je...”*

Jusqu'à sa réhabilitation récente Claude Sautet, mort en 2000, a souvent été décrit, sauf dans la revue *Positif* qui l'a toujours défendu, comme un réalisateur empesé ayant pour unique sujet les adultères, les faillites financières et les crises cardiaques des cadres supérieurs quinquagénaires dans la France pompidolo-giscardienne. Cette image est largement injuste. Sautet est en effet dans sa génération le réalisateur français qui a le plus montré les classes laborieuses, notamment dans *Vincent, François, Paul et les autres*, 1974, *Mado*, 1976, et *Un mauvais fils*, 1980.

La réputation décrite plus haut a cependant une origine précise. Elle date des *Choses de la vie*, 1969, dont le succès permit à Sautet de quitter le domaine du policier, où on l'avait remarqué avec *Classe tous risques*, 1960, mais où il ne voulait pas se spécialiser. Adaptation francophone d'une série noire du romancier américain Charles Williams (également adapté en France par Marcel Ophuls, Jean Valère, Gérard Pirès et François Truffaut!), *L'Arme à gauche*, 1965, faisait parler ainsi ses personnages, dans la tradition du film de durs.

- *Qu'est-ce qu'on peut faire?*, dit l'héroïne.

- *Faire ce qu'on nous a dit de faire*, répond Lino Ventura.

- *Et après?*

- *Après, on verra.”*

Sobriété et laconisme ne craignant pas la tautologie, c'est un air connu. On voit que s'il y avait une alternative aux dialogues ostensiblement abondants et précieux écrits à la même époque par Audiard, celle-ci était peu excitante.

À partir des *Choses de la vie*, adapté d'un roman de Paul Guimard (dont le titre, devenu proverbial, fut en lui-même un

événement), tout change et les dialogues de Sautet recherchent ostensiblement le naturel et la vérité. Ils semblent avoir été entendus dans la vie avant d'être mis sur le papier puis joués par des acteurs. Très probablement, Sautet et ses co-scénaristes successifs, dont Claude Néron et Jean-Loup Dabadie, écoutaient beaucoup autour d'eux. N'importe qui, évidemment, peut tendre l'oreille à ce qui se dit dans les lieux publics, et y noter des phrases vraies et originales. On en tire même parfois des recueils savoureux (comme la série de Jean-Marie Gourio *Brèves de comptoir*), mais il arrive souvent que, transportées dans un film, ces répliques cessent d'être réelles et vivantes, comme un poisson sorti de l'eau, et sonnent comme des citations. L'art du dialogue consistera alors à faire venir ces moments de justesse comme allant de soi, à s'arranger pour que rien ne dépasse.

Seulement l'obsession d'assimiler, de digérer dans un film, où règne la convention, des éléments empruntés au réel, peut créer une sorte d'irréalité nouvelle. C'est le problème général de tout ce qui vise à faire "comme dans la vie": cela devient parfois une obsession très intimidante, une sorte de puritanisme, de pétrification, contradictoire avec ce qui est recherché.

Malgré cette contrainte, les dialogues naturalistes des films de Sautet semblent n'avoir pas vieillis. Quelques exemples. Dans une maison de campagne le week-end, une femme répond au téléphone, à propos des proches et des amis qui sont à l'extérieur:

- *Écoute, ils sont tous dehors, mais je sais pas où.*"

(*Vincent, François, Paul et les autres*)

Dans *Mado*:

- *Tu comprends, vendre en ce moment, c'est une véritable braderie.*"

C'est la construction de la phrase qui est juste ici, sur des mots banals.

Ou bien, pour se moquer d'un personnage qui s'est habillé pour la campagne:

- *Mais c'est qu'il a acheté des "Rangers" tout exprès... qu'est-ce que tu crois!"*

Dans *Vincent, François, Paul* etc..., François (Michel Piccoli), devant un ami italien qu'il retrouve et qu'il ne s'attendait pas à voir, s'exclame:

- *Comment est-ce qu'on dit? Pour une surprise, c'est une surprise."*

Belle trouvaille: on devine le personnage cherchant une formule adéquate à son émotion, ne trouvant qu'un cliché, conscient que c'est un cliché et le proférant malgré tout accompagné de sa remarque restrictive.

Parfois, les dialogues s'engluent dans un naturel plus extérieur. Ici, dans *Mado*, 1976, Ottavia Piccolo et Michel Piccoli s'entretiennent après avoir fait l'amour:

Simon: *Et avec les autres?*

Mado: *Quoi?*

- *C'est pareil?*

- *Pareil pour qui?*

- *Ben..., pour toi!*

- *Pour moi? C'est comment, tu crois?*

Dans *Un coeur en hiver*, 1992, l'entrée en scène de la voix-off narrative - moment crucial - est très réussie. On voit d'abord André Dussolier et Daniel Auteuil, luthiers experts dans la réparation des violons, faire un travail de précision ensemble sans un mot, sur un instrument. Puis quelqu'un appelle le personnage de Dussolier. Entre alors la voix d'Auteuil, sur son image de lui en train d'opérer:

- *Maxime et moi, on se comprend sans se parler. On travaille ensemble, mais le patron c'est lui."*

Et juste après:

- *De cette maison familiale, Maxime maintient la tradition."*

Le "on" français, fusionnel et familial à la fois, est en situation pour évoquer cette fraternité presque amoureuse dans les gestes artisanaux. Puis, le caractère littéraire et guindé de l'inversion ("*de cette maison familiale...*") vient rétablir

entre nous et le personnage une distance utile et expressive, puisqu'Auteuil va être dans tout le film cet homme rétracté dont Emmanuelle Béart sera, pour leur souffrance à tous les deux, éprise.

Intelligemment produit par Philippe Carcassonne - lequel voulait aider Sautet à renouveler sa manière et y est parvenu - le film précédent de Sautet, *Quelques jours avec moi*, 1987, est moins réussi. C'est l'histoire d'un riche héritier, du genre coincé et à l'expression recherchée, qui, dans un milieu bourgeois de Limoges, noue une liaison hors-normes avec une servante jouée par Sandrine Bonnaire. L'idée intéressante est qu'ils ne couchent pas tout de suite ensemble, ni ne s'embrassent. Il la vouvoie et lui parle ainsi, assez poétiquement:

- *Vous voulez me faire un plaisir? Si vous pouviez dénouer vos cheveux"*

Malheureusement, les auteurs ont voulu signifier leur complicité naissante en les faisant se tutoyer au plus vite. À peine ont-ils bu ensemble un verre de champagne et Sandrine Bonnaire est-elle un peu pompette qu'elle "commute" son langage le soir même:

- *Tu sais, finalement, ce qui est rigolo, c'est que... Qu'est-ce que je disais? Tu retires pas ta veste?"*

Et Auteuil lui renvoie immédiatement son "tu", et dès lors, il n'y a plus de retour en arrière possible. Ce tutoiement trop vite adopté banalise beaucoup les rapports des personnages, conçus au départ comme devant être plus ambigus et instables.

Un trait caractéristique du cinéma de Sautet, qui vient peut-être de sa fréquentation admirative des films de Becker, est son goût pour faire intervenir dans les moments d'entente les argots de métier et les langages techniques.

- *C'est pas compliqué, t'as qu'à recourber les griffes de temps en temps à la pince en attendant qu'on te les change."*

... entendait-on dans un atelier d'imprimerie, au début d'*Antoine et Antoinette*, 1947, de Jacques Becker. La scène montrait justement l'entraide et la camaraderie entre ouvriers.

On se rappelle aussi le “*boulot, boulot, menuise, menuise*”, de Raymond Bussières   Serge Reggiani dans *Casque d’or*.

Au début de *Vincent, François*, etc..., des enfants, dans le jardin d’une maison de campagne, font un feu et l’un des enfants dit: “*Ca prend vite. - Ouais, pas mal*”, fait l’autre. Le premier enfant semble content de parler comme les grands, en employant l’expression exacte. Un peu plus tard, Montand lance à ses copains, alors qu’ils jouent au football:

- *J’ai le droit de le tirer direct?*”

De nouveau le plaisir de prononcer le mot précis, celui qui, a être employé dans le contexte qui convient, donne un sentiment - par définition précaire pour les personnages de Sautet - d’harmonie de ces personnages avec les autres, eux-mêmes et la situation.

Dans *Mado*, des hommes jouent au bridge et semblent contents d’en échanger les formules codées:

- *Pourquoi t’a séché le roi de carreau? Tu pouvais me repasser la main...*”, dit Maxime. Et son partenaire lui répond:

- *Mais j’étais squeeze carreau-pique! Un squeeze en cascade, mon cher.*”

Ailleurs, dans le même film, à propos de questions agricoles:

- *Il y a plus besoin d’arroser, tu sais,  a prend une tubulaire, tu connais.*”

Au début d’*Un coeur en hiver*, un violoniste dit à André Dussolier, sur l’instrument qu’il lui donne à réparer:

- *Vous sentez comme il manque de clarté?*

- *Oui*, dit Dussolier, *un manque de brillance sur le mi.*”

L , probablement parce que je suis musicien, cette notation professionnelle m’énerve un peu. Elle sonne faux, comme si je voyais Dussolier faire semblant de parler une langue sans l’avoir assimil e.

Comme souvent dans les films qui veulent éviter les formules et les répliques-choc, celles-ci semblent ne pouvoir pas s’empêcher de faire retour dans les grandes occasions, donnant l’impression une fois de plus que les dialoguistes, ayant

trouvé un mot, sont bien contents de le caser.

Dans *Vincent*, etc..., Marie Dubois dit à son chirurgien d'époux - le type du mari éteint, qui a trahi ses idéaux dans la routine de sa réussite - que si elle a des amants, c'est pour être avec des hommes vivants:

- *Toi tu m'entretiens, mais tu ne me fais pas vivre...*"

Ce mot est alourdi par un côté donneur de leçons que les personnages féminins ont souvent chez Sautet.

Dans *Mado*, le père du héros fait un mot, mais là c'est dans le style du personnage: "

`- *Au fond, Mado est une femme qui accepte de se vendre, mais qui refuse qu'on l'achète*".

Ce mot semble tiré directement du "pitch", du concept du film, et le "au fond" peut n'apparaître que comme une cheville destinée à faire passer dans la bouche d'un personnage une formule qu'on ne veut pas laisser perdre. C'est l'inverse de la réplique citée plus haut sur le mot "surprise", dans laquelle une expression convenue devenait juste par la manière dont le personnage la reprenait.

Il est vrai que ce mot est prêté ici à un personnage qui s'écoute parler, celui du père de Simon, rejoignant la tradition, propre au cinéma français, du bien-parler prêté aux personnages diaboliques, ou comme ici, intimidants. Le père parle de l'amie de son fils, une Italienne, dans ces termes:

- *Simon m'avait dit "Mado"... mais je ne l'avais jamais vue. J'entendais bien depuis quelques temps cet accent transalpin qui traversait nos vieux murs... et mon imagination - ce qui est bien normal - travaillait à la recherche d'une image que j'ai maintenant devant moi."*

Un bel exemple, bien inventé, de parler recherché en français: la longueur de la phrase, l'adjectif "transalpin" préféré à "italien", et la parenthèse vocale dans la construction de la phrase, ce qui dans l'expression orale fait toujours sophistiqué.

Un caractère bien connu de l'homme selon Sautet, de l'*Homo Sautetus*, pour le qualifier ainsi telle une espèce, est son irritabilité, le caractère épidermique et soudain de ses réactions

de dépression, qui se manifeste par une répétition agressive des mots de l'autre.

Dans *Vincent, François, Paul...*, Montand dit à sa jeune maîtresse, qui a été acide envers lui:

- *Pourquoi tu me parles comme ça.*

- *Je te parle pas comme ça, je te parle pas, j'suis comme toi.*"

Plus les mots sont banals, plus celui qui les entend y est sensible.

Les copains de Vincent, qui les a mis au courant du désir de sa femme de divorcer, lui disent:

- *T'avais dit que ...*

- *J'avais dit, j'avais dit...*" répète Vincent excédé.

Dans *Un mauvais fils*, lors d'une grosse averse (il pleut beaucoup chez Sautet), un ouvrier de chantier dit à Yves Robert, chef d'équipe ombrageux:

- *Qu'est-ce qu'on fait, René?*

- *Qu'est-ce qu'on fait, qu'est-ce qu'on fait, tu vois bien qu'il pleut plus.*"

L'ouvrier à Yves Robert:

- *Regarde le ciel, t'es sûr que...*"

Yves Robert, aussitôt:

- *Non, non, j'suis pas sûr, j'suis pas le Bon Dieu.*"

Dans *Mado*, lors d'un finale apocalyptique visiblement inspiré de Fellini, des hommes sont perdus sur des routes dans une grande pluie:

William: *Moi, j'ai dit tout de suite qu'il ne fallait pas continuer.*

Pierre: *Mais toi, de toutes façons, tu dis...* (il imite William): *Tout... Tout!... Tout de suite! Tout!*

Dans une scène antérieure du même film, le père de Simon fait goûter à la jeune amie de son fils un grand vin, et il guette sa réaction. Elle dit: "*C'est bon.*" Puis Simon: "*Très, très bon!*" Le père alors, sans pitié:

- *Voilà la différence! Simon dit "très, très bon" pour me faire plaisir... et Mado a dit "c'est bon"... et c'est suffisant!"*

Cette réplique reflète la tension entre le père et le fils (se manifestant caractéristiquement par une surveillance langagière), ainsi qu'une sorte d'esthétique du "point trop n'en faut", du "exprimer le plus par le moins", à laquelle je ne suis pas sûr que le cinéma de Sautet ait toujours été bien inspiré de se conformer.

En tout cas, elle se traduit par l'emploi insistant d'un procédé, voire d'un "truc", dans les dialogues. Je veux parler de la prédilection pour les phrases inachevées, comme expression du désarroi et de la souffrance. De telles phrases sont souvent mises dans la bouche d'Yves Montand, aussi bien dans le rôle de César, que dans celui de Vincent. Par exemple, lorsque ce dernier gémit:

- *Catherine veut divorcer et moi je...* "

- *Moi quoi,*" demandent François et Paul.

Ils lui rappellent que sa femme et lui vivent séparés depuis longtemps.

- *Tu sais, continue Vincent, une femme, quand c'est plus ta femme, c'est....*"

Il demande à Paul de lui écrire une lettre destinée à lui servir dans le procès en divorce:

- *T'es écrivain, tu vas trouver une façon de....*"

Plus loin, Vincent, qui survécu à une crise cardiaque, est en détresse:

- *J'ai neuf millions à... Si je les ai pas demain, je..."*

Sa difficulté à finir ses phrases est contagieuse car son ex beau-père qui est venu le dépanner, se met à lui dire:

- *Faut pas que vous vous laissiez... Le temps de..."*

De même, le héros de *Quelques jours avec moi*, quand il reçoit Sandrine Bonnaire.

- *Je m'excuse, le décor est un peu fruste, mais je n'ai pas eu le temps de..."*

Elle se mettra, elle aussi, à ne pas terminer ses phrases :

- *Avec les femmes, t'as des..."*

Variante intéressante du même procédé: dans *Vincent, François*, etc..., Montand dit à Depardieu: "*Cette fois, je*



*suis*”, il fait un geste d’une main pour mimer un étranglement, puis il dit “*coincé*”. Le décalage entre geste et parole, à la fois dans le temps et dans le sens (il emploie un mot qui appelle une autre image que celle qu’il mime sur sa propre personne), est également expressif.

Ou encore Mado, dans le film du même titre, à propos d’un homme délicat:

- *Seulement, ce jour-là je n’avais pas envie de...* “

Il y en a comme ça des dizaines.

Ce pathétique de la phrase interrompue a dans la littérature une longue histoire. Déjà, dans *L’Enéide* de Virgile, il y a deux mille ans, le Dieu de la mer, dans sa fureur contre les vents qui s’en sont pris à Énée, leur lançait un “*Quos ego...*” qui veut dire, dans le contexte à peu près: “Je ne sais pas ce qui me retient de...” Cette phrase a longtemps été donnée en exemple comme expression de la colère (Flaubert la cite explicitement au début de *Madame Bovary*, tandis que Sautet fait citer Virgile dans *Mado*). Chez d’autres écrivains, la phrase inachevée sert à exprimer un trop-plein de sentiments.

Sachez en tout cas que ce procédé porte un nom précis, l’aposiopèse. Si vous tapez sur un moteur de recherche “*Quos ego*” ou “*Aposiopèse*”, et vous apprendrez des choses fort intéressantes, comme le fait que Jean Tardieu a écrit sur ce seul procédé une pièce intitulée *Finissez vos phrases...*

Une belle aposiopèse imputable à l’émotion amoureuse se trouve dans le film de Duras *India Song*, lorsque le Vice-Consul dit à Anne-Marie Stretter: “*Je voulais connaître l’odeur de vos cheveux. C’est ce qui vous explique que je...* “. Une publicité récente pour une eau de toilette montrait des hommes qui cherchent leurs mots pour évoquer le parfum de leur compagne, et n’arrivent pas à terminer leurs phrases (“*ce sont les hommes qui en parlent le mieux*”).

Ainsi, on peut dire qu’il y a toujours un moment où les personnages de Sautet, ceux en tout cas qui sont humains et émouvants, ont un accès d’aposiopèse.

Lorsque nous zappons devant la télévision, ou tout

simplement en l'éteignant, nous ne cessons de créer des aposiopèses en coupant au milieu de phrases.

Dans un article sévère sur *Garçon!*, 1983, Serge Daney soulignait chez celui-ci le caractère crispant des procédés visant à montrer une émotion retenue. Finalement, le meilleur film de Sautet me semble être celui-là même qu'a consacré le jugement populaire: *César et Rosalie*, 1972. Or, c'est celui qui se cache le moins d'être un mélodrame, genre vers lequel tendait le réalisateur (*Quelques jours avec moi* a tout pour être un mélodrame fassbindérien, mais hésite au seuil du genre), mais où peut-être il se freinait.

Pourquoi *César et Rosalie*? Sans doute parce que Sautet a demandé à Montand, pour jouer César, de prendre - ou de retrouver - son accent méridional (c'était avant la version par Claude Berri de *Manon des sources*). Et qu'à la faveur de cet accent, Montand s'autorise plus à sur-jouer, à être lyrique, la hâblerie faisant partie de son personnage. En somme c'est par la référence à Pagnol que l'on rejoint le mélodrame, et que l'on trouve une formule de mélodrame français. Robert Guédiguian n'oubliera pas cette leçon.

## XVI. *Le Père Noël est une ordure*, 1982, de Jean-Marie Poiré

*“Je ne vous jette pas la pierre, Pierre!”*

“*On ne sait lequel choisir*”. Cette phrase du *Père Noël est une ordure*, prononcée par Anémone à propos des immangeables spécialités yougoslaves que lui offre un voisin obligeant, peut s’appliquer aux répliques même de l’oeuvre. Rarement, en effet, un dialogue de film français aura été tant retenu et cité, notamment chez les plus jeunes. J’ai connu des adolescentes nées l’année de sa sortie qui pouvaient en réciter quinze ans plus tard des scènes entières. C’est dire la longévité de sa vogue, totalement imprévue.

Lorsque le film de Jean-Marie Poiré, adaptant une pièce écrite collectivement par la troupe du Splendid, sort en 1982, une bonne partie des comédiens (comme Christian Clavier, Gérard Jugnot, Thierry Lhermitte, Marie-Anne Chazel) sont déjà populaires grâce au succès des *Bronzés*, 1978, et des *Bronzés font du ski*, 1979, tous deux réalisés par Patrice Leconte. Pourquoi les répliques de ces deux films sont-elles moins souvent citées? Peut-être parce que le public en a retenu beaucoup plus un comique de situation et de personnages (vacanciers ridicules et comédie sexuelle) que des dialogues. *Le Père Noël*, lui, se déroule principalement en milieu clos, et, à travers les personnages de Thérèse (Anémone) et Pierre (Thierry Lhermitte), deux bourgeois de bonne famille tenant une permanence téléphonique pour les coeurs solitaires le soir de Noël, il met en scène des gens qui s’expriment avec recherche et se vouvoient, ce qui redonne au langage son poids et sa gravité, donc son comique potentiel. À l’opposé, les films écrits et réalisés à la même époque par Francis Veber (*La Chèvre*, 1981) privilégient l’architecture de l’intrigue, et pour ce, comme on le verra, ils neutralisent les mots.

À cet égard, la vogue des films sur la banlieue ou sur les

micro-milieus ethniques, dans le cinéma français des années 80-90 (*Les Ripoux*, 1984, de Claude Zidi, *La vérité si je mens*, 1996, de Thomas Gilou) apparaît comme une tentative de repeindre à neuf le dialogue français et d'y ajouter des nouvelles créations verbales et d'y réintroduire des personnages qui savent "jouer" avec les mots.

Jouer avec les mots, c'est précisément cela ce que ne savent pas faire, pour la joie du spectateur, ceux du film de Poiré. Dans *Le Père Noël est une ordure*, où l'action avance gentiment, on savoure surtout les contrastes entre le vocabulaire de charretier des "mauvais pauvres" joués par Gérard Jugnot et Marie Anne Chazel (deux personnages qui pourraient avoir été inspirés par le cinéma italien, et plus particulièrement par *Affreux, sales et méchants*, 1976, de Scola) et l'expression châtiée du duo Anémone-Lhermitte. Le film de Poiré renoue donc, dans le cinéma comique français de 1982, moins avec le comique de "mots d'auteur" (on en trouve dans le film, mais assez peu) qu'avec le plaisir de retrouver la langue française elle-même, telle quelle.

Plaisir par exemple d'enfiler absurdement des locutions proverbiales à bases d'expressions imagées, expressions transmises de mère en fille; des locutions populaires de bonne famille, si l'on peut dire - de celles qui vont et viennent de la cuisine au salon, et que l'on peut répéter devant des gens bien élevés. Notamment au début, lorsque Josiane Balasko, qui joue la patronne de "SOS Amitié Détresse", trouve le moyen d'enchaîner en trois minutes des: "*mon beau-frère est terriblement à cheval*", "*ça va être la croix*" (version abrégée de: "la croix et la bannière"), "*il ne faut pas être grand clerc*", etc...

Quant à son célèbre "*Je ne vous jette pas la pierre, Pierre, mais j'ai été à deux doigts de m'agacer*" qu'elle lance alors à Thierry Lhermitte, il fait rire non seulement à cause de la collision entre une formule toute faite et le prénom du personnage, mais aussi à cause de l'embouteillage de locutions ("jeter la pierre", "être à deux doigts"). Ces expressions sont

d'ailleurs à base de mots concrets simples: eau, doigt, cheval, croix.... qui perdent leur sens propre, et elles représentent la part de langage populaire qui passe dans le répertoire de la bonne société, permettant à cette dernière de se sentir partie prenante du peuple.

L'idée est ici que Mme Musquin n'est pas consciente de la façon dont sonne ce qu'elle dit. Non plus que Pierre, lorsqu'il reconforte une voix solitaire au téléphone :

- *Vous êtes dans une mauvaise passe, mais le bout du tunnel n'est pas loin.*”`

Là, on retrouve, plus classiquement, l'humour des discours du maire de Champignac chez *Spirou* et de l'*Os à moelle*, de Pierre Dac, mais aussi celui des bandes dessinées de Christophe au début du XXe siècle (*La Famille Fenouillard*), et plus loin encore, de Joseph Prudhomme, ce héros pontifiant créé au XIXe par Henry Monnier (“ce sabre est le plus beau jour de ma vie.”)

De son côté, Thérèse écoute au bout du fil des plaintes d'esseulés qui tous emploient les mêmes mots, et elle-même, comme si elle savait à l'avance ce qu'ils vont dire, essaie de compléter leurs demi-phrases avec un cliché pitoyable. Lorsqu'un homme lui parle du sentiment d'être “*enfermé comme...*”, et qu'il n'arrive pas à dire comme quoi, Thérèse profite du petit silence où l'inconnu piétine pour dire, compatissante et peut-être impatientée: “*comme dans une coquille ou autre.*” Cet “ou autre” me fait toujours rire, car précisément, il veut bien dire qu'on ne sort pas comme cela de la coquille du cliché. Le comique de langage, ici, se connecte fort bien avec le comique de situation: Thérèse et Pierre doivent en effet écouter avec compréhension, ouverture et enthousiasme, comme s'ils les entendaient pour la première fois, des litanies de plaintes qui pour eux n'évoquent plus des sentiments mais des enchaînements de mots déjà entendus. Chaque malheur est unique, mais l'expression verbale de ces malheurs individuels passe par les mêmes formules.

Les personnages bien-pensants du *Père Noël* sont

drôles parce qu'ils ne sont pas spirituels. Ils sont piégés dans un langage fermé où il n'y a rien à inventer. Tout ce qu'ils disent ou entendent semble avoir été déjà dit cent fois, sous une forme pétrifiée, et le sérieux avec lequel ils manient le français, sans aucune souplesse, les rend touchants.

Remarquons que du côté des membres du *Lumpenproletariat* auquel appartient le second couple du film, celui de Chazel et Jugnot, l'inventivité verbale n'est pas non plus leur fort, et le personnage de Jugnot n'a à son maigre répertoire d'injures que quelques " salope " et " connasse ", qui tournent vite en rond. Sa compagne enceinte, Josette, n'invente des mots que grâce ses fautes de français (" bienfaisuse " pour bienfaitrice), fautes poétiques que ne commet pas son mari et bourreau. Mais en général, on est loin de l'idée d'un monde populaire truculent, celle qui régnait dans les films de Gabin-Audiard ou dans les policiers de Lautner, où les synonymes fleurissent, où le vocabulaire est large et où, sur un comptoir de bistrot, se réinventent les mots ou les locutions.

Par ailleurs, le personnage de Jugnot, un peu comme les jeunes délinquants de *West Side Story*, est un malin qui connaît le jargon socio-juridique, et il est prompt à dire, quand on l'arrête: "*on m'empêche de me réinsérer.*"

À un autre moment, Jugnot commet ce qui pourrait sembler un mot d'esprit, lorsqu'il se fait sermonner par Thierry Lhermitte pour avoir essayé de tuer Josette.

- *C'est une dispute d'amoureux*, plaide-t-il, hypocrite. *Vous ne vous êtes jamais disputés, vous?*

- *Jamais avec un fer à souder* , répond Pierre.

- *C'est parce que vous n'êtes pas bricoleur* ", se défend Jugnot, sur le ton de quelqu'un qui trouve un maladroit faux-fuyant. Là, pour une rare fois, on a le sentiment que le dialogue joue sur les deux tableaux, nous laissant le choix de décider si nous rions avec le personnage (et son humour noir), ou de lui (c'est-à-dire de son inconscience).

De même pour ce mot de Pierre à Thérèse, à propos de Madame Musquin :

- *Je n'aime pas dire du mal des gens, mais effectivement elle est gentille...*"

Perfidie ou distraction? Et quand Pierre bricole un disjoncteur électrique pour remettre en marche l'ascenseur et qu'il demande à Thérèse, serrée contre lui:

- *Si vous pouviez faire levier, je pourrais m'introduire.*"

... est-il conscient du sous-entendu sexuel? Chez Molière, on se pose plus d'une fois la même question. Pas d'auteur de comédies que ne tente un mot ou un sous-entendu, quitte à bousculer la définition du personnage, ou tout au moins à la faire vaciller, en ne résistant pas à placer ce mot dans les dialogues.

Souvent, les films qui confrontent les personnes de la haute société avec la pègre ou le bas-peuple valorisent l'invention verbale de la rue: c'est le sujet d'une comédie d'Howard Hawks, *Boule de feu*, 1941, avec Barbara Stanwyck et Gary Cooper, dans lequel ce dernier, linguiste distingué, découvre avec ravissement la richesse de l'argot mal famé. L'irruption chez les gens respectables de la gouaille, de la verve populaire est un motif courant dans le cinéma parlant des débuts, et d'ailleurs, c'est un thème que l'on trouvait déjà dans la pièce *Pygmalion*, 1912, de George Bernard Shaw (source, comme on sait, de *My Fair Lady*).

Dans *Le Père Noël est une ordure*, il n'est plus question de cela. D'ailleurs, le personnage de Pierre n'a rien à apprendre, puisque lorsqu'il s'électrocute il tombe le masque et lance des "*putain de ta mère! salope!*", devant une Anémone médusée. Avec ces grossièretés, dont il s'excuse plus tard, il retombe là encore sur un vocabulaire aussi appauvri et desséché que celui des "mauvais pauvres". En revanche, lorsqu'il retrouve son personnage social fait de gentillesse démonstrative, d'altruisme affiché et de correction grammaticale obsessionnelle, il nous fait rire parce qu'il n'a pas le sens de l'ellipse ou de l'allusion, qu'il termine ses phrases, explicite tout: sauf bien sûr dans la réplique-culte (pour une fois le cliché est vrai) du "*c'est cela oui*" - ou plutôt "*c'est cl'à oui*" - imitée des

milliers de fois dans les lycées et les foyers français.

Ce “*C’est c’la, oui...*” est évidemment inspiré du parler psy tel qu’il était parodié dans les années 70 avec les bandes dessinées de Claire Brétecher (*Les Frustrés*), laquelle aimait à se moquer de ce genre de sous-entendu du style: “ça m’interpelle quelque part...”. Le chic, le truc, la trouvaille ici, c’est que Pierre ne dit pas “c’est ça”, ni “c’est ce-la” en détachant les deux syllabes, mais “c’est c’la”, en pratiquant l’élision. Or, la familiarité cavalière d’une élision dans un parler châtié et savant fut un trait oratoire du discours lacanien, comme en attestent les enregistrements filmés ou radiophoniques de Lacan: “ce que j’peux dire sur l’inconscient...” On l’entendait d’ailleurs aussi chez Malraux, et chez certains autres grands orateurs de la même génération. C’est un exemple de ce que j’appelle un *découplage*, lorsqu’on mélange un niveau de langue dans les mots employés avec un autre niveau de langue dans la façon de les prononcer.

Quand Poiré réalisera en 1992, dix ans plus tard, *Les Visiteurs*, qui joue aussi sur les langages (via un choc de périodes historiques et le postulat du voyage dans le temps), il retrouvera le succès public mais n’atteindra pas la même réussite.

L’opposition entre bien-pensants et *Lumpenproletariat*, si bien utilisée dans *Le Père Noël*, est comme on sait le ressort d’un autre succès français des années 80: il s’agit de *La Vie est un long fleuve tranquille*, d’Étienne Chatiliez, sorti en 1988; un film surprenant à revoir près de vingt ans après sa sortie.

Bien sûr, le parallèle entre les deux films met bien en valeur en quoi ils s’opposent: celui du Splendid dérive vers l’absurde et l’humour noir, tandis que le film de Chatiliez reste sage dans les péripéties... si sage d’ailleurs qu’il évite de donner une conclusion à toutes les situations embarrassantes ou explosives qu’il s’est amusé à mettre en place (en vrac: la dépression de la petite Bernadette et de son ex-mère Marielle Le Quesnoy; le double jeu de Maurice entre ses deux familles;



les amours entre une Groseille et un jeune Le Quesnoy, etc., etc.). Il est stupéfiant de voir une histoire et des personnages plantés ainsi sur le mot fin, alors que l'une et les autres sont en pleine crise. Cela n'a pas empêché *La Vie est un long fleuve tranquille* de triompher, et prouve bien que le succès ne connaît aucune norme, même pas celle de devoir mener un scénario jusqu'au bout<sup>32</sup>.

Autre différence, qui a, ou qui devrait avoir une grosse incidence sur les questions de langage: l'action de *La Vie* s'est déplacée de Paris sur ce qu'on appelle "la province", mais quelle province? Certes, le nom de Le Quesnoy, le style des maisons et l'aspect du décor d'extérieur désignent le Nord de la France (le film a été tourné près de Lille). En même temps, et bien que le film se promène dans différents milieux, les personnages n'ont aucun accent pour caractériser soit leur région, soit leur classe: le parler des Groseille, notamment, est remarquablement neutre. Sauf, bien sûr, la figure de la bonne des Le Quesnoy jouée par Catherine Jacob, Marie-Thérèse ("*J'vous jure, Madame, j'ai jamais été avec un garçon!*"), dont tout le monde se rappelle le rôle et l'accent, ce qui est d'autant plus frappant qu'elle n'occupe l'écran que quelques minutes. À elle seule, elle incarne la part d'accent du film. Le retentissement de son petit rôle souligne combien, finalement, cette part semblait essentielle.

Stupéfiante est également la façon dont le film de Chatiliez élude, dans le changement de famille qui se produit pour le petit Maurice, la question du langage: Maurice s'adapte immédiatement au parler des riches Le Quesnoy, et quand il retrouve ses anciens copains pour leur vendre des biens volés chez sa nouvelle famille, il s'exprime de la même façon neutre: "*ne vous inquiétez pas*", leur dit-il. Il semble que les auteurs aient voulu éliminer du film toute question de rééducation vocale et langagière<sup>33</sup>.

Il est vrai que la recherche de caractérisation

<sup>32</sup> Il est très possible que le film ait été amputé au montage de scènes qui "résolvaient" les situations. Reste que c'est à l'oeuvre ainsi raccourcie qu'a été fait le succès auquel on assista.

<sup>33</sup> Merci à M. Paul Renard, un habitant de Lille, qui m'a signalé cette question dans un courrier.

verbale est limitée ici au strict minimum: les Groseille se bornent à prononcer des mots comme “enculé, fion”, et à employer des expressions familières à la truculence bon enfant et qui traînent partout , telles que “*mettre la viande dans le torchon*” pour dire qu’on va se coucher; les riches font des phrases correctes et se vouvoient en famille. D’où le célèbre, et pas très fin, gag verbal du film, gag de découplage finalement, quand le mari Le Quesnoy garde le vouvoiement pour dire à sa femme: “*vous me faites bander, Marielle*” (à un autre moment, il prononce devant ses enfants le mot “bordel”).

Quant au folklore verbal que *La Vie...* a su créer, il se résume à une phrase que le film est le premier à le mettre en valeur: le “*c’est lundi, c’est raviolis*”, d’Hélène Vincent. On le réentend lorsque les enfants Le Quesnoy, réunis pour sniffer de la colle, se moquent entre eux du “c’est lundi, c’est raviolis” de leur mère; et Maurice imite littéralement, sans esprit, la façon dont son père fait à table la leçon à ses enfants.

*Tatie Danielle*, également écrit par Florence Quentin, sera autrement subtil et fort.

## XVII. *Une chambre en ville*, 1982, de Jacques Demy

*"De son vivant, mon mari, le Colonel..."*

Nous sommes à Nantes, en 1955. Édith, une jeune mariée jouée par Dominique Sanda, parle à sa mère, baronne veuve et déclassée (Danielle Darrieux), du problème sexuel de son époux, découvert après les noces:

Édith: *"Edmond est décevant."*

La Baronne: *"Comment ça, sur quel plan?"*

- *Est-ce que tu veux que je te fasse un dessin?"*

- *J'ai horreur de cette expression, je te l'ai déjà dit cent fois.*

- *C'est Papa qui l'employait."*

Dans ce dialogue passent, outre une sorte d'humour cruel, beaucoup de choses. Notamment la référence à la lignée dans la transmission de certaines expressions familières, sorte de legs non désiré venant du père - un Colonel mort en Indochine - et aussi la tendance d'une mère à hyperboliser ce qu'elle dit : *"horreur", "cent fois"*. La même a dit un peu plus tôt, parlant des gaz lacrymogènes (une charge de policiers contre des manifestants avait lieu sous ses fenêtres): *"Je pleure toutes les larmes de mon corps."* Cette surenchère lui attire la remarque de sa fille: *"Oh, ne fais pas de mélodrame!"*

Ceux qui auront reconnu les personnages du chef-d'oeuvre de Jacques Demy, *Une chambre en ville*, 1982, savent aussi - ce qui ne se devine pas à la lecture - que dans le film il est intégralement chanté, sur une belle musique d'un grand compositeur trop tôt disparu, Michel Colombier.

Chanté, qu'est-ce que cela apporte aux dialogues eux-mêmes? Cela ne vise certes pas à ennoblir les mots, lesquels restent quotidiens et parfois brutaux, mais aboutit à leur redonner le poids qu'ils ont dans la vie, lorsque tout ce qui est dit nous marque.

En somme, les mots sont chantés pour être mieux entendus en tant que mots.

On s'attache un peu trop en effet, selon moi, à l'aspect "comédie musicale" des films de Demy en associant ce mot à une idée de grâce et de fantaisie, sans toujours souligner que chez lui, la musique sert à graver mieux en nous les phrases prononcées, à en souligner, derrière leur apparent prosaïsme, la force et l'impact. Il s'agit avec Demy, grand dialoguiste, de débanaliser et de rafraîchir le langage parlé français, sans le faire plus poétique ou au contraire plus naturaliste qu'il n'est.

Cela, ne serait-ce que parce que les nécessités du chant (phrasé, articulation claire malgré les notes), en tout cas tel que l'abordent *Les Parapluies de Cherbourg*, 1964, *Les Demoiselles de Rochefort* (partiellement chanté), 1967, et *Une chambre en ville*, avec les musiques de Legrand et Colombier, délivrent le dialogue de la fonction de signifier autre chose que ce qu'il dit. Le spectateur n'est plus dans la situation de chercher "derrière" les mots, à travers la façon dont ils sont prononcés, ce qui serait un sens caché ou on ne sait quelle évocation du monde intérieur des personnages. Les chanteurs qui enregistrent pour Demy - et qui, à part ici Danielle Darrieux et Fabienne Guyon (Violette) ne sont pas les acteurs que l'on voit à l'écran - prennent certes de temps en temps des intonations expressives de véhémence, de plaisanterie ou de tendresse, mais ils ne jouent pas les mots avec mille sous-entendus, ils se contentent de "délivrer" en chantant le texte, au sens où l'on parle en anglais de "*to deliver*". Nous entendons surtout ce texte et non ce que dans une approche psychologue de l'intériorité des personnages, il serait censé dissimuler.

Il faut ajouter à cela une sorte de sous-texte créé par le retour des mêmes tournures mélodiques sur des paroles différentes. Lorsque la Baronne de Neuville énonce à sa fille: "*Je te l'ai déjà dit cent fois*", elle le chante elle-même sur un thème musical déjà entendu et que nous réentendrons plus

tard, c'est le cas de le dire, "*cent fois*", sur d'autres paroles, et ainsi le crépage de chignon auquel nous assistons entre mère et fille apparaît comme un écho à beaucoup d'autres scènes similaires.

Ou bien la musique donne une résonance profonde aux formules les plus usées. Dans ce registre on est particulièrement touché par cette phrase de Madame Pelletier - également veuve - à sa fille Violette, lorsque celle-ci lui dit qu'elle veut se marier :

- *Il faut surtout penser à toi, à ta vie. Moi, j'ai déjà fait la mienne.*"

La musique souligne alors discrètement les trois mots "*à ta vie*", en les faisant chanter dans l'aigu, sur un intervalle ascendant et sur des notes tenues (donc, dans un effet très légèrement opératique), alors que "*moi, j'ai déjà fait la mienne*" forme une phrase descendante qui amène la cadence de la période musicale, en d'autres termes son retour au repos, la note sur laquelle est chanté "*mienne*" étant prolongée quelques secondes de plus par les instruments à corde. Une fin de vie s'annonce. C'est tout, et c'est très beau.

Ainsi, Demy résout-il à sa manière, et par un procédé follement artificiel, un des problèmes du cinéma parlant qui est de donner aux mots les plus simples - ici une locution proverbiale, "*faire sa vie*" - le poids qu'ils peuvent avoir dans la réalité, ou aussi dans les romans, pour ne pas parler de l'opéra.

Notons que ce poids leur était partiellement conservé dans les intertitres du muet, lesquels permettait une sélection dans les propos échangés.

Je remarque aussi que, dans le bref échantillon de dialogue mère/fille donné plus haut, on trouve ce que dans la prose littéraire on appelle un vers blanc, à savoir un vers isolé, coupé comme un alexandrin, mais sans compagnon avec lequel rimer. Il se trouve dans le premier échange: "*Edmond est décevant. / - Comment ça, sur quel plan?*" Les alexandrins en vers blancs ne sont pas si rares dans l'ensemble du film, comme lorsque Danielle Darrieux dit de son locataire l'ouvrier Guilbaud,

venu de sa campagne: “*Ces petits paysans/ ont toutes les audaces*”, ou encore dans le dialogue entre Violette et sa mère:

- *Maman, si mon départ devait/ te rendre malheureuse...*”

Dans *Les Demoiselles de Rochefort*, les paroles des numéros chantés sont écrites souvent en sages alexandrins:

- *Mon fiancé avait un nom fort détestable*

*Et ce nom m’agaçait plus qu’il n’est supportable*”,

..chante Darrieux, et bien sûr Jacques Perrin:

- *Je l’ai cherchée partout, tout autour de la terre*”.

Or, l’alexandrin, le vers le plus long de la poésie française (si l’on excepte des essais, très ponctuels chez Verlaine, de vers de quatorze, quinze, voire seize pieds) est rare dans la chanson populaire tandis qu’il est plus fréquent, même s’il n’est pas systématique, dans les livrets d’opéras, par exemple dans celui de *Carmen* que Demy admirait tant et qu’il faillit porter à l’écran:

- *Ce que lui m’a donné, je vous le donnerai...*”

- *Je resterai bandit, tout ce que tu voudras...*”

Mais aussi, il y a une séquence parlée des *Demoiselles* qui est écrite en alexandrins rimés, ce dont les spectateurs ne s’avisent pas toujours. Elle commence lorsque Françoise Dorléac dit à sa soeur jumelle Catherine Deneuve:

“*Ca alors c’est curieux, où est mon concerto?*

- *Je l’ai vu ce matin au salon... non, tantôt!*

- *Mais il était ici, rangé dans ma serviette,*

*Entre mon rouge à lèvres et l’étui à lunettes.*”

... Où tout l’art est de combiner le caractère concret et trivial du détail (sonnant comme tel justement à cause du cadre de douze pieds), avec une référence poétique formelle. Trivial et non vulgaire, c’est la formule Demy. Il ne s’agit pas de faire dire sur une mélodie: “bite, cul”, comme dans la comédie musicale soi-disant à la Demy d’Olivier Ducastel et Jacques Martineau *Jeanne et le garçon formidable*, 1997, mais de faire chanter à Richard Berry, ou plutôt à sa doublure vocale Jacques Revaux, des mots comme “*Vous ne pourriez pas me prêter une*

*brosse à chaussures?”*

Demy risque même, dans le dialogue versifié et parlé des *Demoiselles*, des alexandrins totalement plats, accentuant le sentiment d'un cadre formel donné à la parole quotidienne, cadre qui en même temps emblématise celle-ci et lui donne un côté solennel:

- *Vous vous connaissez tous, alors asseyez-vous.”*

Un contemporain de Verlaine, François Coppée (1842-1908) était réputé oser de tels vers prosaïques, des alexandrins impeccablement coupés mais qui ne sonnent pas, volontairement, et sont en langage commun, du genre : “*À Paris, en été, les soirs sont étouffants*” (*Intimités*), ou “*Il apprit qu’il n’avait que le nom de sa mère*”. Coppée fut une tête de Turc de Verlaine et Rimbaud, et plus tard des Symbolistes, mais il ne faut pas oublier qu’à la fin du XIXe siècle, prosaïsme et poétisme marchent côte à côte, comme ombre l’un de l’autre.

Quelques cinéastes français ont tenté des films en vers, un des plus connus étant Abel Gance dans *Cyrano et d’Artagnan*, 1964, sans oublier le beau *Perceval*, 1978, de Rohmer, d’après Chrestien de Troyes. Un des films français les plus populaires des années 90 est intégralement en alexandrins, c’est le *Cyrano de Bergerac*, 1990, réalisé par Jean-Paul Rappeneau, d’après la pièce de Rostand créée en 1897. De cette pièce, on retient souvent les tirades à effet, les morceaux de virtuosité métriques, mais j’aimerais souligner qu’une bonne partie en est écrite en langage familier: “*Comment pouvez-vous lire à présent? Il fait nuit*”, dit Roxane au dernier acte. L’alexandrin rimé fut aussi adopté dans certaines des pièces les plus connues et les plus populaires de Molière (*L’École des femmes*, *Tartuffe*), où l’auteur a su trouver une certaine manière franche, dégagée, à l’aise, d’habiter ce vers qui peut passer pour pompeux: “*Vos chemises de nuit et vos coiffes sont faites*”, dit la jeune Agnès, dans *L’École des femmes*, et bien sûr:

- *Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir?”*

En rapport avec cette familiarité concrète, mais sans

vulgarité, du langage tel qu'il sonne chez Demy, on peut noter chez certains de ses personnages féminins un goût pour les locutions populaires imagées, notamment celles qui concernent le corps. On a vu plus haut "*toutes les larmes de mon corps*", mais je citerai aussi:

- *Les chambres d'hôtel ne sont pas faites pour les chiens*" (la Baronne à son locataire Guilbaud, quand elle lui dit de ne pas amener ses petites amies chez elle)

- *Il n'a jamais rien fait de ses dix doigts*" (la même parlant de son fils oisif et flambeur, mort d'un accident de voiture un an plus tôt).

Ou enfin, la même encore, à propos de sa fille fraîchement mariée:

*"Elle m'avait répété qu'elle ne trouverait pas chaussure à son pied."*

Chez le réalisateur, cette sagesse transmise par les dictons et par les façons de dire imagées semble faire circuler à travers les générations, et notamment entre femmes, une sorte de fatalité, dans laquelle la vie semble se répéter indéfiniment, comme pour donner raison à toutes ces locutions.

Mais aussi, dans le cas cité plus haut de la mère de Violette et de son "avoir fait sa vie", la locution ramasse la dignité d'un destin qui accepte de se fondre dans la loi commune.

La locution proverbiale est aussi parfois chez Demy pour celles qui l'emploient le moyen de faire de leur existence un drame, une tragédie, en leur autorisant l'hyperbole (cf. plus haut "*toutes les larmes de mon corps*"), et en leur permettant de se présenter comme victimes. À signaler que le gendre de la Baronne, le pitoyable Edmond, joué par Michel Piccoli et chanté par Georges Blaness, semble reprendre cette tradition, quand à sa femme qui lui réclame de l'argent il dit par exemple:

- *Je ne travaille pas toute la sainte journée pour que tu claques tout mon fric."*

Il est amusant de retrouver ce goût de certains personnages de Demy pour l'hyperbole théâtrale dès son



premier long-métrage *Lola*, 1961, lorsque dans la scène d'ouverture, Roland Cassard affirme à la patronne du bistrot Claire: "*Je suis désespéré*" ( - "*Un bien grand mot*", souligne son interlocutrice), ou qu'un peu plus tard, Jeanne déboule dans le café en s'exclamant:

- *Claire, c'est épouvantable, donne-moi un Cognac*", alors qu'elle vient de croiser en ville son fils disparu.

Des personnages qui s'habillent parfois de grands mots et qui paradent dans ces vocables trop grands comme dans une vieille robe de chambre dont ils feraient une tenue de théâtre, voilà ce que sont certains personnages de Demy, en quoi selon moi ils s'inspirent d'un auteur que nous avons déjà évoqué et qui est Jean Cocteau.

Demy a connu bien sûr tout ce théâtre de Cocteau, qui fut la modernité d'une époque avant de devenir désuet. Chez lui, la théâtralité féminine est souvent en rapport avec l'idée d'une parole virile et paternelle disparue ou déconsidérée, ou encore dévoyée. Les pères sont incestueux (*Peau d'âne*, *Trois places pour le 26*), ou ils sont morts, ce qui permet aux survivants de se réclamer d'eux:

- *De son vivant mon mari, le Colonel, n'aurait jamais toléré ça*",

... dit la Baronne à son locataire, qu'elle vient de voir manifester. Qui peut la contredire? Certainement pas un gendre immature et d'ailleurs fou. Mais en même temps, chez Demy, ces femmes sacrificielles, abandonnées, endeuillées, donnent de l'ampleur, de la grandeur à la vie, elles lui donnent sa juste dimension féérique et théâtrale.

## XVIII. *Pauline à la plage*, 1983, d'Éric Rohmer

*“Peut-être ai-je allumé des feux en des gens.”`*

Incontournable, on l'a dit, Éric Rohmer, dès qu'il s'agit des dialogues dans le cinéma français. Son simple nom éveille, pour ceux qui l'aiment mais aussi pour les autres, l'image de conversations aimables, à la limite de la préciosité, entre des jeunes femmes agréables à regarder mais pas forcément sublimes, et des hommes jeunes ou moins jeunes mais en général “pas mal”. Je souligne les critères esthétiques de Rohmer, car ils font selon moi partie de son système. Disons que contrairement à Jean-Pierre Jeunet, Rohmer n'utilise pas de “trognes”, et que cela se voit dans la façon différente dont l'un (dans *Delicatessen*, 1990, avec Marc Caro) et l'autre (dans *L'Anglaise et le duc*, 2001) filment le même comédien, Jean-Claude Dreyfus.

On se souvient aussi que c'est le film de Rohmer *Les Nuits de la pleine lune*, 1984, qui, avant *La Discrète*, dont je parle plus loin, fit “exploser” Fabrice Luchini, déjà révélé par le réalisateur dans son *Perceval le Gallois*, 1978.

Le premier long-métrage de Rohmer, 1959, *Le Signe du Lion*, qui fut un échec commercial, n'avait rien de “rohrmérien” dans le sens du cliché: le personnage principal n'est pas un minet, mais un Américain au physique solide (Jess Hahn), qui après s'être cru riche se retrouve clochardisé dans le Paris du mois d'août. On retrouve encore une fois, la même année que Jean Seberg dans *À bout de souffle*, comme personnage important de notre cinéma l'étranger qui parle français avec accent. Il faudra attendre *La Collectionneuse*, 1967, et les papotages libertins entre Haydée Politoff et Patrick Bauchau (soleil, couleurs, maison de campagne et maillots de bain), mais surtout le succès éclatant et inattendu de *Ma nuit chez Maud*, 1969 (noir et blanc, hiver, écharpes, dufflecoats et France

profonde) dans lequel Jean-Louis Trintignant et Antoine Vitez discutent philosophie, foi et pari de Pascal dans un restaurant de Clermont-Ferrand, pour voir apparaître le Rohmer tel qu'en lui-même sa réputation le change. Cela malgré les différents films, plus variés qu'on ne croit, qu'il a fait depuis hors de son rohmérisme, et dont se détache pour moi l'extraordinaire *Marquise d'O*, 1976, tournée en allemand et adaptée d'une nouvelle aussi extraordinaire d'Heinrich von Kleist.

Dans les films rohmériens de Rohmer, il est rare, on le sait, que ne figure pas à un moment ou à un autre une profession de foi dans laquelle un des personnages expose crânement sa conception de la vie, de la sagesse, de l'amour, etc..., quitte à ce que la vie, avec ses aléas et ses contradictions, lui démolisse ses beaux principes. C'est même ce qu'elle peut lui apporter de mieux chez Rohmer - encore faut-il pour cela avoir des idées et des opinions, ce qui est toujours le cas dans ses films, et qui, dans un cinéma français enclin souvent à jouer la carte d'un "rien à cirer des idées", ou d'un "tout affectif", est bien agréable.

Prenons *Pauline à la plage*, 1984, le film qui fit une vedette d'Arielle Dombasle, peut-être la seule héroïne un peu "bimbo", comme on dit aujourd'hui, dans son oeuvre. Je pense à la scène du début où chacun des quatre personnages principaux, deux garçons et deux filles, expose sa conception de l'amour. Dans cette scène se confrontent quatre styles de parole discrètement différenciés.

Pauline, la benjamine, qui a les beaux yeux d'Amanda Langlet, s'exprime en fille simple, sans mots recherchés, ("*Je ne m'emballerais pas pour quelqu'un sans le connaître*") et en même temps, elle fait les négations en style correct (ne-pas). Pierre, le garçon fidèle et farouche (Pascal Greggory) s'exprime sans phrases compliquées, mais en ne respectant le "ne pas" qu'une fois sur deux. En revanche, Henri le séducteur (Féodor Atkine) et Marion la demi-précieuse (Arielle Dombasle) ont un parler plus complexe.

Henri, notamment, redéfinit plusieurs fois ce qu'il dit,

surveille ses mots et ceux des autres comme pour cerner ce qui est signifié, et, dans la tradition française des personnages machiavéliques à l'écran, reste hyper-conscient des mots qu'il emploie ou qu'il entend. Ainsi, parlant de sa petite fille qu'il vient d'envoyer au lit, il dit à ses invités:

- *Elle est le seul être qui me rattache au monde, au sens géographique du terme, je veux dire qui me... fixe en un point précis de la carte.*"

Plus loin, à propos de la garde de son enfant, et en réponse au conseil de Marion:

- *Gardez-la.*

- *Non, d'abord je n'en ai pas le droit, c'est-à-dire le droit légal.*"

C'est lui aussi qui utilise un des seuls imparfaits du subjonctif dans ce film, et dans les films français quand il dit de la femme de sa vie: "*J'aimerais qu'elle fût aussi libre que moi.*"

Marion/Arielle Dombasle, elle, semble plus être dans ce qu'elle profère, sans réflexivité. Elle ne prend pas de recul sur ce qu'elle dit, quand elle file d'une manière systématique la "métaphore: "brûler d'amour", et en vient à prononcer des phrases comme:

- *Un jour, l'étincelle jaillira. Et je serai tout à coup comme un immense brasier/*"

À quoi Pierre répond du tac au tac, sans ironie ni volonté d'être brillant:

- *Quand la passion flambe trop vite au début, sa flambée est brève.*"

On sait qu'au Grand Siècle, les "feux", c'étaient l'amour, ce qui, dans l'Andromaque de Racine, amène Pyrrhus à dire, comparant son amour pour sa prisonnière troyenne aux dévastations qu'il a causées à la guerre:

*"Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie:  
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,  
Brûlé de plus de feux que je n'en allumai."* (Acte I,  
scène 4)

C'est à ce vers que pense peut-être Rohmer quand il

fait dire à Marion:

- *Peut-être ai-je allumé des feux en des gens.*"

Belle phrase, avec l'emploi du "en" comme alternative littéraire au "chez" ou au "dans".

Quand je montre en cours ce dialogue sur l'étincelle, le brasier, etc..., il est rare qu'on ne rie pas ici aux dépens de Marion, et de son interprète Arielle Dombasle, comme si le personnage voire l'actrice n'avaient aucun recul par rapport à ce qui est dit. On sait que Rohmer aime bien s'imprégner du langage de ses acteurs, et le réécrire dans le sien.

Ne croyons pas cependant que le style des personnages rohmériens soit rigide ou verrouillé, il est beaucoup plus souple. Quand Henri dit, dans la même scène du même film:

- *J'ai pas de maison, mais je n'aime pas qu'une femme me force à la considérer (...) comme du mobilier*"

... il passe de la tournure familière ("*j'ai pas*") à la tournure châtiée ("*je n'aime pas*"). L'emploi de la négation complète donne un côté plus affirmatif.

De la même façon, dans *Lola*, de Jacques Demy, première scène, Roland Cassart dit presque coup sur coup: "*J'ai jamais pu arriver à l'heure*" (discours d'humeur), et "*Ce que je n'aime pas, c'est qu'on s'occupe de moi*" (profession de foi). Voilà de ces nuances que permet un usage varié de la correction grammaticale.

La généralisation du style familier et complice, dans la télévision ou certains films, ne permet plus toutes ces significations. Quand tout le monde se tutoie il n'y a plus de vouvoiement, ou d'alternative. Ou bien, comme dans *L'Esquive*, on ne considère plus que les extrêmes - style dit banlieue, et style hyper-châtié et désuet d'une pièce de Marivaux, avec un trou au milieu. Résultat: tout le monde est bloqué.

Encore une fois, le jeu du "vous" et du "tu". Dans la scène citée de *Pauline à la plage*, on peut étudier le plan de table, si je peux dire, des vouvoiements et des tutoiements. Par exemple, Marion et Henri se vouvoient, et ils ne se tutoieront

que le lendemain matin, après avoir couché ensemble, comme dans un film américain doublé.

Henri, entre 30 et 40 ans, commence par vouvoyer la très jeune Pauline, puis, après que Pauline se soit exprimée sur son jeune âge, il la tutoie, passant de “*Vous avez déjà été amoureuse?*” à vingt secondes plus tard: “*Allez, Pauline, sois gentille, réponds.*” Un tutoiement surdéterminé, qui veut dire à la fois: “Nous nous connaissons mieux que tout-à-l’heure”, et “Tu n’es encore qu’une gamine”.

Le film comporte deux personnages secondaires qui ont un parler plus familier, mais l’un des deux, Sylvain (Simon de la Brosse), semble d’un milieu bourgeois, et Louissette, la marchande de bonbons (Rosette) est marquée comme fille du peuple.

Dans le premier dialogue-flirt entre Pauline/Sylvain sur la plage, Sylvain dit “*celle-là, elle est trop*”, ou : “*dix bornes*” (pour “dix kilomètres”) ou “*pas pour moi la nana*”, bref il parle en style “naturel.” Mais lorsque les deux jeunes s’interrogent sur leur vie sentimentale et qu’ils prononcent les mots “*mec, copain, petit(e) ami(e)*”, ils le font selon des codes très précis.

Le personnage de la marchande de bonbons, parle une langue populaire qui vient plus du théâtre et de la littérature classique que d’une observation sociologique. Elle dit “*Dame, non?*”, et ne fait jamais les négations complètes.

À propos du *Conte d’automne*, Yann Tobin relevait les nuances que sait introduire Rohmer entre la façon de parler de ses deux héroïnes:

Isabelle (Marie Rivière): *Mais tu es super-belle, je sais pas pourquoi tu dis ça...*

Magali (Béatrice Romand):” *Les hommes ne pensent pas comme toi. (...) Je n’ai d’autre intérêt que ma vigne. Je ne veux plus penser aux hommes du tout.*”

Commentaires de l’écrivain:

“Dans *Conte d’automne*, Isabelle pratique l’ellipse du “ne”, ce qui correspond à sa volonté de parler jeune (elle dit “super-belle”; Magali, bien qu’a priori plus “campagnarde”,

prononce les “ne” et fait consciencieusement les liaisons, ce qui lui donne un ton plus artificiel, et un air assuré.”<sup>34</sup>

En revanche, et sauf erreur, on n’entend pas une seule fois dans le film, prononcé par des personnages “populaires” ou d’autres, des mots comme: merde, cul, etc. Ce refus de tout naturalisme verbal touche notamment les choses sexuelles: on dit chez Rohmer “*toute nue*”, pas “à poil” (de Loulouette batifolant dans la chambre d’Henri), on ne dit jamais baiser pour faire l’amour, etc.

Il arrive exceptionnellement chez Rohmer qu’un personnage prononce le mot “emmerdant”. Encore est-ce dans *Le Rayon vert*, film dont les dialogues ont été improvisés par les acteurs, et c’est dans la bouche d’une vacancière suédoise rencontrée par l’héroïne à Biarritz, donc enveloppé, une nouvelle fois, dans un accent étranger, comme le “dégueulasse” d’*À bout de souffle*.

Vers la fin de *Pauline à la plage*, Pierre se laisse entraîner dans une joute verbale de gamin avec Sylvain, bien que plus âgé que lui. Sylvain dit à Pierre:

- *T’es un cafteur, et les cafteurs, ils ont qu’à la boucler.*”

Et Pierre, royal:

- *Ce que les petits cons peuvent raconter, ça m’est d’une indifférence totale.*”

Réplique impériale de Sylvain:

- *Moi, les conneries des grands cons, ça n’est pas ça qui m’empêchera de dormir.*”

Dans le genre “dispute de cinéma”, on a fait plus éblouissant. Ici les personnages n’ont pas d’esprit, et finalement, tant mieux dans ce cas-là, car le cinéma où tous les personnages doivent avoir de l’esprit est fatigant.

Il y a aussi la question intéressante des contaminations de langage. Habituellement, Pierre dit “type”, mais quand il parle du jeune Sylvain, qu’il regarde avec condescendance, il l’appelle un “petit mec”. “Petit con” est une expression qui n’est pas dans son style habituel, comme s’il adoptait le langage qui est

<sup>34</sup> “Liaisons et ellipses”, *Positif*, octobre 1998, n°452

censé être naturel à celui qu'il critique. Ainsi, Nicolas Sarkozy a-t-il cru pouvoir appeler publiquement "racaille" ceux dont il pense qu'ils se donnent du "racaille" les uns aux autres. Et il n'a pas compris pas, ou plutôt a feint de ne pas comprendre, qu'un mot est aussi reçu par rapport à celui qui le prononce.

Pierre, l'amoureux malheureux, est également épris de précision. Quand il dit à Marion qu'il ne veut pas voir son rival Henri:

- *Non, je ne peux pas. C'est physique. Ce type me repousse au sens concret du terme*", il ne veut pas faire un mot. Le "au sens concret" témoigne de son scrupule quant à l'expression de la pensée. Il ne veut surtout pas jouer sur le mot "repousser", comme quelqu'un qui vous ferait miroiter le sens propre et le sens figuré en même temps, et resterait sur le fil entre les deux.

Plus loin, Pierre, remuant le couteau dans sa propre plaie, dit de Henri son rival:

- *Il est arrivé à ses fins?*" (= il a couché avec toi?)

Marion: *Oh, quel vilain mot!*

Pierre: *Ben quoi, c'est pas le mot, c'est la chose.*"

Cela nous renvoie à toute une tradition française de chansons équivoques, où l'on "en" parle.

Dans *La Femme de l'aviateur*, 1981, on entend des phrases comme "*non seulement ça m'attriste mais ça me choque par-dessus le marché*"; ou dans la bouche d'Anne-Laure Meury:

- *Vous ne m'embêtez pas, vous m'amusez.*"

Souci encore une fois de précision, et non pas de jeu sur les mots.

Dans le *Conte d'hiver*, 1991, l'héroïne, une fille-mère, parle à son soupirant de la possibilité que le père de sa fille, perdu de vue, réapparaisse un jour, de sorte qu'elle ne peut pas répondre favorablement à un autre homme. Voici leur dialogue:

Elle: *Que Charles réapparaisse ou non, c'est pas là l'essentiel. Il reste dans mon coeur et c'est pourquoi je ne peux*



*donner mon coeur à personne d'autre.*

Lui (l'embrassant): *Tu dis que tu t'exprimes mal, mais tu sors parfois des phrases qui sont magnifiques."*

Elle: *Oui, c'est parce que c'est (sic) les sentiments qui parlent."*

Quel raffinement! À deux phrases de distance l'héroïne, qui se présente plusieurs fois comme une inculte, utilise la forme populaire et familière, non châtiée, de la négation ("*c'est pas là l'essentiel*") et à l'opposé, sa forme hyper-distinguée: "*je ne peux donner mon coeur à personne d'autre*" au lieu de "*je peux pas donner mon coeur à quelqu'un d'autre.*" Juste après que son partenaire l'ait complimentée pour cette phrase, elle commet, en disant "*c'est les sentiments*", une faute de grammaire, qu'il a la gentillesse (ou la faiblesse) de ne pas relever, et qui me semble marquer la présence, dans son langage et dans son être, de traits enfantins au sens positif du terme.

Dans *Triple agent*, 2004, situé à l'époque du Front Populaire, une femme grecque, Arsinoé, s'efforce de parler un français correct.

Arsinoé: *J'aime mieux prendre les gens dans leur milieu naturel. C'est comme ça qu'on dit?*

La mère: *Oui enfin, on dirait plutôt: dans leur cadre naturel*".

Nous avons là un tout autre effet que dans les fameux échanges de Patricia et Michel chez Godard ("*Qu'est-ce que c'est, l'horoscope?*"). La mère ne fait pas "rebondir" la question sur une équivoque, elle répond à la question posée, ni plus ni moins.

La mère plus loin dit d'un croquis d'Arsinoé: "*C'est épatant.*" Un adjectif que connaissent bien tous les cinéphiles amoureux de Jean Renoir, car celui-ci aimait bien l'employer. Il y a d'ailleurs dans *La Règle du jeu* quelques traces du langage de l'époque.

En résumé, la langue de Rohmer est une sorte de combiné subtil entre intemporalité classique et air du temps,

rigueur de la langue et souplesse de la parole. En cela elle diffère beaucoup de celle d'autres films qu'on qualifie parfois de "rohmériens", comme *La Discrète*. C'est une langue non datée, correcte mais sans pédantisme, et qui est relevée, assaisonnée de quelques expressions ici et là, datées ou marquées socialement, tantôt dans le sens du familier, tantôt dans celui de la référence au style classique.

## XIX. *Notre histoire*, 1984, de Bertrand Blier

*“ Sur le quai de la gare il y a un banc. ”*

Devinette: quel est le classique du cinéma français sorti en 1959 dont l'héroïne est une femme qui n'est jamais nommée? Une femme sans nom ni prénom, qui vit une histoire d'amour avec un Japonais lui-même anonyme? Et où ce qui est nommé, en revanche, de manière lancinante, est la ville où se déroule leur histoire? Ajoutons que la femme a dans son passé, douloureuse, une histoire à raconter, située à Nevers, Nevers-en-France dit le Japonais. Et que ce n'est qu'à la fin du film que les personnages se baptisent l'un l'autre, la femme disant à l'homme: *“ Hiroshima, c'est ton nom ”*, et l'homme répondant:

- *Ton nom à toi est Nevers. Nevers en France.”*

On aura reconnu, bien sûr, le chef-d'oeuvre d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, sur un scénario de Marguerite Duras.

C'est sous l'influence de ce film, et de l'écriture de Duras pour le cinéma en général, que j'oserai placer un réalisateur français discuté, très inégal aussi, mais auquel selon moi on ne peut dénier le titre d'auteur: Bertrand Blier. Dans une de ses oeuvres, la meilleure à mon avis de sa production, le nom ou l'absence de nom pour les personnages, ainsi qu'une certain accent durassien, jouent un rôle important. C'est *Notre histoire*, 1984, avec les deux grandes stars françaises de l'époque, Alain Delon et Nathalie Baye.

Le film commence donc par l'image d'Alain Delon dans un train, seul en compartiment de première classe, tandis que dehors défile par la baie un paysage d'hiver gris et quelconque. Sur la tablette, devant lui, trois bouteilles de bière. Il lit l'Argus automobile, tourne son regard vers la caméra et s'identifie:

- *Robert Avranches. un homme seul dans un train. Qu'est-ce qui peut bien lui arriver? Rien! Absolument rien.... Ou alors une aventure de merde.”*

Ce n'est pas l'équivalent à haute voix d'un monologue intérieur, car le personnage se désigne à la troisième personne, et de plus il tient à propos de lui-même les réflexions qui peuvent être celles de son scénariste devant la page blanche. Peu après vient le titre du film, écrit en lettres manuscrites: "*Notre histoire*", puis le début de l'action.

*Le Camion* de Duras commençait par être raconté au conditionnel, comme chez les enfants: "*C'aurait été un film*". Ici le mode est celui de l'indicatif mais la forme interrogative ("*Qu'est-ce qui peut lui arriver?*") met le récit sous le signe du doute, d'une suspension.

Cette façon d'introduire le récit fait du film de Blier également un film au conditionnel.

Après quelques cartons de générique, Delon/Avranches voit qu'il est regardé, depuis le couloir, par une femme à l'air paumé. Il va à la porte du compartiment et l'interpelle sèchement:

- *Pourquoi vous me regardez?*"

Elle répond:

- *Je voudrais vous raconter une histoire.*

- *Quel genre d'histoire?*

- *Vous permettez que je m'assoie?*, dit la femme. Celle-ci s'installe dans le compartiment et enchaîne:

- *C'est une histoire qui commence dans un train. Y'a un type tout seul dans un compartiment de première classe. Un type pas mal. Il a pas l'air d'avoir le moral. Il a plutôt l'air d'avoir envie de se balancer par la portière. Ça marche jusque-là?"* .

Delon, glacial: "*ça marche*".

La femme reprend:

-*Le train s'arrête dans une gare, le type, appelons-le Pierre, Paul, Jacques, peu importe."*

- *Robert. Robert Avranches.*", dit Delon, livrant ainsi son nom et l'offrant à l'histoire en gestation. La femme, sans se servir du nom qu'il lui a livré, poursuit:

- *Il descend du train, c'est un type qui aime bien se dégourdir les jambes. Il descend du train. Il fait quelques pas*

*sur le quai. Il en profite pour acheter une bière. il aime bien la bière. C'est sa troisième depuis le départ. C'est un type qui picole. Alors il achète sa bière, il paye sa bière, et il en boit tout de suite la moitié, là, sur le quai, debut, à côté de son train. Ça fonctionne toujours?"*

- *Impeccable*, dit Delon, dont l'approbation semble démentie par son absence de sourire ou de geste.

La femme paumée continue:

- *Sur le quai de la gare il y a un banc, et sur ce banc, il y a une femme. C'est une femme qui aime bien se balader dans les gares, elle adore voir arriver les trains et les voyageurs solitaires, qui descendent pour acheter leur bière.*

*Alors donc elle est là sur le banc et elle regarde ce type. Elle le trouve pas mal."*

Le temps grammatical est ici un présent sans futur et sans passé, sans perspective temporelle, donc quelque chose d'éternisé. L'auteur veut créer une sorte d'abstraction, les deux personnages parlant d'eux à la troisième personne. Pour le train pas de destination de départ ou d'arrivée; et pas de nom propre en général, sinon Avranche. La femme parle de: "la bière", et pas de la Heineken ou de la Carlsberg (on se souvient du dialogue burlesque, dans *Blue Velvet*, de David Lynch, sur les marques de bière préférées du jeune héros joué par Kyle McLachlan, et du méchant joué par Dennis Hopper, l'un aimant la Heineken, et l'autre la Blue Ribbon).

Dans le même sens va le choix des mots les plus vagues, précédés d'articles indéfinis, un banc, un train, un type, une femme... Pas de termes excessifs ou superlatifs; plutôt ce que j'appellerais des "litotes grises" (par opposition à la litote "flamboyante", comme dans le fameux "*va, je ne te hais point*" de Chimène à Rodrigue). Exemples: "*un type pas mal*" et non un homme beau; "*Il aime bien*" plutôt qu'"il adore". Un seul mot grossier, mais mis en valeur par la façon de le placer en fin de tirade ("*une aventure de merde*"). De la poésie pauvre, avec des rimes modestes et faciles (solitaires/bières), beaucoup de répétitions et un choix de mots réduits. En résumé, du morose

verbal, comme le paysage d'hiver que traverse à ce moment-là le train, mais dans un style très étudié, très composé.

Gros mots mis à part, si l'on est cinéphile en 1984 et si l'on a vu plusieurs films de Duras, tout cela a un air de déjà entendu. L'héroïne féminine est en effet du même type que dans *Le Camion* de Duras: une femme errante, qui s'offre à l'aventure et qui invente des histoires, une femme qui vaticine, une femme qu'on peut croire folle. Comme elle, elle n'a pas de nom pendant longtemps. Simplement, chez Duras, la femme sans nom est appelée "la femme", l'article défini venant à la place de l'article indéfini chez Blier.

En 1977, *Le Camion* nous montrait alternativement un gros véhicule de transport dont on ne voyait jamais l'intérieur (un peu comme *Duel*, de Spielberg) et qui roulait dans un paysage volontairement banal, et une pièce de séjour isolée de l'extérieur par des rideaux tirés, où l'écrivain racontait à Gérard Depardieu quelque chose qui "aurait été" un film, sur une femme sans nom qui faisait de l'auto-stop tous les jours dans des camions différents, et parlant de façon décousue à des conducteurs maussades.

Chez Duras comme chez Blier, nous sommes devant une parole féminine interminable dévidée par une sorte de Shéhérazade perdue dans un monde sans espoir, un monde qui ne croit plus aux histoires.

Citons, pour preuve, quelques lignes du texte du *Camion* :

*"Dans le film quelqu'un aurait dit:  
C'est une femme comme ça, tous les soirs elle arrête  
des autos, des camions. Et puis elle raconte sa vie à qui se  
trouve là.*

*Chaque soir, elle raconte sa vie pour la première  
fois.<sup>35</sup> "*

Le style créé par Duras pour l'écran est lui aussi fait de formules plates et familières ("*C'est une femme comme ça*") entraînées dans une litanie. Elle n'hésite pas à répéter

<sup>35</sup> *Le Camion*, éd. de Minuit, 1977, p. 64

littéralement les mots d'une phrase à l'autre, ce qui est en principe le péché cardinal dans l'art du bien-écrire et du bien-parler français. C'est pour l'éviter justement qu'à la télévision on multiplie les synonymes et les périphrases, et qu'on appelle Marseille "la cité phocéenne", pour ne pas répéter Marseille, Toulouse la "ville rose", la Corse "l'île de beauté", l'Espagne "la péninsule ibérique".

Duras a donné au cinéma, dès le film de Resnais, des lettres de noblesse à un lyrisme familier, incantatoire, où il n'est plus interdit de reprendre un mot autant de fois qu'on en a envie, ce que Blier adaptera à son propre univers. Un style d'ailleurs facile à parodier. Citons dans la magnifique ouverture d'*Hiroshima mon amour*:

- *Quatre fois au musée à Hiroshima. J'ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose. Les photographies, les reconstitutions, faute d'autre chose.*"

Voilà une combinaison unique d'expressions soignées, telles que "faute d'autre chose", de répétition litanique, et de banalité revendiquée ("les gens"). Encore un découplage.

À chacun sa préciosité: celle de Blier est mise par lui dans le choix ou la place du mot grossier, celle de Duras dans l'apparition de formules recherchées ou hyper-correctes à l'intérieur de phrases plates et répétitives.

À la sortie d'*Hiroshima mon amour*, Georges Sadoul, tout en étant très laudatif sur l'oeuvre, avoua être gêné dans le texte des dialogues par des "mots d'auteurs dignes de Guitry ou de Henry Bernstein". Il épinglait par exemple une réplique dite par Riva à son amant: "Je suis d'une moralité douteuse, je doute de la moralité des autres", qui n'est effectivement pas une trouvaille.

C'est curieux parce qu'en 1986, Resnais osera remettre en scène cet auteur dramatique démodé, Bernstein, dans *Mélo*. Sadoul eut en tout cas l'honnêteté d'écrire: "Plus je me souviens de ce film inoubliable, plus je discute le scénario de Marguerite Duras." Ce qui prouve que le style Duras n'a jamais

été évident.

En proposant l'idée d'une influence de l'auteur du *Camion* sur Bertrand Blier je n'ai pas voulu nier ce qui les sépare, et niveler les différences et les hiérarchies, simplement suggérer que dans un cinéma donné comme le cinéma français, les courants circulent autrement qu'on ne croit, et ignorent les catégories habituelles.

De la même façon, dans le chapitre suivant, je vais essayer de dire ce qui, toutes choses étant différentes par ailleurs, unit les dialogues de Bresson, et ceux de Francis Veber.



## XX. *Les Compères*, 1983, de Francis Veber

*“Je vous ai téléphoné hier au sujet de mon fils.”*

L'action débute à Paris. Une femme, jouée par Anny Duperey - genre “bourgeoise active et déterminée” -, s'inquiète parce que son jeune fils Tristan n'a plus donné signe de vie. Elle se rend au commissariat avec son mari, un homme mou (Michel Aumont, voué par le cinéma français à ce genre de personnages), pour signaler sa disparition. Elle explique au policier, je cite les termes exacts:

- *Il était très amoureux d'une fille quand il est parti. Il est très possible qu'ils soient partis ensemble.”*

Le mari lance le nom d'un hôtel de Nice.

- *Je vais demander à mes collègues de Nice d'y aller faire un tour”,* lui répond le policier. Duperey s'inquiète:

- *Vous pensez que vous allez le retrouver?”*

Devant la réponse évasive de la police, le couple se rend à Nice et interroge le patron de l'hôtel:

-*Je vous ai téléphoné hier au sujet de mon fils”,* dit Michel Aumont.

Le patron - qui n'a pas d'accent - dit qu'il ne sait rien et les éconduit sèchement. La femme revient à Paris, toujours déterminée, et confie à sa mère qu'elle a contacté un de ses anciens amants, devenu journaliste:

- *Qu'est-ce que tu peux attendre d'un homme que tu n'as pas revu depuis dix-sept ans?”,* dit la mère.

- *Je vais lui dire que Tristan est son fils.”*

Et ainsi de suite...

Si l'on a reconnu le film - il s'agit des *Compères*, 1983, écrit et réalisé par Francis Veber, avec Gérard Depardieu et Pierre Richard - je suppose que c'est grâce aux situations et au nom des interprètes, non à cause du style des dialogues car on

ne fait pas plus neutre et fonctionnel, moins spirituel ou savoureux, moins écrit pour devenir culte et être répété dans les cours d'école, les réunions d'amis et les dîners, et donc plus impropre à figurer dans les recueils du type "Les meilleures répliques du cinéma français."

Mais précisément: si j'ai pris la peine de retranscrire ces phrases qui ne sont pas faites pour être lues, c'est parce que c'est seulement en les recopiant ou en les lisant imprimées qu'on se rend compte à quel point cette neutralité, cette réticence à nourrir le dialogue de trouvailles, de blagues, à y faire sonner la langue française, sont travaillées, volontaires, recherchées, et qu'en français où il n'est pas si facile de parler "neutre", elles ne vont pas de soi et rentrent dans un système d'auteur, visant à éteindre le parler des personnages pour mieux magnifier les situations.

Il ne s'agit pas de dire, bien sûr, qu'au cinéma les dialogues doivent à tout prix se faire petits devant l'intrigue, ou le contraire. Seulement que c'est un parti-pris chez Francis Veber, auteur connu pour son approche formaliste du scénario de cinéma (il a eu le culot d'écrire une douzaine de films comme autant de variations sur le même schéma, celui du tandem masculin dépareillé). Chez lui le discours ne sert même pas à "caractériser" les personnages, et tout le monde parle de manière équivalente. Quand on entend un mot familier ou agressif, il est choisi parmi ceux que les Français, dans toutes les classes de la société et à tous les âges, emploient de la même façon: "*Je vous emmerde*", "*La police s'en fout*". À un seul moment, dans le début des *Compères*, la mère du jeune fugueur a une expression imagée, quand elle dit de son mari: "*il n'a pas les épaules*." Mais la réplique passe si vite qu'on n'a même pas le temps de repérer une expression plus colorée, plus incarnée dans un dialogue visant à la fonctionnalité pure.

Évidemment, chez ce constructeur méticuleux d'intrigues dont les films ont souvent été adaptés aux USA, y compris par lui-même, on serait tenté de voir l'influence d'un modèle international de cinéma comique, où il s'agirait d'effacer

toute couleur locale, fût-ce celle d'une langue nationale, pour aboutir à des films qui se traduiraient tous seuls dans d'autres langues. Or, dans les films américains distribués internationalement, les dialogues sont souvent très colorés et particularisés, et ils sonnent rarement aussi secs que ceux des films de Veber, ils font circuler des répliques, des vanes, des jeux sur le langage, des accents. Je pense donc que cet extrême du style blanc, voire incolore, invisible, a quelque chose de français, puisque c'est justement dans une langue comme la nôtre où le niveau neutre est si peu naturel que l'on tire un effet particulier du fait d'y viser. Dans ce sens, Veber reprend ce qu'avait tenté René Clair.

Il est curieux de remarquer qu'un autre cinéaste français, qui à part cela n'a rien à voir ni avec René Clair ni avec Francis Veber, a lui aussi fui ces deux pôles du cinéma français qui sont le style précieux et le style familier et coloré (représenté aujourd'hui jusqu'à la caricature par les "comédies ethniques" ou "branchées" situées en banlieue, dans le milieu publicitaire, le quartier du Sentier, etc...). Ce cinéaste, c'est Robert Bresson.

Mais avant d'écrire ses propres dialogues, Bresson avait commencé avec trois écrivains français illustres: Jean Giraudoux (*Les Anges du péché*, 1943), Jean Cocteau (*Les Dames du bois de Boulogne*, 1945), et évidemment Georges Bernanos (*le Journal d'un curé de campagne*, 1951). À la différence que Bernanos était mort quand fut tourné le *Journal*, tandis que Giraudoux et Cocteau, lorsqu'ils écrivirent pour le réalisateur, étaient bien vivants. Les deux se distinguèrent au cinéma dans la recherche d'un style classique et lapidaire, apparemment sans effets et pourtant très étudié, un style d'écrivain, anti-naturaliste au possible. Par où on voit que dans le cinéma français, la littérature n'est jamais loin.

Dans l'abondante production d'ouvrages sur le cinéma, ce sont les sujets les plus évidents qui sont souvent les plus négligés. Quand on parle de Robert Bresson, ce géant, malgré ses défauts évidents (son style gourmé, son approche

très phobique, défensive du cinéma), on souligne rarement la filiation de son cinéma avec la littérature, une littérature sèche et concentrée.

Écoutons ou plutôt ces répliques de *Pickpocket*, 1959, écrites par Bresson lui-même. Il s'agit d'une discussion entre le héros, Michel, et un commissaire de police:

- *Est-ce qu'on ne peut pas admettre que des hommes capables, intelligents, et à plus forte raison doués de talent, voire de génie, donc indispensables à la société, au lieu de végéter toute leur vie, soient dans certains cas libres de désobéir aux lois?*", dit Michel.

- *Cela me paraît difficile et dangereux*, répond l'autre. (...) *Et qui distinguera des autres ces hommes supérieurs?"*

Rien à voir, évidemment, avec les propos tenus dans les films de Veber. Ici, la phrase peut être longue et laborieuse, mais il règne une même volonté d'arracher le dialogue au psychologisme, à l'effet verbal, pour le rendre fonctionnel. C'est du français compact et mat, volontairement sans grâce. Chez Veber, on a vu la répétition à deux phrases voisines du mot "parti". Chez Bresson on peut entendre (dans son dernier film *L'Argent*, 1983), cette réplique du jeune héros, payant à son insu avec de faux billets, au cafetier qui refuse de les lui rendre:

- *Rendez-les moi. J'irai les rendre au monsieur qui me les a donnés et qui m'en donnera d'autres."*

Deux fois "rendre" et deux fois "donner" en quelques mots! Mais cette répétition ne vise aucunement au lyrisme. C'est balourd et plat au possible, anti-littéraire (donc littéraire), et, si l'on peut dire, "anti-sonore." C'était le parti pris que Bresson allait adopter peu à peu, afin de lui permettre d'obtenir son phrasé si personnel, sa façon d'enchaîner les gestes, les plans, les raccords, les regards, etc... En ce sens, entre un scénariste-réalisateur voué à la comédie, qui recherche une certaine perfection de l'enchaînement des situations, et un auteur de "cinématographe" qui veut atteindre à un certain fondu des éléments, un certain continuum, il y a, sans vouloir réduire leur différence, un axe commun.

## XXI. *La Discrète*, 1990, de Christian Vincent

*“Elle est immonde!”*

De temps en temps, un film français de réputation littéraire ou savante obtient un succès qui dément les pronostics. La tradition remonte peut-être à *Ma nuit chez Maud*, 1969, de Rohmer. En 1991, un vaste public alla dans les salles découvrir la viole de gambe et un vieux compositeur français, Marin Marais, dans *Tous les matins du monde*, d'Alain Corneau. L'année précédente, c'était le succès de *La Discrète*, de Christian Vincent, et la starisation définitive de son interprète principal Fabrice Luchini.

Cet acteur, Walerian Borowczyk dans *Contes immoraux*, 1974, Éric Rohmer dans plusieurs films l'avaient déjà découvert et “lancé”. Il fallut cependant le succès démesuré du film de Vincent, pour que Luchini devienne un personnage-emblème du parler dans le cinéma français. Il y avait eu le “atmosphère” d'*Hôtel du Nord*, le “dégueulasse” d'*À bout de souffle*, le “foutaises!” de Marie-France Pisier dans *Souvenirs d'en France*, 1975, d'André Téchiné, il y eut désormais, le “immonde” de Luchini. N'oubliez pas de souligner le double m: “im-monde”, ce qu'on ne fait plus guère. Dans le film, d'ailleurs, Antoine fait à plusieurs reprises un sort aux mots à consonne double du français: “effarant”, “effrayant”, “illico”.

En évoquant *La Discrète*, je suis frappé à quel point le succès peut-être injuste quand il arrive, et pas seulement quand il boude. J'écris cela sans intention maligne pour un réalisateur, qui a montré son talent, mais a eu du mal à continuer. Naturellement, on l'a à l'époque immédiatement comparé à Rohmer, bien que cette histoire de manipulation amoureuse soit plus proche de l'univers de Michel Deville (celui d'après Nina Companeez) et de films comme *L'Apprenti-salaud*, 1977.

“*Je traîne, je vaque...*” Voilà une réplique typique de son personnage, cette idée de mettre en valeur un mot, en l’arrachant à la locution courante et conventionnelle où on l’emploie (“*vaquer à ses affaires*”). Parfois, il y a une velléité de verve, mais le personnage est peut-être censé se moquer des clichés verbaux, lorsqu’il dit:

- *Sur le coup de midi, quand il y a un coup de feu, je leur donne un coup de main en extra.*” Le même effet est déjà chez Audiard.

Quant au fameux “immonde”, réplique qu’il est impossible de lire sans entendre la voix du comédien, Antoine le prononce, en racontant à son éditeur sa première rencontre avec celle qu’il doit séduire:

- *Tu l’as vue, mais elle est immonde. Je m’étais installé sur un renforcement quand cette fille est arrivée droit sur moi. Je me sentais honteux, mais honteux, que cette fille m’aborde dans cet accoutrement.*”

“Cet accoutrement”, (“habillement étrange, ridicule”, dit le dictionnaire Robert), le mot est savoureux, et en même temps il permet de ne rien dire. On ne sait pas quel aspect a choqué Antoine dans l’habillement de Catherine, si c’est sa robe, les motifs. Le prolix Antoine ne dira rien sur le physique de la jeune femme, ni même sur sa couleur de cheveux ou celle de ses yeux, seulement sur sa taille, quand il l’appelle cette “naine”.

Le parti pris du film est en effet de faire dire aux personnages le moins possible de choses concrètes et précises, de les faire parler par généralités.

Typique est à cet égard la scène de rupture entre Antoine et Solange à la Gare de l’Est:

Solange: *Écoute, ça me gêne que tu sois venu. Tu sais, j’ai beaucoup réfléchi ces derniers temps et je voulais t’en parler. Mais ça m’ennuie de le faire ici.*

Antoine: *Tu te souviens de ce que tu m’as dit.*

Elle: *Tu ne te rends pas compte que j’en aie assez de toi, que je ne veux plus te voir, que je ne veux plus vivre avec*

toi.

Lui: *Mais tout ce que nous avons vécu ensemble ne représente-t-il plus rien, ces nuits que nous avons passées ensemble...*

Platitude volontaire? Difficile de le savoir. On dirait la version française d'un roman-photo traduit de l'italien, et il est difficile de faire plus abstrait.

L'intention en revanche est affichée dans les dialogues de sacrifier le moins possible à ce que Rohmer appelle le "vraisemblable".

La secrétaire d'Antoine lui reproche de ne pas s'intéresser à elle:

- *Vous ne m'avez même pas demandé si j'ai passé de bonnes vacances*", et il dit:

- *Avez-vous passé de bonnes vacances, Monique?"*

- *Excellentes, merci, et vous?"*, et c'est tout.

Dans la plupart des films, nous savons si les personnages sont allés à La Baule, à Morzine, ou en Normandie, des noms de lieux ou de pays sont prononcés.

Dans son article sur "Le film et les trois plans du discours: indirect/direct/hyperdirect", Éric Rohmer, donne, avec beaucoup d'humour, l'exemple des "côtelettes aux épinards" que commande un personnage d'un roman de la Comtesse de Ségur, non parce que cela apporte quelque chose au récit, mais parce la technique de la Comtesse consiste à passer de temps en temps au style direct. Autrement dit, ses dialogues deviennent des dialogues de théâtre: "*La commande, "deux côtelettes aux épinards"*", écrit Rohmer, *n'éclaire ni l'histoire ni les moeurs du personnage. C'est un pur tribut payé à la vraisemblance*".

On voit que Rohmer dans ses films essaie de limiter le plus possible ce trait: quand ils sont au café ou au restaurant, ses personnages ne parlent de nourriture que si c'est directement nécessaire à l'action. En effet, écrit-il dans son article, "*Quoi de plus agaçant pour un metteur en scène, pendant le tournage d'une scène de café, que la nécessité où il se trouve de faire*

*servir, par “vraisemblance”, à ses personnages, des boissons précises, avec tout leur cortège de connotations dont il n’a cure et qui le feront accuser d’avoir surtout payé tribut à la publicité clandestine. Au cinéma, la vraisemblance devient une nécessité, la première de toutes, et donc une servitude, dont il est naturel qu’on veuille secouer le joug.”*<sup>36</sup>

De ce point de vue, *La Discrète* apparaît très rohmérien: bien qu’une partie de l’action se passe dans des brasseries, on ne nous encombre pas avec des commandes de côtelettes aux épinards, et ce que les personnages boivent ou mangent n’apparaît pas dans leur discours. Une des seules concessions au vraisemblable, c’est lorsqu’Antoine s’inquiète d’une amie qui semble malade et qu’il lui propose “*du potage Royco aux légumes.*” Je crains que l’évocation de cette marque populaire au nom bien désuet - la seule marque évoquée dans tout le film - ne soit un trait gratuit, destiné à obtenir de la salle des ricanements de connivence.

Quant aux autres traits de vraisemblable, on note qu’Antoine achète “Le Monde” et que lorsque son ex-amie Solange “*quitte Paris*”, comme elle dit, c’est pour aller à Roubaix, une ville du Nord dont le nom est répété dix fois, comme si ce nom était le comble du dérisoire.

Un film comme *La Discrète* pose un problème bien intéressant, mais je ne sais pas si c’est volontairement ou involontairement, en d’autres termes si cette question fait partie de sa stratégie. Cette question, c’est: Antoine est-il un bon ou un mauvais écrivain, et qu’est-ce qu’une réponse éventuelle viendrait changer au sens du film? Nous avons droit en effet, en voix-off (c’est le principe même de la narration dans *La Discrète*), à des échantillons de sa prose, donc du livre qu’il écrit pour le donner à son éditeur.

Par exemple, nous entendons ceci:

*- Le piège a fonctionné exactement comme nous l’avions imaginé, C’est donc totalement confiant dans la stratégie établie que je me rends à son domicile, prêt à toutes les ignominies*

<sup>36</sup> *Le goût de la beauté*, Cahiers du Cinéma, 1983, p. 99



*pour atteindre mon objectif, exaspérer la demoiselle.”*

Il y a là un mélange de langue de bois économique (“*stratégie établie*”, “*atteindre des objectifs*”), de grossissement journalistico-publicitaire (“*exactement*”, “*totale*ment”, “*prêt à tout*”), et de style de rapport de police: “*se rendre à un domicile*” (au lieu d’aller chez quelqu’un). Le style officiel du rapport de police a un sens dans son contexte social, qui est de marquer la distance et les formes. Mais chez un écrivain, si je lisais une chose pareille, je ne sais pas si je ne conclurais pas tout de suite à la nullité de l’ensemble.

Peu après, à l’issue de la brève scène où Antoine a essayé d’énerver Catherine et où celle-ci lui a demandé de quitter les lieux, la voix de son récit en remet une couche: “*Tout s’est passé exactement comme prévu.*”

Cela fait deux “*exactement*”.

Plus loin Antoine tape à sa machine:

- *Quand nous reverrons-nous? Je n’en ai pas la moindre idée.*”

Plus loin encore:

- *J’ai décidé (...) de rester complètement normal.*”

En parlant à son éditeur-libraire:

- *J’y suis passé, mais sans aucun résultat.*”

“*Exactement, totalement, pas la moindre, complètement, sans aucun*”: c’est le genre de maximalisme verbal par lequel certains croient rendre palpitante une histoire banale, et puis, doper par des adverbes en “-ment”, de façon répétitive, une phrase déjà claire n’est pas le comble de l’élégance.

Nous avons droit aussi à des maximes de cette teneur:

- *Rien n’est plus efficace qu’un bouquet de fleurs quand on a quelque chose à se faire pardonner*”

- *Rien n’est plus agaçant que les gens qui vous raccrochent au nez.*”

- *Les femmes sont beaucoup plus pragmatiques que nous.*”

Et à des métaphores stéréotypées, qui renvoient une

fois de plus à Cyrano.

- *Le moment est venu de porter l'estocade*

La lettre pincée et affectée que lui enverra Catherine - dont le personnage, lui, ne prétend pas être écrivain - ne vaut pas mieux:

- *Troubler votre sommeil pour vous dire simplement adieu m'a paru inutile. (...) J'espère que cette lettre dissipera un malentendu en même temps qu'elle met fin à une situation artificielle."*

Une dernière pirouette du film fait d'Antoine, personnage traitant sa vie et la menant comme une matière de roman, un personnage de roman lui-même, manipulé par un narrateur qui prend la parole à la toute-fin du film, sous la forme d'une voix-off masculine.

- *Tout occupé à son écriture, Antoine ne vit pas la jeune femme qui s'était assise en face de lui. Et même s'il l'avait vue, on peut parier qu'il n'aurait rien su d'elle."*

L'écrivain qui serait censé raconter l'histoire d'Antoine n'est donc pas forcément plus talentueux que son personnage.

Cependant, *La Discrète* a une source qui pourrait justifier son parti-pris de départ: le dernier épisode de la saga Doinel-Truffaut, *L'Amour en fuite*. Dans *Domicile conjugal*, on voyait Doinel se mettre à écrire le roman dont il rêvait alors que Christine son épouse et lui font chambre à part, depuis qu'elle a découvert qu'il la trompe. Tout ce qu'on en voyait était des feuillets éparpillés sur le matelas posé par terre qui est son lit. On n'a aucune idée du contenu, et c'est peut-être mieux ainsi. Pourquoi? Parce que *L'Amour en fuite* malheureusement révèle et banalise le contenu de ce premier livre, censé avoir été publié chez Flammarion et dérisoirement titré *Les Salades de l'amour*. La manière dont le film révèle ce contenu est aussi décevante que ce dernier: ce n'est qu'une narration plate, à peine arrangée, des événements des Doinel précédents, dont elle introduit la récapitulation. On entend des phrases qui sont censées être tirées d'un livre, et qui sont celles-ci:

- À quoi reconnaît-on que l'on est amoureux? C'est très simple. On est amoureux quand on commence à agir contre son intérêt."

C'est un peu mieux que les écrits de l'autre Antoine, celui de *La Discrète*, mais pas tant que cela. C'est d'autant plus curieux que Truffaut aimait vraiment la littérature. Comment représenter un artiste à l'écran, et sa création? D'une manière différente, le film de Pialat *Van Gogh* aborde la même question.

XXII. *Van Gogh*, 1990, de Maurice Pialat

*“ On dit chabrot du côté de ma mère. ”*

Van Gogh a eu au moins quatre visages marquants à l'écran: celui, fugitif, mais émouvant, de Martin Scorsese dans une séquence de *Rêves*, de Kurosawa (grand admirateur du peintre); celui, connu, et généreux, mais démonstratif, de Kirk Douglas, dans le film lyrique de Vincente Minnelli *Lust for Life* (*La vie passionnée de Vincent Van Gogh*, 195\*); celui, virtuel, de Daniel Auteuil, un temps pressenti pour jouer le rôle dans le film de Pialat - quel film c'eût été pour ce grand acteur, le rôle de sa vie peut-être - et enfin, celui, réel en même temps que totalement improbable au départ, de Jacques Dutronc, qui reprit le rôle pour lequel Auteuil était pressenti.

Le problème que pouvait anticiper Pialat et qu'il a résolu d'une manière étonnante était que le spectateur, voyant au début de son film un homme descendre d'un train et demander le docteur Gachet, ne pouvait manquer de se dire: "mais c'est Jacques Dutronc. Comment va-t-on me faire croire qu'il est Van Gogh?"

La crédibilisation (si l'on me pardonne ce néologisme de style technocratique) de Dutronc en Van Gogh consiste, dans un premier temps, à le faire parler comme on a déjà entendu parler Dutronc au cinéma, avec des phrases telles que "*Le docteur Gachet, c'est où?*" Puis, à peu à peu lui faire adopter des gestes et des phrases du personnage, dans un autre style, mais non pas comme on pourrait croire que parlait Van Gogh en 1890, avec ce qui devait rester au peintre d'accent néerlandais, que ne cherche pas une seconde à imiter l'acteur...

Pialat ne vise pas l'homogénéité; tantôt ses personnages parlent comme dans la vie; tantôt ils récitent des phrases qui semblent extraites de lettres ou de livres. Quand Vincent dit: "*J'aime pas peindre l'eau, c'est trop fluide, et le*

*reflet est équivoque*”, cela sonne plus comme un extrait de la Correspondance du peintre?

Difficile aussi de voir Dutronc en Van Gogh - où il a une présence fantastique - sans que se superpose à ce rôle, celui que Zulawski fit tenir à l'acteur-chanteur dans *L'Important c'est d'aimer*, 1974, où il en fit un Pierrot inoubliable.

De la même façon, Gérard Séty, étonnant fantaisiste (vu au cinéma dans *Les Espions*, 1957, de Clouzot) devient le docteur Gachet, protecteur et ami de Van Gogh à Auvers, lorsque son personnage, à la fin d'un bon repas, fait le numéro de déguisements à transformations... de Gérard Séty.

Le film se concentre, on le sait, sur les derniers jours du peintre, en partant du moment où il arrive à Auvers-sur-Oise (devenu aujourd'hui un lieu de pèlerinage), dans une modeste gare de campagne. La première scène le montre parlant avec un porteur de bagages, qui est en même temps un des piliers de bistrot du coin, un homme qui aime parler pour parler. Cela donne ce dialogue, très important pour installer le spectateur dans une certaine réalité:

Van Gogh - *Le docteur Gachet, c'est où?*

Le porteur - *Oh, vous le trouverez pas! Il n'arrive qu'au train de sept heures.*

- *Vous connaissez une pension pas chère?*

- *Ravoux. Ya que chez Ravoux. Mais vous auriez dû descendre à la prochaine, parce que Ravoux, c'est plus près d'Auvers. On va boire un canon?"*

Les hommes cheminent ensuite sans mot dire. Le porteur lance, pour relancer la conversation:

- *Pas bavard. Qu'est-ce que vous venez faire à Auvers?*

- *Rien.*

- *Pas fatigant. Vous venez à Auvers pour vous mettre au vert. Moi, je suis le préposé de la compagnie des Chemins de fer du Nord, à Chapeauval. On est tous dans les chemins de fer dans la famille. Les trains, ils ont bercé toute ma jeunesse. Mon père était chef de gare. Moi, j'ai pas pu passer l'instruction. "*

À travers ce personnage, une époque passée se met à être vivante et réelle. On sent ici le plaisir de parler, une certaine allégresse de ce qu'on fait, le goût de faire sonner les noms des lieux qu'on habite.

L'esprit Gavroche se manifeste dans une autre scène plus tard: dans un train du matin, qui revient de Paris, un jeune contrôleur se doute que Van Gogh et la jeune fille ont fait l'amour dans le wagon, et il dit:

- *Petit train du matin, câlin... Allez, bonne continuation!*"

Comme chez Truffaut, les personnages font des mots, mais pas pour mettre en valeur l'esprit des dialoguistes; simplement parce que eux ça les amuse. Même Gachet fait un mot, avec bonhomie:

*"Si votre peinture n'est pas marchande, elle est marchante au moins."*

En sortant de voir le film une première fois, j'étais bouleversé, mais aussi, j'avais le sentiment que Pialat avait fait parler ses personnages en style contemporain. À revoir son film, ce n'est pas si net que cela; le dialogue ne comporte apparemment aucun élément anachronique (les chemins de fer existent à l'époque depuis plusieurs décennies), et si les personnages disent de temps en temps des choses comme "merde!", cette expression, bien des sources le confirment (le *Journal des Goncourt*, ou la *Correspondance* de Flaubert), se disait fréquemment au XIXe siècle. Simplement, elle ne figurait ni dans les dialogues de roman ni dans les pièces de théâtre de l'époque, c'est pourquoi elle semble faire moderne.

Un peu plus loin le porteur, tenant compagnie à Van Gogh qui prend son premier repas dans l'auberge:

- *Tu fais pas chabrot. Les gens croient que faire chabrot, c'est mettre du vin dans la soupe et puis touiller, c'est pas ça. Faut juste garder un peu de bouillon au fond de l'assiette, et puis mettre une bonne cuillerée de vin (il le fait). Enfin, moi, c'est comme ça que je fais, hein. On dit chabrot du côté de ma mère, mais du côté de mon père, on dit champorot (l'acteur fait claquer le mot). Pourtant c'est pas loin, quarante*

*kilomètres. Et mon père, pour entonnoir, il dit enfougne. Et dans la plaine, du côté de ma mère, on dit intonadu. “*

Sobrement, Van Gogh lui demande:

*- Elle est d'où ta mère.*

*- Oh, ma pauvre mère, elle est enterrée à Vic le Comte. C'est marrant la vie. Mon frère, son premier poste... La grande courbe des martres, là, juste avant le passage à niveau, il y a l'express de Clermont qui passe à vive allure. Eh bien, tous les ans, il y a quelqu'un qui passe dessous.”*

En quelques lignes, qui peuvent sembler un bavardage anodin apportant derrière le personnage principal du peintre un décor pittoresque, beaucoup de choses en fait sont posées et donneront au film sa perspective. À travers ce porteur alcoolique, chaque personnage est posé implicitement comme ayant sa vie, ses origines (le mère, la père), les souvenirs qui l'ont marqué, sa fierté ou son amour-propre professionnels. Sans rentrer dans des questions d'accent, sur lesquelles il fait l'impasse, le cinéaste pose le caractère divers des usages et des mots français.

À partir de là, chaque personnage a son langage. Comme Pierre Fresnay dans *La Grande Illusion*, le docteur Gachet, figure historique envers laquelle le film est assez cruel, dont il fait une sorte de dilettante, parle de manière figée et uniformément cérémonieuse - sauf quand il a bien mangé et bien bu. Mais à la différence du personnage de Renoir, Gachet ne fait pas d'esprit, et de “mots”.

*- Quelle évolution depuis votre période parisienne.”*

*- La peinture avec vous progresse à pas de géant.”*

*- La présence de Joanna va consolider vos liens ou rétablir du calme. “*

*- Je suis soulagé parce que je dois vous avouer que j'étais un peu hypocrite.”*

Ce qui conduit à cet échange cinglant entre le peintre et son admirateur:

Gachet: *“J'aimerais connaître votre technique du roseau taillé.”*

Vincent: *“C’est pas compliqué, on taille un roseau.”*

Ce que j’aime moins chez Pialat - mais c’est à prendre ou à laisser dans un film aussi grand que *Van Gogh* - , ce sont les fameuses scènes “pénibles”, ces psychodrames fastidieux où les membres d’une même famille se disent les uns aux autres leurs dures vérités. Ici, la longue et affreuse dispute entre Vincent et son frère Théo (Bernard Lecocq), chez ce dernier, en présence de l’épouse. Je les trouve forcées, comme un morceau de bravoure obligé. Les répliques y sont envoyées pour blesser, agir. On y entend des choses telles que (visant les amateurs):

- *Tous ces cons qui lisent un type qui dit que c’est beau en jargonnant, et ensuite, avant de voir ils ont décidé que ce qu’ils vont voir, c’est beau”*

Ou bien, de Vincent à Théo:

- *Tu dors sur mon oeuvre, mes toiles sont sous ton lit”*,

Ces phrases ont quelque chose de linéaire et de démonstratif. La volonté d’être odieux y est trop manifeste. Mais sans doute cela permettait-il à Pialat de se purger de certaines choses...

Dès que ce sont des gens du peuple, tout est vivant et vrai: un employé des chemins de fer vient prévenir le docteur Gachet, qui est dans la gare, qu’une femme va mal:

- *Dites donc, vous devriez aller sur le quai, là. La demoiselle, elle est pas bien.”*

Théo à Mme Ravoux, devant Vincent couché sur le côté, dans le lit de sa misérable chambre, après qu’il se soit tiré une balle:

- *Vous croyez qu’il est bien dans cette position.*

- *Puisque il s’y est mis, répond l’aubergiste, il vaut mieux le laisser.”*

Un autre médecin du coin à Théo:

- *Vous allez dire que je soutiens mon collègue: je crois qu’il n’y a plus rien à faire.”*

C’est une prostituée:

- *Moi j’crois qu’on peut pas être toujours courageux quand*



*les choses vont mal. (...) Le type avec qui je suis actuellement, je peux pas. Moi, je m'fous de tout, qu'est-ce que je ferais si je me foutais pas de tout."*

C'est cette femme qui fait la lessive de l'auberge:

*- Ca fait combien d'fois que j'demande à ce monsieur Ravoux de m'acheter des grandes lessiveuses."*

N'est-ce pas quelque chose qui manque à beaucoup de films français, de grandes lessiveuses?

### XXIII. *La Haine*, 1995, de Mathieu Kassovitz

*“Petit à petit, l’oiseau fait son fucking nid.”*

Depuis une quinzaine d’années, nous voyons réapparaître dans la production française, grâce notamment à ce qu’on peut appeler des “comédies ethniques” telles que *La vérité si je mens*, la vedettarisation des dialogues et le goût des répliques qui se retiennent. L’édition de livres sur le cinéma, d’ailleurs, essaie de profiter de ce tournant, et les recueils ne se comptent plus qui répertorient les “plus belles répliques” dans les films français.

Dans ce retour du verbe claironnant, les films consacrés à ce qu’on appelle la “banlieue” - en fait, le monde des cités de la banlieue Nord - ont joué un rôle important.

Je pense en particulier à ces deux films distants d’environ dix ans, *La Haine*, 1995, de Mathieu Kassovitz, et *L’Esquive*, 2004, d’Abdellatif Kechiche, tous deux distingués aux Césars. Ils prennent en effet pour héros des jeunes d’une Cité de banlieue, et ont été remarqués pour leurs dialogues. À côté de cela, de nombreuses traits les différencient. Le film de Kassovitz, second long-métrage de son auteur, est un film à budget important dont la forme voyante et soignée (noir et blanc esthétisant, mouvements de caméra) affiche le souci d’égaliser Martin Scorsese (celui de *Mean Streets*, 1973, et de *Raging Bull*, 1980) et Spike Lee (celui notamment de *Do the Right Thing*, 1986, également une histoire de quartier et de communautés “sous tension”). Le film de Kechiche, lui, est une modeste production tournée en vidéo numérique, sans effets visuels voyants.

Autre dissemblance: là où Kassovitz construit son histoire sur un trio de copains, et ne montre presque que des garçons, Kechiche donne beaucoup plus de place aux filles. Différence aussi dans les péripéties: *La Haine*, conforme en cela

à tout ce qu'évoque dans les medias le mot "banlieue", met en scène des situations de vol, de drogue et de délinquance, avant de se terminer sur une bavure policière mortelle; Kechiche, clairement, veut rompre avec cela, et même si son film comporte deux scènes très tendues (un garçon frappe une fille; des policiers arrêtent les jeunes héros), il met en avant l'aspect sentimental dans les histoires de garçons avec des filles et de filles avec des garçons.

Une autre ressemblance, pourtant : les deux films - en cela fidèles à la tradition de Cyrano - mettent en scène des losers, cela notamment dans la question du langage, mais ceux-là ne le maîtrisent pas. C'est donc le contraire et le reflet en même temps du "perdre avec panache", je veux dire avec le bon mot à la bouche, dans un feu d'artifice verbal. Ici, il s'agit non seulement de perdre, mais en plus de le faire sans bravoure.

Car si les personnages de Kassovitz et Kechiche sont montrés comme ayant leur vocabulaire, leur code, leurs façons de dire (d'où les dialogues qui ont fait la réputation de ces films) , ils sont situés aussi dans les deux cas par rapport à une autre langue, évoquée ou suggérée comme une référence intimidante et avec laquelle le jeune de banlieue - tel que le représentent ces films, en tout cas - ne serait pas de taille à se mesurer.

Cette "autre langue" qui écrase les héros, c'est la langue des films américains doublés pour le film de Kassovitz (mais aussi la langue des rappeurs, elle-même sous cette influence), et dans celui de Kechiche la langue désuète et vieille France du théâtre de Marivaux. Les deux extrêmes, en somme? Pas si opposés que cela, puisque dans les deux cas, il s'agit d'un langage apprêté, rhétorique, surveillé.

Vers le début de *La Haine*, par exemple, plusieurs allusions sont faites - mais de telle manière que le spectateur ne peut savoir si c'est intentionnel de la part des personnages ou si c'est le film qui suggère au spectateur cette référence - au cinéma américain. La fameuse scène du "*You're talking to*

me”, de *Taxi Driver*, où Robert de Niro, dans la solitude de son appartement sordide, s’adresse à un adversaire imaginaire (“C’est à moi que tu parles?”), se trouve rejouée en privé par le personnage de Vinz (Vincent Cassel) apostrophant son image dans le miroir: “*C’est à moi que tu parles, enculé?*”.

Si l’on compare les textes, on s’apercevra que Vinz rajoute beaucoup d’”enculé” là où le dialogue anglais, inventé par de Niro lui-même et qui ne se trouvait pas dans le scénario de Schrader, est, pour une fois, décent et agressif à la fois - de même que le jeu de Cassel est parodique, grimaçant, survolté là où de Niro était retenu et inquiétant.

En 2004, un autre film primé par les Césars montrait un acteur français dans tous ses états, et croyant en cela imiter peut-être ainsi Al Pacino ou de Niro: c’était Romain Duris dans le film de Jacques Audiard *De battre mon coeur s’est arrêté*, où le dialogue lui fait dire, en anglais dans le texte, des “*I’ll kill you*”, alors que le personnage est français. Là encore, difficile de savoir la part de parodie, et la part d’identification du personnage aux références américaines.

À un autre moment de *La Haine*, Vinz se retrouve sans ses copains, dans un cinéma de la capitale. On ne voit pas les images du film qu’il regarde mais on entend le son. Outre une rafale de coups de feu et de bruits dégoûtants, nous parvient cette tirade qui semble authentiquement provenir d’un film américain doublé - je n’ai pas pu identifier lequel. Une tirade qui, venant d’un écran invisible pour nous, semble écraser le jeune banlieusard français, avachi dans son fauteuil au milieu d’une salle largement vide.

- *Écoute, pouilleux* - c’est une voix d’homme qui parle, genre Clint Eastwood doublé dans un film policier de Don Siegel -, *pour moi tu n’es qu’une merde de chien qui s’étale sur le trottoir. Et tu sais ce qu’on fait d’une merde de ce genre, on peut l’enlever soigneusement avec une pelle, on peut laisser la pluie et le vent la balayer, ou bien on peut l’écraser. Alors, si tu veux un conseil d’ami, choisis bien l’endroit où on te chiera!*”

Typiquement, voilà du dialogue écrit dans lequel, si

l'on peut dire, une métaphore est longuement filée - ce genre de choses qu'on ne peut entendre que dans un film, et qui doit être long à trouver. Sorti de la salle de cinéma, vous ne pouvez espérer rivaliser avec elle.

Kassovitz nous fait constater que sur ce plan encore, ses personnages sont battus d'avance. C'est d'ailleurs parce qu'ils ne savent pas se défendre dans des joutes verbales, qu'en somme ils n'ont pas de répondant que, dans la scène où ils se sont introduits dans une galerie de peinture parisienne, ils renversent une table et cassent une bouteille. Le geste supplée chez eux à la parole qui fait défaut.

Ce n'est pas tout en effet de savoir proférer des gros mots, il faut, si j'ose dire, savoir broder autour, avec esprit et lyrisme, ce que font les personnages des films américains doublés.

Depuis les années 70, et notamment les horreurs que les dialogues de William Peter Blatty ont mis dans la bouche de la petite fille de *L'Exorciste*, 1973, de William Friedkin, des films comme *Raging Bull* (les obscénités de Joe Pesci au téléphone) ou *Full Metal Jacket*, 1987, de Kubrick (le rôle du Sergent Hartman) figurent en bonne place, avec certains textes de chanteurs de rap, dans une sorte de concours permanent de l'agressivité verbale inventive. Je me demande même si les dialogues très réputés de *Pulp Fiction*, 1994, n'ont pas frappé entre autres parce que, assez intelligemment, leurs auteurs Quentin Tarantino et Roger Avary se sont mis hors-concours, en faisant dire à leurs gangsters de fantaisie toutes sortes de choses, sauf précisément des injures scatologiques et de l'obscénité, sinon à dose modérée.

Un autre film doit être cité, c'est le *Scarface* de Brian de Palma, 1983, une oeuvre-culte dans les banlieues et où Al Pacino, incarnant un parrain cubain nommé Tony Montana, prononçait paraît-il le plus grand nombre de "fuck", pour l'époque, de toute l'histoire du cinéma. On trouve dans différents forums Internet (il suffit taper "Scarface", et "répliques cultes" sur un moteur de recherche), des échanges

d'admirateurs du film qui se renvoient les répliques écrites par Oliver Stone. Fait intéressant, les uns préfèrent la V.O., alors que les autres, en toute connaissance de cause (le DVD offrant les deux options) choisissent la version française, avec ses équivalences ou au contraire ses trahisons.

La comparaison entre l'original anglais et la traduction française est intéressante, justement parce que l'auteur inconnu de cette adaptation, qui ne s'attendait peut-être pas à écrire un texte culte, a tenu compte du génie propre à la langue française

Lorsqu'Al Pacino s'en prend à ses rivaux dans le trafic de la drogue, il s'exclame dans la version originale: "*fuck'em all*", je les baise tous. Pas vraiment brillant. Cela devient en français un "*Je les baise en brochette*" beaucoup plus corsé, visuel et truculent. Pour respecter le critère français de non-répétition d'un même mot, trois "fuck" successifs sont traduits par des presque-synonymes; "*enculer*", "*enfiler*", "*baiser*", etc..." Le traducteur tenant également compte de l'absence du style neutre en français, il rend "work" par "bosser" (travailler ferait guindé),

Dans ce concours international du dialogue grossier, il arrive donc que le cinéma français veuille tenir son rang, mais souvent il le fait en référence au cinéma américain.

Une des premières scènes de *La Haine* montre donc Saïd montant voir son ami Vinz, encore couché. Il lui fait une bise amicale, puis s'engage le petit dialogue que je résume ici et dont l'agressivité est censée exprimer une solide affection:

- *Oh, Vinz !*
- *Oh, ta gueule !*
- *Comment tu me parles, enculé.*
- *Bouge de là, tu pues de la gueule (...) (Nique?) ta soeur, bâtard.*
- *Comment tu parles de ma soeur?*
- *Ta soeur, elle suce des schtroumpfs. "*

Ce dialogue entre un Vinz à moitié inconscient et un Saïd qui veut le tirer du sommeil, se poursuit ainsi durant

quelques répliques, dans lesquelles notamment Saïd traite son ami de “*Juif en carton*” (on sait que les trois héros du film sont immédiatement caractérisés comme arabe, juif et noir, sans que cette caractérisation communautaire soit répercutée dans leurs façons de parler). Mais la scène n’a pas de conviction, on dirait plutôt une routine entre les deux copains, dont elle n’est pas destinée à faire briller l’inventivité verbale..

Il est vrai que là où l’anglais permet d’accentuer des mots, de les détacher et de faire claquer les consonnes, le français, en tout cas tel qu’on le parle dans ce film, est plus en grisaille, en nuances. D’autre part, la surenchère verbale est ici connotée par le fait que les personnages parlent beaucoup sans agir, c’est-à-dire en l’occurrence sans se battre physiquement (voir dans le même esprit la scène “masculine” ouvrant *L’Esquive*, dans laquelle des petits durs s’invectivent à toute allure, lancés dans une effervescence de parole qui ne débouche sur rien).

Dans les films américains qui servent de référence, la violence physique est à l’horizon de tout échange verbal tendu. Ici, la parole - ô Cyrano - est corrélée à l’impuissance.

Par rapport aux héros de *L’Esquive*, dénués, comme on le verra, de présence d’esprit, le trio de *La Haine* a pourtant de l’humour, même si celui-ci est souvent du type répétitif. Un de ses *running gags* consiste à répéter le dernier substantif prononcé par l’un des trois, et à ajouter “*c’est toi...*” Trois exemples.

Dans une galerie de peinture moderne: “*T’as vu le tableau?* - *C’est toi le tableau.*”

Plus loin, dans la rue, Saïd trouve une bombe à peinture: “*T’as vu la bombe?* - *C’est toi la bombe.*”

Ou quand Vinz fait allusion à une vache qu’il dit voir, insolite, dans sa banlieue bétonnée: “*T’as vu la vache?* - *C’est toi la vache.*”

C’est tout de même un humour court, où le langage, retourné à l’envoyeur, tourne vite en rond.

Vinz, Hubert et Saïd ont pourtant des reparties, mais

leurs vanes n'utilisent pas leur répertoire particulier de mots, de verlan, d'injures. Ce n'est pas une comique de verve, de goût des mots variés, il ne fait pas fructifier leur langage spécifique. Là est leur impasse.

Dans une autre scène, les personnages s'en prennent à l'usure des expressions proverbiales françaises: il s'agit d'un dialogue à trois, dans la nuit, sur les hauteurs de Montmartre, avec au fond la tour Eiffel :

- *Des fois, lance Vinz, on se sent peu de choses, des fois, j'te jure.*

- *T'en as d'autres, des phrases à la con, comme ça,* ironise Hubert.

- *Ouais, à l'aise. Petit à petit, l'oiseau fait son fucking nid. À chacun son métier, les vaches elles sont bien gardées. Si tu cours à l'heure, t'arrive à point quand il faut.*

- *Ouais, liberté, égalité, fraternité.*

- *Ouais, celle-là, je l'ai gardée en stock pour les grandes occasions.*"

On se moque des expressions clichés, des slogans officiels et des morales pragmatiques, genres fables de la Fontaine - mais à cette occasion, il n'y a pas non plus de langage de remplacement...

Le "fucking nid" montre bien l'impossibilité de traduire en français la dynamique du dialogue américain ou anglais.

"Foutu nid", aussi, ne serait qu'un anglicisme. En français, on n'ajoute pas spontanément un adjectif du genre: "foutu" ou un substantif du genre: "putain de..." à un substantif de la phrase, on s'en sert plutôt comme une exclamation. On dira plutôt en français: "*ferme la porte, putain, on gèle*", que "*ferme cette putain de porte, on se gèle*"<sup>37</sup>, ce qui fait texte de film doublé et qu'Anne et Georges Dutter, avec sa collaboratrice Anne, ont cherché justement à éviter lorsqu'ils travaillaient ensemble sur *Full Metal Jacket*. Maintenant, il est possible que les "putains de nid" et les "foutues portes", à cause de l'influence de certains

<sup>37</sup> Exemple donné, lors d'un entretien particulier, par l'auteur de sous-titres Georges Dutter, et dont je le remercie.



films en v.f. sur le parler, soit passés depuis dans le langage français courant.

Le langage banlieue des personnages de *La Haine* frise donc sa propre parodie, et ressemble à une mauvaise imitation des adolescentes de Claire Brétecher, qui, elle, recherche une certaine verve. Par exemple, quand les trois amis partagent un joint;

“- *J’suis complètement fracasse.*

-*Eh oui, il est bon ton teshi, mec.*”

Je dois avouer que je n’entends du verlan qu’au cinéma, ou parfois à la sortie d’un lycée qui se trouve dans ma rue. Mais j’ai parfois avec le verlan l’impression d’une langue piégée, acculée, puisqu’elle décalque en l’inversant un autre langage existant, alors qu’un nouveau langage devrait redistribuer les signifiants différemment, non? À suivre.

## XXIV. *Romance X*, 1998, de Catherine Breillat

*“On dit d’un homme qui baise une femme qu’il l’honore.”*

*“On dit d’un homme qui baise une femme qu’il l’honore. Il faut faire attention au langage. Je suis déshonorée.”*

Ainsi parle, dans *Romance*, 1998, de Catherine Breillat, film fameux pour ses séquences “hard”, la voix intérieure du personnage féminin principal, qui souffre que son ami ne lui fasse plus l’amour.

De Sacha Guitry - dans son style allusif - à Catherine Breillat - sur un mode plus cru - , nombreux sont les films français à avoir joué sur les rapports entre sexualité et langage; et, bien sûr, sur le rapport entre ce que l’on voit (ce qui est montré et comment c’est montré) et ce que l’on entend (ce qui est dit, ainsi que le style, le niveau de langue dans lequel c’est dit). Comme dit Daniel Auteuil, qui incarne le marquis de Sade dans le film du même nom de Benoît Jacquot, *“il y a les choses qu’on dit, celles qu’on fait, et celles qu’on écrit.”*

À partir de là, il est loisible au cinéma de montrer sans faire dire (comme avec les scènes sexuelles brutales, sans paroles, des films de Bruno Dumont), ou inversement de faire dire ce qu’il ne montre pas - c’est le cas du film de Jacquot, sorti en 2000. C’est même un genre assez ancien dans le cinéma mondial que celui des récits et des dialogues sexuels hardis, où l’on ne donne au spectateur rien d’autre à voir que la personne qui raconte. Avant les séries télévisées actuelles, comme *Sex and the City*, il y eut *Persona*, 1967, de Bergman, avec les confidences érotiques de la jeune infirmière, *Week-End*, 1968, de Godard (le récit de Mireille Darc à Jean Yanne), puis *Ce plaisir qu’on dit charnel (Carnal Knowledge)*, 1971, de Mike Nichols, où Jack Nicholson et Art Garfunkel, le chanteur du duo Simon/Garfunkel, parlaient crûment pour l’époque - et bien sûr

le fameux *Une sale histoire*, 1977, de Jean Eustache, où Jean-Noël Picq fait le récit des contorsions humiliantes qu'il prétend avoir faites pour regarder le sexe des dames aux WC. On remarquera que ce récit évite les mots trop crus, et recourt à un vocabulaire très décent.

Plus récemment, le *Déclin de l'empire américain*, 1985, du canadien Denys Arcand, qui fut le grand succès de l'année en France, a cette particularité d'être faussement compréhensible pour nos compatriotes. En effet, il fait entendre du québécois, une langue illusoirement identique à la nôtre et dans laquelle, en dehors des questions d'accent, de vocabulaire et d'expressions idiomatiques, les codes verbaux de la décence peuvent être très différents. Lorsque des héroïnes du film d'Arcand échangent des confidences entre femmes, et que l'une d'elles parle en riant du "*pénis minuscule*" d'un homme vu dans un sauna, comment savoir si le mot "pénis" est courant dans la conversation entre des personnages du milieu décrit, ou s'il est pédant, coincé, artificiel, et de même si celui de "queue" prononcé plus tard par une autre actrice pour désigner le même organe est rare, décoincé, vulgaire ou juste amusant, etc...

Sur bien des points, en effet, si le Québec préserve mieux que nous son identité linguistique (c'est pourquoi les titres de films américains y sont traduits en français, ce qui fait toujours rire les touristes venus de l'Hexagone), sur le plan des niveaux de langue il est influencé par les usages de l'Amérique anglophone, dans laquelle des mots anatomiques qui se traduisent d'eux-mêmes, comme "*penis, vagina, erection*" (tels qu'ils s'écrivent en anglais) sont employés de façon beaucoup plus simple que chez nous, et ne sont pas connotés d'une idée médicale ou pédante. Parallèlement, il existe en anglais bien sûr le vocabulaire grossier, que l'on connaît en France par les versions originales des films américains. Cela particulièrement depuis 1973, l'année de *L'Exorciste*, de William Friedkin. L'obscénité verbale y faisait son entrée en fanfare sur les écrans, sortant, entre deux vomissements de purée verte, de la bouche d'une fillette possédée. Notamment quand celle-ci lance

au prêtre joué par Jason Miller: “*Your mother sucks cocks in Hell.*”`

Évidemment, dans cette phrase qu’il est inutile de traduire, la gossiereté réside autant ou plus dans ce qui est évoqué que dans le style employé pour le dire. Avec les histoires de sexe, on ne sait pas toujours si le mot est choquant à cause de la chose, ou la chose à cause du mot. Le tabou sur le référent s’entrecroise avec le tabou sur le niveau de langue.

Nous revoilà dans la question des niveaux de langue: y a-t-il en français une possibilité de parler de sexe sans verser ni dans le pédant ni dans le vulgaire ni dans l’enfantin? Car la quatrième possibilité qui semble apparemment s’ouvrir, celle du vieux vocabulaire paillard des chansons de Pierre Perret et des romans de San Antonio, est finalement une forme d’archaïsme et de pédantisme, en tout cas d’érudition souriante. Une nouvelle fois, l’alternative, liée à la faiblesse, sinon à l’inexistence, d’un niveau neutre en français, semble incontournable.

Il est amusant à cet égard de comparer deux des nombreux films sur ou d’après le Marquis de Sade, l’un français, celui de Jacquot, évoqué plus haut, et l’autre anglo-saxon, sorti la même année, *Quills, La plume et le sang* (*Quills*, 2000), réalisé par Philip Kaufman avec l’australien Geoffrey Rush dans le rôle du Marquis. Dans le film anglophone de Kaufman, Sade parle de son état de “*constant erection*”, je cite le dialogue anglais, et il apparaît que le mot est employé de manière neutre. Le Sade de Jacquot, joué par Daniel Auteuil, bien que très réservé en paroles, parle ici et là de “fouter” et de “cons” au sens ancien. À un moment, il fait prononcer à une jeune demoiselle qu’il initie le mot “fouter”, celle-ci le prononce, et on ne sait si c’est le mot et la chose, confondus dans la même honte et le même émoi, qui la troublent. Ce qui est intéressant, c’est qu’il n’y a aucun moyen pour le spectateur - à part quelques historiens de la littérature - de savoir si les mots sont brutaux dans l’époque et le milieu que décrit le film et sont “naturels” dans la bouche du personnage. Si le mot doit être entendu comme juste le mot propre, ou bien comme une gossiereté employée pour sa

brutalité même, donc éventuellement pour son pouvoir aphrodisiaque ou choquant.

Quand on lit Sade, on trouve rarement d'ailleurs des termes neutres, en tout cas pour nos usages actuels; on trouve plutôt des termes brutaux qui ont presque tous vieillis, en tout cas avec cet emploi: vit, con, foutre, etc. Encore présents dans la Correspondance de Flaubert, ils n'existent plus aujourd'hui que par les contrepèteries du *Canard enchaîné*, à l'exception notable du sempiternel "enculer", toujours en usage alors qu'"enconner", employé dans les romans libertins du XVIIIe siècle, a disparu tout à fait, "déconner" ne subsistant plus que pour un emploi au figuré, où le sens concret initial est oublié. Inversement, on trouve aussi chez Sade des périphrases galantes ("répandre son encens devant l'autel", qui a le sens que l'on devine), érotisées du fait de mêler à cette histoire la religion et la profanation. Mais jamais un Sade français, à l'écran, ne parlera de son érection en employant ce mot avec la même simplicité qu'il le fait en anglais.

Peut-être la langue française est-elle à resituer dans son rapport, encore très présent à l'esprit au temps de Sade, avec son origine latine. Les lettrés, et même les ecclésiastiques français des siècles baroque et classique avaient l'occasion de lire en toute bonne conscience de la poésie pornographique, celle des poètes latins anciens. Le gros dictionnaire latin-français Gaffiot, que dans ma génération on offrait encore aux écoliers de sixième, comporte des mots osés, parfois traduits, comme "mentulus" (le sexe masculin), et parfois non. C'est le cas d'"irrumatio", un terme obscène que le pudique Gaffiot, conscient de l'innocence de ses jeunes utilisateurs, ne traduit pas mais qu'il cite bel et bien, renvoyant à Catulle. L'"irrumatio" est l'action, pour un homme, de mettre son sexe dans la bouche du ou de la partenaire en allant et venant, ce qui n'est pas exactement, culturellement et symboliquement, ce qu'on appelle aujourd'hui fellation. Ce dernier mot, justement, est maintenant beaucoup plus couramment prononcé (et compris) sur les plateaux de télévision, ou employé par des articles de

magazines consacrés aux maladies et aux pratiques sexuelles, tandis qu'il y a peu il était encore pédant et médical, et était remplacé, dans l'usage courant, par tous les mots familiers ou paillards que l'on connaît. Notons que l'on trouve "fellation" dans le Petit Larousse de 2006, alors qu'un certain verbe des plus employé en France comme injure sexuelle, notamment sous forme de participe passé, et situé entre "encrypter" et "encuver" continue d'être ignoré par cet ouvrage de référence.

Dans le cinéma français, en revanche, il est de règle d'employer les mots familiers. On y dira systématiquement "pipe", ou "pompiers" pour la même chose (par exemple dans *La Discrète*, le récit érotique de Catherine), et presque jamais "fellation", sinon dans une intention comique pour satiriser un docteur, un intellectuel ou un psychologue.

En même temps c'est une spécialité du cinéma français qu'essayer parfois de combiner les deux extrêmes de la palette, le langage cru et brutal d'un côté, et le langage recherché de l'autre.

Au début de *Romance X*, se situe une scène pour moi un peu comique, d'un comique qui peut avoir été voulu par la réalisatrice, mais qui peut aussi être pour elle une pose, une manière de fuite. C'est lorsque l'héroïne incarnée par Caroline Ducey, au lit avec son compagnon joué par Sagamore Stévenin, supplie celui-ci de retirer son tee-shirt. L'homme, réticent, propose une solution moyenne en prononçant cette phrase, qui chez Bertrand Blier serait donnée comme truculente, mais qui ici est prononcée d'un ton glacé et dans une ambiance qui ne l'est pas moins:

- *J'enlève le tee-shirt, mais je garde le caleçon, ça me tient les couilles au chaud.*

Au cinéma, le mâle français tend à parler de son sexe en termes de confort et de bien-être (le "décontracté du gland" dont parle le dialogue des *Valseuses*). *Le Mari de la coiffeuse*, 1990, un très joli film de Patrice Leconte, commence par le récit que fait un homme adulte, Jean Rochefort, de ce qui l'a éveillé aux sensations sexuelles: le slip de bain en laine tricotée que sa

mère lui faisait porter à la plage, quand il était petit garçon. Un slip qui, dit-il en une belle gradation, ne séchant jamais après le bain, lui irrite l'entrejambe". C'est seulement au terme d'une tirade très élaborée que Rochefort, de la voix suave et bien élevée qu'on lui connaît, parle de la leçon qu'il a tirée de cette expérience:

- *J'en veux beaucoup à ma mère de nous avoir obligés à les porter, mais je la remercie de m'avoir sans le faire exprès incité à porter mon attention sur mes parties génitales*".

Quelques secondes après, la chute: "*cet été là, je me suis rendu compte que je devais prendre soin de mes couilles.*"

C'est avec le mot "couilles", ainsi mis en valeur, que démarre une musique de chambre pour cordes signée Michael Nyman.

Le dernier mot est donc savamment préparé. Ici, les testicules comme chez Audiard ou Bertrand Blier, sont un bien qu'il faut douillettement protéger (ne parle-t-on pas de "casse-couilles"?).

Dans le même film de Breillat, la plupart des mots crus que l'on emploie sont prononcés par l'héroïne. Mais nous entendons aussi sur différentes scènes sa voix -off, ou voix intérieure, qui parle d'un tout autre style et profère des choses comme :

- *Un enfermement invisible fond sur moi comme une chape de plomb*".

Il est clair que Breillat a voulu faire contraster ici le style de la voix-off, et celui des dialogues réalistes. Ailleurs, la même voix-off dit: "*J'ai le con gonflé et humide.*"

On aura remarqué que beaucoup de films français récents font prononcer ces mots plus facilement par les personnages féminins que par les personnages masculins, comme pour nous dire que les femmes n'ont pas peur d'appeler un chat un chat, et qu'il leur est naturel de parler comme ça. En même temps, aussi bien chez les femmes que chez les hommes, on sent bien que le comédien n'est pas toujours à l'aise avec ces mots, et surtout avec la convention qui voudrait qu'il les dise en toute décontraction.

Quand on veut se moquer du cinéma érotique, pas celui de Breillat ou de Jean-Claude Brisseau mais celui des salles spécialisées, des cassettes X et des films cryptés de Canal +, on ironise souvent sur le caractère rudimentaire des dialogues dans les scènes de sexe, où les mots seraient remplacés par les gémissements de l'un des partenaires, et les ahanements de l'autre. Ces films sont parfois en fait plus bavards, et ils le sont pour une raison bien précise, semble-t-il: durant l'acte dont nous sommes les voyeurs les personnages parlent, pour désanimaliser le rapport sexuel et rappeler le consentement des deux partenaires. Décidément, même dans le cinéma français, fier de sa tradition libertine et souvent condescendant envers le puritanisme prêté aux anglo-saxons, le rapport sexe/langage n'est pas si évident, si décoincé. Et pourquoi le serait-il?

La question se pose aussi, nous l'avons indiquée plus haut, du rapport entre dire le sexe et le montrer. Ce qu'illustre en 1993 *Vibro-boy*, le moyen-métrage de Jan Kounen. Cette énormité parodico-rigolarde en dolby-scope-couleurs, avec beaucoup d'effets spéciaux, dont le décor est un minable terrain de caravaning français ironiquement filmé dans un style grandiose, raconte comment un macho se transforme sous l'effet d'une mystérieuse statuette mexicaine en une créature ignoble armée d'un bazooka-phallus. À la violence aveugle le scénario oppose la supplique tendre de la chanson "parlez-moi d'amour", plusieurs fois citée. A quoi le monstre répond symboliquement en obturant la bouche de son voisin travesti, qui l'obsède, de la pointe phallique de son arme. L'humanité des mots contre la monstruosité des effets spéciaux? Tel semble être en tout cas l'esprit grinçant de ce projet.

On voit bien les sources dont part Jan Kounen, et qu'il cite en les transposant dans un cadre français sordide et poétique à la fois: cela va de Sam Raimi aux films de fantômes chinois, bref toute une culture jubilatoire du film frénétique, genre qui s'est créé par des allers-et-retours entre Orient et USA. Seulement Jan Kounen mélange ici à la potion un ingrédient



inconnu dans la recette d'origine, et qui en modifie la saveur: une grossièreté dans les dialogues qui, si surprenant que cela paraisse, est absente des originaux.

Il faut rappeler que la grossièreté verbale est presque totalement exclue des films d'horreur ou d'effets spéciaux pour adolescents, tels qu'on en produit une foule aux USA. Dans une Amérique très à cheval sur le langage (le "bad language" est mentionné, sur les vidéos cassettes, comme un motif justifiant leur interdiction en dessous d'un certain âge, au même titre que les scènes de "sex" ou de "violence"), les "dirty words" n'apparaissent en effet qu'à l'intérieur de genres bien précis, où ils ont l'alibi du réalisme: le film policier sous toutes ses formes, et le film de guerre, dont un sous-genre particulier cultive même l'obscénité verbale comme un art lyrique: je veux parler bien sûr du film de dressage militaire (la première partie de *Full Metall Jacket*, de Kubrick, ou *Le Maître de guerre* de Clint Eastwood). En d'autres termes, lorsqu'aux USA, les images sont "trash" et organiques, le langage est souvent châtié ou anodin. Plus on en voit d'horrible, moins on en entend de sale. C'est le cas dans une des références explicites de *Vibro-boy*, *Evil Dead II*, de Sam Raimi. Si l'on se réfère à ce film connu des amateurs, on verra que le héros, Ash, ne prononce pas une grossièreté de tout le film. Il va jusqu'à des "bastards", des "son of a bitch" et des "what the hell", qui ne franchissent pas une certaine limite.

On s'aperçoit alors, grâce au film de Kounen, que le langage au cinéma n'est jamais neutre: un parler "dirty", s'il est combiné avec des images "dirty", imprègne celles-ci d'une manière très particulière et qui les rend choquantes différemment, plus en profondeur. Ce qui ne veut pas dire, choquer ne prouvant rien, que l'oeuvre soit meilleure pour autant.

Il est vrai qu'il y a plusieurs formes de grossièreté: notamment la lyrique, qui joue avec les ressources du langage et devient une forme de poésie, et la sèche, qui consiste à marteler obsessionnellement deux ou trois mots, toujours les

mêmes, sans les développer de manière imagée. C'est à cette dernière que nous avons affaire ici, c'est-à-dire à une forme de grossièreté de provocation (comme chez Bertrand Blier), qui n'est choquante que parce que le mot est sale dans l'esprit de l'auteur. Par exemple, lorsque Léon, le macho, accumule les injures sexuelles: "*pouffiasse, grosse salope*", et que ces mots visent à se combiner avec le délire visuel en un effet de choc global. On comprend assez vite que Léon n'a aucune imagination langagière, qu'il n'est pas un personnage de Frédéric Dard et qu'il parle en fait comme dans un film américain mal doublé où l'on aurait oublié de donner de la verve à son dialogue.

Oyez donc, ou plutôt lisez, cet échantillon de grand dialogue français en 1993:

Vibro-boy (Léon): "*Baisse ton calbutte*"

Francis: "*Quoi?*"

Vibro-boy: "*Ton slip. Tu vas le baisser, ton putain de calbutte.*"

"Calbutte", pour slip ou caleçon, est une variante d'une série argotique comprenant également "calcif" (ou "calecif") et "calebar". Mais Francis ne comprend pas ce terme d'argot bien français, c'est le monstre qu'est devenu Léon qui le lui traduit... Mais c'est pour s'exprimer ensuite en langage de film américain doublé ("ton putain de...")

Le concept du film était bien, au départ, de marier de manière inédite des éléments de "franchouillardise" (d'où le choix dérisoire des noms des personnages: Léon, Brigitte, et Francis, où l'on peut entendre "France"<sup>38</sup>) avec une truculence et une frénésie visuelle directement inspirées de Sam Raimi. Il illustre en tout cas comment le ton d'un film est toujours fait d'un alliage particulier entre son style verbal et son style sonore et visuel, et comment le premier est déterminant.

<sup>38</sup> En même temps, le film s'intitule *Vibroboy*, et non "Vibrogarçon", comme le thriller de Luc Besson s'intitule *Subway*, et non *Méto*.

## XXV. *La Ville est tranquille*, 2001, de Robert Guédiguian

*“Maman, il m'en faut.”*

Il y a irrémédiablement, dans le cinéma français, pour peu bien sûr que les personnages y parlent argent, des films d'avant l'euro et des films d'après. *La Ville est tranquille*, sorti en 2001, est un film d'avant: on y apprend qu'une longue course en taxi peut atteindre à Marseille soixante-douze francs, et une fellation prodiguée par une jeune droguée, cent cinquante francs. Mais le fait que l'on entende ces sommes tout au début du film pose une réalité dans laquelle le prix de vente, est une donnée concrète pour les personnages, dont beaucoup sont en besoin d'argent. Il y a des films où l'on entend parler argent, mais sans donner de somme; d'autres où l'on voit des valises pleines de billets réunis en liasse, mais sans que le montant précis nous importe.

Dans *La Ville est tranquille* (scénario et dialogues de Guédiguian et Jean-Louis Milési<sup>39</sup>), nous sommes, non sur une côte touristique, mais dans un pays réel, avec des gens réels.

Le succès populaire, en 1997, du beau *Marius et Jeannette*, a, comme il arrive, souvent avec le succès, joué à Guédiguian un sacré tour. Sur la foi du titre, et peut-être aussi du prénom Marius, popularisé par Pagnol et ses interprètes, on a cru à une pagnolade colorée et bon enfant, agrémentée du fameux accent plein de soleil, cet accent sur lequel on vend des savons, des désodorisants à la lavande et des marques d'huile d'olive. Certains alors de s'étonner que le réalisateur signe des films comportant des situations extrêmes, comme celle dans *La Ville est tranquille*, où une mère se prostitue pour éviter à sa fille droguée de le faire... Ceux-ci qui, comme je l'ai vu en me promenant sur Internet, taxent le film de “misérabilisme” ne lisent donc jamais les journaux, ne regardent jamais la télévision?

<sup>39</sup> Ce dernier est également un parolier de chansons.

On peut considérer Guédiguian comme un cinéaste de la ville, un grand visuel, qui filme Marseille aussi bien que Scorsese filme New-York, ou que les Polonais Zulawski ou Polanski ont su photographier Paris. Pourquoi n'est-ce pas reconnu? À cause de l'accent, évidemment. Beaucoup de Français, lorsqu'ils entendent parler dans un film avec un accent, ne reconnaissent pas la vérité humaine.

Dans *La Ville est tranquille*, l'accent de Marseille, quand il est présent, n'est pas non plus forcément synonyme de faconde verbale et de bonhomie. Il n'est pas toujours employé de manière mécanique: le personnage du chauffeur de taxi joué par Jean-Pierre Daroussin l'a parfois, professionnellement (par exemple quand il demande à un client qui le paie: "*Je vous fais une fiche?*"), parfois, dans sa vie privée, beaucoup moins. C'est un fait que beaucoup de Français ont un accent qui ressort sur certains mots et dans certaines circonstances.

Dans les échanges entre Michèle (Ariane Ascaride) et sa fille qui se drogue, la première a l'accent<sup>40</sup> et l'autre ne l'a pas, ce qui est peut-être caractéristique d'une rupture de transmission que le film constate sans la juger. Michèle utilise ses mots à elle quand elle parle de "films de bagarre", pour désigner les films d'action, rappelant l'existence de ce mot aujourd'hui désuet et que sa fille n'utilise plus.

Le réalisateur traite un grand sujet: l'effondrement du rêve communiste, et plus précisément en France, de l'influence ou de la puissance électorale du Parti Communiste, effondrement malheureusement corrélié, dans une partie des milieux populaires, à la montée du Front National, ici, appelé par son nom. Cet effondrement s'accompagne dans le film d'une crise du langage. D'autres cinéastes français ont traité le déclin du Parti Communiste et de l'utopie, de manière différente: comme Éric Rochant, dans *Un monde sans pitié*, 1989, mais ce dernier d'une façon plus abstraite, à travers les sempiternelles figures de "marginiaux" qu'aime le cinéma français.

<sup>40</sup> Il est significatif que le français permette de dire "l'accent" au singulier et avec un article défini, pour que l'on comprenne implicitement, comme dans la chanson des Marches de Provence écrite pour Gilbert Bécaud par Pierre Delanoë: "l'accent du Midi".

Le salaud du film de Guédiguian, un peu trop visiblement salaud peut-être, est un urbaniste à la mode, intellectuel aisé de la gauche caviar, Yves (Jacques Pieiller) dont le désabusement s'exprime comme un désabusement des mots. Il s'écoute avec complaisance quand il évoque la rénovation de la ville:

*- Nous sommes, comment dirais-je, un peu les chirurgiens esthétiques des métropoles, nous écrasons les excroissances, les vieilles rides seront effacées pour redonner de la jeunesse, de la vie. Le peuple ne peut pas comprendre, et la droite entretient cette incompréhension.*

Au début du film, alors qu'il revient d'un cocktail où il a fait le joli coeur, sa femme Viviane lui dit d'arrêter ses "discours à la con", et il réagit, amer:

*- On en arrive toujours aux mêmes phrases toutes faites. La pluie tombe dru, le vent décorne les boeufs, la terre tourne rond, les intellos sont chiants, les politiques sont pourris, les jeux sont faits, on ne fait que répéter. (...) L'histoire est finie, chère amie. Notre vie entière est contenue dans des phrases préécrites. " À quoi Viviane répond, et la scène s'arrête là: "je vais te quitter, Yves".*

Observons que le titre, dans le même style, est constitué d'une phrase brève, d'une antiphrase, évidemment, paradoxale: "La ville est tranquille". C'était bien après le film de Chatiliez, mais bien avant la fureur récente des titres-phrases, dans le cinéma français de 2006-2007: "*Pars vite et reviens tard, Regarde-moi, Ne le dis à personne, Paris je t'aime, J'aurais voulu être un danseur, Je déteste les enfants des autres, Ne touchez pas la hache, Je vais bien, ne t'en fais pas, Tout est pardonné*"<sup>41</sup>

Ainsi, le discours d'Yves dévide des titres potentiels. Les titres-phrases sont pour la plupart, soit à l'impératif, soit au présent de l'indicatif, et ont donc un aspect soit d'ordre, soit de maxime.

<sup>41</sup> respectivement de : collectif, Guillaume Canet, Audrey. Estrougo, collectif, A. Berliner, A. Fassio, Jacques Rivette, Philippe Lioret, Mia Hansen-Love

Crise des mots, finement observée aussi chez Paul, le chauffeur de taxi “jaune” (sans jeu de mots). Quand celui-ci parle de sa voiture comme de son “*outil de travail*” - l’acteur y met une certaine ironie, comme si le personnage employait en ayant perdu la foi une formule autrefois chargée de solennité et de dignité (“l’outil de travail” est quelque chose de respectable et de sacré dans les usages syndicaux).

Dans ce monde où l’utopie est en crise, au moins les machines, certaines machines en tout cas sont fidèles et les personnages peuvent aussi se réfugier dans le langage technique, le langage factuel. Paul entend son père Jean (Jacques Boudet), déblatérer pour la millième fois sur l’écroulement de l’espoir communiste, et pour le stopper il le ramène aux commodités offertes par sa voiture:

- *Tu as le bouton pour régler le rétroviseur à l’extérieur.”*

Je trouve cette réplique remarquable; le technicisme est bien en effet la valeur-refuge: quelqu’un d’autre parlerait aussi bien des fonctions d’un nouveau modèle de téléphone mobile.

Le même Paul demande à sa mère, qui a du mal à se changer les idées:

- *T’as essayé les mots croisés?”*

Elle répond, comme si elle faisait un mot:

- *Mots croisés, mots fléchés, mots brouillés.”*

Je ne sais pas s’il y a eu dans les journaux un jeu qui s’appelait “mots brouillés”, mais je trouve ça très emblématique de ce que montre le film.

Les mots croisés sont bien sûr un phénomène passionnant, ayant longtemps véhiculé une certaine culture historique, mythologique (la fameuse Io) et géographique (le fleuve Aa). La mode éminemment translinguistique du Sudoku, dans laquelle les mots sont remplacés par des chiffres et où disparaît la culture propre à chaque pays, est-elle emblématique?

La réflexion menée dans le film de Guédiguian consiste à prendre au mot ce qui se dit, y compris dans les chansons, pour entendre les gens: les a-t-on bien écoutés,

s'intéresse-t-on à ce qu'ils disent?

Le jeune Abderramane dans le film réécoute les paroles d'un titre rap qu'il a écrit, et qui dénonce cette *"putain de société"*. Quand il dit que c'est nul, on lui répond: *"C'est toi qui l'a écrit."* Il réfléchit alors sur ce que cela veut dire *"changer la société"*.

- *On va dire que je suis une fée. Qu'est-ce que tu veux? Changer la société?*

- *Ouais.*

- *En quoi tu la changes? En crapaud?"*

La très belle scène où Darroussin prend Ariane Ascaride dans son taxi permet de réétendre les paroles d'une chanson révolutionnaire que beaucoup croient connaître, l'Internationale:

- *Vous savez, la lutte ouvrière, la solidarité, tout ça, c'était bon pour nos parents. Pourtant je les connais les paroles, et mieux que beaucoup d'autres, et même des couplets qu'il y en a pas beaucoup qui les connaissent."*

Et il entonne plusieurs couplets de l'Internationale, en français, mais aussi en anglais, en allemand...

*"Combien de nos chairs se repaissent  
Le soleil brillera toujours."*

Pour conclure sur:

- *Je le connais pas en inuit, pourtant ça doit exister, les Inuits, hein, ils sont travailleurs, ya pas de raison. Ca va mieux?"*

J'aime beaucoup que dans la scène la plus pathétique du film, celle qui en a fait tiquer certains, la fille héroïnomane d'Ariane Ascaride, en proie aux affres du manque, répète à sa mère impuissante et dévouée, indéfiniment, la même formule curieuse, *"il m'en faut"*:

*"Maman!*

- *Oui, ma fille!*

- *Maman, il m'en faut, maman, papa, il m'en faut, s'il te plaît, maman.*

- *Je peux pas."*

- *Maman, s'il te plaît, revient. Il m'en faut.*"

Le reste de la scène, se passe dans la modulation de ces phrases et de ces mots. Dans l'extrême de la douleur et de la détresse, les mots que nous avons choisis au départ deviennent en effet des sortes de grigris, plus: des objets transitionnels auxquels on s'accroche, contre lesquels faute de mieux on se frotte. Ce qui peut être pris pour une sorte d'effet opératique (dans l'opéra, l'opéra classique, en tout cas; on répète les mots autant qu'on veut, pour ne pas parler de la musique religieuse: "Gloria, Alleluja") est aussi - je dis bien: aussi, et non plutôt - est aussi, lâchons le mot, le comble du réalisme.



## XXVI. *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, 2002 , de Jean-Pierre Jeunet

*"Un ovule appartenant à Madame Poulain, née Amandine Foué."*

*"Le trois septembre mille-neuf cent soixante treize, à dix-huit heures vingt-huit minutes et trente-deux secondes, une mouche bleue (...) se posait rue Saint-Vincent, à Montmartre (...) Au même instant, au cinquième étage du 28 de l'avenue Trudaine, dans le neuvième arrondissement, Eugène Colère, de retour de l'enterrement de son meilleur ami Émile Maginot, en effaçait le nom de son carnet d'adresses. Toujours à la même seconde, un spermatozoïde pourvu d'un chromosome X, appartenant à M. Raphaël Poulain, se détachait du peloton pour atteindre un ovule appartenant à Mme Poulain, née Amandine Foué."*

Ainsi, commence, avec la voix d'André Dussolier, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, et le moins qu'on puisse dire, c'est que, dans ce film qui rencontra un chaleureux succès dans le monde, l'onomastique joue un rôle important, et pas seulement dans une intention dérisoire.

On appelle *onomastique* l'étude des noms propres. Une première catégorie est celle de la *toponymie*, qui s'occupe spécifiquement des noms de lieux; quant à l'étude des noms de personnes elle porte le nom d'*anthroponymie*, mais ce terme est peu employé, et l'on utilise plutôt dans ce cas-là le terme général d'onomastique.

C'est d'autant plus frappant qu'en collaboration avec Marc Caro, Jeunet avait donné deux films de talent, *Delicatessen* et *La Cité des enfants perdus*, qui, tout en évoquant clairement le cinéma français du réalisme poétique, campaient dans un no man's land linguistique volontaire: certes dans le premier de ces films, les personnages portent des noms

français, mais volontairement dérisoires et enfantins, dans le sens où ce sont des patronymes tirés de noms communs: Julie Clapet, Marcel Tapioca.. Cas plus tard d'Amélie Poulain. Mais "Delicatessen" est une enseigne de produits alimentaires qu'on trouve plus facilement en Europe centrale et aux USA qu'en France... Quand à *La Cité des enfants perdus*, elle s'inscrit dans un monde de conte, par les noms mêmes des personnages - le vieux Krank, le bon géant One, la petite Miette, etc.

*Amélie Poulain*, déjà, est un de ces films français dont le titre comprend un nom d'état civil. On se souvient qu'en mettant à part les adaptations de romans de Balzac, et en ne parlant que des scénarios originaux, ce fut le cas en 1976 de *Lacombe Lucien*, le film de Louis Malle co-écrit par le réalisateur et Patrick Modiano, sur un jeune homme qui en 1944, se met au service des collaborateurs et de la police allemande dans un petit village. "Lacombe Lucien", le patronyme suivi du prénom, c'est dans cet ordre, officiel, qu'il décline lui-même son identité, façon de dire qu'elle ne lui appartient pas, qu'il ne se l'est pas appropriée, qu'il reste aliéné.

Dans le titre de *Nelly et M. Arnaud*, 1995, de Claude Sautet, l'association est significative, entre un prénom féminin (une femme vue, comme il est courant, sous l'angle intime, privé), sans nom, et un patronyme masculin sans prénom.

À partir de là, il est facile de montrer que tout film - et ici, dans notre ouvrage, tout film français - a sa manière à lui d'aborder la question des noms propres et des noms de lieux, et de créer un univers différent et spécifique par ses choix de noms propres conscients ou inconscients.

A priori, le cinéma français est dans l'ensemble timoré pour l'onomastique. Bien des films de Jacques Doillon, par exemple, font exister les personnages seulement par leur prénom, généralement un prénom courant, et refusent de nommer les lieux de l'action.

Il n'y a pas de hasard onomastique non plus à l'intérieur des films écrits par Jacques Prévert pour Marcel Carné: si dans *Le Jour se lève* (co-écrit avec Jacques Viot),

l'accent est mis sur le prénom et le jumelage qu'il rend possible (Françoise et François sont les deux amoureux, nés le même jour, joués par Jacqueline Laurent et Gabin), dans *Les Enfants du Paradis* il porte au contraire sur les patronymes, puisqu'il s'agit pour les héros masculins, qui ont existé historiquement (l'assassin-dandy Pierre-François Lacenaire, le mime Jean-Baptiste Debureau, l'acteur Frédérick Lemaître) de s'y faire un nom, tandis que l'héroïne jouée par Arletty, revendique un sobriquet venu du ruisseau, qui n'est ni un prénom courant, ni un nom de famille ("*On m'appelle Garance*"). Grâce à ce nom sans filiation, elle pourra se fondre dans la foule.

Dans *La Grande Illusion*, 1937, de Renoir, alors que la jeune Allemande Elsa (Dita Parlo) n'est qu'un prénom sans nom. les personnages des prisonniers sont des noms sans prénom: Maréchal (Gabin), de Boeldieu (Fresnay), Rosenthal (Dalio). Ces trois noms propres signifient sans détour, pour les deux derniers, que l'un est aristocrate et l'autre Juif (*La Règle du jeu*, comme on sait, fondra le Juif et l'aristocrate en une seule personne). Mais ils appartiennent tous trois à des militaires en guerre qui n'ont aucune intimité, et peuvent s'adresser à un autre par son nom propre tout en le tutoyant, sauf quand il y a différence hiérarchique. "*Dis-donc, Halphen*", s'exclame Gabin au début du film, et un autre militaire l'interpelle à son tour: "*Dis donc, Maréchal!*" Dans le même film, certains personnages ne sont connus, désignés, et apostrophés que par leur fonction dans le civil: l'instituteur (joué par Jean Dasté), l'ingénieur du cadastre (Gaston Modot) et l'artiste (joué par Carette). Cela fait d'eux des types, comme dans le muet: l'acteur parigot, l'enseignant sérieux, etc... Notons qu'à l'époque, il était courant de désigner un acteur par son seul nom ou pseudonyme: Carette, Arletty (pseudonyme de Léonie Bathiat), et plus tard Bourvil.

Dans *La Règle du jeu*, la répartition des noms propres est également vedette du film. Le jeune amoureux, André Jurieux (Roland Toutain) promène dans le film un nom propre rendu célèbre par ses exploits aériens; c'est son prénom qu'il

aimerait voir aimer par Christine! Mais son ami Octave, joué par le réalisateur, n'a qu'un prénom, venu en l'occurrence de Musset et des *Caprices de Marianne* - une pièce située à Naples où plusieurs personnages ont des noms italiens (Coelio, Claudio).

On ne peut qu'admirer, dans le film de Renoir, le naturel de cette réplique de Dalió à Gaston Modot, quand celui-ci lui amène le braconnier Marceau (Carette), qu'il vient de prendre sur le fait et qu'il lui crie; "*C'est Marceau, Monsieur le marquis!*" "*Marceau qui, Marceau quoi?*" Histoire de nom propre, encore une fois.

Comme on a vu, j'ai évoqué par les noms de leurs interprètes le marquis de La Chesnaye (nom dans le film d'un Juif assimilé, dont on apprend qu'il se l'est attribué par l'argent), et Schumacher, le garde-chasse. Ce dernier, souffredouleur de presque tous les autres personnages, est ici un homme au nom à consonance germanique ou alsacienne (signifiant littéralement: cordonnier), que les autres mettent un point d'honneur à franciser, bien qu'incomplètement. Ils prononcent en effet "Chou-machère", et non à l'allemande. Pour autant, ils ne disent pas "Schümacher" comme dans "chuchoter", mais "chou" comme dans choucroute, à la germanique.

Schumacher et Marceau, les rivaux malheureux, n'ont pas de prénoms.

Dans la célèbre scène des cuisines, celle qui contient la recette de la salade de pommes de terre au vin blanc, domestiques et cuisiniers s'interpellent par les noms de leurs maîtres respectifs, comme paraît-il il était d'usage.

Les personnages des *Enfants terribles* utilisent poétiquement - comme le roman que le film adapte - les noms de rues et de places parisiens, lorsqu'ils disent "L'Étoile" pour désigner un appartement près de la place de l'Étoile, le "Rocher" pour leur appartement de la Rue du Rocher - comme s'ils donnaient un nom secret. Cela crée une complicité, et fait du Paris qu'ils habitent un royaume. Aucun n'a de nom de famille, nous sommes sur une scène de tragédie.

*Madame de* n'est pas seulement un titre de film, c'est aussi une femme dont on ne prononce, ou dont on n'entend pas le nom jusqu'au bout. La seconde fois que Donati voit la comtesse, il lui demande son nom, alors qu'elle s'éloigne dans sa voiture à chevaux;

- *Je voulais vous dire: Je suis Fabricio Donati.*

- *Et moi, Madame de..."*

Mais le bruit de la voiture qui s'éloigne empêche d'entendre le reste.

Dans le même film, au cours d'un bal, deux musiciens discutent des gens qui ont dansé:

- *Qui est-ce?*

- *C'est le baron Donati.*

- *Et elle?*

- *C'est Madame de... de.*

*Les Demoiselles de Rochefort* sont également un film obsédé par l'onomastique: le personnage de Simon Dame (Michel Piccoli), dont le nom fait rire et a contrarié le mariage ("*Mon fiancé avait un nom fort détestable*", chante Darrieux); les bonnes soeurs qui viennent lui acheter une partition juste pour l'appeler "Monsieur Dame"; les calembours qu'on fait sur le nom de la ville de Nantes: "*Je vais en perm' à Nantes*"; l'air de l'idéal féminin "*de Venise à Java, de Manille à Angkor, d'Eugene à Vittoria*"; le nom de Dutrouz dont son propriétaire souligne l'orthographe: "*avec un z, mais on ne le prononce pas*", mais dont il tient à ce qu'on y pense. De sorte que lorsque Dutrouz apparaît dans le Journal comme criminel, orthographié sans son z", on peut dire: "*Il va en faire une tête, quand il verra ça*". Une impression de déterminisme et de fatalité se dégage de cet ancrage onomastique méticuleux.

Au contraire, en 1974, l'adaptation du roman de Simenon *La Veuve Couderc*, située avec précision dans les années 30, pratique systématiquement l'évitement toponymique. En d'autres termes, on y entend sans cesse des formules comme "*t'es pas de la région*", "*je suis allée en ville*", "*je suis née pas loin d'ici*", "*il faut encercler la ferme*", etc... qui

s'interdisent de situer géographiquement l'action.

Certes, la première scène situe discrètement ce lieu, puisque nous voyons un bus dont la plaque indique les villes de Dijon et de Langres. Mais ensuite, ces noms n'apparaissent plus dans les images, et ils ne sont jamais redits dans les dialogues: nous les avons lus, mais on ne les prononce pas. Le seul nom prononcé - comme un nom satanique - est celui de Paris!

Quand le bus entre une seconde fois dans le champ, le cadrage s'arrange pour ne laisser apparaître que le haut de certaines lettres (où l'on reconnaît un Y), et on en est réduit à deviner d'après les plaques minéralogiques (un 1 nous situerait dans l'Ain). Un des personnages, il est le seul, parle avec un accent qui pourrait ancrer le décor: c'est Bobby Lapointe, qui amène dans le film son accent du Sud-Ouest, mais l'architecture des maisons et le style des églises nous ramènent plutôt dans le Dijonnais!

Dans *Le Camion*, 1976, Duras disait de son personnage, auquel elle prête sa propre passion onomastique:

*“Elle (...) dit: vous savez, Karl Marx, c'est fini.*

*Elle dit toujours les prénoms: Marcel Proust, Pierre Corneille, Léon Trotsky, Karl Marx..... une manie....”*

Précisément, dans *Notre histoire* de Blier, nous connaissons d'emblée le nom et le prénom du héros masculin, ce qui par contraste souligne le fait qu'il nous faudra trente minutes pour apprendre le prénom de l'héroïne, jouée par Nathalie Baye, Donatienne, et plus d'une heure quinze pour connaître un de ses noms de femme mariée, Pouget.

Quant au nom d'Avranches, il est aussi celui d'un chef-lieu d'arrondissement dans le département de la Manche, une petite ville de 50.000 habitants environ, connue de certains pour une bataille qui s'y est déroulée après le débarquement américain. L'insistance dans *Notre histoire* sur Avranches comme nom de personnage, l'unique nom propre du film ou presque, est d'autant plus notable que celui-ci évite de nous donner, dans les dialogues comme dans l'image des ancrages géographiques ou régionaux. En cela il est bien de notre pays:

on se souvient que *Le Corbeau* se déroule à Saint-Robin, mais un Saint-Robin n'importe où en France traditionnelle, évitant d'être trop normand, trop breton, trop bordelais, etc...

À l'évitement toponymique s'ajoute souvent la crainte du pittoresque. Il y a par exemple dans *Rendez-vous*, 1985, d'André Téchiné une réplique qui me fait sourire à ce propos, tant elle emblématise une crainte du cinéma français à cet égard: Juliette Binoche, dont ce fut le premier grand rôle, y joue Nina, une jeune femme du Sud-Ouest qui est censée monter à Paris pour faire carrière au théâtre. Son personnage se justifierait complètement et surtout serait concret si elle avait un accent au moins léger de la région dont elle arrive. Quand Paulot (Wadeck Stanczak) lui demande d'où elle est, Nina répond : “*J'étais à Toulouse.*”

Il n'y a que dans les films français que l'on parle d'une façon aussi abstraite. Ce “j'étais à Toulouse”, absurde dans ce contexte, vient à la place d'un “je viens de Toulouse”, ou de “je suis de Toulouse”, voire “j'habitais avant à Toulouse”, “mes parents sont de Toulouse” que le personnage ne peut pas prononcer, car à l'époque il était (et il est toujours) hors de question que l'actrice prenne l'accent ou un des accents d'une ville du Sud-Ouest, comme si dans le contexte du cinéma français de l'époque, cela risquait de faire pittoresque... Alors que les actrices américaines ou anglaise prennent l'accent de leur rôle, en toutes circonstances: Susan Sarandon ne parle pas avec le même accent dans *Thelma et Louise*, 1990, de Ridley Scott, ou dans *La dernière marche*, 1995, de Tim Robbins.

Dans les films parisiens des années 70 à aujourd'hui, les personnages urbains, dans l'autre sens, ne vont pas à Honfleur, Clermont-Ferrand, Chamonix ou Auch, ils vont “à la mer”, “à la montagne”, “à la campagne”, comme dans le film de Jeanne Labrune *Cause toujours*, 2002. Les films de banlieue, depuis *La Haine*, jusqu'à *L'Esquive*, contournent souvent de même la question onomastique. On n'est pas à Bobigny, ou même dans le fameux “9-3”, mais dans la Cité. C'est d'autant plus curieux que cette question d'identité territoriale liée à un nom ou plutôt à un

numéro de département est cruciale dans la banlieue Nord réelle.

Sans doute a-t-on voulu, durant toutes ces années, rompre avec le folklore toponymique qui régnait dans la chanson populaire, jusque vers le milieu des années 60, où il créait une sorte de bizarre connivence avec le public majoritairement non-parisien de l'Hexagone. Le titre d'un film de René Clair qui n'est pas son meilleur (malgré la présence de Georges Brassens), *Porte des Lilas*, 1957, a longtemps fait rêver le provincial que j'étais: qu'est-ce que c'était que cette porte et pourquoi ouvrait-elle sur une couleur et un parfum?

L'une des rares créations onomastiques du cinéma français, avec celles de Demy, est bien sûr l'Antoine Doinel imaginé par Truffaut, un nom que le réalisateur dit lui avoir été inspiré inconsciemment par une secrétaire de Jean Renoir, Ginette Doinel. Plus récemment, dans *L'humanité*, 1999, Bruno Dumont imaginait son extraordinaire Pharaon de Winter, joué par Emmanuel Shotté, à partir d'une plaque de rue dans la ville de Bailleul où il tournait. Avant d'être un lieutenant de police d'une émouvante bonté, Pharaon de Winter, 1849-1924, est un peintre qui a existé. Un nom de rue<sup>42</sup>, un nom de personne: toponymie et anthroponymie se recroisent à nouveau dans le cinéma français.

---

<sup>42</sup> On sait qu'aux États-Unis, les rues portent moins souvent des noms de personnes, mais plus souvent des numéros, parfois des noms d'espèces d'arbres.



## XXVII. *L'Esquive*, 2003, d'Abdellatif Kéchiche

*"Dans quelque état que vous eussiez été."*

Difficile de parler de la langue dans les films en France sans s'interroger, à un moment ou à un autre, sur la place qu'y tient notre théâtre français. Il faudrait souligner par exemple l'importance de Musset chez Renoir (*La Règle du jeu* est adaptée des *Caprices de Marianne*), chez Pialat (*À nos amours* montre Sandrine Bonnaire jouant *On ne badine pas avec l'amour*) et dans plusieurs des films écrits par Nina Companeez et réalisés par Michel Deville dans les années 60-70 - un des plus remarquables étant *Raphaël ou le Débauché*, 1971, avec Maurice Ronet dans un rôle de viveur triste.

Récemment encore, le théâtre classique français est revenu dans deux films remarquables: *Le Goût des autres*, 1998, d'Agnès Jaoui (où le héros, un petit patron d'usine, considéré comme un plouc, est ému contre toute attente par une représentation de la *Bérénice* de Racine) et *L'Esquive*, 2003, d'Abdellatif Kechiche, où des jeunes gens d'une Cité de la banlieue Nord, jouent sous la direction de leur maîtresse la pièce de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard*.

Mais alors que dans *Le Goût des autres* la rencontre avec le théâtre laisse sur le personnage joué par Jean-Pierre Bacri une trace dont nous n'avons pas de raison de mettre en doute la sincérité, et qui ne tient pas seulement à l'attirance qu'il éprouve pour Anne Alvaro, l'interprète de Bérénice, le film de Kechiche semble vouloir dire que l'expérience théâtrale des jeunes gens a glissé sur ceux-ci sans les marquer.

*L'Esquive* d'abord: un beau titre. Il y a comme cela en français des mots qui semblent attendre de figurer sur une page de couverture ou une affiche de film, et on se souvient de *L'Astragale*, un roman d'Albertine Sarrazin porté à l'écran en 1964 par Guy Casaril et qui tirait son titre d'un substantif

désignant entre autres un os du pied. Or, les os, ce sont bien des choses familières et inconnues que nous avons en nous et dont nous ignorons le nom. Nous ne savions pas que nous avons un ("astragale" est de genre masculin), mais le mot est, si l'on peut dire, déjà incarné, comme le sont peut-être tous les mots.

Il y a aussi des titres qui sont de "faux amis": à la sortie de *La Discrète*, on parla beaucoup du fait qu'il s'agissait ici, non d'une femme, mais d'une "mouche", de ce "petit morceau de taffetas noir (...) que les dames se mettent sur le visage", comme dit Littré.

De même, le mot "esquive" semble devoir être rapporté à quelque chose de galant, à un jeu de conquête amoureuse. Terme d'escrime, mais aussi de boxe, "esquive" est en effet ce que la linguistique appelle joliment un "déverbal", autrement dit un substantif tiré du verbe "esquiver", comme "incruste" l'a été d'"incruster". *L'incruste* est le titre d'un moyen-métrage d'Émilie Deleuze, datant de 1994, mais aussi, plus récemment, en 2004, d'une comédie de Corentin Julius et Alexandre Castagnetti. "*L'Esquive s'incruste*", disait un magazine français, lors du succès du film de Kechiche aux Césars.

Le film repose en effet, comme on sait, sur une idée propice à la rencontre de langues. La pièce de Marivaux *Le jeu de l'amour et du hasard*, écrite en 1730, met en scène des personnages qui échangent leurs conditions sociales: Lisette est la femme de chambre de Silvia, fille du bourgeois Orgon, et Arlequin le valet du jeune bourgeois Dorante. Dorante a l'idée de se faire passer, sous le nom de Bourguignon, pour un valet, Arlequin endossant le rôle de son maître. Même échange chez les femmes: Lisette fait la grande dame, et Silvia la servante. Advient ce qu'il est facile de prévoir: les faux serviteurs s'éprendront l'un de l'autre, comme de leur côté les faux maîtres. Au final chacun reste dans sa classe, et il n'y aura pas de mixité sociale, quoi que prétendent les contes de fée (ce schéma se retrouve déjà évidemment dans *La Règle du jeu*, une

des sources du film).

Seulement voilà: dans la pièce de Marivaux, la différence de langues entre maîtres et valets n'est pas si caractéristique, ou plutôt elle ne l'est plus pour nos oreilles modernes. Même si Dorante reproche à son serviteur des "*façons de parler sottés et triviales*", le langage d'Arlequin, à part quelques "*Ventrebleu!*", sonne pour nous comme aussi châtié que celui de son maître. Arlequin ou Lisette de la pièce sont tout aussi bien capables de dire "*Je ne saurais vous souffrir dans cette situation*", ou "*Mon coeur vous aurait choisi dans quelque état que vous eussiez été*". Un imparfait du subjonctif qui est évidemment cité par une scène de *L'Esquive*, tant, dans notre langue, ce temps est, depuis longtemps, l'exemple absolu de ce qui ne se dit plus.

Dans le film de Kechiche, le timide Krimo s'éprend de la coquette Lydia (Sarah Forestier) qui tient le rôle de Lisette, et pour l'approcher il s'arrange pour tenir le rôle d'Arlequin. Malheureusement pour lui, il s'y montre si piteux qu'il renonce très vite. Mais là, le film entend mettre en vedette la vertigineuse différence de style et de vocabulaire qu'il y aurait entre la langue de Marivaux et la langue quotidienne des "jeunes de banlieue". Dans ce but, il s'ouvre par une scène entre garçons qui est censée être d'une grande violence verbale.

"On ne comprend pas un mot! C'est une autre langue!", ai-je entendu s'exclamer à la sortie du film, il y a deux ans. Or, ce dialogue de la première scène, comme il est plus facile de s'en rendre compte sur le DVD, est d'une langue très classique et plutôt modéré dans les termes. Ce qui le fait sonner pour certains comme une autre langue, c'est qu'on y parle très vite et en même temps, et bien sûr avec un accent. Mais pour dire des choses telles que:

- *Ces fils de pute, on va les prendre, sur la tête de ma mère, tu vas voir.*"

Voire même:

- *Moi, j'y vais, si vous êtes partants, vous venez.*"

Donc, pas du tout une autre langue.

Dans la salle où j'ai vu le film, le public riait d'entendre des filles dire sur l'écran: "*Je m'en bats les couilles*", ou s'appeler entre elles "*mon frère*". Or, ce cas d'une expression dont on oublie le sens propre et notamment le sens sexué, est banal. Dans les films américains, une femme pourra traiter une autre femme de "son of a bitch", et non de "daughter of a bitch" - ce substantif de "bitch", intraduisible, étant plus près de "garce" que de " salope" ou de "putain" par lesquels le rendent parfois les doublages ou les sous-titrages.

De fait, je pense que le rapport des personnages du film de Kechiche à leur langage n'est pas différent de celui que nous avons, comme on dit, vous et moi. Il y a là un effet d'exotisme, comme l'ont eu dans les années 70 les cinéphiles français en découvrant le québécois par les films de Gilles Carle (*La Mort d'un bûcheron*, 1972, *La vraie nature de Bernadette*, 1972). Nous imaginons toujours que l'autre a un rapport particulier, différent du nôtre, à sa langue: soit de coalescence, comme on dit, c'est-à-dire d'identification, de fusion; soit un rapport tout aussi mythique d'extériorité totale, supposant un langage dont on se servirait avec maîtrise comme d'un outil. C'est, me semble-t-il, tout autrement compliqué.

De même j'ai entendu plus d'une fois s'étonner que les garçons de *L'Esquive* s'expriment différemment lorsqu'ils s'adressent à des adultes, avec lesquels ils sont polis, emploient les mots exacts, etc, par rapport à la façon dont ils se parlent entre eux. Par exemple Éric, le garçon le plus violent, le plus grossier aussi, dit à la mère de son copain Krimo, qu'il interpelle à son balcon:

*-Votre mari, ça va, il est toujours au bloc D?"*

Mais là encore, il en est de même pour tout le monde, la plupart des gens changent de niveau de langue selon le contexte et s'interdisent certains mots dans un contexte social où la complicité n'a pas été établie.

Ce qui frappe aussi dans le film de Kechiche, c'est le fait que les personnages, qu'ils disent:

- *J'ai grave de ménage à faire qui m'attend*", ou
- *L'enculé, je vais lui cracher dans la gueule*"

Ou encore:

- *Cette robe, elle est fracassante, elle est stylée, il y a pas de mots pour le dire*"

... semblent non pas créer une langue mais être dominés, parlés, entraînés par les mots qu'ils emploient, et n'avoir avec eux aucune marge de jeu (comme les personnages du *Père Noël est une ordure* avec leur langage académique). On n'est pas ici chez Pagnol, où les personnages usent d'un parler qu'ils peuvent eux-mêmes enrichir, et sont en général très "self-conscious" de leur vocabulaire et de leur accent.

Seule exception, le personnage de Nanou, l'une des copines de Lydia, qui a les seules répliques réflexives du film.

- *Je vais pas le crier sur les toits*", lui a dit Lydia à propos du fait qu'elle a dissimulé des choses à ses amies.

- *Nous, on est pas des toits, on est des autres gens*", rétorque Nanou.

Et un peu plus tard, lorsque Magalie, la rivale de Lydia, dit à Nanou, sur ses relations agitées avec Krimo:

- *Krimo et moi, on a pas vraiment cassé, c'est une pause.*
- *C'est une pause pour toujours alors.*"

Voilà deux traces d'humour, en l'occurrence d'humour sur les mots.

Curieusement, dans le film, la maîtresse de français, celle-là même qui a proposé la pièce de Marivaux à jouer à ses élèves, ne s'en sert pas pour les inciter à réfléchir sur leur propre langue et sur la langue en général. Certes, quand apparaît le verbe "s'esquiver" dans le dialogue du *Jeu de l'amour et du hasard*, elle le souligne, le ponctue:

- *Est-ce que tu te rends compte - demande-t-elle à Krimo - de l'importance du langage dans cette pièce?*"

Mais elle n'en dit pas plus, et ne permet pas aux jeunes acteurs de s'appropriier le mot. C'est la même enseignante qui invite garçons et filles de la cité à comprendre cette pièce comme une fable sur la détermination sociale: les "riches",

comme elle dit, n'aimant que les riches, les "pauvres" ne peuvent aimer que les pauvres. Or, je ne crois pas que la distinction maître/valet soit justement reflétée et traduite par l'opposition riche/pauvre. Enfin, c'est elle aussi qui s'inquiète d'être toujours à la page pour le "parler jeune" ("*est-ce qu'on dit toujours craquer*", demande-t-elle quand elle évoque le sentiment amoureux). Moralité, selon elle:

- *On est vraiment prisonnier de notre condition sociale. Marivaux dit qu'on est complètement conditionné par son milieu d'origine.*"

Bref, elle utilise la pièce de Marivaux pour lui faire dire que le langage est une prison comme la condition sociale, et surtout qu'il ne peut être un moyen de changer de condition, qu'il ne fait que désigner la culture de chacun, tout ce qui l'isole irrémédiablement d'autres conditions et d'autres cultures. Cette enseignante n'est qu'un des personnages du film, mais son discours très fataliste, faute qu'autre chose lui soit opposé, semble pris à son compte par le film lui-même.

J'aime bien tout de même le moment où la coquette Lydia, jouée par Sarah Forestier, se pavanant dans sa robe et jouant de son éventail, dit à Krismo, quand elle l'aide à répéter:

- *Je suis sur scène et je suis en train de m'éventailer.*"

Le néologisme est savoureux, et le film laisse ouverte la possibilité que Lydia soit consciente de l'avoir inventé, pour signifier son plaisir de s'habiller en dame. Par rapport au verbe en principe correct, qui est "s'éventer", la formule "je m'éventaille" ouvre des associations amusantes avec "bataille", mais aussi avec d'autres mots chargés de connotations populaires: marmaille, canaille, et bien sûr, ce terme souvent cité: "racaille", avec son équivalent en verlan: caillera.

À part ça, et les deux répliques de Nanou citées plus haut, les personnages de *L'Esquive* subissent le langage qu'ils parlent. Ils le reproduisent, mais n'ont aucune réflexivité. Le fait d'emprunter fût-ce par le biais d'un apprentissage mécanique, un autre langage, celui d'un auteur dramatique du XVIIIe siècle, semble ne leur apporter aucune perspective, non pas de parler

comme un personnage de Marivaux mais d'habiter différemment leur propre langue, qu'ils continuent d'employer par formules toutes faites, comme un jeu de Lego où l'on combine des pièces. Ils apparaissent condamnés par le film à parler banlieue "sans le savoir", comme Monsieur Jourdain, du *Bourgeois Gentilhomme*, pensait avoir fait de la prose sans le savoir.

On aura bien compris que je ne parle pas de ce que serait réellement le parler des banlieues, simplement de ce que raconte le film.

Il m'a semblé, en le revoyant, que les répliques n'en ont été que partiellement écrites et que certaines scènes font largement appel à une improvisation à partir d'une situation donnée. Or, avec cette démarche, on tombe souvent dans un ressassement du type "Tu vas à la pêche?" "Oui, je vais à la pêche." "Ah bon, tu vas à la pêche?" Les plus jeunes lecteurs ne peuvent pas se souvenir d'une série sitcom très bon marché diffusée au cours des années 80 sur la Cinq (la Cinq de Berlusconi, aujourd'hui disparue): *Voisin-voisine*. Une série motivée par le seul but de faire atteindre aux productions de la Chaîne le quota légal de création française, et pour ce cyniquement programmée au coeur de la nuit. Un acteur et une actrice probablement mal payés devaient y improviser des épisodes en temps réel de 52 minutes autour d'un maigre canevas, et cela donnait d'incroyables dialogues piétinants, que je regrette de ne pas avoir magnétoscopés à l'époque.

Il est peut-être abusif de parler ainsi de *L'Esquive*, film modeste et authentique, mais je crois tout de même qu'une certaine conception du naturalisme et de la vérité a contribué à "enfermer" les personnages dans le langage. Une fois de plus, me semble-t-il, on retrouve le fatalisme d'une partie du cinéma français, présent dans le précédent long-métrage de Kechiche, *La faute à Voltaire*, où un jeune homme se comporte de même, en tout cas au début du film, en homme soumis.

D'autant que ce précédent film, bien meilleur selon moi - sur les aventures d'un Tunisien venu à Paris avec une autorisation provisoire de séjour - montre des personnages

beaucoup moins passifs, plus âpres - dont celui, très bien dessiné, d'une femme élevant seule son très jeune enfant, et qui revendique le droit de dire à celui-ci que son père est un "fils de pute". Est-ce le sujet du langage, qui véhicule sa part de fatalisme? Le dernier film de Kechiche, *La Graine et le mulet*, 2007, ouvre également d'autres chemins.



XXVIII. *Brice de Nice*, 2005, de James Huth

*"T'es comme le e cédille de surf, t'existes pas!"*

Lorsqu'un film français rencontre sur notre sol un triomphe populaire aussi inattendu et spectaculaire que celui auquel eut droit *Brice de Nice*, il se trouve toujours des critiques pour attribuer ce succès à ce que l'oeuvre ainsi fêtée aurait de foncièrement racoleur et réactionnaire: elle collerait à l'air du temps, à la France profonde, etc... C'est ce qui est arrivé déjà au *Fabuleux destin d'Amélie Poulain*. Une nouvelle fois je n'en crois rien et je ne prétends pas, en parlant du film que James Huth a réalisé autour du personnage créé vers 1995 par Jean Dujardin, expliquer son succès (le succès est, comme on le devrait le savoir, chose largement aléatoire). En même temps on sait que ce film a créé pour quelques mois, ce qui n'est déjà pas si mal, des proverbes, des attitudes, des expressions nouvelles ("*ça farte?*") dans pas mal de cours de récréations (notamment le jeu du "kasser", avec un k), peut-être parce qu'il touche au vif de la relation amoureuse et douloureuse de beaucoup de Français, aujourd'hui, avec le rêve américain, qui est un "rêve de langue".

*Brice de Nice* est déjà un titre symbolique, puisqu'il est le lieu d'un malaise, d'une oscillation. On peut le prononcer en effet à l'américaine, "Braïce de Naïce", ouvert, généreux - et c'est ce que fait le personnage en énonçant son propre nom - ou à la française ("Brisse de Nisse"), ce qui par comparaison sonne pincé, crispé. À vrai dire, cela ne sonne ainsi que si on le prononce avec l'accent dit neutre, que la télévision a généralisé aujourd'hui en France, alors qu'avec ce qu'on appelle l'"accent du Midi", c'est-à-dire en prolongeant légèrement le "ce", le nom se remettrait à chanter. Mais, comme beaucoup ont dû le remarquer, le personnage de Brice a beau être de Nice, il n'a pas d'accent.

Il se trouve d'ailleurs que "nice" a comme adjectif un

sens en anglais, cruel pour le héros puisque celui-ci se veut méchant et héroïque, alors qu'il n'est que "nice". Ce personnage est un bel exemple d'américanomanie française, puisque son film-culte est *Point Break*, 1991, de Kathryn Bigelow, avec Patrick Swayze en surfeur, un film qu'il ne connaît qu'en version française.

Quand on demande à Brice:

- *Quel genre de vague tu peux surfer en Méditerranée?*",  
et qu'il répond:

- *Je dirais: MON genre de vague, le genre de vague qui ne te laisse pas le choix*",

... la façon dont il accentue le "mon" est un américanisme créé par les films doublés (au lieu de "mon genre de vague à moi", qu'on aurait employé avant). Un américanisme d'ailleurs tellement passé dans la conversation courante qu'il fait désormais partie de la langue. Mais, comme l'on sait, une langue est un ensemble où tout se déplace par rapport à la moindre partie, et ces effets de déplacements créés dans la langue française par l'importation de formules venues de l'anglais doublé ne sont pas près de se calmer.

Voici donc un homme qui s'appelle en fait Brice Agostini, et dont le père est truand. Le nom de "de Nice" qu'il se donne est de la sorte un déni, lui permettant de se créer un roman familial. Déni également, lorsqu'il le prononce à l'anglaise, de sa francité. L'intéressant est qu'en arborant un "de" très chic, en se disant Brice de Nice comme Charles était de Gaulle ou Jeanne était d'Arc, il s'affiche en même temps français pour des Américains. Comme la chauve-souris de La Fontaine, il joue sur les deux tableaux sans contradiction apparente: français par la particule, anglais par la prononciation.

Qu'est-ce qui lui permet de se rêver américain? C'est que son prénom est monosyllabique. Or, l'anglais fascine beaucoup de Français parce que les monosyllabes y fourmillent, notamment pour les verbes. Du coup, les mots peuvent y claquer comme dans une détonation, ils semblent spontanément rythmiques (dans le rap français, on accentue d'ailleurs souvent

les mots français comme si c'étaient des mots anglais, pour les "défranciser", ce qui est une entreprise désespérée).

La double prononciation du titre joue un rôle dans l'action du film: au début, les parasites et les groupies du héros l'appellent "Braice", mais quand il n'a plus un sou, il n'est plus pour eux que "Brisse", voire, pour le méprisant Igor d'Hossegor: "Brique de Nique". De la même façon que Barry Lyndon, dans le film homonyme de Kubrick, est vulnérable au niveau d'un nom qu'il a acquis par le mariage, celui d'une lignée de Lords - un nom que tout un chacun a dès lors le pouvoir de lui retirer en l'appelant Mr Redmond Barry; de la même façon aussi que Napoléon, en se faisant empereur et en érigeant son prénom en nom, donnait à ses ennemis la possibilité de lui ôter l'honneur en l'appelant "M. Bonaparte", Brice est vulnérable dans son nom selon la façon dont celui-ci est prononcé.

Caractéristiquement l'âme-soeur qu'il rencontre à la toute fin du film, son alter ego féminin, Alice, se présente elle-même comme "Alisse de Nisse", ce qui la signifie comme une non-frimeuse, tandis que Brice lui renvoie son nom comme "Alaïce de Naïce".

D'autre part, Brice affiche son nom sur ses effets personnels, de ses teeshirts à ses rouleaux de papier-toilette, comme si c'était une marque, avec un logo détournant celui de Nike là où les autres au contraire portent une marque comme leur nom. Le petit garçon qui l'initie au surf affiche, lui, sans complexe, un équipement Rip Curl, marque australienne d'équipements de surf. Cet enfant, tel que le montre le film, semble à l'aise dans l'univers mondial-capitaliste des marques, là où Brice, par le fait même, qu'il prend la marque pour un nom personnel, se met en danger.

À la fin des années 60, dans son génial *Ubik*, l'écrivain américain Philip K. Dick imagine un futur où Ubik est le nom d'une marque, la marque commune, planétaire et absolue, des produits les plus disparates. Il prophétise ainsi ce qu'ont visé à devenir Nike, Gap, Adidas...<sup>43</sup> Le Brice de Jean Dujardin

<sup>43</sup> Sur ce sujet, voir l'ouvrage capital de Naomi Klein, *No logo* (éd. Babel, 1997)

est à la fois un enfant des marques et un dissident. Nutella, Scholl, Apple, Rip Curl, Nokia, toutes ces marques se bousculent dans son environnement sans se cacher, avec volontairement moins d'élégance que les marques Aston Martin ou Rollex dans un film de James Bond, et lui ne le voit pas.

Pourtant, son nom même pourrait venir d'une marque. Au début du film, on le voit utiliser un dentifrice "Ultrabrice", et se rincer au "Braice". C'est un clin d'oeil au dentifrice Ultrabrite, lancé en France, si je m'en souviens bien, dans les années 70, et qui a lancé la prononciation "Braite".

Cela rappelle un spot télévisé très ingénieux pour lancer un produit Lu dans les années 90, un cookie à l'américaine. Le spot était ciblé en direction des jeunes consommateurs français, et avait trouvé une idée pour que ceux-ci n'aient pas l'impression d'être une nouvelle fois victimes de la mode d'Outre-Atlantique. Le produit s'appelait "Hello" et l'astuce consistait à faire dialoguer, sur une plage, une jeune touriste américaine avec des adolescents français directement sortis d'un film de Michel Lang (*l'auteur d'À nous les petites anglaises*). On entend l'Américaine prononcer "Lou", à l'anglaise, le nom de la marque française; et les jeunes Français, tout fiers, de se bousculer pour rectifier sa prononciation et de l'inviter à dire "Lu", comme le participe passé du verbe "lire". En d'autres termes, nous voulons bien manger un gateau copié sur vos cookies à vous, les Amerloques, mais nous le faisons à la française, en défendant mordicus notre prononciation nationale. On veut bien céder sur l'essentiel, manger américain, mais on garde son petit noyau de résistance, à la Astérix. C'est le sens de ce nom de "Hello de Lu", où l'on trouve à la fois le mot anglais, la marque française avec son "u" très "cul de poule", et entre les deux, devinez quoi, la particule.

Mais Brice est français par un autre trait, qui est l'association de l'échec avec le brio verbal. Car il est incapable de surfer une vraie vague, il échoue devant tous les autres, et en même temps, il manifeste dans ses duels verbaux, sinon de l'esprit, du moins de la rapidité de réaction. Qu'est-ce que

Brice? Un loser de plus dans la grande galerie de losers phraseurs du cinéma français, où figurent également l'Octave de *La Règle du jeu*, mais aussi le Michel Poiccard d'*À bout de souffle*, le César de *César et Rosalie*, l'Alexandre de *La Maman et la putain*, l'Antoine de *La Discrète* (écrivain raté et séducteur plaqué)... Entre autres.

Il y a eu Cyrano de Bergerac, celui en tout cas réinventé par Rostand, et il y a maintenant, depuis les sketches de Jean Dujardin et le film de James Huth, Brice de Nice. Quel rapport entre les deux, à part qu'ils tirent leur nom d'une ville française? Ce sont tous les deux des perdants, attachés à leur panache. Cyrano perd tout et Brice se ridiculise devant tout le monde, mais ils sont sympathiques au spectateur car ils ont un grand rêve. Et ce sont tous les deux des duellistes. Cyrano improvise une ballade avec des rimes compliquées tout en se battant en duel... et Brice pratique une forme de duel verbal improvisé, qui s'accompagne d'un grand geste: le Kass contre Kass. C'est son escrime à lui.

Ce n'est certes pas un sport raffiné, mais il demande du culot et de la rapidité de réaction, deux choses que possède Brice et dont manque son copain Marius, très bien joué par Clovis Cornillac. L'important est de savoir dire "j'tai kassé", comme Cyrano disait: "À la fin de l'envoi je touche", et aussi, ce qui est capital, de pouvoir de joindre le geste à la parole (comme dans le film de Peter Weir, *Le Cercle des poètes disparus*, Robin Williams le faisait faire à ses élèves afin de leur redonner le sens du Verbe.)

Il y a d'ailleurs dans *Brice* des pointes verbales amusantes, comme lorsqu'un de ses adversaires se vante d'avoir connu la mer et "*bouffé des méduses*" - et que Dujardin lui répond du tac au tac:

- *C'est pour ça qu't'es transparent.*"

Il y a aussi le fameux: "*t'es comme le c cédille de surf, t'existes pas*", qui est très signifiant. La cédille française est en effet un signe qui n'a pas de raison d'exister en anglais; un de ces signes qui interviennent dans la question complexe, dans

notre langue, des rapports entre orthographe et son. Le “c” est d’ailleurs en français une de ces lettres agaçantes qui se prononcent de différentes façons selon leur position: ici, selon qu’il précède un h, qu’il précède certaines voyelles ou qu’il en précède d’autres comme le “a”, le “o”, ou le “u”, sauf justement s’il y a une cédille, etc... Il est d’ailleurs intéressant, que dans le jeu de “kass vs kass”, la lettre k, typique de l’écriture texto, soit préférée par Brice et ses copains à la lettre c. Le K semble sympathique à un français puisque sauf erreur, il se prononce toujours de la même façon (sauf quand il ne se prononce pas...., notamment dans beaucoup de mots anglais).

Comme chez Rostand, et à l’image de notre Cyrano de Nice, les personnages qui entourent Brice ont comme lui le goût de la rime, ce “*bijou d’un sou (...) qui sonne creux*”, disait Verlaine. *Brice de Nice*, déjà dans le titre, c’est la rime pour la rime. Tous les surfeurs concourant à la fin du film ont des noms qui riment: Loïc du Croizic, Igor d’Hossegor. On y parle en petits vers rimés de quatre pieds et de rien du tout, comme:

- *Excuse ma belle, l’histoire m’appelle.*”
- *Moi c’est Gladys, la reine du Kiss.*”
- *Belle planche. - Belles hanches.*”
- *Pas de violence, c’est les vacances.*”

N’importe quoi, mais c’est justement cela le plaisir de la rime, même chez les plus grands poètes et les plus sophistiqués.

Mais le film est célèbre pour avoir lancé l’expression “j’te casse”, accompagné d’un large geste du bras droit, “*du Nord-Ouest au Sud-Est, sans toucher la Corse*”. “*Sans toucher la Corse*” est devenu ce qu’on appelle une expression culte, et elle fait clairement allusion aux parties sexuelles viriles qui risquent d’être sur le trajet de la kasse: la “kasse” dans le film est plutôt un truc d’hommes. Quand Brice, au début du film, se réveille d’un de ses “*wet dreams*”, il regarde ses draps et a une appréciation sur la taille et la forme de la trace de son rêve: “Australie”, ou “Nouvelle Zélande”. Je ne sais pas d’où date la vieille tradition consistant à parler de “carte de France”

pour les motifs laissés sur un drap par une pollution nocturne, mais on la trouve citée dans le film de Bertrand Tavernier dialogué par Aurenche, *Que la fête commence*, 1974.

Décidément, Brice de Nice vit dans son corps, comme dans sa langue, les tiraillements du français complexé.

XXIX. *Flandres*, 2006, de Bruno Dumont

*“On va faire notre tour?”*

*“À plus”. “À t’ta l’heure.” “À plus tard”. “Salut”.*

Les personnages de Bruno Dumont, qui passent pour taiseux, et, curieusement, auprès d’une partie de la critique, pour verbalement démunis, ne manquent pas en tout cas de synonymes pour se dire qu’ils vont se revoir. Les courtes scènes qui présentent, au début de *Flandres*, différents personnages sont ainsi ponctuées et unies, comme par des anneaux, par la répétition de ces formules par lesquels les humains s’unissent dans leurs solitudes. Bien sûr, c’est proféré avec un accent, un accent si peu connu dans le cinéma français (bien que familier dans une partie de la France) qu’à beaucoup il en paraît exotique.

En 2006, la sortie, après sa présentation à Cannes, du quatrième et très beau film de Bruno Dumont, *Flandres*, venait reposer une fois de plus, dans notre cinéma, cette question de l’accent. Une question qui n’en serait pas une si le cinéma français avait sur ce point la même approche qu’ont les cinémas américains ou anglais, dans lesquels l’accent est un élément de la réalité du personnage, de sorte qu’il est naturel à l’acteur de l’endosser, ce qui bien sûr lui demande un certain travail.

Si chez Bruno Dumont, une des exceptions en cela dans notre système, les personnages ont l’accent du Nord, c’est parce qu’ils sont du Pas-de-Calais, et que cet accent fait partie d’eux autant que leur corps et que le paysage. Il s’agit en tout cas pour Dumont, dans sa trilogie *La vie de Jésus/L’humanité/Flandres*, de préserver un continuum voix/corps/paysage.

Dans *Flandres*, après une première vision, me restaient notamment deux phrases, très émouvantes, très courtes.



La première est une parole d'apaisement répétée par une infirmière, dans un hôpital psychiatrique. L'héroïne, Barbe, vient d'être prise d'une crise de panique, et l'infirmière la maîtrise en lui répétant:

- *C'est tout. C'est tout. Voilà. C'est tout.*"

Lors de la projection, je doutais si c'était bien là ce que j'entendais (la prise de son et le style de mixage choisis par le réalisateur font que les mots doivent être attentivement écoutés, appréhendés), mais cela se confirma, et ces mots sont très émouvants, comme si par leur vérité ils rendaient réels cette misère, cette souffrance, et la compassion que manifeste l'infirmière. "*C'est tout*" est quelque chose qui ne s'invente pas. Il faut beaucoup d'attention à la réalité pour entendre cela, et pour le mettre au coeur d'un film de façon que cela y résonne.

En effet, il ne suffit pas de mettre des répliques vraies dans un film; il faut créer autour d'elles un certain espace - de temps, par exemple - pour qu'elles y résonnent comme on veut qu'elles résonnent. Il n'y a là rien de mécanique, il ne suffit pas d'opter pour le laconisme, etc...

Dans la première partie du film, ce sont les trajets, d'une ferme à l'autre, d'un champ à l'autre, dans un paysage hivernal, de formes humaines emmitouflées, qui donnent aux répliques ce cadre et cet espace...

Une autre phrase, également poignante, est celle que dit Barbe au protagoniste masculin, Demester, quand ils se retrouvent dans les champs.

- *On va faire notre tour*".

Nous voyons plus tard que ce tour consiste à aller non loin de là, puis à s'arrêter, après quoi Barbe retire sa culotte et montre son sexe à Demester, puis ils s'allongent et il la prend sans trop de paroles. Et nous apprenons encore plus tard que cette fille se donne à tous les hommes, enfin à presque tous (voir la scène du garçon timide qui tente sa chance:

- *On peut faire un p'tit peu de route?*"

Il serait à mon avis stupide de voir dans la phrase de

Barbe, “*on va faire notre tour?*”, un simple euphémisme hypocrite ou égrillard. Elle est plutôt une façon pour l’héroïne de célébrer ce moment, si misérable puisse-t-il nous sembler, et de lui donner par le langage une dimension rituelle et large, dans une complicité. Difficile aussi de ne pas penser, si on aime Proust, au rôle cabalistique que joue dans *Un amour de Swann*, la formule “faire catleya” dont se servent Swann et Odette pour parler de leurs rapports sexuels, et qui fait précisément que ce ne sont pas de simples “rapports sexuels”.

Le mot touchant, ici, est “notre”, c’est une sorte d’enfant que la fille et le garçon ont ensemble, quelque chose où Barbe peut avoir quelque chose avec Demester. Ce tour va d’ailleurs plus loin qu’un simple coït, il englobe le geste de s’appuyer côte à côte et en commun, de rester quelques secondes tranquilles, sur une barrière, avant de se rendre ensemble à l’endroit où ils s’allongent; puis, Demester ayant “fini”, de rester étendus côte à côte encore, à regarder on ne sait quoi, ensemble, rien, le ciel gris d’hiver ou le sommet d’un saule.

Béni soit le mot qui permet d’embrasser dans un même “être ensemble” ce coït rapide et ces moments sans parole, ces quelques secondes gagnées sur la solitude, avant et après l’acte.

Domage que certains soient insensibles à la beauté de ces répliques, de ces “*J’ai ma voiture sur le parking*”, dit par un garçon que Barbe drague; “*tu me reconnais? On s’est vus hier à la brasserie*”; de ce “*Il y aurait peut-être la possibilité de sortir ensemble?*” (par le garçon timide).

Lorsque que dans *L’humanité*, la mère de Pharaon de Winter dit à son fils policier: “*Tu ne peux donc pas toujours prendre sur toi le malheur des gens!*”, ce n’est pas non plus un bafouillement inarticulé.

Il se trouve que le scénario de tournage de *L’humanité* a été édité<sup>44</sup>, et que ce scénario est rédigé d’une façon non standard. Au lieu d’être écrites au présent et dans

---

<sup>44</sup> 00h00/arte Éditions, 1999

un langage factuel (du genre: “le policier marche dans les champs, il respire et est en sueur”), les didascalies habituelles - qui du coup n’en sont plus - y sont rédigées en effet au passé, et dans un style qu’on dirait “littéraire”. Exemple:

- *Il marchait dans le Pas-de-Calais. La terre n’était pas sourde. Lui (il s’agit du personnage principal, Pharaon de Winter) respirait à peine et son corps s’humidifiait*” (p. 7).

Notons au passage qu’il est un autre cinéaste chez qui, à l’intérieur de leurs répliques, on entend les acteurs respirer. Ce cinéaste, c’est Tarkovski (notamment dans *Stalker*).

Et c’est là-dedans, dans cet étrange récit, que viennent s’incruster au style direct, comme des pierres précieuses, les répliques du film, écrites par Dumont presque phonétiquement:

- *Dis donc Pharaon t’as bêôt fini d’faire el’Jacques!...*” (p. 23), disait au héros sa mère Éliane, malheureuse de le voir amoureux transi d’une fille pour laquelle il n’est qu’un ami.

Une de mes répliques préférées se trouve dans la séquence de sortie au bord de la mer du trio constitué par Pharaon, Joseph, et Domino, les deux hommes et la femme, quand ils regardent la mer:

- *Tiens, on voit l’Angleterre!*”.

... dit Pharaon. Et plus tard, à la fin de cette séquence:

- *Tiens, on voit plus l’Angleterre!*”

Cette évidence a la poésie du haiku japonais, comme on en trouve aussi chez Tati:

- *Oh un bateau! Deux, trois, quatre bateaux.*” (*Les Vacances de Monsieur Hulot*)

Une telle poésie - créée par l’importance des silences, tel un blanc sur une page, avant et après les mots prononcée - réapparaît dans une autre scène coupée ou non tournée, lorsque Pharaon prend l’Eurostar pour son enquête et qu’une jeune femme s’adresse à lui dans le tunnel: “*J’crois qu’on est sous la mer.*” “*Ca fait bizarre*”, répond Pharaon, qui ne voit rien d’autre à dire. Nous avons déjà rencontré plusieurs

fois, notamment à propos d'*Hôtel du Nord*, le “on” français, cette espèce de nid tendre, ce no man’s land identitaire où se crée une pauvre complicité.

Tati et Dumont sont d’ailleurs victimes du même préjugé consistant à considérer, dans l’approche de leurs films, les dialogues comme sans importance sous prétexte qu’ils sont rares (depuis quand la rareté fait-elle l’insignifiance?) alors que ces dialogues sont extrêmement écrits, parce que précieusement entendus, précieusement pris à la réalité et réincrûstés dans une forme très précise. Beaucoup des dialogues de Tati et Dumont ne s’inventent pas, comme on dit. Que ce soient chez le premier ces échanges d’un chef cuisinier avec les serveurs qui lui transmettent les commandes, dans la cuisine d’un hôtel de vacances:

- *Un melon - Ca fera deux! - Un gigot panaché au 8 - C’est parti! - Un supplément mayonnaise au 4 - Autant pour moi!*<sup>45</sup> ” (*Les Vacances de Monsieur Hulot*)

... ou chez le second, dans le scénario écrit, ces propos du commandant de gendarmerie qui donne ses instructions à Pharaon :

- *Vous allez m’approfondir st’histoire de train, là!... Vous savez l’heure à laquelle il pouvait y en avoir un!... (...) Il est probable d’aller en Angleterre pour confier ça à nos collègues anglais, prévoyez ça pour demain, faut pas qu’ça traîne!...*” (p. 64)

- *Il est probable d’aller*”, “*Prévoyez ça pour demain*”: saisir ce genre de choses est tout un art- différent de celui de collectionner des perles de conversations de bistrot.

Seulement, c’est encore une fois le texte écrit. Celui entendu dans le film est beaucoup plus court et simple:

- *Prévoyez d’aller en Angleterre.*”

Presque systématiquement, des formulations prises sur le vif et en langage coloré sont remplacées dans le film terminé par des formules plus ordinaires. La raison la plus probable pour ces très nombreuses différences est la recherche d’une sorte

<sup>45</sup> Voir mon livre sur Tati et mon essai *Un art sonore, le cinéma*, chap. XXI)

de vérité et d'émotion: l'interprète, "non professionnel" comme on dit, peut avoir eu du mal à dire la phrase écrite, qui effectivement sonnerait comme congelée. Il me semble cependant que tout ce que Dumont écrit, aussi bien dans le récit lui-même, que dans les dialogues notés avec la prononciation, passe autrement dans le film.

P. 43, lorsque Pharaon, menant son enquête, se justifie auprès de Joseph de repasser après ses collègues, pour reposer les mêmes questions, il devait dire:

*"Tu sais dans une enquête comme ça, on est pas assez d'être plusieurs"* (p. 43).

Cela devient, dans le film, *"on n'est pas assez nombreux."*

Dumont évite le pittoresque daté, même s'il fait dire à un policier, tout de même à un moment: *"C'est pas en nous gueulant d'sus qu'i va faire avancer le schmilblick."* Image qui disparaît dans la scène.

Le schmilblick, comme on sait, était un jeu télévisé des années 70 animé par Guy Lux dans lequel il fallait deviner le nom d'un objet en posant des questions. Le Robert en six volumes nous apprend que le mot date en fait de 1949, et est une création de Pierre Dac. Je me demande si ce mot n'est pas plus connu aujourd'hui des jeunes générations plus par le sketch que l'émission avait inspiré à Coluche, que par l'émission elle-même.

Dumont a au moins un prédécesseur dans cette façon dépourvue de toute condescendance qu'il a de remettre dans un cadre très tenu le langage populaire, c'est Claudel. Je ne parle pas de celui-ci à cause de son catholicisme militant, et je sais que Dumont récuse les interprétations christianisantes de son oeuvre. Mais il se trouve que Claudel est un des rares écrivains français à s'être intéressé à la langue populaire pour la mettre dans un contexte métaphysique, et avoir voulu atteindre à la vérité de l'être par la vérité du langage.

Je prends dans cette pièce géniale qu'est *Partage de midi*:

- *J'adore ça de marcher les pieds nus dans l'eau fraîche*"

Et bien sûr, la phrase magique, étonnante, de la femme à l'homme, tellement surprenante dans son apparente redondance:

- *Mesa, je suis Ysé, c'est moi.*"

... où dans *L'Échange*, Louis Laine s'adressant à Marthe:

- *Et qu'est-ce qu'il reste d'argent dans le sac à Madame?"*

Des tournures vives, vraies, où il n'y a aucune trace d'esprit ni de pittoresque, ni de couleur locale.

Parfois, Dumont n'écrit pas les dialogues qui vont être confiés à un personnage secondaire, il en donne le sens général, au style indirect. .En revanche, l'esprit en est donné ("*Les mots étaient à peine dits*").

Dans *Flandres* les filles (il n'y a pas de femme adulte) ne parlent pas comme les hommes: ceux-ci emploient plus de mots grossiers et d'argot, parlent plus dans leur barbe; les filles ont des phrases plus correctes, et une articulation plus claire. Elles disent des choses comme: "*je veux pas que vous partiez.*"

Mais ce sont un homme et une femme qui se disent à la fin les paroles les plus importantes du film:

- *Je t'aime.*

- *Moi aussi.*"

**ANNEXE:****No man's France (écrit en 2010)**

Cela fait un certain temps que la question de la langue française au cinéma me préoccupe, et un texte de Giraudoux servant de préface à l'édition en volume de son adaptation de *La Duchesse de Langeais*, de Balzac, pour Jacques de Baroncelli (un film de 1941, avec Edwige Feuillère) m'avait dans les années 60 beaucoup frappé, lorsque l'écrivain réclamait pour le cinéma le droit de faire entendre une belle langue, et non pas, sous prétexte de naturalisme, des borborygmes confus et approximatifs. Le cinéma français, comme j'ai voulu le souligner dans un essai mentionné plus loin, est en effet tiraillé par le choix imposé qui se présente souvent à lui entre une langue correcte, mais "trop" littéraire, et une langue naturelle, mais souvent débraillée. Il arrive d'ailleurs souvent, contrairement à ce qu'on attendrait, que la langue littéraire soit du côté du cinéma populaire (les dialogues d'Audiard en relèvent largement), et la langue grommelée du côté du cinéma d'auteur.

C'est aussi dans notre cinéma qu'on est tenté de négliger ce que disent les personnages, lorsque le style des dialogues échappe à cette alternative naturalisme/langue littéraire.

Lorsque j'ai écrit en 1987 mon essai sur le cinéma de Tati, je tenais à montrer que, contrairement au cliché, les mots qu'on entend prononcer à ses personnages, pour être rares, n'en sont pas moins signifiants, prénants, et c'est dans ce but qu'en épigraphe de chacun des douze chapitres figure une citation des dialogues qu'on y entend, et qui font toujours écho à des thèmes précis, comme la communication, la perception, ou le trajet. Ce sont des phrases comme: "*Oh, c'est si pratique, tout communique.*" "*Vous l'avez peut-être pas vu, mais vous l'avez pas loupé.*" "*Monsieur, ce n'est pas la sortie. La sortie, la voici. Alors, Monsieur, faites le tour*". Ce parti pris de valoriser le dialogue chez Tati ne fut pas trop remarqué de mes lecteurs sauf, et j'en étais fier, par Jean-Marie Straub et Danièle Huillet que j'avais

rencontrés personnellement quelque temps avant la sortie de l'ouvrage et à qui j'en avais adressé un exemplaire. Dans une carte postale envoyée de Rome, Huillet me félicita tout particulièrement pour ces petits haikus.

En revanche, lorsque parurent il y a peu d'années, à l'occasion de la ressortie de *Playtime*, plusieurs ouvrages sur le réalisateur, le Tati du cliché - celui dont les dialogues ne seraient que marmonnements indistincts et dépourvus d'enjeu - se vit restauré sous différentes plumes. Les clichés, il faut le savoir, ne sont pas des idées reçues passivement reconduites; ils mobilisent une grosse énergie pour être maintenus en vie, doivent être régulièrement réaffirmés et reformulés, et certains ont cette curieuse vocation de travailler à les perpétuer.

Depuis longtemps, j'avais envie de lutter contre des clichés de ce type, et de réaliser un ouvrage sur le cinéma hexagonal au singulier, dans sa diversité. Au cours de l'année 2008, je publiai aux éditions des Cahiers du Cinéma *Le Complexe de Cyrano, La langue parlée dans les films français*. Le sujet de ce recueil d'articles initialement écrits pour la revue *Bref* (j'en remercie ses responsables Jacques Kermabon et Sylvie Delpech), était précisé dans l'avant propos, :

*“Une des originalités de ce livre (...) consiste à situer dans une histoire commune des films, des auteurs, qu’il est habituel de séparer, parfois d’une manière hiérarchique. J’ai voulu mettre le cinéma français en face de son unité, de ses constantes à travers l’histoire, au-delà du cordon protecteur qui isolerait un cinéma dit de la Nouvelle Vague et ses précurseurs dûment reconnus et autorisés (Bresson, Cocteau, Guitry, etc.) des autres cinémas français, aussi bien le cinéma populaire que celui dit de la Qualité Française. J’ai voulu montrer qu’ils appartiennent à une même histoire, et témoignent des mêmes problématiques, même si à certains il paraissent incompatibles ou concurrents.”*

Peu après la sortie de l'ouvrage ainsi préfacé, la Cinémathèque française me proposa de participer à un débat autour des questions soulevées par mon livre, et qui devait être animé par Claire Vassé (auteure d'un ouvrage sur *Le dialogue au cinéma*). J'acceptai avec



gratitude, et puisqu'il était question d'y faire intervenir plusieurs réalisateurs/trices français(es) je suggérai de les choisir dans différentes catégories, générations, et genres du cinéma français. Puis je ne m'en occupai plus.

Peu avant la table ronde, je reçois le programme de la Cinémathèque et je vois qu'il annonçait la séance sous le titre: "*Les langues parlées dans les films français. Quel français tu causes?*" Les cinéastes invités étaient Catherine Breillat, Jacques Doillon, et Pascal Bonitzer.

Je fus franchement dérangé par l'intitulé. La question "*quel français tu causes?*", comportait selon moi un tutoiement mal venu (qui se permet de tutoyer qui?) et une volonté de familiarité verbale ("causer" là où je disais "langue parlée") très caractéristiques d'un certain snobisme du désinvolte. Mais surtout, ce pluriel, "les langues", là où mon sous-titre disait: "la" langue". Il n'est pas difficile de voir que cette substitution d'un pluriel à un singulier inverse le sens de mon ouvrage, ce dont les organisateurs, à qui j'en parle, ne semblaient pas s'être rendus compte. Là où j'avais affirmé, à tort ou à raison (mais c'était la thèse défendue) que l'emploi de la langue française rattache les films français à un tronc commun auquel logiquement d'ailleurs se rattachent également de nombreux films francophones de par le monde, de l'Afrique au Québec, le titre et le plateau de cinéastes choisis par la Cinémathèque rétablissaient à eux deux une doxa qui semble aujourd'hui assez répandue et qui se formule ainsi: *primo*, il y aurait deux cinémas français, le bon, rattaché à la Nouvelle Vague ou adoubé par elle (d'Ophuls à Jacques Becker), et le mauvais, tous les autres pratiquement - les deux catégories ne devant pas plus se mélanger que, dans la formule populaire, les torchons et les serviettes. Et *secundo*, à l'intérieur du bon cinéma français, représenté par les trois "serviettes" sélectionnées. il y aurait autant de langues parlées que d'auteurs.

La façon dont le débat fut mené le jour venu confirma tout à fait cette réorientation de 180° par rapport à mon livre. Après avoir fait projeter, comme un coup de chapeau obligatoire à la Nouvelle Vague,

le fameux bout d'essai de Jean-Pierre Léaud quand Truffaut cherchait l'interprète d'Antoine Doinel, l'animatrice Claire Vassé, au lieu de lancer un thème commun, s'arrangea pour interroger séparément, sur leur idée et leur usage du dialogue, les quatre participants assis à côté d'elle, Breillat, Doillon, Bonitzer et moi, chacun à notre tour, en se gardant bien de créer un lien entre nous. On eût dit que nous étions isolés dans différents boxes indépendants, voire dispersés en vidéoconférence aux quatre coins de la planète, alors que nous étions les uns à côté des autres sur une même estrade, devant un même et vaste public. Breillat et Doillon entrèrent dans ce jeu: chacun avait quelque chose à dire de "ses" films, de "sa" langue, de "sa" direction d'acteur (car le débat s'était vite écarté de la langue française), mais ne parlait que pour lui seul. Seul Pascal Bonitzer très loyalement joua le jeu du débat d'idées, et déborda de son rôle d'auteur qui ne parle que pour lui et de lui.

Ce que Breillat semblait avoir compris de mon livre à travers ce que j'en disais (on ne le lui avait pas donné à lire), ne lui plaisait pas de toutes façons; elle y voyait une approche "sociologique", et son cinéma, disait-elle, n'était pas de la sociologie. Doillon, lui, n'avait aucun avis. Il était difficile en fait de voir deux cinéastes moins intéressés que ces deux-là par le thème de la "langue française" au cinéma. Pour eux, et Vassé abondait dans le même sens, pas question de supposer que l'emploi commun de la langue française dans leurs films pût poser des questions qui leurs fussent communes. On devait en rester à l'idée que la qualité d'auteur est un don magique qui permet de transformer en matière purement personnelle quelque chose d'aussi trans-personnel que la langue qu'on parle.

Précisons-le: ce qui m'intéresse dans la langue française au cinéma n'est pas ce qu'on appelle du terme, perverti par un absurde débat national, d' "identité française", c'est un champ de problèmes commun, un lieu de noeuds et de contradictions. Tout auteur de films parlés en français se débat par exemple avec les questions spécifiques de la langue française, comme le choix obligé, pour la façon dont se parlent les personnages, du "tu" ou du "vous" '(à la différence du "you"

anglais, qui n'oblige pas à choisir); ou bien la question incontournable des niveaux de langue (ma thèse étant que le français comporte peu de "niveau neutre", et oblige souvent à aller du style familier au style châtié, sans trouver de terrain intermédiaire). Et puis, la langue française a une géographie et une histoire, son emploi au cinéma a connu des tendances, des courants.

De tout cela, Breillat et Doillon prétendaient ne rien savoir ou plutôt ils n'étaient pas concernés par la question, leur discours se ramenant à dire ou à laisser entendre: "je suis moi et je le reste, et même quand je fais dire à mes personnages "passe-moi le sel", cela devient du Doillon ou du Breillat." Pourtant, il aurait été intéressant d'entendre Jacques Doillon, puisqu'il était là, parler de ce qu'il fait avec la langue française, de cette propension qu'il a souvent à la noyer dans sa propre sonorité, dans un bredouillis, une vocifération ou une litanie, ou bien dans un méli-mélo de langues (comme avec *La Pirate*, où les accents anglais de Birkin, néerlandais de Detmers, français de Léotard parlant anglais, fabriquent ce que j'appellerais une "no man's langue", ou une "no mans France"). Catherine Breillat, de son côté, si Vassé l'avait sollicitée, aurait pu réagir sur les lignes que je consacre au mélange, dans son film *Romance X*, de trivialité et de préciosité verbales, mélange ou entrechoquement que je trouve bien français (nous faisant entendre à quelques secondes de distance des phrases comme: "*je garde mon caleçon, ça me tient les couilles au chaud*", et "*un enfermement invisible pèse sur moi comme une chape de plomb*" )

Mais répondre à ces questions eût peut-être impliqué pour ces auteurs de reconnaître qu'ils ne peuvent pas réduire la langue française à un pur matériau neutre et dépourvu d'histoire, comme si, parce que leurs films parlent du sexe, du corps, de relations privées entre des hommes et des femmes, des jeunes et des moins jeunes, ils sont d'office au royaume de l'universel.

En somme, et c'était là l'humour de la situation, Breillat et Doillon m'apparaissaient à moi d'autant plus "typical french" par leur forme d'individualisme qu'ils se défendaient d'appartenir à la moindre direction, tendance, école nationale...

Du reste, je n'ai aucun jugement moral à opposer à cette façon de pratiquer le cinéma et de faire des films: pourquoi la France filmée et entendue dans un film ne serait-elle pas un pays abstrait, une "no man's France", peuplée de corps sexués parlant un no-man's langue dont le français ne serait que le véhicule interchangeable? Ce qui m'interloque, en revanche, c'est l'impossibilité où se mettent certains auteurs, et certains animateurs de débats, de penser même la question.

Je raconte tout cela non pour me plaindre, mais au contraire pour me flatter d'avoir été bien lu. Oui, je répète, bien lu par Claire Vassé et la Cinémathèque Française, car en consacrant tout un débat à inverser la thèse de mon livre (faisant passer la langue française du singulier au pluriel), ils reconnaissaient que cette thèse tapait dans le mille. Il s'agissait bien du singulier et du pluriel dans le cinéma français, comme je l'avais formulé.

Je ne crois pas beaucoup en effet à ce qu'on appelle "malentendu": quand une thèse est non pas brouillée et diluée, mais rigoureusement inversée sous couleur d'être comprise et débattue, c'est qu'elle a été correctement entendue, et qu'il s'agit de la retourner.

Je ne me prends pas pour le Christ, mais j'ai été frappé lorsque dans son ouvrage *L'Évangile au risque de la psychanalyse*, Françoise Dolto commente la parabole du Bon Samaritain et montre comment on entend ordinairement cette parabole à l'envers, en identifiant le prochain au malheureux qu'on doit aider, alors que le prochain qu'il est demandé par Jésus d'aimer, c'est - en toutes lettres - celui qui vous a aidé. Comme tout le monde, dans mes années de catéchisme j'avais cru entendre et lire le contraire, au lieu d'entendre et de lire littéralement. Je ne pouvais pas me plaindre de connaître le même sort:

Mais si ce débat à la Cinémathèque, ramené par l'animatrice à une simple juxtaposition de discours autonomes et déconnectés était représentatif de quelque chose, c'était de l'étonnante difficulté qu'avaient encore certains auteurs français, en 2008, à situer ce qu'ils font dans une situation d'ensemble. Il m'a semblé que Doillon et Breillat, que je rencontrais pour la première fois étaient des gens intelligents quand ils s'agissait de leur propre travail, mais qui oubliaient de l'être quand on

leur demandait de se situer dans une géographie et une histoire. Ils se mettaient alors à parler comme des “inintelligents” qu’ils n’étaient pas. Quel monde artistique est-ce là?

Le plus frappant est que Breillat est tout sauf une inculte; elle a publié des romans, et ne sait que trop bien le poids du langage et l’esprit de la langue française. Sans doute craint-elle de se faire traiter de cinéaste littéraire.

Ce n’est pas sans malice bien sûr que je crois trouver le même type d’attitude chez des cinéastes français différents de Breillat-Doillon, en ce qu’ils sont préoccupés de toucher un très très large public, .chez Luc Besson, par exemple. Dans *Subway*, titre original de son deuxième long-métrage sorti en 1983, tout le monde peut voir que, malgré le titre l’action se déroule à Paris, dans les couloirs et sur les quais du Réseau Express Régional, ligne A. Mais les personnages joués par Christophe Lambert et Isabelle Adjani, sous le nom ou plutôt les prénoms de Fred et Helena (donc porteurs de noms qui seraient les mêmes en pays anglo-saxon), ne veulent pas le savoir: ils se comportent, parlent comme s’ils n’étaient pas joués par des acteurs français qui parlent en français; la touche “franchouillarde”, dérisoire, étant cependant donnée par les seconds rôles comiques de Galabru et Lindon. Faits d’autant plus remarquable que le premier film de Besson, lui, *Le dernier combat*, était “sans paroles”.

Il s’agit donc bien d’une question française, et la “No Man’s France” est bien une région du territoire français.

*Michel Chion, 25 avril 2010*

## **GLOSSAIRE**

### **APOSIOPÈSE**

Procédé rhétorique consistant à faire entendre une phrase inachevée, traduisant la plupart du temps un excès d'émotion ou un trouble qui empêche de la terminer.

### **DÉCOUPLAGE**

Procédé rhétorique consistant à combiner des traits propres à un niveau de langue avec des traits propres à un autre niveau de langue (un mot familier dans un langage châtié, une tournure raffinée dans une construction de style familier`).

### **HAPAX**

Terme qui n'apparaît qu'une fois dans l'ensemble d'un corpus.

### **HÉTÉRODIÉGÉTIQUE**

Se dit d'un élément du film qui n'appartient pas à la fiction, et notamment de la voix d'un narrateur qui n'est pas lui-même un personnage partie prenante de l'action (exemple: les narrateurs de *Barry Lyndon*, de Kubrick, et de *Dogville*, de Lars von Trier)

### **HOMODIÉGÉTIQUE**

Se dit d'un élément du film qui appartient à la fiction, et notamment de la voix d'un narrateur qui est lui-même partie prenante de l'action (exemple: le narrateur d'*Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson)

### **ONOMASTIQUE**

Science des noms propres de personnes, de marques et de lieux (comprend la toponymie)

### PARATAXIQUE

En linguistique, la parataxe est la “construction par juxtaposition, sans qu’un mot de liaison indique la nature du rapport entre les phrases” (Le Grand Robert de la Langue Française, t. V). On peut qualifier de “parataxique” un style fondé sur la parataxe.

### TOPONYMIE

Discipline qui s’occupe des noms de lieu.

**Index des noms propres et des titres de films**

- À bout de souffle*, 1959, de Jean-Luc Godard  
*À ma soeur*, 2000, de Catherine Breillat  
*À nous la liberté*, 1932, de René Clair  
*À nous les petites anglaises*, 1975, de Michel Lang  
ACHARD Marcel  
ADJANI Isabelle  
*Affranchis (Les)/Goodfellas*, 1990, de Martin Scorsese  
*Affreux, sales et méchants/Porchi, brutti e cattivi*, 1976,  
d'Ettore Scola  
*Aguirre ou la Colère de Dieu/Aguirre, der Zorn Gottes*,  
1972, de Werner Herzog  
AIMÉE Anouk  
AKERMAN Chantal  
ALBEE Edward  
ALLEN Woody  
*Allô Berlin ici Paris*, 1931, de Julien Duvivier  
*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1963,  
de Jean-Luc Godard  
ALVARO Anne  
*Amour à l'américaine (L')*, 1931, de Claude Heymann  
*Amour en fuite (L')*, 1978, de François Truffaut  
ANÉMONE  
*Anges du Péché (Les)*, 1943, de Robert Bresson  
ANGLADE Jean-Hugues  
*Anglaise et le Duc (L')*, 200\*, d'Éric Rohmer  
ANNABELLA  
ANNAUD Jean-Jacques  
*Année dernière à Marienbad (L')*, 1961, d'Alain Resnais  
ANOUILH Jean  
*Antoine et Antoinette*, 1947, de Jacques Becker  
ANTONIONI Michelangelo  
*Apprenti sauld (L')*, 1976, de Michel Deville  
ARAGON Louis  
ARCAND Denys



ARDANT Fanny  
*Argent (L')*, 1983, de Robert Bresson  
*Argent de poche (L')*, 1975, de François Truffaut  
ARLETTY (Léonie Bathiat, dite)  
*Arme à gauche (L')*, 1965, de Claude Sautet  
*Atalante (L')*, 1934, de Jean Vigo  
ATKINE Féodor  
AUDIARD Jacques  
AUDIARD Michel  
AUMONT Jean-Pierre  
AUMONT Michel  
AURENCHE Jean  
*Autant en emporte le vent/Gone with the Wind*, 1939, de  
Victor Fleming  
AUTANT-LARA Claude  
AUTEUIL Daniel  
AVARY Roger  
AYMÉ Marcel  
AZÉMA Sabine

BACRI Jean-Pierre  
*Baisers volés*, 1968, de François Truffaut  
*Balade sauvage (La)/Badlands*, 1975, de Terrence Malick  
BALASKO Josiane  
BALPÊTRÉ Antoine  
BALZAC Honoré de  
*Bande à papa (La)*, 1955, de Guy Lefranc  
*Barbouzes (Les)*, 1964, de Georges Lautner  
BARDE André  
BARDOT Brigitte  
*Barry Lyndon*, 1976, de Stanley Kubrick  
BAUCHAU Patrick  
BAUGÉ André  
BAUR Harry  
BAYE Nathalie  
BÉART Emmanuelle

BÉCAUD Gilbert  
BECKER Jacques  
BEINEIX Jean-Jacques  
BELLOCHIO Marco  
BERGMAN Ingmar  
BÉRIA Germaine  
BERLANGA Luis  
BERLINER A.  
BERNANOS Georges  
BERNSTEIN Henry  
BERRI Claude  
BERRY John  
BESSON Luc  
*Betty*, 1991, de Claude Chabrol  
BIGELOW Kathryn  
BINOCHÉ Juliette  
BIOY CASARES Adolfo  
BIRKIN Jane  
BLANCHE Francis  
BLANÈS Georges  
BLATTY William Peter  
BLIER Bernard  
BLIER Bertrand  
*Blue Velvet*, 1986, de David Lynch  
*Bob le Flambeur*, 1956, de Jean-Pierre Melville  
BOGART Humphrey  
BONAPARTE Napoléon  
BONNAIRE Sandrine  
BORCHARD Adolphe  
BOROWCYK Walerian  
*Borsalino*, 1970, de Jacques Deray  
BOUCHEZ Élodie  
BOUDARD Alphonse  
BOUDET Jacques  
*Boule de jeu/Ball of fire*, 1941, d'Howard Hawks  
BOURVIL André

BOUTEILLE Romain  
BOWIE David  
BOYER Charles  
BRASSENS Georges  
BREILLAT Catherine  
BRÉTECHER Claire  
BRIALY Jean-Claude  
*Brice de Nice*, 2005, de James Huth  
BRISSEAU Jean-Claude  
BRONSON Charles  
*Bronzés (Les)*, 1978, de Patrice Leconte  
*Bronzés font du ski (Les)*, 1979, de Patrice Leconte  
BROSSE Simon de la`  
BRÛCHER Christine  
BUSSIÈRES Raymond  
CAMBRONNE Pierre  
*Camion (Le)*, 1977, de Marguerite Duras  
CAMUS Albert  
*Caporal épinglé (Le)*, 1961, de Jean Renoir  
CAPRIOLI Vittorio  
CARCASSONNE Philippe  
CARETTE Pierre  
CARLE Gilles  
CARO Marc  
CAROL Martine  
CARRIÈRE Mathieu  
*Casablanca*, 1942, de Michael Curtiz  
CASARIL Guy  
*Casino*, 1995, de Martin Scorsese  
*Casque d'or*, 1951, de Jacques Becker  
CASSEL Vincent  
CASTAGNETTI Alexandre  
CASTELLA Charles  
CATULLE  
CAUQUIS Daniel  
*Cause toujours*, 199\*, de Jeanne Labrune

- Ca va barder*, 1954, de John Berry  
*Cave se rebiffe (Le)*, 1961, de Gilles Grangier  
CAYROL Jean  
CECCALDI Daniel  
CÉLINE Louis-Ferdinand  
*Ce plaisir qu'on dit charnel/Carnal Knowledge*, 1971, de  
Mike Nichols  
*Cercle des poètes disparus (Le)/Dead Poet Society*, 1989,  
de Peter Weir  
*Cercle rouge (Le)*, 1970, de Jean-Pierre Melville  
CHABROL Claude  
*Chair de l'Orchidée (La)*, 1975, de Patrice Chéreau  
CHALAIS François  
CHALONGE Christian de  
*Chantons sous la pluie/Singin' in the Rain*, 1952, de Stanley  
Donen et Gene Kelly  
CHARENSOL Georges  
CHATELAIN Hélène  
CHATILIEZ Étienne  
CHAVANCE Louis  
CHAZEL Marie-Anne  
CHEVALIER Maurice  
*Chienne (La)*, 1931, de Jean Renoir  
*Choses de la vie (Les)*, 1969, de Claude Sautet  
CHRESTIEN DE TROYES  
CHRISTINÉ Henri  
CHRISTOPHE  
*Citizen Kane*, 1941, d'Orson Welles  
*Classe tous risques*, 1960, de Claude Sautet  
CLAUDEL Paul  
CLAVIER Christian  
CLÉMENT René  
CLOUZOT Henri-Georges  
COCTEAU Jean  
*Collectionneuse (La)*, 1967, d'Éric Rohmer  
COLOMBIER Michel

- COLUCHE, Michel Colucci, dit  
COMENCINI Luigi  
*Comment je me suis disputé (ma vie sexuelle)*, 1996,  
d'Arnaud Desplechin  
COMPANEEZ Nina  
*Compères (Les)*, 1983, de Francis Veber  
CONSTANTINE Eddie  
*Conte d'automne*, 1998, d'Éric Rohmer  
*Conte d'hiver*, 1991, d'Éric Rohmer  
CONTI Tom  
COOPER Gary  
COPPÉE François  
*Corbeau (Le)*, 1943, d'Henri-Georges Clouzot  
CORNEAU Alain  
CORNEILLE Pierre  
CORNILLAC Clovis  
COUTON Georges  
DABADIE Jean-Loup  
DABIT Eugène  
DAC Pierre  
DALIO Marcel  
DALLE Béatrice  
*Dames du bois de Boulogne (Les)*, 1945, de Robert  
Bresson  
DANTE  
D'ARC Jeanne  
DARD Frédéric  
DAROUSSIN Jean-Pierre  
DARRIEUX Danielle  
DASSIN Jules  
DASTÉ Jean  
*De battre mon coeur s'est arrêté*, 2004, de Jacques  
Audiard  
DE BROCA Philippe  
DEBURAU ou Deburau Jean-Baptiste  
*Déclin de l'empire américain (Le)*, 1985, de Denys Arcand

DECOIN Henri

DE FUNÈS Louis

DE GAULLE Charles

DELERUE Georges

DELEUZE Émilie

*Delicatessen*, 1990, de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet

DELON Alain

*Demoiselles de Rochefort (Les)*, 1967, de Jacques Demy

DEMY Jacques

DENEUVE Catherine

DE NIRO Robert

DE PALMA Brian

DEPARDIEU Gérard

DERAY Jacque

*Dernier combat (Le)*, 1982, de Luc Besson

*Dernière femme (La)*, 1976, de Marco Ferreri

*Dernière marche (La)/Dead Man Walking*, 1995, de Tim

Robbins

DE SICA Vittorio

DESPLECHIN Arnaud

DETMERS Marushka

*Deux hommes dans Manhattan*, 1959, de Jean-Pierre

Melville

DEVILLE Michel

DEWAERE Patrick

*Diaboliques (Les)*, 1955, d'Henri-Georges Clouzot

DICK Philip K.

*Dillinger est mort/Dillinger e morto*, 1969, de Marco Ferreri

*Dimanche à Pékin*, 1956, de Chris Marker

*Discrète (La)*, 1990, de Christian Vincent

*Divine*, 1935, de Max Ophuls

*Dogville*, 2003, de Lars von Trier

*Do the right thing*, 1987, de Spike Lee

DOILLON Jacques

DOINEL Ginette

DOMBASLE Arielle

*Domicile conjugal*, 1970, de François Truffaut

DORLÉAC François

DREYFUS Jean-Claude

DUBOIS Marie

DUCASTEL Olivier

DUCEY Caroline

*Duel*, 1971, de Steven Spielberg

DUJARDIN Jean

DUMONT Bruno

DUPEREY Anny

DURAS Marguerite

DURIS Romain

DUSSOLIER André

DUTRONC Jacques

DUTTER Anne

DUTTER Georges

DUVIVIER Julien

EASTWOOD Clint

*Effrontée (L')*, 1985, de Claude Miller

*Enfants terribles (Les)*, 1949, de Jean-Pierre Melville

*Espions (Les)*, 1957, d'Henri-Georges Clouzot

*Esquive (L')*, 200\*, d'Abdellatif Kechiche

ESTROUGO Audrey

*Et Dieu créa la femme*, 1957, de Roger Vadim

EUSTACHE Jean

*Evil dead II*, 1987, de Sam Raimi

*Exorciste (L')/The Exorcist*, 1973, de William Friedkin

*Eyes Wide Shut*, 1999, de Stanley Kubrick

*Fabuleux destin d'Amélie Poulain (Le)*, 200\*, de Jean-Pierre

Jeunet

*Faisons un rêve*, 1936, de Sacha Guitry

FARALDO Claude

FASSLO A

FELLINI Federico

*Femme d'à côté (La)*, 1981, de François Truffaut

*Femme de l'aviateur, où On ne saurait penser à rien (La)*,

1981, d'Éric Rohmer

FERNANDEL

FERRÉ Léo

FERRÉOL Andrea

FERRERI Marco

*Flandres, 200\**, de Bruno Dumont

FLAUBERT Gustave

FORESTIER Sarah

FRANCEY Micheline

FRANJU Georges

FRÉHEL

FRESNAY Pierre

FRIEDKIN William

FROT Catherine

*Full Metal Jacket*, 1987, de Stanley Kubrick

*Furyo/Merry Christmas, Mr Lawrence*, 1982, de Nagisa

Oshima

GABIN Jean

GANCE Abel

*Garçon!*, 1983, de Claude Sautet

GARFUNKEL Art

*Gazon maudit*, 1994, de Josiane Balasko

GÉGAUFF Paul

GIDE André

GILLOU Thomas

GIRARDOT Annie

GIRAUDOUX Jean

GODARD Jean-Luc

GONCOURT Jules et Edmond

GOURIO Jean-Marie

*Goût des autres (Le)*, 1998, d'Agnès Jaoui

*Grand chemin (Le)*, 1986, de Jean-Loup Hubert

*Grande bouffe (La)*, 1973, de Marco Ferreri

*Grande évasion (La)/The Great Escape*, 1962, de John

Sturges

*Grande Illusion (La)*, 1937, de Jean Renoir



*Grande vadrouille (La)*, 1966, de Gérard Oury

GRANGIER Gilles

GRANIER-DEFERRE Pierre

GREGGORY Pascal

GRÉMILLON Jean

GRINBERG Anouk

GRUAULT Jean

GUÉDIGUIAN Robert

*Guerre du feu (La)*, 1981, de Jean-Jacques Annaud

GUIMARD Paul

GUITRY Sacha

GUYON Fabienne

HAHN Jess

*Haine (La)*, 1995, de Mathieu Kassovitz

HANSEN-LOVE Mia

HAWKS Howard

HENRY Judith

HERRAND Marcel

HERZOG Werner

HEYMANN Claude

*Hiroshima mon amour*, 1959, d'Alain Resnais

HITCHCOCK Alfred

*Homme de Rio (L')*, 1964, de Philippe de Broca

*Homme qui aimait les femmes (L')*, 1977, de François

Truffaut

HOPPER Dennis

*Hôtel du Nord (L')*, 1938, de Marcel Carné

HUBERT Jean-Loup

HUGO Victor

*Humanité (L')*, 1999, de Bruno Dumont

HUTH James

HUYSMANS Joris-Karl

ILLERY Pola

*Important, c'est d'aimer (L')*, 1975, d'Andrzej Zulawski

*Incruste (L')*, 1987, d'Émilie Deleuze

*India song*, 1976, de Marguerite Duras

INKIJINOFF Valery  
JACKSON Julian  
JACOB Catherine  
JACQUOT Benoît  
JAOUI Agnès  
JARDIN Pascal  
*Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles,*  
1975, de Chantal Akerman  
*Jeanne et le garçon formidable,* 1997, d'Olivier Ducastel et  
Jacques Martineau  
JEANSON Henri  
*Jetée (La),* 1962, de Chris Marker  
JEUNET Jean-Pierre  
JOBERT Marlène  
JOFFÉ Arthur  
JOUANNEAU Jacques  
*Journal d'un curé de campagne,* 1951, de Robert Bresson  
JUGNOT Gérard  
*Jules et Jim,* 1961, de François Truffaut  
JULIUS Corentin  
JULLIAN Marcel  
KARINA Anna  
KASSOVITZ Mathieu  
KAUFMAN Philip  
KIDMAN Nicole  
KLAPISCH Cédric  
KLEIST Heinrich von  
KOUNEN Jan  
KUBRICK Stanley  
KUROSAWA Akira  
LABRUNE Jeanne  
LACENAIRE Pierre-François  
*Lacombe Lucien,* 1976, de Louis Malle  
*Lady Chatterley,* 2006, de Pascale Ferran  
LAFONT Bernadette  
LA FONTAINE Jean de

LANG Michel  
LANGLET Amanda  
LANGLOIS Henri  
LAPOINTE Bobby  
LARQUEY Pierre  
LAURE Carole  
LAURENT Jacqueline  
LAUTNER Georges`  
LAWRENCE David Herbert  
LÉAUD Jean-Pierre  
LE BRETON Auguste  
LEBRUN Françoise  
LECLERC Ginette  
LECOCQ Bernard  
LECONTE Patrice  
LEDOYEN Virginie  
LEE Spike  
LEFRANC Guy  
LELOUCH Claude  
LEMAÎTRE Frédéric  
*Lettres de Sibérie*, 1958, de Chris Marker  
LHERMITTE Thierry  
*Liebelei*, 1933, de Max Ophuls  
LIORET Philippe  
LISI Virna  
LITTRÉ Émile  
*Lola*, 1961, de Jacques Demy  
*Lola Montès*, 1955, de Max Ophuls  
LOPEZ Sergi  
LUCHINI Fabrice  
LULLI Folco  
LUX Guy  
LVOVSKY Noémie  
LYNCH David  
MCLACHLAN Kyle  
MCQUEEN Steve

*Madame de...*, 1953, de Max Ophuls

*Mado*, 1976, de Claude Sautet

*Maître de guerre (Le)/Heartbreak Ridge*, 1986, de Clint Eastwood

MALLE Louis

MALRAUX André

*Maman et la putain (La)*, 1973, de Jean Eustache

*Manon des sources*, 1986, de Claude Berri

MARAIS Marin

*Mari de la coiffeuse (Le)*, 1990, de Patrice Leconte

MARIE Michel

*Marius et Jeannette*, 1997, de Robert Guédiguian`

MARIVAUX Pierre Carlet de Chamblain de

*Marquise d'O... (La)/Die Marquise von O...*, 1976, d'Éric

Rohmer

MARSHALL Gary

MARTINEAU Jacques

MARX Karl

MASSARI Léa`

MASTROIANNI Marcello

MAURIER Claire

*Means Streets*, 1973, de Martin Scorsese

MEERSON Lazare

*Mélo*, 1986, d'Alain Resnais

MELVILLE Jean-Pierre

*Merci la vie*, 1990, de Bertrand Blier

*Meurtres*, 1950, de Richard Pottier

MEURY Anne-Laure

MILÉSI Jean-Louis

MILLER Claude

MILLER Jason

MIOU-MIOU

*Mister Freedom*, 1969, de William Klein`

MIZOGUCHI Kenji

MODIANO Patrick

MODOT Gaston

MOHNER Carl

*Moi, un Noir*, 1957, de Jean Rouch

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin, dit)

MOLL Dominik

*Mon homme*, 1996, de Bertrand Blier

MONNIER Henry

MONTAND Yves

MOREAU Jeanne

MORGAN Michèle

*Mort d'un bûcheron (La)*, 1974, de Gilles Carle

MOUSSINAC Léon

*Muriel ou le Temps d'un retour*, 1963, d'Alain Resnais

MUSSET Alfred de

MUTI Ornella

*Ne le dis à personne*, 200\*, de Guillaume Canet

*Nelly et M. Arnaud*, 1995, de Claude Sautet

NÉRON Claude

*Ne touchez pas la hache*, 200\*, de Jacques Rivette

NICHOLS Mike

NICHOLSON Jack

NOIRET Philippe

*No smoking*, 1993, d'Alain Resnais

*Notre histoire*, 1984, de Bertrand Blier

*Nouveau monde (Le)/The New World*, 2005, de Terrence

Malick

*Nuit d'été en ville*, 1990, de Michel Deville

*Nuit du carrefour (La)*, 1932, de Jean Renoir

*On se calme et on boit frais à Saint-Tropez*, 1986, de Max

Pécas

OPHULS Marcel

OPHULS Max

OSHIMA Nagisa

OURY Gérard

OZON François

PACINO Al

PAGNOL Marcel

- Parapluies de Cherbourg (Les)*, 1964, de Jacques Demy  
*Paris je t'aime*, 2004 (collectif)  
PARLO Dita  
*Pars vite et reviens tard*, 200\*, de \*\*\*  
*Passager de la pluie (Le)*, 1970, de René Clément  
*Pauline à la plage*, 1983, d'Éric Rohmer  
*Peau d'âne*, 1970, de Jacques Demy  
PÉCAS Max  
PÉNET Martin  
*Pépé le Moko*, 1937, de Julien Duvivier  
*Perceval le Gallois*, 1978, d'Éric Rohmer  
PERRET Pierre  
*Petite bande (La)*, 1983, de Michel Deville  
PIALAT Maurice  
PICCOLI Michel  
PICCOLO Ottavia  
*Pickpocket*, 1959, de Robert Bresson  
PIELLER Jacques  
PINDARE`  
*Pirate (La)*, 1984, de Jacques Doillon  
PIRÈS Gérard  
PISIER Marie-France  
*Playtime*, 1968, de Jacques Tati  
*Plume et le sang (La)/Quills*, 2000, de Phil Kaufman  
*Point Break*, 1991, de Kathryn Bigelow  
POIRÉ Jean-Marie  
POLITOFF Haydée  
*Portes de la nuit (Les)*, 1946, de Marcel Carné  
*Porte des Lilas*, 1957, de René Clair  
PODOVKINE Vsevolod  
PRÉJEAN Albert  
*Prends l'oseille et tire-toi/Take the money and run*, 1969,  
de Woody Allen  
*Pretty Woman*, 1990, de Gary Marshall  
PRÉVERT Jacques  
PROUST Marcel

*Pulp Fiction*, 1984, de Quentin Tarantino  
*Quai des brumes (Le)*, 1938, de Marcel Carné  
*Quatre cent coups (Les)*, 1959, de François Truffaut  
*Que la fête commence*, 1974, de Bertrand Tavernier  
*Quelques jours avec moi*, 1987, de Claude Sautet:  
RACINE Jean  
*Raging Bull*, 1980, de Martin Scorsese  
RAIMI Sam  
RAIMU  
RAPHAEL Frederic  
*Raphaël et le débauché*, 1971, de Michel Deville  
RAPPENEAU Jean-Paul  
*Rayon vert (Le)*, 1986, d'Éric Rohmer  
*Regarde-moi*, 200\*, d'Audrey Estrougo  
REGGIANI Serge  
RÉMY Albert  
*Rendez-vous*, 1985, d'André Téchiné  
RENOIR Jean  
RENOIR Pierre  
RESNAIS Alain  
REVAUX Jacques  
*Rêve de singe/Ciao Maschio*, 1975, de Marco Ferreri  
*Rêves*, 1989, d'Akira Kurosawa  
RICHARD Pierre  
RICHEPIN Jean  
*Ripoux (Les)*, 1984, de Claude Zidi  
RISI Dino  
RIVA Emmanuelle  
RIVETTE Jacques  
RIVIÈRE Marie  
ROBBINS Tim  
ROBERT Yves  
ROCHÉ Henri-Pierre  
ROCHEFORT Jean  
*Roman d'un tricheur (Le)*, 193, de Sacha Guitry  
*Romance*, 1998, de Catherine Breillat

ROMAND Béatrice  
RONET Maurice  
ROQUEVERT Noël  
ROSETTE  
ROSNY-AÎNÉ  
ROSTAND Edmond  
*Route est belle (La)*, 1929, de Robert Florey  
ROYAL Ségolène  
RUSH Geoffrey  
RUSSELL Ken  
RUSSELL Lucy  
SADE (Donation, marquis de)  
Sade, 2000, de Benoît Jacquot  
SADOUL Georges  
*Salairé de la peur (Le)*, 1953, d'Henri-Georges Clouzot  
SALINGER Jerome David  
SALOU Louis  
*Samourai (Le)*, 1968, de Jean-Pierre Melville  
SAN ANTONIO, voir DARD Frédéric  
SANDA Dominique  
SARKOZY Nicolas  
SARRASIN Albertine  
SARTRE Jean-Paul  
SAUTET Claude  
SCHNEIDER Magda  
SCHNEIDER Romy  
SCHRADER Paul  
SCORSESE Martin  
SCOTT Ridley  
SEBERG Jean  
SÉGUR Comtesse de  
SEIGNER Louis  
SELZNICK David O.  
SÉTY Gérard  
SEYRIG Delphine  
SHAKESPEARE William



SHAW George Bernard  
SHOTTÉ Emmanuel  
SIEGEL Don  
*Signe du lion (Le)*, 1959, d'Éric Rohmer  
SIGNORET Simone  
*Silence de la mer (Le)*, 1947, de Jean-Pierre Melville  
SIMENON Georges  
SIMON Michel  
SIMONIN Albert  
SKORECKI Louis  
*Smoking*, 1993, d'Alain Resnais  
*Souffle au coeur (Le)*, 1971, de Louis Malle  
*Sous le sable*, 2001, de François Ozon  
*Souvenirs d'en France*, 1975, d'André Téchiné  
SPENCE Ralph  
SPIELBERG Steven  
SPILLANE Mickey`  
*Splendeur des Amberson (La)/The Magnificent Ambersons*,  
1942, d'Orson Welles  
*Stalker*, 1979, d'Andreï Tarkovski  
STANCZACK Wadeck  
STANWYCK Barbara  
STÉVENIN Sagamore  
STONE Oliver  
SUBOR Michel  
*Subway*, 1984, de Luc Besson  
SUE Eugène  
SWAIM Bob  
SWAYZE Patrick  
TACITE  
TARANTINO Quentin  
TARDIEU Jean  
TARKOVSKI Andréi  
TATI Jacques  
TAVERNIER Bertrand  
*Taxi Driver*, 1975, de Martin Scorsese

- TÉCHINÉ André  
*Tempête sur l'Asie/Potomok Tchingiz Khana*, 1929, de  
Vsevolod Poudovkine  
*Tendre ennemie*, 1935, de Max Ophuls  
*Tenue de soirée*, 1986, de Bertrand Blier  
*Thelma et Louise*, 1990, de Ridley Scott  
*Themroc*, 1973, de Claude Faraldo
- THOMPSON Danièle  
THOMPSON Jim  
TOBIN Yann  
TOGNAZZI Ugo  
*Tontons flingueurs (Les)*, 1963, de Georges Lautner  
*Tous les matins du monde*, 1991, d'Alain Corneau
- TOUTAIN Roland  
*Traversée de Paris (La)*, 1956, de Claude Autant-Lara  
*37,2° le matin*, 1987, de Jean-Jacques Beineix  
*Tricheurs (Les)*, 1958, de Marcel Carné  
*Triple agent*, 2004, d'Éric Rohmer
- TRINTIGNANT Jean-Louis  
TRINTIGNANT Marie  
*Trois places pour le 26*, 1986, de Jacques Demy
- TROTSKY Léon  
TRUFFAUT François  
*Un assassin qui passe*, 1980, de Michel Vianey  
*Un coeur en hiver*, 1992, de Claude Sautet:  
*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956, de Robert  
Bresson  
*Un mauvais fils*, 1980, de Claude Sautet  
*Un monde sans pitié*, 1989, d'Éric Rochant  
*Une affaire de femmes*, 1988, de Claude Chabrol  
*Une chambre en ville*, 1982, de Jacques Demy  
*Une sale histoire*, 1977, de Jean Eustache
- USTINOV Peter  
*Vacances de M. Hulot (Les)*, 1953, de Jacques Tati
- VADIM Roger  
VALÈRE Jean

- Valseuses (Les)*, 1973, de Bertrand Blier  
VAN EYCK Peter  
*Van Gogh*, 1990, de Maurice Pialat  
VEBER Francis  
VEGA Claude  
VENTURA Lino  
VERCORS  
*Vérité si je mens! (La)*, 1996, de Thomas Gilou  
*Vérité sur Bébé Donge (La)*, 1952, d'Henri Decoin  
VERLAINE Paul  
*Veuve Couderc (La)*, 1974, de Pierre Granier-Deferre  
VIANEY Michel  
*Vibro-boy*, 1993, de Jan Kounen  
*Vie de Jésus (La)*, 1997, de Bruno Dumont  
*Vie des morts (La)*, 1990, d'Arnaud Desplechin  
*Vie est dure, nous aussi (La)*, 1998, de Charles Castella  
*Vie est un long fleuve tranquille (La)*, 1988, d'Étienne  
Chatiliez  
*Vie, l'amour, la mort (La)*, 1969, de Claude Lelouch  
*Vie ne me fait pas peur (La)*, 1998, de Noémie Lvovsky  
*Vie passionnée de Vincent Van Gogh (La)/Lust for Life*,  
1956, de Vincente Minnelli  
*Vie rêvée des anges (La)*, 1998, d'Éric Zonca  
VIGO Jean  
VILAR Jean  
VILLALONGA Jose Luis de  
*Ville est tranquille (La)*, 2001, de Robert Guédiguian  
VILMORIN Louise de  
VINCENT Christian  
*Vincent, François, Paul et les autres*, 1974, de Claude  
Sautet  
VIOT Jacques  
VIRGILE  
*Visiteurs (Les)*, 1992, de Jean-Marie Poiré  
*Visiteurs du soir (Les)*, 1942, de Marcel Carné  
VITEZ Antoine

*Viva la vie*, 1983, de Claude Lelouch  
*Vivre pour vivre*, 1967, de Claude Lelouch  
VON STROHEIM Éric  
VON TRIER Lars  
*Vraie nature de Bernadette (La)*, 1972, de Gilles Carle  
WADEMANT Annette  
*Week-End*, 1967, de Jean-Luc Godard  
WEIR Peter  
WELLES Orson  
*West side story*, 1961, de Jerome Robbins et Robert Wise  
WILLIAMS Charles  
WILLIAMS Robin  
*Zazie dans le métro*, 1960, de Louis Malle  
ZIDI Claude  
ZONCA Éric  
ZULAWSKI Andrzej