



# GLOTTOPOLO

Revue de sociolinguistique en ligne  
n° 12 – mai 2008

*Pratiques langagières dans le cinéma francophone*

Numéro dirigé par Michaël Abecassis

## SOMMAIRE

Michaël Abecassis : *Avant-propos*

Michaël Abecassis : *Langue et cinéma : Aux origines du son*

Renaud Dumont : *De la littérature au cinéma, itinéraire d'une médiation didactique*

Carmen Compte & Bertrand Daugeron : *Une utilisation sémio-pragmatique de l'image animée cinématographique et télévisuelle pour l'apprentissage des langues : éléments pour un plaidoyer*

Pierre Bertoncini : *Mise en scène de situations sociolinguistiques dans Mafiosa*

Germain Lacasse : *L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois*

Gwenn Scheppeler : *Les bonimenteurs de l'Office national du film*

Vincent Bouchard : *Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur*

Karine Blanchon : *La pluralité langagière et ses contraintes dans le cinéma malgache francophone*

Thérèse Pacelli Andersen & Elise Pekba : *La pratique des surnoms dans Quartier Mozart de Jean-Pierre Bekolo : un cas de particularismes discursifs en français camerounais*

Cécile Van Den Avenne : « *Les petits noirs du type y a bon Banania, messieurs, c'est terminé.* »  
*L'usage subversif du français-tirailleur dans Camp de Thiaroye de Sembène Ousmane*

Noah McLaughlin : *Code-use and Identity in La Grande Illusion and Xala*

Jean-Michel Sourd : *Les représentations de la francité dans le cinéma hongkongais*

John Kristian Sanaker : *Les indoublables. Pour une éthique de la représentation langagière au cinéma*

Pierre-Alexis Mével : *Traduire La haine : banlieues et sous-titrage*

Gaëlle Planchenault : « *C'est ta live !* » *Doubleage en français du film américain Rize ou l'amalgame du langage urbain des jeunes de deux cultures*

Cristina Johnston : « *Ta mère, ta race* » : *filiation and the sacralisation of the mother in banlieue cinema*

Anne-Caroline Fiévet & Alena Podhorná-Polická : *Argot commun des jeunes et français contemporain des cités dans le cinéma français depuis 1995 : entre pratiques des jeunes et reprises cinématographiques*

### Comptes rendus

Salih Akin : Bonnafous S., Temmar M. (éds.), 2007, *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, 165 p., ISBN 2-7080-1158-8

Didier de Robillard : Légèze I., Canut E., Desmet I., Garric N. (dirs.), 2006, *Applications et implications en sciences du langage*, Paris, L'Harmattan, 334 p., ISBN 2-296-02743-5

Claude Caitucoli : Robillard D. de, 2008 (sous presse), *Perspectives alterlinguistiques*, vol. 1 : *Démons*, vol. 2 : *Ornithorynques*, Paris, L'Harmattan, 302 p., 202 p.

Régine Delamotte-Légrand : Tournier M., 2007, *Les mots de Mai 68*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Les mots de », 123 p., ISBN 978-2-85816-892-7

## **LANGUE ET CINEMA : AUX ORIGINES DU SON**

**Michaël ABECASSIS**

**The University of Oxford**

Si les sources écrites du langage sont abondantes, les documents sonores, témoignages d'un mode d'expression oral recensés par les linguistes, remontent aux années soixante-soixante-dix avec le développement de corpus de langue parlée. Pourtant, les premiers documents cinématographiques parlants sont bien antérieurs, datant du milieu des années vingt et les premiers enregistrements qui subsistent remontent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Même si les films des années vingt et trente n'offrent au fond de la réalité qu'une représentation souvent caricaturale, ces archives sonores demeurent une source d'informations importante pour le chercheur étant donné la rareté des documents audiovisuels existants. La langue du cinéma a été explorée d'un point de vue général par des théoriciens et des philosophes comme Metz (1974), Barthes (1977) ou Deleuze (1983) ; et le metteur en scène italien Pasolini (1976) s'est interrogé, comme ses prédécesseurs, sur la notion de langage cinématographique en associant la poésie, la sémiologie et la linguistique, mais jusqu'à présent, peu d'études purement linguistiques ont été menées sur le français du cinéma. Parmi celles-ci, on peut signaler deux textes de Bernet. Le premier (1995) étudie le vernaculaire du cinéma et de la radio. Le deuxième (2000) est consacré à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Vincendeau (1975, 1995), Turk (1981, 1982) Jeancolas (1983) et D'Hughes (2006) ont pour leur part travaillé sur le cinéma français des années trente, sans adopter de démarche linguistique. Vidalenc (1988, 1995) a travaillé sur la langue et le cinéma, mais s'est focalisé sur un corpus de films anglais. Il s'agit dans cette introduction de dresser un bref aperçu des documents sonores à la disposition du chercheur et d'établir la valeur scientifique pour le linguiste de telles données.

### **Les premiers documents sonores**

Les études linguistiques et les enregistrements qui demeurent comme témoignages de l'existence d'un vernaculaire parisien au XX<sup>e</sup> siècle sont rarissimes. Comme l'indique Carton (1995b : 888), il n'y a en France plus de trace des documents sonores recueillis par Charles Cros, l'un des inventeurs du phonographe, qui soient « antérieurs à 1888 ». Au Québec, les fonds sonores conservés dans la collection Jean-Jacques Schira aux archives nationales sous

la forme de cylindres, disques gravés et 78 tours couvrent la période 1895-1960<sup>1</sup>, avec notamment des enregistrements de la plus célèbre des chanteuses populaires québécoises : La Bolduc. Au début du siècle, les bonimenteurs présentent les films muets et enregistrent un peu plus tard dans les années dix leurs premiers disques, pour la plupart répertoriés à la phonothèque nationale du Québec. Il faut attendre en France 1911, date de création des *Archives de la parole* par le linguiste Ferdinand Brunot, pour que soient effectués les premiers collectages phonographiques en France, dans le double objectif de dresser un atlas ethnolinguistique de la France, et d'autre part de conserver les voix de personnalités illustres. Le linguiste accomplit trois missions qui demeurent les premières enquêtes sonores sur le terrain jamais réalisées en France, d'abord dans les Ardennes (juillet 1921), assisté de son confrère Bruneau, ensuite dans le Berry (juin 1913) et puis dans le limousin (août 1913) pour y enregistrer les différents patois et des chants folkloriques. Les Frères Pathé, intéressés par cette expérience, fournissaient le camion électrique avec le matériel d'enregistrement (acoustique : par système cornet /cylindre), et les disques étaient transférés et pressés selon la technique Pathé à cette époque : disques « à saphir » (gravure verticale, 86 tours, 29 cm, étiquettes gravées dans la cire)<sup>2</sup>.

Brunot réalise ensuite quelques prises de sons isolés de français parisiens. A la fin des années trente sont réalisés à la phonothèque nationale des enregistrements de cris de marchands parisiens<sup>3</sup>, mais l'utilisation de ces documents plutôt artificiels ou fabriqués à des fins linguistiques est contestable. D'autres collectages en direct ou en studio ont été effectués comme des déclamations ou des discours d'hommes politiques. Des documents sonores des années dix des *Archives de la Parole* d'assez bonne qualité sont désormais disponibles en ligne, comme notamment le discours d'inauguration de Ferdinand Brunot<sup>4</sup>, des discours d'époque de Paul Deschanel et de Maurice Barrès ou encore des lectures, mais cette fois-ci de piètre qualité, de poèmes de Guillaume Apollinaire enregistrées le 24 décembre 1913<sup>5</sup>. L'un des documents les plus anciens, réalisé en 1912 à la Sorbonne, que l'on trouve en libre accès sur Internet, est un enregistrement de deux minutes d'Alfred Dreyfus lisant un fragment de ses *Mémoires* après sa réhabilitation<sup>6</sup>. Il existe aux archives sonores de la Bibliothèque nationale des enregistrements antérieurs, comme les collections privées sur cylindres vierges Edison de la famille Eiffel et de leurs amis datant de 1892<sup>7</sup>. La qualité du son et la difficulté à identifier les voix rendent ces documents presque inutilisables. On trouve également dans les collections de la BNF des phonogrammes de sketches et de monologues comiques de Charlus,

<sup>1</sup> Quelques extraits sonores de cette collection sont disponibles sur Internet :

<http://www.phonothèque.org/radio/ckac.html#P1>.

<sup>2</sup> Nous remercions Gilles Devincre à la BNF pour ces précisions.

<sup>3</sup> *Les Archives de la Parole* (côtes AP 201 et AP 127), ancêtres de la Phonothèque nationale, devenue le Département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France, possèdent des enregistrements réalisés en 1912 et 1913. Ce sont les seuls exemples de parler parisien remontant à cette époque. Les seuls autres enregistrements éventuels de leurs collections sont plus tardifs (entre 1938 et 1946) : ce sont des enregistrements de slogans de camelots (*Cris de Paris*, côtes AP 1234, 1122-1125, 1147, 1149-1152, PC 156, transférés sur CD sous la côte SDCR 3539, durée totale : 59'08") et non des conversations. Tous ces enregistrements ont été réalisés au studio des *Archives de la Parole* (plus commode à l'époque), les premiers sous la direction du linguiste Ferdinand Brunot, fondateur en 1911 et premier directeur des *Archives de la Parole*, les deuxièmes sous la direction du folkloriste Roger Dévigne, troisième directeur (les *Archives de la Parole* et le *Musée de la Parole* sont devenues la Phonothèque Nationale en 1938), mais ils ont été interprétés par d'authentiques locuteurs parisiens d'origine populaire, et d'authentiques camelots-bonimenteurs (MM. Pierre Pactat et Clément Presles) (François, 1999 : 299 ; Abecassis, 2005b).

<sup>4</sup> <http://gallica.bnf.fr/anthologie/notices/01324.htm>.

<sup>5</sup> <http://gallica.bnf.fr/ArchivesParole/>.

<sup>6</sup> <http://www.dreyfus.culture.fr/fr/pedagogie/pedago-theme-37-la-voix-de-dreyfus.htm>.

<sup>7</sup> Fernand Carton (1995a : 49) fait référence à l'enregistrement sur gramophone en 1891 par Gustave Eiffel d'un poème de Rameau dans un appartement du troisième étage de la tour. Le son de ce phonogramme réalisé sur cylindre vierge est tout à fait audible. Ce document sonore est le plus ancien archivé à l'INA.

Dranem ou Polin, ou des extraits de pièces de théâtre de Sarah Bernhardt, Mounet-Scully ou Coquelin. Le français utilisé n'est pas vernaculaire, mais standard ou littéraire avec la « couleur » particulière et l'emphase qui caractérisaient les voix de l'époque. Le magnétophone de poche fut inventé dans les années trente, mais c'est après la deuxième guerre mondiale que son usage devient de plus en plus fréquent (Bernet 1995 : 192), et des linguistes comme Gougenheim *et al* ne commencèrent à l'utiliser pour leurs études linguistiques du *Français fondamental* que dans les années soixante (Blanche-Benveniste 1997 : 1).

Il est ensuite possible de se procurer dans le commerce des enregistrements de chansons de music-hall du début du siècle et de l'entre-deux-guerres, le plus souvent digitalisés et nettoyés de leurs imperfections. On peut noter enfin le laborieux travail de collecte et de restauration sonore des éditeurs indépendants Frémeaux et Associés. Dans leur collection, de nombreux enregistrements historiques peuvent être utilisés par les chercheurs, comme les premières tirades de *Cyrano de Bergerac* enregistrées en 1898 ou celles de Sara Bernhardt remontant à 1902<sup>8</sup>. L'INA (*Institut National de l'Audiovisuel*)<sup>9</sup> met également à la disposition du public et des chercheurs des images d'archives dont les plus anciennes datent de 1927, mais les films des années vingt et trente, pour la plupart disponibles en vidéo ou DVD, constituent les images d'archives les plus anciennes qui soient accessibles au public pour une étude linguistique.

Le cinéma des années vingt à quarante nous donne des informations inestimables concernant ce que l'on appelait communément, de manière péjorative, « le patois de Paris »<sup>10</sup>. Il a particulièrement servi d'inspiration aux comédies de cette époque qui en grossissant les traits saillants par accumulation de formes non standard, comme dans les comédies des années trente directement issues du théâtre de boulevard, ont entretenu le genre « populaire ». *La Rosière des Halles* (1935), avec Paulette Goddard, en est l'exemple. Le film met en scène une jeune paysanne montée à Paris pour exercer le métier de cuisinière, mais tout est au fond prétexte pour mettre en contraste différentes variétés de français : le patois, le vernaculaire des Halles et le « bien parlé » de la haute bourgeoisie parisienne. Un peu à la manière du *Pygmalion* de George Bernard Shaw, Célestine, la jeune paysanne à l'accent et à l'argot fortement stigmatisés devient l'objet de toutes les convoitises, notamment pour cet écrivain joué par Pierre Larquey qui trouve dans son vernaculaire une forme d'inspiration à ses scénarios de films. Grâce à elle, il pourra côtoyer les petites gens du Paris populaire et donner à ses écrits un accent « authentique ». Dans les films de l'âge d'or du cinéma français, le comique de situation est presque essentiellement lié à la dichotomie sociale et langagière.

## Les chanteurs de music-hall

Les chansons populaires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle constituent les archives sonores les plus anciennes qui témoignent de l'existence d'un vernaculaire parisien. Tandis que les premiers films parlants faisaient leur apparition sur les écrans de cinéma, le vernaculaire de Paris des chanteurs de cabaret était diffusé à la radio. Les chansons populaires de la Première Guerre mondiale étaient généralement interprétées par des chanteurs de *café-concert*. Habillés en uniforme militaire, Ouvrard père et fils demeurent les principaux chansonniers de la Grande Guerre<sup>11</sup>. Le contenu de leurs interprétations était essentiellement

<sup>8</sup> <http://www.fremaux.com>.

<sup>9</sup> <http://www.ina.fr>.

<sup>10</sup> Nisard (1872) utilise cette formulation.

<sup>11</sup> Les premiers documents sur cylindre de Gaston Ouvrard (le fils) remontent à 1908. Un rare enregistrement de 1896 attribué à Eloi Ouvrard (le père) est disponible sur Internet :

d'un répertoire grivois. Les chansons de cabaret de l'avant-guerre dans le genre « mélodramatique » étaient le plus souvent interprétées par des femmes (Berthe Sylva, Marie Dubas, Damia et Fréhel) qui chantaient avec leur vernaculaire coloré les infortunes des amoureux, des criminels, des drogués et des prostituées. Les *comiques-troupiers* pour leur part préféraient le registre comique et grotesque (Bach, Dranem, Mayol, Georgius, Milton). Dranem obtint la notoriété avec une chanson intitulée *Les p'tits pois* dans la catégorie dite des chansons ineptes :

*Y'en a qui disent que les patates  
C'est très bon avec les tomates  
Les haricots farcis  
C'est bon avec les salsifis  
Moi qui fais pas d'démonstration,  
Je m'écrie quand vient la saison  
  
Ah les p'tits pois, les p'tits pois, les p'tits pois,  
C'est un légume très tendre  
Ah les p'tits pois, les p'tits pois, les p'tits pois,  
Ça n'se mange pas avec les doigts*

Les traits marquants des chansons de cette époque sont le plus souvent lexicaux et phonologiques. Les interprètes affectionnent les items non standard et les fausses liaisons caractéristiques du « français populaire » (Bernet, 1995 : 195-196). L'éliision du schwa est aussi un des éléments saillants de la chanson cocasse. La plupart des chanteurs populaires avaient des origines sociales modestes et se faisaient appeler par leur prénom. C'était une manière d'être plus proche du peuple, auprès duquel ils apparaissaient comme des chanteurs « populaires ». Il ne subsiste guère d'enregistrements d'émissions radiophoniques de cette époque, hormis quelques rares documents d'Aristide Bruant, de Mayol, de Montheus et de Dranem. Les disques en 78 tours prennent leur essor et succèdent à l'enregistrement sur cylindre.

Un grand nombre de chanteurs de music-hall des années trente ont été sollicités par le cinéma en tant que chanteurs ou acteurs. Leurs chansons, tout comme leurs rares prestations au cinéma, nous fournissent une source importante d'informations sur le vernaculaire parisien du début du siècle. Il est vrai, cependant, que l'on mettra en doute la spontanéité du vernaculaire utilisé. Les textes appartiennent au registre artificiel de l'écrit et ne laissent guère de possibilités d'improvisation, contrairement au cinéma. Les compositeurs, comme dans les chansons d'Ouvrard et de Maurice Chevalier, ont fabriqué, dans un souci souvent purement comique, leur propre langage en multipliant les virelangues et autres tournures non standard. La chanson française des années vingt et trente est à la fois un exercice de style et un exercice d'élocution. Toutefois, comme l'a justement noté Borowice (2005), les chansons de music-hall, souvent délaissées par les linguistes et les historiens, ont eu une valeur sociologique importante dans le paysage sonore des années trente. Chaque interprétation s'inscrit dans l'oralité et est unique de par « *le ton donné par son interprète, son phrasé, ses intonations, son grain de voix, sa rythmique* » (*op. cit.* : 103) qui font qu'elle peut avoir un véritable impact sur la société ou au contraire être à jamais oubliée. Il faut souvent fouiller au fond des bacs de nos disquaires pour retrouver les mélodies d'antan dans des coffrets d'anthologie de la chanson française. Quoi qu'il en soit, les spécialistes de musicologie (Schira, 1993 ; Borowice, 2005) s'accordent à penser que ces archives sonores sont des documents qui mériteraient une étude historique et sociolinguistique approfondie.

---

[http://www.chanson.udenap.org/enregistrements/ouvrard\\_pere\\_huit\\_jours\\_de\\_clou.mp3](http://www.chanson.udenap.org/enregistrements/ouvrard_pere_huit_jours_de_clou.mp3).

## Le cinéma muet

Le point de référence du cinéma mondial a été les courts métrages des frères Lumières et leur projection au Grand Café à Paris en 1895 : *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* et *L'Arroseur arrosé*. L'invention nouvellement brevetée des frères Lumière était utilisée pour filmer les documentaires et les actualités. Les films à trucages de Méliès, Eclair et des entreprises Pathé et Gaumont étaient projetés dans les théâtres et les cafés-concerts. Ce qui nous reste du cinéma muet français d'avant 1900, ce sont essentiellement des *actualités*, des séquences de poursuites et des films à trucages de Méliès. Le cinéma entre 1900 et la Première Guerre mondiale a été dominé par des films plus longs comme des films policiers (*Fantômas* 1913–1914) et des séries comiques. Dans les années 20, le cinéma d'*avant-garde* fut développé par des metteurs en scène comme Delluc, L'Herbier et Abel Gance. Il y a tout un langage du cinéma muet et derrière les intertitres et la gestuelle des acteurs qui soulignent le *pathos* des images, on réalise, comme le suggère l'anthropologue Piaux (2000 : 126) que « *paradoxalement, le film muet nous parle, alors que le film parlant nous fait un discours* ». Thiéry (2000) s'est intéressée à la parole dans le cinéma muet qui s'exprime sous forme d'intertitres, de non-dits et de chuchotements adressés au public.

## Le cinéma parlant

Le cinéma n'a en fait jamais véritablement été muet. Les premiers films étaient accompagnés par un pianiste ou un orchestre pour souligner l'impression visuelle et la gestuelle des acteurs. Le pionnier du cinéma parlant fut Edison, qui créa en 1910 le kinétoscope (Bernet, 1995 : 191-192). Le procédé consistait à utiliser en partie une caméra et en partie un phonographe, permettant à l'image et au son d'être enregistrés en même temps. Il envisagea également la production du cinéma en couleur. En 1920, le linguiste russe Bernsteinregistra la voix du poète Alexander Block sur des cylindres en cire à Pétrograde et à Léninegrad. Cependant, ce genre de matériau ne fut que très peu utilisé dans les années qui ont suivi, lorsque le transfert du son sur des matrices non-dégradables fut rendu possible. L'année 1926 vit la création par la société Warner des disques Vitaphone. Grâce au procédé Vitaphone, développé par les Laboratoires Téléphoniques Bell, on réussit à enregistrer le son sur des disques gramophones avec la bande-image. Plus tard dans l'année, Fox créa la première bande-son. *Dom Juan* (1926) fut le premier film à avoir une musique synchronisée. Le *Jazz Singer*, sorti en 1927 et deux années après en France, est considéré à tort comme le premier film parlant de l'histoire du cinéma. Ce fut en réalité le premier film à introduire des chansons et des paroles. *The Jazz Singer* ne contient en fait « *que très peu de paroles, une minute tout au plus, tout le reste est en intertitres, mais toutes les chansons du chanteur américain Al Jolson sont sonorisées et synchrones* »<sup>12</sup>. En 1928, le premier film entièrement parlant *Lights of New York* est lancé par la Warner (Halliwell, 1977 : 672, 699). Les premiers films français muets avec des passages sonores apparurent l'année suivante en 1929 (*L'Eau du Nil*, *Le Collier de la Reine*). *La Nuit est à nous* d'Henry Roussel est considéré comme le premier film français entièrement parlant. En 1929, on pouvait lire dans le *Figaro* :

« *Que d'horizons cette découverte nous offre, on pourra enfin conserver non plus le souvenir, mais bien la reconstitution totale du jeu d'un grand acteur ou de la parole d'un homme illustre.* » (Bessy et al., 1987 : 9).

Le développement du film parlant ne fut pas toujours bien accueilli par le monde du cinéma. Non seulement il eut pour conséquence le déclin professionnel de certains acteurs du

<sup>12</sup> [http://films.blog.lemonde.fr/2006/06/08/2006\\_06\\_jazz\\_singer/](http://films.blog.lemonde.fr/2006/06/08/2006_06_jazz_singer/).

muet, mais il posa la question de la langue. Certains films commencèrent à être filmés en deux versions, en français et en allemand comme *L'Opéra à quatr' sous* de Pabst (1931).

Bien des acteurs des années trente connurent la transition du muet au parlant. Pour certains, la reconversion s'avéra fatale, pour d'autres au contraire, appréciés pour leur gestuelle et leurs expressions faciales, la transition s'est faite tout naturellement. Fernandel, par exemple, commença sa carrière cinématographique dans le film muet de Marc Allégret *Le Blanc et le noir* (1925), Jules Berry dans *L'Argent* (1928). Arletty et Michel Simon firent quant à eux leur première apparition au cinéma dans le parlant.

C'est en 1936 que le premier film parlant apparut à la télévision. Les premières diffusions radiophoniques en France datent de 1908. En 1922, Marconi diffusa le premier programme régulier d'informations sans fil. Ces programmes n'ont été diffusés qu'une fois et il est donc presque impossible de les retrouver. Les radios émettaient, mais aucun document n'était enregistré, si bien qu'il n'en reste plus aucune trace. Les retransmissions radiophoniques en direct d'événements sportifs par exemple, comme le très populaire Tour de France, qui faisaient de plus en plus d'adeptes sont à partir des années trente de meilleure qualité sonore (Bernet, 1995 : 191), mais il n'en subsiste presque aucune trace<sup>13</sup>.

La première trace de personnes parlant à la télévision est estimée à la fin des années vingt. Le principe même de la télévision fut inventé par l'Écossais John Logie Baird en 1926. Les images du visage de deux poupées ventriloques présentées par Baird, lors de sa démonstration devant la Royal Institution de Londres, furent retransmises sur tube cathodique et devinrent dès lors les premières à jamais avoir été télévisées<sup>14</sup>.

## L'âge classique du cinéma français

Dans les années trente, les studios de cinéma améliorèrent leur équipement et de grandes salles de cinémas furent construites dans tous les pays. En 1931, plus de 150 films ont été produits. La nouveauté du son conduisit au succès des comédies musicales, avec pour interprètes les stars du genre *comique-troupier* (Dorville, Fernandel et Gabin) et les chanteurs de music-hall (Baker, Mistinguett, Maurice Chevalier, Tino Rossi et Charles Trénet). Cette période de « vaste recyclage » (Borowice, 2005 : 101) de personnalités de la chanson, élevées au rang de notoriété en grande partie par la radio, vit aussi l'avènement d'un nouveau genre : le film basé sur les comédies de *boulevard* avec des scripts de Jacques Prévert et Marcel Achard parmi tant d'autres. Ces films comiques associant une histoire policière avec la comédie furent très populaires à la fin des années trente. L'écrivain et critique de cinéma Léon Moussinac (cité par Darré, 2006 : 122) affirma dans les années 20 : « *Comme le théâtre d'Eschyle, de Shakespeare ou de Molière, le cinéma sera un art populaire ou ne sera pas.* » Le cinéma des années trente également surnommé « cinoche », formait un lien avec le prolétariat. Il pouvait être qualifié de « populaire », car le public des salles obscures était, à l'origine, principalement de classe prolétaire (Montebello, 2003 : 113) et le prix du ticket de cinéma bon marché rendait le cinéma accessible à tout le monde. De plus, les personnages dépeints dans les films étaient essentiellement des Parisiens d'origine populaire.

Le cinéma des années trente emprunta à différentes sources : opérettes, cabaret, *caf-conc'*, music-hall, *chansonniers*, *comiques-troupiers* et chansons populaires. Il fut inspiré des romans du XIX<sup>e</sup> siècle (Zola, Balzac, Sue) et de la littérature populiste des années vingt et

<sup>13</sup> Bernet (1995 : 192) mentionne la réédition de trois heures d'archives radiophoniques (*Les radios privées d'avant-guerre* / sous la direction de Jean Cocart, EPM music, 1994, référence 983012), pour la plupart musicales entrecoupées de pauses publicitaires, datant des années 35-40, diffusées sur *Radio-Cité* et le *Poste Parisien*. Un court extrait est disponible sur Internet : <http://pagesperso-orange.fr/jlf/philips.htm>.

<sup>14</sup> <http://www.linternaute.com/histoire/motele/1356/a/1/1/baird.shtml>.

trente (Carco, MacOrlan). Des films de propagande électorale tels que *La Vie est à nous* (1936) ou *La Marseillaise* (1937) de Jean Renoir furent subventionnés en partie par la CGT. Le mélodrame réaliste émergea, préfigurant les *films noirs* américains. Prenant habituellement pour cadre les faubourgs de Paris, ces films à la trame pessimiste se déroulaient souvent pendant la nuit. Comme la guerre devenait imminente, les films des années trente développèrent des motifs récurrents : nostalgie, pessimisme et fatalité. Ils reflétaient par leur atmosphère le climat politique français, gouverné pour une courte période par la coalition du Front populaire de Léon Blum.

Lemonnier (1929) décrit le prolétariat et son vernaculaire comme un matériau inestimable pour l'industrie du film : « *nous croyons que le peuple offre une matière romanesque très riche et à peu près neuve* ». Dans ce climat d'avant-guerre, le prolétariat était considéré par les classes supérieures comme une menace et la formulation « classes laborieuses » s'associait à celle de « classes dangereuses » (Chevalier, 1958). Les paroles suivantes tirées du refrain d'une chanson populaire reflètent le sentiment ressenti à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale, ainsi que le climat qui régnait dans les films de cette époque :

*C'est un mauvais garçon  
Il a des façons  
Pas très catholiques  
On a peur de lui  
Quand on le rencontre la nuit  
C'est un méchant p'tit gars  
Qui fait du dégât  
Si tôt qu'y s'explique  
Ça joue du poing  
D'la tête et du chausson  
Un mauvais garçon*

*Toutes les belles dames  
Pleines de perles et de diams  
En nous croisant ont des airs méprisants  
Oui mais demain  
Peut-être ce soir  
Dans nos musettes  
Elles viendront nous voir  
Elles guincheront comme des filles  
En s'enroulant dans nos quilles  
Et nous liron dans leurs yeux chavirés  
L'aveu qu'elles n'osent murmurer*

(Henri Garat, *Un mauvais garçon*, 1936, texte de Jean Boyer)

La Deuxième Guerre mondiale porta un mauvais coup au cinéma français. Sous l'occupation allemande et le gouvernement de Vichy du Maréchal Pétain, bon nombre de metteurs en scène et d'acteurs français s'enfuirent en Amérique pour débiter une carrière à Hollywood. Bien que l'on continuât à produire des films dans la zone française qui restait inoccupée, la France occupée développa une industrie collaborationniste franco-allemande du film.

## **La valeur linguistique des données cinématographiques**

Les metteurs en scène contemporains comme par exemple Claude Lelouch cherchent souvent à filmer les acteurs dans leurs attitudes les plus spontanées. Ils les placent dans des situations quotidiennes pour les rendre aussi fidèles à la réalité que possible. Nous n'avons

que très peu d'informations sur la manière dont des metteurs en scène comme Duvivier et Carné se comportaient devant la caméra et c'est un sujet qui mériterait d'être développé. Ce qui reste frappant lorsque l'on regarde des films français ou anglais des années trente, c'est bien l'artificialité du réalisme social que créent acteurs et metteurs en scène. Cela est en grande partie dû à l'origine des acteurs et à la diction qu'ils adoptent. Le cinéma de cette période est un cinéma de dialogues. Bon nombre de comédiens ont eu avant de faire leur preuve au cinéma une formation théâtrale. Les films d'Hollywood, avec un accès plus ouvert aux acteurs et, semble-t-il, beaucoup moins marqués par la tradition, paraissent beaucoup plus réalistes, mais même dans les films américains les stéréotypes sociaux ont émergé et ont été exploités très rapidement. Les traits linguistiques peuvent être déterminés en partie par l'origine des acteurs, leur personnalité idiosyncratique, tout comme leur désir, lorsqu'ils rentrent dans la peau du personnage, de parler avec réalisme selon la classe sociale de celui ou celle qu'ils interprètent à l'écran. Il est évident que des artistes comme Fernandel et Michel Simon « jouent un rôle » plutôt qu'ils ne donnent, à l'instar des interprètes de Lelouch, libre cours à leurs émotions. Fernandel dans le film *Fric-frac* (1939) adopte consciemment une prononciation que l'on peut qualifier de standard et gomme délibérément l'accent marseillais qui l'a rendu célèbre dans les films de Pagnol. Michel Simon passe avec maestria d'un personnage prolétaire (un gangster de la petite mafia parisienne) à celui d'un aristocrate dans *Circonstances atténuantes* (1939). Une artiste comme Arletty a incarné pendant longtemps l'image du « cinéma parigot ». Arletty, auvergnate d'origine à la gouaille légendaire, était née à Courbevoie. Le metteur en scène Marcel Carné a donné à Arletty ses plus beaux rôles (*Hôtel du Nord* 1938, *Le Jour se lève* 1939, *Les Visiteurs du soir* 1942, *Les Enfants du paradis* 1945). Sa tirade la plus célèbre, « *atmosphère, atmosphère* » (*Hôtel du Nord*), a contribué à la popularité de ce qui allait devenir un classique du cinéma. La langue d'Arletty ne varie pas beaucoup d'un film à l'autre et cela parce qu'elle reste le plus souvent cantonnée dans le même genre de rôle. Plus tard dans sa carrière, elle aussi jouera les aristocrates. Turk, qui a interviewé Arletty en 1981, nous a fait savoir qu'à cette occasion « *the tone and timber of her voice was unmistakably Arletty, but the parigot accent and rhythms were much more restrained than on the screen* »<sup>15</sup> (Turk, communication personnelle, 2000). Nous n'avons que peu d'indications concernant le tournage du classique de Renoir *La Règle du jeu* filmé la même année que *Fric-frac*. Seuls les grands traits du scénario avaient été tracés à l'avance. Le reste des dialogues était improvisé sur les lieux du tournage. Brassel & al montrent que l'un des acteurs principaux, Dalio, qui incarne l'aristocrate Robert de La Chesnaye, a tendance à sur-jouer dans ce film : « *son jeu excessif faisant partie des indices de l'artificialité sociale* » (Brassel et al., 1998 : 21). On peut d'ailleurs en dire de même du personnage prolétaire interprété dans *La Règle du jeu* par Carette qui semble être un personnage venu tout droit *La Commedia del arte* (op. cit. : 109). *La Règle du jeu* est une satire et une caricature de la bourgeoisie dans sa forme la plus stéréotypée. La tendance des acteurs à sur-jouer contribue à rendre certains traits linguistiques beaucoup plus saillants.

Ce qui marque le plus souvent le spectateur, ce sont les usages poético-ludiques du langage, créations de l'imagination du dialoguiste. Les dialogues des films d'Audiard sont truffés de mots d'argot et de formules populaires qui ont contribué à façonner les imaginaires linguistiques. Il est difficile d'établir comment une tirade comme « *atmosphère, atmosphère* », née de l'imagination de Carné et de Jeanson et lancée par Arletty à Louis Jouvet dans *Hôtel du Nord* (1938), a pu devenir une phrase d'anthologie, porteuse pour toute une génération d'un imaginaire et d'une identité, celle du Paris des faubourgs. Cela vient certainement de la prononciation caractéristique, adoptée par Arletty, et de la répétition à cinq reprises du mot *atmosphère* qui crée un champ lexical autour de l'expression : « *une gueule*

<sup>15</sup> « Le ton et le timbre de sa voix appartenaient sans aucun doute à Arletty, mais l'accent parigot et son phrasé étaient beaucoup plus contenus qu'à l'écran » (notre traduction).

*d'atmosphère* ». Dans le film de Marcel Carné *Drôle de drame* (1936), la réplique de Louis Jouvet : « *bizarre, bizarre, vous avez dit bizarre comme c'est bizarre* », qui a donné au film son titre en anglais (*Bizarre, bizarre*), demeure l'une des répliques les plus célèbres du cinéma français. L'aspect répétitif et quasi-ludique de la tirade favorise encore une fois sa mémorisation. La popularité de l'expression peut s'expliquer en partie par l'intonation toute singulière de Louis Jouvet tout comme par les multiples occurrences du mot *bizarre* qui se font écho dans le film comme le refrain d'une chanson. Quiconque ayant vu le film ne semble se rappeler que la séquence « *bizarre, bizarre* », qui en fait ne survient jamais telle quelle, et a tendance à supprimer inconsciemment tous les autres mots de la réplique. La phrase mémorable de Gabin « *t'as d' beaux yeux, tu sais* » à Michelle Morgan dans *Quai des brumes*, avec l'élimination du schwa et l'accent placé sur la pénultième rappelle l'intonation d'Arletty. La courbe intonative culmine sur *beaux*, puis chute immédiatement après. Une telle intonation communique une série de sentiments ambivalents comme l'amour, la tragédie et la fatalité. Cette phrase empreinte de mélancolie, accentuée en fond sonore par l'orgue de barbarie et le bal musette, traduit l'humeur morose de la France dans l'entre-deux-guerres.

On peut contester l'authenticité linguistique des films populaires des années trente. Les scénarios de films ont été écrits pour être joués et ils ont donc connu de nombreux remaniements littéraires. En outre, comme l'indique Denise François (1999 : 321), le filtre de la langue normalisée alimente les stéréotypes jusqu'à susciter « *une sorte d'aliénation linguistique* » des classes prolétaires. Celles-ci s'approprient certains traits linguistiques qu'on leur attribue mais qui ne leur appartiennent pas véritablement. 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.

## Bibliographie

- ABECASSIS M., 2003, « Le français populaire : a valid concept ? » *Marges Linguistiques*, n° 6, Saint-Chamas, M.L.M.S.
- ABECASSIS M., 2005a, « French of the present and the past : the representation of the Parisian vernacular in Maurice Chevalier's songs », *Linguistik online* 25, 4, URL : [http://www.linguistik-online.de/25\\_05/index.html](http://www.linguistik-online.de/25_05/index.html), pp.1-16.
- ABECASSIS, M., 2005b, « Etude sociolinguistique du vernaculaire parisien à travers le cinéma, la chanson et les cris de la rue », *DiversCités*, URL : <http://www.telug.quebec.ca/diverscite/entree.htm>, sans pagination.
- ABECASSIS, M., 2005c, *The Representation of Parisian Speech in the Cinema of the 1930s*, Collier P. (éd.), *Modern French Identities* vol. 33, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang.
- ANTOINE G., MARTIN R. (éds.), 1985, *Histoire de la langue française (1880-1914)*, Paris, CNRS.
- ANTOINE G., MARTIN R. (éds.), 1995, *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS.
- BARTHES R., 1977 (rééd., 1984), *Image, Music, Text, Essays Selected and Translated by S. Heath*, London, Flamingo.

- BAUCHE H., 1920, *Le Langage populaire, grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris, avec tous les termes d'argot usuel*, Paris, Payot.
- BERNET C., 1995, « Le français familier et populaire à la radio et au cinéma », dans Antoine G., Martin R. (éds.), *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS, pp. 191-206.
- BERNET C., 2000, « Usage et marges du lexique français », dans Antoine G., Cerquiglini B. (éds.), *Histoire de la langue française (1945-2000)*, Paris, CNRS, pp. 152-172.
- BOROWICE Y., 2005, « La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère ; l'exemple des années 30 », *Genèses*, n° 61, pp. 98-117.
- BRASSEL D., MAGNY J., 1998, *La Règle du jeu*, Paris, Gallimard.
- CALVET L.-J., 1994, *L'Argot*, Collection Que Sais-Je ?, 700, Paris, Presses Universitaires de France.
- CARTON F., 1995a, « La prononciation du français », dans Antoine G., Martin R. (éds.), *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS, pp. 27-52.
- CARTON F., 1995b, « La phonétique expérimentale », dans Antoine G., Martin R. (éds.), *Histoire de la langue française (1914-1945)*, Paris, CNRS, pp. 873-894.
- DARRE Y., 2006, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la Recherche en Science Sociale*, 161-162, pp. 122-136.
- DELEUZE G., 1983, *Cinéma, tome 1 : L'Image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit.
- D'HUGHES P., 2006, « Les Hussards et le cinéma », dans Ferrari A., *Le Poing dans la vitre : Scénaristes et dialoguistes du cinéma français (1930-1960)*, Paris, Actes Sud.
- FRANCOISE D., 1985, « Le langage populaire », dans Antoine G., Martin R. (éds.), *Histoire de la langue française de 1880 à 1914*, Paris, CNRS, pp. 295-327.
- GADET F., 1992, *Le Français populaire*, Collection Que Sais-Je ?, n° 1172, Paris, Presses Universitaires de France.
- JEANCOLAS J.-P., 1983, *Quinze ans d'année trente*, Paris, Stock/Cinéma.
- LEMONNIER L., 1929, « Manifeste du populisme » dans *L'œuvre* (27 août).
- METZ C., 1974, *Language and Cinema*, traduit par D. Urüker-Sebeok, La Hague, Mouton.
- MONTEBELLO F., 2003, « Les deux peuples du cinéma : usages populaires du cinéma et images du public populaire », *Mouvements*, pp. 113-119.
- MOUSSINAC L., 1925, *Naissance du cinéma*, Paris, éd. J. Povolozky.
- PASOLINI P.-P., 1976, « The Cinema of Poetry », dans Nichols B. (éd.), 1976-1985 (2 volumes), *Movies and Methods I*, Berkeley, University of California Press, pp. 542-558.
- PIAULT M. H., 2000, *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan.
- SCHIRA J.-J., 1993, « Les éditions sonores au Québec [1898-1960] », dans Giroux R. (éd.), *La Chanson prend ses airs*, Montréal, Triptique, pp. 57-74.
- THIERY N., 2000, « La parole dans le cinéma muet. Quelle écoute pour le spectateur ? », *Labyrinthe*, 7, URL : <http://www.revuelabyrinthe.org/document807.html>, pp.1-13.
- TURK E. B., 1981, « A Conversation with Arletty », *American Film*, 7, 2, pp. 68-70.
- TURK E. B., 1982, *Child of Paradise : Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- VIDALENC J.-L., 1988, « Exploitation théorique et pédagogique d'émissions de télévision en direct : l'interface linguistique/ didactique », dans Pradeilles A. (éd.), *Cahiers de l'APLIUT*, 30/31, pp. 11-26.
- VIDALENC J.-L., 1995, « Analyse de quatre discours (sciences, histoire des sciences, romans contemporains, langue des films) applications de l'enseignement à l'université », Mémoire de synthèse de travaux présenté en vue d'une habilitation, Paris X Nanterre.

- VINCENDEAU G., 1975, *French Cinema in the 1930's : Social Texts and Contexts of a Popular Entertainment Medium*, Unpublished PhD, University of East Anglia.
- VINCENDEAU G., 1995, *Encyclopaedia of European Cinema*, London, British Film Institute.

# GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

**Comité de rédaction :** Mehmet Akinci, Sophie Babault, André Batiana, Claude Caitucoli, Robert Fournier, François Gaudin, Normand Labrie, Philippe Lane, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Dalila Morsly, Clara Mortamet, Danièle Moore, Alioune Ndao, Gisèle Prignitz, Richard Sabria, Georges-Elia Sarfati, Bernard Zongo.

**Conseiller scientifique :** Jean-Baptiste Marcellesi.

**Rédacteur en chef :** Claude Caitucoli.

**Comité scientifique :** Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Louise Dabène, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Suzanne Lafage (†), Jean Le Du, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolai, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffelec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

**Comité de lecture pour ce numéro :** Jacqueline Billiez (Grenoble), Philippe Blanchet (Rennes 2), Sarah Cooper (King's College, London), Reidar Due (Oxford), Pierre-Philippe Fraiture (Warwick), Emmanuelle Labeau (Aston), Gudrun Ledegen (La Réunion), Martin O'Shaughnessy (Nottingham Trent).

Laboratoire LIDIFra – Université de Rouen  
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>

ISSN : 1769-7425