

Article

« Le Grand Imagier et le Haut Parleur. Langue et énonciation au début du cinéma sonore »

Germain Lacasse

Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 20, n° 1, 2009, p. 161-178.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/039274ar>

DOI: 10.7202/039274ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Le Grand Imagier et le Haut Parleur. Langue et énonciation au début du cinéma sonore

Germain Lacasse

RÉSUMÉ

Les travaux théoriques portant sur les nouvelles figures d'énonciation qui ont accompagné l'avènement du cinéma parlant (voix *over*, voix *off*, doublage, etc.) ont souvent associé celles-ci à la notion de « Grand Imagier » proposée par Albert Laffay. Les travaux de Christian Metz ont en quelque sorte consolidé cette approche iconique de la théorie de l'énonciation en la liant surtout à l'étude de la bande image. L'étude qui suit propose d'enrichir ces travaux en examinant le rôle de la langue et de l'accent dans certains films des débuts du parlant. Les écrits de Robert Stam sur Bakhtin et la translinguistique permettent de réexaminer les études sur cette période en y envisageant langue et accent comme des marques d'énonciation. L'article suppose que ces marques ont pris la relève des bonimenteurs et qu'à côté du Grand Imagier se trouve également un « Haut Parleur », c'est-à-dire une instance virtuelle d'énonciation dont la source est sonore ; cette hypothèse est mise à l'épreuve dans l'étude critique d'ouvrages récents consacrés à la bande sonore dans la période de l'interrègne.

For English abstract, see end of article

Langue et énonciation

Dans nos travaux antérieurs (Lacasse 2006 et 2007), nous avons rappelé que les études de Metz sur le langage cinématographique étaient surtout basées sur l'examen de la bande image dans le cinéma de fiction, et nous avons associé à cette démarche sa définition d'une énonciation réflexive au cinéma, à laquelle nous opposons une énonciation déictique appuyée sur les recherches de Casetti (1990), Jost (1992) et Simon (1978). Metz pensait (1988, p. 29) qu'au cinéma, l'énonciation ne

pouvait être que réflexive, le film étant le seul foyer d'énonciation, et les seuls signes assimilables à des déictiques étant l'adresse, l'image subjective et le retour en arrière.

Partant de nos travaux sur le bonimenteur de film, nous proposons d'envisager la possibilité d'une énonciation déictique renvoyant plutôt aux instances liées à la production de même qu'à la diffusion des films. Nos réflexions étaient fondées sur une étude du rapport entre le cinéma et l'oralité, mais aussi inspirées par les théories de la réception. Des recherches plus récentes en sociologie du cinéma, celles de Jean-Pierre Esquenazi (2007), nous ont semblé donner du poids à nos propres arguments. Il rappelle la précision des réflexions de Benveniste, qui concevait l'énonciation comme la « mise en fonctionnement (d'un système symbolique) par un acte individuel d'utilisation » (p. 132). Esquenazi en vient à la conclusion qu'« au terme de sa fabrication, le film échappe à l'institution qui l'a produit pour être appréhendé par diverses communautés de publics dont le rôle est de lui attribuer une valeur [...] une signification [...] et un statut » (p. 132).

Ces idées sont intéressantes pour éclairer la théorie de l'énonciation cinématographique, et elles ont permis de la raffiner en l'examinant selon une approche contextuelle plutôt que purement immanente. Cette approche nous a mené à réfléchir sur les liens existant entre l'oralité, l'énonciation et la langue (Lacasse 2008). Dans le cours de cette recherche, nous avons constaté que les travaux sur l'énonciation élident souvent la question de la langue, et que cette élision affaiblit les travaux sur l'histoire du cinéma et de son langage. L'arrivée de la bande sonore suscita l'apparition de nouvelles figures du langage cinématographique (voix *over*, voix *off*, etc.) mais aussi de nouvelles formes de traduction verbale : doublage, commentaire, voix *over* traduite, etc., qui, toutes, déplacent à nouveau le foyer d'énonciation. Mais la compréhension théorique de ces nouvelles figures est encore fondée sur une approche très structuraliste, que nous proposons de raffiner par une approche pragmatiste, tenant compte autant du contexte de réception que de l'œuvre elle-même.

Bakhtin et la translinguistique

« Speech is always cast in the form of an utterance belonging to a particular speaking subject, and outside this for me it cannot exist » (Stam 1989, p. 40). Si l'on comprend bien la définition bakhtinienne de l'énonciation, on peut y associer la langue, puisque celle-ci et l'accent sont des marqueurs identitaires déterminants de l'énonciateur et de sa communauté. Robert Stam pense que la théorie de Bakhtin permet de corriger les lacunes de la théorie de Metz sur l'énonciation. Metz approchait l'énonciation de façon structurale, dans la lignée des travaux de Saussure, et même si ses travaux évoquaient d'autres façons de voir, il ne les formula pas. Il conclut que l'énonciation filmique ne peut être que réflexive et renvoyer au film lui-même, en tant que foyer d'énonciation. Stam estime que selon Bakhtin, il faut plutôt voir le film comme un énoncé : « The filmic text, then, is incontrovertibly social, first as an utterance, which is social by definition, and second as an utterance that is situated, contexted, historical » (p. 44).

Stam rappelle aussi que Bakhtin et ses collaborateurs avaient développé un ensemble de concepts visant à théoriser la complexité des « accents sociaux » qui marquent tous les énoncés. Ils parlaient d'accent social, d'évaluation sociale, d'intonation. Mais la notion que Stam pense déterminante est celle de tact (*taktichnost*), que Bakhtin définissait comme « l'ensemble des codes qui déterminent l'interaction discursive » (Stam 1989, p. 45), lesquels codes sont liés à l'ensemble des relations sociales des sujets, à leur horizon idéologique, mais aussi aux circonstances concrètes de l'énonciation.

Stam souligne que cette notion est particulièrement bien adaptée pour l'analyse du cinéma sonore :

With regard to verbal exchanges between characters in the diegesis, meanwhile, it is worth noting that cinema is superbly equipped to present the extraverbal aspects of linguistic discourse, precisely those subtle contextualizing factors evoked by "tact." In the sound film, we not only hear the words, with their accent and intonation, but we also witness the facial or corporeal expression that accompanies the words—the posture of arrogance or resignation, the raised eyebrow, the look of distrust, the ironic glance that modifies the ostensible meaning of an utter-

ance—in short, all those elements that discourse analysts have taught us to see as essential to social communication (p. 45-46).

Stam rappelle par exemple que dans *Trouble in Paradise* (1932), Ernst Lubitsch pratiqua « the mutual interillumination of cultures » (p. 76) en attirant l'attention sur les particularités énonciatives du nord et du sud de l'Europe. Dans ce film, un traducteur sert d'interprète à un personnage qui raconte en anglais un cambriolage à la police italienne. Tandis que l'Anglais est plutôt figé et sans émotion dans son discours, le traducteur s'exprime avec beaucoup de mouvements corporels et faciaux. Ce traducteur intradiégétique semble s'apparenter au bonimenteur de film, qui devait non seulement expliquer le récit du film muet, mais souvent traduire les intertitres des films importés aussi bien que les comportements des personnages. On a longtemps vanté le cinéma muet comme un esperanto visuel, un langage universel, mais pour l'affirmer, il fallait oublier que les acteurs du muet ont dû inventer un langage corporel et facial qui avait peu à voir avec les codes habituels et que, dans de nombreux pays et régions, les films étaient « expliqués » et même « interprétés » par des bonimenteurs surtout venus du théâtre¹.

La langue inaudible

Des ouvrages récents consacrés aux débuts du cinéma parlant laissent pourtant croire qu'ils ont été le fruit d'études portant sur des œuvres où la langue était inaudible ou presque. Ces ouvrages examinent sous toutes les coutures les rapports du cinéma avec la théorie du langage lors du passage du muet au parlant et au cours des périodes qui ont suivi. Il y est question du son et de presque toutes ses manifestations humaines : la parole, la voix, la voix *off*, la voix *over*, les dialogues, les accents, les intonations, la traduction, le commentaire, etc. Mais pendant qu'on étudie à la loupe toutes ces notions, on semble le faire sur des personnages demeurés presque muets : ils ne parlent aucune langue ! Du moins, c'est l'impression qui persiste après l'examen des ouvrages désignés, puisque leur objet d'étude oublie presque totalement la langue dans laquelle s'expriment tous les personnages, dont on analyse la parole, la voix, la voix *off*, la voix *over*, les dialogues, les accents, les intonations, tout

comme la traduction de leurs différents traits d'oralité ainsi que tout commentaire portant sur ceux-ci, etc., mais sans jamais s'attarder au fait qu'ils parlent tantôt anglais, tantôt russe, ou chinois, ou bantou, ou...

La chose pourrait étonner, mais après examen, elle le fait moins. L'objet des études que nous citerons était ailleurs : la parole, la voix, etc. Elles sont donc consacrées à ces sujets de manière rigoureuse, mais malheureusement de façon peut-être un peu lacunaire, comme le sont souvent les travaux hyperspécialisés. La connaissance évoluant souvent par critique et apport subséquents, ces travaux nous ont donc fourni matière à un examen du complément qu'apporterait une étude croisée de la langue et de ces autres objets. L'intérêt pour cette question est aussi venu de notre curiosité antérieure pour un autre élément négligé de l'histoire du cinéma muet : le bonimenteur de film. Avec d'autres, nous avons progressivement découvert que le cinéma muet ne l'avait pas toujours été, et que l'intervention d'un commentateur avait permis de lui donner non seulement une voix, mais une langue et des accents (Lacasse 2000).

Son et langue

L'ouvrage le plus récent et le plus exhaustif sur la transition du cinéma muet au cinéma parlant est celui de Martin Barnier, *En route vers le parlant...* (2002). Barnier s'intéresse surtout aux nouveaux aspects esthétiques découlant de l'arrivée du son, il secondarise donc l'étude de la langue. Toutefois, l'information qu'il fournit permet de voir que celle-ci était déterminante, si l'on réexamine son travail dans une perspective translinguistique. Il souligne que la Motion Picture Producers and Distributors of America Association (MPPAA) avait ouvert un bureau à Paris avec le soutien du département américain du commerce, qui encourageait les producteurs à se faire plus agressifs, leur disant « Trade follows the film » (Barnier 2002, p. 101). Mais pour vendre la culture américaine aux Français, il fallait leur vendre des films en français, donc s'insérer, en quelque sorte, dans la communauté d'énonciation de la société française. Bien sûr, le cinéma muet américain avait été largement diffusé en Europe avec des intertitres en langues nationales, mais la

diffusion de films parlants en langue nationale, joués par des acteurs parlant la langue familière, facilitait la compréhension des films diffusés par le public et contribuait à accentuer la relation de proximité entre les œuvres et le public, ce que seul le bonimenteur pouvait auparavant effectuer de façon aussi nette.

Barnier rappelle que les Américains, qui utilisèrent toutes les tactiques (versions multiples, sous-titrage, doublage) pour faire diffuser leurs propres films dans les autres pays, firent tout pour enrayer ces tactiques chez eux et optèrent rapidement pour une formule qui existe encore aujourd'hui : racheter les droits et refaire les films avec leurs propres acteurs. Avant la généralisation de cette formule, ils firent aussi des essais protectionnistes : ajouter à la bande sonore étrangère une voix *over* expliquant le récit et les dialogues (comme cela se fait aujourd'hui en Europe de l'Est et en Russie). L'Italie fasciste poussa à l'extrême ce protectionnisme, supprimant, entre 1929 et 1933, tous dialogues autres qu'italiens et les remplaçant par des intertitres.

Barnier étudie longuement les premiers films sonores et les premiers essais de prise de son directe. Dans *La chienne* (1931), Jean Renoir enregistre soigneusement les bruits de la rue, qui masquent parfois les dialogues mais donnent un effet réaliste (Barnier 2002, p. 161). Mais Barnier n'étudie pas la langue des comédiens, un aspect pourtant majeur du son. Renoir veilla à ce que ses comédiens utilisent un vocabulaire et un accent caractéristiques destinés à bien souligner les oppositions de classe. Il entraîna Janie Marèse pour qu'elle puisse modifier ses intonations afin que ces dernières correspondent à l'argot marqué que devait parler son personnage de fille des rues. Il appréciait particulièrement l'acteur qui interprétait le proxénète Dédé, parce qu'il voyait en lui une véritable personnalité plutôt qu'un acteur (Welsch 2000, p. 64). André Bazin a même écrit que les dialogues semblent avoir été improvisés pour s'ajuster au style de chaque comédien (Welsch 2000, p. 67).

On peut dire la même chose de *Boudu sauvé des eaux* (1932), autre film de Renoir dont Barnier étudie minutieusement la bande sonore, mais en négligeant la langue. Un des seuls films où il s'intéresse à la langue et à l'accent est *Justin de Marseille* (Maurice Tourneur, 1935) :

L'une des erreurs sonores du film est d'avoir choisi Alexandre Rignault qui a l'accent parisien, pour incarner Esposito le gangster napolitain. Son concurrent, Justin est joué de façon crédible par Berval. Les accents sont un des éléments essentiels du film. Quand les quatre Marseillais discutent du coup qui se prépare, ils utilisent de nombreuses expressions méridionales qui sonnent juste, évitant les clichés ou l'imitation des films ou des pièces de Pagnol (Barnier 2002, p. 182).

Ici, Barnier nous aide à constater l'importance que l'accent a rapidement acquis pour matérialiser et singulariser les discours. Il insiste sur l'accent erroné du personnage italien et sur celui, plus « juste », des Marseillais ; les accents non seulement soulignent la nationalité des protagonistes, mais sont également des marqueurs de leur classe sociale et potentiellement, aussi, de celle du public qu'on veut toucher.

Voix *over* et langue

Alain Boillat a publié, en 2007, un livre très fouillé sur les rapports du cinéma avec la voix, en particulier la voix *over*. Son hypothèse de départ semble relativement simple : la voix *over* est une version virtuelle de la voix du bonimenteur, elle est la forme sonore d'une instance apparue avec les médias audiovisuels, que le théoricien Albert Laffay identifia par le terme « Grand Imagier » et qui a été solidement étudiée par les narratologues comme André Gaudreault, François Jost et autres. À partir de ce postulat apparemment simple, Boillat réétudie les textes traitant des relations entre le cinéma et l'oralité et démontre clairement que l'évolution du cinéma a permis l'apparition de voix « déliées » de deux types, qu'il appelle « voix-attraction » et « voix-narration ».

La démonstration de Boillat est aussi rigoureuse que raffinée, et appuyée sur des exemples probants relatifs aussi bien aux idées de l'époque (par exemple, le roman *L'Ève future*) qu'aux films où la voix *over* joue un rôle important (par exemple, *Le roman d'un tricheur*, de Sacha Guitry [1936]). Mais sa démonstration manque un peu de consistance parce qu'elle oublie un aspect fondamental de l'oralité : la langue. Ce terme n'apparaît d'ailleurs pas dans l'index notionnel du livre. Nous ne voulons

pas attaquer cette étude brillante en raison de cet aspect, nous profiterons au contraire de sa valeur pour proposer de l'enrichir. Mais pour ce, il faut critiquer un peu cet aspect de l'étude, et répéter qu'une étude de la voix, de la parole, de l'énonciation demeure certainement incomplète si elle n'est pas étoffée par des considérations sur la langue.

« L'humain intrinsèquement évincé du dispositif du cinéma parlant fait retour dans le film à travers sa mise en scène vocale » (Boillat 2007, p. 32). Cette constatation est importante, mais donnerait plus de matérialité au Grand Imagier en soulignant la langue dans laquelle s'exprime cette voix *over* et l'accent qui lui est propre. Autrement, cette voix n'est qu'une instance technique et désincarnée, une voix « déliée », comme le souligne avec justesse Boillat. Il faut ajouter que bien qu'elle soit déliée du corps d'un locuteur, elle peut, par la langue, être associée à un corps social, à une communauté. C'est une voix déliée, mais celle-ci est territorialisée, associée à un espace et à une époque :

Par ailleurs, ce ne sont pas seulement les éléments appartenant au monde de l'image projetée qui sont visés par la voix du « cinéma » *parlé*, mais c'est aussi le film lui-même. Le texte proféré peut donc endosser une fonction déictique (en se référant à ce film) relativement à une deixis réelle qui s'origine dans le lieu où le spectacle est proposé (p. 61).

Boillat rappelle aussi les réflexions de Laffay sur le cinéma noir américain des années 1940, où abondaient les commentaires en voix *over*. Il appuie les hypothèses de Laffay, pour qui la voix *over* ne renvoyait pas à la technologie sonore, mais bien à une « structure énonciative inhérente au film » et que Laffay lui-même appelait « Grand Imagier » et définissait comme une « présence virtuelle cachée derrière tous les films » (p. 322). Quoiqu'elle soit cachée, cette présence s'affirme et peut être identifiée par la langue parlée dans le film ; dans le cas des films doublés, cette présence est déguisée mais ce masque est connu, le spectateur sait qu'un film étranger a été traduit et qu'une instance d'énonciation plus familière s'est ajoutée à la première.

Sur la langue

Michel Chion constate (2008, p. 6) que le cinéma français « regorge de perdants au verbe haut » et décrit les films qui, dans l'histoire du cinéma français, brillent par leur rapport à la langue parlée, peu importe qu'ils appartiennent au répertoire populaire ou académique, et utilisent une langue qui n'est parlée qu'au cinéma. Il souligne les récurrences qui marquent cette histoire : rareté et folklorisation des parlers français marginaux, caractère réflexif de la langue française à l'écran (les personnages s'écoutent parler et se donnent des leçons de français), absence ou faiblesse d'un niveau de langue dit « neutre », cette absence poussant la langue parlée à basculer entre parler familier et parler très châtié, « contrairement à [ce qu'on observe dans] d'autres pays où la langue n'oblige pas à choisir et comporte une façon *neutre*, non connotée, de s'adresser à l'autre, ou de parler des sentiments et des choses » (p. 7). Il note enfin parmi ces particularités le goût des extrêmes (entre laconisme et verbalisme) et le rôle important donné aux acteurs étrangers s'exprimant avec un accent.

Les premiers films que Chion analyse remontent aux débuts du parlant, comme *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930). Il souligne le paradoxe de ce film qui exploite visuellement le petit peuple de la capitale, « tout en refusant à l'oreille le pittoresque verbal que l'on associait déjà à l'époque avec ce milieu, au profit d'un style "neutre", dépourvu d'argot et de familiarité » (p. 10). Selon lui, ce paradoxe s'explique par la volonté de Clair de conserver la stylisation du muet en limitant la parole, qui demeure distante et neutre. Il oppose à cette parole rare et peu typée celle d'autres films très marqués par les dialogues et les accents, Pagnol étant l'exemple le plus évident.

Chion semble oublier que Clair s'est rapidement familiarisé avec la parole et la langue et qu'il leur a donné un rôle majeur dans son œuvre. Dans *Le silence est d'or* (1947), il oppose avec justesse français populaire et français académique pour bien caractériser les différents personnages évoluant dans le monde du cinéma naissant. Il a poussé plus loin encore la « vérité linguistique » en faisant faire par le comédien principal, Maurice Chevalier, un commentaire en anglais en voix *over* pour diffusion aux États-Unis. Nous avons pu visionner ce film en

octobre 2007, à Montréal, lors de sa projection dans le cadre du colloque « Pratiques orales du cinéma² ». Il comporte des parties nettement parentes avec l'art du bonimenteur : par exemple, des séquences où le personnage incarné par Chevalier commente en anglais, avant qu'elles ne soient dites en français, les répliques qu'il va adresser quelques instants plus tard à la jeune fille qu'il veut séduire ; de nombreux segments où le commentaire passe de la focalisation interne à l'externe et du discours direct à l'indirect, ce qui n'est pas sans rappeler un phénomène propre au bonimenteur, qui pouvait prêter sa voix au personnage après avoir présenté la diégèse par un commentaire externe sur le contexte. Ces façons de faire tiennent encore d'une pratique orale où le foyer de la parole se déplace constamment de l'intérieur à l'extérieur du film, tandis qu'après l'interrègne, ces tactiques ne seront plus qu'exceptionnelles et que pendant cette période de transition, la langue et l'accent serviront à amplifier les points d'ancrage de cette parole mobile.

Le tact vernaculaire

De nombreux films français des années 1930 sont marqués par un travail méticuleux sur le vocabulaire, l'accent et le « tact ». Dans *Boudu sauvé des eaux*, Jean Renoir confie à Michel Simon le rôle du clochard qui dérange par ses manières complètement sauvages et dont les comportements étranges sont associés à un vocabulaire et à une expression le distinguant bien nettement des bourgeois qui le recueillent. Pour amplifier sa gaucherie, Renoir le fait parler pendant qu'il mange (dans le parc au début du film, puis plus tard à table chez Lestingois) et lui fait même déformer le nom de son hôte, qu'il appelle « Lintesgois ».

Accueilli chez le libraire, Boudu refuse ce qu'on lui offre et demande plutôt ce à quoi il est habitué : pain et sardines. Son hôte lui offre un veston : « Vous allez passer une redingote », mais il la repousse promptement : « En voilà un déguisement ! J'oserai jamais aller dans la rue avec ça. Les enfants vont me crier à la chienlit. » Les répliques de Boudu comportent peu d'argot, mais pour amplifier le contraste avec les bourgeois, Renoir le fait aussi grossier que possible. Il tutoie ses hôtes, dort par terre et tente d'embrasser les femmes. La bonne lui résiste

parce qu'elle couche avec le patron, mais l'épouse finit par accepter et s'en trouve bien contente, jusqu'à ce qu'elle découvre la vérité.

L'attitude de Boudu a été soigneusement préparée pour appuyer sa psychologie asociale et amplifier son discours rébarbatif. Non seulement il ne connaît rien à la bienséance, mais il est malhabile et déséquilibré, autant physiquement que psychologiquement : il titube, trébuche, chute, chavire, sans même avoir absorbé une goutte, trouvant le vin trop amer. Dans ce film peu bavard, où la bande son comporte beaucoup de bruits d'ambiance, Renoir résiste à employer le bavardage commun aux premiers films parlants pour plutôt exploiter un mouvement et une physicalité dont le son permet de tirer parti.

Dans *Le jour se lève*, le travail sur le corps est moins poussé mais celui sur la langue vernaculaire est plus marqué. Écrits par Jacques Prévert, les dialogues utilisent abondamment les expressions populaires et l'argot. Prévert met dans la bouche de ses personnages des expressions usuelles : « Tu vas la fermer, ta gueule ! » (François à Valentin) ; « Vous allez vous barrer ! » (François aux policiers) ; « Tu restes là pis la flotte t'attend comme un cave. » (François à Françoise). Au lieu d'en faire de simples répétiteurs, le cinéaste leur met en bouche un parler populaire inventif : « Il faut avoir de l'eau dans le gaz et des papillons dans le compteur pour être restée trois ans avec un type pareil. » (Clara racontant à François qu'elle vient de quitter Valentin) ; « T'es mignonne. Avec tes fleurs, tu ressembles à un petit arbre. » (François à Françoise) ; « Est-ce que j'ai une gueule à faire l'amour avec des souvenirs ? » (Clara à François quand il annonce qu'il va la quitter).

La première conversation entre François et Valentin est particulièrement soignée pour marquer leur opposition. Pour que François s'éloigne de Françoise qu'il veut pour lui, Valentin lui fait croire qu'il est son père et dit à François qu'il est un mauvais parti. Tiré à quatre épingles, il s'exprime en un français très correct : « Vous n'avez pas de situation, pas d'avenir, pas de santé, vous faites un métier malsain. » Mais François n'est pas impressionné par ce vernis et répond dans un vernaculaire bien marqué : « T'as peut-être les idées larges, mais t'as la tête trop

petite! [...] Le père, le père... Il revient au bout de quinze ans sur la pointe des pieds et pour faire quoi: de la morale. Y a d'quoi s'marrer!»

Les critiques de l'époque semblent avoir apprécié le travail sur les dialogues, qui a permis de dépasser le bavardage des premiers *talkies*. Alexandre Arnoux écrit, en 1946: «Après une juvénile expression de loquacité, une déplorable obéissance au théâtre, l'écran apprend à se taire. [...] Le dialogue, au moins dans les meilleures productions, n'accapare plus la vedette, se fait accompagner, soudure et liaison des images». L'auteur l'apprécie d'autant plus qu'il trouvait les intertitres du muet très dérangeants: «On se surprend à les ânonner soi-même» (p. 80). Cet appel à des dialogues raffinés et dynamiques est commun; René Barjavel, dans son essai *Cinéma total* (1947, p. 80), déplore les films trop bavards et en appelle à des dialogues pertinents: «Le dialogue précise non seulement le caractère, mais l'activité sociale, humaine, des personnages. [...] Il décrit, non l'action, mais les personnages dans les manifestations parlées de leur caractère et dans leur vie sociale.»

Accent(s)

Michael Abecassis (2005) a effectué une étude sociolinguistique très approfondie des niveaux de langage utilisés dans cinq films français des années 1930 (*Fric-Frac*, *Circonstances atténuantes*, *Le jour se lève*, *La règle du jeu*, *Hôtel du Nord*). Appliquant une méthodologie inspirée des travaux de William Labov, il a constitué une base de données permettant d'inventorier le vocabulaire et les expressions utilisés par les personnages principaux, et aussi de quantifier et de caractériser la représentation du français parisien selon des paramètres de classe. Il souligne que les scénarios de tous ces films sont construits autour des rapports entre bourgeois et prolétaires, à une époque où la crise économique et la montée du fascisme poussaient à vouloir consolider l'unité nationale, et que le vernaculaire parisien a été judicieusement utilisé par les scénaristes pour donner plus de profondeur aux personnages. Il conclut ainsi: «The study of language of these five films from the late 1930s demonstrates the importance for authors and scriptwriters of

firstly lexical and secondly phonetic features over syntax, pragmatics or discourse » (p. 365).

L'affirmation n'est pas gratuite, elle est basée sur une analyse exhaustive et systématique de tous les termes et expressions utilisés par les personnages des cinq films. Abecassis rappelle évidemment la plus célèbre réplique du cinéma français, « Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère? » (*Hôtel du Nord*), mais il cite et dissèque toutes les autres répliques pour montrer que le caractère de classe est surtout marqué par le vocabulaire et l'accent (ou la prononciation) : « L'amour c'est pas ce qu'on met à gauche. » (Renée, dans *Hôtel du Nord*) ; « Alors, si tu veux t'tuer pour Christine, ben tue-toi, mais tout seul ! » (Octave, dans *La règle du jeu*) ; « Merde ! T'as raison. Faut s'débîner. Donnes-y la clé, où qu'on a mis la camelote toi? » (Ptit Louis, dans *Fric-Frac*) ; « Quand t'as pas un avion, tu fais qu'des gaffes. » (Octave, dans *La règle du jeu*) ; « Qui que c'est, cette femme-là? » (*Circonstances atténuantes*).

Dans un article publié plus récemment, Abecassis ajoute (2008, p. 14) qu'on peut contester l'authenticité linguistique des films populaires des années 1930, mais qu'ils renvoient tout de même à une réalité qui était le référent des scénaristes et des réalisateurs :

Le film renvoie à une réalité populaire qui a bel et bien existé, mais il la revisite et la cristallise tant par son imaginaire que par sa langue, souvent fabriquée et stylisée. La langue du cinéma est un ensemble où la musique et les images se fondent avec la multiplicité des voix pour participer à l'illusion cinématographique. Malgré leur élément de fiction, les films nous permettent d'observer par le prisme de la caricature les faits langagiers que cinéastes et dialoguistes considèrent caractéristiques de la langue populaire et dont les traces sonores subsistent essentiellement au cinéma.

Comme les bonimenteurs qui pouvaient adapter ou traduire le film en utilisant le langage populaire, des scénaristes et des acteurs français du début du parlant accentuent (!) le caractère de classe en utilisant le vernaculaire, qui permet d'ancrer le film dans la culture populaire orale davantage que dans la culture bourgeoise lettrée, dont la norme langagière est fixée par le

français écrit. Ils poursuivent en quelque sorte ce que faisait le bonimenteur du muet et en ont fait le Grand Imagier, qui est pourtant aussi le Haut Parleur, puisqu'il réfléchit et évalue la capacité et la qualité expressives des dialogues avant qu'ils n'atteignent l'écran et le public.

Conclusion

Le but de cette étude était de vérifier si les travaux sur les débuts du cinéma parlant avaient tenu compte des rapports que ce dernier entretenait avec le bonimenteur du cinéma muet, en particulier avec les possibilités dialogiques ou translinguistiques que permettait un commentaire comportant des variables raffinées de langue et d'accent. L'objectif plus général était de théoriser le rôle de la langue et de l'accent comme marqueurs d'une énonciation déictique (ou contextuelle) dans le cinéma sonore à ses débuts.

Notre étude des principaux ouvrages sur la question montre qu'ils ont apporté des développements théoriques solides à la question des instances d'énonciation dans le cinéma parlant, mais que ces développements ont porté essentiellement sur les questions touchant le dispositif, par exemple : quelles sont les figures accomplissant, dans le cinéma parlant, les fonctions attribuées au bonimenteur dans le cinéma muet ? Ces études ont montré avec cohérence et rigueur que la voix *over* et les dialogues ont aussi inspiré la théorisation d'une instance virtuelle d'énonciation appelée le Grand Imagier, présente de façon plus explicite dans les films de la période de transition, et de façon plus implicite dans ceux des années ultérieures.

Toutefois, ces travaux ont négligé le travail sur la langue dans laquelle s'exprime le Grand Imagier, qui pourrait dès lors s'appeler aussi le Haut Parleur (à moins qu'il ne soit son frère jumeau). En nous intéressant aux langues que parlent les voix *over*, les voix *off* et les dialogues, nous avons affaire à des personnages de multiples classes sociales et de différentes nations, dont la crédibilité n'est bien assise que si la langue qu'ils parlent est traduite par des moyens qui transfèrent de façon convaincante tous les éléments de la polysémie sonore. Nous pouvons de cette façon comprendre les liens qui existent entre le

bonimenteur du cinéma muet et l'énonciation dans le cinéma parlant, constatant que la transition de l'un à l'autre s'est faite par l'entremise de figures d'explicitation de l'énonciation qui ont été graduellement intériorisées une fois que la présence du son et des dialogues est devenue habituelle.

Mais les travaux sur le bonimenteur ont aussi mis en évidence autant son rôle de traducteur que son rôle d'explicateur, et il faudrait poursuivre cette comparaison pour le cinéma parlant également. Le bonimenteur a progressivement été intégré à la bande son, mais sa présence est demeurée perceptible par l'entremise de toutes les nouvelles instances de traduction mentionnées plus haut, qui ont pour effet de déplacer le foyer d'énonciation. En étudiant ces projections comme des « pratiques orales » du cinéma, nous devons considérer les circonstances de la projection et pouvons constater que la langue demeure le principal moyen de traduction et le principal déterminant de l'énonciation ; les « malaises » du doublage tiennent au hiatus entre l'expression verbale et l'expression visuelle, et sont moins ressentis quand les traducteurs et les doublleurs exercent leur métier avec suffisamment de « tact³ ».

Il serait intéressant de projeter à rebours les résultats de cette étude sur la période du cinéma muet, et d'examiner avec plus de soin le travail de traducteur des bonimenteurs. Les matériaux pour une telle étude ne semblent pas nombreux, mais ils existent probablement au Japon et dans d'autres pays où les bonimenteurs furent importants : Pays-Bas, Russie, etc. Le but serait de vérifier les qualités expressives des bonimenteurs : parlaient-ils plus d'une langue ? Connaissaient-ils les différents dialectes et accents d'une même langue ? Connaissaient-ils ceux de leurs spectateurs ? etc. Leur polyglossie pourrait alors nous renseigner sur leur capacité à transmettre aux spectateurs la complexe polysémie qui permet d'interpréter de façon raffinée et pertinente.

Université de Montréal

NOTES

1. Le linguiste István Fodor, qui s'est intéressé à cette question au point d'y consacrer un ouvrage très fouillé, propose lui aussi une théorie fondée sur une critique de l'approche metzienne. Il critique la négligence, par Metz, des dialogues, mais il souligne la pertinence des notions que ce dernier appelait dénotation et connotation : « As regards the semiotic function of film synchronization, the terms of Metz are more reliable. As a first approach they explain the limits of synchronisation. Besides denotation the motion picture has a connotative function: apart from the action, the content has a moral, aesthetic expression which is embedded in definite social surroundings and epochs represented by specific personages with individual characters; these features are determined by the tongue and the national character. These factors belong to the connotative function of the film that is brought into focus through dubbing. The denotative function remains in principle unchanged—if the content of the film is transmitted without loss or distortion through synchronization—but in transposing the connotative elements a break arises because the new sound sequence, the target utterance of the language (into which the sound film was dubbed) requires an adaptation to a new structure of social, national value which differs from the structure represented on the screen » (Fodor 1976, p. 14).

2. C'est grâce aux connaissances et aux démarches d'Alain Boillat que ce film a pu être projeté à la Cinémathèque québécoise. Nous l'en remercions.

3. Un des rares autres ouvrages sur le doublage, écrit par la traductrice Candace Whitman-Linsen (1992, p. 326), insiste sur l'importance de la crédibilité langagière, même si celle-ci peut être difficile à concilier avec une traduction adéquate : « Allusions specific to the country in which the film originates also must be culturally recoded for the foreign audience with credible substitutes. To make the already intimidating venture even more challenging, the final result must awaken the impression of authenticity-natural, flowing language which bears the stamp of credibility. »

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Abecassis 2005 : Michael Abecassis, *The Representation of Parisian Speech in the Cinema of the 1930s*, Oxford, Peter Lang, 2005.

Abecassis 2008 : Michael Abecassis, « Langue et cinéma : aux origines du son », *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, n° 12, 2008, p. 6-16, <http://www.univrouen.fr/dyalang/glottopol/numero_12.htm>.

Arnoux 1946 : Alexandre Arnoux, *Du muet au parlant. Mémoires d'un témoin*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946.

Barjavel 1947 : René Barjavel, *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Paris, Denoël, 1947.

Barnier 2002 : Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, CÉFAL, 2002.

Boillat 2007 : Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007.

Casetti 1990 : Francesco Casetti, *D'un regard, l'autre : le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

Chion 2008 : Michel Chion, *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008.

Durovicova 2004 : Natasha Durovicova, « Introduction », *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, n° 4, 2004, p. 7-16.

- Esquenazi 2007** : Jean-Pierre Esquenazi, « Éléments de sociologie du film », *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, 2007, p. 117-141.
- Fodor 1976** : István Fodor, *Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*, Hambourg, Helmut Buske Verlag, 1976.
- Jost 1992** : François Jost, *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1992.
- Lacasse 2000** : Germain Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Paris/Québec, Méridiens-Klincksieck/Nota Bene, 2000.
- Lacasse 2006** : Germain Lacasse, « L'accent aigu du cinéma oral », dans Stéphane-Albert Boulais (dir.), *Le cinéma au Québec: tradition et modernité*, Montréal, Fides (coll. « Archives des lettres canadiennes », tome XIII), 2006, p. 47-60.
- Lacasse 2007** : Germain Lacasse, « Laissez-passer pour une ouverture, ou La théorie du cinéma entre oralité et littérature », dans M. Froger et J. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 59-67.
- Lacasse 2008** : Germain Lacasse, « L'audible évidence du cinéma oral; éléments pour une sociolinguistique du cinéma québécois », *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, no 12, 2008, p. 57-64, < http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/numero_12.htm >.
- Metz 1988** : Christian Metz, « L'énonciation impersonnelle ou le site du film », *Vertigo*, n° 1, 1988, p. 14-34.
- Metz 1991** : Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.
- Simon 1978** : Jean-Paul Simon, « Référence et désignation : notes sur la deixis cinématographique », dans *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1978.
- Stam 1989** : Robert Stam, *Subversive Pleasures, Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- Welsch 2000** : Tricia Welsch, « Sound Strategies: Lang's Rearticulation of Renoir », *Cinema Journal*, vol. 39, n° 3, 2000, p. 51-65.
- Whitman-Linsen 1992** : Candace Whitman-Linsen, *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*, New York, Peter Lang, 1992, 341 p.

ABSTRACT

The Great Image-Maker and the Loud Speaker: Language and Utterance in Early Sound Cinema Germain Lacasse

Theoretical work on the new forms of expression which accompanied the emergence of talking cinema (voice-overs, off-screen voices, dubbing, etc.) has often linked them to Albert Laffay's concept of the "Great Image-Maker." Christian Metz's writings consolidated this iconic approach to the theory of utterance by linking it in particular to a study of the image track. The present discussion proposes to explore this work in greater depth by examining the role of language and accents in a few films from the early years of sound cinema. Robert Stam's writings on

Bakhtin and translinguistics provide an opportunity to re-examine studies of this period and to see language and accent as marks of utterance. The author suggests that these marks took over from silent film lecturers and that along with the Great Image-Maker can be found a “Loud Speaker,” a virtual agent of utterance whose source is aural. This hypothesis is tested through an examination of several recent books on the soundtrack during the interregnum between silent and talking film.