

Comment assister à un film

Number 24, April 1961

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52085ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1961). Comment assister à un film. *Séquences*, (24), 10–12.

Comment assister à un film

Savoir choisir un film est déjà une preuve du respect du spectateur pour le cinéma. Mais pour pouvoir pleinement profiter d'une séance de cinéma, il faut savoir assister à un film. Trop souvent, le spectateur se contente de déchiffrer l'histoire présentée. Or, cette histoire lui est communiquée par le moyen d'un *art* qui a nom le cinéma. Il est vrai que trop de films ne sont que de la pellicule impressionnée sans grand souci artistique. L'important est que les acteurs parviennent à "accrocher" les spectateurs, semble s'être dit le producteur. Comme si le cinéma reposait uniquement sur les acteurs. C'est donc en examinant de près les éléments qui constituent un film que le spectateur parviendra à comprendre et à goûter une oeuvre cinématographique.

Tout d'abord, il faut reconnaître qu'un film est un complexe audio-visuel. En d'autres termes, un film est fait d'une piste-image et d'une piste-son. Il y a les deux. Il n'y a pas l'un *et* l'autre. Il y a *un* film fait des deux éléments comme l'eau est constituée d'hydrogène et d'oxygène. On a cessé de débiter les âneries suivantes : les images importent plus que les sons, les sons ne doivent pas remplacer les images, la musique de film est inaudible sans les images, etc. . . On s'est vite rendu compte que la piste sonore est devenue indispensable au film. En fait, lorsque le son fait défaut dans une salle, les spectateurs trouvent le film insupportable et revendiquent *bruyamment* l'élément sonore. Aujourd'hui, un film muet est inconcevable. S'il ne contient pas de paroles, il y faut les bruits ou la musique. Le silence au cinéma est presque intolérable.

Cette affirmation qu'un film est composé d'images et de sons ne va pas simplifier le rôle du spectateur. Car si le spectateur de cinéma doit être sous le charme du film, il ne doit pas cesser d'être éveillé et conscient. Sinon, il annihile sa personnalité, il n'est plus lui-même ; il a sombré dans le rêve capricieux.

1. Au commencement étaient les images . . .

Sans doute, le cinéma, c'est d'abord des *images*. Mais tout l'*art* du cinéaste est de savoir les présenter. Il ne s'agit pas tant d'éblouir le spectateur avide d'images que de servir l'oeuvre créée. D'où l'importance du cadrage. Des hommes comme Orson Welles, Robert Bresson, René Clément, Antonioni, de Sica, Jean Renoir et combien d'autres attachent une souveraine importance à leurs images. Et que dire d'Hitchcock ? Pensons seulement au film *The Trouble with Harry* (Mais qui a tué Harry ?). La présentation du cadavre cadré de façon demeurée à partir des pieds suscite déjà le rire. Nous sommes au pays de l'humour. Et tout le film sera traité dans le même ton. C'est donc l'image, par la façon dont les personnages et les objets nous sont présentés qui crée chez le spectateur une impression de joie, de douleur, de plaisir, d'horreur, d'humour . . .

Il va sans dire que la *lumière* joue ici un rôle important. Il n'est pas indifférent que les films de Carol Reed soient dans une teinte qui frôle le noir. L'auteur nous plonge souvent dans un climat de mystère ou nous place dans une attente douloureuse. Qu'on songe à *Huit heures de sursis* ou au *Troisième Homme*. Dans ce dernier film, Orson Welles

est enveloppé d'une lumière vaporeuse qui fait naître le soupçon. C'est bien le personnage venu d'on ne sait où et qui intrigue le spectateur. La lumière jette sur lui un trouble qui fascine. On peut dire que la lumière crée l'atmosphère où va se dérouler l'action. C'est bien ce qu'écrivait pertinemment un grand chef opérateur français, Louis Page : «... la lumière viendra pour rehausser la composition de l'image, créer son atmosphère particulière, lui donner toute sa signification ». Et il ajoute, « du jeu subtil des lumières et des ombres, l'atmosphère naîtra, grise ou triste, brillante et luxueuse, dure et âpre, selon l'histoire, le milieu dans lequel elle se déroule, la psychologie des personnages qui l'animent ».

On comprend que Jean Renoir nous ait traduit sereinement les beautés de l'Inde dans *Le Fleuve*. Mais il a su toutefois nous faire participer à son secret par les séquences qui se déroulent à la tombée de la nuit lors des funérailles de l'enfant. Que dire du célèbre *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais dont toutes les images — et pour cause — sont d'un gris tragique. L'absence de lumière, la pesanteur de l'atmosphère, la sécheresse des objets martyrisés donnent à eux seuls le dégoût et inspirent l'horreur.

On aura compris qu'il ne s'agit pas de faire au

cinéma de « belles images » en soi. Toute image n'a de valeur qu'en relation avec celle qui précède et celle qui suit dans l'ordonnance du récit filmique. Louis Page, en observateur lucide, reconnaît le danger que court le chef opérateur : « Vouloir faire remarquer la photographie, tirer la couverture à soi, compromet toujours l'équilibre de l'ensemble ».

Il y a des échecs au cinéma dus précisément à une malheureuse utilisation de la lumière. On a souvent cité le film de John Ford *The Fugitive* (Dieu est mort). Quand on connaît le roman sulfureux de Graham Greene et qu'on observe les images figénées par Figueroa, on regrette que le climat bitumeux du roman ait disparu dans le bain lumineux du chef opérateur. Comme quoi le réalisateur doit avoir l'oeil sur tout car un seul de ses collaborateurs peut dénaturer son oeuvre. Pourtant on ne peut nier l'artiste qu'est Figueroa. On n'a pas oublié le justement célèbre *Maria Candelaria*. Et récemment Luis Bunuel s'en est servi honorablement dans le très équivoque *Nazarin*.

Il est difficile de séparer le décor de la lumière. Car lui aussi contribue manifestement à créer l'atmosphère. Que seraient sans les décors les films de Marcel Carné. Rappelons-nous *Le jour se lève*, *Les enfants du paradis* plus que *Terrain vague* qui annonce la sénilité. Le décorateur Trauner qui travailla avec Carné et aussi avec Orson Welles nous dit que « l'important est de dégager dans le modèle ses principaux détails caractéristiques et de les remettre en valeur, en écartant ce qui n'ajoute rien à l'atmosphère. » Quand le néo-réalisme abandonne les décors pour les lieux réels, il ne faut pas se méprendre. De Sica, Rossellini et les autres ne choisissent pas n'importe quel lieu pour situer leur histoire. Ils ont la prudence d'aller tourner en des endroits qui correspondent bien à leurs propos. Qu'on revoie le merveilleux *Miracle à Milan* qui se déroule dans la « zone ». C'est dire que le décor ou les lieux font partie intégrante de l'action. Il y a des auteurs pour qui certains éléments du décor constituent leur mythologie. N'a-t-on pas relevé l'eau, l'arbre, le mur chez Fellini ? N'a-t-on pas observé les grilles chez Bresson ?

Alors, quelle est la place de l'acteur dans ces images faites de lumière et de décors ? L'acteur est celui qui anime l'action. Il est indéniable que dans la mince histoire que nous rapporte Flaherty sur la Louisiane, les personnages ont un rôle assez réduit. Tout est dans la découverte des paysages. Aussi Flaherty n'a-t-il pas eu besoin de faire appel à des acteurs professionnels. Il s'est contenté de choisir sur les lieux des gens qui vivaient en harmonie avec la nature. Ainsi



Le Journal d'un curé de campagne,
un film méditatif

fera le néo-réalisme. Et Bresson pour qui « le cinéma est une écriture » éliminera les acteurs professionnels de ses films pour que les interprètes soient mieux identifiés aux personnages. Pourtant le cinéma ne peut se passer d'acteurs. Il y a des rôles écrasants que seuls peuvent assumer des acteurs de métier. Qu'on pense à Anna Magnani, qui, dans *La voix humaine*, passe à travers tous les sentiments et toutes les émotions. Il y a là une performance exceptionnelle. Mais disons-le énergiquement. L'acteur dans un film n'est pas la vedette. C'est affirmer qu'il doit épouser le rôle qu'il a accepté sans jamais faire des concessions au public éventuel. Sans traiter l'acteur de « matériel plastique », comme le désignent les Russes dans une terminologie bien à eux, convenons qu'il ne sera vraiment apprécié que lorsqu'il se sera oublié pour devenir l'« autre » qu'il incarne.

Ces divers éléments que nous venons de relever ne se justifient pleinement qu'en fonction du *rythme* qui est l'âme du film. C'est ici la pierre de touche de toute oeuvre d'art. Car le rythme — ce rapport de durée des images les unes aux autres — crée vraiment l'essence du film. C'est donc la manière dont le rythme organise et orchestre le scénario qui donne au film sa vie. En conséquence, il ne faut pas que le spectateur subisse passivement le film. Au contraire, il doit se rendre perméable au film. Le spectateur idéal doit faire preuve d'une certaine passivité intelligente pour se laisser modeler par le rythme mais, d'un autre côté, d'une certaine activité pour bien suivre les sinuosités de ce rythme. Il va sans dire que le spectateur est plus sensible aux films d'aventure qui l'emportent dans un rythme violent. Mais un film méditatif comme *La passion de Jeanne d'Arc* ou *Le Journal d'un curé de campagne* possède un rythme secret qui exige de lui une vision renouvelée et une attention soutenue. Robert Bresson nous confesse : « J'ai vu des films où tout le monde court et qui sont lents ». C'est reconnaître qu'ils sont dépourvus de ce rythme cinématographique qui est, sans nul doute, la plus essentielle qualité filmique, la plus subtile aussi et malheureusement la plus méconnue.

2. Qui appelaient le son

Ce rythme, il est indéniable que la *musique* va contribuer à le soutenir. On réussit à trouver des partitions musicales qui font vraiment corps avec les films. Ainsi sans elle, on se rend compte que le film est incomplet. On peut avouer que la musique n'est plus un élément complémentaire mais un élément fondamental du film. Quelle noblesse prend *Un condamné à mort s'est échappé* avec la sublime musique de Mozart ! Quelle évasion triomphale avec le *Kyrie* final ! Et le spectateur sort du film délivré et transporté par cette musique si heureusement unie aux images. Mais il y a d'autres musiques créées à dessein. On n'a pas oublié l'air de Nino Rota qui accompagne l'odyssée de Gelsomina dans *La Strada*. Cet air déchirant finira par avoir raison de Zampano tant il était « l'âme en allée » de la petite Gelsomina.

Les bruits aussi apportent leur présence indispensable au film. Ils donnent aux films une sorte de sur-réalité. Car il faut bien le reconnaître : ils sont presque toujours plus puissants qu'ils ne sont dans la réalité. Mais l'art n'est jamais une reproduction fidèle

du réel. Il faut savoir cela. Aussi nous est-il permis d'entendre un coeur qui bat, des pas qui progressent... Mais souvent les bruits jouent un rôle dramatique. On n'a pas oublié la tragique protestation des locomotives durant la fusillade des otages dans *La Bataille du rail*. Mais on rira de bon coeur en voyant tonner les canons allemands et tousser les canons français dans le récent *Candide*. Il y a ici un jeu de contraste fort amusant que seuls les bruits pouvaient traduire.

Et que dire du dialogue sinon qu'il a été inventé pour chasser les textes explicatifs et pour rendre la parole à l'homme. Cette parole doit assurer la continuité du récit et permettre au spectateur de mieux comprendre ce qu'il voit. Mais les vrais réalisateurs savent distribuer les dialogues de façon à ne pas encombrer les images. Ainsi au temps faible image correspondra un temps fort parole et vice-versa. Donc l'une et l'autre ont leur rôle important à jouer dans un film. Mais deux dangers guettent les dialoguistes. D'abord donner une telle importance aux paroles que la pauvre caméra se contente d'enregistrer des conversations. Cela devient vite insupportable. De plus, il ne faut pas que les mots d'esprit fusent comme au théâtre. On connaît les films de Sacha Guitry où l'auteur ne manquant pas d'esprit en distribue généreusement à tous ses personnages. En fait un bon dialogue est simple, naturel, dépouillé. Bergman, Bresson, Mizoguchi nous ont, à cet égard, donné des films exemplaires.

* * *

C'est à travers la conjonction des divers éléments qui constituent le bloc audio (sons) - visuel (images) que le sens d'un film nous est communiqué. La connaissance de ces divers éléments permettra au spectateur d'aborder un film avec un esprit critique. C'est alors vraiment qu'il aura *assisté* à une séance profitable.

ÉTUDE

1. Qu'entend-on quand on dit qu'un film est un *complexe audio-visuel* ?
2. Quel est le rôle du cadrage, de la lumière et du décor dans un film ?
3. Quelle place faut-il donner à l'acteur dans un film ?
4. Quelle est l'importance du rythme au cinéma ?
5. Que faut-il penser de la musique, des bruits et des dialogues dans un film ?