



HAL
open science

La voix-off, révélateur des acousmates de l'écriture

Marie Kondrat

► **To cite this version:**

Marie Kondrat. La voix-off, révélateur des acousmates de l'écriture. Sylvie Bauer, Claudia Desblaches, Claude Jamain dir., Des voix acousmates en littérature, Actes du colloque organisé par Sylvie Bauer et Claudia Desblaches, Université de Rennes 2, 6-8 septembre 2017, Rennes, Presses Universitaires de Rennes., 2021. hal-03497756

HAL Id: hal-03497756

<https://hal.science/hal-03497756>

Submitted on 20 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie Kondrat, « La voix off, révélateur des acousmates de l'écriture », in Sylvie Bauer, Claudia Desblaches, Claude Jamain dir., *Des voix acousmates en littérature, Actes du colloque organisé par Sylvie Bauer et Claudia Desblaches, Université de Rennes 2, 6-8 septembre 2017, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021, p. 83-97.*

La voix-off, révélateur des acousmates de l'écriture

Marie Kondrat

Sorbonne Nouvelle Paris 3 / Université de Genève

Mais de ma voix lisant les mots d'un autre, lisant à voix haute,
je me livre à des confessions dissimulées, que nul, pas même moi, n'entend.
D'autres voix se font entendre, dans la mienne.
(DENIS PODALYDES *Voix off* 99)

L'argument du colloque nous invitait à considérer les voix du texte qui échappent à la théorisation : ces voix dont la résonance est certaine et révélatrice, mais dont la source inconnue, et souvent ambivalente, résiste à l'identification. Je m'intéresserai ici à une forme particulière de la voix acousmate issue d'un procédé cinématographique, la voix-off.

En plus d'émaner d'une source invisible, la voix-off provient d'une instance non-diégétique¹, « clairement extérieure à l'image » (CHION *L'Audio-vision* 220). D'abord formalisée par les critiques et théoriciens du cinéma, la notion de voix-off s'étend progressivement à d'autres média, notamment à l'écriture. En retraçant le parcours de cette notion à travers les arts, je montrerai comment la production, la critique et la théorie littéraires se sont appropriées la voix-off comme un outil à la fois poétique, analytique et conceptuel. J'avancerai que c'est la nature narrative non-diégétique de la voix-off qui assure sa portée transmédiatique et qui rend possible son assimilation dans le domaine littéraire. En revanche, ce qui sert d'impulsion à cette transposition, et qui la rend opérationnelle, repose avant tout sur la dimension matérielle de la voix-off, celle qui oscille entre sa présence sonore et son absence dans le champ visuel. La voix-off conjugue ainsi deux dimensions : non-diégétique, qui concerne les modalités de la narration, et acousmatique, qui relève de la perception. L'articulation de ces deux paramètres me servira de fil conducteur pour comprendre cette volonté croissante, tant chez les artistes que chez les critiques, de mobiliser la notion de voix-off, au détriment des notions déjà installées dans la théorie littéraire comme la prosopopée, le narrateur anonyme ou les figures-repères du récit enchâssé indiquant les voix parmi les plus marginales.

Cette hypothèse s'inscrit dans une interrogation plus large sur les implications épistémologiques de la culture visuelle dans le champ littéraire, ce dont témoigne le recours

¹ Dans le sillage des travaux du compositeur et théoricien Pierre Schaeffer, Michel Chion développe et adapte la taxinomie des sons au médium filmique. Il précise que l'acousmate désigne « un son à source invisible qui, soit émane d'une cause située dans le champ mais dissimulée d'une façon ou d'une autre, soit émane d'une source hors-champ », tandis que le son off est « celui dont la source supposée est non seulement absente de l'image, mais aussi non-diégétique, c'est-à-dire située en un autre temps et un autre lieu que la situation directement évoquée » (CHION *L'Audio-vision* 217 et 66).

fréquent à des concepts intersémiotiques. Par « concepts intersémiotiques² », j'entends des outils d'abord formalisés dans un domaine identifiable (études cinématographiques, dans le cas de la voix-off), puis exportés vers d'autres champs de réflexion. Circulant d'un domaine à un autre, les concepts intersémiotiques rappellent d'abord que leur ancrage de départ n'est pas un terrain homogène mais bien une conséquence de superpositions esthétiques et d'absorptions techniques³. Une fois installés dans leur milieu d'arrivée, ces concepts y produisent des révélations et des connexions nouvelles. Flexibles, les concepts intersémiotiques offrent un grand potentiel méthodologique. En outre, par leur capacité à condenser des configurations sensibles avec le moment historique⁴, les concepts intersémiotiques donnent à envisager de nouveaux paradigmes de la création au temps de l'industrialisation culturelle. Il est donc important d'examiner ces outils dans leur dynamique intermédiaire pour comprendre ce qui rend possible, et même nécessaire, les transferts entre les appareils théoriques des arts différents.

Notion protéiforme et transfuge, la voix-off semble bien être un concept intersémiotique. Je commencerai par rappeler brièvement ses différentes conceptions cinématographiques en m'appuyant sur un film documentaire, *Voyage en Barbarie*⁵. Puis j'analyserai les usages dits littéraires de cette notion pour montrer ce qu'ils nous apprennent, telles des coupes synchroniques, de l'état des relations entre littérature et cinéma. Mon premier exemple, où ce lien est le plus évident, concerne l'utilisation de la voix-off par Robert Stam, qui en fait un prisme d'étude comparée des média. Je m'intéresserai ensuite à la voix-off en tant qu'elle sert de moteur poétique à Denis Podalydès pour l'écriture de son essai *Voix off*. Enfin, j'envisagerai la voix-off comme un outil analytique, avec la manipulation qu'en propose Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, lectrice d'*Une mémoire démentielle* de Louis-René des Forêts, récit qui, à première vue, n'a rien de cinématographique. A travers ces trois exemples, il s'agira de penser la voix-off comme un révélateur des acousmates de l'écriture : des voix latérales, dissimulées ou indécises, qui échappent aux structures narratives et qui sont pourtant fondatrices du récit.

Définitions cinématographiques de la voix-off

La voix-off comme concept s'épanouit autour des années 1970, au moment où les critiques et théoriciens du cinéma commencent à s'intéresser davantage à l'aspect non-visuel du médium. Ce procédé serait donc un indice par excellence d'un ailleurs du film, de son hors-champ⁶. Si la voix-off naît initialement de la typologie des relations entre la bande-son et la bande-image, peu à peu, elle prend plus d'autonomie conceptuelle par rapport aux éléments visuels du film.

² En retenant l'adjectif « intersémiotique », je ne cherche pas à restreindre ma perspective à l'approche correspondante, même si les usages qui en ont été faits par les sémiologues ont un intérêt considérable pour toute recherche sur les transferts entre les arts. Comparé aux termes « intermédiaire », « intermatériel » ou encore « interesthétique », qui mettent surtout l'accent sur les recompositions au sein des ordres sensoriels (que ce soit médium, matériau ou art), « intersémiotique » indique directement le cadre théorique de tel ou tel système sémiotique. C'est l'échelle qui correspond à mon propos. Si la dimension anhistorique et l'approche systématisante des concepts intersémiotiques, héritées de leur passé formaliste, peuvent être mises en cause, leur dimension comparatiste et les transactions qu'ils stimulent entre toute sorte de signes (et non exclusivement ceux identifiés comme artistiques), s'avèrent particulièrement pertinentes pour étudier les croisements médiatiques en question.

³ Marshall McLuhan fait du processus de cannibalisation des média le principe de leur renouvellement et le porteur de leur message : « [...] le 'contenu' d'un médium, quel qu'il soit, est toujours un autre médium ». MCLUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Traduit par Jean Paré, Montréal, Editions HMH, 1968, p. 24.

⁴ Voir par exemple les pages que Jacques Rancière consacre au montage, un autre concept intersémiotique (l'auteur n'employant pas ce terme), entre la littérature et le cinéma : RANCIERE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éd., 2003, p. 58-60.

⁵ Réalisé par Delphine Deloget et Cécile Allegra et sorti en 2014, Paris, *Public Sénat prod., Memento prod.*, distrib., avec la participation de *France Télévisions*.

⁶ Notons toutefois que la voix-off se distingue de la voix hors-champ, celle-ci étant intradiégétique. C'est justement pour éviter de parler de la « voix hors-champ » – le critère de visibilité étant inapplicable à une donnée sonore –, que Michel Chion a introduit le concept d'acousmate dans le domaine du cinéma.

Avant de dégager les points récurrents parmi de nombreuses définitions de la voix-off proposées par les théoriciens du cinéma, je voudrais m'arrêter sur un extrait du film *Voyage en Barbarie*⁷. Ce documentaire retrace l'itinéraire des jeunes Érythréens qui, fuyant la dictature de leur pays, se retrouvent captifs au nord-est du Sinaï et torturés en échange du paiement d'une rançon démesurée par leurs familles. L'essentiel du film est constitué des récits des rescapés, réunis en Suède autour de Meron, une militante qui cherche à combattre à distance ce trafic humain. Bien qu'il y ait quelques prises de vue sur les lieux à proximité des camps de torture, des gros plans sur les corps bourrelés, ainsi qu'un entretien avec un tortionnaire où il expose ses motivations commerciales, le documentaire donne une place primordiale aux témoignages des rescapés.

Le film commence avec une conversation téléphonique en tigrigna entre Meron, à Stockholm, un détenu d'un camp dans le Sinaï, et Robel. Celui-ci, également victime du trafic humain, est parvenu à s'en échapper et rester en vie, « par erreur », comme il l'avoua lui-même quelques minutes plus tard. Robel raconte au jeune homme au téléphone son périple de réfugié entre l'Éthiopie, le Soudan, la Libye et maintenant la Suède, en l'encourageant à s'enfuir. Dans la scène suivante, on voit Robel, en train, parcourir des paysages enneigés, tandis que ses paroles sont énoncées en anglais par une autre voix en off : celle du chanteur américain Bruce Sheffield, crédité dans le générique de fin du film. Ce monologue en off, qui vient se surimprimer aux bruits du train et à la musique extradiégétique, provient d'un autre moment du récit que celui montré à l'écran. En outre, la voix-off se superpose aux cartes de l'Afrique, en indiquant les aires géographiques traversées par Robel depuis l'Erythrée et en attribuant à ces territoires une dimension temporelle : du passé hanté de l'approche de la mort jusqu'au moment de son arrivée en Suède.

Les décisions cinématographiques de cette scène ne sont pas représentatives de l'ensemble du film, où la plupart de témoignages sont en in ou hors-champ, c'est-à-dire avec une prise de parole directe par les rescapés. La voix-off en anglais américain revient néanmoins dans d'autres scènes, faisant progressivement de Robel un narrateur homodiégétique du documentaire. Du point de vue strictement narratif, cette voix est parfaitement identifiable, mieux encore, elle participe à la cohésion du récit, par les explications qu'elle apporte⁸. Sur les plans énonciatif et phonétique, cette voix-off incarne cependant une forme d'anonymat et de décalage, ce qui la situe du côté du collectif, comme un certain gage d'objectivité⁹. La voix-off indique une césure entre l'acte de prise de parole, indispensable au récit de la victime, et la substitution de la voix du témoin qui n'en revient plus d'être sortie de ce « grand trou noir », où son corps avait été jeté parmi les torturés défunts. Ainsi ce hiatus en amène-t-il un autre, entre l'impossibilité de filmer l'imminence de la mort et l'exigence de ne pas réduire le vécu de Robel à son cas individuel isolé.

Le procédé cinématographique de la voix-off rend invisible le porteur de la voix, tout en lui accordant une place privilégiée dans la bande-son : par ce choix formel, *Voyage en Barbarie* parvient à dénoncer efficacement les failles d'information et d'attention de la part de la justice internationale. En outre, la voix-off endosse une charge éthique considérable, car elle réunit, en un seul acte de prise de parole, plusieurs dimensions de la voix. On peut y distinguer, d'abord, la dimension matérielle, à savoir le ton neutre d'une voix anonyme, qui traduit la distance portée

⁷ Je remercie les réalisatrices de m'avoir autorisée à projeter un extrait de ce film lors du colloque *Des voix acousmates en littérature* à l'Université Rennes 2, le 7 septembre 2017.

⁸ Il s'agit de la fonction — historiquement première — du commentaire documentariste. Voir à ce sujet GAUTHIER Guy, *Le Documentaire, un autre cinéma : histoire et création*, 5^e éd., Paris, Armand Colin, 2015, p. 62 sq.

⁹ Certains cinéastes et théoriciens se méfient néanmoins de l'objectivité apparente de la voix-off dans le cinéma documentaire. La voix-off pourrait manipuler le spectateur, dans la mesure où elle est « toujours un lieu de pouvoir, de savoir ou l'expression d'un point de vue de l'auteur » (Laure Delesalle) ; elle serait même capable de prendre une place centrale, en reléguant les images au deuxième plan. SIGAAR Jacqueline, *L'Écriture du documentaire*, Paris, Dixit éd., 2010, p. 41 et p. 43.

par le sujet par rapport à son propre témoignage ; puis, la dimension narrative, qui raconte le souvenir terrible d'un espace-temps distant et quelque part impensable ; enfin, le vecteur extérieur à l'œuvre, qui ouvre sur le problème du trafic humain dans le Sinaï, espace d'aléa absolu et d'invisibilité judiciaire.

Ces trois caractéristiques sont à la base des conceptions principales de la voix-off en études cinématographiques. L'approche narratologique, qui définit la voix-off comme extérieure à la diégèse, semble être la plus répandue. C'est particulièrement le cas d'*Invisible storytellers* de Sarah Kozloff, entièrement consacrée à la voix-off au cinéma¹⁰. L'auteure propose d'abord de réévaluer la notion de voix tout court, longtemps considérée comme un procédé trop littéraire, impropre au médium filmique, ou encore redondant par rapport à la bande-image¹¹. Kozloff montre comment la voix-off, parce qu'elle est par définition à l'écart de la narration visuelle, peut davantage structurer celle-ci par son aspect audible, les deux dimensions étant de fait indivisibles dans l'expérience du spectateur, comme le suggère le titre de l'ouvrage. Dans un autre article, « La narration en voix-off » de l'encyclopédie Routledge de la théorie narrative, Kozloff fait remarquer que la technique en question est souvent abrégée de « voice-over narration » en « voice-over », comme si la voix-off ne pouvait être dissociée de sa dimension narrative¹². Cela justifie d'ailleurs l'emploi fréquent de cette notion en narratologie, et le fait qu'elle y soit définie selon sa fonction diégétique, comme une technique permettant de situer le sujet parlant dans un autre espace-temps que celui montré à l'écran (KOZLOFF *Voice-over narration* 636). Enfin, cette tendance à l'écart peut être élargie jusqu'au niveau plus abstrait, comme toute « autre dimension, qu'elle soit temporelle, mentale ou extra-diégétique » (DE BAECQUE ET CHEVALIER 712).

Dans ces trois définitions, l'écart s'impose comme le critère déterminant pour caractériser la voix-off : la fonction principale de celle-ci consisterait à créer des ruptures dans la diégèse, en dissociant la bande-son de la bande-image. La prévalence d'une approche diégétique s'explique par le fait que la notion de voix au cinéma a été souvent assimilée avec le concept genettien homonyme. Celui-ci désigne le sujet de la parole dans un texte narratif¹³ sans tenir compte de l'aspect qualitatif de la voix. Or certaines figures sonores ne peuvent être identifiées uniquement selon le critère diégétique. Par exemple, dans le cas du monologue intérieur en voix-off, le

¹⁰ Ouvrage non traduit en français. KOZLOFF Sarah, *Invisible storytellers: voice-over narration in American fiction film*. Berkeley, Univ. of California Press, 1988 (*Les Conteurs invisibles : la narration en voix-off dans le cinéma américain*, ma traduction).

¹¹ L'inquiétude sur la redondance de l'image et du son avait été déjà exprimée par des cinéastes soviétiques, Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff, dans leur « Manifeste 'contrepoint orchestral'. L'avenir du film sonore » (1928) : « Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage. *Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa 'non-coïncidence' avec les images visuelles*. Cette méthode d'attaque seule produira la sensation recherchée qui conduira, avec le temps, à la création d'un nouveau *contrepoint orchestral* d'images-visions et d'images-sons ». EISENSTEIN Sergei, *Le Film : sa forme, son sens*, Traduit par Armand PANIGEL, Paris, C. Bourgeois, 1976, p. 20.

¹² KOZLOFF Sarah, « Voice-over narration », in HERMAN David, MANFRED Jahn et RYAN Marie-Laure (éd.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, p. 636-637. Ma traduction. Dans ce même article la « voice-off » est définie comme la voix hors-champ. D'une manière générale, on observe une confusion terminologique surprenante entre le son off et le son hors-champ, qui se complique encore plus avec les équivalents anglais de ces termes. On peut rencontrer aussi un anglicisme de « voix over », le terme de « voix off » étant réservé à la voix hors-champ. Cf. GAUDREAU André et JOST François, *Le Récit cinématographique : films et séries télévisées*, 3e éd. revue et augmentée, Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 84-85. Ces auteurs ont par ailleurs fait du timbre de la voix un « indice narratif » à part entière, consolidant ainsi le penchant narratologique du concept. *Ibid.*, p. 113 sq.

¹³ « [...] nous allons considérer sous la catégorie de la *voix* : 'aspect, dit Vendryès, de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet' — ce sujet n'étant pas ici seulement celui qui accomplit ou subit l'action, mais aussi celui [...] qui la rapporte, et éventuellement tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative ». GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 225-226.

porteur apparaît visuellement à l'écran, il fait bien partie de la diégèse, mais sa voix appartient malgré tout à une autre dimension, temporelle, et aussi ontologique. Cette indétermination entre présence et absence du sujet de la voix, entre visibilité et invisibilité de sa source, constituent précisément le caractère acousmatique de la voix-off. Tantôt elle apparaît comme une voix insaisissable, masquée derrière un espace-temps fragmenté ; tantôt elle prend forme d'une déformation sonore, lorsque sa résonance auditive ne peut être reliée à une instance narrative précise.

Ainsi certains théoriciens du cinéma ont cherché à localiser le lieu de provenance de la voix-off, et par conséquent, mettre davantage l'accent sur sa présence — audible, sonore — que sur son absence, valable uniquement à l'échelle diégétique. Cet intérêt pour l'aspect audible et sonore de la parole au cinéma produit un nouveau tournant dans la considération de la voix dans l'ensemble des média. L'approche acoustique de Michel Chion en offre l'un des cas les plus approfondis. L'auteur souligne d'abord la spécificité du terme « voix », qui pointe la dimension auditive et perceptible de la parole, qu'elle soit porteuse de sens ou pas, et se distingue en cela de termes comme discours, langage ou expression. Cette distinction est d'autant plus pertinente pour la voix-off au cinéma, dont le statut paradoxal permet de la qualifier à la fois comme présente, en tant qu'incarnation audible de la parole, et comme absente, par l'incertitude de sa provenance, « ni tout à fait dedans, ni clairement dehors » (CHION *La Voix* 15). S'intéresser à l'aspect matériel¹⁴ de la voix revient d'abord à identifier ses registres, genre, idiome, intonation ou tonalité, mais surtout à donner du poids à la voix comme entité autonome par rapport à d'autres composantes du film : non pas séparée ou détachée, mais autonome par sa capacité d'agir avec ses propres moyens¹⁵. Cela explique pourquoi la voix-off peut à elle seule « décentrer » la narration, selon le mot de Chion, et suivre une ligne latérale par rapport à ce qui est représenté à l'écran.

Pascal Bonitzer et Gilles Deleuze se sont eux aussi obstinés à localiser les sources de la voix-off pour cerner sa présence indécise. Pour Bonitzer, la voix-off, qui provient de cet ailleurs incertain, ou de cette relation d'inconnu, pour reprendre le titre du livre de Guy Rosolato, est d'autant plus saisissante qu'elle donne l'impression de contrôler la narration, de décider le rapport entre le dit et le montré et de commenter la production même de l'œuvre :

[...] la voix off représente un pouvoir, celui de disposer de l'image et de ce qu'elle reflète, depuis un lieu absolument autre (de celui qu'inscrit la bande-image). Absolument autre et absolument indéterminée. Et en ce sens, transcendant : d'où cet incontestable, incontesté, supposé-savoir. En tant qu'elle surgit au champ de l'Autre, la voix off est supposée savoir : tel est l'essence de son pouvoir (BONITZER 33).

Lecteur de Bonitzer (ainsi que du *Manifeste* des cinéastes soviétiques précédemment cité), Gilles Deleuze s'intéresse à son tour à la voix-off dans le cadre de sa réflexion sur les deux aspects du hors-champ. Il distingue d'une part le hors-champ relatif et homogène à l'espace filmique, et d'autre part le off, ou le hors-champ « absolu », extérieur à l'œuvre et souvent réflexif. La voix-off, appartenant à ce second espace, peut servir de support aux actes de parole introspectifs, comme le souvenir ou la voyance. En outre, portée à son plus haut degré, la voix-off témoigne d'une énergie d'une nature extrême : dans les pages consacrées au cinéma moderne, Deleuze évoque un cas d'hétérogénéité maximale, une faille entre la bande son et la bande image, faille dont Bonitzer parlait déjà sous le nom de « voix off off ». Celle-ci perd la toute-puissance propre à la voix-off, mais gagne une autonomie totale par rapport à l'image visuelle (DELEUZE 326-327).

¹⁴ La psychanalyse lacanienne a justement envisagé la voix comme partie non-linguistique du discours. Par exemple, dans *La Relation d'inconnu* (1978) Guy Rosolato attribue à la voix un statut indécis d'une quête vaine, d'une oscillation entre cacher et montrer, qui résiste à être nommé et pourtant assure la mise en œuvre du sens.

¹⁵ Le simple fait que Chion introduise le terme spécifique d'acousmate pour qualifier la voix au cinéma est révélateur de son projet théorique : il considère la voix non comme un complément de la vision, mais comme un élément autonome et tout aussi important que la bande image, les deux pouvant orienter la perception du spectateur.

Ce type de voix-off — ailleurs absolu ou voix off off — apparaît ainsi comme un paroxysme de la voix acousmate, comme une zone d'indétermination per se, « la marque d'un reste, le signe comme différence d'avec la chose » (ROSOLATO 68). L'attention à l'aspect sonore de la voix-off permet à Bonitzer et à Deleuze d'identifier non seulement ce que la voix-off fait à l'image, au récit, mais comment elle guide le spectateur vers le dehors de ce récit, par la force du signifiant, plus que par le contenu discursif qu'elle véhicule. La voix-off au cinéma active ce troisième niveau de la voix dont parlait Mladen Dolar dans *Une voix et rien d'autre* : non pas porteuse d'un énoncé, ni donnée phonétique pure, mais « comme un point aveugle dans l'appel et comme une perturbation de l'appréciation esthétique » (DOLAR 9). Certes, la fonction narrative de la voix-off ne peut être totalement minimisée au profit de sa présence sonore. Néanmoins, ce qui distingue ce procédé de tant d'autres utilisations possibles de la voix, c'est précisément la distance qu'il instaure entre ces deux dimensions, pour agir sur la narration par le biais perceptif et pour modifier la perception par le biais narratif. La confrontation des mots fait surgir des acousmates qui, à leur tour, attirent l'attention du sujet lisant ou écoutant et suscitent en lui une recherche du sens dans l'écart entre le dit et le non-dit.

Comment ce double clivage de la voix-off, sonore et diégétique, peut-il être transposé dans le domaine de l'écriture ? Quelles caractéristiques ce concept y conserve-t-il et quelles révélations y opère-t-il¹⁶ ? Après avoir analysé l'utilisation particulièrement engagée de la voix-off dans *Voyage en Barbarie*, j'ai cherché des exemples de la transposition de ce concept dans des cadres esthétiques différents afin de mettre en avant l'ampleur de ses applications possibles. En envisageant quelques cas concrets de son appropriation dans le domaine littéraire, je voudrais démontrer à quel point le caractère fluide et opérationnel de la voix-off est dû à son penchant acousmate, et ce sur plusieurs plans : théorique, poétique et analytique. Je partirai d'un exemple où la médiation cinématographique est la plus explicite, pour terminer avec celui où ce rapprochement ne va pas de soi.

La voix-off comme un outil de comparaison des média

Dans ses travaux sur les rapports entre littérature et cinéma, Robert Stam propose de revisiter l'histoire littéraire à travers l'analyse des adaptations filmiques de grands textes canoniques, cela dans le but d'élucider les « ramifications cinématographiques » de telle ou telle forme littéraire. La voix-off y figure comme l'un des outils pour mener cette comparaison. Stam démontre comment différents réalisateurs ont extrait des modalités narratives des textes pour les adapter en voix-off : tel Orson Welles qui s'est emparé de la diversité des techniques du récit de Don Quichotte pour créer son narrateur omnipotent¹⁷, ou encore les métamorphoses du narrateur dans l'adaptation de *Lolita* par Stanley Kubrick (Royaume-Uni, 1962).

L'exemple de *Lolita* est analysé à deux reprises par Stam : dans un ouvrage de 1985 sur la réflexivité au cinéma et en littérature, puis dans son étude sur le phénomène de l'adaptation, une vingtaine d'années plus tard. Dans le premier livre, Stam reproche surtout au réalisateur d'avoir négligé les références cinématographiques déjà présentes dans le roman, d'avoir homogénéisé le palimpseste nabokovien de styles et de parodies (STAM *Reflexivity* 160-164), et faudrait-il insister, d'avoir aplati les contradictions et les bruissements propres à l'écriture de Nabokov. Dans son second livre, *Literature Through Film*, le critique revient sur ces analyses catégoriques et s'attarde plus spécifiquement sur le procédé de la voix-off. A première vue, Stam semble poursuivre la même approche formaliste de la voix-off, lorsqu'il explique comment le narrateur autodiégétique et non-fiable du roman se trouve réduit à un émetteur d'information dans le film :

¹⁶ Comme le notent Deleuze et Guattari dans « Qu'est-ce qu'un concept ? », tout concept, plongé dans un nouveau milieu, perd certaines de ses composantes ou en acquiert de nouvelles qui le transforment profondément. DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les Éd. de Minuit, 2005, p. 33.

¹⁷ Il s'agit d'un film inachevé, qui a connu une sortie posthume en 1992 (Espagne, Italie, Etats-Unis).

In the film [...] Humbert's voice-over narration is only intermittent, and it exercises much less control over the point of view. The unreliable narrator of the novel [...] becomes the reliable narrator of the film, in that the film never casts any serious doubt on Humbert's account of events. The voice-over is generally only informative, providing basic exposition rather than glimpses into Humbert's feelings or fantasies. The voice-over narration becomes an anchor of truth, unlike the novel, where the narration forms a shifting, ambiguous, unanchored space of mendacity¹⁸ (STAM 231).

Or le degré de véridicité du message, mesuré ici par la détermination de sa source, est relié moins à la fonction diégétique de la voix qu'à son aspect sensible, ici désincarné. Le dispositif cinématographique offre en effet des conditions propices pour penser la voix comme une expression sonore du corps de l'acteur lui-même, sans subsumer directement la voix à l'énonciation, et donc à l'instance du personnage. La voix-off dans *Lolita* de Kubrick appartient bien à l'acteur, James Mason, et non au personnage Humbert Humbert (par exemple, dans les scènes où il est en train d'écrire son journal, qui reviennent à plusieurs reprises dans le film). Cette voix apparaît donc au spectateur comme une voix acousmate : malgré tout effort de pragmatisme, on ne peut affirmer avec certitude si elle provient de l'acteur ou du personnage.

Les transformations du récit engendrées par l'adaptation, autrefois critiquées par Stam, sont cette fois-ci revalorisées. L'auteur utilise la voix-off comme un prisme théorique favorisant un examen plus nuancé du style du roman. L'indétermination de la source de la voix-off dans le film, malgré son énergie sonore et audible, produit des reconfigurations dans l'ensemble des instances narratives du film. Cette observation est valable également pour le roman, pourvu qu'on le lise à travers le prisme de ses adaptations cinématographiques. On constate donc un mouvement inverse à celui remarqué dans les théories cinématographiques de la voix, qui, elles, devaient d'abord dépasser les barrières énonciatives, pour pouvoir envisager la perceptibilité de la voix, dont sa valeur acousmatique.

Notons enfin que cette attention portée à la réalisation matérielle de la voix-off coïncide avec un tournant important dans la réflexion de Stam sur l'adaptation, qui se trouve désormais libérée de l'ancien critère de fidélité. Il faut en déduire que l'utilisation du concept de voix-off, dans tout ce qu'il implique d'incertain et de fluctuant, questionne Robert Stam sur ses présupposés antérieurs concernant les relations entre littérature et cinéma¹⁹.

La voix-off, une machine poétique ?

Dans mon deuxième exemple, la notion de voix-off n'est pas utilisée à des fins théoriques mais sert de moteur à l'écriture. Il s'agit d'un recueil autobiographique de Denis Podalydès, intitulé *Voix off*, accompagné d'un enregistrement des voix de ses proches et amis, surimprimées et juxtaposées avec celle du comédien. Avec ce titre, Podalydès annonce d'emblée le principe à la base du livre : faire entendre « d'autres voix [...] dans la [s]ienne » en les transcrivant. Le recueil se présente comme une sorte d'autobiographie vocale, tandis que les extraits d'autres enregistrements repris dans le CD nous placent directement dans l'imaginaire acoustique du narrateur. Tel Orphée chez Cocteau, qui, en quête d'inspiration, s'en remet à une radio de voiture pour noter des « phrases poétiques » — acousmates par excellence, car dissimulées dans un appareil —, Podalydès convoque les voix familières et les voix admirées pour décrire les particularités matérielles de chacune d'elles et ce qu'elles lui évoquent. La

¹⁸ « Dans le film [...] la narration en voix-off de Humbert n'est qu'intermittente, et elle exerce moins de contrôle sur le point de vue. Le narrateur non-fiable du roman [...] devient fiable dans le film, et dans ce sens celui-ci ne jette aucun doute sur la version des faits de Humbert. La voix-off n'est généralement qu'informatrice, donnant juste un aperçu de base, plutôt qu'elle ne relève les sentiments et les fantasmes de Humbert. La narration en voix-off donne un ancrage de vérité, contrairement au roman, dont la narration constitue un espace de mensonge fluctuant, ambigu et sans ancrage. » Ma traduction.

¹⁹ Stam compare également les effets de la voix-off dans une autre adaptation plus récente de *Lolita*, celle d'Adrian Lyne, plus poétique et émotionnelle, selon lui, que celle de Kubrick (STAM 240-241).

construction de chaque personnage se fonde donc sur la description du timbre de sa voix, sa manière de s'exprimer, son intonation et son intégration dans le récit :

Voix de Mamie d'Alger /Elle parle lentement. Son accent pied-noir froisse, accroche chacune des syllabes qu'elle prononce. Discours patiemment élaboré, au débit toujours plus ralenti (PODALYDES 134).

ou encore :

Voix de Roland Barthes/On entend toujours affleurer ce qu'il désigne lui-même sous l'expression l'« angoisse de délicatesse ». La voix découpe les masses, ou plutôt les ensembles signifiants en haïkus (201).

Si l'évocation du haïku donne une temporalité brève et une nuance éphémère à la voix du critique, c'est le cinéma qui vient médiatiser la voix de l'acteur²⁰ :

Voix de Jean-Louis Trintignant/ Avance à plat jusqu'à la finale, d'un mouvement décisif, régulier, faisant converger la phrase et la mélodie vers le même nœud de sens, qui lui donne sa charge et sa sensualité. Le petit repli délicat, au bout de la dernière syllabe, dit la pointe d'accent du Midi, et délivre en même temps la nuance ironique, amusée, tendre, qui gît dans la voix de Jean-Louis Trintignant. Son mordant est vivace, sa cruauté, infiniment précise, lorsque le rôle réclame qu'il libère les chiens féroces, trop longtemps contenus, de son timbre puissant. J'en veux pour preuve le petit juge à lunettes de Z. Le petit lâche du *Conformiste*./ Voix tapie prête à bondir, articulée dans une concentration qui parvient à résonner sans sécheresse, voluptueuse (211).

Toutes ces voix réunies constituent d'abord le matériau de l'écriture de Podalydès : elles forment une polyphonie non pas au sens bakhtinien du terme (une superposition de voix qui résonnent sans nécessairement prendre chair), mais une polyphonie au pied de la lettre, où chaque voix se lève dans sa sonorité propre. Le motif récurrent « d'autres voix se font entendre dans la mienne » souligne le caractère éphémère et acousmate de telles « confessions dissimulées », venant des figures lointaines, et dont le contenu communicationnel demeure en suspens. Organisées selon le principe de juxtaposition, ces voix offrent également au narrateur une matrice pour appréhender sa propre voix, d'où l'ambiguïté du titre entre le pluriel et le singulier.

On ne peut douter que cette volonté de dépeindre la voix pour elle-même provienne chez Podalydès de son travail d'acteur, tout comme de ses lectures à voix haute, rappelant que la littérature a aussi une raison d'être orale, et non seulement graphique. En effet, la forme écrite de la littérature, souvent homogénéisante, et dominante dans la tradition livresque occidentale depuis le développement de l'imprimerie, a été revisitée par des biais multiples au cours du siècle dernier. Ce sont, par exemple, des avant-gardes poétiques qui ont exploré le potentiel sonore du langage à travers le travail du signifiant (comme Gertrude Stein ou Ghérasim Luca), ou des auteurs créoles qui ont réintroduit l'impulsion orale de la littérature comme complémentaire — parce que conflictuelle — par rapport à sa forme écrite²¹. Enfin, plus près de notre objet, c'est surtout l'essor des technologies audiovisuelles, notamment numériques, qui a déplacé la littérature « hors du livre²² », en lui redonnant des prolongements vocaux. Déjà en 1985, un numéro de la revue *Hors cadre* a été consacré à la « Voix Off » pour interroger précisément la notion d'oralité. En motivant cet appel par une interdépendance emblématique de l'oral et du scriptural au cinéma, les chercheurs ont invité à utiliser le septième art comme

²⁰ La voix de Jean-Louis Trintignant lisant Proust apparaît à la page 3 du CD *Voix off*, avant les deux extraits d'enregistrement de la voix de Roland Barthes (*Ma voix des autres*, tirée des *Saveurs du savoir*, Archives de l'INA et *Cours du Collège de France*, Le Seuil).

²¹ Ainsi de la notion d'« oraliture » développée par Patrick Chamoiseau : « Deux langues m'avaient été données, comme m'avaient été données la parole du conteur et son oraliture, la littérature et ses siècles d'écriture. Je devais amener dans chaque mot, dans chaque phrase, cette trouble-riche, ce Divers intérieur : *ce qui était à moi*. » CHAMOISEAU Patrick, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 255.

²² Formule figurant dans le titre d'un numéro de *Littérature*, n° 160 : « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », Paris, Armand Colin, 2010, puis dans celui d'un festival au Centre Pompidou, « Les littératures hors du livre », septembre 2017.

un « analyseur critique » d'autres formes artistiques²³. Le recours à la notion de voix-off devait ainsi rendre palpables des mutations dans la production et dans la réception des œuvres, et faire penser la matérialité du support vocal du récit comme un élément tout aussi important, sinon plus, que son contenu narratif.

La démarche de Podalydès s'inscrit alors dans ce projet. En choisissant la voix-off comme principe poétique, l'auteur valorise l'aspect sensible des voix qu'il décrit, sans remettre en cause leur position en retrait. Placée entre littérature, théâtre et cinéma chez Podalydès, la voix-off emprunte des traits spécifiques du traitement de la voix dans chacun de ces arts. Faisant ressortir leur perméabilité réciproque, la voix-off se précise en tant que concept autonome et éminemment intersémiotique.

Lire en voix-off

Mon dernier cas d'étude vient d'une critique, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, et son essai « Voix off : le film absent de Louis-René des Forêts », où la voix-off est appliquée à la lecture d'un récit qui n'a pas de lien explicite avec la production cinématographique. Il faut dire que Ropars-Wuilleumier a été l'une de premières critiques littéraires à faire un recours systématique aux notions issues des arts visuels. Animée par la quête d'une nouvelle approche des rapports entre littérature et cinéma, d'une méthode qui permettrait de dépasser les exercices habituels, pour sa génération, de l'analyse filmique ou de l'explication de texte, Ropars-Wuilleumier a proposé d'utiliser un médium comme un opérateur pour analyser un autre. La voix-off, la « voix écartée », occupe une place primordiale dans sa boîte à outils. Rappelons que dans son analyse d'*India Song*, elle a désigné le critère diégétique comme déterminant pour définir la voix-off : ce procédé diviserait la narration entre le dedans et le dehors, voire il « [menacerait] l'acte même de narrer » (ROPARS-WUILLEUMIER 141). Cependant, transposée à la lecture littéraire, la voix-off prend un aspect moins structuré et laisse plus de place au hasard.

« Une mémoire démentielle », récit analysé par la critique, reconstitue des souvenirs et rêveries d'un interne du collège religieux, qui a fait un vœu de silence. Le personnage souhaite expliquer les raisons qui l'ont amené à cette décision de renoncer à sa propre voix. Ce n'est qu'à la fin que la lectrice découvre que le protagoniste est aussi le narrateur homodiégétique²⁴, dissimulé derrière sa propre voix. Puisque cette instance narrative ne peut être identifiée que tardivement, et que l'écriture se superpose au silence du personnage, ce dédoublement est une première justification du recours au terme de voix-off et de la reconnaissance de son statut acousmatique. C'est donc pour analyser l'hétérogénéité des postures énonciatives, puis le dédoublement entre la voix tue et l'écriture, entre « le chant et la littérature », entre le « je » et la troisième personne, que Ropars-Wuilleumier estime plus juste d'employer la notion de voix-off.

Dans un second temps, la critique exprime un souci herméneutique : expliquer la psychologie du personnage et la place qu'occupe sa voix — audible, prononcée — dans le processus de sa subjectivation :

[...] la notion de voix off aide à penser cette extériorité non localisable, où vacille la distinction du dehors et du dedans ; [...] elle éclaire [...] la contrariété ouverte entre voix, agissante, et personne, absente, entre flux de parole et défection du sujet, et, surtout, entre signe sensible et silence insaisissable (ROPARS-WUILLEUMIER 152).

²³ « Dans un système filmique, la parole, perceptible dans sa matérialité vocale, est toutefois inséparable de l'ensemble sonore et visuel qu'elle contribue à réaliser. » *Hors cadre ou le cinéma à travers champs disciplinaires*, n° 03, *Voix off*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 5. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier était l'une des fondatrices de cette revue.

²⁴ « [...] par défi ou parce qu'il ne pouvait faire autrement, il consacra ses veilles à essayer de formuler ce qui est ineffable, d'ordonner ce qui est irrémédiablement chaotique [...] Préoccupé de lui assurer un prestige posthume, il connut les tourments comiques du littéraire. Je suis ce littéraire. » DES FORETS Louis-René, *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1960, p. 130-131.

Ainsi son approche narratologique initiale s'entrecroise avec une phénoménologie de la voix-off, celle-ci étant plus une construction de la lectrice qu'une structure identifiable dans le récit. Soulignons que sur le plan formel et esthétique, rien ne fait rapprocher ce texte du cinéma. C'est avant tout la démarche de la lectrice, son recours à un outil cinématographique, qui fait révéler un aspect intermédial du récit, et dont la thématique onirique encourage une analogie avec le dispositif filmique. Enfin, ce rapprochement s'avère particulièrement pertinent par rapport au traitement de la parole : Ropars-Wuilleumier retient ici non pas l'aspect visuel du cinéma, ni même sa nature narrative, mais la manière dont il rend sonore la voix tout en évitant une exposition directe du sujet de la parole. Autrement dit, le recours à la voix-off permet de forger une nouvelle grille de lecture afin de résoudre les limites de l'approche narratologique structuraliste et de rendre compte de la condition du personnage en tant que sujet parlant parce que silencieux²⁵. Prendre le cinéma comme opérateur de la lecture, au-delà des bénéfices méthodologiques d'un tel geste, fait saisir les reconfigurations profondes de notre rapport à la voix dans le régime audiovisuel contemporain.

A partir de ces trois cas, on peut affirmer que la voix-off, formalisée au cinéma à l'origine, n'est pas une simple alternative aux notions littéraires existantes, en particulier à celle de voix. Bien au-delà des fonctions énonciative et narrative, ce concept oblige à repenser le traitement littéraire de la voix sous l'angle de la perception. Point pivot entre absence et présence, visibilité et invisibilité, la voix-off permet de cerner des sonorités non verbalisées, des trames vocales enfouies parmi les figures parlantes, souvent délicates à identifier dans un support écrit. Ainsi chez Robert Stam, la voix-off devient un outil volontairement anachronique de comparaison des arts, pour déceler des voix acousmates disséminées dans les variations du narrateur nabokovien. Pour Denis Podalydès, la voix-off s'impose aussi comme outil poétique, celui qui organise les traces sonores des voix admirées par le narrateur et qui conserve leur statut de lointain souvenir. Enfin, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier propose de faire de la voix-off un outil de lecture, propre à concilier le thème central du silence avec la logique narrative du texte, occultée jusqu'à son dernier paragraphe.

Ces exemples d'appropriation de la voix-off dans le domaine littéraire permettent de nuancer la définition même du concept, et d'éclairer sa portée acousmatique, au-delà de sa dimension non-diégétique. Pensée en tant que forme vocale, la voix-off est souvent acousmate, dans la mesure où sa source oscille entre des espaces-temps flottants ; toutefois, dès qu'on cherche à cerner la provenance de la voix-off par rapport à la diégèse, sa fonction structurante prend le dessus sur sa valeur acousmatique. En revanche, pensée comme procédé, comme agencement textuel de voix prononcées ou assourdies, la voix-off mène nécessairement à l'identification des voix acousmates, autrement méconnaissables. Tout comme les théories de la voix-off au cinéma attirent l'attention sur le non-montré et le non-visible, le recours à la voix-off comme procédé littéraire — de comparaison, d'écriture ou d'analyse — témoigne d'une prise de distance vis-à-vis d'une conception strictement narratologique du récit.

Bibliographie

- DE BAECQUE Antoine et CHEVALLIER Philippe (éd.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2012
- BONITZER Pascal, *Le Regard et la voix : essais sur le cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1976.
- CHION Michel, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013
- CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982
- DELEUZE Gilles, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1985
- DOLAR Mladen, *Une voix et rien d'autre*, traduit par Christine Vivier, Caen, Nous, 2012

²⁵ Merleau-Ponty ne définissait-il pas le silence comme condition même de la parole ? « [...] il nous faut considérer la parole avant qu'elle soit prononcée, le fond de silence qui ne cesse pas de l'entourer, sans lequel elle ne dirait rien [...] », MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 75.

KOZLOFF Sarah, « Voice-over narration », in Herman David, Manfred Jahn et Ryan Marie-Laure (éd.), *Routledge encyclopedia of narrative theory*, London, Routledge, 2005, p. 636-637

PODALYDES Denis, *Voix off* [livre et CD], Paris, Mercure de France, 2008

ROPARS-WUILLEUMIER Marie Claire, *Écraniques. Le Film du texte*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990

ROSOLATO Guy, *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978

STAM Robert, *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1985