

Les films bi et multi lingues.

1) LISTE DES FILMS ABORDÉS EN COURS

ALLO BERLIN, ICI PARIS (Duvivier)
LA TRAGÉDIE DE LA MINE/KAMERADSCHAFT (Pabst)
LA GRANDE ILLUSION (Renoir)
LE DICTATEUR (Chaplin)
LES DEUX CAVALIERS (Ford)
FAIL SAFE (Lumet)
LA MORT A VENISE (Visconti)
RENCONTRES DU TROISIÈME TYPE (Spielberg)
STAR WARS
FELLINI-CASANOVA (Fellini)
LES ENFANTS DU SILENCE/CHILDREN OF THE LESSER GOD
(Haines)
DOWN BY LAW (Jarmusch)
DANSE AVEC LES LOUPS (Costner)
LA VOCE DELLA LUNA (Fellini)
LA VIE EST BELLE (Benigni)
LE TREIZIÈME GUERRIER (Mc Tiernan)
LA LIGNE ROUGE (Malick)
UN FILM PARLÉ (Oliveira)
TWENTY NINE PALMS (Dumont)
PASSION (Gibson)
BABEL (Inarritu)
SYRIANA (***)
LE DIRECTEUR (von Trier)
BAMAKO (Cissako)
FREE ZONE (Gitai)

2) ANGLAIS ET JAPONAIS DANS ‘LA LIGNE ROUGE’, de Malick

Dans ce film de guerre, on ne voit pas ou à peine de troupe réunie, pas de cérémonie collective, ou plutôt celles-ci sont réduites au minimum, brièvement montrées, dans une sorte de rêve. La plupart du temps, dans les scènes de cris et de joie collective (la distribution de lettres, la joie des soldats enfin emmenés en permission, et même certains massacres collectifs comme l’attaque du bivouac japonais), le son collectif est étouffé, tamisé, entendu à distance, nous ne pouvons pas y participer, nous sommes comme mis à distance. Une seule exception: ce chant dans une “autre langue”: le chant mélanésien, la seule réunion de voix humaines, masculines et féminines, le seul chœur dans le film. Mais un chant dans une langue qui nous est fermée.

Peut-être, si nous le comprenions, ce chant, serions-nous déçus, nous sentirions-nous rejetés dans une nouvelle prison linguistique, car toute langue est, en même temps qu’un monde, une prison. Chacun a besoin de se baigner de temps en temps dans une langue qu’il ne

comprend pas, et dans laquelle il voit le paradis perdu (c'est pourquoi cela serait une malédiction de comprendre le langage des oiseaux, comme Siegfried dans l'opéra de Wagner, alors que c'est une bénédiction d'en rêver).

Frère de langue

Deux scènes cruciales confrontent des ennemis de deux langues différentes, et sans que Malick sous-titre le texte japonais (qui n'est pas non plus doublé en langue locale dans les copies doublées), de sorte que nous restons dans le point de vue des Américains. Curieusement, les commentateurs occidentaux ne se sont pas intéressés à ce que disent les Japonais. Nous avons demandé à une étudiante de nous les traduire.

Quand Dale annonce, sadique, au prisonnier japonais qu'il va mourir, mangé vivant par les oiseaux charognards, celui-ci lui répète inlassablement, dans sa langue, que lui aussi, l'Américain, va mourir un jour - aucun d'eux, d'ailleurs, n'escompte être compris de l'autre. C'est cette parole qui restera, ce sont ces phonèmes pour lui incompréhensibles ("*Kisamawa Shinundayo*") que Dale - comme le révèle un bref flash-back - garde en lui sans les avoir compris, fichés en lui comme une lame, un poignard, une vivante blessure qui est pour lui une chance de revivre humain, et non plus déshumanisé par la guerre. Ses larmes, où aucun de ses compagnons ne l'accompagne, ne compatit, sont le signe de son retour dans l'humanité.

Dans la scène où Witt, qui a détourné l'attention des Japonais pour sauver deux hommes qu'il a pris sous sa protection, est cerné par une troupe de soldats japonais au casque revêtu des branches d'arbres comme camouflage, ce que lui dit un des soldats est, en japonais, sans équivoque: "rends-toi", dit plusieurs fois ("*koufukushiro*", tournure brutale dans les termes, selon notre interprète Kazuko Nii), "C'est toi qui as tué mon ami de guerre. Mais je ne veux pas te tuer ("*ore wa omae o koroshitaku nai*")", tu es déjà cerné. Rends-toi."

Ce qui est frappant ici, c'est que le soldat qui tient Witt en joue ne tient pas compte de la probabilité que son ennemi puisse ne rien comprendre à ces mots dits sans haine. Il lui parle "directement" et à coeur ouvert, c'est-à-dire incompréhensiblement. Le Japonais ne cherche même pas à se faire comprendre par gestes. Il parle comme à un frère de langue.

C'est le mystère du langage, qui est la matière de notre pensée. La langue vient du coeur, et ne frappe pas le coeur. Mais comment le savoir?

Parfois, une scène se déroule devant nous, mais les voix et les sons sont étouffés: comme une coquille de protection: le spectateur est protégé d'un cri trop horrible, d'un son trop puissant, d'une folie trop grande. "Faire une île de soi-même" pour supporter l'horreur.

ext. de Michel Chion, La ligne rouge, éd. de la Transparence, 2005)

3) DOSSIER SUR L'ANALYSE LINGUISTIQUE D'UN FILM

(ces notes doivent être complétées par les notes prises dans les cours qui ont pu avoir lieu; elles ne sont donc pas exhaustives)

a) Il faut bien sûr que le film soit étudié dans sa langue ou dans ses langues originales; si l'on ne pratique pas une des langues parlées dans le film, il est conseillé de se faire aider par quelqu'un qui la connaît.

b) Le dossier consiste à faire un inventaire, pas forcément démonstratif d'une thèse précise (ce n'est pas une dissertation), de la question du bilinguisme ou du multilinguisme dans un film donné, mais qui mette en valeur l'intérêt de ce film sur la question du cinéma bilingue ou multi-lingues.

Il ne s'agit donc pas de comparer les différentes versions, originales et doublées, par exemple d'un même film dans différentes langues.

LISTE DE QUESTIONS POUR AIDER À PROCÉDER À L'ANALYSE D'UN FILM

(les questions sont ici dans un ordre quelconque, qui ne correspond pas à une progression précise, ou à une logique; on n'est pas obligé de répondre à toutes; c'est plutôt un questionnaire de "check up" qui aide à tomber sur les bonnes interrogations)

a) contexte et genre: un western? un film d'espionnage international? un film de guerre? un film historique? un film d'aventures? une comédie romantique interlinguistique (une française aux USA, un américain en Italie, etc...)? autre.

b) proportion/équilibre: quelle langue domine? quelle est la "deuxième langue" du film?; symétrie ou dissymétrie? Y a-t-il des rapports de pouvoir, oppression, rivalité, entre les pratiquants respectifs de chaque langue?

c) sens historique de chaque langue: dans Bamako, de Cissako, qui se déroule au Mali et qui traite de la question de la dette et de la Banque mondiale, nous entendons notamment du français et de la langue bambara. Le français est la langue parlée quotidiennement par une bonne partie des personnages, mais c'est aussi la langue d'un des ex-colonisateurs européens en même temps qu'une langue véhiculaire pour plusieurs pays d'Afrique. Le bambara est également entre autres une langue véhiculaire.

c) transposition ou non-transposition de la réalité linguistique.

Lorsque (pour prendre un exemple) on raconte l'histoire de juifs polonais opprimés, puis assassinés par les nazis allemands (The Pianist, de Polanski), trois choix se présentent au départ: soit les personnages parlent les langues qui ont été les leurs dans la réalité historique (ici, polonais et allemand), soit on transpose la différence

linguistique, et par exemple, les Polonais parlent anglais, et les Allemands allemand. C'est le choix qu'a fait Polanski, qui est lui-même polonais. Il ne s'agit pas de juger des motifs qu'il a eus pour le faire (ici, réaliser un film distribué internationalement), mais des effets de ce choix.

Un troisième choix consiste à faire parler la même langue à tout le monde, en général la langue du film lui-même. Ce choix est courant et banal déjà dans la littérature (un romancier exprime le plus souvent dans sa propre langue les langues diverses des personnages qu'il met en scène. Romains et Carthaginois dans Salammbô de Flaubert parlent... en français).

La transposition dans une langue moderne est le cas le plus fréquent pour les films historiques, et notamment antiques ou bibliques. Exception connue: La Passion, de Mel Gibson, parlée en araméen (langue du Christ) et en latin (langue de l'occupant romain).

d) parti pris de traduction ou de non-traduction de la deuxième langue:

La "deuxième langue" dans un film est celle qui n'est pas la langue principale parlée dans celui-ci.

Plusieurs possibilités: traduction intra-diégétique (un personnage de traducteur, d'interprète intervient dans le film même: Le Mépris, de Godard) ou traduction **extra-diégétique** (voix-off, sous-titrage), ou encore non-traduction de la deuxième langue (les dialogues japonais dans La Ligne rouge, de Malick). Ce troisième choix se rencontre souvent dans des films qui cherchent à nous faire nous identifier à des personnages qui ne comprennent pas cette langue. Bien entendu, le spectateur qui la parle et qui la comprend (les Japonais qui voient le film de Malick) ne ressentira pas le même effet.

La langue étrangère (aux personnages principaux) est selon les cas:

- entendue et non sous-titrée
- entendue et sous-titrée (traduite par écrit)
- entendue et traduite oralement par un interprète diégétique
- entendue et traduite oralement par un interprète non-diégétique
- lue, et traduite oralement (procédé employé dans les version doublées des films américains, lorsqu'un personnage lit un texte sur un écran d'ordinateur) etc.

e) Un ou plusieurs personnages sont-ils bilingues, et quelle est leur position par rapport à l'histoire: protagoniste, observateur, relais...

f) Le jeu des langues correspond-il ou non à un point de vue du récit (nous faire partager la situation d'un des personnages, qui parle une des langues, et comprend ou ne comprend pas ce qui est dit dans une autre

g) présence ou non d'une scène symbolisant le

parti pris linguistique du film: dans Le 13e guerrier, de Mc Tiernan, Antonio Banderas parle toujours anglais, mais cet anglais est d'abord censé être de l'arabe, puis du viking; scène de son apprentissage, étudiée en cours.

h) oral/ écrit: présence ou non de textes, enseignes, documents, etc... appartenant à une des langues, coïncidant ou ne coïncidant pas avec la langue parlée des personnages (dans la version originale).

Rôle d'un texte, d'un grimoire dans une autre écriture que l'écriture principale du film (parfois dans une écriture ancienne -ou "sacrée")

i) codage linguistique: qui - individu et communauté; homme ou femme; guerrier ou civil; "sauvage" ou "civilisé" - parle quelle langue, dans quel contexte, dans quelle sphère de préoccupation cette langue est-elle entendue? Est-elle - ou non - associée dans le film de façon privilégiée: au sacré, au maternel, au professionnel, à la sphère politique, aux traditions, etc...

j) intervention ou non d'une langue véhiculaire distincte des langues normalement parlée par les personnages; sens symbolique de cette langue; à quoi cette langue est-elle associée (à l'antiquité et à la tradition catholique pour le latin, à la domination économique du capitalisme pour l'anglais (Casanova)

k) moments symboliques de communion linguistique: oui? non? (voir le cours)

l) intervention ou non d'une "trans-langue" . Dans certains films, la musique est présentée comme une véritable langue permettant la communication entre Terriens et extra-terrestres (Spielberg: Rencontres du Troisième type), ou entre humains. Parfois, le langage signé des sourds est présenté comme une telle trans-langue (Les Enfants du silence, de Randa Haines), alors que ce langage n'est pas le même selon le pays.

m) accent donné ou non à un rôle d'interprète

Dans La vie est belle, de Roberto Benigni, le héros, juif italien déporté par les nazis au temps de la guerre, maquille la vérité à son enfant en lui donnant une traduction fautive de la situation: il présente à son enfant tout ce qui se passe comme un grand jeu où il s'agit de gagner un char d'assaut.

La scène étudiée où celle où il fait semblant de savoir l'allemand et "traduit" à l'attention des autres déportés les instructions qu'un gradé allemand donne en allemand: le texte allemand est très précis et correct, mais il n'est pas sous-titré pour le spectateur non germanophone. Ce dernier peut cependant comprendre qu'il s'agit d'instructions fermes et de menaces.

Le héros "appuie" sa traduction fantaisiste sur des gestes que fait le soldat allemand, et dont il détourne le sens:

- montrer sa nuque (en allemand, c'est pour dire que tout prisonnier tenant de s'évader sera abattu d'une balle dans la nuque, en italien cela devient: se voir imposer dans le dos un écriteau "asino")

("âne)

- porter trois doigts à sa bouche
- désigner d'un geste du bras droit les clôtures barbelées (en allemand, le soldat dit que ceux qui tenteront de la franchir seront abattus).

La traduction détournée est à relier dans le film au fait que le héros, pendant la première heure (avant sa déportation) est déjà un homme qui "enchante" la réalité par des embellissements mythomanes dont les autres, notamment la femme dont il est amoureux, lui savent gré.

etc, etc...

M.C. décembre 2007

4) **La Grande illusion, 1937, de Jean Renoir** Devinette: quels sont ces deux films fameux dans l'histoire du cinéma français dont le titre commence par "La Grande....", qui concernent chacune des deux guerres mondiales du XXe siècle, et qui ont été tournés tous deux plus de vingt ans après l'époque où ils se déroulent? Réponse: La Grande Illusion de Renoir, sur la guerre de 14-18, co-écrit avec Charles Spaak, et La Grande Vadrouille, 1966, de Gérard Oury, co-écrit avec Marcel Jullian et Danièle Thomson. Cette coïncidence ne semble pas en être une tout à fait, et il est possible que consciemment ou inconsciemment, les auteurs du second film aient pensé au premier film. Rappelons aussi que lorsqu'Oury a entrepris La Grande Vadrouille, qui allait rester pour longtemps la plus grosse recette du cinéma français, un film de guerre américain, traité sur un ton relativement léger, venait de remporter dans le monde un succès colossal: La Grande évasion (*The Great Escape*, 1963) de John Sturges, avec Steve Mc Queen à moto. L'évasion étant prise, l'illusion aussi, restait la vadrouille.

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

La Grande Illusion a tout ce qu'il faudrait pour être un mauvais film: la manière dont le scénario met en scène les rapports de classe entre les aristocrates de chaque pays ennemi, De Boeldieu du côté français, et Von Rauffenstein du côté allemand, ne brille pas par sa subtilité. La scène où, se retrouvant dans la forteresse, les deux hommes échangent des pensées profondes sur le cours du monde et sur leur destin de classe, est, à la lire, incroyablement plate et explicite: "*Je crains que ni vous ni moi ne puissions arrêter la marche du temps*",

dit le premier - *La fin quelle qu'elle soit sera la fin des Rauffenstein et des Boeldieu*, dit le second. Les personnages répondent à une caractérisation mécanique. Boeldieu ne quitte jamais le langage strict qui le caractérise: agonisant, après avoir été abattu "à la loyale" par son ennemi, il continue à respecter les imparfaits du subjonctif: "*je n'aurais jamais cru qu'une balle dans le ventre pût faire si mal.*"

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

Autre défaut criant, qu'on oublie devant le film: le côté "collection de petits détails vrais", où les circonstances de la guerre et de la captivité sont prétextes à nous servir toutes sortes de "répliques", de détails, d'histoires, comme celle de l'instituteur joué par Jean Dasté, qui fait la guerre parce qu'il est végétarien, donc en bonne santé, alors que son frère, malade parce qu'il ne s'alimente pas bien, s'est fait réformer¹. Dans ce film, les personnages racontent leur histoire d'une manière tellement directe que c'est comme s'ils le faisaient à la caméra... Et chacun se promène avec son lot de petites histoires, avec sa définition de classe immédiatement marquée par son habillement, ses tics de langage (le parler châtié de l'aristocrate, les "dis donc" du mécanicien joué par Gabin, les affectations chaleureuses du "Juif riche" joué par Dalio, et bien sûr les jeux de mots vaseux, du type "comment vas-tu yau de poêle", de l'Acteur)... et le film est génial, ce qui ne veut pas dire qu'il faille l'imiter.

Ce que montre très bien La Grande Illusion, en tout cas, c'est en quoi la situation de prisonnier amène chacun à radoter: l'Instituteur parle de son beau-frère à Paris, et peu après, l'Acteur souligne: "*Ca va, ça va! On le sait que tu bouffes chez ton beau-frère.*" Mais il enchaîne sur son tic à lui, son truc verbal débile, en entonnant "Frère Jacques", comme tout-à-l'heure, sans trop se soucier de faire rire, il enfile ses "*Professeur-soeur Anne, Annecy, Sicambre, Cambronne...*"

Le style des dialogues de Spaak, comme l'a remarqué Rohmer, repose sur des assemblages de phrases très courtes. Par exemple, Rauffenstein lui ayant demandé des nouvelles de son cousin, Boeldieu répond: "*Ca va très bien, il est très content. Il a un bras en moins et il a épousé une femme très riche.*" Cette succession de membres de phrase évoque curieusement une des premières répliques du personnage dans le film, qui sert à le situer: c'est avant que les Français ne soient faits prisonniers, lorsqu'il s'agit de prendre l'avion, et qu'on lui demande s'il préfère "*une combinaison ou une peau de bique*" (détail pittoresque, qui, à la sortie du film en 1937, servait à raconter toute une époque révolue). Et Boeldieu, du tac au tac, sur un ton caustique: "*Aucune préférence; les combinaisons sentent mauvais, et*

¹ Renoir referra dans les années 60 un autre film de captivité, bien moins réputé, avec Le caporal épinglé, d'après les souvenirs militaires de Jacques Perret.

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

Il y a dans La Grande Illusion quelque chose de très carré : le film divise la société verticalement, puis il montre que dans la guerre les humains se regroupent selon leurs classes respectives, avec cette différence, que si du côté du peuple, on ne peut qu’échanger des mots maladroits et des gestes affectueux entre prisonniers qui ne parlent que français, et geôliers qui ne parlent qu’allemands, du côté de l’aristocratie, les hommes peuvent communiquer: Rauffenstein parle français, ce qui lui permet de communiquer avec le capitaine de Boeldieu. Tantôt donc il parle ce français cultivé “avec l’accent” que les Français aiment tant entendre, tantôt, comme signe de leur complicité, Rauffenstein et Boeldieu se parlent anglais, une langue que ni les soldats allemands, ni les autres prisonniers français ne peuvent comprendre.

Les langues des pays adversaires sont présentées séparément. Des scènes parallèles commencent par faire parler les personnages français et allemands de choses agréables et hédonistes: les femmes, l’alcool, puis quand ils se rencontrent, cela se passe ainsi: Rauffenstein se présente dans sa langue, Boeldieu en français, et Rauffenstein répond en français (“enchanté”), montrant sa connaissance de la langue de Molière, mais aussi son respect de celle-ci. Il n’y a pas de réciprocité, Boeldieu ne prononçant pas un seul mot d’allemand de tout le film (le cas d’un français parlant allemand est très rare dans notre cinéma, sauf lorsque le personnage est juif, collabo ou pervers: cas de Grandgil dans La Traversée de Paris, d’Autant-Lara).

L’autre personnage bilingue du film (il le montrera lors de l’épisode de la fermière) est le juif Rosenthal, “fils des banquiers Rosenthal”, issu d’une famille riche, et caractérisé comme cosmopolite. On n’évoquera jamais au cours de La Grande Illusion le fait qu’il parle allemand, cela semble naturel aux autres personnages, comme si tout juif maîtrisait plusieurs langues.

Pourquoi y a-t-il, lors de la brève scène du repas avec Rauffenstein, un échange de propos en anglais, que ne sont pas censés comprendre les autres, alors que le contenu - il s’agit d’un parent du capitaine joué par Fresnay, qu’a connu Rauffenstein, et qui était un “*marvelous rider*”, un très bon cavalier”- n’a rien de clandestin?

Probablement d’abord pour amener leur dernière confrontation, où cette fois-ci ils auront à se parler sans être compris aussi bien des Allemands que des Français. Mais aussi pour permettre une réciprocité et créer un terrain linguistique neutre; l’anglais est une langue qu’ils partagent mais qui n’est pas leur langue maternelle à l’un et à l’autre. Et encore pour matérialiser leur complicité de classe et de goûts. Les trois moments où ils parlent brièvement anglais avant leur scène finale (mortelle), concernent leurs communs plaisirs d’aristocrates: l’art de l’équitation et la fréquentation des petites femmes de Paris (une certaine “Fifi” qu’ils ont connue tous deux).

Dans la bouche de Boeldieu, qui affirme: "*Je dis vous à ma mère et vous à ma femme*" sont mis des mots un peu démonstratifs, occasion de lui faire endosser les trouvailles verbales des dialoguistes. Par exemple, il regarde de jeunes soldats allemands faire l'exercice, et les prisonniers monter leur spectacle: "*D'un côté, des enfants qui jouent aux soldats, de l'autre des soldats qui jouent comme des enfants.*" Plus loin, encore plus lourd, faisant allusion à des sports à l'époque éminemment aristocratiques. "*À quoi sert un terrain de golf? À jouer au golf. Un court de tennis? À jouer au tennis. Un camp de prisonniers, ça sert à s'évader.*" Lorsqu'on l'invite à prendre sa part du creusement d'un tunnel, il dit élégamment: "*Je me suis laissé dire que la reptation était un exercice des plus salutaires.*" Ce n'est pas si souvent qu'on a l'occasion de placer le mot "reptation" dans un dialogue de film.

À l'opposé, Maréchal a un répertoire de mots et d'exclamations populaires. Mais aussi il a un joli tic, très touchant. Quand il entend un mot ou un nom qu'il ne connaît pas, il "fait comme si", d'un air entendu, puis, à retardement, il se renseigne. Ayant demandé sa profession exacte à l'"ingénieur" joué par Gaston Modot, il entend le mot "cadastre", et fait "*Ah oui! le cadastre*". Deux minutes plus tard, avec précaution, il se lance dans une question: "*Si tu permets, je voudrais te poser une question. - Vas-y./ "Qu'est-ce que le cadastre?"*" Gabin détache le "astre" en l'articulant exagérément, comme si ce mot était quelque chose d'extraordinaire et de comique à la fois. Et la scène se termine là (le spectateur n'aura pas la réponse dans le film). Même jeu plus tard, avec le prisonnier dont la lubie - en même temps que le passe-temps, est de retraduire les odes de Pindare, ce qui suscite l'ironie générale des autres, toutes classes confondues. Maréchal se lance avec cette belle réplique: "*dis-donc, je t'ai jamais demandé, parce que, dans le fond, je m'en fous, mais qu'est-ce que c'est que ton Pindare?*" Cela dit avec une grosse voix sur le "a" de Pindare, comme tout-à-l'heure avec celui de "cadastre". "*Le plus grand poète grec!*", répond avec emphase le traducteur, et Maréchal ne peut que répéter: "*le plus grand poète grec! Mon vieux!*", ce qui est à mon avis une superbe idée de dialogue.

Parfois, un personnage survit dans le discours des autres, par une allusion à ses façons de parler. Maréchal dit à son compagnon d'évasion, lors d'une de leurs disputes: "*une pierre dans mon jardin, comme dirait ce pauvre Boeldieu*".

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

Maréchal se révèle ainsi dans le film comme celui qui écoute, et

parfois transmet, les mots des autres.

Dans les films de guerre, il y a comme cela des moments où l'ennemi est complètement ému et transformé de prononcer maladroitement deux ou trois mots de la langue de l'ennemi: dans Furyo de Nagisha Oshima, avec Tom Conti et David Bowie, un soldat japonais prononce maladroitement devant un prisonnier anglais qu'il aime bien, les mots "Merry Christmas", et ces mots - qui forment le titre original du film - lui inspirent d'épargner sa vie. Le cinéma aime bien ainsi "saisir" sur une bouche malhabile, en gros plan, chez Oshima, en plan plus éloigné chez Renoir, de telles choses.

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

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

Ce qui fait un écho curieux avec les dialogues du Quai des brumes, où le héros joué par Gabin déclarera à la jeune Nelly (Michèle Morgan), sous la plume de Prévert:

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

Parfois, au cinéma, une sorte de Pentecôte² passive se produit pour les personnages, qui correspond à leur plus grande illumination."

(ext. de Michel Chion, *Le complexe de Cyrano, La langue parlée dans les films français*)

5) BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

a) Sur les langues

Les Langages de l'humanité, coll. Bouquins, Robert Laffont, Jérôme Peignot, Histoire et art de l'écriture, coll. Bouquins, Robert Laffont, `

b) Sur les langues au cinéma

Michel Chion, *Le complexe de Cyrano, La langue parlée dans les films français*

² La Pentecôte est cette fête chrétienne commémorant la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres, qui leur confère le "don des langues", dans ce cas le don de parler toutes les langues. Une Pentecôte passive serait le don de les comprendre...