

Sarah Ghane-Milani

Statut et fonctions de la parole dans
le cinéma européen moderne :
étude de cas dans les œuvres
de Pedro Almodóvar et d'Eric Rohmer

eurypa

Institut européen de l'Université de Genève

Le catalogue général
des publications est disponible
sur le site de l'Institut européen:

www.unige.ch/ieug

Publications euryopa

Institut européen de l'Université de Genève
2, rue Jean-Daniel Colladon • CH-1204 Genève

Télécopie/fax +41 22 -379 78 52

euryopa vol. 38-2006
ISBN 2-940174-39-3
ISSN 1421-6817

© Institut européen de l'Université de Genève
Novembre 2006

Table des matières

Remerciements	III
Filmographies	IV
Introduction	1

PREMIERE PARTIE

Théories de la représentation du réel en art et de la parole au cinéma

<i>Les problèmes du récit : mimésis et diègèsis</i>	9
<i>Théories de la représentation au cinéma : la parole en question</i>	12

DEUXIEME PARTIE

Primauté de la parole dans le cinéma européen moderne : une étude de cas dans les oeuvres de P. Almodóvar et d'E. Rohmer

<i>Le Verbe au centre du cinéma européen</i>	35
<i>L'Europe, civilisation fondée sur l'écrit : le traitement de la parole dans le cinéma, comme héritière des arts européens</i>	50

II

TROISIEME PARTIE
Le pouvoir de la parole en question

<i>La parole, entre mensonge et vérité?</i>	65
<i>Représentations cinématographiques européennes de la parole, une vertu ou une vanité ?</i>	76
Conclusion	85
Bibliographie	87

Remerciements

Je remercie vivement Monsieur le Professeur Jenaro Talens, pour les conseils prodigués ainsi que pour l'encadrement de mes recherches.

J'adresse aussi mes remerciements à ma famille pour son constant soutien.

Filmographies

Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar est né en 1949 dans un petit village de la Mancha, à Calzada de Calatrava, avant de déménager en Extremadure. Le jeune garçon suit une éducation religieuse chez les Franciscains. Très tôt, il se réfugie dans les salles de cinéma . « Je suis né à une mauvaise époque pour l'Espagne, mais très bonne pour le cinéma ». Il arrive à dix-sept ans à Madrid avec l'intention d'entrer à l'Ecole de cinéma. Mais Franco vient d'ordonner sa fermeture et, n'ayant pas les moyens d'envisager de longues années d'études universitaires, Almodóvar trouve un emploi à la Compagnie nationale du téléphone. Ce travail lui permet d'observer la petite bourgeoisie urbaine dont il ignore tout jusque là et qui lui inspirera de nombreux personnages. En 1974, il réalise son premier court-métrage en Super 8 muet, suivi d'une dizaine d'autres jusqu'en 1978. En quatre ans, des bars aux festivals pour amateurs et des galeries d'art à la Cinémathèque de Madrid, le cinéaste débutant s'est bâti une réputation qui attire un public de plus en plus large aux projections de ses films, conçues comme des shows très animés : la fiction est précédée de fausses actualités et de fausses publicités, et le réalisateur mime lui-même les voix de tous ses personnages, ou insère en direct des chansons dans ses films. Jeu référentiel et parodique, croisement des genres, le style Almodóvar est né. Le jeune metteur en scène multiplie les activités : il écrit des scénarios de bandes-dessinées et de romans-photos, des textes d'humeur et des nouvelles pour des magazines, et entre dans la troupe de théâtre *Los Goliardos* où il rencontre Carmen Maura. Leur collaboration, longue et fructueuse, marque le passage à un premier long métrage de cinéma en 1980. Sa carrière est lancée.

Filmographie

- 1980 : *Pepi, Luci, Bom... y otras chicas del montón* (Pepi, Luci, Bom... et autres filles du quartier)
1982 : *Entre Tinieblas* (Entre les ténèbres)
1983 : *¿Que he hecho para merecer esto ?* (Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?)
1985 : *Matador*
1986 : *La Ley del deseo* (La loi du désir)
1987 : *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Femmes au bord de la crise de nerfs)
1989 : *¡Atame !* (Attache - moi !)
1991 : *Tacones lejanos* (Talons aiguilles)
1993 : *Kika*
1995 : *La Flor de mi secreto* (La Fleur de mon secret)
1997 : *Carne tremula* (En chair et en os)
1998 : *Todo sobre mi madre* (Tout sur ma mère)
2002 : *Hable con ella* (Parle avec elle)
2004 : *La mala educación* (La mauvaise éducation)
2006 : *Volver*

Eric Rohmer

De son vrai nom Maurice Schérer, il naît à Tulle (Corrèze) en 1920. Il entreprend tout d'abord une carrière de professeur de français en lycée, et publie un roman en 1946 (*Elizabeth*) sous un pseudonyme (Gilbert Cordier). Il commence à fréquenter la Cinémathèque et fréquente les jeunes réalisateurs de la Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol et François Truffaut. Influencé par le théoricien André Bazin, mais aussi par l'existentialisme pendant un temps, avant de découvrir Stromboli de Rossellini, qui l'en détourne et le convertit doublement au catholicisme et au cinéma. Il commence à faire publier ses articles de critique de cinéma sous le nom d'Eric Rohmer, dans les *Cahiers du cinéma*, célèbre revue à l'origine du mouvement de la Nouvelle Vague. Dès le début des années cinquante, il s'impose comme figure de proue d'une nouvelle génération de jeunes critiques. Redéfinissant les fondements du cinéma comme art à part entière dans ses nombreuses publications. Après des premiers courts métrages, son premier long *Le Signe du lion* est un échec commercial. Il puise alors dans un ensemble de nouvelles écrites au cours des années quarante et décide de mettre en scène une série de films à caractère volontairement programmatique, appelés les *Contes moraux*. Eric Rohmer privilégiera hormis quelques exceptions, les cycles de variations sur un même thème depuis lors, suivent le cycle des *Comédies et proverbes*, puis celui des *Contes des quatre saisons*.

Filmographie

Courts-métrages

- 1950 : *Journal d'un scélérat* (16 mm., noir et blanc, 30 min., d'après Sören Kierkegaard)
- 1951 : *Présentation ou Charlotte et son steak* (35 mm., noir et blanc, 12 min.)
- 1952 : *Les Petites Filles modèles* (35 mm., noir et blanc, 60 min. D'après la Comtesse de Ségur, inachevé et perdu)
- 1954 : *Bérénice* (16 mm., noir et blanc, 15 min., d'après Edgard Poe)
- 1956 : *La Sonate à Kreutzer* (16 mm., noir et blanc, 50 min., d'après L. Tolstoï)
- 1957 : *Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (35 mm., noir et blanc, 21 min., réalisé par Jean-Luc Godard sur un scénario de Rohmer)
- 1958 : *Véronique et son cancre* (35 mm., noir et blanc, 20 min.)
- 1964 : *Nadja à Paris* (16 mm., noir et blanc, 13 min.)
- 1965 : *Place de l'Etoile* (16 mm, couleurs, 15 min.)
- 1966 : *Une étudiante aujourd'hui* (16 mm., noir et blanc, 13 min.)
- 1968 : *Fermière à Montfaucon* (16 mm. noir et blanc, 13 min.)
- 1995 : *Les Rendez-vous de Paris* (16 mm., couleurs, 99 min.)
- 1999 : *La Cambrure* (16 mm. Couleurs)

Longs-métrages

- 1959 : *Le Signe du Lion* (sorti en salle en 1962)
- 1962 : Six Contes moraux, I : *La Boulangère de Monceau*
- 1963 : Six Contes moraux, II : *La Carrière de Suzanne*
- 1967 : Six Contes moraux, III : *La Collectionneuse*
- 1969 : Six Contes moraux, IV : *Ma Nuit chez Maud*

VIII

- 1970 : Six Contes moraux, V : *Le Genou de Claire*
1972 : Six Contes moraux, VI : *L'Amour l'après-midi*
1976 : *La Marquise d'O...* (d'après la nouvelle de Heinrich von Kleist)
1978 : *Perceval le Gallois* (d'après le texte de Chrétien de Troyes)
1981 : Comédies et proverbes : *La Femme de l'aviateur ou « on ne saurait penser à rien »*
1982 : Comédies et proverbes : *Le Beau mariage*
1983 : Comédies et proverbes : *Pauline à la plage*
1984 : Comédies et proverbes : *Les Nuits de la pleine lune*
1986 : Comédies et proverbes : *Le Rayon vert*
1987 : *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle*
1987 : Comédies et proverbes : *L'Ami de mon amie*
1990 : Contes des quatre saisons : *Conte de printemps*
1992 : Contes des quatre saisons : *Conte d'hiver*
1993 : *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque ou les sept hasards*
1996 : Contes des quatre saisons : *Conte d'été*
1998 : Contes des quatre saisons : *Conte d'automne*
2001 : *L'Anglaise et le duc*
2004 : *Triple agent*

Introduction

Tout d'abord images en mouvement, puis à l'heure du parlant, art unissant l'image en mouvement au son, à la parole, ainsi pourrait-on traduire l'essence de l'art cinématographique, le dernier des arts, né il y a peine plus d'un siècle grâce aux frères Lumière. Car c'est le vieux continent européen qui a vu naître le Septième Art, sous sa forme primitive du « Cinématographe », ainsi les frères ingénieurs nommèrent-ils la machine à projeter des « vues » qu'ils avaient dessinée et brevetée. Certes l'américain Thomas Edison avait largement contribué à l'innovation en mettant au point le film, support souple large de 35 millimètres, en nitrate de cellulose, entraîné par une roue dentée grâce à une double rangée de perforations, et cela dès 1889. Reproduire le réel, en réunissant le son et l'image synchronisés, fut la première idée spontanée qu'eurent de nombreux pionniers du cinéma. Mais ce sont bien Auguste et Louis Lumière, frères lyonnais et industriels, qui ont constitué les premiers le cinéma en spectacle populaire de masse. Tout commence le soir du 28 décembre 1895 boulevard des Capucines à Paris, dans les sous-sols du Grand Café, où l'appareil dessiné et breveté par les frères projette aux premiers spectateurs dix films, des « vues » comme ils les appellaient alors, dont « La sortie des usines Lumière à Lyon » et « Arrivée d'un train à la Ciotat ». Après sa naissance en France qui le développe pendant près de trois décennies, et son expansion dans le monde entier, le cinéma connaît une révolution, mais cette fois de l'autre côté de l'Atlantique, avec le passage au parlant : c'est en effet en octobre 1927 que sort à New-York, le premier film du cinéma parlant, *The Jazz Singer*, d'Alan Crosland (film partiellement « parlant », certaines scènes étant seulement accompagnées de musique). Au-delà de ses racines européennes, le cinéma a connu la mondialisation avant l'heure, a été adopté et exploité selon les cultures et les civilisations ; mais très vite, dès 1914, le cinéma américain, puissamment organisé, envahit les écrans du monde entier. Le cinéma américain, par son modèle du film hollywoodien, va rayonner sur le monde entier et connaître l'hégémonie dès la fin de 1917 : autant du point de vue de son exploitation industrielle

qu'en tant que mode de représentation, qui devient bientôt un modèle de représentation, jetant les bases mêmes du langage cinématographique. Le critique et théoricien Noël Burch nomme ce modèle hollywoodien hégémonique, le Mode de Représentation Institutionnel (MRI)¹. En dépit des résistances qui se développent et notamment en Europe, ce modèle esthétique du MRI, est appelé à dominer la production mondiale. Même si, à l'origine et avant l'heure du parlant, jusqu'au moment de la guerre de 1914, le cinéma français a été, de par l'importance de sa production et de sa distribution, le premier cinéma au monde. Aujourd'hui, alors que le modèle du film hollywoodien domine le marché mondial du cinéma, crédité par les suffrages et la préférence d'une majorité de spectateurs, les productions européennes caractérisées par leur diversité se multiplient et luttent pour ne pas disparaître sous le quasi-monopole du cinéma américain sur le marché. En Europe, le dynamisme du cinéma espagnol constitue l'un des pôles actuels de la créativité cinématographique européenne. Actuellement, le cinéma français, première production européenne, représente en dépit de ses crises successives, la seule alternative crédible au cinéma américain².

Toutefois, pour une grande partie du public, et pas exclusivement américain, le cinéma européen, en dépit de ses expressions multiples, s'apparente au film dit « d'art et d'essai », ennuyeux car trop bavard : c'est souvent ainsi que bon nombre d'Américains, (mais aussi d'Européens) se représentent le cinéma français, des personnages dialoguant indéfiniment dans un café, ce qui constitue d'ailleurs un topo récurrent dans l'oeuvre de Rohmer. Le film européen estampillé « intellectuel » par les Américains a d'ailleurs donné lieu à des parodies féroces, dont celles du réalisateur américain pour le moins décalé et provocateur John Waters. En effet, ce dernier, s'inspire des dialogues brillants et intellectuels de films de Rohmer, mais pour les parodier en un

¹ Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan-Université, 1992.

² Roland BLUM, *Les forces et les faiblesses du cinéma français sur le marché international*, rapport d'information n° 3197, commission des Affaires étrangères, Assemblée nationale française, 26 juin 2001.

verbiage spécieux et ridicule³. Cela dit, les films d'Eric Rohmer rencontrent un succès certain depuis de longues années dans des pays étrangers dont le Japon et les Etats-Unis, auprès d'un public averti certes, pour qui l'œuvre de Rohmer évoque l'esprit typiquement français, au travers de ses contes ironiques et d'une peinture des milieux bourgeois. De la même façon, l'Espagnol Pedro Almodóvar, figure associée à la *Movida* post-franquiste des années quatre-vingts, connaît un succès fulgurant dans le monde entier depuis plus d'une décennie, en particulier depuis *Tacones lejanos* (*Talons Aiguilles*, 1991), et surtout depuis le tournant qu'a représenté *Todo sobre mi madre* en 1999 (*Tout sur ma mère*) dans son œuvre (remportant à Hollywood l'Oscar du film étranger en 2000), puis celui du scénario pour *Hable con ella*, (*Parle avec elle*) en 2002.

Pourquoi avoir choisi d'étudier l'angle de la parole et du discours comme composante caractéristique et originale, propre au cinéma (ou plus exactement aux cinémas devrions-nous dire) de l'Europe ? Est-ce à dire que les autres cinémas mondiaux, c'est-à-dire ceux appartenant à d'autres cultures et civilisations, ne feraient pas usage des dialogues dans leurs productions, où toute forme de discours verbal serait absente ? Il ne s'agit évidemment pas là dans ce travail, d'opposer systématiquement d'une façon qui serait caricaturale et tout à fait arbitraire, les divers cinémas mondiaux et leurs modes de représentation ; toutefois, il nous a semblé que les fonctions du discours (de la parole en général) n'étaient pas les mêmes au sein des grandes familles du cinéma mondial, et revêtaient une importance particulièrement cruciale dans une large mouvance des cinémas européens contemporains : c'est ce à quoi va s'attacher à démontrer notre présente étude.

Par ailleurs, le thème de notre travail reste relativement inédit et la recherche sur ce point peu développée : ici réside précisément tout l'intérêt de la présente étude. Nous pouvons citer néanmoins les ouvrages du critique Michel Chion, qui, dans la *Voix au cinéma*⁴

³ Cf. John WATERS, *Pecker*, (1999), dont une scène parodiée n'est pas sans rappeler *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* (1993) de Rohmer.

⁴ Michel CHION, *La Voix au cinéma*, Paris, L'Etoile / Les Cahiers du

et le troisième volet de sa trilogie sur *Le Cinéma comme art sonore* qui s'intitule *La Toile trouée, la parole au cinéma*, a jeté les bases d'une théorie du cinéma comme parlant, en étudiant le rôle du son, le thème de la parole et du texte dans les dialogues, et en considérant une « ontologie » propre au cinéma parlant, envisagé à tort, selon lui, par le biais de notions héritées du cinéma muet. D'une certaine façon, le cinéma muet, qui n'a été dénommé ainsi rétrospectivement qu'après 1927, et le cinéma « parlant », se distinguent comme deux arts à part entière, avec leurs propres codes et leurs propres modes de représentation.

Le propos de ce mémoire consistera à mettre en évidence les caractéristiques esthétiques proprement européennes de cette représentation de la parole au cinéma, ce qui nécessitera une mise en perspective avec des cinémas du monde entier.

Nous avons choisi de nous pencher plus particulièrement sur les oeuvres cinématographiques de deux cinéastes européens contemporains, l'Espagnol Pedro Almodóvar et le Français Eric Rohmer. Ces deux réalisateurs européens sont les auteurs d'oeuvres au demeurant très distinctes, mais dans lesquelles l'usage et les fonctions de la parole enferment des traits caractéristiques d'un certain mode de représentation européen, en même temps qu'elles témoignent d'un héritage tangible des cultures et des expressions artistiques proprement européennes. Au besoin, pour étayer notre démonstration de l'existence d'un mode de représentation de la parole propre au patrimoine européen, nous aurons recours à des analyses comparatives d'oeuvres cinématographiques provenant d'autres civilisations, (américaines, asiatiques et orientales), dont la confrontation au modèle européen nous permettra de faire surgir les points d'achoppement et les caractéristiques respectives. Ce travail n'ambitionne pas de faire un historique exhaustif de la question, tâche colossale et démesurée, mais va s'attacher, en approfondissant l'étude d'un corpus d'oeuvres délimitées dans les filmographies des deux cinéastes, à faire apparaître, en dépit de leur apparente hétérogénéité et dissemblance, des traits similaires dans

cinéma, coll. Essais, 1983 ; Michel CHION, *La toile trouée : la parole au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1988.

l'usage des fonctions de la parole, et par là, dans leur représentation du réel. Ce qui mènera notre analyse à des réflexions d'ordre esthétiques, philosophiques et morales, car la question du discours, de sa représentation dans un art réaliste qu'est le cinéma, met en cause toute une vision de l'homme et du monde.

Nous étudierons dans un premier temps les théories de la parole cinématographique et de la représentation en art, vaste chantier mais dont il nous est impossible de faire l'économie, avant d'analyser plus particulièrement les aspects proprement européens au travers des films du corpus d'étude : de P. Almodóvar, *La Fleur de mon secret* (1995)⁵ et *Parle avec elle* (2002)⁶ ; d'Eric Rohmer, *Ma nuit chez Maud* (1969), *l'Arbre, le Maire et la Médiathèque* (1993). Nous pourrions au besoin convoquer d'autres oeuvres des cinéastes en question en plus du corpus principal. Nous avons sélectionné ces films en particulier pour notre démonstration, car ils illustrent chacun un aspect différent des statuts et des fonctions multiples de la parole dans la production cinématographique européenne contemporaine.

Nous tenterons de mettre en évidence ce que les films européens et l'utilisation qu'ils font de la parole, doivent à leur héritage culturel éminemment européen ; à savoir que les formes narratives cinématographiques rappellent bien souvent, chez les cinéastes européens, les formes littéraires, tout comme le discours utilisé dans certaines oeuvres de Rohmer peut évoquer celui du Grand Siècle, l'art de la conversation, le marivaudage, ou encore le libertinage des romans du XVIII^e siècle ; cette persistance des formes artistiques européennes passées se retrouve également dans l'oeuvre d'Almodóvar où les dialogues au demeurant ultra-modernes des personnages doivent beaucoup néanmoins au genre mélodramatique espagnol dont ils sont les héritiers. Outre ces aspects formels, les différentes utilisations de la parole que font les deux réalisateurs seront mises en perspective avec celles des images, car le cinéma reste avant tout un art fait de son et de paroles certes, mais aussi bien sûr d'images, et il s'agit surtout pour nous d'en questionner les

⁵ Titre original : *La Flor de mi secreto*.

⁶ Titre original : *Hable con ella*.

interactions. A cet égard, nous pouvons d'ores et déjà avancer l'hypothèse que le cinéma européen, en raison de son patrimoine culturel et d'une civilisation européenne de « l'écrit », a laissé la part belle à la parole, comme objet littéraire parfois (chez E. Rohmer, mais avant lui, chez les classiques français tels que Renoir, Carné), artistique (une certaine théâtralité parfois, comme chez le cinéaste italien Pier Paolo Pasolini⁷) ; nous verrons au travers de notre corpus d'étude cinématographique, que le cinéma européen a été et reste largement influencé par une certaine littérarité et une théâtralité.

Par ailleurs, et d'une façon plus évidente, la parole dans le cinéma, comme dans la réalité, est aussi tout simplement utilisée comme *Signifiant*⁸, pour transmettre des idées, opérer une dialectique en opposant des personnages... Bref, tout simplement pour *faire sens*, car c'est avant tout pour cette raison que l'homme recourt à la parole, dans la réalité, utilisant un code linguistique commun à tous, il peut échanger du sens avec autrui.

Cela dit, au cinéma, il existe d'autres moyens de faire sens et pour le cinéaste d'exprimer une idée, une vision du monde, une éthique, ce que toute œuvre d'art ambitionne de transmettre. La parole n'est pas toujours, loin s'en faut, l'unique mode d'expression du cinéaste dans le Septième Art. En effet, de nombreuses expressions cinématographiques se fondent sur une représentation plus métaphorique et symbolique, moins langagière, c'est le cas des cinémas asiatiques : par exemple, le modèle de représentation cinématographique japonais use de symboles propres à la culture japonaise et aux archétypes de la religion shinto pour *signifier*. Nous pouvons prendre l'exemple du symbole de la Loi matérialisé par des palanquins sacrés sur lesquels le jeune homme tirait des

⁷ *Accatone* (1961) ; *Mamma Roma* (1962) ; *Le Christ de l'Évangile selon Matthieu* (1964) ; *Oedipe Roi* (1968) ; *Médée* (1970) ; *Théorème* (1968).

⁸ Selon la typologie érigée par le linguiste De Saussure : *signifiant* et *signifié* désignent pour le premier, le mot, le son (la forme écrite ou articulatoire), tandis que le second se réfère au concept, à l'objet même dans la réalité.

flèches dans *Héros sacrilège* de Mizoguchi⁹, dont le pouvoir évocateur ne « parle » réellement qu'à des Japonais pour qui ce symbole fort dans leur civilisation fait sens. D'autre part, l'on retrouve cette même dimension métaphorique et symbolique dans le cinéma iranien : il ne s'agit pas là uniquement d'une raison toute culturelle, et métaphysique en quelque sorte, mais plus prosaïquement de contourner le *signifiant* trop direct et explicite de la parole pour déjouer la censure politique et religieuse¹⁰. C'est également pour ruser avec la censure, que l'on retrouve si souvent dans les films des cinéastes iraniens¹¹, une parole prise en charge et assumée par des enfants comme protagonistes principaux, et non par des personnages adultes, car dans ce cas il aurait été impossible de traiter certains sujets. Car si l'œuvre cinématographique n'exprime pas seulement la vision du monde du cinéaste, elle est aussi le produit d'une société et d'une époque ; elle s'inscrit toujours dans un contexte socio-historique donné, qu'il est nécessaire de comprendre pour pouvoir en pénétrer le sens. Nous aurons ainsi l'occasion d'approfondir ce point en étudiant des aspects de l'œuvre cinématographique d'un des plus grands cinéastes mondiaux contemporains, le réalisateur iranien, Abbas Kiarostami¹². Car il nous semble que de la confrontation dialectique des différentes façons de représenter la parole et la pensée au cinéma de par le monde, apparaîtront plus nettement les caractéristiques du mode de représentation cinématographique européen.

⁹ Kenji MIZOGUCHI, *Le Héros sacrilège*, 1956.

¹⁰ Cf. l'ouvrage d'Agnès DEVICTOR, *Politique du cinéma iranien*, Paris, éditions du CNRS, 2004.

¹¹ Tels que Mohsen MAKHMALBAF, Abbas KIAROSTAMI, Jafar PANAH.

¹² Abbas KIAROSTAMI est l'auteur, entre autres, de *Où est la maison de mon ami ?* (1987) ; *Close up* (1990) ; *Et la vie continue* (1992) ; *Au travers des oliviers* (1994) ; *Le Goût de la cerise* (1997) récompensé par la Palme d'or au Festival de Cannes de 1997 ; *Le vent nous emportera* (1999) ; *Ten* (2002).

Nous procéderons tout d'abord à l'élaboration d'une typologie des différents modèles de représentation du réel et de la parole dans le monde. Puis nous adopterons une méthode d'analyse thématique, qui nous permettra dans une deuxième partie de nous pencher sur la spécificité de l'utilisation de la parole dans le modèle filmique européen et sur ses origines relatives au patrimoine culturel européen. Enfin, nous aborderons, dans une troisième et dernière partie, comment le pouvoir de la parole est mis en question. Nous nous interrogerons sur la dimension éthique et idéologique qu'une telle spécificité dans le cinéma européen révèle, au travers de l'étude de cas de notre corpus.

PREMIERE PARTIE

Théories de la représentation du réel en art et de la parole au cinéma

Les problèmes du récit : mimésis et diègésis

Le cinéma est avant tout un art réaliste, c'est-à-dire qu'il donne une représentation du réel, au travers des images, du monde représenté dans les plans successifs, et du son, dans les bruits de la nature, de la ville, les dialogues des personnages. Par conséquent, il s'agit d'une représentation artistique qui généralement, tend à restituer une mimésis de la réalité¹³. Or, rien n'est moins *vrai*, puisque même si l'illusion est prenante et le film si *réel* qu'il nous en fait oublier que nous sommes face à un film projeté devant nos yeux, le cinéma produit une mimésis fondée sur l'illusion. Le cinéma est l'art du simulacre. De même que le traitement réservé à l'image qui représente un aspect du réel, et le son, des éléments vraisemblables de la réalité, l'utilisation faite de la parole est supposée refléter des aspects réalistes ou vraisemblables de la parole tels que chacun en use dans la sphère du réel. Nous verrons que les différents modèles de représentation cinématographique (les modèles européen et américain en particulier) font des usages plus ou moins mimétiques de la parole, tantôt réalistes et vraisemblables, tantôt plus scénarisés, comme mis en scène, voire un usage quasi théâtral, peu vraisemblable dans la réalité. Cette différence de traitement de la parole a son importance, car de son caractère plus ou moins vraisemblable découle tout un discours esthétique sur le film comme objet d'art (le cinéma doit-il refléter le réel ou en donner une image métamorphosée ?) et idéologique (peut-on signifier autrement que par la parole ?) ; ces questions autour de la

¹³ Le terme *mimésis* signifie « imitation » ; *diègésis* désigne un récit.

représentation en art ont été débattues depuis l'Antiquité par les philosophes grecs qui ont confronté différentes conceptions sur le rôle et la fonction de l'œuvre d'art. Il nous est nécessaire de nous pencher sur cette base théorique afin de traiter notre sujet, car nous l'avons dit précédemment, le cinéma constitue un art éminemment mimétique, c'est-à-dire qu'il donne un reflet, une représentation (possible) du réel, au même titre que la peinture par exemple. La plupart des arts, à l'instar du cinéma ; appartiennent à la famille des arts de la représentation ; seule la musique n'emprunte pas de détour mimétique par le réel pour s'exprimer et laisse à chacun le soin de se représenter mentalement ce qu'elle évoque : la musique, contrairement au Septième Art, est certainement l'art le moins figuratif et le plus abstrait qui soit.

Dans l'Antiquité grecque, et les théories de la représentation de Platon et d'Aristote, précurseurs de la narratologie, l'art a pour fonction essentielle d'imiter le réel. Il faut néanmoins remarquer que leurs théories étaient destinées à s'appliquer à un récit oral, scénique (le théâtre) et en aucun cas à un récit scriptural. Par ailleurs, il convient de préciser que les termes de *mimèsis* et de *diègèsis* sont employés par Platon et Aristote dans des acceptions différentes, si bien que la *mimèsis* de l'un n'est pas celle de l'autre, comme la *diègèsis* de l'un n'est pas la *diègèsis* de l'autre. De plus, ni chez l'un ni chez l'autre, *mimèsis* n'est opposé à *diègèsis*, comme le laisse croire l'opposition moderne entre les deux termes¹⁴.

Dans le livre III de *La République*, Platon distingue deux sortes de narration. La première sorte consiste en une pure et simple narration, *diègèsis* « simple »¹⁵, dans laquelle le poète parle lui-même, où le poète demeure toujours le narrateur qui expose les faits. C'est le cas d'un poème lyrique par exemple. La seconde est la narration *avec imitation* (ou *diègèsis* imitative), où le poète s'exprime par le truchement de personnages, comme s'il était un autre, la *mimèsis* signifiant ici personnification (c'est le cas du

¹⁴ Voir sur ce point l'ouvrage d'André GAUDREAU, *Du littéraire au filmique, Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, chapitre IV, p. 55.

¹⁵ Que Platon appelle aussi « haplè diègèsis ».

théâtre). Car pour Platon, *mimèsis* n'est pas une forme opposée à *diègèsis*, mais une des formes de celle-ci.

En 1953, Etienne Souriau¹⁶ réutilise le terme de *diègèsis* à propos du film comme *histoire rapportée*, vocable employé depuis lors par la critique narratologique. Souriau utilise le terme de *diègèse* pour rendre compte du processus diégétique présent dans le film de cinéma : phénomène qui se traduit au travers des descriptions, des dialogues, et donc du rôle joué par la parole au cinéma. D'ailleurs, la plupart des spécialistes s'accordent sur ce point et reconnaissent ce statut diégétique du cinéma, du récit de paroles, ce qui dénote précisément le statut privilégié de cet art parmi les autres arts de la représentation.

Aristote, dans la *Poétique*, distingue dans l'œuvre d'art, les moyens de l'imitation (la peinture, le langage), l'objet de l'imitation (un aspect de l'action humaine), et le mode d'imitation (comment cette chose est imitée). Il poursuit en déterminant trois possibilités : le poète peut imiter par la narration - dans laquelle il peut se choisir une autre personnalité (comme le fait Homère) ou parler en son propre nom; il peut enfin nous présenter ses personnages vivants et bougeant devant nous. La différence fondamentale de cette opposition réside entre la narration et la « monstration ». La *diègèse* repose par conséquent sur un récit rapporté, qu'il soit écrit ou oral, mais peut s'appliquer également à une œuvre d'art visuelle (une peinture si l'on compare le spectacle visuel à l'expression linguistique) ; la *mimèsis* conçoit quant à elle la narration comme un spectacle, que les critiques ont également nommé « monstration » et peut tout aussi bien se rapporter à un roman dont la technique narrative ressemblerait à celle du théâtre par exemple¹⁷.

Si la conception platonicienne voit dans le rôle de l'art de donner un reflet exact de la réalité, ce qui prime dans la conception

¹⁶ Cf. Etienne SOURIAU, « La Structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie », *Revue internationale de filmologie*, Nos 7-8, 1951.

¹⁷ La conception aristotélicienne de la *mimèsis* concerne avant tout l'art théâtral.

d'Aristote de l'art, c'est la création artistique : l'œuvre d'art ne doit pas être une simple copie de la nature, mais un mode de représentation esthétique de celle-ci. Ce qui importe dans cette conception aristotélicienne de l'art, c'est la cohérence interne de l'œuvre, même si pour cela le réel doit être en partie transfiguré :

« Il est en effet moins grave d'ignorer que la biche n'a pas de cornes, que de manquer, en la peignant, à l'art de la représentation »¹⁸.

Dans son analyse des figures du récit¹⁹, le narratologue G. Genette a repris les concepts de *mimèsis* et *diègèsis*, appliqués au récit scriptural cette fois, pour distinguer deux modèles : d'une part le récit pur, ou d'imitation, fournissant une information maximale avec une médiation minimale, recréant une illusion de *mimèsis* ; de l'autre, le récit de paroles, ou *diègèsis*, présentant le rapport inverse.

Théories de la représentation au cinéma : la parole en question

Appliqué au domaine du cinéma, le couple notionnel de *mimèsis-diègèsis* est plus explicite sous les termes de *Showing-Telling*²⁰, monstration et narration, soulignant ainsi la dimension visuelle du cinéma. L'art cinématographique comme art nouveau correspond à une forme mixte, marqué à la fois par le *Showing* et le *Telling*. Alternativement, le film revêt une forme mimétique, fournissant au spectateur des informations grâce aux images, et tantôt emprunte la forme diégétique, du *récit de paroles*, pris en charge par le discours des personnages cette fois.

¹⁸ ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

¹⁹ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 186.

²⁰ Selon la dénomination typologique de Percy LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, Londres, Cape, 1921.

« Le cinéma est un art réaliste ; l'enregistrement audiovisuel de ce qui est, [...] son intérêt réside dans la réponse à des questions qu'on se pose socialement, politiquement... »,

disait le critique de cinéma Serge Daney²¹. Il est vrai que le cinéma produit cette curieuse sensation de réalité, cet effet de la réalité, pour employer l'expression de Roland Barthes²², qui participe certainement de la magie qui entoure cet art et de la fascination qu'il exerce sur les spectateurs depuis son origine. Par sa nature même, le cinéma aurait la capacité de capter le réel²³. Le réalisateur français Arnaud Desplechin²⁴, initiateur d'un renouveau du jeune cinéma d'auteurs en France, appartenant à une mouvance parfois appelée nouvelle Nouvelle Vague, va jusqu'à déclarer : « Dans le cinéma, on ne fabrique rien, on capte de la réalité [...] »²⁵.

De nombreux critiques européens de la modernité ont souvent considéré l'essence du Septième Art comme étant celle d'un art réaliste et dont la vocation serait de donner une représentation objective du monde. « Le cinéma apparaît comme l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique »²⁶ pour le critique et théoricien André Bazin, fondateur des *Cahiers du cinéma* en 1951 et initiateur de la Nouvelle Vague. Ainsi, ce dernier considère que l'homme est absent dans le processus filmique et qu'il y a

²¹ Cf. l'émission radiophonique « A voix nue » sur France Culture, mai 1992.

²² Cf. Roland BARTHES, *L'effet de réel*, Paris, Gallimard, 1968.

²³ Cf. Serge TOUBIANA, « Ce qui attend le cinéma », *Cahiers du cinéma*, N° 427, janvier 1990.

²⁴ Arnaud Desplechin est l'auteur de films « choral », une œuvre qualifiée d'intellectuelle, qui traite de thèmes récurrents comme les rapports de groupes, le couple, la mort, la filiation : *La Vie des morts* (1991) ; *La Sentinelle* (1992) ; *Comment je me suis disputé...(ma vie sexuelle)* (1995) ; *Esther Kahn* (2000) ; *Rois et reine* (2005).

²⁵ Cf. l'émission radiophonique « Projection privée », diffusée sur France Culture, février 2005.

²⁶ André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », in André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1985, p. 14.

objectivité totale de la caméra face à son objet et la représentation de celui-ci au cinéma. Jean Douchet reprend la même métaphore de la photographie objective et réaliste, lorsqu'il dit : « On savait d'évidence que la photographie, c'est la vérité et que le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde »²⁷.

De là, cette impression de réalité qui se dégage de l'écran de cinéma, sur lequel les images projetées sont perçues par le spectateur comme un pan de réalité dont il ne peut douter ; il se dégage de l'écran de cinéma une réalité presque irréfutable, tant elle paraît évidente aux sens du spectateur. *L'impression de la réalité*, là se trouve peut-être l'essence même du cinéma depuis ses origines : c'est certainement ce qu'ont dû ressentir les spectateurs de l'une des premières vues projetées par les frères Lumière « L'Arrivée d'un train à La Ciotat », par la force de cette impression de mouvement que créent les images...

Christian Metz souligne à cet égard le rôle actif joué par le spectateur de cinéma qui s'identifie et « rend réel » ce qu'il voit sur l'écran. Il suggère dans *le Signifiant imaginaire*²⁸, que le cinéma relève davantage du fantasme que du rêve; car il existe une « croyance » du spectateur à l'image cinématographique comme un parfait analogon du réel. A. Bazin²⁹ considère l'effet de la réalité produit par le cinéma comme son essence propre : il évoque une « ontologie du cinéma », c'est-à-dire en termes moins philosophiques, qu'il considère le cinéma comme « art de la réalité »³⁰. Selon Bazin, le réalisme qui se dégage de l'œuvre

²⁷ Jean DOUCHET, « L'amour du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 435, septembre 1990.

²⁸ Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1977, p. 123.

²⁹ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* tome I, *Ontologie et Langage*, Paris, Cerf, coll. Septième art, 1958 ; *Qu'est-ce que le cinéma ?* tome IV, *Une esthétique de la réalité : le néoréalisme*, Paris, Cerf, coll. Septième art, 1962.

³⁰ L'un de ses disciples n'est autre qu'Eric Rohmer, qui appliquera les théories baziniennes dans son œuvre comme nous le verrons, et qui par ailleurs lui succédera à la direction des *Cahiers du cinéma* en 1958.

cinématographique avec une telle évidence, ne dépend pas d'une quelconque volonté esthétique en tant que stratégie de représentation, mais ce « réalisme ontologique » tient à l'apparition du réel, sa pure et simple présence, en dépit d'un degré zéro de la représentation. Cette ontologie du cinéma qui se manifeste comme « présence réelle » et « présence du réel »³¹ revêt une connotation presque religieuse, puisqu'elle évoque l'idée d'une « révélation » de la réalité, (et non une représentation) et sans manipulation extérieure du médium. Le théoricien de l'ontologie du cinéma cherche à minimiser le rôle de l'artiste dans le cinéma, art objectif, lorsqu'il déclare : « Certes, le metteur en scène du cinéma dispose d'une marge d'interprétation dans laquelle infléchir le sens de l'action. Mais ce n'est qu'une marge et qui ne saurait modifier la logique formelle de l'événement »³².

Remarquons que cette doctrine esthétique se traduit au niveau du montage, par un rejet de la manipulation des plans. En effet, Bazin poursuit une réflexion sur le mensonge du montage³³, qu'il accuse de forcer le sens des événements de façon univoque, terroriste, dictatoriale, de donner un sens unique à « une série, un choix d'événements très quelconques, de hasards ». Par contraste, il plaide pour la vérité du plan séquence et de la profondeur de champ, meilleurs moyens pour faire advenir la réalité objective, sans manipulation par la technique.

Qu'en est-il alors de la représentation de la parole ? Participe-t-elle de cet « effet de la réalité » dont on parle généralement à propos du cinéma ? Au moment de l'apparition du cinéma parlant, de nombreux esthéticiens du cinéma protestèrent contre l'arrivée de cette nouvelle forme cinématographique, pressentant que le son synchronisé allait altérer la pureté du muet. Ainsi, René Clair déclara que dans le mauvais film sonore, « l'image est précisément réduite à un rôle d'illustration d'un enregistrement phonographique,

³¹ Cf. l'ouvrage de Dominique CHATEAU, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan - cinéma, 2003, p. 83.

³² Cf. André BAZIN, « L'évolution du langage cinématographique » in André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit.

³³ *Ibid.*

et l'unique objectif de tout ce spectacle est de ressembler le plus fidèlement possible à la pièce de théâtre dont il est la reproduction « cinématographique ». Dans trois ou quatre décors ont lieu d'interminables dialogues qui sont tout simplement ennuyeux si vous ne comprenez pas l'anglais et insupportables si vous le comprenez »³⁴. Tant il est vrai qu'après l'apparition du parlant aux Etats-Unis, le cinéma français qui était jusqu'alors le cinéma dominant, dut faire face à ces innovations techniques, mais ne produisait que du théâtre filmé : phénomène déploré par certains comme Henri Clerc en 1933, « Trop de films ne sont que théâtre photographié ». Les mots, jusque là absents ou secondaires dans l'art cinématographique, acquièrent toute leur importance dans cette nouvelle phase du cinéma. Si certains comme Clair ou Arnheim se méfiaient des excès possibles de paroles, la réaction d'André Bazin, fut de considérer le passage au sonore comme un progrès certain, qui permit d'accéder à un plus grand réalisme³⁵. D'ailleurs, Bela Balazs évoque la même idée d'un réalisme accru grâce au parlant, lorsqu'il rappelle que le temps du muet « recelait une contradiction entre l'image et la parole écrite. Car on était obligé d'interrompre l'image, le jeu visuel, pour intercaler des sous-titres »³⁶. Même si pour des réalisateurs comme François Truffaut, l'image au cinéma doit primer sur la parole, ainsi écrivait-il « Tout ce qui est dit au lieu d'être montré est perdu pour le public »³⁷, ou comme Alfred Hitchcock qui considérait les dialogues comme « un bruit parmi les autres, un bruit qui sort de la bouche des personnages dont les actions et les regards racontent une histoire visuelle »³⁸.

³⁴ Cf. René CLAIR, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970.

³⁵ Cf. André BAZIN, « L'évolution du langage cinématographique », « Pour un cinéma impur », in André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* *op. cit.*

³⁶ Bela BALAZS, « Le cinéma parlant », in Bela BALAZS, *Le cinéma*, Paris, Payot, 1979, p. 213.

³⁷ François TRUFFAUT, « Hitchcock - Truffaut », Paris, Ramsay, 1989, p. 12.

³⁸ *Ibid.* p. 183.

Tandis que pour André Bazin, théoricien de l'« ontologie du cinéma », la parole l'emporte sur l'image, quant à l'accès de la vérité. Une conception que partage évidemment Eric Rohmer, grand dialoguiste, pour qui le recours à la parole n'est jamais gratuit, conformément aux principes de la Nouvelle Vague, elle est toujours chargée d'apporter du sens (voire une polysémie), ce qui est loin d'être le cas du bavardage. D'ailleurs, lorsque l'on visionne à nouveau le film, le spectateur s'aperçoit que la moindre parole a son importance et joue un rôle dans le dénouement de « l'intrigue ». Tout comme Bazin, il prône la primauté de la parole sur l'image : « l'image est faite pour montrer, la parole pour signifier ». Pourquoi se priverait-il d'un « outil excellent, le langage parlé » ? Alors que « l'image n'est pas faite pour signifier mais pour montrer³⁹. A propos du mode de représentation du cinéaste, les critiques ont régulièrement évoqué une esthétique de la « transparence », produisant une impression de réalisme grâce à « l'effacement de la caméra (et de l'énonciation, donc de l'auteur), qui vise à donner l'illusion que les choses sont là, lui sont données sans médiation, que le sens du monde se révèle à lui, par miracle »⁴⁰. La parole tient une fonction fondamentale dans l'intrigue de films de Rohmer, davantage que l'image qui pourtant lui est complémentaire : en effet car dans ce rapport parole - image, l'image permet souvent de révéler les ambiguïtés de cette parole, son mensonge.

Dans l'œuvre de P. Almodóvar, le statut de la parole, s'il est fondamental, relève cependant d'une toute autre nature que chez Rohmer. Les personnages et l'intrigue de ses films produisent une matière verbale importante voire logorrhéique, car nous verrons dans une prochaine partie combien l'œuvre du réalisateur espagnol s'inspire du genre mélodramatique, lui-même nourri de mots pour exprimer toute la palette des sentiments exacerbés du genre. Mais la distinction principale que nous pouvons faire entre les deux

³⁹ Cf. Eric ROHMER, « L'Ancien et le nouveau », (article de novembre 1965) in Eric ROHMER, *Le goût de la beauté*, Paris, Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1989, p. 57.

⁴⁰ Joël MAGNY, « Eric Rohmer ou la quête du Graal », *Cinéma*, No 242, février 1979, p. 22.

oeuvres, réside dans le rapport parole - image (son - image). Chez Almodóvar, le travail sur l'image est important et n'est pas relégué au second plan, au profit de la parole. Il n'y a pas, comme chez Rohmer, le même antagonisme entre image et parole qui tendent à se contredire. L'enjeu de la parole dans les films d'Almodóvar serait plus dans le rapport parfois conflictuel qu'elle entretient avec la question du corps et du désir d'une part, et autour des questions de la communication avec autrui et des ambiguïtés de l'identité d'autre part.

Chez un autre cinéaste européen, britannique, cette fois, la fonction de la parole est essentielle et provient largement de l'héritage théâtral de la patrie de Shakespeare : il s'agit de l'œuvre de Joseph Leo Mankiewicz. Dans la plupart de ses films, la parole est l'expression naturelle de ses personnages, comme chez de nombreux cinéastes européens, et son rôle est alors primordial. Dans son œuvre cinématographique, la parole devient un enjeu de pouvoir et de manipulation. Elle peut séduire ou anéantir, et révèle les luttes de classes sociales comme dans *Sleuth*⁴¹ (*Le Limier*, 1972), entre un personnage aristocrate britannique et un parvenu d'origine italienne, amant de la femme du premier.

Mode de représentation du réel et de la parole dans les cinémas d'Orient et d'Asie : le règne de l'image sublimée

Dans les différents modes de représentation filmique de la parole et de la pensée à travers les cultures et civilisations mondiales, non européennes, la parole tient une place souvent secondaire derrière l'image. Plutôt que la parole signifiante, c'est l'image qui revêt un sens à interpréter ; l'image est emprunte de cette valeur sémiotique qu'elle peut revêtir chez un réalisateur tel que Kiarostami par

⁴¹ Joseph L. MANKIEWICZ a réalisé de multiples chefs-d'oeuvre, dont *L'Aventure de Mme Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*) (1947) ; *L'Affaire Cicéron* (*Five fingers*) (1952) ; *Eve* (*All about Eve*) (1950) ; *La Comtesse aux pieds nus* (*The Barefoot Contessa*) (1954) ; *Un Américain bien tranquille* (*The Quiet American*) (1958).

exemple, qui lui aussi pourtant, tout comme Rohmer, part à la recherche du réel qu'il veut capter. Si leur art diffère autant que leur esthétique, leur objectif semble concorder : à savoir celui d'enregistrer le réel, pour en faire émerger sa présence nue, saisir la réalité de la réalité. En effet chez Kiarostami, les longs plans semblent avoir pour objectif de faire advenir le réel. Dans son oeuvre⁴², Kiarostami recourt généralement moins à un langage articulé qu'à un réseau de *signes*. Le discours dans nombre de ses films, sera à interpréter selon un mode de lecture sémiotique, et pas uniquement au travers de la parole des personnages, comme c'est le cas chez de nombreux cinéastes européens. Par exemple, si nous considérons le film *Le Goût de la cerise*⁴³, dans lequel la parole tient un rôle mineur en comparaison avec les modes de représentation européens, non que les personnages y soient complètement mutiques - car il y a bien des échanges dialogués. Mais sur la parole, c'est l'image qui semble primer, et à l'intérieur d'elle, le *signe*, qui peut être interprété en symbole, et qui « parle ». En effet, de nombreux symboles émaillent les images, et laissent au spectateur le loisir d'envisager un éventail d'hypothèses : le vol d'une nuée de corbeaux dans le ciel est-il le signe d'un présage funeste ? Le vent qui souffle et l'orage qui éclate tandis que le héros suicidaire s'est allongé dans son tombeau sont comme la manifestation du sacré⁴⁴. Que signifient ces longs plans-travellings sur les routes sinueuses que parcourt Badii, le personnage principal, à bord de son véhicule tout-terrain. Est-ce la métaphore d'une vie elle aussi tortueuse à laquelle Badii veut précisément mettre fin par le suicide ? La voiture qui grimpe la colline, insecte minuscule saisi en plan large, est-ce le destin en marche ? D'ailleurs cette cerise, cette simple et insignifiante cerise vantée par Bagheri, le vieil

⁴² A l'exception peut-être de *Ten* (2002), sorte de huis-clos, où à l'intérieur d'une voiture dans laquelle elle sillonne Téhéran, une femme dialogue avec différents passagers successifs, au gré du hasard.

⁴³ Abbas KIAROSTAMI, *Le Goût de la cerise*, [tam'-e ghilas], 1997, Palme d'or au festival de Cannes la même année.

⁴⁴ Cf. l'ouvrage d'Alain BERGALA, *Abbas Kiarostami*, Paris, Les Petits Cahiers-Scérén-CNDP, 2004.

homme pris comme passager par Badii, n'a-t-elle pas beaucoup plus de signification que sa dérisoire apparence ne pourrait le laisser penser ? Ne représente-t-elle pas tout simplement la beauté du monde et de la vie, par laquelle le vieil homme, dans son sermon au personnage principal, tente de le dissuader de se suicider, et, en lui rappelant le « goût de la cerise », de lui rendre le goût de la vie ? Outre le signe représenté par l'image, plutôt qu'une parole explicite qui ferait sens, ce film de Kiarostami explore davantage le monde de la sensation que celui des mots.

On retrouve cette primauté de la sensation sur la parole dans le cinéma d'Extrême-Orient. En effet, les modes de représentation d'Asie orientale, conformément à leur arts et cultures traditionnels, privilégient au langage articulé, celui des symboles, de l'image qui magnifie le moindre détail et un certain sens de la lenteur. Michel Chion, dans un chapitre intitulé « bruits de Chine » de *La Toile trouée, la parole au cinéma*⁴⁵, évoque ces « frôlements d'étoffe, crissements soyeux, froissements » des bandes sonores de films asiatiques, ces « subtils bruissements naturels ». Dans le film du réalisateur taïwanais Wong Kar Wai, *In the mood for love*⁴⁶, dans lequel les deux personnages n'échangeaient pratiquement aucune parole, mais d'où se dégageait néanmoins l'amour impossible d'une femme mariée mais esseulée et d'un homme dans la société conservatrice de Hong Kong des années cinquante. Dans la même lignée de films à l'esthétique extrême-orientale où la fonction langagière tient peu de place, *Dolls*⁴⁷, du cinéaste japonais Takeshi Kitano, utilise les codes traditionnels du théâtre de marionnettes japonais, le « bunraku », dont l'esthétique hiératique et emprunte de solennité majestueuse ne s'encombre guère de paroles, remplacées ici par un réseau de significations symboliques. Ce modèle de film quasi silencieux semble être devenu une convention dans le cinéma asiatique, faisant de l'image sublimée, presque pittoresque, le centre d'attention du spectateur. L'œuvre de Kim Ki-duk, cinéaste de

⁴⁵ Michel CHION, *La Toile trouée, la parole au cinéma*, op. cit. p. 3.

⁴⁶ *In the mood for love*, (2000).

⁴⁷ *Dolls*, réalisé par Takeshi KITANO, 2002.

Corée du sud⁴⁸, pourrait être l'une des nombreuses illustrations de ce cinéma mutique et pittoresque asiatique.

Dans le cinéma traditionnel arabe, si nous prenons le cas du cinéma égyptien, dont le plus célèbre cinéaste est Youssef Chahine, conformément à la culture propre au monde musulman (du moins de la branche Sunnite), la représentation visuelle en art se trouve conditionnée par un certain nombre d'interdits religieux. En effet, cette culture à tendance *iconophobe*⁴⁹ va élaborer son mode de représentation filmique en accord avec ses dogmes religieux, qui peuvent paraître antithétiques et incompatibles avec le Septième Art, principalement fait d'images. Ainsi donc, la parole ne peut qu'être entravée dans ce mode de représentation filmique : on retrouvera par exemple dans le cinéma égyptien, une primauté du sens métaphorique sur le discours direct, afin de respecter les codes religieux et de déjouer la censure morale.

Cependant, dans son dernier film *Ten* (2002), A. Kiarostami n'hésite pas à aborder dans des dialogues sans détours et sans fards les problèmes de la société iranienne actuelle dans un de ses films les moins métaphoriques, une exception dans son œuvre qui nous incite à écarter toute interprétation systématique quant à la représentation de la parole dans les cinémas du monde oriental et musulman - tant force est de constater que les cinémas du monde se parlent et se répondent entre eux, comme les auteurs s'influencent réciproquement : d'ailleurs de nombreux critiques évoquent l'œuvre du Persan Kiarostami comme l'héritier de l'Européen et néoréaliste italien Roberto Rossellini. De sorte que les modes de représentation filmique du réel, de la pensée et de la parole évoluent aussi par *contamination* interne; de plus, tout mode culturel de représentation n'est jamais immuable, ni irréversiblement clos sur lui-même. De la même façon qu'en littérature, avec le phénomène de l'intertextualité, les textes se parlent et se répondent au travers des

⁴⁸ Auteur de *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*, (2003) ; et de son dernier film, *Les locataires* (2005).

⁴⁹ Tandis que la civilisation européenne issue de la chrétienté serait *iconophile*.

siècles, il en va de même au cinéma, et les films du monde entier se font écho et s'influencent réciproquement.

Ten raconte en dix séquences, les dix états émotionnels de plusieurs femmes dans des moments critiques de leur vie, sœur, amie, vieillard, prostituée, (qui pourraient être ceux d'une même femme à différents moments de sa vie), qui se succèdent comme passagères, proches ou rencontres au gré du hasard, d'une jeune femme de milieu aisé, à bord de la voiture qu'elle conduit, sillonnant les rues de Téhéran. La parole constitue ici l'enjeu de l'échange dans ce dispositif-voiture en forme de huis-clos. Ce procédé scénique favorise l'intimité entre la jeune femme conductrice et ses passagers successifs et il crée un espace de liberté à l'intérieur duquel la parole peut s'exprimer : c'est un lieu d'expression privilégié. Tourné avec deux caméras numériques fixées sur le tableau de bord de la voiture, *Ten* a des allures de film documentaire de par son dispositif technique et par le naturel et le réalisme des propos qui s'échangent entre la jeune femme conductrice et ses passagers successifs. A chacune des dix séquences décomptées à rebours, un nouveau passager prend place tour à tour, à bord de la voiture : tout d'abord en 10, son fils qu'elle mène à la piscine, odieux et insolent petit macho qui ne lui pardonne pas d'avoir divorcé de son père ; en 9, sa sœur avec laquelle elle discute de l'éducation et de l'ingratitude des enfants ; en 8, une vieille femme dévote qu'elle dépose au Mausolée et qui va prier pour sa famille ; en 7, de nuit, elle rencontre une prostituée cynique et désabusée qui lui livre sa vision sarcastique de la fidélité et du couple ; en 6, elle conduit une jeune fille qui revient du Mausolée où elle a fait le vœu de se marier avec son ami ; en 5, à nouveau le fils, qu'elle mène chez sa grand-mère, plus coléreux que jamais ; en 4, en allant dîner au restaurant avec une amie éplorée car son fiancé l'a quittée ; en 3, encore son fils, qui lui reproche cette fois de ne pas savoir cuisiner ; en 2, la jeune fille du Mausolée, anéantie par la décision de son fiancé de ne pas l'épouser ; en 1, son fils, dans un début de la scène de la séquence 6, comme une répétition du dialogue de sourds. A l'exception du fils, seul personnage masculin du film (il n'y a pas d'homme adulte dans le film, du moins dans l'habitacle de la voiture, sinon comme

silhouettes entraperçues : celle de l'ex-mari) chaque séquence, et donc chaque rencontre avec un autre personnage féminin permet d'engager un dialogue entre la jeune femme et sa passagère.

On ne découvre le visage de la jeune femme conductrice qu'assez tardivement, car la première séquence, où son fils prend place dans la voiture et lui fait la leçon, refusant les arguments de sa mère, est filmé en plan séquence sur le petit garçon insolent, qui lui refuse la parole. Ce n'est qu'avec les passagères suivantes que pourra se tisser un véritable échange, alors seulement la conductrice pourra apparaître à l'écran : c'est en quelque sorte l'illustration filmique de l'argument « je parle donc j'existe ». D'ailleurs pendant la dispute houleuse avec son fils, la jeune femme finit, exaspérée, par réclamer qu'on l'écoute, « Tu ne me laisses pas parler » : c'est en somme une sorte de combat pour la parole qui se joue entre la mère et le fils. En même temps, ce long plan séquence sur le fils, déjà macho, permet au spectateur de tenter d'interpréter les motifs d'un tel discours chez un enfant, et de faire sentir tout le poids des préjugés misogynes et machistes de la société. *Ten* prend une allure de brûlot politique, mais de façon artistiquement subtile, en n'offensant pas explicitement les codes de la société iranienne : de la Loi qui y est constamment bafouée (les interdictions de stationner) à l'absence de parole d'homme adulte. Car ce sont les femmes iraniennes qui prennent la parole ici, et parfois dans des dialogues sans fards ni détours : la prostituée qui se moque de l'idée de culpabilité ; la conductrice qui blâme la société et les lois... Tandis que la pensée totalitaire de la révolution est véhiculée par la parole du jeune garçon, et dans l'enfermement également symbolisé par l'espace restreint de la voiture, une simple parole prononcée prend toute son ampleur de manifeste politique et de plaidoyer en faveur de l'émancipation de la femme iranienne.

Un autre mode de représentation filmique du réel et de la parole s'oppose au modèle réaliste européen, apparemment moins éloigné de lui que les esthétiques de la sensation et de la lenteur des modèles asiatiques, il n'en demeure pas moins profondément distinct : il s'agit du modèle de film américain, que Noël Burch nomme le M. R. I., « Mode de Représentation Institutionnel ». En effet, même si les formes sont multiples et variées, nous pouvons

établir un certain nombre de caractéristiques récurrentes qui permettent d'établir un mode de représentation hollywoodien et un mode de représentation européen, dans lesquels la fonction de la parole diffère.

Le modèle américain et son mode de représentation de la parole : la primauté de l'action et la parole-prêche ou la parole-démonstration

En faisant naître le cinéma parlant puis en développant son exploitation jusqu'à devenir le marché dominant au niveau mondial, l'Amérique, plus exactement Hollywood a créé un modèle de films qui, de par son hégémonie, est devenu le mode de représentation de référence dans le monde entier. Face à tout film de cinéma, chaque spectateur, va le *lire* inconsciemment, selon une grille et des codes narratifs et symboliques, que nous a transmis de façon indirecte le film hollywoodien de par son hégémonie sur le marché mondial depuis les débuts du parlant et son omniprésence sur les écrans de cinéma du monde entier. Ce processus s'opère à l'insu du spectateur, qui bien qu'il ait appris à déchiffrer et lire un texte, n'a pas *appris à lire* une œuvre cinématographique ; voilà pourquoi ce sont les canons narratifs et esthétiques dominants qui vont forger sa lecture du cinéma. Ce mode de représentation dominant l'est au point d'être devenu *institutionnel* selon les termes de N. Burch, qui le définit comme un « ensemble de directives (écrites ou non) qui, historiquement, ont été intériorisées par les cinéastes et les techniciens comme la base irréductible du “langage cinématographique” au sein de l'Institution et qui sont demeurées constantes tout au long des cinquante années [...], indépendamment des importantes transformations stylistiques qui ont pu intervenir »⁵⁰.

Les caractéristiques du M. R. I., d'après le théoricien peuvent se résumer ainsi :

⁵⁰ Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini*, op. cit., p. 2.

- Linéarité de la dramaturgie (la compréhension de l'exposition de l'intrigue doit être facilitée par un ensemble de codes ; pas d'effets brouillant la compréhension des causes-conséquences)
- Des éléments caractéristiques doivent permettre de reconnaître le genre cinématographique auquel appartient le film.
- Prééminence de l'action dans le déroulement de l'intrigue.
- Forte composante morale, voire un certain manichéisme dans les représentations dialectiques.

Les ingrédients du succès du cinéma américain pourraient bien se résumer par « *action, adventure, humor, love interest and special effects* », mais considérons de plus près l'usage qui y est fait de la parole. Car le M. R. I. se traduit également au niveau de la parole ; nous pouvons d'ailleurs observer que le modèle du film américain en fait un usage abondant, mais bien distinct du film européen. En effet, Michel Chion souligne que le recours à la parole dans le cinéma américain, bien qu'important, ne revêt pas de véritable signification qui pèserait dans le fond idéologique et la dramaturgie de l'œuvre. Il s'agit le plus souvent, de dialogues-fleuves, qui n'ont de sens que pour nourrir l'action, pour permettre aux personnages antagonistes de se confronter. L'action prime véritablement et n'accorde pas à la signification de la parole une vraie ampleur. La parole appuie et renforce les personnages qui s'affrontent, mais ne pèse pas à proprement dit. M. Chion évoque dans son ouvrage, une certaine construction du film américain selon une structure de thèse / antithèse, dans lequel chaque prise de parole par un personnage permet d'exposer son point de vue pour convaincre, dans des répliques que nous avons pu entendre des centaines de fois et qui commenceraient par : « *Let me tell you something* », ou « *Listen to me* ». Ces répliques ne brillent pas par leur contenu signifiant mais pour la confrontation qu'elles favorisent entre les personnages et les jeux d'acteurs qu'elles valorisent. Par exemple, le réalisateur américain Quentin Tarantino recourt largement dans ses films, à des scènes dialoguées voire à de longs monologues⁵¹, mais sur le mode de la dérision, presque de parodie du film de série

⁵¹ Cf. Quentin TARANTINO, *Pulp Fiction* (1994), Palme d'or du festival de Cannes la même année.

B : cet usage particulier de la parole découle d'une culture de la bande dessinée, des *comics* américains, bien loin de la culture classique et livresque qui a pu inspirer certains cinéastes en Europe. De plus, la parole bien que prolifique, s'y fait intentionnellement parole quotidienne et vaine sur le plan du contenu.

Un autre cas de figure de l'usage de la parole dans le film américain, d'après M. Chion, concerne le film à thèse, le film plaideur, qui veut convaincre d'une idée, d'une posture politique : *Dead Man Walking*⁵², plaidoyer contre la peine de mort dans lequel la démonstration est fortement appuyée par les personnages, les arguments pour l'abolition de la peine capitale méthodiquement exposés... Ce film appartient au genre américain du film des procès, enquêtes, plaidoyers, où la parole sert une cause : *convaincre* le public.

La notion du prêche est d'ailleurs fréquente dans le cinéma américain, nation historiquement et fondamentalement puritaine, de façon indirecte mais directe également. Par exemple, considérons l'un des plus beaux films du cinéma américain, un chef d'œuvre pourtant longtemps resté méconnu, *La Nuit du Chasseur* (*The Night of the Hunter*) de Charles Laughton (1956). Dans ce film onirique, qui appartient à la fois aux genres cinématographiques du western, du *film noir*, et sur le plan littéraire, au conte noir, au récit d'aventures, le rôle du « méchant » est tenu par un pasteur meurtrier (interprété par Robert Mitchum) à demi fou et étrange, dont les doigts de la main droite portent les lettres du mot *LOVE* et ceux de la main gauche le mot *HATE*, désireux de prendre possession d'un magot détenu par des enfants. Ici, le discours qui s'échange entre les différents personnages (les enfants / le pasteur) souligne l'opposition manichéenne entre le Bien et le Mal, les enfants incarnant l'innocence et l'espoir d'une rédemption de l'humanité.

Cet aspect très explicatif et démonstratif que l'on retrouve dans de nombreux films américains, tient au fait que l'art hollywoodien vise l'auditoire le plus vaste possible. Par ailleurs, cela provient de la présupposition que le modèle hollywoodien reflète un ordre du monde codé et signifiant :

⁵² Film réalisé par Tim Robbins, 1996.

« Pour toujours, tout art américain porte la trace de la fondation originelle, du langage biblique que les pionniers ont imprimé le sol, aux arbres pour y créer une impression de civilisation bénie »⁵³.

Depuis l'œuvre de Griffith, de Cecil B. DeMille jusqu'à celle de Spielberg, la production cinématographique hollywoodienne célèbre le Sens, au travers de concepts clairs et moraux, et d'une vision du monde claire où chaque chose et chacun ont leur place. Ainsi, les paroles qui font l'ordinaire des dialogues américains relèvent d'un certain simplisme par leur aspect manichéen imprégné de la parole biblique. Cette parole cinématographique là, ne laisse guère de place au doute en confrontant une polyphonie de paroles, mais semble prendre parti pour la *bonne parole* (ce qui, nous le verrons plus loin, est rarement le cas du traitement européen de la parole au cinéma, moins moralisateur). Car au travers de l'utilisation du langage discursif dans le M. R. I., le modèle du film hollywoodien exprime surtout son besoin de Sens, qui doit être le plus explicite possible, afin d'atteindre le plus vaste public. Il faut par conséquent que la parole soit claire et efficace, comportant la moindre part d'ambiguïté et d'ambivalence.

Le modèle filmique européen et son mode de représentation de la parole, quelques données caractéristiques :

Le mode de représentation filmique européen : mise en abyme et autoréflexivité

A l'opposé de la recherche de Sens du film hollywoodien, le cinéma européen, dans sa pluralité et sa diversité, semble quant à lui, en quête de questionnements, y compris sur l'art et sa représentation. Le cinéma européen expérimente, recherche, mais ne *prêche* pas. La parole sert alors de support dans cette recherche

⁵³ Cf. Pierre BERTHOMIEU, *Le Cinéma hollywoodien*, Paris, Nathan - Université, coll. 128, p. 30.

et ce questionnement à la fois sur le fond et la forme. En effet, il existe une propension du cinéma européen de la modernité, à une certaine *réflexivité*, à parler de lui-même, c'est-à-dire du cinéma, de la représentation et des arts, des relations entre l'imaginaire et le réel, de la création ; c'est le cas de nombreuses oeuvres européennes depuis les années 1950 : *8^{1/2}* (F. Fellini), *La Nuit américaine* (F. Truffaut), *L'Etat des choses* (W. Wenders), *Le Mépris* (J-L. Godard), *Profession, reporter*, (M. Antonioni), *Le Voyage des comédiens*, (T. Angelopoulos), *Fanny et Alexandre* (I. Bergman), et bien d'autres. Ce recours au procédé de mise en abyme, « le cinéma qui parle de cinéma », constitue un thème récurrent dans cette mouvance de films européens. Un parallèle peut être dressé avec l'évolution qu'a connu en littérature le roman, qui un peu plus tôt, vivait la révolution du Nouveau roman : la même exploration de nouvelles formes, une réflexion comparable sur la représentation et la langue que connaissait le cinéma européen à partir des années 50. Le cinéma, comme les autres arts de la représentation, a vécu une crise de la modernité européenne : comment, en Europe, avec le poids d'un tel héritage culturel et artistique, renouveler les formes sans tenter de répéter éternellement les chefs d'œuvre du passé ?

Primauté du discours sur l'action et influence de l'héritage culturel européen

Dans les premiers temps de l'exploitation du cinéma parlant, les Européens ont transposé leur tradition de l'art théâtral dans les premiers films sonores, au grand désespoir de certains, ne produisant alors que du théâtre filmé. Les critiques ont pu évoquer, à propos d'un certain cinéma européen, un courant de « théâtralité cinématographique »⁵⁴ : par exemple chez Guitry, Pagnol, Oliveira, Syberberg. Cette *théâtralité* au cinéma, implique une attention particulière consacrée au texte et à son énonciation, c'est-à-dire à la parole, autant qu'à la mise en scène. Puis vint en France, la grande

⁵⁴ Cf. Michel CHION, *La toile trouée*, *op. cit.*, p. 160.

époque des films populaires « mis en mots » par de grands dialoguistes tel que Jacques Prévert pour Marcel Carné (*Les enfants du paradis* ; *Hôtel du nord*), Grémillon ou Renoir. Michel Chion⁵⁵ parle à propos de cette période du cinéma, du « règne du Verbe ». Cette importance du langage dans le cinéma parlant français, tient à l'influence de la littérature, mais aussi du goût du mot choisi, aspect que nous retrouverons bien sûr chez E. Rohmer. C'est d'ailleurs au moment de la Nouvelle Vague française, qui veut ériger le cinéma comme véritable art, que des auteurs vont utiliser la parole de façon plus centrale, presque comme sujet :

« [...] des réalisateurs de la Nouvelle Vague comme Eustache ou Rohmer oseront, contre les habitudes du cinéma, filmer en grande longueur de longs dialogues, voire des monologues, souvent des professions de foi de dandys et de précieuses, qui ne sont là pour faire progresser une action ou pour apporter leur pierre à des débats, comme chez les Américains, mais pour exister par eux-mêmes »⁵⁶.

Mais l'influence littéraire sur les productions cinématographiques est commune à toute l'Europe. En effet, dans l'œuvre de P. Almodóvar, l'utilisation et l'esthétique qu'il a de la parole dans ses films trouve ses influences dans les modes d'expressions artistiques et littéraires ibériques traditionnels, à savoir : les saynètes ; le mélodrame ; le roman picaresque ; l'esperpento. Ces formes littéraires propres à l'héritage culturel espagnol, accordent naturellement une importance au langage poétique. Ainsi donc, le cinéma européen privilégiera généralement le discours dans sa dramaturgie narrative, sur l'action pure. A ce stade, il convient de préciser que nous traitons ici de *modèles*, d'une typologie générale, mais qui n'ont rien de systématique. En effet, lorsque nous parlons ici du modèle de *film européen*, celui-ci peut concerner un film réalisé par un Américain, mais selon le *modèle européen* que nous avons défini : c'est le cas par exemple de Woody Allen, dont l'œuvre fait un usage très *européen* de la

⁵⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

parole : c'est-à-dire qu'elle occupe une place centrale comme vecteur de sens au détriment de l'action. Ou encore, il l'utilise sur un mode ironique et en forme de clin d'œil à la grande culture européenne, lorsqu'il recycle les codes dramaturgiques du théâtre grec en utilisant un chœur antique dans *Mighty Aphrodite* (*Maudite Aphrodite*, 1995). Autres composantes du film européen : une tendance à *casser* la linéarité de la narration ; le rappel constant du simulacre du dispositif cinématographique et de l'illusion de réalité⁵⁷. Le modèle de représentation européen du réel, révèle la manipulation du cinéma qui crée chez le spectateur l'impression qu'il est face à la réalité. En cela, les films de la Nouvelle Vague se garantissent de donner sa fiction pour de la réalité, et ce dès le générique, en le plaçant au début : en effet, chez nombre de ces cinéastes de la Nouvelle Vague (Rivette, Rohmer), le film commence avec les noms des acteurs qui défilent sur l'écran, rendant ainsi impossible au spectateur, l'identification de ce qu'il va voir au réel. A l'opposé, le modèle du M. R. I. s'ouvre généralement sur des scènes réalistes devant favoriser l'identification, et le générique n'apparaît qu'à la fin. Précisons qu'inversement, un film dit européen peut être fait sur le modèle hollywoodien, ce qui d'ailleurs fréquemment le cas actuellement en Europe.

Enfin, la parole prime généralement sur le langage imagé et visuel, contrairement aux esthétiques de la représentation extrême-orientale. Cette influence déterminante de l'héritage culturel et artistique du passé de l'Europe sur son mode de représentation filmique et de la parole, ne signifie pas qu'il n'y a pas eu d'influence littéraire dans le cinéma américain. Car naturellement cette influence a existé, par exemple l'écrivain William Faulkner, par son innovation romanesque d'écriture polyphonique a inspiré le cinéma⁵⁸ ; il a par ailleurs lui-même été scénariste pour des

⁵⁷ Sur ce point du jeu sur le réel et la fiction, propre au cinéma européen : l'exemple de *La rose pourpre du Caire* (*The Purple rose of Cairo*), Woody Allen, 1985.

⁵⁸ Des exemples de films polyphoniques américains : *Short Cuts* (1993) de Robert Altman ; plus récemment, *Magnolia* (2000) de Paul Thomas

productions de Hollywood (*The Big Sleep*, réalisé par Howard Hawks, 1946). Mais cette influence littéraire américaine ne saurait égaler l'ampleur de la littérarité et de la théâtralité que l'on peut observer dans de nombreux films européens. En réalité, les genres cinématographiques américains, contrairement aux genres cinématographiques européens, ne sont pas issus des genres littéraires ou de formes d'expression artistique antérieures à l'apparition du Septième Art. Nous avons brièvement évoqué l'influence déterminante et visible qu'a eue le théâtre sur la construction d'un « genre » esthétique européen et de son mode de représentation de la parole. Car au théâtre, la parole est centrale :

« Au théâtre, “la situation est créée par les mots”, l'enchaînement verbal est déterminant, la parole est l'esclave d'un faisceau de conventions [...] »⁵⁹.

Or, rien de comparable de l'autre côté de l'Atlantique. En somme, les genres cinématographiques typiquement américains, tels que le western ou encore le film noir, ne constituent pas des *excroissances littéraires* qui trouveraient leur prolongement au cinéma ni ne procèdent véritablement d'influences littéraires ou artistiques spécifiques à la culture américaine : il s'agirait plutôt de créations *ex - nihilo*. Cela est d'autant plus vrai à propos des films d'action et à effets spéciaux d'Hollywood : le modèle filmique américain est résolument tourné vers la création formelle, donc vers le futur, tandis que le modèle européen contemple l'héritage artistique de son passé qui le marque de façon déterminante. La représentation et la fonction de la parole dans ces deux modèles s'en trouvent considérablement influencées.

Anderson, récits construits selon les points de vue et les *voix* de différents personnages.

⁵⁹ Cf. Gérard BETTON, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1983, p. 46.

Réalisme et opacité : le paradoxe européen

Le langage fait partie des éléments réalistes représentés par un film ; aussi la représentation de la parole dépend-elle du mode de représentation du réel qui est fait dans le film. Dans le cas du cinéma européen, on peut observer une certaine tendance à représenter le monde selon un mode mimétique. En effet, de nombreux réalisateurs européens ont entrepris une recherche de captation du réel dans leurs films. Dans la pensée esthétique de Bazin, et son « ontologie du cinéma »⁶⁰, l'idée que le cinéma est un art voué à enregistrer le réel semble commune au modèle filmique européen. Nous verrons d'ailleurs par la suite, comment chez Rohmer, qui doit beaucoup à la conception bazinienne du cinéma, la parole permet précisément d'enregistrer le réel, dans une approche quasi documentaire. Il y a en effet dans chaque film d'E. Rohmer, une séquence documentaire : par exemple sur les milieux sociaux ruraux et journalistiques parisiens dans *l'Arbre, le Maire et la Médiathèque* ; sur la vie des pêcheurs de Terre-Neuve et les chants de marins dans *Conte d'été*. Il y a toujours chez lui un mélange de style documentaire ou de reportage allié à la narration classique. Dans la plupart des films de P. Almodóvar, la parole permet là aussi d'explorer des aspects du réel, au moyen d'une grande finesse d'analyse psychologique de ses personnages, marginaux, ou femmes en crise et en souffrance (les hommes un peu moins souvent dans le début de sa filmographie).

Une des caractéristiques importantes du mode européen de représentation du réel, dont va découler la fonction de la parole, se distingue fondamentalement du modèle hollywoodien, ou MRI : il s'agit de la capacité d'identification possible du spectateur face au film. En effet, tandis que le film fictionnel hollywoodien, ou M.R.I., encourage une identification totale du spectateur avec le film et les personnages, gommant en somme le dispositif technique et l'illusion sur laquelle repose le cinéma. Qu'il y ait des effets spéciaux, ou que la fiction soit de type réaliste, elle a pour vocation

⁶⁰ Cf. note 26.

de vous emporter pendant deux heures, dans sa sphère magique, comme si le cinéma *était* la réalité.

Le cinéma européen, (nous traitons toujours du modèle européen, et non de l'ensemble des films réalisés par des Européens qui peuvent appartenir au MRI), joue constamment avec le rapport fiction / réalité, nous rappelant régulièrement par des jeux de mise en abyme, ou encore une certaine artificialité du discours par exemple, que ce n'est pas réel ; le modèle filmique européen nous invite, au-delà d'une possible identification avec les personnages, à nous maintenir à distance du film, et permet de susciter la réflexion chez le spectateur. C'est en quelque sorte en nous rappelant que le cinéma repose sur un simulacre que le modèle filmique européen fait réfléchir sur le réel, et sur l'objet cinématographique en tant qu'œuvre d'art. Tandis que la parole dans le cinéma hollywoodien tantôt appuie l'action tantôt vise à transmettre un message édifiant ou moral (l'exemple du film biblique *The Ten Comandments*, de Cecil B. DeMille, la version sonore de 1956) ou encore à démontrer et convaincre ; la parole dans le cinéma européen est présentée de façon réaliste, mais sa signification n'est pas toujours aussi explicite et transparente qu'elle en a l'air, et son contenu pas nécessairement démonstratif. Ainsi, sous cette transparente apparence du réalisme européen, d'un cinéma-vérité, règne une sorte d'opacité qui résiste à l'évidence de la parole, à la compréhension sans ambiguïté ; car souvent des incertitudes demeurent et empêchent une interprétation évidente pour les spectateurs, et c'est bien là le paradoxe du cinéma européen, à la fois réaliste mais parfois aussi opaque et décrivant une réalité résistant au langage⁶¹. De plus, cette parole là donne lieu à de multiples interprétations et donc à des incertitudes. Le cinéma européen ne délivre pas de message catégorique ou de démonstration, mais suscite la réflexion. Car il y a aussi dans le cinéma européen, une recherche sur le langage lui-même, une exploration de ses interactions dans les rapports humains ; la parole est également abordée dans le modèle filmique européen comme

⁶¹ L'on trouvera une illustration possible de cet aspect du cinéma européen dans le cinéma du néoréaliste italien Rossellini, dans *Stromboli*, (1949).

outil d'exploration anthropologique, et ce qu'elle révèle des individus⁶². Comme le déclare E. Rohmer dans une lettre à un critique : « Le discours de mes personnages n'est pas forcément celui de mon film [...] »⁶³.

La fonction de la parole elle-même est abordée dans le film de P. Almodóvar, et son importance au cœur de la vie humaine est considérable si l'on en croit le titre en forme d'injonction de *Parle avec elle*. Ce qui intéresse également son auteur, c'est d'envisager la parole comme outil d'exploration de l'âme humaine. La parole chez Almodóvar comme chez Rohmer permet une quête anthropologique.

⁶² Cf. la section sur le « méta-discours » du cinéma européen.

⁶³ Eric ROHMER, « Lettre à un critique », in Eric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, Paris, Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1989, p. 114.

DEUXIEME PARTIE

Primauté de la parole dans le cinéma européen moderne : une étude de cas dans les oeuvres de P. Almodóvar et d'E. Rohmer

La Flor de mi secreto (La Fleur de mon secret) ; Hable con ella (Parle avec elle) de P. Almodóvar ; Ma nuit chez Maud ; L'Arbre, le Maire et la Médiathèque d'E. Rohmer

Le Verbe au centre du cinéma européen :

Au commencement était le Verbe...

Ce premier verset de la Bible illustre métaphoriquement parfaitement l'ampleur du langage verbal à l'intérieur du modèle filmique européen que nous avons entrepris de définir. Même si le Septième Art mêle l'image en mouvement au son, nous pouvons dégager une certaine prépondérance de la parole (en tant que parole signifiante) sur l'image dans le cinéma européen. Le langage discursif y tient la place principale et envahit toute l'économie du film : c'est-à-dire que c'est principalement la parole qui permet la compréhension du film et qui apporte l'essentiel de la signification, et non pas comme dans certains cinémas d'Extrême-Orient, l'image et les symboles qu'elle véhicule. Quelle que soit par ailleurs la nature et la fonction de cette parole⁶⁴ : raisonneuse, calculatrice, mélodramatique, rhétorique, séductrice, ou encore manipulatrice...

⁶⁴ Cet aspect sera traité au cours de la troisième partie.

L'excessive abondance de la parole dans le matériau cinématographique, au sein de l'équilibre de la formule « dialogues - images - action », est flagrante dans les films d'Eric Rohmer (à l'exception peut-être de son premier long métrage *Le Signe du Lion*, de 1959). Rappelons ici que le réalisateur a appartenu à la mouvance de la Nouvelle Vague, qui est née de la volonté de jeunes réalisateurs français d'en finir avec un cinéma dit de la « Qualité française » de l'après-guerre, un cinéma qui privilégiait le travail d'artisans au détriment du travail d'artistes. Irréprochable du point de vue de sa rigueur technique, ce cinéma innovait peu et se complaisait dans les adaptations de romans⁶⁵ et les films du passé, biographies héroïques d'artistes... René Clément⁶⁶, Claude Autant-Lara⁶⁷, sont des figures éminentes de ce cinéma dit « de la Qualité ». Sur le plan de la parole, les dialogues de ces films se devaient d'être brillants et les mots d'auteur nombreux, auxquels les jeunes cinéphiles de la Nouvelle Vague qui voulaient élever le cinéma au rang d'art à part entière, ont reproché leur côté institutionnel et artificiel, trop éloigné de la réalité et du vraisemblable.

Ainsi, chez Rohmer, qui fait un usage plus qu'abondant du langage verbal dans ses films, conformément aux principes de la Nouvelle Vague, il n'y a « pas un mot d'auteur »⁶⁸. En d'autres termes, chaque parole est chargée d'apporter du sens et d'être réaliste (vraisemblable), ce qui n'est certainement pas le cas du bavardage. C'est en outre l'effet de réel que le cinéaste cherche à produire dans un film, aussi les acteurs de Rohmer ont généralement influé sur la forme des dialogues, une façon de s'approprier davantage le rôle et en y mettant leur propre langage, d'accroître l'impression de la réalité. Certains films laissent même

⁶⁵ De la *Chartreuse de Parme* de Stendhal, par Christian-Jacque, 1947 ; du *Rouge et le Noir*, par Autant-Lara, en 1954.

⁶⁶ *La Bataille du rail*, (1946) ; *Les Maudits*, (1947) ; *Jeux Interdits*, (1952).

⁶⁷ Qui s'illustre avec *Le Diable au corps*, (1947) ; *La Traversée de Paris*, (1956).

⁶⁸ Michel SERCEAU, *Les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, Paris, Les éditions du cerf, 2000, p. 45.

une part à l'improvisation des acteurs : Antoine Vitez qui interprète le personnage d'intellectuel marxiste de Vidal dans *Ma Nuit chez Maud* a collaboré à l'écriture des dialogues ; tout comme l'ensemble des acteurs de *La Collectionneuse*, certains acteurs dans *Le Genou de Claire* ; quant au *Rayon vert*, l'ensemble des dialogues ont été entièrement improvisés. Cela dit, c'est à partir d'une trame et d'un scénario bien définis, que les acteurs mettent de leur propre langage dans les personnages qu'ils interprètent (dans le cas du *Rayon vert* ; *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*) : par leurs tics de langage, leurs propres expressions, jusqu'aux « tournures de phrases et d'esprit »⁶⁹. En réalité, Rohmer a écrit ses dialogues en pensant à des acteurs précis pour interpréter les personnages, mais également après les avoir écoutés en discutant de leur rôle et de leur texte⁷⁰. Ainsi, émanant à moitié d'eux-mêmes et à moitié scénarisés, les paroles, dialogues et monologues atteignent une sorte de vérité et de réalisme car les acteurs se les sont appropriés. Là réside certainement une part du mystère du film rohmérien, l'identification a beau être facilitée par des personnages *plus vrais que nature*, mais puisqu'ils ne sont que des énonciateurs fictifs, non réels, les personnages ne seront jamais *la nature*, mais toujours en-deçà ou au-delà. Finalement, cette fausse improvisation du cinéma de Rohmer donne cette impression de la réalité et surtout permet de nous faire davantage réfléchir à la valeur textuelle des paroles.

En effet, afin de mettre en valeur les dialogues, le cinéaste a fait le choix d'une forme visuelle de facture classique. En effet, nous allons voir comment la parole semble *envahir* tout l'espace du film rohmérien, cela n'est rendu possible que grâce à la bande image très sobre, ce qui pourrait être surprenant, tant ce choix délibéré de Rohmer se distingue de ses camarades cinéastes de la Nouvelle Vague, pour qui l'innovation formelle primait généralement, par exemple pour le Franco-Suisse Jean-Luc Godard, le montage a

⁶⁹ Jean DOUCHET, *Nouvelle Vague*, Paris, Cinémathèque française / Hazan, 1998, p. 193.

⁷⁰ Cf. l'entretien filmé avec Jean Douchet, à propos de la préparation et du tournage de *Pauline à la plage*, (1983) par André S. LABARTHE, *Eric Rohmer, preuves à l'appui*, dans la série Cinéastes de notre temps, 1994.

toujours été un aspect fondamental du film. Quitte à brouiller, du fait de son caractère syncopé et saccadé, l'audition claire de la bande sonore et partie des paroles : la bande son brouille les conversations des personnages qui se parasitent entre elles, auxquelles il faut encore ajouter l'audition des bruits extérieurs. Tandis que dans les films de Rohmer, l'image et le montage sont très transparents, pour faciliter la compréhension, il y a peu de mouvements de caméra, et de gros plans, l'éclairage est généralement naturel. Cette *transparence* de l'image a pour objectif de mettre en valeur la bande sonore et les dialogues (notons que Rohmer, cinéaste réaliste, refuse l'ajout de musique extradiégétique⁷¹, c'est-à-dire qui n'appartiendrait pas à l'histoire) sans détourner l'attention du spectateur par une image et un montage trop particuliers :

« L'art du réalisateur n'est pas fait pour oublier ce que dit le personnage, mais, tout au contraire, pour nous permettre de ne perdre aucune de ses paroles »⁷².

Véritable matière première du film dans l'œuvre de Rohmer, le Verbe revêt ici une pluralité de formes : conversations, monologues, jeux de mots, voix *off* (dans les *Contes moraux* dont *Ma nuit chez Maud*), ou encore chanson (à la fin de *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*). Considérons la place qu'occupe quantitativement (au sein de l'économie globale du film) et qualitativement (comment la parole est chargée de transmettre le *sens* plutôt que l'image ou l'action brute) au travers de notre corpus de films européens.

Penchons-nous sur le cas particulier de *Ma nuit chez Maud* (1969). Il s'agit du troisième volet appartenant au cycle des *Six*

⁷¹ Selon la typologie narratologique bâtie par Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁷² Cf. Eric ROHMER, « Pour un cinéma parlant », in Eric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, Paris, Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1989, p. 49.

Contes moraux réalisé par Eric Rohmer⁷³, ensemble composé de : *La Boulangère de Monceau* (1962) ; *La carrière de Suzanne* (1963) ; *La Collectionneuse* (1967) ; *Le genou de Claire* (1970) ; *L'Amour l'après-midi* (1972). Ce film affirma le talent du cinéaste par son succès auprès du public et consacra Eric Rohmer comme un cinéaste de la Nouvelle Vague. Après seulement deux longs métrages, *Le Signe du lion* en 1962 (qui passa inaperçu et fut un échec commercial) et *la Collectionneuse* en 1967⁷⁴, cette œuvre correspond au film de la maturité chez le cinéaste. L'ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma* avait jusqu'alors, outre son activité de critique, réalisé des documentaires pour la télévision scolaire, enseigné la mise en scène à la Sorbonne ; et l'on ressent dans ce film comme dans l'ensemble de son œuvre, sa profonde culture classique et littéraire. En effet, la série des *Six contes moraux*, avant de devenir des films, avait d'abord été écrite par E. Rohmer « à un âge où [il] ne savai[t] pas encore [s'il] allai[t] devenir cinéaste »⁷⁵. Après avoir rédigé la trame des scénarii, ce n'est qu'en y discernant rétrospectivement une unité thématique commune, qu'il décide de les regrouper et d'y adjoindre le sixième volet, *L'Amour l'après-midi*, le seul à avoir été envisagé et écrit comme film de cinéma.

Ces *Contes moraux* ne sont pas liés entre eux par des personnages communs mais par des thèmes récurrents ; chaque film fonctionne comme une variation sur le même thème et aboutit à une « morale ». Ce canevas commun correspond à la situation schématique où le personnage principal masculin se trouve dans une situation où il va l'espace d'un temps délaissé son « élue » pour un second personnage féminin, qui correspond à la figure de la « tentatrice », confronté alors à un dilemme moral où ses certitudes se trouvent bouleversées un temps, qui se résout finalement par le retour à la situation de départ (un retour à l'ordre moral ?), c'est-à-dire vers l'élue ou la légitime, sans que les « valeurs » ni les

⁷³ Cf. l'annexe pour la biographie et la filmographie du cinéaste.

⁷⁴ Et qui obtint l'Ours d'argent au festival de Berlin la même année.

⁷⁵ Cf. Eric ROHMER, *Six Contes moraux*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998, p. 7.

croiances du héros ne s'en trouvent changées. La parole y tient une place fondamentale car les personnages ne cessent de causer, de raisonner, de justifier leur posture morale, de commenter des faits dérisoires ou d'émettre d'improbables hypothèses. C'est souvent dans les décalages entre les discours et les faits ou actes que se nouent les enjeux moraux de ces *contes*. Plus encore que les nombreux dialogues qui s'échangent au sein des films, c'est le récit des événements faits par l'un des personnages, le narrateur, qui semble constituer le dénominateur commun et le sujet même de la série des *Contes moraux*. L'esthétique de *Ma nuit chez Maud* est marquée par une certaine austérité de la forme, du fait du choix de l'image en noir et blanc et de la rigueur du cadrage, très « classique » pour l'époque, mais correspond bien avec le sujet du « conte moral » et le sujet central de la religion et de Pascal. Ce classicisme formel permet en outre de mettre en valeur la profusion et la richesse des dialogues.

Le film s'ouvre sur des images (de longues premières minutes de silence) du personnage principal, le narrateur, dans ses allées et venues entre sa maison sur les hauteurs de Clermont-Ferrand et l'église où il va assister à la messe, échange de regards avec une jeune fille blonde tout en priant ; en sortant de la messe, il tente de suivre dans sa voiture la jeune femme à motocyclette, qui lui échappe dans la circulation ; chez lui, il étudie des mathématiques ; il travaille comme ingénieur depuis peu, et sympathise peu avec ses collègues de travail. L'histoire se déroule au moment de Noël. Puis, la voix *off* du narrateur raconte que c'est ce jour-là « le 21 décembre », que « l'idée brusque, précise, définitive » lui est venue que cette jeune fille blonde aperçue à l'église serait sa femme. Entrant dans une librairie, il regarde un livre sur le « calcul des probabilités », puis s'arrête sur les *Pensées* de Pascal et des pages du « pari » apparaissent à l'écran. Dans un café du centre, il retrouve par hasard Vidal, un ancien camarade d'école perdu de vue, actuellement professeur de philosophie à l'université et marxiste. Ils discutent des probabilités qu'il y a de se rencontrer, puis de Pascal et de son pari, à savoir de la croyance par opportunisme. Vidal, est marxiste et approuve l'idée pascalienne du pari, qu'il applique au sens de l'histoire, tandis que le narrateur,

s'insurge contre le catholicisme rigoriste de Pascal. Après avoir assisté à un concert et à la messe de minuit (où le narrateur semble chercher du regard la blonde inconnue qui n'est manifestement pas là) ; Vidal l'entraîne dîner chez une belle divorcée qui a été sa maîtresse, Maud, et dont il est visiblement amoureux. La soirée, sur fond de jeu de séduction entre les trois personnages, est rythmée par une discussion sur Pascal où s'affrontent Vidal le marxiste, Maud, libre-penseuse et athée, et le narrateur fervent catholique qui reconnaît en Pascal le mathématicien mais conteste sa conception du christianisme. Pour Vidal, si le narrateur hait Pascal, c'est « parce qu'il est sa mauvaise conscience. Parce que Pascal le vise, lui, faux chrétien ». Le narrateur reproche à Pascal à la fois l'idée du pari « d'acheter son billet comme à la loterie » et celle de refuser tous les plaisirs de la vie (son jansénisme), d'exiger du chrétien une forme de sainteté. La jeune femme tient salon dans sa chambre à coucher. Vidal et Maud taquent le narrateur et supposent l'existence d'une femme idéale, blonde et catholique, dont il serait amoureux. Le narrateur nie en bloc. La joute verbale tourne à l'avantage du narrateur vis-à-vis de Maud : sous prétexte que la neige rend la route dangereuse, elle l'invite à rester dormir chez elle, dans une pièce voisine ; tandis que Vidal, ivre et vexé, prend la fuite. Maud et le narrateur restés seuls, poursuivent le flirt et se confient leur vie amoureuse passée : Maud a divorcé, son mari avait une jeune maîtresse catholique et elle, un amant, mort tragiquement dans un accident ; le narrateur croit à l'unité de l'âme et du corps et dit n'envisager l'amour que dans une perspective de mariage. Au moment de dormir, la chambre voisine n'existe pas et Maud le provoque en lui proposant de partager son lit.

A l'aube, le narrateur quitte Maud, après une scène peu glorieuse et confuse, où sans succomber à ses avances, il n'a pas su les refuser très nettement, révélant sa propre confusion. En partant, le narrateur rencontre un peu plus tard la jeune fille blonde de l'église, Françoise, et l'aborde ; ils font connaissance : elle est étudiante et lui confie avoir eu une relation avec un homme marié. Dans la rue, tous deux croisent Vidal, le narrateur apprend que les deux se connaissent. Le narrateur et Françoise se marieront et auront des enfants. Mais vient l'épilogue de ce *conte moral*, cinq

ans plus tard sur une plage, le narrateur accompagné de Françoise et de leur enfant, croise par hasard Maud qui s'est remariée. Il apprend avec étonnement que Maud et Françoise se connaissaient... Devant le trouble visible de sa femme, il comprend que l'amant de Françoise était le mari de Maud, et comprenant que sa femme sait maintenant qu'il sait, il lui laisse croire qu'il a effectivement eu une liaison avec Maud, mais que « cela n'a plus aucune importance »...

Qualitativement donc, en tant qu'élément signifiant, la parole prédomine sur l'image dont nous avons vu qu'elle était intentionnellement sobre, en noir et blanc alors que le film date de 1969, et dans sa mise en scène très classique et peu innovante. Nous pouvons observer au niveau du montage⁷⁶, que les conversations nombreuses ont été filmées en champ-contrechamp, mais d'une façon légèrement différente, c'est-à-dire que la caméra ne filme pas systématiquement celui qui parle, mais s'attarde souvent sur les réactions de celui qui écoute, rendant le rythme moins monotone. Lors de la longue conversation de la soirée chez Maud entre cette dernière, le narrateur et Vidal, le découpage en champ-contrechamp alterne des plans opposant tantôt Maud et Vidal au narrateur (au début de la soirée), tantôt les deux hommes à Maud, puis associant Maud et le narrateur, au fur et à mesure qu'évolue la conversation et ses rapports de force entre les trois personnages ; mais le choix de la durée des plans participe à faire paraître la conversation très naturelle.

Quantitativement, outre les premières longues minutes de silence du film (près de huit minutes quasi silencieuses), tandis que le personnage de Jean-Louis Trintignant (l'acteur interprétant le personnage principal), le narrateur, se rend en voiture à la messe : à l'exception des paroles liturgiques déclamées par le prêtre pendant la célébration de la messe, les seuls bruits sont ceux du moteur de la voiture et de la nature, mais aucun mot n'est encore prononcé. Cette première période de silence, surprenante par sa longueur, correspond à une phase d'exposition dans la dramaturgie théâtrale, où le spectateur prend connaissance du personnage, du milieu dans

⁷⁶ Sur ce point, cf. Philippe MOLINIER, *Ma nuit chez Maud d'Eric Rohmer*, Paris, Atlante, coll. clefs concours-cinéma, 2001, p. 60.

lequel il évolue (domicile, travail, messe hebdomadaire) et d'un début d'intrigue (première apparition de la jeune femme blonde à l'église, puis lorsque le narrateur tente de la suivre à la sortie). Hormis cette phase introductive qui peut se passer de mots, tout le film est marqué par une profusion d'échanges verbaux, qui caractérise le cinéma de Rohmer.

Ce qui frappe lorsque l'on découvre pour la première fois *Ma nuit chez Maud* (comme d'ailleurs l'ensemble des films d'Eric Rohmer), c'est la volubilité des personnages, d'aucuns ont reproché un côté *bavard* à ses films. Toutefois, cette critique trop superficielle ne tient pas compte de l'extrême brillance et de l'intelligence des dialogues, même si l'utilisation des dialogues (voire de longs monologues) est omniprésente, presque hypertrophiée, elle est grandement signifiante et enrichissante ; car si la parole dans ses films s'avère exacerbée, l'utilisation qui en est faite par le cinéaste n'est jamais inutile ni gratuite. Chaque propos tenu par un personnage va revêtir une importance, chaque détail sert l'intrigue dans l'agencement des hasards (*Ma nuit chez Maud* ; *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*).

En cela, le statut de la parole dans son œuvre s'oppose à la tendance de la production cinématographique américaine actuelle, qui réduit la parole à une « vocifération courte et saccadée, à des interjections ordurières et stéréotypées »⁷⁷, servant à magnifier l'impact de l'image et de l'action. Dans l'univers des films de Rohmer, qui se revendique du réalisme ontologique du cinéma de Bazin, le statut de la parole est central comme dans la vie réelle⁷⁸, c'est toujours par le langage discursif que le cinéaste va *signifier* ;

⁷⁷ L'expression est tirée de Pascal BONITZER, *Eric Rohmer*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1991, p. 19.

⁷⁸ Selon le critique Michel MOURLET, *Ma nuit chez Maud*, est « l'un des films les plus compréhensifs des vraies voies du cinéma : tant par la structure et le déroulement de l'histoire, que par le mode de narration, ce film est l'un des plus solidement réalistes qui soient » : voir Michel MOURLET, *La mise en scène comme langage*, Paris, Henri Veyrier, 1987, p. 272.

dans « Pour un cinéma parlant »⁷⁹, les dialogues, écrit-il, doivent être davantage que des bruits : ils doivent signifier. D'ailleurs si les personnages ne cessent de causer, de débattre ou de jouer avec le langage pour se séduire, en bref, si la parole est si envahissante, c'est bien dans un certain souci de réalisme de la part de l'auteur qui à propos de son goût pour les dialogues fait remarquer :

« Les situations que [je connais] dans la vie sont des situations où l'on parle. Celles où l'on ne parle pas sont exceptionnelles »⁸⁰.

C'est encore certainement par souci de renforcer les effets de réel que les personnages parlent en même temps, comme lors de la conversation sur Pascal chez Maud entre cette dernière, le narrateur et Vidal, ou encore la scène de la cantine, entre le narrateur et ses collègues, et encore entre le narrateur et Françoise ; mais également ces ruptures de ton, les personnages passant d'un registre soutenu et intellectuel à une langue plus familière : l'exemple de Vidal, qui disserte sur la métaphysique de Pascal, puis à propos de la neige qui tombe dehors, « ça fait faux, ça fait toc. Je n'aime pas tellement la neige. [...] ça fait gosse ». Ces changements de registre sont fréquents lors du dîner chez Maud, chacun passant du sérieux au paillard, de la confiance à la provocation, d'une certaine préciosité dans les tournures de langage et le vocabulaire à une quasi-vulgarité. Ce réalisme de la parole se fonde ici sur un plurilinguisme selon Mikhaïl Bakhtine⁸¹. Rohmer parvient à rapprocher son film du réel autant qu'il en fait une œuvre très littéraire.

Enfin, sur le plan de la dramaturgie et de l'action, là encore la parole est reine. En termes d'action dramatique, il n'y a guère d'éléments à recenser dans *Ma nuit chez Maud*, hormis quelques

⁷⁹ Publié en 1948, Eric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, op. cit.

⁸⁰ Cf. Michel ESTEVE (présenté par), *Etudes cinématographiques*, Eric Rohmer 1, Paris, Lettres modernes, 1985, p. 15.

⁸¹ Mikhaïl BAKHTINE, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Editions de Minuit, 1977, p. 213 ; Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tell, 1978.

déplacements du héros dans la ville de Clermont-Ferrand, sa quête de la jeune femme blonde au hasard des rues de la ville. Non seulement le verbe écrase l'action, mais on peut aller jusqu'à dire que la parole constitue l'action principale du film, ou encore qu'elle se substitue à l'action. En effet, que s'est-il vraiment passé en dehors du langage ? Au fond, il ne s'est en apparence rien passé, ou presque, des mots se sont échangés contre des mots. Si l'on se concentre uniquement sur l'action dramatique, voici ce dont il s'agit : le narrateur croise une première femme à l'église, puis une seconde avec qui il entame un jeu de séduction qui reste platonique, puis fait enfin la connaissance de la première femme, et l'épouse. Certes, nous pourrions résumer l'action en ces termes, mais en réalité tout l'intérêt dramatique de l'action réside dans le langage ; c'est dans cette longue conversation, badine et sérieuse à la fois de cette *nuit chez Maud* que s'est joué le plus important. C'est ce qu'apprend le narrateur lui-même à la fin du film, lorsque des années plus tard, il rencontre par hasard Maud en compagnie de sa femme (Françoise), et comprend (en même temps que nous) que la maîtresse du mari de Maud était Françoise ; ainsi fait-il un mensonge final en laissant entendre à cette dernière qu'il y effectivement eu une « nuit chez Maud », même si cela n'a plus d'importance à présent. M. Tortajada⁸², à propos du rapport entre l'acte dérisoire et la prédominance de l'action, parle d'une « multiplication des discours » associée à la « raréfaction de l'action ». Elle développe une thèse selon laquelle le primat de la parole correspond à un éloge de l'inactivité, elle évoque une « philosophie du rien ».

Même si la parole dans *Ma nuit chez Maud* brille par sa profondeur, on a en effet rarement vu au cinéma des personnages débattre dans des conversations de la croyance en Dieu et du pari de Pascal avec autant d'intelligence, la parole se substitue parfois même à l'action. En effet, elle sert très souvent de prétexte au personnage pour ne pas agir comme on pourrait l'attendre. Lors de cette fameuse nuit chez Maud, après le départ de Vidal laissant

⁸² Cf. Maria Tortajada, *Le spectateur séduit, le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, Paris, Kimé, 1999, p. 127.

seuls Maud et le narrateur, Maud entraîne visiblement ce dernier dans une situation de séduction à laquelle il ne cesse de se dérober par la parole; il repousse les avances explicites de Maud en prolongeant la conversation à l'infini.

Nous venons de voir comment sur le plan formel, comme sur celui du contenu, c'est-à-dire du sens véhiculé par l'oeuvre, la parole prévalait dans le cinéma de Rohmer. Mais poursuivons notre exploration thématique de la parole dans le cinéma européen dans l'oeuvre de Pedro Almodóvar. Procédons selon la même démarche d'étude *quantitative* et *qualitative* de la parole dans l'économie globale du film chez le cinéaste espagnol, au travers du cas particulier de *La Fleur de mon secret* (*La Flor de mi secreto*, 1995). Au sein de l'univers esthétique du réalisateur, l'équilibre de la formule « dialogues - images - action » est moins catégoriquement contrasté puisque le soin et la recherche apportés à l'image sont plus visibles et moins *transparentes* que peut l'être le montage de Rohmer laissant la parole régner sans partage. Dans l'oeuvre d'Almodóvar, on peut apprécier un travail formel plus sophistiqué, inspiré du *pop art* et d'un certain goût pour le *kitsch*, incluant un soin particulier apporté à la photographie de l'image, aux couleurs. Le montage et les effets esthétiques ne sont pas négligés et s'apparentent quelquefois même, surtout dans les films les plus récents, au modèle filmique hollywoodien. Toutefois, Almodóvar privilégie dans l'économie globale de ses films une large place à la bande sonore et donc aux paroles, sous toutes ses formes comme nous allons le voir. En effet, la parole se fait envahissante, souvent sorte de logorrhée qui permet d'accéder au réalisme et en même temps à l'émotion qui va toucher le spectateur.

Penchons-nous sur le cas particulier du film *La Fleur de mon secret*, (1995). Le film débute sur une sorte de mensonge dont nous, spectateurs, sommes les victimes. Deux médecins s'entretiennent avec une mère qui vient de perdre son fils à propos du don d'organes : en fait, il s'agit d'un jeu de rôle joué par des acteurs, séminaire sur le don d'organes animé par une psychologue, Betty. Le film s'ouvre donc sur une sorte de mise en abyme, nous rappelant l'illusion du cinéma (aspect proprement européen dont nous avons vu qu'il aime à jouer avec les frontières entre réel et

fiction) ; d'ailleurs le film oscille constamment entre les deux pôles de la fiction opposé à la vérité ou réalité, car l'héroïne principale, Leo, écrit des romans à l'eau de rose sous le pseudonyme d'Amanda Gris, reine du genre en Espagne. Celle-ci apparaît dès le début du film comme une femme seule et en crise : elle porte des bottes offertes par son mari et qu'elle ne parvient pas à retirer, alors elle tente de contacter quelqu'un au téléphone : à l'autre bout du fil se trouve une salle de danse où la musique et le bruit couvre la sonnerie du téléphone. Leo se rend donc sur le lieu de travail de son amie Betty, la psychologue en séminaire, elle aussi injoignable, pour lui demander son aide. Elle est malheureuse, se sent faible, incapable de mentir et passe ses journées à attendre un appel de son mari Paco ; celui-ci ne téléphone que rarement de Bruxelles où, en tant qu'officier des Forces Internationales de l'OTAN, il participe à une mission de paix en Bosnie. Depuis plusieurs mois, leur couple vit une crise majeure, mais Leo s'accroche au moindre espoir, aussi absurde soit-il. Personne ne lui explique l'évidence, ni son mari, ni Betty, spécialiste des mauvaises nouvelles et maîtresse secrète de Paco. Obligée par contrat de fournir trois romans par an à son éditeur, *Fascination*, elle n'y arrive plus car elle ne peut plus *mentir* et ne parvient plus à écrire en rose : ses nouvelles lui *sortent en noir* à présent. Pour essayer de sortir Leo de sa déprime, Betty l'envoie à Angel, rédacteur en chef des pages culturelles d'*El País*. Sympathique, buveur, cinéphile et fan d'Amanda Gris, Angel ne se doute pas que cette femme, venue lui demander de collaborer à son supplément, est précisément son auteur préféré.

Pour commencer, il lui propose d'écrire un article sur l'apologie d'Amanda Gris que vient de publier *Fascination*. Elle refuse et lui dit l'horreur que lui inspire ce genre littéraire et cet auteur en particulier (« elle fait de la fiction pure mais ça n'a rien à voir avec la création littéraire. Quand je dis fiction, je veux dire mensonge »). Très abattue par l'entretien, elle décide finalement d'accepter et de se suicider artistiquement en démolissant son œuvre. Paco lui annonce sa visite au téléphone alors qu'elle se trouve chez son amie Betty. L'excitation de Leo à l'arrivée de son mari tourne court, car celui-ci dit ne pouvoir rester que quelques heures ; la communication ne s'instaure pas entre le couple, s'ensuit une

dispute où elle tente de le faire parler et au terme de laquelle Paco lui ôte tout espoir de réconciliation et part. Leo avale des médicaments et tente de se suicider. Le plan est entièrement noir, on entend alors une voix sur le répondeur téléphonique : c'est la mère de Leo qui lui parle, cette dernière revient alors à elle en sursaut et réchappe de son suicide. Le lendemain, profondément défaite, Leo échoue dans un bar où elle entend une chanson, erre dans les rues de Madrid, où des étudiants en médecine manifestent, elle tombe littéralement dans les bras d'Angel qui la ramène. Elle se réveille chez lui, et lui a tout raconté sur son histoire et son identité avec Amanda Gris. Lorsqu'il la raccompagne chez elle, Betty est là qui s'inquiétait, la vérité éclate. Leo et sa mère retournent dans leur village d'Extremadura pour surmonter sa douleur. Son éditrice l'y contacte et Leo apprend qu'Angel a écrit à sa place le dernier roman d'Amanda Gris. De retour à Madrid, elle se rend en compagnie d'Angel au spectacle de danse de Blanca, la femme de ménage de Leo qui s'avère être une artiste. L'héroïne apprend à se détacher de Paco et à vivre sans lui. Elle se rend chez Angel, ils évoquent ensemble des films classiques auxquels la situation leur fait penser et s'embrassent.

Ce film placé sous le signe de l'émotion est riche en paroles ; comme souvent chez Almodóvar, ici le ton est plus profond et plus mature que ses films précédents. Le personnage traverse une crise de solitude et de détresse qui s'apparente à une dépression nerveuse profonde. Cette femme écrivain est en crise avec les mots, dans son travail et dans sa vie. Là également, le langage prédomine largement dans l'économie du film. Mensonge (la double vie, le roman rose synonyme de *faux* pour l'héroïne, l'adultère, la vraie vie de Blanca la femme de ménage), vérité difficile à dire (la simulation de l'annonce de la mort cérébrale du fils à la mère, la fin de l'amour), ou encore parole qui exprime la souffrance ou la joie, la part du langage verbal est ici fondamentale. La parole qui s'exprime dans ce film relève de l'émotion, mais aussi du réalisme. Car au travers de l'évocation du roman rose, la parole toute de douleur qui s'exprime dans le personnage de Leo est « [...] une

critique voilée du refus de voir la réalité, surtout valable pour le cinéma américain des studios » explique Almodóvar lui-même⁸³.

La parole s'y trouve en quantité de façon directe mais également sous des formes et expressions plus indirectes. C'est en effet sous différentes formes que les mots, les mots et leur charge significatrice et émotionnelle, vont se manifester de plusieurs façons dans les films d'Almodóvar : dialogues, monologues, et même dans les paroles de chansons (appartenant à la diégèse, ou intradiégétiques) qui vont compléter les sentiments du personnage. C'est le cas dans pratiquement tous ses films, dans *La Fleur de mon secret* et également dans *Parle avec elle*. Dans le premier film, après une tentative de suicide suite à la rupture définitive avec son mari, Leo se retrouve dans un bar. Sur la télévision au-dessus du comptoir, Chavela Vargas chante une chanson dont les paroles font clairement écho avec ses souffrances actuelles : « Cette nuit tu t'en vas pour de bon. Comme c'est difficile de te quitter, même si je sens que tu as cessé de m'aimer ». Dans le cas de *Hable con ella*, c'est le véritable chanteur brésilien Caetano Veloso qui interprète une version mélancolique et à la guitare de « Cucurrucucú Paloma » au cours d'une soirée, devant un public dont font partie deux des personnages, Marco et Lydia. Les paroles de cette chanson rappellent à Marco des souvenirs, ce qui permet ainsi d'en savoir davantage sur le personnage qui va se confier à Lydia. La parole, même sous la forme d'une chanson tient une fonction dramaturgique dans la narration. Paul Obadía écrit à ce propos dans son ouvrage :

« Ces musiques et ces chansons “vieux jeu” sont utilisées très classiquement, au service de la narration et du propos en général, en cohérence avec l'univers qu'ils instituent »⁸⁴.

⁸³ Cf. Frédéric STRAUSS, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 146.

⁸⁴ Cf. Paul OBADIA, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste*, Paris, Cerf-corlet, 2002, p. 74.

Le langage est omniprésent, y compris sous forme de jeux de mots : par exemple, révélant une complicité (le slogan d'une publicité dans *La Fleur de mon secret* rappelle à l'héroïne abandonnée par son mari leur complicité passée). Mais les mots sont souvent au cœur même du quotidien des personnages, comme dans *La Fleur de mon secret*, où l'héroïne Leo écrivain de romans à l'eau de rose, est une professionnelle du langage verbal ; son amie Betty elle aussi sait manipuler l'art de la parole, puisque psychologue, cette dernière anime des séminaires en forme de jeux de rôle sur le don d'organes. Mais bien évidemment cette prédominance de la parole dans le cinéma d'Almodóvar doit beaucoup au genre cinématographique même dont il s'est largement inspiré : le mélodrame, genre éminemment loquace. Et cela explique d'autant mieux la récurrence des chansons dans ses films, puisque d'après son étymologie, le mélodrame, désigne un drame avec des moments chantés. Nous avons vu dans quelle proportion et importance la parole était utilisée dans ces expressions variées du cinéma européen que sont ces films de Rohmer et de Almodóvar. Toutefois, il convient de mettre en évidence l'origine de ce statut particulier du verbe au sein de la représentation cinématographique européenne. Notre hypothèse consiste à faire le lien entre cette primauté de la parole et son traitement avec le patrimoine littéraire et artistique européen dont elle a incorporé et digéré l'héritage.

L'Europe, civilisation fondée sur l'écrit : le traitement de la parole dans le cinéma, comme héritière des arts européens

La parole dans le cinéma européen : influences des formes littéraires appartenant au patrimoine européen

Cette primauté de la parole signifiante dans la représentation filmique européenne trouve ses racines dans les formes d'expressions littéraires et artistiques qui ont vu le jour en Europe et s'y sont développées. Le traitement même de la parole filmique provient des canons et esthétiques des modes de représentations des genres littéraires européens.

Revenons sur le cas de *Ma nuit chez Maud*, où nous avons déjà évoqué que les discours prolifèrent de façon saisissante. C'est l'exemple même du film qui, consacrant la priorité du verbal sur l'image, est réputé « intello » ou bavard. Il faut à ce propos noter que d'aucuns ont vilipendé une certaine *théâtralité* des dialogues, une artificialité de la parole. Dans le film, l'usage qui est fait de la parole s'appuie sur une esthétique issue du théâtre classique. Tout d'abord, les personnages, lors de la soirée chez Maud, débattent de la question de la croyance en Dieu, de l'opportunité du pari de Pascal et de leurs idées respectives de l'amour. L'échange de points de vue s'opère par l'accumulation de longues tirades très théâtrales, vraies joutes oratoires, voire de véritables monologues des personnages qui donnent au spectateur davantage la sensation d'assister à une pièce de théâtre que de regarder (et d'écouter) des dialogues de cinéma. Cet aspect a précisément constitué la cible de la critique à l'époque de la sortie du film : « Le théâtre, eût mieux servi l'objectif des auteurs car pareilles controverses n'ont rien de photogéniques [...] »⁸⁵. Du théâtre, les premières minutes de silence du film contiennent tous les éléments de la scène d'exposition dramatique, avec ce côté explicatif. Quant à la mise en scène des conversations elle-même, elle renforce cette impression de parole de théâtre. Par exemple, lorsque dans la seconde partie de la soirée, alors que le narrateur et Maud discutent seuls dans le salon - chambre à coucher, il faut remarquer comment la mise en scène est ici théâtrale : Maud règne sur son lit d'où elle disserte et expose ses idées, semblable à une comédienne sur une scène de spectacle, tandis que le narrateur assis sur un fauteuil l'écoute, donnant l'impression d'être un spectateur.

Outre l'art théâtral qui s'enracine dans le patrimoine culturel original de l'Europe, d'autres arts et expressions littéraires typiquement européens sont utilisés dans la représentation de la parole. Milan Kundera a consacré un essai à l'art du roman comme genre littéraire dont les origines sont fondamentalement

⁸⁵ Claude GARSON, *L'Aurore*, 5 juin 1969, cité dans la revue *L'Avant-scène Cinéma*, N° 98, décembre 1969.

européennes⁸⁶. Et ce genre éminemment enraciné dans le patrimoine européen imprègne l'utilisation du verbe dans les films de Rohmer, et se traduit aussi bien dans le comportement des personnages. Dans presque tout l'ensemble des films de la série des *Contes moraux*, (dont il faut rappeler que Rohmer les a écrits avant de songer à les transposer au cinéma, à l'exception de *La Collectionneuse*, fait qui marque encore la littéarité du projet cinématographique de l'œuvre), il existe un personnage principal qui tient aussi le rôle de narrateur et se traduit par une voix *off* sur la bande sonore qui commente ou introduit l'histoire. Certes la présence de la voix *off* est moindre dans le film que celle du narrateur dans la version écrite du *conte moral*. Elle se résume à quelques phrases, d'abord au début du film, lorsque le narrateur explique comment tel jour de Noël, il prit soudainement la décision que la blonde inconnue rencontrée à l'église deviendrait sa femme ; puis à la fin du film, ayant compris ce qu'il ignorait jusque là, à savoir que sa femme avait été la maîtresse du mari de Maud, lorsque la voix *off* dit « J'allais dire : " il ne s'est rien passé", quand, tout à coup, je compris que la confusion de Françoise ne venait pas de ce qu'elle apprenait de moi, mais de ce qu'elle devinait que j'apprenais d'elle, et que je découvrais, en fait, en ce moment - et seulement en ce moment... Et je dis tout au contraire : " Ce fut ma dernière escapade, [...] ça n'a aucune importance "».

Le recours à une voix *off* qui rappelle la présence d'un narrateur (sorte de subjectivité romanesque). Les films de Rohmer ne parlent pas d'histoires d'amour, mais sont des récits filmiques de personnages qui font eux-mêmes le récit d'une histoire, autrement dit le récit d'un récit. Cette quasi obsession qu'ont les personnages de raconter, et par le biais du récit, d'analyser et d'interpréter les faits, se fonde nécessairement sur la parole, une parole romanesque. Car les personnages du film se prennent pour des personnages de roman, et font de leur histoire (souvent des *riens*, transformés en récit) tout un roman. D'ailleurs, E. Rohmer explique le caractère littéraire des films dans sa préface du recueil des *Six Contes moraux* :

⁸⁶ Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

« Mon intention n'était pas de filmer des événements bruts, mais le récit que quelqu'un faisait d'eux. [...] Tout se passe dans la tête du narrateur. Racontée par quelqu'un d'autre, l'histoire eût été différente, ou n'eût pas été du tout »⁸⁷.

Les personnages rohmériens se prennent tantôt pour des personnages romanesques, lorsqu'ils bâtissent à partir de rien des histoires, et tantôt pour des romanciers, comme le narrateur des *Contes moraux*, qui par sa parole qui retrace l'histoire en un récit, donne du sens, selon l'expression de Metz, « le narrateur est un montreur, mais aussi un significateur »⁸⁸, puisqu'il va donner dans son récit, son interprétation des faits, qui pour chacun des personnages pourrait être toute différente. Ce besoin de *sécréter* de la parole d'une façon presque maladive, semble naître d'une frustration face au réel et rappelle des grandes figures romanesques de la littérature européenne, les grands rêveurs idéalistes Emma Bovary et Don Quichotte. Notons que dans le cinéma d'Almodóvar, il existe cette même obsession de la part des personnages pour la narration : le personnage de Benigno dans *Parle avec elle*, fait des spectacles qu'il voit un récit pour Alicia et se façonne lui aussi sa propre réalité par la parole narrative. Les personnages rohmériens sont à l'image de marionnettes ou des personnages de roman dont les yeux sont bandés, car seul le narrateur connaît l'issue de l'histoire, les personnages parlent, élaborent des discours, mais sont ignorants. Pascal Bonitzer, dans son ouvrage parle à ce propos d'un cinéma qui ne fait que « mimer » la littérature, « comme si le cinéma ne pouvait que singer, hystériquement la littérature »⁸⁹ ; cette attitude post-moderne reflète par ailleurs cette Europe de la modernité, qui éprouve des difficultés à s'accommoder d'un héritage culturel et artistique si riche, et ne sait comment évoluer sans répéter ni imiter les chefs-d'œuvre du passé (pour Almodóvar,

⁸⁷ Rappelons que les *Contes moraux* ont d'abord existé en tant qu'écrits, Éditions de l'Herne, 1974.

⁸⁸ Cf. Pascal BONITZER, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 19.

⁸⁹ *Ibid.*

nous le verrons, l'alternative est dans le recyclage des formes canoniques et un certain iconoclasme). L'omniprésence du genre romanesque et la dimension littéraire de la parole révèlent un traitement cinématographique proprement européen.

Un trait de caractère important de la parole dans *Ma nuit chez Maud* (comme dans l'ensemble du cycle des *Contes moraux*, puis des *Comédies et proverbes*) concerne la dimension de la séduction, et de la manipulation qui y est liée, car la séduction est une affaire de langage. Pour traduire cette parole-séduction, le cinéaste tire parti des codes littéraires du libertinage et renvoie à une autre période de la culture européenne passée, celle du XVIII^e siècle : il s'inspire des modes de séduction cultivés du siècle des Lumières et fondés sur la manipulation des apparences. M. Tortajada écrit à cet égard, « En accordant une grande place à la signification du discours verbal et en jouant sur la valeur de signes, Rohmer se situe dans cette tradition du libertinage, où il s'agit justement de déguiser, au nom des bienséances, la finalité du désir sous le langage de l'amour »⁹⁰. Les dialogues échangés par Maud et le narrateur illustrent bien le roman libertin du XVIII^e siècle, Maud feignant l'indifférence pour avoir l'homme à sa merci et le pouvoir de décision ; tandis que le narrateur feint l'amour et joue le jeu de l'amour avec Maud qu'il n'aime pas. Bien évidemment, ses dialogues finement ciselés et très littéraires, ainsi bien sûr que le titre de *Contes moraux* trahissent l'influence des moralistes des XVII^e et XVIII^e siècles. La séduction et la manipulation de la parole dans *Ma nuit chez Maud* rappellent l'univers de Marivaux⁹¹, dont

⁹⁰ Cf. Maria TORTAJADA, *Le spectateur séduit, le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer, op. cit.*

⁹¹ MARIVAUX (1688 - 1763) est l'un des écrivains français les plus brillants du XVIII^e siècle. Il a renouvelé la comédie au théâtre en peignant l'amour naissant dans un langage raffiné et délicat, qu'on a appelé par la suite « marivaudage » ; ses œuvres les plus fameuses sont : *La Surprise de l'amour* (1722) ; *La Double Inconstance* (1723) ; *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) ; *Les Fausses Confidences* (1737) ; *L'Épreuve* (1740). On doit également à Marivaux deux romans, *La Vie de Marianne* (1731-41) et *Le Paysan parvenu* (1735).

les discours des personnages sont caractérisés autant par la vérité que le mensonge. Mais Rohmer tire également les influences littéraires qui imprègnent la représentation de la parole dans le roman anglais du XIX^e siècle, dont il déclare qu'il l'a inspiré pour l'écriture de ses dialogues⁹².

Par ailleurs, la représentation de la parole comporte d'autres traits du genre romanesque : c'est-à-dire qu'une *double lecture* de l'œuvre est possible, comme dans un roman philosophique par exemple. Il existe cette possibilité de s'en tenir à ce que l'on voit et entend, ou de savoir *lire entre les lignes*. Dans *Ma nuit chez Maud*, le spectateur distrait pourra n'entendre que les conversations philosophiques et les points de vue échangés sur l'idée de l'amour, or ce dont le film parle au fond ne se donne pas de façon directe ; tout comme ce que l'écrivain Nathalie Sarraute nommait « la sous-conversation »⁹³, (ce plan souterrain du langage où la signification profonde de la parole se tapit dans les sous-entendus, la subtilité de l'intonation, un silence...). Il y a une *lecture immédiate* et une autre *entre les lignes* qui révèle la signification profonde de l'œuvre, comme dans le roman philosophique. Ce qui se joue vraiment n'a pas grand chose à voir avec Pascal et la métaphysique, il s'agit plutôt d'un jeu de pouvoir et de séduction entre deux hommes (Vidal, le marxiste et le narrateur, le catholique) et une jeune femme (Maud, la libre-penseuse).

Enfin, les différentes *paroles* des personnages qui se confrontent dans le cinéma de Rohmer rappellent la polyphonie romanesque ; d'ailleurs pour le philosophe Gilles Deleuze, l'art de Rohmer correspond à un équivalent cinématographique du discours indirect libre⁹⁴.

⁹² Cf. le document audiovisuel, par André S. LABARTHE, *Eric Rohmer, preuves à l'appui* 1^{ère} et 2^{ème} parties, dans la série Cinéastes de notre temps, 1994.

⁹³ Cf. Nathalie SARRAUTE, « Conversation et sous-conversation », in Nathalie SARRAUTE, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

⁹⁴ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, p. 314. E. Rohmer lui-même a théorisé cette démarche dans l'article « Le film et les trois plans du discours, indirect/direct/hyperdirect »

Mais poursuivons encore notre exploration de la parole cinématographique comme prolongement des formes littéraires européennes, dans un autre film d'E. Rohmer, *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque, ou les sept hasards* (1993).

Il s'agit d'un film qui présente une certaine singularité au sein de l'œuvre de Rohmer. Le film n'appartient à aucun des cycles du cinéaste (*Les six Contes moraux* ; *Les Comédies et Proverbes* ; *Les Contes des quatre saisons*), et autre distinction de taille : ce film ne tient aucun discours sur les comportements amoureux, mais traite de politique. L'histoire raconte le projet d'un maire parisien, pour son village rural. Julien Dechaumes, le maire de Saint-Juire, en Vendée, élu sous étiquette socialiste, a un projet grandiose : doter son village d'un centre culturel et sportif. Mais c'est compter sans une cascade de hasards : l'échec de la gauche aux élections régionales, le coup de foudre du maire pour une romancière mondaine, la contestation menée par un instituteur écologiste pour sauver un arbre centenaire sur le site prévu pour la médiathèque. L'histoire raconte l'avortement de ce projet provoqué par une série de hasards, et se construit sur des rencontres successives avec de nouveaux personnages (le politicien, la romancière, le maître d'école, deux journalistes, un architecte, deux petites filles, de vrais paysans). Le film s'ouvre sur une leçon donnée par le maître d'école à des écoliers sur la proposition subordonnée circonstancielle de condition, introduite par « si ... », puis débute le premier chapitre de l'histoire.

« Chapitre 1 : Si à la veille des élections régionales de mars 1992, la majorité présidentielle n'était pas devenue une minorité... » : dans un café parisien, un client et le directeur de la revue parlent de politique.

« Chapitre 2 : Si Julien, après sa défaite, ne s'était pas brusquement épris de la romancière Bérénice Beurivage... » Dans un salon du château de Saint-Juire, le village de Vendée dont Julien Dechaumes est maire, ce dernier et sa maîtresse, la romancière Bérénice Beurivage, prennent leur petit déjeuner, tout en parlant politique. Elle lui recommande d'abandonner sa carrière locale et

(1977), in Eric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, op. cit.

d'intriguer surtout à Paris. Lui revendique son côté provincial et rechigne à faire de « politique politicienne ». Puis, Julien fait découvrir à Bérénice la campagne et les bêtes de sa propriété, cette dernière, très citadine, s'étonne de tout. Lors de leur promenade dans la campagne environnante, la conversation les oppose sur leurs opinions sur la ville et la campagne. Elle a besoin de l'effervescence de la ville tandis que le maire revendique ses origines terriennes. Bérénice lui fait observer son snobisme, lui qui est parisien, parallèlement à son mandat de maire dans le village. Elle, la citadine, plaide pour un homme moderne citoyen du monde, habitant les grandes capitales, tandis que le maire préconise un retour à la campagne, avec des activités tertiaires et non plus agricoles. Pour Bérénice, la ville exerce un pouvoir d'attraction du fait des nombreux possibles qu'elle recèle. Au contraire, pour Julien Dechaumes, la ville est synonyme de solitude ; la vie à la campagne offre plus d'opportunité de rencontres lors des bals, des foires. Julien explique son projet culturel et sportif en milieu rural, respectueux du site historique et naturel : il s'agit de construire une médiathèque, piscine et théâtre de verdure, à partir d'une vieille bâtisse centenaire. La romancière estime le projet trop artificiel.

« Chapitre 3 : Si le saule blanc du pré communal n'avait pas miraculeusement résisté à l'assaut des ans... » : l'instituteur prend des photos de l'arbre et du clocher, menacés par le projet. Il tient à sa femme un grand discours écologiste, admire le paysage et s'enflamme contre le projet de médiathèque du maire. Il met en cause les futurs accès de la construction : accès aux autoroutes, accès aux parkings, aux ascenseurs pour lesquels il faudra abattre le saule centenaire et planter des arbustes hideux. Leur petite fille s'en mêle et pense que l'action s'impose sur l'indignation. De leur côté, la romancière et le maire se rendent chez l'architecte pour consulter les plans de la future médiathèque. Bérénice critique les aspects trop fonctionnels du projet (les surfaces de parking), trop utilitaires à son goût.

« Chapitre 4 : Si Blandine Lenoir, rédactrice au mensuel *Après-demain*, n'avait pas, par inadvertance, en voulant enregistrer l'émission de France Culture débranché son répondeur... » : la journaliste Blandine Lenoir chez elle à Paris, veut enregistrer une

émission radiophonique de philosophie sur le hasard dans l'histoire, et débranche par mégarde son répondeur. Elle se rend ensuite à la rédaction du journal. La secrétaire lui apprend qu'on a cherché à la joindre en vain (à cause du répondeur). Le rédacteur en chef ne peut plus la recevoir car il a un rendez-vous de dernière minute ; il lui propose finalement de participer à l'entretien avec un jeune cousin qui souhaite lui faire rencontrer son amie romancière qui veut écrire sur le milieu journalistique. Il le qualifie de « jeune réformateur pantouflard, à l'ambition politique démesurée ». Puis les quatre s'entretiennent dans le bureau, de politique, d'écologie. Le rédacteur évoque sa maison du sud, menacée à droite par une bretelle d'autoroute et à gauche par une usine à gaz. Pour le rédacteur, l'écologie politique est réactionnaire. Le débat s'instaure entre les deux jeunes femmes : la romancière plaide pour le progrès et le développement de la technologie ; la journaliste Blandine Lenoir dénonce la volonté perverse de l'homme exercée sur la nature.

Au téléphone, Blandine annonce à son rédacteur qu'elle veut écrire tout un papier sur Julien, comme représentant d'une nouvelle classe politique ; elle lui a trouvé une certaine sincérité dans son discours, ce que dénigre le rédacteur. Blandine se rend au château de Saint-Juire pour interviewer le maire. Elle met en doute la pertinence d'un projet culturel d'une telle ampleur pour un petit village. Elle pointe son côté écologiste et le paradoxe de ses positions politiques, tantôt de droite pour le traditionalisme terrien et le réalisme, tantôt de gauche pour l'humanisme et le souci écologiste. Julien se revendique pur socialiste. Suit une série documentaire d'interviews réalisées par la journaliste auprès des villageois et des paysans, qu'elle interroge sur leur quotidien et leurs opinions sur le projet. La série documentaire se clôt sur l'entretien avec l'instituteur qui expose avec lyrisme son point de vue hostile au projet. Il est opposé à ces politiques centralisées et urbaines qui veulent créer de « l'animation de la campagne » car pour les gens de la ville, la campagne est « inanimée ». Il s'insurge contre une politique d'urbanisation progressive et insidieuse du village. Il pointe le fait que le maire du village n'y a qu'une

résidence secondaire et n'est donc pas un véritable *terrien* puisqu'il n'y vit pas à longueur d'année.

« Chapitre 5 : Si, au moment de la fabrication du numéro, Blandine n'était pas allée justement accompagner une mission de l'UNICEF en Somalie... » :

Blandine de retour de mission, découvre le numéro d'*Après-Demain* dont l'arbre défendu par l'instituteur fait la couverture, quant à son papier sur le maire Julien Dechaumes, il a été coupé par le rédacteur en son absence. Furieuse, elle contacte par téléphone son directeur : celui-ci trouve l'instituteur touchant et pathétique plus intéressant que le discours « trop récité » du maire. De leur côté, Bérénice Beurivage et Julien Dechaumes découvrent l'article très critique à l'égard du maire, jugé parisieniste, et qui consacre l'essentiel à la cause de l'instituteur. Ils envisagent diverses hypothèses qui ont pu motivé l'attitude du rédacteur de la revue.

« Chapitre 6 : Si Véga, la fille du maire, n'avait pas malencontreusement envoyé un ballon sur le chemin où passait par hasard Zoé, la fille de l'instituteur... » :

Les deux petites filles du maire et de l'instituteur se rencontrent par hasard dans le village et font connaissance. La fille du maire présente à son père sa nouvelle amie Zoé. Celle-ci souhaite parler du projet au maire, en son nom personnel. La petite fille est contre la construction de la médiathèque : le projet n'est pas nécessaire selon elle, car pourquoi détruire un pré alors qu'on peut aussi bien construire ailleurs ? Son idée : il manque des espaces verts, qui sont devenus privés, tout est clôturé à présent. Le maire apprécie sa suggestion mais campe sur son idée.

« Chapitre 7 : Si un fonctionnaire, par routine ou par ordre, ne s'était pas montré trop zélé... » : à Paris, la journaliste Blandine Lenoir rencontre par hasard Julien Dechaumes, elle a démissionné du journal tandis que le projet est compromis à cause d'un fonctionnaire de la Direction départementale de l'Équipement. A Saint-Juire, dans la salle de classe de l'école, le maître d'école apprend à ses élèves l'abandon du projet de la médiathèque. La petite Zoé se félicite : « Tu vois si je n'étais pas allée lui parler... ». Le film se clôt avec une chanson dans laquelle chacun des personnages apporte sa conclusion, dans une vaste chorale.

Ce film singulier de Rohmer que l'on pourrait qualifier de comédie politique, traite avec fantaisie et sous un angle quelque peu satirique du monde qui lui est contemporain (le film date de 1993) : la montée de l'écologisme, la désertification des campagnes, le pouvoir des médias, la vogue de l'humanitarisme (la journaliste part en Somalie), jusqu'à la politique culturelle en zone rurale. Mais surtout, le film utilise là aussi une forme de langage très littéraire. Le genre du film s'apparente à celui de la fable, par sa construction sur une succession de hasards, sa chanson finale qui réunit naïvement tous les protagonistes. Ce genre appartient évidemment au patrimoine littéraire de l'Europe. Comme dans la fable, récit allégorique qui aboutit toujours à une moralité, les paroles finales chantées par l'instituteur, le maire et la romancière évoquent pour chacun leur *solution* au problème.

Le découpage du film par des chapitres, qui raconte chacun un des hasards qui ont causé l'échec du projet de médiathèque. Ces chapitres sont présentés sous la forme de cartons, où le titre est inscrit naïvement sur un cahier d'écolier. Le découpage de la narration par des cartons, qui à sept reprises, rythme la projection en introduisant de nouveaux personnages grâce aux hasards des à-côtés de l'action. L'insertion de cette parole là marque l'influence de la littérature et des formes artistiques traditionnelles. De même, le dernier mot du film est laissé à tous les personnages qui nous confient chacun leur conclusion, sous la forme d'une chanson pleine de fantaisie, une sorte de comédie chantée qui n'est pas sans rappeler Molière ou Beaumarchais. Enfin, la parole dans son rôle de support documentaire (la série d'entretiens-documentaires réalisée par la journaliste auprès des villageois), évoque le cinéma des origines, le mode de représentation européen originel, celui de Méliès. En effet, c'est ce dernier qui en projetant les premières vues à caractère documentaire a fondé ce modèle très européen de représentation du réel; ici, la parole tient cette fonction de reflet réaliste du réel.

Si nous nous penchons sur la mode de représentation de la parole dans le cinéma de P. Almodóvar, nous pouvons également constater que ce dernier a puisé dans le terreau littéraire et artistique propre à l'Europe. En effet, dans *La Fleur de mon secret*, que nous

avons précédemment évoqué, tout comme dans *Parle avec elle* (*Hable con ella*), (2002), l'expression de la parole, et l'exacerbation des sentiments qu'elle exprime, repose sur un genre proprement européen : le mélodrame. Le mot renvoie au drame et à la chanson. En effet, dans les deux cas, comme dans l'ensemble des films de l'auteur, la chanson est omniprésente dans l'œuvre ; par ses paroles, la chanson prend le relais des dialogues entre les personnages, lorsque l'émotion est à son paroxysme ou lorsque le dialogue est rompu.

Aux origines de l'étymologie grecque du mot *mélodrame*, c'est le drame associé à des moments chantés ([mélo]= chanson). Dans *La Fleur de mon secret*, après sa rupture avec son mari, Leo se trouve dans un bar où elle écoute une chanson d'amour triste. Dans *Parle avec elle*, c'est le chanteur brésilien Caetano Veloso qui interprète une chanson d'amour. Le mélodrame chez Almodóvar, est également issu d'influences toutes européennes comme celle du réalisateur allemand Douglas Sirk, expatrié à Hollywood ; et surtout de l'autre allemand Rainer Werner Fassbinder⁹⁵, qui a utilisé au cinéma comme au théâtre dans une œuvre prolifique, le mélodrame pour dénoncer la société allemande de l'après-guerre, dans des mélodrames aux personnages outrés et marginalisés. Outre le genre du mélodrame, d'autres genres et expressions artistiques appartenant au patrimoine européen marquent l'utilisation de la parole dans son œuvre. A commencer par le théâtre, omniprésent dans l'œuvre d'Almodóvar, permettant d'opérer un jeu sur réel et la fiction. Il y avait déjà *La Fleur de mon secret*, (*La Flor de mi secreto*), cette scène initiale, en forme de mise en abyme (ou de fiction dans la fiction), la scène fictive jouée par l'amie comédienne de Léo qui répète un entretien sur le don d'organes avec des comédiens. Puis encore dans *Tout sur ma mère* (*Todo sobre mi madre*, 1999), des scènes de théâtre jouées par les personnages féminins qui sont des actrices. Dans *Parle avec elle*, (*Hable con*

⁹⁵ Rainer Maria FASSBINDER (né en 1945 et mort en 1982) est l'auteur d'une œuvre extrêmement prolifique autant au cinéma qu'au théâtre. Parmi ses films : *Le Mariage de Maria Braun* (1978) ; *L'Année des treize lunes*.

ella), c'est *Café Müller*, le ballet de la célèbre chorégraphe catalane Pina Bausch qui ouvre le film.

En dépit d'une certaine tendance à l'iconoclasme, c'est-à-dire à la destruction de ce qui est attaché au passé et à la tradition : d'un point de vue artistique, perceptible dans une recherche du kitsch, le culte du mauvais goût, de l'excès (dans la première partie de sa filmographie, avant *La Flor de mi secreto*, 1995), le goût du recyclage (références et clins d'œil aux chefs-d'œuvre du cinéma de Lubitsch à Hitchcock, à cet égard le critique Serge Toubiana dit d'Almodóvar qu'il est un « brillant représentant du cinéma « post-quelque chose »⁹⁶; d'un point de vue des valeurs traditionnelles espagnoles, telles que la famille, la religion, souvent mises à mal dans ses premiers films⁹⁷, il y a visiblement chez Almodóvar une volonté d'apologie de la forme mineure⁹⁸.

Néanmoins, des formes de langage poétique plus traditionnelles du patrimoine européen subsistent qui imprègnent l'œuvre du cinéaste espagnol. De la culture classique européenne et plus précisément espagnole, le cinéaste conserve un héritage perceptible dans le traitement de la parole : les saynètes, qui appartiennent à un genre de théâtre populaire où même Cervantès s'est illustré; le roman picaresque, puisque les personnages d'Almodóvar luttent pour leur survie dans un monde hostile; l'*esperpento*⁹⁹ développé par Valle-Inclán¹⁰⁰ imprègnent l'esthétique de la parole, toujours

⁹⁶ Serge TOUBIANA, « A quoi rêve Venise ? », *Les Cahiers du cinéma*, N° 412, oct. 1988.

⁹⁷ Dans *Pepi, Luci, Bom... y otras chicas del montón*, 1980 ; *El Laberinto de pasiones*, 1982 ; *Entre Tinieblas*, 1983.

⁹⁸ Cf. Paul OBADIA, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste*, Paris, Cerf-corlet, 2002, p. 26.

⁹⁹ L'*esperpento* désigne selon le mot fameux de l'auteur, une déformation grotesque de la réalité et des êtres destinée à transporter le spectateur au-delà du rire et de la douleur.

¹⁰⁰ Ramón Maria del VALLE-INCLAN est né en 1866 à Pontevedra en Galice, mort en 1936 à Saint-Jacques de Compostelle, fut l'un des plus brillants écrivains de son pays et de son temps ; le style *esperpento* qu'il a développé nous plonge dans les abysses des passions. Parmi son œuvre

dans l'excès, la démesure et l'outrance du langage poétique afin de refléter la démesure des sentiments humains. Le théâtre espagnol se situe à la fois entre tragédie et comédie. En ce sens, il est proche du mélodrame (à la fois drame et chanson, d'après l'étymologie) qui exprime des sentiments exacerbés. Une parole par ailleurs logorrhéique, qui sécrète à l'infini, jusqu'au malaise, est en cela, absolument irréaliste. Nous sommes bien dans la logique du cinéma européen qui joue à la lisière de l'identification avec les personnages et le rappel constant du simulacre qu'est le cinéma. Cette parole outrée illustre clairement ce paradoxe.

dramatique : «*Luces de bohemia (Lumières de bohème)* ; sous le titre de *Martes de carnaval : Les Cuernos de Don Friolera (Les Cornes de Don Friolera, 1921)* ; *les Galas del difunto (Les Atours du défunt, 1926)* ; *La hija del capitán (La Fille du capitaine, 1927)*.

TROISIEME PARTIE

Le pouvoir de la parole en question

La parole, entre mensonge et vérité

Nous avons considéré jusqu'ici la primauté de la parole dans le mode de représentation filmique européen, nous en avons étudié le statut prépondérant en rapport à l'image et à l'action, puis nous en avons exploré l'héritage culturel et artistique européen qui la façonne. A présent, cette partie aura pour vocation de prolonger la réflexion en nous interrogeant sur les fonctions tenues par cette parole au centre du modèle filmique européen. Les fonctions qu'elles assurent au sein de l'œuvre sont diverses. Nous nous sommes penché jusque là sur ses caractéristiques esthétiques, en relation avec la tradition artistique et littéraire européenne ; nous nous attellerons dans cette troisième et dernière partie à examiner les dimensions morales, éthiques et idéologiques afin de révéler la mise en question du pouvoir de la parole par les cinémas européens.

Tout d'abord, il nous a semblé que l'une des fonctions principales de la parole, dans ces films européens où elle est si présente, presque au centre de l'œuvre, consistait à mentir, ne serait-ce que par omission. Aussi nous paraît-il intéressant d'envisager l'analyse de notre corpus selon un axe moral de la vérité au mensonge. Mensonge envers autrui et aussi envers soi-même dans le cycle des *Contes moraux* chez Rohmer. Précisément le cinéaste a déclaré :

« On ne ment pas assez souvent au cinéma [...]. Pour affaiblir ou contrôler la puissance de la parole, il ne faut pas, comme on l'a cru, en rendre la signification indifférente, mais trompeuse »¹⁰¹.

Est-ce peut-être pour cette raison que ses personnages font un usage si trompeur et fallacieux du langage ? En dépit d'une forme esthétique très réaliste, la parole dans le cinéma sert le plus souvent pour mentir. Ce qui apparaît nettement dans le traitement de la parole au sein des films de Rohmer, c'est la dimension linguistique du discours comme *actes illocutoires*¹⁰² : sous l'énoncé sont implicitement contenus des ordres, des affirmations. La séduction est l'un de ces actes illocutoires insinués sous la parole. D'ailleurs, Maria Tortajada, dans son ouvrage intitulé *Le spectateur séduit, le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, évoque un cinéma trompeur car « faussement transparent », où la parole tient un rôle prépondérant¹⁰³. Le langage de la séduction se fonde naturellement sur une parole manipulatrice et trompeuse afin de parvenir à ses fins. Nous avons vu que Rohmer se situait dans la tradition du libertinage du XVIII^e siècle, où il s'agit précisément de déguiser, au nom des bienséances, « la finalité du désir sous le langage de l'amour ». Le jeu de séduction auquel se livre le narrateur avec Maud, le lendemain de leur « nuit », alors même qu'il vient de faire la connaissance de Françoise, révèle sa duplicité et une certaine hypocrisie du personnage.

En réalité, si Rohmer fait tant discourir ses personnages dans ses oeuvres, certes de façon souvent remarquable, il s'agit surtout et c'est le ressort des *Contes moraux*, de révéler l'écart entre ce qui est dit et ce qui est, c'est-à-dire les actes. En effet, la parole est principalement utilisée par les personnages pour induire en erreur autrui ou éventuellement se leurrer soi-même, comme dans le cas

¹⁰¹ Cf. article de septembre 1948, « Pour un cinéma parlant », repris dans Eric ROHMER, *Le goût de la beauté*, op. cit., p. 38.

¹⁰² Cf. l'ouvrage du linguiste AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, 1962, trad. fr. 1979, Paris, Seuil, coll. points.

¹⁰³ Cf. Maria TORTAJADA, *Le spectateur séduit, le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, op. cit. p. 45.

des personnages des *Contes moraux*. Nous avons évoqué auparavant que *Ma nuit chez Maud* est construit selon le récit rétrospectif mené par le narrateur qui est aussi le personnage principal, que nous avons appelé *le narrateur* puisqu'il n'est jamais nommé¹⁰⁴. Dans les *Contes moraux* de Rohmer, comme dans le cycle des *Comédies et proverbes*, les personnages racontent une histoire et *se racontent* ; cette narration personnelle constitue le sujet même des films. Le cinéaste interroge la signification morale du fait de narrer¹⁰⁵, puisque cette parole des personnages inclut une large part de mensonge. Dans la version écrite de *Ma nuit chez Maud*, cette parole *qui raconte* du narrateur est nécessairement plus présente. Dans le film, cette parole, devenue voix *off* exprimant sa voix intérieure, ne se limite qu'à deux phrases au début et à la fin : « ce jour-là le lundi 21 décembre, l'idée m'est venue, brusque précise, définitive que Françoise serait ma femme » ; puis lors de l'épilogue où, comprenant le véritable rôle qu'avait joué Françoise dans la vie de Maud (qu'elle a été la maîtresse de son mari), il décide de lui faire croire qu'il a effectivement eu une liaison avec Maud.

En prenant ainsi en charge le récit de l'histoire, le narrateur ne nous livre qu'une partie de celle-ci et le spectateur devine que l'histoire est certainement tout autre pour chacun des personnages. Il ne nous est ainsi proposé qu'une vision distordue de la vérité à travers la subjectivité du narrateur et ses hypothèses et spéculations. Ce qui se reflète également dans le choix du titre du film, *Ma nuit chez Maud* : il n'y a en réalité pas eu de nuit chez Maud, dans le sens que l'aventure érotique n'a pas eu lieu. Le film repose donc sur un mensonge véhiculé par la parole, ce que Rohmer affectionne particulièrement dans le choix des titres de ses films. Déjà dans le cinquième volet des *Contes moraux*, *Le Genou de Claire* (1970), il y a l'expression du fantasme du narrateur auquel la réalité de

¹⁰⁴ Selon la typologie narratologique de Gérard GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, il s'agirait d'un narrateur autodiégétique : c'est-à-dire qu'il est à la fois le personnage principal de l'histoire et celui qui prend en charge le récit de celle-ci.

¹⁰⁵ Cf. Pascal BONITZER, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 20.

l'histoire ne répondra pas. Dans le titre *Le Beau mariage* (1982) du cycle des *Comédies et proverbes*, réside sinon un mensonge, du moins un excès de langage, puisque Sabine le personnage principal qui cherche à faire un mariage à tout prix, ne parviendra pas à concrétiser son vœu.

Le titre insiste ironiquement sur le non-lieu, le non-avènement du désir d'un personnage en formulant une contre-vérité. Il n'y a donc pas eu de « nuit » avec Maud, ni « beau mariage » pour Sabine, en revanche derrière ces titres se cache toujours une tromperie, une illusion (*Le genou de Claire*, *Le Rayon vert*). Comme le souligne P. Bonitzer, E. Rohmer fait sienne la découverte théorique d'André Bazin « l'écran est un cache » ; aussi le mensonge imprègne-t-il la parole puisque l'écran ne montre qu'une partie de la réalité. Ainsi, le film repose sur la parole, puisqu'il est quasiment dénué d'action physique, or la parole y est souvent mensongère, directement ou par omission. E. Rohmer s'intéresse bien sûr à la parole, mais pas uniquement pour elle-même, pour sa littérarité ou pour manier des concepts. En effet, s'il s'agissait uniquement d'exprimer par la parole, l'auteur aurait pu se contenter d'écrire un roman ; or ce qui intéresse le cinéaste, ce sont les interactions entre l'image et la parole. Autrement dit, c'est entre ce qui est montré et ce qui est dit que se joue tout l'intérêt de ses films. La véritable ambition de la parole dans le cinéma de Rohmer est là :

« Ce que je “dis”, je ne le dis pas avec des mots. Je ne le dis pas non plus avec des images, n'en déplaît à tous les spectateurs d'un cinéma pur, qui “parlerait” avec ses images comme un sourd-muet le fait avec ses mains. Au fond, je ne *dis* pas, je montre. Je montre les gens qui agissent et parlent »¹⁰⁶.

Car il y a généralement une inadéquation entre le discours et les actes ou les faits. Le réalisateur de *Ma nuit chez Maud* n'est pas un cinéaste du verbe : son cinéma a au contraire pour fonction de montrer les écarts entre la parole et les actes, entre le discours des

¹⁰⁶ Eric ROHMER, « Lettre à un critique », in Eric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, Paris, Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1989.

personnages sur le réel et leur insertion dans le réel. Si le film fonctionne sur un non-dit, car Françoise a dissimulé le rôle qu'elle a joué dans la vie de Maud, à ce mensonge par omission de Françoise, s'ajoutent une série de mensonges du narrateur. Ces paroles du narrateur se révèlent souvent en contradiction avec ses actes et ses choix. Tout d'abord, les images muettes du début du film (muettes donc objectives ?) nous montrant les allées et venues du narrateur dans son quotidien (le lieu de travail, le problème de mathématiques, la messe où il remarque une fille blonde et qu'il tente de suivre, le livre sur le calcul des probabilités...), nous permettent de nous figurer les préoccupations et le caractère de ce personnage encore inconnu, spéculation de spectateur renforcée par le commentaire de la voix intérieure (disant qu'il décide brusquement qu'il épouserait la blonde inconnue). Le personnage du narrateur apparaît donc comme un catholique pratiquant, mais aimant calculer et ayant le goût du pari.

Or, par la suite, il va contredire ces faits dans ses discours. Lorsqu'il va rencontrer l'ami perdu de vue, Vidal, dans un café et que la conversation s'engage sur le hasard et l'Histoire, puis sur Pascal et la religion, le narrateur va prétendre approuver Pascal le mathématicien, mais réprouber sa métaphysique, alors même qu'il spéculait sur le hasard et les probabilités. En effet, il va appliquer le pari pascalien à son mariage, lorsqu'il décide que la blonde inconnue qu'il voit régulièrement à la messe, sera sa femme ; tandis qu'il reproche au pari de Pascal l'idée « d'acheter son billet comme à la loterie ». Il prétend d'ailleurs à Françoise lorsqu'il l'aborde pour la première fois, que sa vie n'est faite que de hasards, alors même qu'il la guettait depuis plusieurs jours dans les rues de la ville sachant qu'elle y circule à motocyclette. Il refuse d'abord l'invitation de Vidal au concert, puis l'on devine que s'il accepte finalement, c'est dans l'espoir d'y rencontrer Françoise et non dans le but de démentir Vidal qui lui assure qu'il va faire « des ravages ».

Lors du dîner chez Maud, cette dernière et Vidal devinent l'existence d'une jeune blonde catholique dont le narrateur serait amoureux. Au cours de la longue conversation entre le narrateur et Maud, puis une fois seule avec lui, Maud insiste pour en savoir

plus, mais le narrateur s'obstine à réfuter l'existence de la jeune femme, qu'il ne connaît pas encore mais qu'il a déjà décidé d'épouser. Il ment encore à Maud lorsqu'il affirme que selon lui, le corps et l'âme sont indissociables, tout comme le sont le désir et l'amour. Le narrateur est visiblement pétri de contradictions, lorsque, dans le même temps, il désire et refuse Maud ; tandis qu'il est sur le point de partir et qu'il reste quand même ; alors qu'il hésite à venir sur le lit de la jeune femme ; quand il court après Maud bien qu'il vienne de la repousser au petit matin. Le narrateur tient un discours puritain mais il y a manifestement contradiction entre les valeurs affichées et leur mise en œuvre.

Plus tard, il confie à Françoise ne pas se lier facilement (il a refusé les invitations de ses collègues), sous prétexte qu'il trouve « idiot de se lier avec quelqu'un parce que son bureau se trouve à côté du vôtre ». Or c'est précisément par ce type de calcul rationnel que le narrateur choisit Françoise car elle répond à ses critères : elle est une fervente catholique (et il y a par conséquent « communauté d'idées » comme il le dit). Enfin, la parole mensongère la plus explicite couronne le film, au moment de l'épilogue. Lorsque cinq années après ces événements feutrés et équivoques, mais qui ont eu pour dénouement heureux le mariage du narrateur avec Françoise, au bord d'une plage où il se trouve en famille, le narrateur rencontre par hasard Maud. C'est alors qu'il comprend que l'homme dont Françoise était à l'époque en train de se séparer (et qui était son rival ignoré) n'était autre que le mari de Maud. Comprenant ce que Françoise lui avait jusque là dissimulé, il décide finalement de lui faire croire qu'il a eu une liaison avec Maud.

Pourquoi ce mensonge, puisque nous savons qu'il ne s'est « rien passé » lors de cette nuit ? La phrase finale du narrateur et qui clôt le film, qu'il adresse à Françoise autant qu'il semble se la dire à lui-même, « ça n'a aucune importance » paraît bien énigmatique. En effet, la phrase adressée à sa femme signifie qu'il est à présent sans importance qu'il ait eu autrefois une aventure avec Maud, tandis que pour lui-même, elle voudrait signifier que cela n'a pas d'importance qu'il *n'ait pas* couché avec Maud, impliquant par là un regret tardif toujours persistant. Le héros puritain de ce *Conte*

moral aurait ainsi décidé de rester fidèle à sa parole plus par orgueil que par sincérité morale.

En somme, les personnages dissimulent sous les paroles d'apparence anodine, des pensées perverses et aux antipodes de la morale affichée. D'ailleurs, Rohmer l'explique dans l'article « Pour un cinéma parlant », la parole, en tant qu'acte illocutoire, n'est jamais une fin, mais « un simple moyen d'action sur les autres »¹⁰⁷. La parole ne constitue, comme le dit l'instituteur de *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* à propos de la construction du bâtiment, « que la partie apparente de l'iceberg ». La parole dans les oeuvres de Rohmer oscille entre mensonge et vérité ; comme les personnages de Marivaux, qui n'ont jamais entièrement tort ou raison. Cette parole de par son ambiguïté, permet de révéler la duplicité des êtres et ce que Marcel Proust appelait « le mystère de la personnalité »¹⁰⁸. Ce que semble explorer Rohmer au travers de ces dialogues et monologues, c'est peut-être les mouvements intérieurs de la pensée humaine, le mystères de la « vie intérieure ».

Mais la question de la parole envisagée sous l'angle moral de la vérité et du mensonge se retrouve également dans les préoccupations du cinéaste espagnol Almodóvar. Le thème de la parole mensongère traverse *La Fleur de mon secret*. En effet, nous l'avons déjà évoqué, le film débute sur un mensonge qui rappelle en même temps le simulacre du cinéma : la scène sur le don d'organes entre de faux médecins et la fausse mère qui vient de perdre son fils, installe le spectateur dans une logique de la parole qui est aussi un mensonge. Puis l'héroïne Leo, personnage en crise dans sa vie personnelle mais aussi dans sa vie professionnelle, puisque écrivain de romans roses, elle ne parvient plus à s'acquitter de son contrat auprès de sa maison d'édition ; car elle assimile à présent la fiction romanesque sentimentale d'Amanda Gris au mensonge : « *Cuando digo ficción, quiero decir mentira* »¹⁰⁹. Leo se trouve à un moment

¹⁰⁷ Cf. Eric ROHMER, *Le Goût de la beauté*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁸ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, 1987, p. 483.

¹⁰⁹ « Quand je dis *fiction*, je veux dire mensonge ».

crucial de son existence où elle veut affronter la réalité et ne plus se leurrer. Car en effet, l'héroïne s'abrite derrière des paroles mensongères : à commencer par son pseudonyme (Amanda Gris) ; les mensonges rassurants de l'amie Betty qui dissimule sa relation adultère avec le mari de Leo ; les excuses de son mari Paco pour tenter de justifier son éloignement. Du début du film à son dénouement, le personnage de Leo suit un parcours de réconciliation avec les mots et la vérité.

Dans l'échange de propos et d'opinions politiques de *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, de nombreux indices laissent deviner au spectateur des incohérences entre le propos tenu et les faits, et suggèrent que la parole n'est pas toujours motivée par la sincérité. Si nous mettons en rapport le discours des personnages avec leurs actes, il ressort parfois une certaine incohérence morale de la parole. Le personnage du maire, Julien Dechaumes, élu socialiste qui souhaite faire bâtir un complexe culturel et sportif pour son village de Vendée tient un discours politique teinté d'écologie et d'humanisme de gauche ; or, c'est sa compagne, la romancière Bérénice Beurivage qui pointe le paradoxe : le maire nourrit des ambitions politiciennes d'ampleur dépassant le cadre local, puisqu'il ambitionne une carrière au plan national, ce qu'il confesse (Bérénice : « Tu sais bien que ce n'est pas ici qu'il faut agir, sans ça tu ne te démènerais pas autant à Paris » - Julien : « Oui, c'est vrai. [...] mais il est malheureusement indispensable que je me place en même temps au niveau national. Bon et, pour que je me place au national, il faut d'abord que je me place sur un plan local. Voilà : c'est ce que je fais »).

En fait, il y a un certain opportunisme dans la conduite du maire. Autre paradoxe dans le discours de Julien Dechaumes, il revendique ses racines de « terrien », son identité « d'enfant du pays », or il possède un château et des terres dans le village, tout en menant une vie parisienne. Voilà qui est peu en cohérence avec son discours de politicien socialiste qui se veut en prise avec le réel et qui affirme « mes rapports avec les gens sont la simplicité même ».

D'ailleurs, c'est encore son amie la romancière et le directeur du journal, qui lors de l'entretien dans le bureau de ce dernier, le taxent de « royaliste » et de « mener une vie de châtelain ». Les autres

personnages semblent également dissimuler derrière leur discours des intentions bien différentes de ce qu'ils affirment, et là encore la parole sert le mensonge. Toujours au moment de la conversation au journal *Après-demain*, entre le rédacteur en chef, Blandine Lenoir, Julien Dechaumes et Bérénice Beurivage, les deux femmes s'engagent dans un débat autour de l'écologie et du progrès technologique. La romancière et la journaliste s'opposent dans leurs opinions, la première revendique le progrès technologique en mettant en doute les risques encourus pour l'environnement et l'homme tandis que la seconde tient un raisonnement plus conventionnel écologiste. Toutes deux rivalisent de connaissances et font étalage de leur savoir, allant même jusqu'à une certaine provocation : la romancière en se fondant sur des arguments scientifiques, minimise les risques encourus par le développement intensif de la technologie (Bérénice : « [...] Ecoutez, depuis l'origine des temps, tous les êtres vivants se sont toujours adaptés à leur milieu. Et bien l'homme s'adaptera au gaz carbonique, et peut-être même aux radiations »). Dans son article sur le film¹¹⁰, Claire Vassé voit dans la conversation entre la journaliste Blandine Lenoir et l'écrivain Bérénice Beurivage, une volonté de se faire valoir auprès du rédacteur du journal et du maire Julien Dechaumes, plutôt « que de faire triompher une conception du progrès ».

Quant au personnage du directeur, qui décide de couper le papier écrit par la journaliste sur le maire, et l'interview qui lui était consacrée, au profit de la cause de l'instituteur et de l'arbre que celui-ci veut sauver. Le directeur se justifie auprès de la journaliste furieuse, en prétendant avoir été touché par le discours pathétique de l'instituteur qui veut sauver son arbre ; il explique être sensible à l'écologie. Là encore, le personnage se trouve en contradiction avec ses paroles, puisqu'il a auparavant dénoncé le parti écologiste comme opportuniste et faisant le jeu de l'extrême-droite (le directeur du journal : « l'écologie politique est une entreprise d'autant plus dangereuse, qu'elle est conservatrice, réactionnaire

¹¹⁰ Claire VASSE, « Le dialogue rohmérien : sous la parole, l'oracle », *L'Avant-scène cinéma*, N°429, février 1994, p. 73.

même, en son fond. Pour les Verts, l'idéal est que le monde ne bouge pas, et même qu'il revienne à ce qu'il était il y a cent ans »).

Le spectateur est amené à s'interroger sur ce que cache le discours des personnages et est amené à spéculer sur leurs motivations cachées. Ici, on devine que le directeur nourrit une rancœur ou une jalousie envers le maire Julien Dechaumes, qu'il avait d'ailleurs présenté à la journaliste en des termes peu favorables : « Ce jeune cousin par alliance fait partie de cette couche de jeunes réformateurs, un peu pantouflards. [il] a une ambition démesurée, je ne crois pas qu'il en ait la force. [...] Il est maire de son pays, petit patelin en Vendée, dont il est le châtelain, vous voyez ? Battu aux cantonales, il se présente quand même aux législatives, le virus de la politique l'a saisi. [...] Son nom n'est pas connu, et ne le sera jamais ». La signification profonde de la parole, qui d'un point de vue moral oscille entre vérité et mensonge, est soumise à la spéculation et à l'interprétation, car la parole exprime rarement une sincérité spontanée ; les personnages eux-mêmes tentent d'interpréter et se livrent à la spéculation. Découvrant que l'interview du maire a été coupée par le directeur du journal, la romancière et Julien Dechaumes émettent une série d'hypothèses sur les raisons d'une telle décision de la part du rédacteur *d'Après-demain*. Julien le soupçonne de vouloir « flatter momentanément les écolos » en plébiscitant la parole de l'instituteur et en lui consacrant la couverture de son journal, « pour des raisons strictement personnelles », puisque le directeur avait évoqué lors de l'entretien avoir une propriété dans le Midi menacée par une autoroute.

Ainsi, Rohmer, qu'il traite dans ses films des comportements amoureux, d'idéologies, de religion, ou de politique, nous parle toujours de la parole, de son plan de signification souterrain et polysémique et dont il interroge la valeur morale. La parole, et plus précisément le discours que tient un individu et son rapport au monde et à autrui, constituent toujours le sujet même de l'œuvre.

En dépit du mensonge dont elle est aussi le support, il n'existe pas d'instance morale supérieure dans les films des deux cinéastes, il n'y a pas de jugement moral du discours des personnages, ni chez Rohmer ni chez Almodóvar. Et ce même si Rohmer met en exergue

les écarts entre les discours des personnages et leurs actes, révélant leur duplicité. Aucun point de vue n'est supérieur et chaque posture comprend une part de vérité : chaque personnage est à la fois véridique et menteur. En réalité, ils ne mentent pas mais c'est dans les interstices de ce qui est dit, et des actes, qu'il faut chercher la vérité. Outre cette dimension éthique de l'utilisation de la parole par ses personnages, ce qui semble intéresser le cinéaste français dans ses films relève d'une exploration anthropologique des discours. Dans *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, tous les types de paroles sont représentées pour parler de politique : le *parler vrai* télévisuel du maire socialiste ; la parole éloquente et lyrique de l'instituteur ; la parole intellectuelle et citadine de la romancière ; la parole démagogique du rédacteur en chef ; la parole pratique et moins élaborée des paysans ; celle à la mode écologiste et humanitaire de la journaliste...

Pour illustrer ces différents *parlers politiques*, le cinéaste recourt à différents genres de cinéma : la conversation politique parisienne, la discussion d'intellectuels, l'enquête documentaire journalistique, les discussions des enfants. L'ironie du propos de Rohmer est de suggérer que toutes les opinions ne sont que les produits de milieux sociaux et culturels donnés. Finalement, puisque la parole a un rôle référentiel (de se rapporter au réel), ce relativisme de la valeur morale de la parole conduit chez Rohmer à une incertitude face à la réalité et la vérité. En effet, au milieu d'une multitude de discours, tous équivoques et ambigus, que peut-on savoir du monde ? Rohmer met en scène des personnages qui s'expriment et se contredisent, et en l'absence d'instance supérieure et omnisciente pour trancher, le cinéaste incite à l'incertitude et nous pousse au doute. C'est bien là une posture fidèle à l'héritage philosophique européen.

Représentations cinématographiques européennes de la parole, une vertu ou une vanité ?

Au même titre que les thèmes du désir, de la liberté, la parole constitue un motif récurrent au cœur de l'œuvre de Pedro Almodóvar. Le cinéaste semble lui accorder une valeur toute particulière dans la construction de ses intrigues ; le déficit d'échange verbal se trouve souvent à l'origine du noeud dramatique (le cas de Leo à qui le mari ne parle plus dans *La Flor de mi secreto*) mais représente également une clé dans son dénouement final. Si l'on se penche sur le cas de *Hable con ella*, (Parle avec elle, 2002), l'illustration des vertus de la parole selon Almodóvar est exemplaire à cet égard.

Le film débute avec un rideau d'une salle de spectacle qui s'ouvre (nous avons déjà vu comment Almodóvar s'ingénie à commencer ses films sur une mise en abyme de fiction dans la fiction), sur un ballet de danse contemporaine de Pina Bausch, *Café Müller*. Sur la scène jonchée de chaises et de tables en bois, deux femmes, les yeux fermés et les bras tendus se déplacent au rythme de la musique de *The Fairy Queen* de Henry Purcell ; un homme déplace progressivement les meubles qui encombrant la scène pour empêcher les danseuses comme somnambules, de trébucher. La scène interprétée par les deux danseuses, préfigure le sort d'Alicia et de Lydia dans le coma. Dans le public deux hommes sont assis côte à côte sans se connaître : l'un est ému aux larmes par le spectacle (c'est Marco, un écrivain d'une quarantaine d'années) et l'autre plus jeune le regarde dans l'obscurité, intrigué (c'est Benigno, un jeune infirmier).

Plusieurs mois plus tard, les deux hommes se retrouvent à la clinique *El Bosque* où travaille Benigno. Lydia, la petite amie de Marco, torera professionnelle, se retrouve dans le coma suite à un accident survenu pendant une corrida. Benigno, lui est au chevet d'une autre femme dans le coma, Alicia, une jeune danseuse. Lorsque Marco passe à côté de la chambre d'Alicia, Benigno incite Marco à entrer et entame une discussion avec lui tout en soignant Alicia ; Marco se sent démuni face au silence de Lydia et l'infirmier l'incite à lui parler, il est convaincu qu'elle peut

l'entendre et que c'est l'unique thérapie. Benigno a passé presque toute sa vie à s'occuper de sa mère malade et qui vient de mourir ; il raconte à son nouvel ami Marco comment il est tombé amoureux de la jeune danseuse qui suivait des cours de danse en face de chez lui, puis comment il s'occupe d'elle avec dévouement depuis son accident de voiture il y a quatre ans. Il est persuadé qu'il entretient une véritable relation avec la jeune femme dans le coma ; Benigno se rend régulièrement à la cinémathèque pour voir des films muets ou au spectacle de danse, activités qu'affectionnait Alicia, puis lui fait partager ce qu'il a vu. Un jour, Benigno raconte à Alicia le film muet qu'il a vu la veille ; la séquence qui suit est un faux film muet, intitulé *Amante menguante (L'Amant qui rétrécissait)*. Cette séquence surprenante mais émouvante évite pourtant le ridicule (l'amant rétréci parcourt le corps de sa bien-aimée et finit par y disparaître).

Cette séquence du faux film muet correspond à l'ellipse de la scène du viol de la jeune femme. Marco qui a quitté Lydia et est parti à l'étranger, apprend la mort de la jeune femme, puis alors qu'il tente de contacter Benigno, il apprend qu'Alicia est enceinte suite à un viol et que son ami se trouve en prison. Marco rentre alors en Espagne, tenter de comprendre et d'aider son ami incarcéré pour démenche. Marco engage un nouvel avocat pour la défense de Benigno et occupe l'appartement de ce dernier ; il est bouleversé de découvrir depuis sa fenêtre dans le cours de danse qui se situe en face, Alicia qui réapprend à marcher. Marco prend connaissance par l'avocat qu'Alicia a perdu l'enfant à la naissance, mais il lui fait jurer de ne pas dire à Benigno que la jeune femme est sortie du coma. Marco n'a pas l'occasion de revoir son ami incarcéré, car désespéré d'être séparé d'Alicia, Benigno décide de prendre des médicaments pour tenter de rejoindre Alicia.

Dans la lettre d'adieu qu'il laisse pour Marco, il lui écrit de venir le voir lorsqu'il sera dans le coma, « viens me voir et parle moi, ne sois pas si renfermé ». Mais Benigno meurt ; lorsque son ami se rend sur sa tombe, il lui dit qu'Alicia est vivante et que c'est lui qui l'a réveillée. Dans la dernière scène, qui fait écho à la scène d'ouverture du film, Marco rencontre par hasard à un spectacle, Alicia accompagnée de sa professeur de danse, Katerina. Alicia

remarque à son tour les larmes d'émotion de Mario, puis ils échangent tous deux quelques paroles à l'entracte. Katerina s'inquiète et va vers Marco, « Un jour, il faudra que nous parlions », il la rassure « ce sera plus simple que ce que vous croyiez » lui dit-il, maintenant convaincu des pouvoirs de la parole. Le spectacle reprend et lorsque Marco se retourne vers Alicia qui lui sourit, le titre du prochain épisode apparaît sur l'écran, « Marco et Alicia », et laisse augurer de la suite...

La parole salvatrice et miraculeuse de P. Almodóvar

Les personnages que décrit Almodóvar sont tous des êtres souffrants, de solitude et de manque d'amour principalement, et en conflit avec la société ou avec autrui¹¹¹. Dans tous ses films, l'auteur fait le constat de la faillite de la parole et d'un déficit de communication, qui se trouvent généralement à l'origine de la souffrance de ses personnages. Dans *La Fleur de mon secret*, Leo est présentée dès le début comme une femme très seule, alors qu'elle appelle pour qu'on vienne l'aider à retirer ses bottines qu'elle ne peut ôter seule. Elle tente d'appeler sa femme de ménage qui ne répond pas au téléphone et la sonnerie résonne longtemps mais personne ne l'entend. Les personnages d'Almodóvar sont en quête de lien avec les autres¹¹², ce qui passe par la parole. Une parole que le cinéaste décrit comme défaillante, comme lors de la venue du mari de Leo pour une courte permission, auquel elle parle, mais qui ne l'écoute même pas. Pour Paul Obadía, la parole qui ne suffit pas, qui est incomplète, conduit les personnages à utiliser d'autres supports pour communiquer entre eux : ainsi Angel, le journaliste amoureux de Leo, pour lui exprimer la nature de ses sentiments, évoque alternativement *La Garçonnière* (B. Wilder,

¹¹¹ Cf. les personnages de marginaux, drogués, transsexuels, anciens prisonniers de *Entre tinieblas* ; *Tacones Lejanos* ; *Carne tremula...* ou encore les personnages esseulés de *La Flor de mi secreto* ; *Tacones Lejanos* ; *Todo sobre mi madre* ; *Hable con ella...*

¹¹² Cf. Frédéric STRAUSS, *Conversations avec Almodóvar*, op. cit., p. 48.

1960), *Casablanca* (M. Curtiz, 1943), *Riches et célèbres* (G. Cukor, 1981), comme béquilles à son discours¹¹³.

Pour Leo, la recherche de lien est matérialisée par le téléphone, objet omniprésent pendant tout le film : appel téléphonique tant attendu du mari distant ; de l'ami journaliste amoureux ; appel salvateur de la mère. Ce dernier appel téléphonique prend une importance capitale, puisqu'au moment où le personnage tente de mettre fin à ses jours en prenant une dose massive de somnifères et qu'elle plonge dans un dernier sommeil, c'est la voix de sa mère sur le répondeur qui la réveille et lui sauve la vie. Ce lien téléphonique, ici entre la fille et sa mère n'est pas sans rappeler le cordon ombilical, une comparaison que fait d'ailleurs Michel Chion lorsqu'il parle à propos du début de *La Règle du jeu* de Jean Renoir (1939), d'une « voix de femme qui est relayée par ce cordon. Le rapprochement s'impose entre le cordon ombilical et le cordon du téléphone »¹¹⁴. La voix de sa mère rappelle Leo d'entre les morts, Almodóvar l'explique bien « [c'est] la voix qui l'a sauvée, c'est la voix de la vie »¹¹⁵. Puisque les personnages sont prisonniers de leur solitude et de leur souffrance, Almodóvar pose comme alternative les vertus salvatrices de la parole. Même douloureuse, la parole s'avère nécessaire : tant que la rupture avec son mari n'est pas « verbalement consommée », Leo s'accroche au moindre espoir et ne peut progresser. Dans *Parle avec elle*, Almodóvar représente toutes les sortes de paroles, y compris les plus néfastes : celle blessante de l'animatrice de télévision qui veut arracher des révélations à Lydia sur son ex-petit ami ; la parole médisante des infirmières ou encore de la concierge. Il est constamment question de *parler*, même si c'est parfois impossible : pour les danseurs privés de parole, les personnages du film muet, les deux femmes comateuses, Marco qui ne peut exprimer sa souffrance que par les larmes, ou encore lorsque la communication est difficile entre les

¹¹³ Cf. Paul OBADIA, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste*, op. cit., p. 80.

¹¹⁴ Cf. Michel CHION, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1993, p. 64.

¹¹⁵ Cf. Frédéric STRAUSS, *Conversations avec Almodóvar*, op. cit., p. 49.

hommes et les femmes¹¹⁶ (Lydia encore vivante sur le chemin de sa dernière corrida, qui ne parvient pas à dire à Marco qu'elle veut rompre).

Toutefois, dans le discours tenu par le cinéaste dans ses différents films, il y a une croyance profonde dans les vertus curatives des mots. En effet, la parole selon Almodóvar recèle des pouvoirs quasi miraculeux, comme le démontre *Parle avec elle*. La parole de Benigno à Alicia dans le coma, qui s'apparente à un monologue, communique cependant avec elle, par une parole qui soigne et berce comme il prend soin de son corps inerte. Est-ce cette parole qu'il entretient en la soignant qui la ramène à la vie, ou le viol d'Alicia par Benigno qui provoque son rétablissement ? Le nom de Benigno souligne l'innocence profonde du personnage et son don ultime pour Alicia, puisqu'en la ramenant à la vie, Benigno se condamne aux yeux de la société et doit disparaître.

Le pouvoir miraculeux de la parole semble capable de restaurer le lien immatériel et mystérieux entre le corporel et l'esprit, puisqu'Alicia se réveille de son profond sommeil. Le mystère de la femme (« le cerveau des femmes, c'est un mystère » dit Benigno), l'opacité mystérieuse et le caractère insondable du corps inerte, s'opposent à la clarté de la parole. Au travers de la parole, les hommes de *Parle avec elle* mènent une enquête sur l'énigme des êtres et des femmes en particulier, qui sont réduites au silence. Almodóvar invoque les vertus de la parole pour transmettre l'amour, combattre la mort, la souffrance, la solitude. Chez Almodóvar, la parole offre un rempart contre les vicissitudes de l'existence humaine. A l'égal de la liberté, du désir, la parole constitue une clé de compréhension de son œuvre. Tous ses films semblent dire au spectateur l'importance de la parole et qu'il faut toujours oser se parler. De plus, ce *verbe premier* dans son œuvre cinématographique, évoque tout simplement l'origine de la fonction du récit, de toute narration qui est de *raconter une histoire*. Car le

¹¹⁶ Cf. Paul OBADIA évoque à ce propos « cet univers de la non-écoute, voire de la surdité entre les sexes », cf. Paul OBADIA, *Pedro Almodóvar, l'icoclaste*, op. cit., p. 237.

cinéma c'est avant tout une parole qui raconte une histoire, comme Benigno qui raconte à Alicia les films et les spectacles qu'il a vus.

La parole autoréflexive et fermée du cinéma d'E. Rohmer

A l'opposé, si la question du langage est tout aussi centrale dans l'œuvre de Rohmer, c'est d'une façon bien distincte. Dans ses films, les personnages produisent des discours abondants et le plus souvent brillants et spirituels, toutefois l'échange entre les personnages se solde par une pseudo-communication ; les paroles révèlent généralement le narcissisme des personnages qui n'aiment rien mieux que de parler d'eux-mêmes.

En vérité, même si les propos tenus sont d'une étourdissante intelligence, rare pour des dialogues de cinéma, leur portée est toujours orientée vers le locuteur lui-même, dans le but de se valoriser. Dans *Ma nuit chez Maud*, au cours de la soirée, le narrateur aime à se dépeindre longuement moralement, se qu'affectionnent d'ailleurs l'ensemble des personnages. Maud elle aussi, brosse pour le narrateur son propre portrait et se raconte ; de sorte que ce sont souvent une série de monologues qui s'entrecroisent. Certes une certaine curiosité anime l'intérêt des uns pour les autres, mais il semble que les personnages aient besoin d'autrui pour se raconter, ou même pour exister. M. Serceau remarque dans son ouvrage¹¹⁷ que les personnages rohmériens auraient ceci de propre de « ne pouvoir exister hors de la présence d'un autrui qui leur sert de miroir ».

L'utilité de la parole s'avère dès lors purement égocentrique et auto-référentielle. D'ailleurs, le personnage central de chaque *Conte moral* est convaincu de sa supériorité sur les autres, ce qui transparait dans son discours ; en effet, le narrateur de *Ma nuit chez Maud*, confesse sans pudeur : « J'ai toujours eu, depuis ma plus tendre enfance, la certitude d'avoir Dieu avec moi. C'est pourquoi je n'ai attaché aucune importance à tout ce qui a pu jusqu'ici

¹¹⁷ Cf. Michel SERCEAU, *Eric Rohmer, les jeux de l'amour, du hasard et du discours*, op. cit. p. 44.

contrarier ma marche. Je savais que j'aurais le dernier mot et que j'accéderais tôt ou tard au but fixé conjointement par moi et le Ciel ».

Je parle, donc je suis

Nous pourrions détourner ainsi le *cogito* de Descartes pour l'appliquer au traitement de la parole dans le cinéma de Rohmer, tant les personnages expriment par leur discours leur narcissisme, et leur besoin d'exister par la parole. Comme le démontrent les personnages de *Ma Nuit chez Maud*, le discours permet à chacun de se mettre en scène, voire de s'exhiber aux yeux des autres. Mais c'est également très explicite dans *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, lorsque la romancière et la journaliste se livrent à un débat passionné sous le regard du maire et du directeur du journal ; la fougue que mettent les deux jeunes femmes dans le débat laisse deviner une volonté de se montrer en s'opposant afin d'exister. P. Bonitzer, commentant *Pauline à la plage*, résume le même comportement par la formule « regardez-moi, c'est moi qui ai le point de vue le plus intéressant »¹¹⁸.

Les fonctions de la parole dans la plupart des films de Rohmer illustrent les propos du linguiste Charles Bally qui voit dans toute discussion véritable non pas « une intelligence en lutte avec une autre intelligence, [mais] c'est un moi tout entier qui veut triompher d'un autre moi »¹¹⁹. Le linguiste Austin a intitulé l'un de ses ouvrages « Quand dire, c'est faire », cette maxime en s'appliquant aux films de E. Rohmer, pourrait devenir « Quand dire, c'est être » car les personnages donnent rétrospectivement une existence aux choses en les verbalisant, comme si rien n'existait en dehors du langage. Les personnages semblent d'une certaine façon prisonniers de leur discours, puisqu'ils ont besoin de la parole pour exister. Le « verbe premier » existe avant la réalité (« les mots créent les

¹¹⁸ Cf. Pascal BONITZER, *Eric Rohmer, op. cit.*, p. 62.

¹¹⁹ Cf. Charles BALLY, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951, p. 289.

choses au lieu d'en être le pâle reflet »¹²⁰). Le cinéaste mène ainsi une exploration des rapports que les individus entretiennent avec le réel, car le langage intervient comme filtre ou un cache entre l'individu et le réel.

Nous pourrions discerner dans le propos de Rohmer sur la parole, une critique de l'homme contemporain de ses films (on pourrait étendre le personnage rohmérien au type occidental et européen), qui secrète de la parole, raisonne, argumente et émet des opinions sur tout, avant même de sentir, d'expérimenter les choses. Le sujet de *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* parle d'un sujet qui préoccupe la vie de la cité mais dissimule mal l'interrogation du cinéaste sur la place et le sens de la parole dans la conduite de l'homme contemporain. Dans les *Contes moraux*, le personnage central est généralement pétri de certitudes et de discours, mais en réalité l'histoire va faire la démonstration de son ignorance.

Dévalorisation et impuissance de la parole

La parole prolixe et auto-référentielle des personnages rohmériens affiche la distance où sont les personnages vis-à-vis du réel et de leurs actes eux-mêmes. Par leur discours sur toute chose, de l'amour à l'écologie, ou la religion, les personnages se donnent l'illusion de maîtriser le réel, du moins d'avoir prise sur le réel, les événements et les êtres. Or, il n'en est rien, puisque la parole sert essentiellement à se raconter et à conforter l'ego et ne constitue pas un instrument d'échange avec autrui, et puisque chaque parole est refermée sur elle-même. Rohmer, dans ses films où la parole est si prolifique, dresse paradoxalement le constat d'une dévalorisation et d'une certaine vanité du discours.

Dans *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*, ce pouvoir défaillant de la parole est mis en question avec beaucoup d'humour et d'ironie. En effet, les personnages pensent avoir influé sur l'échec du projet de construction d'un complexe sportif et culturel dans le

¹²⁰ Cf. Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 107.

village. Or, précisément le récit du non-aboutissement de ce projet (qui nous est dévoilé dès le début et tout le suspense est désamorcé par les titres introductifs), est construit sur une série de sept hasards : c'est bien une série de hasards et d'impondérables qui ont fait échouer le projet. Et tous les discours politiques des uns et des autres n'y ont été pour rien. La parole du maire qui s'exprime dans une longue interview, est finalement coupée et réduite à néant par le directeur du journal. Et à la fin, la petite fille de l'instituteur, apprenant l'abandon par la mairie du projet, s'exclame fièrement « Heureusement que je lui ai parlé ! », pensant naïvement que sa parole avait pu peser dans le dénouement final.

Dans le cinéma d'E. Rohmer, la parole constitue le sujet principal de l'œuvre cinématographique, qu'il s'agisse d'analyser des comportements amoureux ou des discours politiques. Ce que constate le cinéaste concerne l'échec de la parole sur le réel et sur autrui. Le réel nous échappe et nous n'y pouvons rien (le hasard est un thème récurrent dans l'œuvre de Rohmer, les cartes à jouer trouvées dans *Le Rayon vert*, les sept hasards dans *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque*). Par une parole envahissante, et qui « pollue » notre perception du monde, Rohmer pointe l'illusion du pouvoir de la parole et de son emprise sur le réel. Le cinéaste, s'il s'en amuse en apparence, tient un discours implicite cruel sur notre société contemporaine où l'homme (l'homme rohmérien n'est-il pas nécessairement un Européen, dominé par le discours rationnel ?) tient des discours avant même de sentir, d'expérimenter les choses (un trait que l'auteur oppose à la foi dans le *Conte d'hiver* et dans *Le Rayon vert*).

Conclusion

Au terme de cette étude, nous avons pu appréhender l'ampleur du statut de la parole dans le modèle filmique européen. Sa confrontation aux modes de représentation du réel et de la parole des cinémas d'Asie, d'Orient et au modèle hégémonique (la production hollywoodienne) a permis de révéler la spécificité des cinémas européens. Même si les différences, qui depuis le début du cinéma parlant opposent les productions européennes au modèle dominant américain, tendent à s'atténuer (car les productions européennes actuelles se calquent de plus en plus sur le schéma hollywoodien, accordant l'avantage à l'image, à l'action spectaculaire, plutôt qu'à la parole signifiante), il demeure des traces d'une tradition européenne dans les façons du cinéma européen d'utiliser et de représenter le discours. Et ce, autant dans la forme cinématographique, que sur le fond.

Cette primauté de la parole signifiante dans les cinémas européens, sur l'image, l'action brute, privilégiés par d'autres modèles cinématographiques, trouve ses origines dans une longue et riche tradition européenne littéraire et artistique, faite de paroles et de mots. C'est dans ce patrimoine culturel et artistique millénaire de l'Europe, fondé sur le discours, et qui commence avec la dialectique grecque antique, que se sont nourris les modèles filmiques européens. En effet, dans aucune autre civilisation l'on ne retrouve l'équivalent du traitement central qu'occupe la question du discours au cinéma, sous ses aspects éthique, moral, sociologique, comme s'y sont attelés les cinémas européens. Certainement l'héritage littéraire et artistique si fécond de l'Europe, qui incarne parmi toutes les civilisations au monde, celle de l'écrit, ont été pour beaucoup dans l'orientation de ce questionnement sur la parole du cinéma européen.

Les films du corpus que nous avons abordés, offrent une illustration exemplaire et variée du traitement et des fonctions de la parole dans le cinéma européen de la modernité. En étudiant les diverses questions afférentes à la parole dans ces occurrences du cinéma européen, cette spécificité du modèle filmique européen

révèle un rapport au monde régi par la Raison. Les morales qui découlent du discours chez le cinéaste français et dans l'œuvre du cinéaste espagnol, aboutissent à des conclusions bien distinctes, voire opposées. Si P. Almodóvar semble tenir un propos vantant les bienfaits moraux de la parole et croit en ses pouvoirs, E. Rohmer nous donne au travers de ses films un tout autre enseignement. Le cinéaste dresse le constat d'une prolifération des discours, mais en même temps d'une dévalorisation de la parole, qui ne donne à l'individu qu'une illusion d'emprise sur le réel et le monde. Quel que soit le discours éthique tenu sur la parole, le modèle filmique européen semble nourrir une fascination pour le Verbe. Faut-il y voir un trait de civilisation ?

Bibliographie

ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, les Belles Lettres, 1969.

BERGALA, Alain, *Abbas Kiarostami*, Paris, une coédition SCEREN-CNDP et les Cahiers du cinéma pour la coll. Les petits cahiers, 2004.

BETTON, Gérard, *Esthétique du cinéma*, Paris, P.U.F, coll. Que sais-je ?, 1983.

BONITZER, Pascal, *Eric Rohmer*, Paris, L'Etoile, coll. Cahiers du cinéma, 1991.

BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.

BURCH, Dominique, *La lucarne et l'infini, Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan, coll. Cinéma et image, 1990.

CHATEAU, Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris, Nathan, coll. Cinéma, 2003.

CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, coll. Cahiers du cinéma, 1982, Réédition 1993.

CHION, Michel, *La toile trouée, la parole au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1988.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 - L'image - temps*, Paris, Minit, coll. Critique, 1985.

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

DEVICTOR, Agnès, *Politique du cinéma iranien*, Paris, éditions du CNRS, 2004.

DOUCHET, Jean « L'amour du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 435, septembre 1990.

ESTEVE, Michel, (présenté par), *Etudes cinématographiques, Eric Rohmer I*, nos 149- 152, Paris, Lettres modernes, 1986.

GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique, Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

HERTAY, Alain, *Eric Rohmer, Comédies et proverbes*, Liège, Editions du CEFAL, 1998.

MARIE, Michel (sous la direction de), *Christian Metz et la théorie du cinéma*, Actes du Colloque de Cerisy, Paris, Meridiens Klincksieck, 1990.

MOLINIER, Philippe, *Ma nuit chez Maud d'Eric Rohmer*, Paris, Atlante, coll. clefs concours-cinéma, 2001.

OBADIA, Paul, *Pedro Almodóvar, l'iconoclaste*, Paris, Les Editions du Cerf, coll. 7^{ème} art, 2002.

Ouvrage collectif, *Historia General del Ciné*, volúmenes XI y XII, Madrid, Cátedra e imagenes, 1995.

ROHMER, Eric, *Le Goût de la beauté*, Paris, Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1989.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Paris, Folio, coll. Essais, 2000.

SERCEAU, Michel, *Eric Rohmer, les jeux de l'amour du hasard et du discours*, Paris, Les Editions du Cerf, coll. 7^{ème} art, 2000.

SKRADOL, Nathalie, « Figures et figures du discours dans *Parle avec elle* d'Almodóvar », article en ligne sur Internet, <http://multitudes.samizdat.net/Figures-et-figures-du-discours.html>, Consulté le 12 janvier 2003.

STRAUSS, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

TASSONE, Aldo, *Que reste-t-il de la Nouvelle vague ?* Paris, Stock, 2003.

TORTAJADA, Maria, *Le spectateur séduit, le libertinage dans le cinéma d'Eric Rohmer*, Paris, Kimé, 1999.

VANOYE, Francis, GOLIOT - LETE, Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, coll. 128, 1992.

VASSE, Claire, « Le dialogue rohmérien : sous la parole, l'oracle », *L'Avant-scène cinéma*, n°429, février 1994, pp. 72-75.