1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

55 | 2008
Varia

Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*

Lausanne, Éditions Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2007, 539 p.

Édouard Arnoldy et Laurent Le Forestier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4133>

DOI : 10.4000/1895.4133

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 224-229

ISBN : 978-2-913758-56-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Édouard Arnoldy et Laurent Le Forestier, « Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4133> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4133>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*

Lausanne, Éditions Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2007, 539 p.

Édouard Arnoldy et Laurent Le Forestier

RÉFÉRENCE

Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Éditions Antipodes, coll. « Médias et histoire », 2007, 539 p.

- 1 Construite sur les vestiges d'une cinéphilie qui avait essayé de penser ensemble histoire et esthétique (dans des directions très diverses, de Sadoul à Bazin), la réflexion universitaire sur le cinéma, en France, s'en est paradoxalement éloignée très vite, au moins sur ce point. Désormais, on travaille soit dans le domaine esthétique, soit dans le domaine historique, et les passages de l'un à l'autre sont généralement considérés avec suspicion. Conséquence ultime de cette évolution : les systèmes théoriques récents se sont affranchis de tout ancrage historique et ne permettent plus vraiment de penser le cinéma, mais tout juste de porter sur lui des regards esthétiques très subjectifs. Force est de reconnaître, dans ce contexte, que les travaux théoriques les plus stimulants (parce que prêtant simultanément à discussion et à application dans l'histoire du cinéma), récemment, viennent d'horizons plus lointains (Canada, Suisse, etc.) et le livre d'Alain Boillat en apporte une nouvelle preuve.
- 2 Voilà en effet un ouvrage qui, comme on le dit familièrement, « en impose » : par son volume (pourtant la *réduction* d'un manuscrit plus épais encore), ses ambitions et, surtout, son envergure. Car ce qui caractérise sans doute le plus ce livre, c'est sa faculté à brasser un corpus filmique, des théories multiples, des références diverses (recherches doctorales, documents de première main, souvent méconnus, « fondamentaux » en histoire et théorie du cinéma, de la littérature, de l'art, etc.)

autour d'une problématique fascinante, les différents « régimes de la voix » au cinéma (comme on parle des « régimes de l'image » au moins depuis Deleuze ou Rancière). Ce livre s'inscrit ainsi dans la foulée des travaux de Michel Chion ou d'Alain Masson qui ont, voici quelques années maintenant, rendu grâce au son du cinéma, et à la voix en particulier. Le livre de Boillat suit également les voies tracées par des études conduites au Québec, autour d'André Gaudreault et de Germain Lacasse, intéressées par l'oralité, dans une perspective à la croisée de l'histoire (du cinéma) et de la narratologie. Enfin, cet ouvrage participe d'un mouvement d'ampleur de recherches consacrées à l'histoire du son et de la voix en histoire du cinéma (avec Rick Altman en éclaireur, puis Édouard Arnoldy, Martin Barnier et Giusy Pisano, notamment).

- 3 L'intérêt qu'il suscite provient de cette capacité à s'inscrire dans un champ, c'est-à-dire à en faire le bilan, à en discuter certaines hypothèses et avant d'en formuler de nouvelles. Son idée se base initialement sur la nécessité de penser simultanément la voix au cinéma d'un point de vue matériel et d'un point de vue fonctionnel : pour ce qui est de sa matérialité, la voix peut être vive et/ou enregistrée ; pour ce qui est de sa fonction, elle peut relever plutôt de la monstration ou plutôt de la narration. Le couplage de ces deux dimensions doit alors permettre de couvrir l'analyse de tous les usages de la voix à travers l'histoire du cinéma – ce qu'Alain Boillat se propose d'essayer de faire, en appliquant ses réflexions à des objets aussi disparates que les films de Méliès, *le Roman d'un tricheur*, *Lola Montès* et *Hiroshima mon amour*.
- 4 On le voit : le plus grand mérite d'Alain Boillat est incontestablement d'avoir considéré l'indissociabilité de questions d'histoire, d'esthétique et de théorie. Il faut le souligner avec insistance, car un tel dessein est le plus souvent un vœu pieux, une belle intention, toujours réitérée, rarement éprouvée. Or, ici, il s'agit de cela : mettre à l'épreuve des perspectives généralement disjointes et reprendre le fil de la théorie du cinéma plutôt délaissée ces dernières années (une théorie enfin en crise ?)¹ Voilà donc un ouvrage audacieux mais qui n'oublie pas, pour autant, d'articuler cette audace générale (repenser l'ensemble d'un champ) à des pauses théoriques très concrètes : Boillat fait montre d'une capacité peu répandue à, simultanément, théoriser et synthétiser, notamment en construisant, sur les divers objets dont il s'empare, de rigoureuses taxinomies, qui constituent d'éclairants outils pour des recherches à venir (par exemple sur les différents degrés de déliaison de la voix-over, pp. 342-343). Certes, on pourrait pointer, ici et là, quelques excès sur ce plan : l'auteur paraît se sentir contraint de faire une sorte d'état des lieux sur chaque point théorique soulevé, au risque, parfois, que cette structure en tiroir finisse par se refermer sur le lecteur, qui peut éprouver quelques difficultés à suivre le fil de la réflexion. Disons que si cette forme d'écriture se justifie sans aucun doute pour une thèse, sa pertinence paraît peut-être moins évidente dans un cadre éditorial.
- 5 Le principal mérite de cet ouvrage est donc que le cinéma, les films ne sont pas sacrifiés sur quelque autel que ce soit – la théorie, l'histoire. D'ailleurs, l'analyse d'un film, *Hiroshima mon amour*, est à l'origine du projet doctoral d'Alain Boillat. Les films abordés par lui sont en effet très nombreux. À cet égard, on apprend dans la préface de François Albera que la thèse dont est tiré ce volume consacrait également quelques développements à René Clair et certains de ses films (on imagine plusieurs dizaines de pages, attendues avec impatience). C'est dire si ce travail accorde une place prépondérante au film dans son dispositif, entre histoire et théorie. Ce qui, hélas, est trop rare dès qu'il s'agit de faire de l'histoire ou de la théorie du cinéma ! Au regard des

ambitions de l'auteur, clairement affichées, concernant les croisements de la théorie, de l'histoire et de l'esthétique, on ne peut pas pourtant dire, comme François Albera dans sa préface, qu'une perspective esthétique traverse avec la même assurance les différents chapitres de cet ouvrage. Les choix méthodologiques de l'auteur ne l'entravent pas, certes, mais elles ne favorisent pas toujours le déploiement de questions d'esthétique. D'abord parce que les films sont souvent convoqués pour exemplifier certains points théoriques et non pour être véritablement analysés dans une perspective plus simplement esthétique. Si Boillat a probablement raison de vouloir se distancier « des approches américaines du type de celle de Bordwell qui, dans une optique simplificatrice tendant à juger la théorie sur la base de sa seule productivité immédiate en termes d'analyse de film, refuse *de facto* le cadre des théories de l'énonciation » (p. 387), la perspective qu'il adopte est, pour tout dire, inverse et s'expose donc au grief exactement contraire. De plus, la multiplication des films convoqués contribue aussi, paradoxalement, au manque d'approfondissement des questions esthétiques. De nombreux films, de genres et d'époques épars, sont parfois juste évoqués, pas toujours analysés. Peut-on d'ailleurs en faire le reproche à l'auteur ? Certainement pas, car ce livre – marqué par la sémiologie et la narratologie, aujourd'hui en perte de vitesse dans les études cinématographiques et qu'il réhabilite avec vigueur – frappe par son unité : de ton (sans fioriture, précis, concis, direct) et sur le fond (un fil conducteur tient l'ensemble, sans accroc, sans « passage à vide »). N'empêche, l'esthétique est un peu laissée sur les bas-côtés de ce projet sans doute insatiable. La « gourmandise » est certes une des principales qualités de l'auteur, dont l'érudition est absolument stupéfiante (Boillat nous mène parfois en des terrains improbables avec une conviction certaine : de Zumthor à Gaudreault, *via* Ricoeur ou Metz). Encore faut-il ne pas donner le sentiment de vouloir à tout prix goûter à tous les mets, au risque de les avaler trop vite ou d'en laisser de beaux morceaux de côté. Certains des auteurs convoqués méritaient sans doute davantage qu'une présence juste citationnelle, sans réelle portée théorique. On pense à Walter Benjamin auquel l'auteur se réfère à propos de Sacha Guitry. On ne souscrit pas sans réserve au titre même du chapitre qui invoque sans grande nuance le dramaturge-cinéaste comme un « conteur au sens de Walter Benjamin ». Trace ostensible d'une thèse dont le livre n'est pas expurgé de toutes ses séquelles, ce passage par Benjamin paraît forcé et, sans doute, inutile, dans la mesure où ce détour n'apporte pas grand-chose à l'analyse du *Roman d'un tricheur* – et fait bien peu de cas de la portée du texte de l'intellectuel allemand.

- 6 Paradoxalement, la dimension tentaculaire de ce livre met en relief ses manques. On songe ici à la dimension historienne de ce travail. L'auteur a bien raison de mettre en garde son lecteur, d'entrée : « le titre du présent ouvrage n'entend connoter aucune conception évolutionniste », envisageant plutôt « une analyse comparée de la voix vive et de la voix fixée lorsqu'elles sont couplées à des projections d'images animées ». L'auteur arrive, effectivement, à ses fins : éviter la chronologie linéaire. Vieux débat, de fait, qui mérite d'être sans cesse d'être repensé – même s'il ne faut pas faire par principe table rase de la chronologie en histoire (on le sait depuis Foucault). Avec la même facilité qu'il circule parmi des concepts théoriques, œuvrant à des « combinatoires aléatoires » (évoquées par Albera), Boillat vaque au gré de l'histoire du cinéma afin de privilégier une méthode à vocation comparatiste. Encore une fois, peut-on lui reprocher de ne pas s'être plus sérieusement attardé en des moments singuliers et problématiques de l'histoire du cinéma ? Sans doute. À plus forte raison que Boillat paraît plutôt sensible aux moments où se posent crûment des questions d'histoire, de

théorie, à l'histoire du cinéma, notamment la fin des années vingt et le début des années trente, quand plusieurs films (de L'Herbier, de Colombier, de Duvivier, de Guity, de Florey, entre autres, le *Chanteur de jazz* et quelques-uns des « premiers parlants » compris) *exposent* cette question des chevauchements de « deux régimes de voix », la « voix-attraction » et la « voix-narration », lorsque le cinéma passe insensiblement du muet au parlant. Cette faille dans le corpus filmique et cette tentation hégémonique met en perspective les risques d'une ambition historique démesurée. Cet arrêt méritait sans doute d'être effectué, *a fortiori* si l'on se souvient des ambitions de ce livre, car une halte eut sans doute permis de prendre alors la pleine mesure de l'indissociabilité de questions d'histoire et d'esthétique, et sa dimension *problématique*. Une remarque du même ordre peut être formulée au sujet des sources « non-film », dont le corpus pose parfois problème : si Boillat convoque beaucoup de sources premières peu utilisées et très pertinentes, il a tout autant recours à des sources secondaires, pas toujours suffisamment interrogées comme telles. Il en est ainsi, par exemple, des références au *Cinéma-Bouffe* d'Arlaud, qui évoque le bonimenteur (il y a d'ailleurs une coquille dans le numéro page indiqué : il s'agit de la page 79 et non 69) dans le cadre du cinéma des premiers temps, mais le fait d'un point de vue résolument téléologique (page 69, justement, tout comme Sadoul à la même époque, Arlaud voit dans le Cinéorama une première expérience de « cinéma total » - selon l'expression contemporaine de Barjavel). Pour autant, cela n'invalide pas le contenu de la citation mais il est tout de même étonnant que ces sources secondaires soient si peu « critiquées », au sens historiographique que les méthodistes donnaient à ce terme. De plus, le choix de citer telle ou telle source secondaire n'est pas toujours véritablement justifié. Ainsi, *Du muet au parlant*, d'Alexandre Arnoux est étudié parce qu'« il n'est pas possible d'évoquer ici toutes les figures majeures de la réception critique de cette époque » (p. 267), alors qu'il paraît avoir été retenu surtout parce que ses textes travaillent, contrairement à d'autres de cette période, la dimension attractionnelle du son. Bref, la singularité de ces réflexions, bien que déterminante dans l'analyse de Boillat, se trouve dissimulée derrière une prétendue exemplarité.

- 7 Ce que l'on pointe ici, c'est en quelque sorte les limites de l'extraordinaire ambition de ce travail, qui, prenant le risque d'investir à la fois les champs théoriques, esthétiques et historiques, se trouve confronté à la difficulté de satisfaire simultanément aux réquisits de ces trois disciplines. Mais ce ne sont là que des « défauts » mineurs - et pour tout dire, presque impossibles à éviter - en regard de la portée de l'ouvrage, clairement plus théorique qu'historique. Bref, si ce livre peut être discuté (ou doit être discuté, comme tout essai qui s'emploie à renouveler le discours sur un champ), c'est plus sur ce qu'il propose que sur ses usages de l'histoire. Et si l'on peut difficilement objecter des contre-arguments à l'hypothèse de Boillat, qu'il impose avec la force de l'évidence, il est néanmoins possible de remarquer que, parfois, la connaissance actuelle de l'histoire du cinéma paraît réduire quelque peu l'ampleur de ses conclusions. Deux exemples suffiront à l'esquisser : analysant la dimension sonore du muet, Boillat affirme que « le bonimenteur n'est pas assimilable à un élément "mécanique" puisque son rôle consiste précisément à contrebalancer, par une plus-value d'humanité, la technicité inhérente à la composante visuelle du dispositif » (p. 42) puis, plus loin, qu'« une autre source de perturbation réside dans les voix qui proviennent du public » (p. 135). Si ces deux affirmations, clairement disjointes dans l'ouvrage, peuvent être rapprochées c'est parce que dans les deux cas la place et/ou la perception du spectateur font problème et que ces deux hypothèses ne sont guère

étayées par des sources premières. De fait, en l'état, rien ne permet d'affirmer définitivement que la composante visuelle était perçue (comme elle peut l'être aujourd'hui) dans sa nature technique, ni la composante sonore dans sa nature « humaine », ni même que les voix des spectateurs étaient ressenties, par les uns et les autres, comme une perturbation. Ce qui fait défaut ici, au niveau historique, c'est la prise en compte (bien sûr impossible dans le cadre de l'étude de Boillat) d'un large corpus de témoignages sur la réception, comme a commencé à le constituer Martin Barnier, dans le cadre d'un travail pour l'habilitation à diriger des recherches, pas encore publié. Cette recherche historique en cours montre surtout que la théorie tend peut-être un peu trop à mettre au singulier « la parole », « le spectateur ». Mais le mérite du travail de Boillat est justement de permettre, dorénavant, aux historiens d'utiliser, pour l'étude de ces pluriels à travers l'histoire, des outils conceptuels dont l'auteur montre parfaitement la validité : il ne peut s'agir de reprocher à Alain Boillat de lancer la balle aux historiens, mais plutôt de souhaiter que ceux-ci la prennent au bond.

- 8 À bien des égards, le projet d'Alain Boillat est donc salutaire car il rappelle avec vigueur la prévalence d'une problématique dans une recherche (en histoire ou en esthétique du cinéma, indistinctement). En ce sens, Boillat réaffirme ce que trop d'historiens oublient un peu vite – trop soucieux de « l'exactitude » des faits. En cela, l'auteur peut très bien reprendre à son compte la judicieuse injonction d'un historien, Lucien Febvre, qui invitait à privilégier « une histoire non point automatique, mais problématique ». Une histoire qui reste partiellement à faire et, dorénavant, avec les notions forgées par ce livre.

NOTES

1. Voir Roger Odin (dir.), *La Théorie du cinéma, enfin en crise*, Montréal, CINÉMAS, printemps 2007, vol. 17, n°2-3.