

Propos introductifs

Christel Taillibert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6293>

DOI : [10.4000/narratologie.6293](https://doi.org/10.4000/narratologie.6293)

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Christel Taillibert, « Propos introductifs », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 20 | 2011, mis en ligne le 18 juillet 2011, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6293> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6293>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Propos introductifs

Christel Taillibert

- 1 Depuis qu'au cinéma, une bande sonore est venue se plaquer à la bande image, l'expression cinématographique, du point de vue de la création, s'est ouverte à un nouveau sens perceptif, l'ouïe. Cette dernière était loin d'être oubliée des spectacles de l'époque dite « muette », mais était alors assumée par des tiers qui échappaient au contrôle du metteur en scène – bonimenteurs, bruiteurs, musiciens... Cette dimension de la création filmique, qui acquiert alors véritablement son statut d'œuvre « audiovisuelle », est depuis lors l'objet de nombreuses études, qui envisagent la bande sonore dans l'autonomie de son développement comme dans son interaction avec les images auxquelles elle est intimement liée. Accompagnements musicaux, bruits d'ambiance, dialogues, voix off... proposent ainsi à la recherche des champs d'investigation illimités, lesquels intéressent des perspectives tout aussi diverses que l'histoire, la sémiologie, l'esthétique, la didactique, etc., en fonction de la nature des objets considérés et du type d'analyse qui leur est accordée.
- 2 Ce numéro des *Cahiers de narratologie* se penche spécifiquement sur la question de la voix off. L'utilisation même de l'expression *voix off* est objet de débat dans les études cinématographiques, certains lui préférant celle de *voix over* – calquée sur la terminologie anglaise de *voice over*. Il ne s'agira pas ici de rentrer dans ces débats, mais d'interroger la fonction de cette voix off dans ses multiples déclinaisons cinématographiques au regard de la discipline qui intéresse cette publication, à savoir la narratologie. Dans cette perspective, c'est donc davantage dans l'acceptation d'une « voix narrative », pour reprendre la rhétorique genettienne, que sera appréhendée cette dimension, verbale, de la bande sonore cinématographique. Les questionnements qui prédominent tendent en effet à interroger la façon dont cette voix off prend en charge, construit ou déconstruit, le récit tel qu'il se développe visuellement. Ils abordent nécessairement la question de l'énonciation narrative, donc du statut, de l'origine, de la personnification de cette voix off, mais aussi la nature des relations qui unissent, par son biais, le cinéaste lui-même, le narrateur, et les personnages tels qu'ils nous sont présentés à l'écran. Ce type de préoccupations interfère enfin

nécessairement avec les questions de temporalité et de focalisation de l'énonciation, inhérentes à l'acte narratif lui-même.

- 3 Les huit textes ici rassemblés sont issus de deux journées d'études, organisées par le CIRCPLES les 31 mars et 21 avril 2011, à Nice, dans les locaux de la faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines. La question du pouvoir du narrateur, en particulier lorsqu'il s'agit d'un narrateur « homodiégétique » – donc visible à l'écran, directement investi dans la diégèse –, est prégnante dans la contribution d'Alain Boillat, qui étudie dans ce sens les voix over de trois films de Joseph L. Mankiewicz. À travers son analyse, la complexité du travail opéré par le metteur en scène hollywoodien en termes d'organisation des niveaux énonciatifs met notamment en évidence la capacité de la voix over à transcender le récit, sur lequel elle exerce une réelle ingérence.
- 4 L'idée d'une maîtrise du récit par la voix off est aussi présente dans le texte de Cyril Laverger, consacré à *Empty Quarter (Une femme en Afrique)*, fiction réalisée par Raymond Depardon en 1985. Retraçant les pensées d'un protagoniste-opérateur qui ne sera jamais montré à l'image, la voix-off telle que la pratique Depardon dans ce film surfe, sans s'y assimiler, sur la vague des journaux intimes filmés, pour construire une véritable fiction, poignante d'intimité et de vérité.
- 5 Séverine Abhervé quant à elle, à travers une analyse du film *De beaux lendemains* (1997) d'Atom Egoyan, questionne plus particulièrement la multiplicité des formes de voix-off sollicitées par le metteur en scène pour construire son récit : voix off parlée, classiquement, mais aussi voix lue, ou voix chantée, selon des modalités qui, par leur interaction, démultiplient la palette expressive dévolue à cet élément narratif dans le domaine de la fiction.
- 6 L'histoire du cinéma dit de *non-fiction* – terminologie qui englobe des films aussi différents que les films éducatifs, les films didactiques, les documentaires, les publicités, les films institutionnels, les actualités filmées, etc. – confère à la voix off des fonctions particulières, évoquées ici par différents auteurs. Silvia Paggi, par exemple, étudie l'évolution de la voix-off entendue comme « commentaire » tout au long de l'histoire du cinéma documentaire, en particulier à travers la relation revendiquée entre les images et le texte qui les commente, prolongement figé du discours du conférencier tel qu'il se déclinait à l'oral à l'époque du cinéma muet, mais aussi des cartons, fondamentalement didactiques, qui scandaient les séquences filmées. L'évolution des pratiques documentaires en faveur du cinéma direct va bien entendu remettre totalement en question cette première acception du commentaire, évolution que l'auteure analyse plus précisément à travers l'exemple d'un film de Jean Rouch, *Le Dama d'Ambara* (1974).
- 7 L'héritage de la « voix-off commentaire » telle qu'elle était globalement pratiquée par le cinéma didactique et éducatif influence aussi, historiquement, le cinéma de fiction, comme en témoigne Pascal Laborderie dans son article qu'il consacre au « film-fable », soit la forme fictionnalisée des films promus, en France, par les réseaux d'éducation populaire des années Trente. L'auteur étudie tout particulièrement le travail de Jean Benoit-Lévy, à travers deux de ses films – *Le Cœur de Paris* (1932) et *la Maternelle* (1933) – dans lesquels la voix-off, si elle est diégétisée, tend tout à la fois à raconter une histoire et à supporter un discours en faveur de la laïcité tel qu'il était alors porté par les mouvements d'éducation populaire, rappelant ainsi, dans son pendant cinématographique, la « voix du maître d'école ».

- 8 Anthony Fiant montre quant à lui, à travers différents type de documentaires contemporains, comment cette subjectivité tend à s'inscrire, à travers la voix-off, dans le postulat énonciatif lui-même, utilisant l'intimité créée avec le spectateur par la revendication de cette subjectivité pour partager, l'espace d'un film, une « expérience personnelle du monde ». L'auteur décline cette idée à travers trois types de films documentaires : les documentaires fondamentalement autobiographiques se concevant comme des espaces de partage d'une intimité (avec des exemples issus de la filmographie de Chantal Akerman et Vincent Dieutre), les documentaires à visées anthropologiques (à l'image de la série *Profils paysans* de Raymond Depardon) ou encore les documentaires de type enquête historique, ici illustrés par *le Brahmane du Kominter* (2007) de Vladimir Léon et *No pasaràn, album souvenir* (2003) de Henri-François Imbert. Ces deux derniers films montrent parfaitement comment l'histoire tend à se construire sur la base d'une multiplicité de subjectivités, ici portées par la voix off, phénomène qui interroge bien évidemment la notion de « mémoire », individuelle, collective, dans ses processus de construction et de déconstruction. C'est à ce phénomène que s'intéresse tout particulièrement Jennifer Cazenave, dans une étude consacrée à deux auteurs qui abordent, rétrospectivement, l'histoire de la Seconde Guerre mondiale : Alain Resnais avec *Hiroshima mon amour* (1959) et Marguerite Duras dans *Aurélia Steiner* (Melbourne) et *Aurélia Steiner* (Vancouver), deux courts métrages réalisés en 1979. C'est, dans ces films, la voix off qui fait le lien entre le document et la fiction, entre le présent du narrateur et l'Histoire telle que le souvenir la véhicule, dans une médiatisation cinématographique de la mémoire confrontée à l'indicible.
- 9 Valérie Morisson, enfin, explore elle aussi la fonction de la voix-off dans sa relation à la mémoire, mais dans le cadre d'un corpus tout autre puisqu'elle interroge cette fois le travail d'un vidéaste, l'artiste nord-irlandais Willie Doherty. Dans les différentes vidéos que ce dernier consacre à la guerre civile en Irlande, la voix off, en assumant et en portant l'idée d'incertitude, questionne perpétuellement la notion de mémoire, nécessairement fluctuante, et par conséquent les divergences qu'elle engendre dans sa participation à l'écriture de l'Histoire.
- 10 Une ultime journée d'études sera consacrée par le CIRCLES à la voix-off le 13 octobre 2011. Les textes auxquels donneront lieu ces interventions donneront lieu à un prochain numéro des *Cahiers de narratologie* (juillet 2012), et permettront donc de poursuivre la réflexion ici amorcée.