

DIALOGUES AVEC LE CINÉMA :
APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE
DE L'ORALITÉ AU CINÉMA

Vincent Bouchard
Indiana University

La section « Cinéma, téléphone, radio et télévision » explore les échanges qui ont pris place entre le cinéma et d'autres médias modernes autour de l'oralité. Dans cette section, nous voulons réfléchir sur la manière dont l'oralité se structure (aussi bien sur les plans de la langue et du moyen de diffusion que ce qui est exprimé) dans différentes situations de communication. À partir de la description de pratiques spécifiques mises en place dans une réalité particulière (sociale, politique, économique, etc.), nous avons essayé de focaliser les débats sur le rapport entre l'individu – son identité, sa culture – et les éléments structurants de la communication – la langue, les questions techniques, économiques ou institutionnelles.

Dans le premier chapitre, « La conversation téléphonique chez Sacha Guitry : un théâtre de l'oralité », Alain Boillat pose la question de la dimension orale des usages de la téléphonie en examinant certaines modalités de représentation de ce type de communication dans le cinéma de fiction. Pour ce faire, Boillat part de l'aspect médiatique, c'est-à-dire « l'articulation entre l'oralité médiatisée de Zumthor et la re-médiation de Bolter ». D'une part, il questionne l'aspect réitérable de l'*oralité médiatisée* (Zumthor, 2008). De l'autre, il cherche à

décrire les différents niveaux de médiation entre le commentaire de Guitry, le fait que le son au cinéma est enregistré et la mise en scène de cette situation par l'entremise du téléphone (voix à distance). Dans le second chapitre, « Images de Leonard Bernstein. L'œuvre télévisuelle », Réal Larochelle explore la collaboration du compositeur et chef d'orchestre avec la télévision. Ce sujet permet d'examiner un exemple d'échange, d'adaptation de la pédagogie musicale au petit écran. L'auteur met de l'avant le savoir et le charisme de Leonard Bernstein, montrant comment la performance devant les caméras devient un élément fondamental de la présentation. Dans « Un secteur méconnu de l'oralité au cinéma et à la télévision : les stratégies discursives des programmes pour enfants dans la culture québécoise », Anne Beaulieu étudie dans les émissions de télévision éducatives québécoises (*Pépinot et Capucine*, *Fanfreluche*, *Passe-Partout* et *Cornemuse*) en quoi l'animateur joue un rôle d'intermédiaire entre le programme télévisuel et les jeunes téléspectateurs. Elle souligne en particulier l'aspect interactif de sa performance, permettant de conserver l'attention des jeunes publics.

Cette introduction cherche à établir des liens théoriques entre les textes qui suivent et notre réflexion sur les pratiques cinématographiques orales. Elle se concentre principalement sur deux points : l'idée d'un lieu spécifique consacré à la communication et les figures de la médiation qui structurent ce lieu. Enfin, nous nous attarderons sur la manière dont chaque chapitre explore la question de l'oralité en performance.

LIEU CONSACRÉ À LA COMMUNICATION

Les exemples traités par Boillat, Larochelle et Beaulieu partagent un aspect intermédial important. Les films de Guitry mettent en scène un usage narratif du téléphone à l'intérieur d'une œuvre cinématographique où l'auteur tente d'interagir avec le spectateur comme s'il était sur une scène de théâtre. De même, la performance de Bernstein décomposant la partition musicale sur un plateau de télévision est télédiffusée en direct à des spectateurs qui ne peuvent pas interagir

directement avec l'animateur, mais qui ont l'impression « d'entrer en contact » avec lui. Enfin, l'animateur d'émissions pour enfants entretient une proximité avec les jeunes téléspectateurs grâce à une série de stratégies, dont l'implication des enfants présents sur le plateau de tournage dans des danses ou des chants. Nous retrouvons cette situation d'intermédialité dans les pratiques cinématographiques orales : nous assistons à une performance en direct devant la projection d'une image audiovisuelle. Dans tous ces cas, l'oralité se développe à la rencontre de plusieurs médias, créant un lien particulier entre l'œuvre et les spectateurs. Au-delà des questions médiatiques, cette situation fait coexister plusieurs époques, c'est-à-dire plusieurs systèmes de pensée : d'un côté, la performance orale, activité existant dans toutes les sociétés, codifiée différemment dans chaque contexte ; de l'autre, la projection cinématographique, dont les divers aspects du dispositif semblent fondamentalement modernes.

Dans ces trois exemples, même si le dispositif de diffusion varie (entre télévision et cinématographe, entre transmission en direct et transmission différée), la différence entre les postures des spectateurs n'est pas fondamentale, car ces ciné-spectateurs et téléspectateurs sont tout d'abord distants (dans l'espace et dans le temps) de l'instance de production de l'œuvre : en ce sens, ils ne peuvent pas interagir directement avec les acteurs ou la performance. Ensuite, ils sont « seuls », soit silencieux dans leur siège de cinéma, soit en famille devant leur petit écran. Dans ces cas, la réception repose sur l'interprétation d'un produit culturel dont la forme, les thèmes et le déroulement de la séance sont imposés : un spectateur choisit un film, une salle et une séance. Ensuite, le récit, les rebondissements, les effets spéciaux sont imposés par l'instance de production, tandis que l'organisation de la séance, la qualité de la diffusion, sont contrôlées par l'exploitant de la salle. Dans ce cas, la réception est de l'ordre d'une consommation, c'est-à-dire la production d'un discours, pour reprendre le concept de Michel de Certeau :

À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une *autre* production,

qualifiée de consommation : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en *manière d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant (De Certeau, 1990 : XXXVII).

Cette production a lieu en fonction d'un *propre* que l'on ne maîtrise pas et suppose la mise en place de *tactiques* (De Certeau, 1990 : XLVI). Or, dans certains cas, l'activité des spectateurs leur permet de remettre en cause cet acte de propriété et dénature la maîtrise de l'instance de production et de diffusion sur le film. Dans ces cas, le propre est remis en cause. Ainsi, il semble qu'il existe des espaces médiatiques qui favorisent l'oralité et d'autres qui cherchent à la figer. De même, certains lieux vont déplacer cette oralité de l'instance médiatrice qui organise la performance vers l'instance de réception : dans certains cas, il peut y avoir un partage du propre que représente l'émission télévisuelle ou l'œuvre cinématographique. Afin de penser ce partage de la prise de parole, il est intéressant d'adapter à l'oralité les deux modèles que Charles J. Stivale (2003) définit afin de caractériser les liens sociaux qui se mettent en place autour de la piste de danse dans le sud-ouest de la Louisiane. Reprenant un concept que Gilles Deleuze et Félix Guattari développent dans *Mille plateaux* (1980), Stivale propose de distinguer des « espaces lisses » et des « espaces striés » :

On the couple-dominated social dance floor, whatever the cadence lie, the aural landscape to which one responds or whatever dance steps are chosen, there exists only the in-between of interactions, that inherently move between complete openness (smooth) and rule-governed limitations (striated) – that is, in various degrees of modulation between the smooth/striated poles (2003 : 114).

Le premier espace laisse beaucoup de liberté aux danseurs : il est facile de choisir un partenaire, chaque couple peut rejoindre la piste de danse quand il le désire et aucun style particulier n'est requis pour participer à la ronde. Dans un espace lisse, les couples commencent à danser librement et ne sont pas contraints par un ensemble de conven-

tions. Au contraire, dans l'espace strié, chaque geste, chaque regard est très codifié : il est tout autant nécessaire de maîtriser les mouvements de la chorégraphie que les conventions sociales. Dans ce contexte, il sera difficile de commencer à danser, spécialement pour des personnes peu expérimentées.

On peut dessiner un parallèle entre les pratiques décrites par Boillat, Larochelle et Beaulieu et ces deux types d'espaces : les espaces créés par Guitry et Bernstein sont relativement striés car ils ne cherchent pas à provoquer une oralité chez le public (réel ou virtuel) de leur performance. Par contre, l'animateur d'une émission pour enfants va chercher à créer un espace lisse qui favorise la participation du jeune public, qu'il soit sur le plateau ou devant sa télévision.

FIGURES DE LA MÉDIATION

Le second aspect exploré par les trois auteurs est la présence d'une instance médiatrice en performance entre une œuvre et un public : quelles sont les différentes formes de médiation entre l'émission et les spectateurs ? Quelles en sont leurs caractéristiques (motivation de l'audience, communication d'un contenu, divertissement, etc.) ?

Si l'intermédiaire change au fil des époques et du développement des médias (professeur, éducateur, comédien), son rôle reste sensiblement le même : présenter et animer l'émission pour la bonne compréhension de tous, tel le bonimenteur de l'époque du cinéma muet (Beaulieu).

Ces instances peuvent adopter plusieurs postures, soit de manière successive, soit en les combinant. On peut en répertorier trois : l'*animateur* organise un espace de communication à la fois réel (en présence) et virtuel (par médiation audiovisuelle) ; le *spécialiste* fait référence à un savoir, posant la question du crédit que son public lui accorde ; finalement, l'*interprète* fonde son lien avec le public sur son charisme. Il ne faudrait toutefois pas réduire cette médiation à l'individu en charge d'animer un programme télévisuel ou à l'acteur cherchant une interaction avec son public : l'instance médiatrice est bien sûr

centrée sur ces personnes, mais englobe également tout le dispositif qu'ils ont mis en place, y compris l'interaction avec les publics (réel et virtuel), la qualité de leur performance et les différentes transformations de l'oralité.

L'animateur est, en quelque sorte, la figure de base de la médiation : chaque individu se trouvant dans cette situation de communication doit en organiser l'espace afin de faciliter la médiation entre un contenu et le public. Les trois exemples décrits par Boillat, Larochelle et Beaulieu, comme le commentateur de film, ont un caractère intermédiaire : à la télévision et au cinéma, il n'y a pas de contact direct entre la performance de l'animateur et les spectateurs ; dans le cas du bonimenteur, il fait le lien entre un film projeté et un public présent avec lui dans une salle de cinéma. Comme le constate Boillat, dans cette configuration, la non-coprésence du locuteur et de l'auditeur modifie les caractéristiques de l'oralité et il s'agit là d'une situation d'*oralité médiatisée*, tel que théorisée par Zumthor :

Les *media* agissent sur la double dimension spatiale et temporelle de la voix. Par là, ils atténuent (sans l'éliminer tout à fait, mais en la rejetant dans l'imaginaire) la présence physique conjointe du locuteur et de l'auditeur. Ils permettent une manipulation du temps, semblable à celle que permet le livre : le disque, la cassette, peuvent répéter indéfiniment et identiquement le message ; la seule limitation dans le temps est l'usure du matériel. D'où une possibilité (en principe illimitée elle aussi) de déplacement spatial (Zumthor, 2008 : 174).

En cela, l'animateur organise un espace de communication mixte, combinant présence réelle et présence médiatisée et il fait partie des artifices qui permettent d'atténuer l'absence du locuteur lors de la diffusion de la performance. Par exemple, lors des émissions pour enfants analysées par Beaulieu, l'animateur combine un type d'adresse spécifique et une interaction directe avec un panel d'enfants présents sur le plateau, afin de maintenir la communication à distance :

Les présentateurs pour enfants deviennent de réels animateurs en se plongeant dans l'univers des petits, les invitant joyeusement au

savoir en s'adressant directement à eux. [...] Dans un contexte enfantin, avec un vocabulaire coloré, une diction souvent burlesque et articulée, cet interprète de la télévision propose divers sujets dont le but premier est de captiver l'attention du jeune enfant et de le rassembler au cœur d'un public virtuellement présent sur le plateau de tournage : c'est-à-dire de le faire participer (Beaulieu, 2010).

Ainsi, les échanges entre adultes et enfants créent un lieu de communication particulier, captant l'attention d'une audience qui a besoin d'être guidée. Il en va de même pour Leonard Bernstein, dont la « présence est toujours ressentie comme étant toute proche du téléspectateur » (La Rochelle).

En plus de sa « fonction spatiale », l'instance médiatrice doit établir un équilibre entre la performance et l'expression d'une certaine compétence. En cela, elle rejoint les deux autres figures, dont celle du *spécialiste* qui construit sa crédibilité en faisant référence à un savoir (réel ou hypothétique) : les spectateurs donnent du crédit à une médiation en fonction de leur appréciation de sa pertinence et des connaissances mises en scène ; puis, ils la reconnaissent comme une référence dans le cadre du sujet en débat. Comme le remarque Réal La Rochelle, « Bernstein apparaît, dans son œuvre télévisuelle, comme un magnifique communicateur, un *professeur* qui sait éblouir et enflammer ses étudiants et le grand public ». De même, pour Beaulieu, « le professeur devient l'intermédiaire entre l'enfant et le média, faisant ainsi du cinéma un outil pédagogique au cœur d'une méthode éducative à la fois distrayante et instructive ». Dans ces deux exemples, le public choisit le médiateur comme un guide averti et autorisé, le menant vers une meilleure réception de l'œuvre. On peut comprendre ce choix comme une croyance, au sens que lui donne De Certeau :

[j']entends par *croyance* non l'objet du croire (un dogme, un programme, etc.), mais l'investissement des sujets dans une proposition, *Facte* de l'énoncer en la tenant pour vraie – autrement dit, une *modalité* de l'affirmation et non pas son contenu (De Certeau, 1990 : 260).

Cette croyance repose sur le *crédit* que donne l'auditeur à l'instance médiatrice.

Les dispositifs de médiation sont donc en équilibre constant entre deux postures, l'une étant celle du spécialiste (une autorité, représentant d'un savoir et d'une compétence) et l'autre renvoyant à une performance (la capacité à transmettre l'information et à capter l'attention du public). Ici, la figure de l'*interprète* entretient le lien avec le public grâce à son charisme. Par exemple, Bernstein réalise son objectif éducatif autant grâce à sa capacité à s'adresser à son public qu'à sa compétence musicale. Tout à fait en accord avec d'autres présentateurs télévisuels de son époque, Bernstein savait créer une instance médiatrice fascinante. Au charisme de l'individu, que Max Weber théorise, il faudrait ajouter un charisme émanant du dispositif et dépendant du contexte : par exemple, le microphone peut donner une position dominante ; de même, l'acteur « sous les projecteurs » et face à la caméra attire toutes les attentions ; enfin, la diffusion télévisuelle produit toujours une forme de fascination chez les « gens normaux » (Weber, 1995 : 320). En tant qu'acteur, Guitry savait mettre en scène sa performance :

La téléphonie [...] permet [à Guitry] de thématiser la médiation technologique dans un discours qui, lui, en commentant par un « boniment » le contexte même de la communication, semble s'adresser au spectateur du film dans une immédiateté totale, comme si les paroles n'étaient pas, elles aussi, assujetties aux contraintes de l'enregistrement. Dans ses films parlants, l'oralité devient un *effet* ; ce n'est pas la moindre des « performances » de son cinéma (Boillat).

Ainsi, Guitry joue à la fois sur son talent d'acteur, sa capacité à fasciner une audience théâtrale et la mise en scène habile d'objets de communication. En cela, il est un bon exemple d'*interprète*.

On trouve ces deux aspects, soit la mise en place d'un lieu de communication intermédiaire et la présence d'une instance médiatrice entre une œuvre et un public, dans les dispositifs rendant possibles les pratiques cinématographiques orales. La distinction des espaces

médiatiques entre ceux qui favorisent l'oralité et ceux qui cherchent à la figer, c'est-à-dire entre « espace lisse » et « espace strié », concerne évidemment les commentateurs de films. Il ne faudrait cependant pas faire un lien trop rapide entre « espaces striés » et propagande, ni entre « espaces lisses » et pratiques populaires, car la distinction dépend de la totalité des éléments constituant le dispositif de projection : la qualité du public, les caractéristiques du commentateur de film, le contexte de la projection, l'esthétique du film, etc. Par exemple, le fait que les pratiques cinématographiques orales nécessitent un consensus dans le public peut apporter des contraintes dans un espace lisse. Dans ce sens, la distinction entre espaces lisses et striés permet de prendre en compte les éléments qui entraînent le contrôle des pratiques cinématographiques orales et ceux qui favorisent l'improvisation.

La question du commentaire oral réalisé en direct lors de la projection rejoint également des questions de charisme du commentateur de film et du crédit qu'il recueille chez son auditoire. Dans la mesure du possible, il faudrait explorer ces aspects plus en détail en décrivant les intentions qui guident les commentateurs et les motivations des spectateurs. Ceci permettrait, par exemple, de mieux comprendre le rapport complexe entre les pratiques cinématographiques orales et le cinéma de propagande (voir le bonimenteur rouge de Pozner, 2004). Il faudrait également analyser le rapport du commentaire avec le film, en comparant une analyse narratologique du film avec une analyse de la réception du film : il serait pertinent de voir comment le commentaire se place par rapport à l'espace diégétique et comment – en termes narratifs et esthétiques – il modifie l'œuvre. Il serait également intéressant de voir la relation entre l'intensification des échanges entre les spectateurs et une rupture du processus interprétatif du film. Enfin, les questions de la langue, de la localisation, de l'accent dans lequel le commentaire est dit, devraient être comparées avec les caractéristiques du film. Ainsi, afin de tenter d'aborder la question dans tous ses aspects, il faudrait prendre en compte des questions de tact (Stam), d'adresse (Boillat), de brouillage et d'interférence.

DIALOGUES AVEC LE CINÉMA

BIBLIOGRAPHIE

- DE CERTEAU, Michel (1990), *L'invention du quotidien : 1. L'art de faire*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- LATOUR, Bruno (1997), *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La découverte.
- LEROI-GOURHAN, André ([1943] 1973), *Évolution et techniques : 1. L'homme et la matière*, Paris, Albin Michel.
- ODIN, Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Paris, A. Colin.
- POZNER, Valérie (2004), « Le bonimenteur rouge. Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3 (printemps), p. 143-178.
- STAM, Robert (1989). *Subversive Pleasures : Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore/London, John Hopkins University.
- STIVALE, Charles J. (2003), *Disenchanted les Bons Temps*, Durham, N.C., Duke University Press.
- WEBER, Max (1995), *Économie et société*, tome I, Paris, Pocket.
- ZUMTHOR, Paul (2008), « Oralité », *Intermédialités*, n° 12 (automne), p. 169-202.