

## **Pour un cinéma presque muet**

Jean-Pierre Issenhuth

---

Volume 31, numéro 5 (185), octobre 1989

Du cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60508ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Issenhuth, J.-P. (1989). Pour un cinéma presque muet. *Liberté*, 31(5), 11–15.

JEAN-PIERRE ISSENHUTH

## POUR UN CINÉMA PRESQUE MUET

Dans *Les Ailes du désir*, les anges sont muets. Dans *Le Festin de Babette*, Babette ne dit pas grand-chose. Dans *Nostalghia*, le bavardage est absent. Dans *L'Arbre aux sabots*, on ne parle pas beaucoup non plus. Quel soulagement! Les mots des personnages les cachent. Quand ils se taisent, on commence à les voir. On commence aussi à entendre les bruits autour d'eux. Dans *Mort à Venise*, le vent qui fait claquer les abris de toile de la plage. Dans *Nostalghia*, le bruit des gouttes d'eau qui tombent du toit percé dans des gamelles. Dans *Le Sacrifice*, les craquements de la maison en feu. Dans *Blow Up*, le vent de la nuit dans les arbres d'un parc. Dans *L'Arbre aux sabots*, la pluie d'orage sur le champ de maïs, les coups sourds de la hache qui attaque le saule.

Je cherche des images de films dans ma mémoire qui n'en est pas vraiment garnie. Je vois en moyenne un film par an, deux dans les meilleures années. Je n'ai plus de téléviseur et les salles sont loin. Mais certaines images restent fixées, et toutes me disent que j'ai horreur des films verbeux, qu'ils me font bâiller, que les films où l'on parle et discute comme dans la vie, autant et plus que dans la vie, me tuent. La diarrhée verbale m'a en partie gâché *Le Déclin de l'empire américain* (mais le déclin n'était-il pas justement cette diarrhée?), comme elle m'a complètement gâché des films de Woody Allen et comme le texte omniprésent dans *Les Ailes du désir* m'aurait gâché le film de Wenders — si les anges n'avaient été muets. Un déluge de paroles cacherait aussi bien les merveilles que fait Babette.

Il y a, dans *Le Festin de Babette* (mon film de 1989), un contraste formidable entre Papin qui se dissipe en paroles et Babette qui agit en silence ou avec le minimum de mots. Pour juger de la valeur d'un film, peut-être faudrait-il couper les paroles et voir si ce qui reste mérite d'être considéré.

Chemin faisant, d'autres images reviennent et elles montreraient toutes que le meilleur cinéma, à mes yeux, n'a qu'accessoirement besoin de paroles. Dans *L'Arbre aux sabots*, le courant vert et rapide de la rivière qui emporte le bateau des mariés. Dans *Ludwig*, la fumée trop dense et trop noire, trop importante pour les chaudières du petit bateau. Dans *Elvira Madigan*, la chasse aux papillons blancs dans une prairie. Dans *Le Guépard*, des drapeaux qui claquent au vent. Dans *Contes de la folie ordinaire*, le vol des pélicans. Dans *Nostalgia*, la pluie entrée par une fenêtre ouverte, la flaqué sur le plancher. Dans *La Luna*, la pleine lune toute seule au milieu du ciel, sa lumière particulière sur le paysage nocturne. Il me revient des effets d'air, d'eau, de terre et de lumière — tout cela probablement faussé par la mémoire — et entre ces effets, des paroles — des nuages de mouches devant l'écran, tous envolés.

Cela ne serait pas vrai sans quelques exceptions, une en particulier, qui touche le seul film que j'aie vu et écouté quatre ou cinq fois avec la même attention et que je reverrais encore volontiers: *Un homme pour l'éternité*, de Fred Zinnemann. Ce n'est certainement pas un grand film, plutôt du théâtre filmé. Si je ne me trompe, il dérive de *Thomas More ou l'homme seul*, la pièce de Robert Bolt. J'étais préparé à voir le film par la lecture de cette pièce, par celle des *Lettres de prison*, de *L'Utopie*, de *l'Histoire pitoyable de Richard III* et de plusieurs biographies très précises. Évidemment, j'étais prêt à tomber à bras raccourcis sur le nabot qui singerait à la va-vite un personnage aussi extraordinaire à mes yeux que More, passionné par la terre et par le ciel comme par les deux versants d'une même montagne. Le cinéma risquait fort de le couper de moitié, de le tirer vers l'horizontale ou la verticale. Eh bien non: Paul Scofield, dans la rôle de More, réussit à tout montrer

sans en avoir l'air. Je crois qu'il restera la grande surprise de ma carrière de plus en plus médiocre de cinéphile, et le film lui-même, un des rares où je n'aurai eu d'yeux que pour l'acteur et d'oreilles que pour ses paroles. Il ne me reste aujourd'hui de ces dernières que le contour d'une réplique de More à ses juges, où il est question de Richard Rich, de perdre son âme, de gagner l'univers et du pays de Galles. Les mots eux-mêmes, je n'oserais pas essayer de les reproduire. Ils doivent figurer dans le texte de la pièce de Bolt, que j'ai cherché à revoir partout où je pouvais, et qui s'est dérobé obstinément.

Faire un cinéma presque muet ne doit pas être particulièrement facile. J'imagine qu'il faut penser l'image avec soin pour qu'elle parle une langue meilleure que les meilleurs mots. Je me souviens, dans *Ludwig*, d'une procession qui avance avec un mouvement de navire — tangage et roulis. Ou peut-être est-ce le mouvement d'un point sur la cycloïde. Ou celui du soleil vers la constellation d'Hercule. Il se peut que les images frappent quand elles appliquent au visible les quelques grands mouvements invisibles connus — ou tous les inconnus. Après avoir pensé l'image, ou l'avoir conçue d'instinct, il doit falloir obtenir des acteurs qu'ils habitent tout entiers un geste, un port de tête, un coup d'œil, une démarche. Je n'ai jamais oublié l'expression du visage de Charlotte Rampling dans *Les Damnés*, devant le miroir, avant la fuite, ni celle de Burt Lancaster dans *Violence et Passion*. Est-ce qu'ils parlaient? Je ne sais plus. La seule séquence où j'aie trouvé Romy Schneider admirable en est une de *Ludwig*. On la voit marcher de loin sur une jetée, et comme elle sait marcher, à ce moment-là! Elle avance sans poids, comme si elle jouait dans *Beams*:

*Elle voulut aller sur les flots de la mer,  
Et comme un vent bénin soufflait une embellie,  
Nous nous prêtâmes tous à sa belle folie,  
Et nous voilà marchant par le chemin amer.*





Claudia Cardinale dans  
*Le Guépard*  
de Luchino Visconti.  
(Cinémathèque québécoise)



Burt Lancaster dans *Violence  
et Passion* de Luchino Visconti.  
(Cinémathèque québécoise)



Une scène  
du *Sacrifice*  
d'Andrei  
Tarkovski.

La marche sur les vagues se poursuit dans un grand silence. Si quelqu'un filme un jour cette scène coriace, il méritera ma palme définitive. En attendant, toute réflexion sur l'art profond ou sur l'instinct de la représentation du mouvement intérieur et extérieur me reconduit presque inévitablement à Visconti. Tarkovski l'a-t-il supplanté sur ce point? Je n'ai pas en tête assez d'images de Tarkovski pour aller plus loin que la question. Vingt ans après, j'entends le rire et l'écho du rire de Claudia Cardinale dans *Le Guépard*, quand Alain Delon la poursuit dans la maison vide. Ce rire éclatant est une petite lumière incarnée.

Dans *L'Accompagnatrice* de Nina Berberova, j'aime le passage où Sonetchka court dans la neige. Cette scène, faite pour Visconti, j'aimerais la voir dans mon cinéma presque muet. On entendrait les froissements de la jupe de Sonetchka, ses sanglots, ses pas étouffés, son souffle précipité, on suivrait son haleine désordonnée, on sentirait sa rancœur s'envoler. En ce moment, je vois réellement Sonetchka courir sur le trottoir nocturne. Sous l'œil de la caméra de Visconti, elle est d'une grandeur infinie. Il va sans dire qu'elle sait courir ou que Visconti lui a enseigné la course.

Beaucoup d'images qui me reviennent sont de cinéastes italiens. De France ou des États-Unis, aucune, je ne sais pourquoi. La dernière image sera celle de Charles Vanel, dans *Trois frères* de Rosi. Il dit tout et bavarde si peu. Ses gestes, ses attitudes, ses mouvements, ses regards ont fortement germé et grandi dans mon esprit depuis quelques années.