

Variations sur le langage

Gilles Marsolais

Number 168, September 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72528ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (2014). Variations sur le langage. *24 images*, (168), 49–50.

Variations sur le langage

par Gilles Marsolais



FOXCATCHER de Bennett Miller

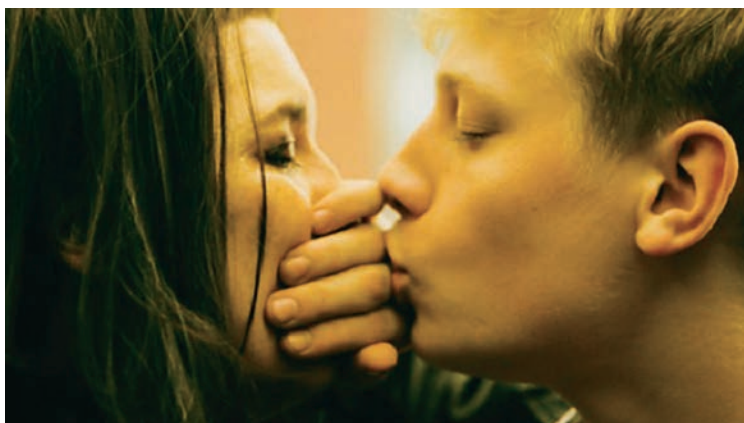
LE DERNIER FESTIVAL DE CANNES A MIS EN LUMIÈRE L'INTERROGATION DES CINÉASTES DANS LEUR RAPPORT au langage comme système de signes, jusque dans la définition d'un style. Or, la langue s'est elle aussi invitée dans ce questionnement d'une façon paradoxale, au point de devenir un élément de la mise en scène pour certains films. Le hasard fait bien les choses, puisque quatre films primés (est-ce vraiment le fruit du hasard ?) illustrent ce point de vue d'un cinéma tiraillé entre la valeur du silence et le poids des mots. Ce coup d'œil sur ces titres, départagés en deux blocs distincts, illustre la thèse et l'antithèse de ce questionnement sur la langue, ou à tout le moins sur l'importance relative des dialogues au cinéma. Du coup, il permet d'attirer l'attention sur des films dont la sortie est prévue à l'automne et qui trouveront à s'inscrire à leur façon dans l'histoire du cinéma.

Dans *Foxcatcher*, Bennett Miller s'intéresse au milliardaire excéntrique John du Pont et à la relation malsaine que celui-ci a entretenue avec Mark Schutz, médaillé d'or olympique de lutte gréco-romaine, et son frère Dave qui était aussi son entraîneur. Comme dans *Truman Capote* (2005), une entreprise de manipulation sur fond d'ambiguïté sexuelle est à la base de cette relation inégalitaire initiée par John du Pont; elle devient le moteur du récit, le sujet même du film. Cette fois, Bennett Miller exploite à fond ce riche filon avec une subtilité étonnante, en s'appuyant essentiellement sur le langage des yeux, du regard, et sur le fait que ce mécène, qui s'autorise tous les excès que lui permet sa fortune au nom de la vertu et du patriotisme, ne dévoile que progressivement la part sombre de lui-même. On est d'abord frappé par le regard insistant du personnage qui, sans se compromettre,

oblige son interlocuteur à se dévoiler, à se mettre à nu. On comprendra beaucoup plus tard qu'il s'agit d'une pause et d'une mise en scène de la part d'un être sans envergure et manipulateur. Par la magie de la mise en scène, celle du personnage et celle du réalisateur, qui recourt souvent au plan serré tout en aménageant de façon opportune des zones d'ombre et de clair-obscur dans lesquelles se glisse cet homme avec son corps difforme, la réalité ne sera dévoilée dans sa totalité au spectateur qu'une fois le processus de manipulation bien enclenché, c'est-à-dire assez tard dans le récit. *Foxcatcher* est un cas intéressant relatif à la question du point de vue au cinéma engageant la position et le savoir des personnages, du spectateur et du narrateur par rapport à ce qui est dévoilé ou dissimulé. Mais, *Foxcatcher* se distingue surtout par le fait qu'il comporte fort peu de dialogues. Remarquablement,

il exploite à fond le réseau des non-dits au milieu duquel les personnages s'affrontent, s'éloignent ou se rapprochent: l'essentiel passe par l'image. Ainsi, on devine, sans que cela ne soit jamais dit, le rôle tutélaire qu'a dû jouer Dave auprès de son frère cadet, au point de créer un lien de dépendance dont Mark, ambivalent, aura cherché maladroitement à se défaire en pactisant avec le diable. Bref, au moyen d'un dispositif relativement simple, Bennett Miller contourne donc les pièges du film psychologique lourdement explicatif pour créer une œuvre aérienne (qui a reçu le Prix de la mise en scène).

Pour sa part, dans *Mr. Turner*, Mike Leigh en impose par sa façon d'arrimer les variations de la nature et les paysages grandioses du bord de mer à son sujet et d'établir ainsi une équivalence plastique avec l'œuvre par les moyens du numérique, une plongée dans l'inconnu pour lui. Le cinéaste a eu recours



MOMMY de Xavier Dolan



à une caméra Alexa lors du tournage et aux techniques numériques sophistiquées au stade de la postproduction pour recréer notamment la lumière des tableaux. Grâce au travail de Dick Pope à la photo, le film traduit admirablement sur écran large la tonalité et la mentalité d'une époque, aussi bien dans sa représentation de la nature que des milieux populaires et des salons. Mais, il importe surtout de souligner que cette expérimentation qui repose sur le regard comporte elle aussi fort peu de dialogues. Même si on pourra regretter que Mike Leigh privilégie le pittoresque de la biographie de Turner, ce personnage truculent (habité par Timothy Spall) qui se contente de grogner le plus souvent, au détriment d'une exploration visuelle plus fouillée du style de l'artiste comme s'y est risqué Carlos Saura dans *Goya à Bordeaux*. Néanmoins, dans le filon du film biographique sur l'art, ce film est à classer dans la lignée du *Van Gogh* de Maurice Pialat et du *Pollock* d'Ed Harris. Rien de moins. Voilà donc deux films qui, à l'intérieur du système narratif traditionnel, tentent de réduire au strict minimum le recours à la langue. Paradoxalement, on peut leur opposer deux autres films, à titre de contre-exemples qui, à l'intérieur du même réseau, se fondent au contraire sur le verbe au point d'en faire un élément actif de la mise en scène.

On sait que toute conversation, même anodine traduit une idée, une perception du monde et même une façon d'être dans ce monde. C'est ce que Nuri Bilge Ceylan explore brillamment dans *Winter Sleep*, en empruntant des chemins de traverse et sous le couvert des divers masques de circonstance derrière lesquels s'abritent les personnages. Une fois le décor posé, un hôtel troglodyte en Cappadoce dans un paysage à couper le souffle,

le huis clos s'installe et la langue devient partie intégrante de la mise en scène, son principe actif, fluide, rythmée par l'abondance variable des dialogues qui flirtent même avec certaines baisses de tension assumées, afin d'explorer, au fil des conversations successives, le réseau complexe des relations amoureuses, familiales et sociales, avec leurs affects et leurs non-dits dissimulés dans ce flot verbal. Du grand art, à la mesure de la séquence de la beuverie au cours de laquelle affleure enfin la vérité au terme d'un débat moral. *Winter Sleep* a raflé la Palme d'or, prix soulignant implicitement la qualité de la mise en scène par laquelle le cinéaste affiche clairement sa volonté d'échapper au normatif. Mais, rares sont les cinéastes aujourd'hui qui affichent ouvertement un profond désir de liberté comme le fait Xavier Dolan. Dans *Mommy*, il triture le cadre, surtout carré (ratio 1:1), qui emprisonne ses personnages, pour l'ouvrir occasionnellement (clin d'œil à Wes Anderson, entre autres) afin de signifier clairement cet appel d'air. Mais surtout, il fait un pied de nez aux conventions en se servant lui aussi du verbe comme principe même de la création. Il pousse ici à son paroxysme l'expérimentation de *J'ai tué ma mère* (2009), au point où le flux verbal qui rythme le film devient partie intégrante de la mise en scène. Pour imposer son petit monde déjanté, il utilise volontiers la langue populaire parlée au Québec, mais cette fois en l'opposant d'emblée, avec ironie, au français international qu'il égratigne au passage à travers une figure d'autorité. Plus exactement, Xavier Dolan fait appel à une représentation du parler populaire, ou à l'idée que certains peuvent s'en faire de l'extérieur, puisqu'il y a fort à parier que, contrairement à *Tom à la ferme* (2013), les sous-titres français seront partiellement requis pour de nombreux

spectateurs, même québécois. Clairement, par ce dispositif, Dolan impose la langue et l'exploration de ses divers niveaux comme un élément de mise en scène, indissociable de l'existence même de ses personnages. Aussi, il faut bien comprendre que le verbe de *Mommy*, avec son débit hallucinant, est volontairement théâtral, à la mesure de ses personnages hauts en couleur, largués par le système, qui expriment ainsi leur violence intérieure. Il vise à illustrer le cas psychiatrique de l'adolescent dans sa relation malaisée avec sa mère sans que le film ne sombre dans le misérabilisme, mais il correspond assez peu, dans ses pics, dans ses moments de tension extrême, à la langue parlée réellement par les classes populaires au Québec. Inévitablement, la projection du film entraînera un débat relatif à ces niveaux de langue (incluant ou non le *joual*?) utilisés par Dolan afin d'exprimer le statut social et la façon d'être au monde. Quoi qu'il en soit, par son dispositif audacieux qui met la langue à l'avant-plan, Xavier Dolan gagne son pari (quitte à décontenancer le spectateur non averti) en donnant une énergie folle à son film.

Bref, voilà des films qui, loin de négliger le rapport au cadre et à l'espace, ont la particularité d'explorer l'usage de la langue au cinéma. Soit en exploitant la raréfaction des dialogues pour se faire plus contemplatifs (ce qui est nouveau chez Mike Leigh), soit en intégrant la parole dans la mise en scène au point où elle en devient le principe actif. Comme chez Nuri Bilge Ceylan où, favorisant autant la dissimulation, avec sa part de manipulation, que le dévoilement des personnages et de leur vérité, le flux verbal structure magnifiquement le film même dans sa durée. Un filon de réflexion à suivre. ■