

Nouvelles vues

Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec



Prendre le risque de parler à l'écran

Introduction

Sophie Beauparlant and Nicolas Xanthos

Number 19, Winter 2018

Le dialogue au cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1107847ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1107847ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Beauparlant, S. & Xanthos, N. (2018). Prendre le risque de parler à l'écran : introduction. *Nouvelles vues*, (19), 1–7. <https://doi.org/10.7202/1107847ar>

© Sophie Beauparlant et Nicolas Xanthos, 2018



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec*

Prendre le risque de parler à l'écran

SOPHIE BEAUPARLANT et NICOLAS XANTHOS

Ce numéro de *Nouvelles Vues* interroge le rapport que le cinéma entretient avec la parole, en s'intéressant à cet objet spécifique qu'est le dialogue. À une époque pas si lointaine (et parfois même encore aujourd'hui), le recours au langage verbal était vu par certains comme le chemin de la facilité et un élément parasite dans le tissu filmique. Dans l'ouvrage *Esthétique et psychologie du cinéma* publié en 1965, Jean Mitry consacre un chapitre à la parole et au son. Les propos qu'il tient sur le dialogue filmique sont les suivants :

La parole au cinéma n'a pas pour objet d'ajouter des idées aux images. Lorsqu'elle le fait, lorsque ce qui doit être compris l'est uniquement par l'intermédiaire de ce qui est dit, lorsque le texte ramène à lui seul l'expression et la signification de l'intrigue, lorsque ce qui "engage" les héros ne relève que de leurs seules paroles, alors nous sommes en présence d'une œuvre qui n'a plus rien à voir avec l'expression filmique. (p. 100)

Cette manière de penser la matière verbale au cinéma, partagée par de nombreux théoriciens et praticiens, a tout de même été nuancée notamment par Michel Chion dans *Un art sonore, le cinéma* (2003) :

La question du rapport entre le dit et le montré a longtemps été occultée par le mythe de la redondance. [...] Or, ce qu'ils [les personnages] disent n'a le plus souvent rien à voir avec l'aspect qu'ils présentent en le disant. Comment d'ailleurs des mots, qui relèvent du système du langage, pourraient-ils être remplacés par des images ou faire double sens avec elles ? (p. 341)

Néanmoins, l'inventaire des théories du cinéma dressé par Francesco Casetti montre que les études cinématographiques considèrent généralement l'image comme étant « le signe filmique par excellence » (Casetti, p. 62). Cela explique peut-être le fait que ce champ d'études s'est surtout concentré sur la saisie de la composante visuelle. D'ailleurs, parmi les conseils formulés à l'attention des scénaristes, Jean-Marie Roth écrit ceci : « le cinéaste préférera toujours montrer plutôt que dire, de même que le spectateur appréciera davantage de voir plutôt que d'entendre [...] lorsque vous en avez vraiment le choix, optez pour l'image » (Roth, p. 178). Notons aussi que, au moins depuis le parlant, les praticiens du cinéma ont souvent compris la spécificité de leur art comme une réaction contre le « théâtre filmé » reposant sur le dialogue. Il va sans dire que le dialogue n'est pas un moyen d'expression propre au cinéma, mais ses homologues littéraire ou théâtral n'ont pas les mêmes

négligée et ce numéro de *Nouvelles Vues* souhaite participer à la valorisation des études sur la parole échangée à l'écran.

Dans de nombreuses pratiques actuelles, la parole est partie intégrante de l'objet filmique. Citons par exemple le film *Nuit # 1* d'Anne Émond (Québec, 2011), qui donne une place enviable à la parole échangée sans que cela n'amenuise les qualités cinématographiques de la production. Dans un contexte où plusieurs films peu bavards prenaient l'affiche au Québec [1], la cinéaste avait confié en entrevue en avoir « un peu ras le bol de l'absence de dialogues dans le cinéma québécois » (Cassivi). On pourrait voir dans ces choix scénaristiques et esthétiques un rapport avec la parole échangée qui, d'une certaine manière, manifeste une façon de représenter les relations interpersonnelles à l'écran. C'est notamment dans cet esprit qu'ont été réunies les contributions de cette publication, qui sondent principalement les enjeux du dialogue au cinéma, à l'exception d'un article qui fait l'étude d'une websérie.

Le tout premier numéro de *Nouvelles Vues*, dirigé par Germain Lacasse, avait pour titre « Parole, culture orale et cinéma québécois » (hiver 2004). Nous poursuivons la réflexion sur ce même sujet, mais dans une perspective quelque peu différente, en rassemblant des textes qui posent un regard nouveau sur les objets conversationnels abordés par les personnages, leurs manières de parler et de se parler, de même que la mise en scène et les propriétés techniques des dialogues. Au-delà de la présence de la voix, sous toutes ses formes possibles, c'est la parole échangée qui est mise de l'avant. Les interactions verbales sont à la fois pensées comme un lieu de révélation des personnages, comme un indicateur social d'une époque et comme le signe d'un imaginaire cinématographique. Sondant un corpus hétéroclite qui comprend entre autres une websérie produite par une « youtubeuse » et des films de courants tout aussi variés que le néo-réalisme italien et le cinéma direct québécois, les contributions au présent numéro questionnent les implications scénaristiques, esthétiques, idéologiques et techniques du dialogue filmique. Les approches théoriques se situent dans divers horizons – théories de la réception, énonciation, sémiotique, pragmatique, philosophie du langage, linguistique, sociologie, traduction –, ce qui vient confirmer que l'étude du dialogue au cinéma multiplie les cadres d'investigation.

Les contributions attirent ainsi notre attention vers les enjeux variés et complexes qui se nouent et s'expriment dans la réflexion sur le dialogue. Au premier chef, le dialogue peut être vu comme un lieu où se manifestent des problématiques relationnelles ou culturelles, voire des rapports au réel et une capacité du filmique à dire ce réel. Ces problématiques touchent autant les personnages que l'organisation de la représentation ou encore sa pensée (au sens où Pavel a pu parler de « pensée du roman »), de sorte que le dialogue permet une investigation diégétique, anthropologique ou philosophique des films. À tous égards, le filmique déploie une conception très élaborée de la parole et de sa signification dans nos formes de vie, de l'intimité d'une subjectivité qui se dit ou se construit jusqu'aux politiques du signe et du réel au principe de la représentation.

parole peut être mise au service d'un agir fort et ainsi être fonctionnalisée dans un récit ouvertement téléologique. Si elle devient un réel enjeu fictionnel, elle peut aussi impliquer des configurations narratives bien différentes : plus souples, plus lentes, plus ouvertes. Elle suggère alors une autre vision du temps, une ouverture des personnages à l'incertitude, un souci de la texture fragile de l'existence. Dénouant les liens narratifs conventionnellement tendus entre l'humain, le temps et un univers de sens, la parole laisse entendre une manière de signifier son rapport au monde.

À la faveur de coups de sonde dans un corpus relativement récent, les réflexions menées dans le présent dossier questionnent ce que le filmique fait à la parole et ce que la parole fait au filmique. Elles montrent que les implications esthétiques du dialogue se transforment sans relâche dans et par les pratiques concrètes. Pour des raisons techniques, historiques et philosophiques, la parole a d'abord été tenue pour un simple supplément au film, en quelque sorte étranger au filmique. Mais il appert qu'aujourd'hui, pour plusieurs, la parole et l'image, qui étaient hétérogènes, sont devenues indissociables. Faut-il voir dans cette opinion une trahison ou une incompréhension de ce qu'est cet art, le cinéma? On gagnerait sans doute à cesser de le considérer comme une essence dont l'histoire serait celle de sa corruption progressive. Nous aurions avantage à y voir plutôt une pratique vivante, ouverte et exploratoire, transformée par des créateurs attentifs aux constants changements techniques, culturels et philosophiques, que le cinéma intègre, exploite et questionne. Nous aurions aussi avantage à y voir une pratique soucieuse du monde dans lequel, pour le meilleur et pour le pire, elle s'inscrit, et une pratique qui, sans cesser de se poser en relation avec l'histoire, se veut aussi un phénomène ancré dans le présent. Et, en dernier ressort et sur un plan épistémologique, c'est aussi cela, s'intéresser à la parole filmique : entendre cet art comme le signe vivant par lequel une culture se pense, se critique, se rêve, se raconte – bref, se fait.

Le premier article du dossier, « Voir dire : quand Solange te parle », est signé par Jean Châteauvert. L'auteur analyse spécifiquement l'épisode Tranches de haine de la websérie française Solange te parle, dans lequel le personnage fait la lecture à l'écran de commentaires haineux reçus de la part d'internautes. Considérant cet épisode comme un acte de rupture avec la mise en scène de la parole de la websérie, Châteauvert propose l'idée selon laquelle l'expérience de la parole s'écrit en strates. Ces superpositions échafaudent ainsi trois degrés de récits : un premier degré orienté vers la sélection des commentaires et leur représentation, un deuxième degré où se révèle l'intériorité du personnage de Solange et de sa créatrice Ina Mihalache, et un troisième degré où la frontière entre fiction et non-fiction est suspendue afin de créer un lien réel entre l'univers de la série et celui de l'internaute-spectateur. Cet article met en évidence le rôle de la parole dans les productions web qui, à la distinction du cinéma ou de la télévision, participe à l'expérience de visionnement du spectateur et à son engagement.

Par sa contribution intitulée « La force de l'aveu comme intrigue cinématographique », Sophie Beauparlant questionne le rôle de la parole dans la gestion de la tension dramatique au cinéma. Son

s'opérer par un enjeu dialogal. Par une étude du scénario des films québécois *Maelström* de Denis Villeneuve (2000) et *La Neuvaïne* de Bernard Émond (2005), elle s'intéresse à l'aveu, un acte de parole qui a des implications personnelles, sociales et morales pour les personnages. L'aveu, peu importe le moment où il survient dans le scénario, dépasse en intensité dramatique les autres événements du film en raison des réactions qu'il fait naître ou qu'il provoque, en amont comme en aval. La configuration de l'intrigue, pensée dans cet article selon le modèle de Baroni (2007), nous fait voir que le retardement, l'évitement ou le dévoilement de certaines informations créent de la tension et règlent la logique interne du film. En somme, l'auteure propose une réévaluation de la parole dans le dispositif cinématographique et décrit les raisons pour lesquelles un film peut se démarquer sur le plan scénaristique par sa composante dialogale.



Le Chat dans le sac ©1964 Office national du film du Canada. Tous droits réservés

Dans son texte « Lieux d'une parole autre : hétérotopie et hétérologie dans *Le Chat dans le sac* et *Masculin féminin* », Antoine Constantin Caille fait une étude comparée de dialogues filmiques qui sont marqués culturellement et géographiquement. Les deux longs métrages étudiés, *Le Chat dans le sac*, réalisé au Québec par Gilles Groulx en 1964, et *Masculin féminin*, tourné en France par Jean-Luc Godard en 1966, mettent en scène des paroles qui laissent entendre des enjeux sociaux et générationnels qui questionnent les libertés d'expression individuelle et collective. D'une part, l'auteur emprunte à Michel Foucault le concept d'hétérotopie, pour déterminer les différents espaces sociaux en jeu dans les échanges de paroles; d'autre part, il emprunte à Mikhaïl Bakhtine le concept d'hétérologie, pour marquer les différents discours d'un même personnage. Caille propose une conception du dialogue filmique qui permet d'évaluer son inscription dans la sphère sociale. L'article fait également l'étude des procédés cinématographiques qui hétérogénéisent l'espace du discours, à partir des travaux de Michel Chion sur la mise en scène de la voix à l'écran.

Christine Turgeon réalise une étude de la sémiotique du silence dans son article « Faire dialoguer le muet : la mise en scène de la parole dans *Un crabe dans la tête* d'André Turpin ». Par l'analyse de ce film québécois, elle détaille les implications liées à la représentation et la mise en scène d'un personnage sourd et muet dans le dispositif visuel et sonore qu'est le cinéma. L'auteure distingue deux manifestations du silence à l'écran : *tacere*, qui désigne une absence de parole spécifiquement

minutieux des interactions entre Sara, qui est sourde et muette, et Alex, un charmeur prêt à tout pour plaire, on suit la progression des échanges par une étude de concepts issus de la narratologie – focalisation, ocularisation et auricularisation (Jost) – afin de comprendre les enjeux narratifs liés aux points de vue et à la présence de la parole dans le tissu filmique.

L'article « De Roberto Rossellini à Gilles Carle : la réalité par la parole » de Sylvie Dubois conceptualise le dialogue en tant que lieu de révélation de la réalité qui, concrètement, se matérialise de nombreuses manières. Par une étude comparative de films qui mettent en scène la culture italienne – *Dimanche d'Amérique* de Carle (Québec, 1961) et *Stromboli* de Rossellini (Italie, 1950) –, l'auteure confronte par exemple les effets d'un dialogue enregistré en son direct avec un autre refait en postsynchronisation. La présence de la réalité à l'écran est questionnée dans deux courants cinématographiques, le cinéma direct québécois et le néo-réalisme italien, pour en faire ressortir des ressemblances étonnantes. La coexistence de bruits, de chants et de paroles échangées, qu'ils soient captés en direct ou refaits en postsynchronisation, révèle des espaces sonores qui renouvellent la notion de vraisemblance fictionnelle par un effet de réalité qui peut se penser d'abord dans une dimension technique, pour éventuellement permettre de dégager une esthétique du dialogue au cinéma.

Le dernier article, « Le doublage cinématographique au Québec : quand la culture de la société d'accueil s'exprime dans des œuvres étrangères », est signé par Hubert Sabino-Brunette. À partir d'un concept de De Certeau, l'auteur propose de considérer le doublage comme une « tactique » qui marque culturellement un film par un processus d'appropriation qui permet « à la culture d'accueil d'occuper le territoire de l'autre ». L'article identifie les déplacements qui recadrent la dimension culturelle des dialogues du film avec des références québécoises. Sabino-Brunette étudie les pratiques québécoises du doublage, tout particulièrement le cas de la trilogie néerlandaise *Flodder* (Dick Mass, 1986, 1992, 1993), traduite au Québec sous le nom de la trilogie *Lavigueur*. L'auteur propose l'idée selon laquelle l'industrie du doublage participe à renforcer la culture québécoise, notamment en jouant un double rôle, soit un rôle de résistance pour préserver une spécificité culturelle et un rôle de médiation entre deux cultures. En conclusion, l'auteur porte à notre attention le fait que l'industrie du doublage au Québec est menacée, entre autres par la préférence de diffuseurs internationaux (par exemple Netflix) pour les traductions françaises dans un contexte où peu de réglementations existent.

Par leur diversité, les contributions de ce numéro montrent de façon tout à fait convaincante que chaque film ou websérie met en scène une pratique du dialogue qui a ses propres déterminants sémiotiques, esthétiques ou symboliques. Les échanges de paroles au cinéma sont autant d'occasions par lesquelles se manifestent des enjeux narratifs et stylistiques qui sont à considérer pour leur valeur intrinsèque. Qu'ils forment un lieu d'engagement entre une œuvre et le spectateur ou encore un objet

composante des études cinématographiques qui mérite pleinement notre attention.

Le numéro est complété par deux contributions hors dossier. Dans le texte « Robert Lepage : cinéaste moderne? », Jean-Marc Limoges s'intéresse aux concepts de réflexivité et de modernité, ainsi qu'à leurs usages dans le discours sur le cinéma. Après avoir marqué une distinction entre les termes moderne et réflexif, Limoges propose « dix sens qui travaillent sourdement la notion de réflexivité », parmi lesquels se trouvent un sens figuré, un sens philosophique et un sens englobant. L'hypothèse posée est que, pour être qualifié de moderne, un film doit être réflexif et, selon certaines conditions, anti-illusionniste. L'auteur met son modèle théorique à l'épreuve d'une analyse de la filmographie de Robert Lepage et arrive à la conclusion que, bien qu'elle soit réflexive selon les dix sens recensés au préalable, elle se positionne qu'en de rares occasions dans l'axe de la modernité. Si Lepage est reconnu par plusieurs comme étant un dramaturge de la modernité, il semblerait qu'on ne peut en dire autant de son statut de cinéaste. Rafaël Chamberland signe pour sa part le texte « "La Guerre", ou le film vendangeur de Marcel Dugas ». Il y fait une présentation et une lecture du poème « La Guerre » de Dugas, publié en 1918 dans la revue littéraire *Le Nigog*. Après une mise en contexte socio-historique et biographique, l'auteur appréhende le texte notamment selon le concept de posture de Garand et celui de subversion de la notion de genre, tel que pensé par Bonenfant et Filteau. Parmi ses points d'intérêt se trouvent les « images-verbales du poème en prose » insérées dans la publication. Un des objectifs de Chamberland est de discerner « les implications cinématographiques en lien avec la structure du poème et l'enchaînement des images verbales », dans ce qu'il nomme une triple génécité : le conte allégorique, le poème en prose et le cinéma.

NOTES

[1] Parmi les films québécois récents qui misent plus sur l'image que sur la parole pour mettre en scène des histoires à l'écran, nommons *Elle veut le chaos* (Denis Côté, 2008), *New Denmark* (Rafaël Ouellet, 2009) et *Les Signes vitaux* (Sophie Deraspe, 2009).

REMERCIEMENTS

Les codirecteurs de ce numéro tiennent à remercier chaleureusement Gabriel Laverdière pour le suivi d'édition; Guillaume Lavoie pour l'édition Web. Crédit pour le photogramme en illustration: *Le Chat dans le sac* ©1964 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Nous remercions vivement le comité de lecture pour ce numéro.

BIBLIOGRAPHIE

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

CASSETTI, Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan, 2000.

CASSIVI, Marc « Nuit # 1 : sexe et confidences », La Presse, 10 décembre 2011 [en ligne]

CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

CHION, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1982.

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1976–1988*, Paris, Gallimard, 2001.

JOST, François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma. Tome II, Les formes*, Paris, Éditions universitaires, 1965.

ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

ROTH, Jean-Marie, *L'Écriture de scénarios*, Magny-les-Hameaux, Chiron Éditeur, 2009.