

VOIX DELIÉE ET VOIX *OVER* CHEZ ALAIN RESNAIS. CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DES RELATIONS ENTRE LA VOIX ET L'IMAGE AU CINÉMA

Alain Boillat / Ph.D. thesis project
Université de Lausanne

Dans ma thèse, j'envisage de problématiser les rapports entre la voix et l'image au cinéma en examinant des configurations particulières qui ne sont pas régies par un synchronisme strict entre l'occurrence vocale et la visualisation d'un locuteur. Je m'intéresserai d'une part à une voix *déliée* qui introduit, grâce à certains procédés qu'il s'agit de définir, un décalage avec l'image; d'autre part, je consacrerai la plus grande partie de mon travail à la voix *over*, procédé courant au cinéma dont l'étude n'a selon moi pas encore envisagé toutes les implications sémiologiques (concernant la nature des interactions entre l'iconique et le linguistique) et sémantiques (au niveau, surtout, du fonctionnement de la co-référentialité iconico-verbale au sein de l'élaboration d'un univers diégétique). Pour analyser ces deux modalités de manifestation verbale et leurs diverses actualisations dans les films, je me baserai essentiellement sur les films d'Alain Resnais, en commençant par *La Pointe courte*, à la réalisation duquel Resnais participa en qualité de monteur. En effet, ce film d'Agnès Varda représente à mon avis un moment décisif de l'émergence d'une certaine "modernité" qui caractérisera la part la plus importante de la production de Resnais durant les années 1960. Par ailleurs, l'œuvre du cinéaste, en procédant dans sa quasi intégralité à une exploitation particulière des interactions entre la voix et l'image (introduction du chant, jeu sur la post-synchronisation, hétérogénéité compositionnelle, usage complexe de la voix *over*), appelle plus qu'aucune autre une réflexion sur l'insertion de la voix dans un film et sur ses implications formelles et esthétiques. En outre, son œuvre comprend aussi bien des documentaires que des fictions, et s'avère de ce fait propice à une interrogation sur les incidences éventuelles d'une telle distinction au niveau de l'utilisation de la voix *over*. Deux aspects fondamentaux retiendront mon attention lorsqu'il s'agira de discuter la fonction et le statut de la voix *over*: les différents modes d'organisation (narratif, descriptif, argumentatif, "poétique", etc.) et la place de la voix dans la structure énonciative du film (ce qui me permettra d'approfondir le modèle de stratification des instances énonciatives proposé dans mon ouvrage *La Fiction au cinéma*).

A un niveau plus général, mon étude de la voix *over* s'articulera autour de deux axes: la voix proprement dite et le *texte* qu'elle véhicule. Cette double orientation permettra de rendre compte des spécificités de la dimension orale tout en prenant en compte la composante scripturale qui occupe une place centrale dans la démarche artistique de Resnais, ce dernier ayant collaboré à de nombreuses reprises avec des écrivains dont il respecta très scrupuleusement le texte. Les considérations sur la fonction de l'écrit m'amèneront à comparer la voix avec les mentions écrites internes aux films (intertitres du muet, cartons d'adresse, texte du générique, etc.) ou côtoyant l'image dans d'autres moyens d'expression, principalement dans la bande dessinée dont s'inspire une partie du travail de Resnais.

Pour ce qui est de la voix déliée, j'effectuerai certains rapprochements avec les films de René Clair qui, considérés sous l'angle du rôle (structurel, narratif, autoréflexif) attribué à la voix – dont l'importance et la productivité chez ce cinéaste sont à mon avis sous-estimées par ses exégètes –, présentent une parenté avec ceux de Resnais. Ce détour par René Clair, cinéaste intéressant dans ma perspective tant pour son travail que pour son discours sur le cinéma (voir ses réserves envers la généralisation du cinéma parlant), est caractéristique de la démarche que je me propose d'adopter, et qui consiste à opérer des rapprochements ponctuels entre des périodes de l'histoire des spectacles audiovisuels traversées par des questionnements relatifs à la voix. C'est pourquoi, dans une première partie historico-théorique, je m'interrogerai sur la modalité vocale dominante au cinéma qu'est le synchronisme de l'image et du son (et plus particulièrement celui de l'image et de la voix qui, contrairement à la musique, a été assez peu étudié dans ce contexte), dont les fondements (techniques, esthétiques, "anthropologiques") me semblent être un point de départ nécessaire à une réflexion plus générale sur certains phénomènes de *déliation*. Cette partie introductive visera à étudier certaines pratiques "pré-cinématographiques" en postulant qu'elles contribuèrent à créer un paradigme culturel qui déterminera, à certains égards, la façon dont on appréhendera les développements technologiques ultérieurs. En optant pour une conception non évolutionniste de l'histoire, je montrerai que certaines pratiques ou réflexions distantes dans le temps peuvent présenter des points de recoupement frappants. J'effectuerai pour cela des allers-retours entre trois périodes de l'histoire du "cinéma" (au sens large), abordées essentiellement au niveau des discours auxquels elles ont donné lieu: celle qui s'étend du "pré-cinéma" (dans laquelle j'inscrirai le phonographe et diverses autres "machines parlantes") au "cinéma des premiers temps", qui connut grâce à la figure-clé du bonimenteur différentes pratiques de ce que j'appellerai le cinéma *parlé*; l'époque de la généralisation du *parlant* (1927-1935); la période couverte par les réalisations d'Alain Resnais qui, dans son dernier film (*Pas sur la bouche*), semble confirmer mon intuition d'une influence des films "parlants et chantants" du début des années 1930, et plus généralement d'une esthétique propre à ce que Noël Burch appelle "l'interrègne", période qui précède une certaine standardisation des utilisations des pratiques sonores au cinéma.

Cette partie liminaire prendra donc comme objet le champ plus vaste des "dispositifs audiovisuels" (conçus comme des articulations spécifiques de la triade machinerie-représentation-spectateur), dont les modes d'intégration de la voix me semblent avoir été jusqu'ici trop peu traités par les théoriciens du cinéma, probablement parce que la voix est sommairement jugée étrangère aux techniques ou aux technologies. Cette relative déconsidération de la voix s'est même accentuée avec une tendance récente à l'évacuer au profit de l'univers sonore non verbal afin de se départir d'une influence supposée de la linguistique qui n'aurait plus de raison d'être à une époque où le "structuralisme" est devenu obsolète. Mon étude vise à réhabiliter ce type d'approche tout en la renforçant par un questionnement d'ordre historique, et en incluant également des paramètres qui ne sont pas liés à la nature linguistique de l'objet (la voix en tant que telle, indépendamment du texte). Il sera ainsi notamment question de la place accordée à la voix dans les discussions engendrées par l'apparition, puis par l'évolution des techniques d'enregistrement et de reproduction des sons. Je montrerai notamment selon quels critères la voix est conçue, tant dans l'imaginaire d'inventeurs, de commentateurs ou de romanciers qu'au sein des technologies qui l'accueillent, comme un facteur d'insertion de "l'humain" dans la machine. Je proposerai en outre, sur la base de certains débats

contemporains de ces innovations technologiques, un cadre théorique dans lequel j'aborderai les divers types de "synchronisme" – c'est-à-dire de relations verticales entre une occurrence sonore et une occurrence visuelle simultanée –, qui ne se limitent pas à la seule "voix synchrone".

Mon analyse de la place de l'oralité au cinéma me conduira à identifier deux pôles qui sont autant de *régimes* vocaux: la *voix-attraction* et la *voix-narration*. La première repose sur la notion "d'attractions" empruntée à Eisenstein par Gaudreault et Gunning. Je montrerai comment cette notion utilisée par les historiens du cinéma des premiers temps pour qualifier un mode spécifique de présentation visuelle peut également s'appliquer à la dimension sonore (à laquelle ces derniers ont d'ailleurs fait de brèves allusions). Dans ce cadre, j'examinerai la fonction du bonimenteur, et plus largement le contexte de la projection des films au début du 20^{ème} siècle. Une comparaison avec l'esthétique attractionnelle du spectacle de vaudeville dont le "cinéma" se fit partiellement l'héritier me permettra d'établir les traits définitoires de la *voix-attraction* (présentation, présentification, modularité) à l'aulne desquels j'examinerai le fonctionnement de la *voix over*, fondamentalement plus proche de la *voix-narration*. Comparativement à ces spectacles dans lesquels intervient un locuteur *live* qui se poursuivent dans le cinéma *parlé*, on peut affirmer que toute voix est, dans le cinéma parlant, fondamentalement *over*. Cette prise en compte du contexte de la réception audiovisuelle offrira un réseau de déterminations qui agissent préalablement au fonctionnement de l'énonciation filmique. La *voix-attraction* me permettra par ailleurs d'effectuer certains liens entre le cinéma des "premiers temps" et le début de la généralisation des productions parlantes (notamment les bandes Vitaphone de la Warner), et de discuter la fonction de la *déliation* dans les premiers longs métrages de René Clair ainsi que dans *On connaît la chanson*, *Pas sur la bouche* et dans d'autres moments chantés des films de Resnais. Afin de comparer les caractéristiques de la *voix-attraction* et celles de la *voix-narration*, et de souligner le caractère graduel de cette bipolarité (opposée aux régimes subordonnés que sont la *voix-action* et la *voix-explication*), je procéderai à l'analyse d'un cas hybride datant de la fin de l'interrègne, *Le Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry.

Un examen de certains pans de l'histoire des technologies audiovisuelles et des pratiques spectaculaires devrait permettre, en demeurant centré sur la question des régimes vocaux, d'élaborer des paramètres d'analyse de la *voix over* qui excèdent la seule "immanence" du texte filmique. La *voix over* fait alors office d'entrée privilégiée dans une réflexion sur les relations audiovisuelles. Par ailleurs, j'espère également montrer que l'étude de la voix (*déliée, over*) constitue un accès essentiel à l'économie textuelle de la plupart des films d'Alain Resnais. Ceux-ci fourniront des études de cas qui contribueront à approfondir les hypothèses théoriques, notamment en ce qui concerne la fonction structurante du texte *over*, la transmission d'affects via certaines caractéristiques de la voix et le rôle décisif joué par le verbal dans l'établissement de la temporalité diégétique.