Editorial

Amanda Studniarek

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1346>

DOI : 10.4000/entrelacs.1346

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Amanda Studniarek, « Editorial », *Entrelacs* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 14 janvier 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1346> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.1346>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Editorial

Amanda Studniarek

- 1 Pour son onzième numéro, *Entrelacs*, revue scientifique éditée par l'École Supérieure d'AudioVisuel (E.S.A.V.) et le Laboratoire de Recherche en Audiovisuel de l'Université de Toulouse 2 (L.A.R.A.), et diffusé par le CLEO CNRS sur le portail REVUES.ORG propose de mettre en œuvre une réflexion sur la voix au cinéma, aussi bien sous l'angle de la création (depuis le travail des cinéastes, des techniciens ou des acteurs) que sous l'angle, intimement lié, de la réception.
- 2 Au cœur de cette étude, l'évidente émergence du rapport voix corps. Tel que le souligne Michel Poizat « l'expérience de la voix, comme toute expérience de jouissance, est quelque chose d'éminemment corporel : la voix part d'un corps pour toucher un autre corps »¹. Elle évoque à la fois la rencontre du corps de celui qui l'a émise avec celui qu'elle vient toucher/traverser, soit l'empreinte du corps dans son intimité extravertie sur celui qui la reçoit, mais aussi la rencontre entre « cette matérialité du corps surgie du gosier »² (ou du corps sollicité qui se donne à entendre et que l'on nomme « grain »), avec la granulosité du corps filmé, l'environnement dans lequel ce dernier s'inscrit. Dès lors, si « les voix comme les corps sont au cinéma mises en image »³ et si « la diversité des voix invite à la complexité des caractères »⁴, c'est aussi cette complexité qu'il sera donné d'explorer.
- 3 Prise dans le rythme du montage, dans le traitement du son et de l'image, dans les territoires du récit, la voix renseigne sur les personnages ; « la chair de la voix, avec son timbre, sa texture, son rythme, les variations de hauteurs vocaliques qui dessinent sa ligne mélodique »⁵, révèle nécessairement quelque chose de celui qui parle. Elle raconte de l'être et du corps dont elle jaillit y compris lorsqu'il ne figure pas à l'écran, continuant d'incarner sa présence même s'il est absenté, s'est transformé, ou lorsque ce corps n'existe plus.
- 4 Outre un questionnement sur le rapport entre la voix et la parole, nous verrons que ce « lieu où le métal phonique se durcit et se découpe »⁶ devient aussi lieu de mémoire, mémoires plurielles portant la voix de ce qui a disparu, ou des êtres disparus, au-delà ou en deçà de la parole qui peut l'habiter. La voix sera également interrogée en tant que mémoire d'une époque, empreinte ou identité d'un certain cinéma dont elle a contribué

à écrire les formes ou l'histoire, dans la multiplicité de ses traitements, de son exploitation.

- 5 Le numéro s'organisera autour de trois grands axes recoupant l'ensemble des ces problématiques, pour ouvrir à de nouvelles questions au fil des singularités :

6 **I La voix enregistrée et le mixage: du rapport de la voix au bruit et à la musique**

7 **II La problématique du doublage : contrainte, libération, création (à propos des voix chantées et de l'opéra, à propos de la dynamique des accents: persona et marchandisation, à propos d'une transposition de voix: mémoire(s) et représentation du pouvoir)**

8 **III De la polyphonie au silence : poétiques et écoutes**

- 9 Dans la première partie de ce numéro nous commencerons donc par nous intéresser à la captation de la voix dans un rapport au bruit et à la musique notamment introduit par une étude de Fabien Le Tinnier portant sur la voix enregistrée au travers du regard de Pierre Schaeffer. Evoquant la double transformation de l'objet sonore désigné dans un tripartisme voix, musique, bruits, l'auteur propose de se pencher sur les machines à transmettre ou « arts relais », tels que les nomme Schaeffer, et interroge plus particulièrement les enjeux techniques et esthétiques liés à l'usage du microphone. Il revient ensuite sur la notion de *dynéma* et sur les différentes étapes de réalisation et de production de l'objet sonore qu'elle implique, afin d'éclairer entre autres les désignations de voix-simulacre, voix-incarnée ou voix-acousmatique, voix-forme ou voix-matière, et réaffirmer l'actualité de l'approche de Schaeffer dans sa conception de transformation dynamique du son.

- 10 Nous trouverons ensuite une étude des fictions et documentaires du cinéaste Jean Grémillon qui désigne le sonore comme le fondement de son art. Dans les films de Grémillon, nous dit Philippe Roger, l'échange des qualités sonores fait que tout son peut relever tour à tour ou simultanément du bruit, de la voix et de la musique, mettant à mal le gel des nomenclatures au profit d'une circulation continue, inhérente à l'irréductible complexité de cette écriture de la vie, de ce *cinéma du vivant*. L'auteur revient alors sur les *vertus agissantes*, lois d'action du fait sonore telles que définies par Grémillon en tant que définitoires, allusives et magiques, et évoque le caractère à la fois physique et métaphysique du lien vocal au sein de son œuvre. Replaçant le vocal au centre de sa poétique, l'auteur explore une pluralité de films dont certains spécifiquement construits autour d'une voix, s'intéressant aussi à la mise en scène de la propre voix du cinéaste-biographe.

- 11 Comme ne manque pas de le souligner le point d'interrogation en fin de titre de son article, c'est l'expression de voix blanche qui sera ensuite interrogée, peut-être malmenée par Guillaume Dulong, au regard de l'œuvre d'Eugène Green. Comparant d'abord la voix au bruit blanc, pour mieux l'en écarter, l'auteur se propose d'éclairer, à travers l'oxymore baroque, la conception de *présence cachée* intimement liée, selon Green, au cinéma. Explorant l'élocution à partir du travail de *pronuntiatio*, de rythme et d'intonation, l'auteur met en valeur une musicalité de la langue dépassant l'opposition artificiel/naturel qui aurait pu être invoquée. Que ce soit par l'émission de la voix au tournage, par la synchronisation au mixage ou même par le procédé de synchronisme accidentel, il soulève le souci d'une révélation de ce que Green nomme *voix intérieure*, ici rapprochée de l'*incident de frontière* ou du *merveilleux direct* évoqué par Cocteau.

- 12 La deuxième partie de ce numéro propose de s'intéresser à la problématique du doublage : autour des voix chantées et de l'art lyrique, entre contraintes, libération et création, autour d'une dynamique des accents, allant de la construction de la persona à une marchandisation des voix, ou de façon plus figurée, autour de la transposition des voix en tant que mémoire(s) et représentation d'un pouvoir.
- 13 Pour introduire cette partie, Laure-Hélène Sacco explore la rencontre de l'art lyrique et du cinéma et plus particulièrement la question du doublage et du play-back au sein de cette rencontre. Elle rend compte des problématiques liées au corps, aux apparences et aux capacités physiques des chanteurs et interroge les modifications d'interprétation dans le passage de la scène à l'écran. Faisant état des différences de partis pris des cinéastes Joseph Losey, Francesco Rosi, Luigi Comencini et Benoît Jacquot, l'auteure évoque leur recherche d'intensité, d'authenticité, parfois le choix d'une exacerbation de l'artificialité du procédé, puis la transformation de ce qui a pu être vécu comme une contrainte en objet de création. Enfin, elle s'intéresse aux réceptions des différents emplois du play-back en leur temps.
- 14 Complétant cette étude sur la rencontre de l'opéra et du cinéma, Sophie Herr se demande comment le cinéma peut-il se référer à l'art lyrique s'il s'agit du cinéma muet et comment la voix peut-elle y développer de sa puissance et de son pouvoir d'attraction ? Elle revient elle aussi sur la gestuelle et la « lisibilité » du corps de l'acteur, et notamment sur les attitudes des divas, donnant à penser la voix d'opéra comme un masque ou comme costume, dans une mise en scène appelant à la fois à un imaginaire vocal et aux fantasmes de voix mythiques. Au-delà de l'expression corporelle, l'auteur étudie la transposition de moments de « crise vocale », s'appuyant sur une logique de la trace et du fantomatique pour finalement démontrer pourquoi la « mutité » de la voix confère au cinéma son caractère opératique.
- 15 Orientant également son analyse vers l'univers de l'opéra lyrique, Roberto Calabretto, qui parle de voix-viscères et de ventriloquies, met en évidence le déphasage entre le corps et la voix des interprètes du cinéma de Federico Fellini. Il explore le décollement de ces voix masques qui adhèrent mal à leurs visages et revient sur les techniques de doublage de Fellini qui, lors de l'étape de post synchronisation, préférerait non seulement ne pas associer la véritable voix de l'acteur avec son visage, mais recherchait aussi les asynchronies. Tout en analysant le rapport de ces voix à l'espace, aussi à travers la critique du cinéaste vis-à-vis de l'arrivée de nouvelles technologies, l'auteur détaille les conséquences de cette friction poétique tournée vers la création d'un climat irréel et explique en quoi ces entités de voix constituent un appel vers le passé.
- 16 Apportant son éclairage sur la collaboration artistique entre le cinéaste espagnol Carlos Saura et l'actrice anglo-américaine Geraldine Chaplin, Arnaud Duprat de Montero rend compte de l'implication de l'actrice dans le processus créatif par le biais de ses performances vocales et examine comment la multiplicité de ses voix ou des possibilités d'émergence de la voix – doublage personnel de ses personnages, doublage par d'autres actrices parfois en coprésence de sa véritable voix au sein d'un même film, enregistrement en son direct, postsynchronisation dans une langue différente... – ont pu participer à l'écriture filmique aussi faite d'oppositions avec le cinéaste. L'auteur identifie encore pourquoi la variété de ces occurrences vocales, mais aussi l'évolution de son accent et le caractère international véhiculé par ce dernier, ont nourri l'affirmation de sa persona.

- 17 Examinant quelques éléments de la palette des éléments sonores dont se servent les acteurs pour incarner leur personnages, et notamment pour signifier des appartenances sociales, régionales ou ethniques, Gaëlle Planchenault se demande comment les voix sont *commodifiées* au cinéma, c'est-à-dire transformées en marchandises puis vendues comme produits de différenciation et de stigmatisation. Posant la question du formatage, elle étudie les accents, la notion de fétichisme et interroge la valeur commerciale de ces voix-produits. Notant que catégoriser c'est aussi discriminer, elle se penche sur l'existence de préjugés persistants dans les métiers du doublage, mais aussi sur un phénomène de réappropriation par les catégories concernées. Enfin, elle s'interroge sur l'impact des nouveaux moyens de diffusion sur ce marché ou les carcans idéologiques pointés, et en définitive sur les perspectives d'expression.
- 18 En étudiant la voix dans l'œuvre de Chantal Akerman, que ce soit à l'écoute du ton et du rythme des phrases, de la polyphonie ou du glissement musical, Emma Dusong démontre une perpétuelle ambivalence. Une voix toujours plongée entre pulsion de mort et élan de vie, volonté d'oubli ou de quitter le ressassement et mémoire des traumatismes, des désirs tus, expression d'un présent où se diffusent les survivances du passé, bouffé d'oxygène qui permet d'y rattrapper. L'auteure nous dit alors que la voix des personnages dans le cinéma d'Akerman, c'est celle de son enfance, de sa mère, avec ou hors des mots, l'empreinte des camps et celle d'une libération, d'une prise de pouvoir. L'auteure s'intéresse plus spécifiquement à la place du chant dans cet héritage.
- 19 Rappelant que convaincre signifie vaincre son récepteur si l'on se réfère à l'étymologie du mot, Maria Fortin s'intéresse à la représentation des pouvoirs de la voix dans *V for Vendetta* de James McTeigue. *V for Voice* s'interroge-t-elle ? Notant la prépondérance de la place accordée à la voix, aussi bien marquée par son émergence à travers la multiplicité des masques qui figent les apparences et les visages que par le noms des personnages, comme « La Bouche » ou « la Voix de Londres », encore par le bais des nombreuses allitérations en « v », v comme voix pour victoire, violence, ou vococentrisme via la mise en scène de divers média, l'auteure relie prise de parole des personnages et prise de conscience, prise de responsabilité et prise de pouvoir. De cette mise en valeur de la voix, l'auteure met également en perspective le rôle de l'aphonisation au sein du film.
- 20 Enfin la troisième partie de ce numéro sera consacrée à la recherche de poétiques de voix, aussi à travers la désignation de l'écoute. Cette recherche s'étendra de la polyphonie au silence ; silences laissés mais aussi portés par la/ les voix.
- 21 Commenant par se pencher sur la voix de Jean Rouch, jusqu'à nous rappeler l'application du cinéaste à descendre d'une octave afin d'instaurer un ton de confiance pour commenter ses films, les conter, Fabienne Bonino étudie l'héritage de Jean Rouch dans l'œuvre d'Éric Pauwels. Elle explique qu'il s'agit là encore d'un cinéma où l'acte de parole devient acte de fabulation, mais où la volonté de l'artiste à recourir à sa propre voix découle d'une approche plus corporelle du cinéma. Marquant son insatisfaction vis-à-vis des termes de voix *off* / voix *in*, ou de voix *out* et voix *through* pour décrire la démarche de l'artiste, l'auteure évoque plutôt une complexité poétique en des films où la voix personnelle, tout comme la réalisation, devient plurielle ; chant de résonnances.
- 22 Élise Domenach émet l'hypothèse que c'est la réflexion sur la voix qui a conduit les frères Dardenne à passer de la vidéo au cinéma et du documentaire à la fiction. Etudiant aussi bien la voix de leurs personnages de fiction que celles de leurs

documentaires, celle de « l'homme du possible » reliant passé et présent, ou la variété des silences en lesquels réside la voix humaine, elle met en exergue leur recherche permanente d'une mise en relation des voix parmi lesquelles se mêle aussi la propre voix parlée des cinéastes. L'auteure revient notamment sur une œuvre clé des frères Dardenne, *R... ne répond plus*, film sur les radios libres où le médium radiophonique apparaît finalement comme le corps nodal où se recourent les questions qui alimentent leur travail depuis 1974, donnant à mieux comprendre leur poétique des voix. Le texte « Notes d'un visiteur du monde des radios libres », reproduit avec l'aimable autorisation de Luc Dardenne, complète cet éclairage.

- 23 Vincent Souladié s'intéresse pour sa part au traitement de la voix dans trois films portant sur les attentats du 11 Septembre 2001. D'abord, un court métrage d'Alejandro González Iñárritu durant lequel l'écran reste noir, seulement frappé par quelques images subliminales. Il se penche sur le mixage des archives sonores du 11/9, mêlant *vox post-mortem* et voix de témoins dans une même phonosphère mémorielle et montre comment cet assemblage répond au rapport à la mort et à la culture mexicaine du cinéaste. Il revient également sur le cache inaugural de *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore où le traitement des archives sonores sélectionnées rapporte une autre forme de violence et un discours critique ciblé. L'auteur traite enfin de l'introduction de *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow où le son, qui rencontre à nouveau l'obscurité de l'écran, nous place au plus près de l'horreur et de l'humain par un désentrelacement menant à l'isolement d'une voix.
- 24 Enfin, à partir de la correspondance filmée qui s'est mise en place entre José Luis Guerin et Jonas Mekas, Cécile Tourneur interroge le rapport que chaque cinéaste entretient avec la voix, sa propre voix, mais aussi l'écoute partagée qu'ils ont chacun à leur tour mis en scène. L'auteure met en lumière l'évolution de leur voix au fil des lettres en fonction des interventions vocales précédentes et montre comment les deux hommes se révèlent davantage dans le film de celui qui leur répond, devenant le miroir de la voix de l'autre. Dans cet échange, elle questionne également la multiplicité des rythmes, la place de l'accent, de la coprésence de différentes langues, la polyphonie créée, puis la place du corps avec la fabrication « d'un tiers espace », enfin la valeur de l'inaudibilité vocale.

NOTES

1. Michel Poizat, *La voix sourde*, Paris, Editions Métailié, 1996.
2. Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
3. Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1992.
4. Guy Chapouillié, in Guy Chapouillié, Pierre Arbus, Marcel Pagnol, *un inventeur de cinéma*, Paris, Editions Téraèdre, 2010.
5. Véronique Campan, in Jean-Louis Leutrat (Dir.), *L'analyse des films aujourd'hui*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1994.
6. Roland Barthes, *op cit.*

AUTEUR

AMANDA STUDNIAREK

Docteur en études cinématographiques et chercheuse associée au Laboratoire de Recherches Audiovisuelles (LARA) de l'Université de Toulouse II Jean Jaurès, France ; équipe Création Recherche en Cinéma et Audiovisuel (CREAVI). Elle a travaillé sur David Lynch, puis sur la thématique du Silence (auteur d'une thèse intitulée : *De silence en silence, auscultation interdisciplinaire du silence pour une auscultation du silence en cinéma*) et a réalisé une quinzaine de courts métrages. Elle poursuit actuellement ses recherches dans les spécialités du son et de la voix et travaille sur des mixages audio. Publications : « L'anonymat du méchant », in *Le Méchant à l'écran : Les paradoxes de l'indispensable figure du Mal*, Karine Hildenbrand et Christian Gutleben (dir.), Cynos Volume 29, N°2, Editions L'Harmattan, 2013 ; « Marilyn Manson, esthétique d'une éternelle renaissance » in *Chant pensé, chant vécu, temps chanté: formes, usages et représentations des pratiques vocales*, Nicolas Bénard et Charlotte Poulet (dir.), Editions Delatour, [2015] ; « Batt/Cage : plagiat de silence ? Etude du silence à partir de l'œuvre de John Cage », in *Le Paysage Sonore : échographies du monde*, Editions L'Harmattan, [2015].