

NOUVELLES VUES

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

Sophie Beauparlant, Rencontres de paroles. Sémiotique du dialogue au cinéma.

Thèse de doctorat, Lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, 342 f. Sous la direction de M. Nicolas Xanthos.

Cette thèse de doctorat visait deux objectifs, soit l'élaboration d'un modèle d'analyse du dialogue filmique et l'étude d'un corpus à la lumière de ce modèle, pour repérer les enjeux de la parole partagée propres à chacune des œuvres filmiques. Le corpus investigué dans la thèse est composé de longs métrages francophones du Québec, réalisés entre 1999 et 2009.

La ligne directrice de ce projet pourrait se résumer ainsi : à quoi doit-on faire attention pour décrire le dialogue au cinéma, quelles sont ses spécificités et que pouvons-nous en tirer? Quels sont, dans le film, les lieux, les formes et les effets de signification des échanges verbaux? Ce genre de problématique a été appliqué aux œuvres littéraires (Lane-Mercier, Durrer) et théâtrales (Ubersfeld), mais la question semble avoir été négligée dans la théorie cinématographique. Par l'élaboration d'outils d'interprétation, il a été possible de valider l'hypothèse selon laquelle le dialogue filmique possède un mode de fonctionnement spécifique. L'étude de ces structures dialogales complexes a également permis de conclure que le cinéma met en scène de véritables pensées de la conversation.

Le dialogue filmique est généralement étudié pour ses fonctions narratives, pour sa valeur informative et pour ses liens avec l'image. Pourtant, la parole au cinéma est chargée d'un sens qui va au-delà de ces caractéristiques fonctionnelles et qui est susceptible d'être investi d'enjeux que seul le verbe peut transmettre. Pour cette raison, il semblait tout indiqué de porter un regard sur la valeur sémiotique de la parole filmique. Tout au long de la thèse, j'ai voulu porter à l'attention du lecteur que le fait de prendre la parole au cinéma est un acte engageant sur les plans individuel, relationnel, social et existentiel, en plus d'être notamment un moyen pour prendre sa place dans le monde, pour agir sur les autres, pour séduire, pour passer aux aveux ou pour faire valoir ses idées. Prendre la parole n'est donc jamais un acte insignifiant. Et ce qui distingue les échanges au cinéma des autres types de paroles, c'est le système qui leur donne forme, système fait à la fois de signes linguistiques et filmiques.

La thèse est segmentée en deux parties. La première partie est consacrée à l'élaboration du modèle sémiotique qui permet de voir le dialogue comme la mise en scène d'une pratique qui possède ses propres règles et qui peut s'observer selon les trois dimensions suivantes : identitaire, conventionnelle et épistémique. Le modèle permet d'exploiter heuristiquement les acquis de la linguistique, de la philosophie du langage et de la pragmatique, en les articulant, et de constituer des moyens d'accéder à la signification du dialogue au cinéma.

Le chapitre I se concentre sur l'axe identitaire, dimension par laquelle il est possible d'envisager la parole échangée comme un lieu où se construit et se négocie l'identité des sujets parlants. Les travaux de Flahault sur les rapports de places, de Goffman sur la face, ainsi que de Brown, Levinson et Kerbrat-Orecchioni sur la politesse linguistique sont rassemblés pour constituer l'axe identitaire.

Le chapitre II est dédié à l'axe conventionnel, qui met en évidence les principes d'enchaînement des répliques et la progression du dialogue. Les recherches de Grice sur la coopération conversationnelle, de Sperber et Wilson sur la pertinence, d'Austin sur l'illocutoire et de Searle sur les actes de langage constituent le cœur de cette dimension.

Enfin, le chapitre III fait place à l'axe épistémique où la parole échangée est vue comme un élément qui participe à la construction de la réalité, notamment par la rencontre de multiples points de vue. Ici, ce sont les recherches de Searle sur l'arrière-plan, de Ducrot sur les présupposés et de Bakhtine sur le plurilinguisme qui ont guidé notre travail.

En étudiant le corpus, j'ai remarqué que les interactions verbales au cinéma se déploient, la plupart du temps, dans le registre indirect. Conséquemment, dans les trois axes qui forment le modèle sémiotique, un intérêt particulier a été porté aux contenus implicites, aux énonciations qui demandent aux interlocuteurs d'adopter certaines postures qui, inévitablement, ont une influence sur l'interaction. Les études sur l'implicite sont donc des perspectives sur des faits de langage qui permettent l'accès aux significations du dialogue.

La deuxième partie est une analyse de corpus. Le chapitre IV propose un parcours méthodologique pour passer du modèle à l'analyse. L'étude des films *Mémoires affectives* (Francis Leclerc, 2004) et *L'Âge des ténèbres* (Denys Arcand, 2007) ont permis de répondre à la question suivante : comment le filmique participe-t-il à l'explicitation de l'implicite dialogal? L'objectif ici était d'exposer des façons d'appréhender une œuvre cinématographique pour quiconque tente de dégager du filmique des indices pertinents pour saisir la signification du dialogue. Cette démarche a permis de voir que les éléments de l'expression filmique participent à faire émerger les contenus implicites dans les échanges de paroles. La relation entre ce qui se dit et ce qui se voit au cinéma a donc de l'importance pour l'étude du dialogue, puisque l'agencement du verbal, du visuel et du sonore est susceptible de manifester des indications pour l'interprétation de l'implicite dialogal.

Les chapitres suivants proposent des analyses en profondeur pour dégager la pensée de la parole échangée que chaque film actualise. Ainsi, au chapitre V, le film *Québec-Montréal* (Ricardo Trogi, 2002) permet de voir comment le dialogue amoureux peut être un lieu de péril identitaire et une menace à l'existence des sujets parlants. Cela met en lumière la façon dont certaines problématiques existentielles sont marquées dans le langage. Dans le chapitre VI, j'ai étudié le film *J'ai tué ma mère* (Xavier Dolan, 2009) pour questionner la frontière réinventée entre l'implicite et l'explicite dialogal, les positions et les réactions des interlocuteurs face aux objets discursifs qu'ils mettent eux-mêmes de l'avant et la (re)définition singulière de certains principes conversationnels. Nous voyons par le fait même que le conflit marqué dans le langage peut être une véritable pratique conversationnelle. Enfin,

au chapitre VII, un ensemble de films — Maelström (Denis Villeneuve, 2000), La Neuvaïne (Bernard Émond, 2005), C.R.A.Z.Y. (Jean-Marc Vallée, 2005) et Congorama (Philippe Falardeau, 2006) — ont permis de questionner la mise en scène de l'aveu et ses répercussions dans le dialogue et dans la relation entre les sujets parlants. J'ai montré par ailleurs que la mise en scène de l'aveu, et de ses troubles périphériques, peut être à la fois un des éléments porteurs d'une intrigue cinématographique, et cela même qui capte l'attention du spectateur. En dégagant ainsi les enjeux du dialogue filmique, il a été possible de considérer les échanges verbaux comme un des lieux où se signale la spécificité d'une œuvre de fiction cinématographique.

Le développement d'un modèle de description du dialogue au cinéma et la mise en évidence de véritables philosophies de la conversation dans un certain nombre d'œuvres ont permis d'envisager le dialogue comme une composante du film valant pour elle-même, et non uniquement comme un objet subordonné au récit. Ce projet doctoral avait pour fondement original une réévaluation du rôle de la parole dans le filmique et a été le lieu d'un questionnement du rapport que le cinéma entretient avec la parole, ainsi que la mise en évidence, dans chaque film, d'enjeux particuliers liés à la signification de la parole partagée.

Mots-clés : dialogue, cinéma, sémiotique, pragmatique, linguistique, philosophie du langage, analyse filmique, langage cinématographique, scénario, films québécois.