Document generated on 04/16/2024 6:24 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Le son humain (la parole, le dialogue)

Number 4, March 1956

URI: https://id.erudit.org/iderudit/52359ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

(1956). Le son humain (la parole, le dialogue). *Séquences*, (4), 6–8.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1956

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/

III- LE SON HUMAIN (la parole, le dialogue)

- A PROPOS DUQUEL UNE MEFIANCE S'IMPOSE ...

L'élément sonore en son état le plus pur et le plus spontané, i.e., le bruit sous toutes ses formes, a donc apporté au cinéma de précieux enrichissements. Mais un autre élément appelé langage s'offre à nos investigations avec moins de sûreté.

En effet, quand apparut sur les écrans le premier "talkie", ce fut une catastrophe. Pas un homme intelligent, surtout aucun cinéaste n'y adhéra, sauf évidemment ceux qui ratiosinaient, usaient et abusaient de l'invention ou plutôt de la révolution. Car c'était une révolution qui devait changer toutes les perspectives et faire éclater une foule de canons déclarés authentiques et définitifs.

- ... AU NOM DE L'ART ET DE CE QUI LE CONSTITUE COMME TEL ...

Si nous voulons bien considérer le cinéma comme un art, comme un facteur d'expression du beau, comme une source de joie intellectuelle, comme un instrument de culture aux innombrables possibilités, et non comme une distraction parmi tant d'autres ou un sous-produit du théâtre, nous devons constater avec probité que le film silencieux avait beaucoup plus de possibilités d'être artistique que le film parlant. Et cela malgré des défauts techniques et une certaine limitation dans les possibilités d'expression. Les limites mêmes du cinéma muet avaient leurs avantages parce qu'ils étaient facteurs d'efforts, d'essais et de tentatives dont toute oeuvre d'art vraiment digne de ce nom est tributaire.

Dès l'avènement du parlant, éclate un terrible défaut: l'explication du film est donnée par la bouche des acteurs, par le dialogue et non plus par les images. L'oeil cinématographique devient subordonné, assujetti à une suite de paroles qu'il doit modestement accompagner. L'intensité de l'image disparaît, la tension dramatique décroît, ce n'est plus une communion esthétique, mais une dramatisation logique où le langage humain tient le rôle principal. Le spectacle se hausse (entendons-nous!) au niveau de la rhétorique et des échanges vocaux, l'image s'atténue et doit justifier toutes les tirades et tous les gestes commandés. Ce n'est plus une oeuvre d'art, c'est un divertissement tout au plus. La parole est bonne au théâtre où le texte conserve une importance capitale, mais non au cinéma qui est essentiellement un art dépendant de la lumière.

- ... ET EN TENANT COMPTE DES FAITS HISTORIQUES ...

Ce qui permit au cinéma muet de parler, ce fut l'addition de la bande sonore issue du Kinétoscope d'Edison, inventé 40 ans auparavant et qui donna les premiers rouleaux de phonographe, ancêtres encombrants de nos disques.

Mais à vrai dire, les premiers films parlants ne parlaient guère: ils étaient prétextes à chansons, ils versaient dans la jeune opérette. Le prototype de l'époque est le fameux "JAZZ SINGER" avec Al Jolson. Bientôt, et c'était fatal, le théâtre envahit le cinéma et toutes les adaptations possibles et impossibles aspirent à la pellicule, dans une orgie de paroles où l'esprit boulevardier multiplie ses mots d'auteur avec un sens de la continuité étourdissant qui va jusqu'à la saturation. Le bavardage s'installe au cinéma et n'est pas près de finir.

Deux faits sont assez significatifs devant ce nouveau prodige du film parlant, d'abord :

1) l'attitude à peu près unanimement réprobative des grands hommes du

cinéma. Nous connaissons déjà celle de René CLAIR, FEYDER, CHAPLIN. Faut-il blâmer ces artistes qui depuis des années avaient travaillé pour le cinéma et l'avait doté de quelques grands chefs-d'eouvre encore inégalés de nos jours? Pouvons-nous les traiter de ratardataires, de traditionnalistes hostiles au progrès? Non! ils voyaient juste; surtout ils prévoyaient ceci qu'on peut dire véritablement:

2) le cinéma est l'art qui comporte le plus de déchets. Evidemment, ses aspects composites, les collaborations multiples que nécessite un film, la tentation de facilité, le mauvais goût du public, etc... expliquent cet état de chose. La conséquence est celle justement qu'appréhendaient ces hommes de grand métier: le cinéma, art social et de portée universelle, allait perdre avec l'intrusion du dialogue humain, avec l'introduction d'idéologies, de thèses, sa pureté originelle, sa valeur artistique réelle. Les milliers de bandes qui, depuis 1928, ont circulé et dont très peu émergent en tant qu'oeuvres d'art cinématographiques, prouvent fortement ce second fait très significatif.

- ... QUI DEMONTRENT LE FRAGILITE DU CINEMA EN TANT QU'ART VERITABLE ...

Si nous considérons le répertoire du cinéma parlant depuis sa naissance jusqu'à nos jours, il y a un aspect quantitatif qui nous écrase d'abord, surtout du côté américain. Si par ailleurs, nous faisons confiance à des écrivains, à des critiques, à des professionnels même du cinéma qui ont eu le loisir de voir et de revoir la majeure partie de la production cinématographique internationale, nous constatons que les listes des films qu'ils proposent comme des oeuvres d'art dignes de demeurer comme exemplaires, comprennent très peu d'oeuvres et les mêmes titres reviennent constamment.

Il est surtout à remarquer que ce choix judicieux de films fait par des connaisseurs en la matière, qu'ils se nomment Sadoul, Bazin, Eisenstein, René Clair, Agel, ou Claude Mauriac, nous indique une référence qualitative d'oeuvres vraiment "cinéma" où prime l'image et où les dialogues et tout l'élément sonore se coordonnent et s'ordonnent en fonction de ce que veut nous faire voir le réalisateur.

Parmi les exemples les plus fréquemment cités et les plus éloquents, il convient de souligner:

EISENSTEIN dont les films historiques: "Yvan le Terrible" et "Alexandre Newsky" (1938) constituent des fresques grandioses où le dialogue sobre et la musique épousent parfaitement l'image;

ORSON WELLES qui, dans des oeuvres telles que "Citizen Kane" (1941), "The Magnificent Ambersons" (1943), a réussi, malgré leur affabulation et leur besoin d'explications, à exprimer des drames réalistes où l'image l'emporte de beaucoup sur le dialogue si nécessaire en ces sortes de films;

JEAN GREMILLON : dont la célèbre trilogie "Remorques" (1941), "Lumière d'été" (1947) et "Le Ciel est à vous" (1944), films d'inspiration et de rythme si différents qui pourtant ne peuvent se détacher du style si personnel de leur auteur. Ce style de Grémillon consiste dans la parfaite cohésion du visuel et du sonore selon la hiérarchie artistique convenue. Une page d'un cahier de mise-en-scène de cet auteur ressemble à une véritable partition symphonique. Sur quatre lignes larges horizontalement: en premier: l'image, dessous: la parole, troisième ligne: indication du minutage et enfin portée musicale (toujours signée Roland Manuel); et tout ceci est préparé avant le tournage du film. Cette somme de travail consciencieux donne, non seulement deux heures de vie, d'art cinématographique, mais une oeuvre cohérente, parfaite qui nous fait nous exclamer après l'avoir vue: "Cà, c'est du cinéma!"

D'autres exemples encore: René CLAIR, fantaisiste et aérien qui nous a donné "Quatorze Juillet et "Les Belles de Nuit"; le RENOIR, pictural comme son père, de"La Règle du Jeu" et de "La Grande Illusion"; le sombre CARNE, de "Quai des Brumes" et "Du Jour se Lève"; et William WYLER, et John FORD et le grand FLAHERTY dont le "Louisiana Story" compose des tableaux sonores, magnifiés et inoubliables. Il ne faudrait pas laisser dans l'ombre la sobriété sacrée de BRESSON, le sadisme amer

de CLOUZOT, la fantaisie réaliste de DE SICA, l'angoisse de Carol REED, la préciosité d'AUTANT-LARA. Mais il faut bien s'arrêter au risque d'aborder les écoles de chaque pays avec leurs genres, leurs styles et leurs messages.

Cependant, malgré cette moisson assez vaste qui s'offre à notre enquête rapide, nous persistons dans notre propos: le nombre de films qui constituent des oeuvres durables, dignes de représenter l'art cinématographique, est restreint et aléatoire . Une centaine depuis 1928? Peut-être, mais sur combien de milliers et de milliers de bandes de tout acabit et toutes couleurs au propre et au figuré? Résultat des méfaits du dialogue? Pas uniquement; d'ailleurs qui a dit que le cinéma muet n'a pas,lui aussi, son immense déficit? Mais nous persistons à le croire moindre, à cause de l'unité artistique alors plus intacte.

- ... MALGRE LES MEILLEURS EFFORTS ...

En conclusion, nous pouvons redire que les films parlent trop, que nous nous y sommes habitués au point d'être surpris par ce grand fou de M. HULOT qui, durant deux heures, dans un paysage sonore exclusivement puisque la parole y est traitée comme un bruit ordinaire, nous entraîne en vacances avec lui, nous fait sourire et nous évader au "vert paradis des amours enfantines".

Les meilleurs ouvriers du cinéma contemporain , honorables et honnêtes, tombent dans cette rhétorique inlassable, que ce soit DUVIVIER, CHRISTIAN-JAQUE, DELANNOY, HUSTON, WILDER, HITCHCOCK et même Jean COCTEAU qui, malgré ce qu'il en dit lui-même: "Dans un film, le texte est peu de chose ... il importe de le rendre invisible. La primauté de l'oeil sur l'oreille oblige le poète à raconter en silence, à enchaîner les images, à prévoir leur moindre recul et leur moindre relief...", s'amuse trop souvent à composer un coquetel de mots et de phrases très poétiques, par ailleurs.

- ... CEPENDANT, IL Y A UNE SOLUTION D'ECONOMIE QUI ARRANGE TOUT ...

Alors, en ce cinéma réintégré dans sa définition essentielle, quel rôle y joue le dialogue? Il doit être traité de façon telle qu'il s'insère dans l'image pour la faire vibrer selon un art très subtil par lequel le metteur-en-scène le fera, pour ainsi dire, pénétrer dans les plis, dans les pores de l'image; alors tout s'unifiera et le dialogue nous saisira sans nous empêcher de voir. L'économie, la grande loi du cinéma, a sa place ici plus qu'ailleurs et elle se manifestera d'une façon parfois terriblement exclusive, quand, par exemple, le dynamisme propre à l'image suffit, quand le silence parle plus que la parole. Alors, le réalisateur devra avoir assez d'intuition, le dialoguiste assez de modestie, le musicien assez de goût, pour ne pas intervenir et pour laisser l'image, en somme, le cinéma exprimer les sentiments et les actes, témoigner artistiquement au sujet de ce qu'il représente à ce moment.

Il ne faut donc pas se méfier tellement des scénarios qui sont, en somme, des dynamos d'images possibles, mais des dialogues qui vont permettre aux interprètes de s'exprimer comme le bruit permet aux choses de se rendre présentes. La parole au cinéma, doit être traitée comme un bruit, un bruit évidemment plus noble, tout chargé du sens des mots mais qui ne doit pas, à cause de cela, usurper la première place. Car le cinéma est un art qui doit demeurer fidèle à sa caractéristique principale: l'image par le langage optique.

# # # # # # # # # # # # # #

QUESTIONS :

1- Pourquoi la parole compromet-elle le cinéma en tant qu'art?
2- A quelles conditions le dialogue doit-il s'insérer dans un film?