



La voix  L'oral et l'oracle, séparation du corps et de

la voix, par **Jean-Louis Comolli**.  La voix off, musique

du commentaire, entretien avec **André S. Labarthe**.  Le

son et la voix dans le cinéma documentaire, entretien avec

Michel Chion.  Ecouter Alain Cavalier filmer, par

Cédric Mal. La voix des morts, « Trois soldats allemands »,

par François Caillat. **Films**  **Parti pris** Analyse et

synthèse (suite), mécanique et subjectivité, par **Jean-Louis**

Comolli.  **Index** des films analysés (2004-2005) 

La voix

Introduction

De la voix, le timbre et l'inflexion vocale forment un message parallèle qui dit peut-être autre chose que ce que disent les mots : « C'est d'abord avec le grain d'une voix que les auditeurs que nous sommes nouent l'essentiel de leurs rapports, écrit Jean-Claude Guillebaud, c'est sans doute elle, qui, contrairement à ce qu'on pourrait croire, transmet le sens. »¹ Ce qu'écrit Jean-Claude Guillebaud a trait à la radio mais vaut aussi pour le cinéma, quand la voix est hors champ, séparée du corps de l'énonciation.

« De l'effraction à l'insinuation, la voix off, nous dit André S. Labarthe, a à sa disposition toute une gamme d'interventions ». Le texte lu et enregistré par une voix est une partition musicale. Et Labarthe décrit cette délicate « opération chimique » du montage où l'on vérifie très précisément comment et dans quel sens ces « bouts de voix » modifient les images.

Filant la métaphore, il compare la voix off totalement dénuée d'affects à un acide qui « dénude ce qu'elle commente ». Ce que Jean-Louis Comolli souligne également lorsqu'il analyse l'effet de la voix narratrice de *Terre sans pain* de Buñuel : « Le maître buñuelien du film demande à être la seule voix qu'on entende ».

François Caillat quant à lui fait entendre plusieurs voix dans son film *Trois Soldats allemands* donnant à ces voix off plusieurs statuts différents. Celui qui parle hors champ est successivement l'enquêteur, le récitant (celui

qui convoque les morts, les ramène dans le monde des vivants en les nommant), un survivant (celui qui parle pour les morts, en leur nom), enfin la voix du dernier homme, qui lui-même est mortel. Toutes ces voix se partagent la bande son sans que l'une ait autorité sur les autres.

Michel Chion rappelle que l'« autorité » de la voix off provient de ses conditions d'enregistrement, stables, en studio, et qu'elle est donc entendue différemment qu'une parole « engluée dans le son ambiant ». Pour qu'elle semble appartenir à la même réalité que les autres sons du film, la voix hors champ doit être enregistrée dans des conditions où elle retrouve de l'imperfection, de la précarité, de l'instabilité : « La voix de qui se risque hors de la maîtrise », pour Jean-Louis Comolli qui évoque alors celle « cassée, brisée, ténue » de Jean-Luc Godard.

Et lorsqu'un réalisateur choisit une autre voix que la sienne pour porter son texte, serait-ce qu'il craint de s'exposer, de se risquer hors de la maîtrise ? Cherche-t-il à séduire avec la voix d'un autre ? Recherche-t-il son double dans une voix ? On pourrait citer ici la remarque de Pascal Bonitzer : « Le pouvoir de la voix est un pouvoir volé, volé à l'autre, une usurpation. »

Cédric Mal décrit comment Alain Cavalier parvient dans ses *Portraits*, tout en restant hors champ, à faire en sorte que filmeur et filmé « se partagent la bande son ». Il souligne aussi combien cette voix « qui s'inclut dans le champ » accentue l'identification du spectateur avec le filmeur, et non avec le filmé. « L'absence du corps du filmeur renforce, écrit-il, le pouvoir d'envoûtement de la voix ».

D'où provient ce pouvoir de la voix off lorsque le corps ne vient plus faire écran à la voix ? La voix s'installerait « au point le plus sensible de notre intimité ». Là où peut naître trouble ou séduction. 2/ « L'enfant que nous fûmes habite l'oreille du spectateur, nous rappelle Jean-Louis Comolli. Dans la salle obscure, dans la séance protégée du dehors, les voix qui nous parviennent prolongent cette enfance, la ravivent ».

C. B.

^{1/} Jean-Claude Guillebaud, « J'entends des voix » in *Écoutez voir !* Ed. Arléa, 1996.

^{2/} Le questionnement de ce numéro trouve une de ses origines dans le trouble ressenti à la vision du film de Yannick Bellon et Chris Marker, *Le Souvenir d'un avenir*, où le commentaire écrit par Chris Marker est dit, non par lui, mais par une voix inhabituelle, celle de Pierre Arditi. Il y avait comme une impression de « faux », c'était bien le texte de Marker, mais le ton de la voix n'y était pas tout à fait et la frustration, ou le regret, persistaient pendant toute la durée du film. On ne s'y faisait pas. On entendait en écho dans le texte, comme en creux, le ton détaché, légèrement ironique de Chris Marker (que François Périer imite sans doute mieux qu'Arditi).

Sur la construction du son et de l'image chez Marker, relire François Porcile, « Chris Marker, à la poursuite des signes du temps », in *Défense du court métrage français*, Editions du Cerf, 1965 (7^{ème} art). Cité dans Images documentaires n°15 (1993).

La voix off, musique du commentaire

entretien avec André S. Labarthe

Jean-Louis Comolli : *Dès que nous avons mis en chantier ce numéro spécial d'Images documentaires consacré à la voix, nous avons évidemment pensé à toi. Nombre de tes films reposent, en effet, sur la voix, la voix off, et pas n'importe quelle voix puisqu'il s'agit de celle de Jean-Claude Dauphin. Et j'ai voulu en savoir un peu plus à ce sujet.*

André S. Labarthe : Deux mots tout d'abord, si tu veux bien, pour évoquer un point d'histoire sur lequel André Bazin avait beaucoup insisté et qui nous a fort préoccupé, souviens-toi, au début des années 60, lorsque la sémiologie et les sciences humaines entraînent en force dans le champ de la cinéphilie. Je crois qu'on peut dire qu'aux Cahiers du cinéma nous avons vu s'écrouler tout un pan de l'histoire du cinéma qui ne tenait debout que par un aveuglement général sur sa nature et ses origines.

On l'a oublié, mais il fut un temps où les films étaient encombrés de ces enfantillages qui se voulaient astucieux et qui consistaient, par exemple, à montrer l'effeuillage d'un calendrier pour signifier le passage du temps. Car le cinéma, art du temps, avait du mal avec le temps. Pourquoi fallait-il enchaîner trois plans d'un couple virevoltant sur une piste de danse ou trois plans d'un homme arpétant trois décors différents quand il eut été plus simple, et plus direct, de dire ou

d'écrire : « trois vales plus tard » ou « après plusieurs heures de marche » ? Mais le cinéma, muet ou parlant, ne voulait ni dire ni écrire. Il voulait signifier. Il était devenu un art de la traduction, une sorte d'espéranto, chargé de périphrases et de métaphores qui cherchaient à exprimer au moyen des images ce que les images ne pouvaient exprimer. Les cinéastes, pour la plupart, étaient nos précieuses ridicules. Il n'est pas sûr que les nouvelles technologies mises à leur disposition n'en renouvellent pas la race.

Tout cela – j'en viens à ta question – tout cela pour dire que le recours, dans un film, à une voix extérieure était considéré comme un aveu d'impuissance. On entend cela, encore, de nos jours : vous êtes cinéaste, débrouillez-vous avec les images. Mais... cette voix, était-elle extérieure ? Personne ne se posait la question.

J.-L.C. : *À quel moment la voix, cette voix prétendument extérieure, s'est-elle imposée ? Et pourquoi ?*

A.S.L. : Je pense que c'est le documentaire qui l'a imposée. Peut-être le *Las Hurdes* ¹ de Buñuel ou ce film suédois de Christensen, *La Sorcellerie à travers les âges* qui m'avait fait une forte impression, il y a plus de quarante ans et que je n'ai jamais revu. Ce qui est sûr c'est qu'il aura fallu attendre l'après-guerre et la renaissance du documentaire pour que la voix off ne soit plus tenue pour un pansement appliqué sur un film malade. Regarde *Le Sang des bêtes* ou *Hôtel des Invalides* de Franju, regarde *Les Maîtres fous* de Jean Rouch, et supprime la voix qui commente les images : il n'y a plus de film. Seulement des documents. Aujourd'hui, le document, le document brut, est surévalué. A juste titre, sans doute. Mais Franju était clair là-dessus. *Le Sang des bêtes*, disait-il n'est pas un document, c'est un documentaire. Nuance ! Alors se pose la question : qu'est-ce que c'est que cette voix, cette voix off, qui semble se superposer aux images mais qui, en réalité, les travaille ? Quand j'écoute la voix et le ton de la voix qui accompagnent *Las Hurdes*, *Le Sang des bêtes*, *Hôtel des*

Invalides, ce qui me frappe c'est d'abord la distance qu'elle établit par rapport à ce que représentent les images du film. Totalement dénuée d'affects, elle agit comme un acide, elle dénude ce qu'elle commente, le rend à une sorte de solitude imparable. Étrangement, j'avais le sentiment que ce qui rendait cette voix terriblement efficace c'était sa neutralité. Et je me souviens que lorsque j'ai eu besoin d'une voix pour ajouter des mots aux images et faire naître ainsi quelque chose que ni les uns ni les autres n'auraient pu atteindre par leur seule force, oui je me souviens que je tenais la neutralité pour le critère absolu. Tu vas voir comment les choses se sont enchaînées. Je trouve donc un comédien qui me semblait répondre à ce que je souhaitais. C'était un ami, il incarnait le personnage principal d'un feuilleton télévisé, *Les Brigades du Tigre*. Il s'appelait Jean-Claude Bouillon et possédait la voix que je cherchais.

Nous voici donc en studio. Pour accentuer cette fameuse neutralité, je n'avais pas écrit un commentaire au sens propre du terme, mais des listes de mots et d'expressions – par exemple l'encre violette des écoliers. Or, au moment de l'enregistrement, je me suis aperçu que chacune de ces listes, dès qu'elle était lue par Jean-Claude, reconstituait une phrase, avec sa courbe, sa respiration propre, et cette modulation du ton qui signale qu'on arrive à la fin. La lecture assignait à chaque mot une place précise et l'acheminait subrepticement, comme dans un tour de prestidigitation, vers ce qu'il faut bien appeler peut-être pas un sens, mais du sens. Je sentais le piège se refermer sur moi. Alors j'eus l'idée de brouiller les cartes en multipliant les listes. Chacun des mots, à un moment ou à un autre des multiples lectures, occupait chacune des places. Je pensais ainsi me ménager au montage la possibilité de retenir pour chacun d'eux la version qui me paraîtrait la plus conforme à ce foutu critère de neutralité. Le résultat ne m'a pas satisfait.

Puis un jour, j'ai rencontré Jean-Claude Dauphin. Je terminais mon film sur Jean-Pierre Melville et j'avais besoin d'une voix. Et là j'ai eu la certitude que j'avais

trouvé ce que je cherchais. La distance, l'ironie, la froideur, quelque chose d'implacable et de souple. Ce que je m'obstinais à nommer neutralité. Mais, en dernière analyse, qu'était, pour moi une voix neutre ? C'était une voix qui n'a pas de sexe, donc, nécessairement, une voix masculine. Personne, me disais-je, ne pense « tiens voilà une voix d'homme » en présence des commentaires de *Las Hurdes*, d'*Hôtel des Invalides* ou des *Maîtres fous*. Alors qu'en présence d'une voix féminine, qui ne penserait « tiens, une voix de femme » ? Il y avait là une évidence et un mystère. Ce n'est que des années plus tard, en écoutant ceux et celles qui me parlaient de cette voix, que j'ai compris, en tout cas admis, que cette voix était tout sauf neutre. Aujourd'hui je pense que la voix de Dauphin s'adresse à la part féminine de chacun. Elle est la musique du commentaire. Et comme j'ai toujours voulu que le commentaire ne surplombe pas le film – ne le plombe pas – qu'il n'en soit pas la conscience...

J.-L.C. : ... *la voix du sens...*

A.S.L. : ... la voix du sens, oui, il convenait d'accorder autant d'importance à la qualité de la voix qu'au style de l'écriture. Le commentaire ne devait pas être, ou pas seulement, un moyen d'apporter des informations que n'apporteraient pas les images.

J.-L.C. : *Et ces commentaires, tu les écris avant le montage ?*

A.S.L. : Je les écris à n'importe quel stade. Pendant le tournage, je prends des notes, mais pas toujours. Pendant le montage, cela se précise, je commence à percevoir ce que sera le ton du film. À la fin du montage, j'ai ma partition. Je sais qu'à tel moment je dispose de 8 secondes, à tel autre de 19, à tel autre de 22. Or, connaissant Jean-Claude, je sais aussi qu'il mettra entre 4 et 5 secondes pour lire une ligne de 70 signes. À l'enregistrement, parfois j'accélère la vitesse de lecture, parfois je la ralentis. Je me tiens à côté de lui et non

de l'autre côté de la vitre de la cabine, comme c'est l'usage. Je lui souligne certains mots, introduis des silences... C'est un travail passionnant qui n'a d'équivalent que celui où, dans la salle de montage, on place cette mosaïque de textes sur tel ou tel groupement d'images préparé pour la recevoir. Alors, on assiste, véritablement on assiste, à ce que produit cette opération chimique. Ces bouts de voix modifient-ils les images et, si oui, dans quel sens ? La voix elle-même est-elle suffisamment bien placée pour être à son tour troublée, voire fragilisée, par le bruit d'une voiture qui traverse l'image à tel instant ? Bref, qu'est-ce qui se passe dans la réception du film qui ne se passerait pas sans elle ? Car si je tiens à mes mots, je tiens aussi à ce qu'ils appartiennent à la même réalité que la voiture dont elle fait trembler la certitude.

J.-L.C. : *Ce que tu dis, en gros, c'est que la voix au cinéma est quelque chose qui donne plus de réalité... une impression de réalité plus grande. Elle serait du côté d'une sorte de présence réelle...*

A.S.L. : Oui. Et je crois que j'aime la radio pour cette raison. À la radio, je suis immédiatement au cœur des choses. Au cinéma, c'est plus laborieux pour y arriver. Au fond, l'oreille est un œil beaucoup plus performant que l'œil. Ce que l'oreille perçoit, ça passe, ça disparaît immédiatement. L'oreille n'accumule pas comme font les images.

En allant plus loin, je dirais que la radio est du côté de l'être, le cinéma du côté de l'avoir. Je parle du cinéma dans sa plus grande généralité. Car les chefs d'œuvre qui jalonnent l'histoire du cinéma ont précisément renversé cette proposition. Et c'est ici qu'on touche au sublime de cet art, lorsque, à l'époque où le cinéma ne parlait pas, – pour des raisons, d'ailleurs, plus économiques que techniques, – certains cinéastes sont parvenus au moyen d'images à faire entendre une voix. Ce qui répond à une intuition de Bazin : le cinéma a toujours été parlant. Il n'y a pas de coupure aux alentours

des années 30 où le cinéma serait passé de l'état muet à l'état parlant. Je ne parle pas des mots qui sortent ou non de la bouche des acteurs. Je parle toujours de la voix off qui est, en fin de compte, ce qui relie le film à son spectateur. Voilà la chaîne : pas de film sans spectateur, pas de spectateur sans voix off. Il n'y a pas de différence entre le cinéma muet et le cinéma parlant parce que dans les deux cas, ce qui parle c'est le spectateur.

Pratiquement qu'est-ce que cela signifie ? Ceci : ne pas parler c'est ne pas voir. Regarde ces objets, là, devant toi, ce cendrier, ce verre, ce livre. Si tu ne les parles pas, si tu ne dis pas « cendrier », « verre », « livre », ils s'évanouissent. Et toi aussi tu t'évanouis comme devant un film qui ne t'intéresse pas et devant lequel tu t'endors. De même que je dois parler le monde pour qu'il existe, de même, je dois parler le film pour qu'il existe. On devine la responsabilité du cinéaste qui doit, et notamment par la voix off, fournir à son spectateur les outils pour qu'il puisse travailler à parler les images qu'il lui propose.

J.-L.C. : *En réalité tout le travail sur la voix est un travail qui demande une précision extraordinaire. Il est beaucoup plus précis que le travail sur l'image parce que, en effet, ça se joue à quelques mini-mesures près...*

A.S.L. : Cela tient à peu de chose. Je prends soin, par exemple, qu'il y ait une sorte d'ironie sous-jacente. Question d'équilibre dans la distance, toujours.

J.-L.C. : *Dauphin voit le film au fur et à mesure ?*

A.S.L. : Non. Il ne le voit jamais. Pas une image. Je lui donne le texte, il le lit, je lui donne quelques indications sur le ton que je souhaite, mais peu de chose, en fait. Je ne lui parle jamais des images qu'il est censé commenter. Toujours cette crainte de voir les mots se fondre dans les images ! Ou les avaler ! Il est le Tirésias du film !

J.-L.C. : *Tu cherches à contrôler les effets de ce que tu as écrit...*

A.S.L. : Oui... enfin non. C'est compliqué. Je n'aime pas la maîtrise, au cinéma ou ailleurs, Scorsese, tout ça... Ce que j'aime c'est la fragilité. J'aimerais que les choses arrivent par miracle, pas par maîtrise. Je pense qu'un cinéaste, c'est quelqu'un qui doit à chaque instant être prêt à saisir l'imprévisible. Oui, être sur le qui-vive, à chaque instant du film, y compris au moment de l'écriture et de l'enregistrement du commentaire. Difficile à expliquer, mais c'est ainsi.

J.-L.C. : *Il ne t'est jamais venu à l'idée... je ne sais pas, peut-être l'as-tu fait... de filmer celui qui dit le commentaire ? Dauphin en l'occurrence.*

A.S.L. : Oui, bien sûr, mais j'ai eu peur que si on voit le corps de celui qui parle, la voix ne perde de sa magie. D'autre part, la voix de Jean-Claude étant ma voix, ce serait donc mon corps qui devrait apparaître.

J.-L.C. : *Donc le corps de Dauphin est en trop ?*

A.S.L. : Deux anecdotes à ce sujet. L'une m'a été rapportée par Dauphin. Il était au théâtre et se dirigeait vers sa place lorsqu'il entend murmurer derrière lui : « Regarde, c'est la voix de Labarthe ». Ainsi j'étais devenu la voix de Dauphin. Qu'avais-je à faire du corps de Jean-Claude ? L'autre anecdote a trait à un sentiment de dédoublement comparable. Un soir, je rentre chez moi, j'allume automatiquement la télé et ... j'entends la voix de Dauphin. Je la reconnais immédiatement – c'est ma voix – et dans la foulée je reconnais aussi mon texte. Or il s'agissait d'un film de Marker qui avait demandé à Jean-Claude de lire le commentaire de son film sur Medvedkine ! C'était très étrange. Où, par où, passe la signature d'un cinéaste en dehors du générique ?

J.-L.C. : *Parmi les multiples fonctions de la voix dans tes films, il en est une qui est d'assurer une sorte de continuité, de relier des choses qui ne sont pas forcément reliées toutes*

seules, qui sont différentes, disparates. La voix est alors comme un facteur d'unité, qui se déroulerait dans le temps...

A.S.L. : Bien sûr. Je me souviens d'un petit film, il durait quelques minutes, où il s'agissait de rendre compte du festival de Cannes, en 1987, je crois. Rita Hayworth venait de mourir. Au lieu de me rendre sur place, à Cannes, je décidai de filmer mon écran de télévision qui transmettait en direct la fête qui suivait la soirée de clôture et par la voix du commentaire – la voix de Dauphin – de mêler ce que suggéraient ces images à ce qui venait d'arriver au cinéma, la mort d'une de ses stars les plus universellement reconnues. La fonction du commentaire et de la voix qui le faisait entendre était bien, alors, de réunir et d'unifier en seul faisceau un ensemble de considérations qui touchaient aussi bien au cinéma qu'à la télévision et à leur guerre fratricide. Le tout sur un ton polémique qui devait emporter le spectateur et ne pas le lâcher jusqu'au dernier mot. En ce sens on pourrait dire que la voix off, outre les fonctions dont nous venons de parler, est par dessus tout un instrument de séduction. Un instrument beaucoup plus fin que ceux qui reposent sur la représentation par l'image. De l'effraction à l'insinuation, elle a à sa disposition toute une gamme d'interventions. Et que cherche-t-elle, cette voix ? À s'installer au point le plus sensible de notre intimité et à nous piloter parmi les images dont le film nous bombarde. Regarde comment, au début de *La Dame de Shanghai*, en quelques phrases, Welles nous désigne le rôle que nous allons tenir tout au long du film. Et souviens-toi de la voix qui ouvre *Rebecca* d'Hitchcock : « J'ai rêvé, cette nuit, que je retournais à Manderley... » Voilà : rêve, nuit, retour, Manderley, en quelques instants le film s'est intériorisé en nous. Nous pouvons fermer les yeux, la voix nous guide.

Entretien réalisé à Paris le 23 janvier 2006.

**Propos recueillis par Jean-Louis Comolli
et revus par André S. Labarthe.**

^{1/} Le titre français de *Las Hurdes* est *Terre sans pain* (NDLR)