

Université de Montréal

***La voix-over* dans le cinéma documentaire**

par

Guillaume Campeau-Vallée

Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques

Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts

en Études cinématographiques

Août 2010

© Guillaume Campeau-Vallée, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé:
La voix-over dans le cinéma documentaire

Présenté par:
Guillaume Campeau-Vallée

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Germain Lacasse, président-rapporteur
Olivier Asselin, directeur de recherche
Isabelle Raynauld, membre du jury

Résumé

Ce travail est un défrichage qui cherche à explorer les usages de la *voix-over* dans le cinéma documentaire. Questionnant sa nature éminemment hétérogène, cette étude de la voix dans le registre *over* portera d'abord sur sa *matérialité* dans le champ du sonore, avant de s'attarder à ses *fonctions* dans l'élaboration du discours documentaire. Comme il s'agit d'une entreprise nouvelle, il y aura de nombreux aller-retours entre les très rares études menées sur la *voix-over*—presque exclusivement circonscrites au cinéma de fiction (Kozloff, Châteauvert, Boillat)—et différents travaux théoriques et critiques traitant des enjeux de la représentation du réel dans le cinéma documentaire (Nichols, Niney, Gauthier). Cela permettra de mettre en lumière le cas du cinéma documentaire où la *voix-over* occupe des fonctions beaucoup moins narratives que discursives.

Il sera vu comment cette parole (comme occurrence sonore et comme productrice de sens) est posée par-dessus (*over*) les images, entretenant avec elles des rapports d'interdépendance parfois convergents, mais parfois divergents. On comprendra aussi que dans son usage spécifiquement documentaire, la *voix-over* contribue à rendre plus manifeste la prise de parole d'un sujet sensible et pensant qui offre ni plus ni moins une *interprétation* du monde. Aussi, ce mémoire est un diptyque. Le présent texte doit donc être considéré en correspondance avec le film documentaire *D'où, chose étonnante, rien ne s'en suit*, qui constitue le deuxième volet de l'ouvrage.

Mots clés : cinéma, documentaire, voix-over, parole, son.

Abstract

This exploratory thesis examines the various practices of *voice-over* in documentary film. Questioning the highly heterogeneous nature of voice in the *over* register, I first discuss it with respect to the *material aspects* of sound before examining its *functions* in the elaboration of documentary discourse. Because this is a new undertaking, I will travel back-and-forth between the rare studies concerning *voice-over*—almost exclusively confined to fiction film (Kozloff, Châteauvert, Boillat)—and works proposing different theoretical and critical views on the representation of reality in documentary films (Nichols, Niney, Gauthier). This will help bring to light the specificities of documentay cinema where *voice-over* is used less towards the production of a narrative and more towards the articulation of discourse.

With the help of examples from a range of documentary films, I will show how speech (both as an occurrence of sound and as a means of producing meaning) is placed *over* the images, in a sometimes converging, but sometimes diverging, interdependent relationship. This will help demonstrate that the specific use of *voice-over* in documentary film makes manifest the act of speech of the sensitive, thinking subject who offers, no more no less, than an *interpretation* of the world. Also, this thesis is a diptych and needs to be considered in correspondence with the documentary film *D'où, chose étonnante, rien ne s'en suit* that constitutes second part of the work.

Keywords : cinema, documentary, voice-over, speech, sound.

Table des matières

AVANT-PROPOS.....	iv
INTRODUCTION.....	1
1. LA VOIX-OVER, MATÉRIAU CINÉMATOGRAPHIQUE.....	6
1.1. UN CINÉMA «DOCUMENTAIRE»?.....	7
1.2. LA VOIX UN OBJET SONORE.....	11
1.2.1 <i>La parole une occurrence sonore (pas) comme les autres.....</i>	12
1.3. OVER QUOI? UNE VOIX «PAR-DESSUS» LES IMAGES.....	16
1.3.1 <i>Diégèse et voix extradiégétique.....</i>	17
1.3.2 <i>Voix in/off/over.....</i>	20
1.3.3 <i>Démultiplication des voix.....</i>	23
2. LA VOIX-OVER, DISCOURS ET STRATÉGIES DOCUMENTAIRES.....	26
2.1. CIVILISATION DE L'IMAGE? DISCOURS VU ET DISCOURS ENTENDU.....	27
2.1.1 <i>Coréférence verbo-iconique.....</i>	28
2.1.2 <i>Intersection référentielle.....</i>	30
2.1.3 <i>Disjonction référentielle.....</i>	32
2.2. ÉMERGENCE DU SUJET : QUI PARLE ?.....	35
2.2.1 <i>La voix-de-Dieu, celle de personne.....</i>	36
2.2.2 <i>La voix-je, celle de l'Auteur.....</i>	38
2.3. ARGUMENTS DOCUMENTAIRES D'UN CINÉMA «NON-NARRATIF».....	40
2.3.1 <i>Mode expositoire.....</i>	41
2.3.2 <i>Mode réflexif.....</i>	44
CONCLUSION.....	47
BIBLIOGRAPHIE.....	50
FILMOGRAPHIE.....	53

Avant-propos

J'aimerais attirer l'attention du lecteur sur le fait que le présent travail a été rédigé dans le cadre d'un mémoire de recherche-crédation, ce qui explique sa forme relativement courte. Le processus de recherche et de composition qui a aboutit à ce texte s'est fait parallèlement aux différentes étapes de production du film *D'où, chose étonnante, rien ne s'en suit* (2010) que j'ai moi-même tourné, réalisé et monté. Mon mémoire est donc composé de deux parties de natures différentes mais de valeur égale, qui s'étayent et se complètent mutuellement. S'il n'y a aucune trace du film dans le corps de l'ouvrage écrit c'est que j'ai considéré chacun des deux objets de manière indépendante. J'ai voulu que le texte et le film puissent vivre de façon autonome, mais qu'une fois réunis, on y décèle quelques pensées directrices, quelques conjonctions thématiques et stylistiques. Comme le laisse supposer le titre de l'essai, j'ai réalisé un film documentaire qui fait usage de la *voix-over*, cherchant à explorer certains de ses potentiels discursifs. Cependant, et j'insiste sur ce point, il s'agit surtout d'une œuvre libre. *D'où, chose étonnante, rien ne s'en suit*, n'est pas une mise en pratique des thèses abordées dans le texte et il n'a pas non plus été réalisé dans le but d'illustrer, de démontrer ou d'explicitier quoi que ce soit. J'ai souhaité que l'articulation entre les deux objets se fasse naturellement, pour que le lecteur puisse reconnaître spontanément, à travers son expérience d'audiospectateur, des preuves de sa lecture, mais aussi, peut-être, des contradictions et des antithèses.

J'ai conscience d'un monde qui s'étend sans fin dans l'espace, qui a et a eu un développement sans fin dans le temps. Que veut dire : j'en ai conscience ? D'abord ceci : je le découvre par une intuition immédiate, j'en ai l'expérience. Par la vue, le toucher, l'ouïe, etc., selon les différents modes de la perception sensible, les choses corporelles sont *simplement là pour moi*, avec une distribution spatiale quelconque; elles sont « présentes » au sens littéral ou figuré, que je leur accorde ou non une attention particulière, que je m'en occupe ou non en les considérant, en pensant, sentant ou voulant.

Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*

Introduction

Un entomologiste chevronné, passionné par l'étude comportementale des fourmis se penche sur le sol pour observer les tracés de centaines d'entre elles. Fasciné par les périlleux détours que les insectes grouillants doivent prendre, le scientifique ne réalise pas qu'il se trouve en plein milieu de leur course et que c'est lui, avec ses gros sabots, qui influence le chemin à suivre vers la fourmilière. Le problème que l'on rencontre quand on s'intéresse au monde, c'est qu'on en fait partie. On a beau vouloir réduire notre présence, il n'y a pas d'expérience du monde sans elle. Voilà en somme le paradoxe auquel le documentariste lucide doit faire face : stimuler la prise de conscience du monde par des expériences isolées et ponctuelles du vécu. Le cinéma documentaire est en quelque sorte né d'une volonté non pas seulement de re-produire le monde, mais aussi de le re-présenter de façon à ce qu'on puisse y voir des choses jusqu'alors invisibles, inconnues, insoupçonnées.

De ce fait, le cinéma documentaire est fondé sur le principe de traces, d'empreintes « objectives » où, par le moyen d'une machine a-personnelle, non-humaine, le monde lui-même vient s'inscrire sur un support physique (mécanique et chimique, analogique puis numérique) qui devient comme une preuve du monde sensible. Or ces traces n'ont jamais suffi aux objectifs du documentaire, il fallait les orienter, les organiser pour *montrer* ce qu'elles ont à dire. Il y eut bien sûr les techniques de tournage puis de montage, la musique «de fosse» qui

lie les plans entre eux, puis les intertitres qui viennent pallier à un manque de sens et de mots mais qui ont le fâcheux désavantage d'interrompre le défilement des images. Cependant, dès que la technologie le permit on enregistra en studio un commentaire verbal destiné à être plaqué sur les images muettes du monde. Si on comprend bien pourquoi il était tentant dans les années 30-40 de pallier le double manque de son et de sens des images par un commentaire directeur, il est étonnant de constater que cette pratique de « plaquage » a persisté à travers les époques. Il est vrai que dans les années 60-70 cette voix de studio a presque disparue des films documentaires. Avec l'arrivée sur le marché de caméras silencieuses, de magnétophones portatifs et de microphones performants les documentaristes du cinéma direct pouvaient pénétrer avec leurs machines au cœur des événements, dans une espèce de communion avec leurs objets du réel¹. Mais malgré la toujours plus grande vérisimilitude des traces auditives et visuelles, malgré le son *Dolby*, malgré les images en haute définition, la *voix-over* se fait toujours entendre.

Si l'objectif principal du cinéma documentaire consiste toujours aujourd'hui à arpenter le monde pour y capturer des images et du son en vue de les restituer dans un grand souci d'authenticité, comment expliquer que l'on ait encore recours à cette voix qui existe (que) pour lire un texte devant un micro ? Quelle est cette voix venue d'un autre lieu et d'un autre temps et qui pourtant s'incruste à l'intérieur du film ? On entend dire de la *voix-over* qu'elle est ronflante, ennuyeuse, redondante, mais aussi qu'elle est une recrudescence d'un procédé textuel au sein d'un médium essentiellement visuel et qu'au final elle n'est peut-être que le « dernier recours de l'incompétent » qui n'a pas su faire un film et qui rapièce les morceaux à grand coup de littérature (Kozloff, 1988 : 22). Ces préjugés défavorables qui poursuivent la *voix-over* montrent bien à quel point elle est un objet complexe et composite

¹ Pour un portrait détaillé de l'appareillage et de la démarche des cinéastes du cinéma direct, on verra Marsolais, 1997.

mais aussi dotée d'un pouvoir intrigant qui pousse le cinéma dans ses derniers retranchements. C'est que la *voix-over* a quelque chose de menaçant : ce qu'elle tend à nier « c'est l'autonomie même du visuel, c'est la consistance même de l'univers diégétique cinématographique qui ne deviendrait plus qu'images qu'on feuillette au gré des phrases et des mots » (Chion, 1988 : 94).

Quelle place occupe la *voix-over* parmi les matériaux du film documentaire ? Quelles fonctions assume-t-elle dans la mise en place d'un discours sur la réalité ? Voilà les questions directrices qui guideront la réflexion et ordonneront la charpente du présent travail. Or, très peu d'efforts théoriques ont été déployés pour rendre compte de la présence de la *voix-over* dans le cinéma documentaire. Je formulerai donc ma pensée à l'aide d'idées et de concepts glanés dans d'autres champs d'étude qui traitent plus spécifiquement de la voix, du son et du verbe. Il existe certes quelques très rares ouvrages traitant spécifiquement de la *voix-over* au cinéma, mais leur auteur s'intéresse surtout aux fonctions narratives de la *voix-over* dans les films de fiction, négligeant presque systématiquement ses usages dans le cinéma documentaire².

C'est que l'économie du film documentaire—et j'aurai la chance d'y revenir—n'est pas narrative, mais discursive. Évidemment, le discours n'exclut pas le recours à des outils narratifs et le cinéma documentaire en fait parfois abondamment usage, mais contrairement aux films de fiction qui ont tendance à « effacer les marques d'énonciation et à se déguiser en histoire » (Metz, 1977 : 113), le film documentaire s'articule nécessairement autour d'un « argument », d'une glose. On ne s'étonnera d'ailleurs pas que l'expression « commentaire » pour définir la *voix-over* dans le cinéma documentaire, soit ici préférée à celle de « narration »

²J'ai recensé (seulement) trois ouvrages qui abordent directement l'objet « *voix-over* ». Mon travail doit donc beaucoup à Sarah Kozloff (*Invisible storytellers: Voice-over narration in American Fiction Film*), Jean Châteauvert (*Des mots à l'image. La voix over au cinéma*) et Alain Boillat (*Du bonimenteur à la voix-over : Voix-attraction et Voix-narration au cinéma*).

dont l'usage est généralisé. Aussi, pour sortir de la récurrente équation *voix-over* = narration, j'aurai recours à différents théoriciens du cinéma documentaire (en particulier François Niney et Bill Nichols) qui ont su porter dans certains passages de leurs travaux une attention particulière au commentaire en *voix-over*.

Dans un premier temps donc, il sera question de la *voix-over* en tant que matériau cinématographique au sein de la production du film documentaire. Après une brève mise au point sur ce que j'entend par « cinéma documentaire », je verrai quelle place l'objet « voix » occupe dans le champ du sonore. Il sera plus aisé ensuite de comprendre comment on peut dire que la *voix-over* est *par-dessus* les images et *extradiégétique*. À ce propos, je mentionne que l'usage de l'expression bilingue « *voix-over* » retenue pour le présent travail ne m'est pas tout à fait agréable, mais vu son usage largement répandu et son pouvoir évocateur, il m'est assez difficile de la contourner. Il est donc aussi cohérent d'utiliser la tripartition *in/off et over* (au-dedans, au-dehors, et au-delà du champ de la caméra) pour explorer les registres vocaux et sonores qui, malgré quelques correspondants français, n'en reste pas moins une formule éprouvée³.

Dans un deuxième temps, il sera question plus spécifiquement des usages et des fonctions de la *voix-over* dans le cinéma documentaire. En partant d'une étude des relations entre le verbe et l'image nous verrons de quelles façons la *voix-over* contribue à la construction de l'argument du film documentaire. Des exemples de films tirés de différents répertoires (québécois et français, mais aussi américain, britannique et chilien) permettront

³ Il faut toutefois mentionner ici les études renouvelées et prolifiques de Michel Chion sur le son et la voix. Après avoir posé le problème des registres sonores au cinéma (*Le son au cinéma*, 1985) puis proposer des dizaines de nuances (*L'audio-vision*, 1990), Chion revient lui aussi à une simple tripartition dans *Un art sonore le cinéma* (2003), mais cette fois en termes *in*, hors-champ et *off*. Cela dit, la « *voix-off* » de Chion correspond exactement à ce que d'autres appellent, la *voix-over* d'où une possible confusion. J'ai privilégié le terme *over* à la fois parce qu'il illustre bien sa position (*par-dessus*) et aussi par fidélité aux auteurs qui ont le plus influencé mes recherches.

d'illustrer le fait que la *voix-over* ne sert pas seulement à décrire les images mais aussi, peut-être, à les retourner; selon la manière qu'ils ont de s'articuler, le verbe et l'image entretiennent des rapports de *coréférences*, d'*intersections* et de *disjonctions*. Il apparaîtra aussi que cette voix sans corps construit un sujet parlant qui peut être soit anonyme, soit explicitement signé par un auteur, selon qu'elle prétend à une représentation plus ou moins objective du réel. Finalement, la *voix-over* peut aussi se faire le porte-étendard de la stratégie discursive du documentariste dans un mode *expositoire* ou *réflexif* selon qu'il veut démontrer ou démonter la réalité. Enfin, mon travail n'a pas d'autre ambition que de défricher un territoire somme toute peu exploré. Plutôt qu'une ligne argumentative ferme, j'ai privilégiée dans cet « essai » une articulation souple, ouverte, qui permet de faire dialoguer différentes idées et de diversifier mon corpus⁴.

⁴ Certains films documentaires sont construits avec et même autour d'images et de sons d'archives ou « empruntés », de textes, de musique « extradiégétique » et même d'images de synthèse. De ce point de vue, la *voix-over* est sans doute un des exemples les plus « bâtards » et du même coup fascinant des matériaux du film documentaire. Je me concentrerai donc dans le présent travail sur les usages de la *voix-over* dans des films composés essentiellement (mais non exclusivement) d'images et de sons du réel, pris sur le vif, à l'improviste. Je ferai donc peu de cas des autres objets « bâtards » du cinéma documentaire qui pourtant méritent aussi attention.

1. La *voix-over*, matériau cinématographique

Dépourvu de tout stimulant du monde tangible, toujours réduit à me nourrir de ma propre substance, j'ai besoin, pour pouvoir maintenir quelque peu mon énergie vitale, des relations les plus actives et les plus encourageantes avec l'extérieur : d'où m'arriverait donc encore, finalement, le désir de communiquer le tréfonds de mon être si je rencontrais partout le silence autour de moi ?

Richard Wagner, *Lettres à Hans de Bülow*

1.1. Un cinéma « documentaire » ?

C'est une vérité banale de dire qu'à l'invention du cinéma correspond une volonté de capter la réalité « telle qu'elle est », « sur le vif ». Mais au même moment se dessine un autre usage qui vise à faire du cinéma un spectacle. Dès lors, le cinéma se polarise et suscite d'interminables débats entre science et art, sérieux et divertissement, documentaire et fiction. Pourtant, cette nouvelle machine capable de saisir et de reproduire les mouvements s'avère surtout un riche outil d'investigation qui permet de voir, de réaliser, de raconter et de comprendre le monde d'une façon tout à fait originale. S'il est toujours d'usage de classer les pratiques cinématographiques selon les termes de « documentaire » et de « fiction » (quitte à jeter tout ce qui reste dans la case « expérimental » !) c'est beaucoup plus par commodité que parce qu'elles forment des pratiques homogènes. Malgré les nombreux et permanents efforts qui ont été déployés pour distinguer les deux « genres », que ce soit sur le plan de l'intention, de la production ou de la réception, un flou persiste. Si bien qu'il est tentant aujourd'hui de déclarer que « tout est fiction », en soutenant du même souffle que « tout est documentaire » (Gauthier, 1995 : 4). Les documenteurs, les mocumentaires, les docu-fictions et autres néologismes de bon aloi montrent bien une certaine tendance de la production cinématographique à mettre en question les frontières et à hybrider les genres.

Cela dit, j'utilise malgré tout l'adjectif *documentaire* pour désigner une manière de faire du cinéma qui, si elle n'est plus la chasse gardée d'un genre, pose implicitement ou

explicitement la question du rapport entre la réalité et sa représentation. Pour qu'un cinéma soit « documentaire », il doit être document de quelque chose, il doit être constitué de matériaux du réel, c'est-à-dire d'images et de sons captés dans le monde sensible tel qu'il se manifestait au moment où la caméra et le micro étaient là pour le saisir. La captation de ces objets réels du monde sensible est déterminée par des conditions physiques et technologiques du tournage dans la vie, dans la nature, sur le vif. Sauf exception, le tournage en studio, le recours à des acteurs, la mise en scène ou la répétition de texte ou d'action est, par principe, à éviter⁵.

Or pour qu'un document soit « cinéma » il doit aussi proposer une interprétation, les images et les sons du réel doivent être choisis, coupés, digérés et réorganisés pour en faire une représentation. Cependant, l'économie du film documentaire veut que cette représentation soit plutôt construite d'après la logique des événements filmés et beaucoup moins en fonction de ce qui est prévu ou organisé à l'avance. C'est à dire que le film prend sa véritable forme en fonction de ce qui s'est déroulé au moment du tournage et non d'après ce qui est projeté et écrit au scénario. Le scénariste documentaire ne peut proposer autre chose qu'un canevas, des hypothèses, puisqu'il ne peut pas prévoir les tenants et aboutissants d'une réalité qui n'existe pas encore; on n'invente pas l'Histoire, elle se crée elle-même. Au mieux, on l'appréhende et on l'étudie. Un cinéaste qui connaît son « terrain » sera certes plus en phase avec les « objets » filmés, mais malgré les recherches et repérages, c'est le procès du monde qui suit son cours et qui mène le film. Dès le moment du tournage, la réalité est déjà altérée ne serait-ce que par la présence de la caméra (Gauthier, 1995 : 247). Même le plan séquence qui est apparemment la manifestation cinématographique la plus « neutre » est obligatoirement construit autour d'une première coupe qui l'institue, d'une ultime coupe qui le constitue et

⁵ J'ai déjà dit en introduction que les « matériaux du réel » ne sont pas exclusifs, mais qu'ils sont tout de même les composantes principales du film documentaire.

d'un cadre qui le détermine. L'altération se poursuit lorsque les matériaux du réel (images et sons) sont manipulés au moment du montage, mixage, étalonnage, etc. qui sont les conditions *sine qua non* de tout cinéma. De l'emplacement de la caméra au réglage des couleurs, en passant par l'enchaînement des plans, la réalisation d'un film documentaire nécessite des choix donc un point de vue, un angle. Qu'il appartienne à un individu ou à une équipe, qu'il soit dissimulé pour donner un effet d'objectivité ou revendiqué comme une prise de position personnelle, il y a inévitablement un point de vue.

Pour reprendre les termes de Guy Gauthier (1995 : 246), qui s'inspirait lui-même de John Grierson, il y aurait trois conditions essentielles au cinéma documentaire : le tournage se fait en direct, à l'improviste; l'élaboration du film est dicté par les circonstances, dans le cours du vécu; et l'équipe de prise de vue et de production indique sa position dans le film. D'après ces principes, il appert que « la méthode documentaire n'a, en soi, aucune visée pédagogique, propagandiste, ou de fidélité au réel » (Gauthier, 1995 : 244). Cela dit, une fois ces conditions sont réunies, le film fonctionne seulement si le spectateur y croit et y participe, s'il accepte que les personnes, les lieux, les événements tels qu'ils lui sont présentés existent réellement ou ont réellement existé et ont une vie autonome du monde du film. Outre les matériaux, ce qui distingue la fiction du documentaire c'est le régime de croyance. Comme nous le fait remarquer François Niney :

Mais qu'est ce qui nous garantit que, dans un soi disant documentaire, les protagonistes ne sont pas ou ne jouent pas comme des acteurs? Rien absolument, mais pas absolument rien. Je veux dire : rien ne nous le garantit absolument, si ce n'est ce que nous savons du monde *par ailleurs*, et ce que nous avons appris du langage cinématographique [...] Encore faut-il admettre que leur passage dans le film peut (ou a pu) les modifier réellement (2000 : 319, c'est l'auteur qui souligne).

Le cinéma est documentaire lorsque le spectateur adopte une « lecture documentaristante », c'est à dire lorsqu'il se construit mentalement une « image de l'Énonciateur, en présupposant

la réalité de cet Énonciateur », et surtout que son identité ait une « origine réelle » (Odin, 1984 : 267). Or cette lecture que fait le spectateur s'apprécie à travers le prisme de l'authenticité. Contrairement au film de fiction, aussi réaliste et vraisemblable soit-il, le film documentaire implique en quelque sorte un *contrat* avec le réel et avec le spectateur: peu importe le degré de liberté que prend le documentariste par rapport à son expérience du vécu, il doit le faire de façon honnête, sincère et intègre. Cette éthique du cinéma documentaire que celui de fiction ne connaît pas, doit empêcher la représentation de trahir ce qu'elle représente. Mais comme n'importe quelle question d'ordre moral, cette éthique documentaire existe surtout comme une règle de conduite que le documentariste se donne lui-même. Raymond Depardon sait bien que ce qui est juste pour l'un ne l'est peut-être pas pour l'autre: « Je pense que le propre d'un photographe [mais aussi du cinéaste] c'est de trahir le réel. Il faut simplement maîtriser cette trahison et il faut qu'elle soit cohérente avec soi-même ⁶».

Au début de la production documentaire il y a une réalité hypothétiquement « objective », empiriquement démontrable, admise scientifiquement et de l'autre des perceptions « subjectives », personnelles, tronquées, biaisées et entre les deux, un film qui les articule et qui n'existe que parce que le spectateur veut bien y participer. L'écueil du cinéma documentaire, et c'est ce que réalisent Jean Rouch et Edgar Morin à la fin de *Chronique d'un été*, c'est qu'il représente des choses ou « trop vraies » ou « pas assez vraies ». Le documentariste à beau vouloir être juste, si la réalité est trop crue, on ne voudra pas l'admettre et si elle est trop louche on dira qu'il fabule et fait dans la fiction. On en vient à se demander en définitive si le monde dans lequel on vit est bien réel. Exaspéré par les tenants de cette position continuellement dubitative qui voient dans le cinéma documentaire un déguisement de la fiction, Pierre Perrault leur répond : « Ce qui me passionne, c'est la vie, et je ne veux pas

⁶ Citation tirée de son recueil *Errance* (Paris : Seuil, 2004)

me faire raconter d'histoire » (cité in Marsolais, 1997 : 327). Le cinéma documentaire n'est en somme qu'une « expérience » qui propose non pas de montrer *la* réalité, mais *une réalité cinématographique*.

1.2 La voix, un objet sonore

Depuis les spectacles de lanternes magiques et l'invention du cinématographe, les séances de projection n'ont jamais à proprement parler été muettes. En plus des exclamations bruyantes des spectateurs émerveillés, de la musique et, dans une moindre mesure du bruitage, le principal accompagnement sonore de l'image cinématographique était la parole. Commentateur, conférencier, bonimenteur et autres « performeurs » de prologue *en direct*, chacun à sa façon était une voix vive qui se *rajoutait* aux images pour en orienter la lecture et en dévoiler le sens. Sur ce point, le cinéma n'inventait rien et ne faisait qu'adapter à ses besoins particuliers d'anciennes formes de mise en scène de la parole vivante héritées de pratiques ancestrales (théâtre, conférence, Monsieur Loyal⁷, etc.). Si la filiation entre le bonimenteur et la *voix-over* semble directe il faut toutefois émettre des réserves.

La présence d'un orateur qui bonifiait les vues animées servait surtout à rendre accessible et intelligible une nouvelle forme de représentation un peu opaque, qui cherchait encore à définir ses propres moyens de raconter ou, comme l'a montré Germain Lacasse (2000), une recrudescence de la tradition dans une modernité encore mal dégauchie. Même en voulant se mettre humblement au service du film, le bonimenteur—par sa gestuelle, sa voix, son être tout entier—précède, prolonge et déborde des limites du film en tant que tel. Ainsi, dès l'époque où le cinéma développe son propre système narratif (montage, valeurs de plan,

⁷ Ce « maître de cérémonie », qui occupa une place capitale dans l'histoire du cirque, s'immisça aussi dans plusieurs événements forains et autres exhibitions spectaculaires.

travelling, etc.), c'est cette présence humaine *in situ* qui est vouée à disparaître. Lorsque l'enregistrement et la reproduction des sons sont enfin rendus efficaces, lorsque la technologie coupe le cordon qui les rattachaient au spectacle vivant, le cinéma parlant peut naître. Car la fixation de la voix sur un support physique est la première étape d'une intégration de la voix dans l'espace filmique. Les conditions mécaniques de sa re-production lui assurant une place de choix parmi les composantes du film. Mais alors, que devient la voix si elle n'a plus de corps ? En quittant sa « position retirée du bonimenteur, du commentateur, de la voix de lanterne magique », la voix phonographiée doit mettre « si peu que ce soit, *un pied dans l'image*, dans le lieu du film, qu'elle hante un lieu de passage qui n'est ni l'intérieur de la scène filmique, ni le proscenium—un lieu qui n'a pas de nom, mais dont le cinéma joue constamment » (Chion, 1982 : 26). Voilà, ce qui m'intéresse ici : la capacité d'une voix d'exister conjointement à l'image, contiguë par rapport au cadre, mais dont la source n'est jamais visible. Car, c'est lorsque la voix abandonne son corps et devient sons qu'elle peut flotter et s'arrimer avec l'image et devenir cinématographique. C'est à ce moment-là, avec cette voix-sons « *ni tout à fait dedans, ni clairement dehors, [laissée] en errance à la surface de l'écran*, qu'entre en jeu la puissance du cinéma en tant que tel » (*Ibid.*: 15).

1.2.1 La parole une occurrence sonore (pas) comme les autres

La voix au cinéma est avant tout faite d'occurrences sonores qui s'ajoutent et se fondent aux autres matériaux de ce qu'il est convenu d'appeler la « bande-son »⁸. On

⁸ Pour Chion, « il n'y a pas de bande-son » puisque les différents sons d'un film ne constituent pas par eux-mêmes, une « unité globale solidaire et homogène », car quand un son se fait entendre en même tant que des images se font voir, il entretient avec elles des rapports nécessairement plus étroits qu'avec tous les autres sons (Chion, 2003: 412-414). Or, même s'il n'y a pas non plus de cadre pour les circonscrire, il me semble tout de même que les sons participent *ensemble* à l'édification de l'environnement sonore et qu'ils s'opposent tous, par nature, à la bande-image. Qui plus est, les sons d'un film sont généralement travaillés sur une, ou plusieurs pistes sonores qui s'opposent à la piste, ou aux pistes des images. Contrairement à Chion donc, je n'établis pas de distinction marquée entre *l'idée* d'une bande-son et la *matérialité* de la piste sonore.

distingue sur cette bande (à la fois matérielle et virtuelle) trois grandes catégories de sons : la parole, la musique et les bruits qui, pour simplistes qu'ils paraissent, offrent des balises à la perception et la compréhension de tous les sons que l'oreille humaine peut entendre. Notons au passage que certains auteurs y ajoutent le silence qui constitue une quatrième catégorie à part entière et qui mériterait une attention toute particulière (Châteauvert, 1996 : 102). Chaque type de son ayant sa valeur propre, leur écoute et leur réception se fait de façon distincte. D'un point de vue sémiotique par exemple, la parole est le matériau le plus précis qui sert avant tout à la communication d'informations à travers le langage, qui est sans doute le système sémantique le plus fort. La musique, bien qu'elle soit relativement imprécise d'un point de vue sémiotique, est toutefois plus à même de produire des « phrases » que les bruits qui n'ont « pas de but communicatif ou expressif » (D'Alessandro, 2006 : 35). Aussi, la parole permet l'articulation d'idées et de concepts pointus, tout aussi nuancés que les mots le permettent, la musique, bien qu'elle ait aussi une « sorte de signifié » (*Ibid.*) et surtout active sur le plan esthétique, les bruits, pour leur part, ne sont pas organisés d'après un système sémiotique clair, pour chaque « signifiant correspond de façon biunivoque un signifié » (*Ibid.*) et bien que leur combinaison peut être riche et complexe, les bruits agissent presque exclusivement sur l'affect. D'un autre côté, la parole demande des connaissances linguistiques et la musique des aptitudes culturelles et théoriques qui lui sont propres tandis que les bruits qui sont plus versatiles ne demandent pas de compétences d'écoute particulières. Ce qui est particulier avec la voix—produit par l'organe vocal de l'humain—c'est sa capacité à produire toutes les sortes de sons, elle est donc susceptible de stimuler différents registres.

Par exemple, pour une phrase de parole, l'auditeur en mode « parole » peut en noter les mots et les phonèmes, ou bien l'intonation, sous formes de tons hauts et bas, d'accents. En mode « musique », il peut en noter les hauteurs, sur chaque

syllabe, en termes d'intervalles musicaux, ainsi que le rythme, sur une grille métrique (D' Alessandro, 2006 : 37).

Il suffit du reste que l'auditeur ne maîtrise pas la langue parlée pour que le discours semble dénué de sens, lorsque le signifié est inaccessible, les sons d'une langue étrangère ne sonnent que comme des bruits. En revanche, toutes les voix ont un volume, une intensité, un timbre, un ton et une mélodie, elles participent nécessairement à la « musicalité du sonore » pris au sens large⁹. La voix, comme objet sonore, peut aussi servir de liant entre les différentes composantes du film et suggérer l'atmosphère d'une séquence (intense ou frivole), en dicter la teneur affective (triste ou gaie) et la tonalité (légère ou grave). En ce sens, il est intéressant de réécouter les premiers films documentaires sonores qui jouaient littéralement avec les nouveaux outils d'enregistrement des sons.

Le film *Night Mail* (1936) produit par la toute nouvelle *General Post Office Film Unit* fondée par John Grierson a été pendant des décennies le canon du film documentaire sonorisé mais aussi un des tous premiers à faire usage de la *voix-over*. *Night Mail* est un poème audiovisuel épique célébrant le travail des employés sur le train postal desservant le nord du Royaume-Uni. Le son synchrone n'étant pas encore possible, toute la « bande-son » a été composée en studio : les bruits de train, les dialogues entre employés, la musique et, évidemment, *la voix-over*. C'est elle d'ailleurs qui dicte le rythme et donne le souffle à l'ensemble du film. Prises isolément, les images du train courrier et de ses employés n'auraient été ni plus ni moins éloquentes que le poème de W.H. Auden écrit pour la cause. Malgré la richesse des rimes, c'est la voix vive qui donne le ton : soutenue par la musique (Benjamin Britten) et les bruits, elle guide la lecture des images. D'abord posée lorsqu'elle

⁹ Il faut comprendre la « musicalité du sonore au cinéma » comme une recherche esthétique et acoustique qui englobe tous les sons, considérant leur « qualité naturaliste », leur « charge affective » et leur organisation en « structure musicale », on verra à ce propos Harrod, 2010.

explique (en prose) la marche à suivre des opérations courantes, la voix devient plus sentie lorsqu'elle évoque le dur travail nocturne des employés dévoués, pour finalement s'emballer dans une mémorable envolée lyrique :

And gossip, gossip from all the nations,
 News circumstantial, news financial,
 Letters with holidays snap to enlarge in,
 Letters with faces scrawled in the margin,
 Letters from uncles, cousins, and aunts,
 Letters to Scotland from the South of France,
 Letters of condolence to Highlands and Lowlands

Ce n'est certainement pas le contenu du poème qui donne la portée triomphaliste au film, c'est la récitation elle-même, enflammée, rythmée en *staccato*, haletante. Ce n'est pas seulement les images des roues en gros plans ni les plans larges sur le chemin de fer qui font de *Night mail* une ode au progrès, c'est l'élan de la voix. Car derrière les phrases et les mots, il y a aussi la mélodie et le rythme. La voix, même décomposée en unités sonores dépourvues de sens (phonèmes), participe toujours à transmettre une émotion, une mélodie, un flot. Il serait intéressant de laisser de côté le réflexe verbo-centriste de l'écoute pour envisager l'analyse d'une *voix-over* selon des critères strictement acoustiques ou prosodiques en ne tenant compte que de sa matérialité physique. D'autant plus qu'une fois médiatisée par son enregistrement et sa reproduction elle est sujete aux mêmes transformations (changements de fréquences et de dynamiques, modulations, distorsions, etc.) que les bruits et la musique. Mais là n'est pas mon propos. J'aimerais seulement insister sur le fait que l'écoute de la voix implique tous les modes d'écoute du spectateur, des capacités physiques et sensorielles du corps humain, des compétences culturelles et une attention qui lui sont propres et qui sont tout à fait différentes de celles exigées par l'exercice de *visionnement* des images. « La vision humaine est partielle et directionnelle, comme celle du cinéma; l'audition, elle, est

omnidirectionnelle. Nous ne voyons pas ce qui est derrière nous, mais nous entendons de tous les côtés » (Chion, 1982 : 26). Même si on n'écoute plus, on entend encore, l'oreille n'a pas de « paupières » pour se fermer, ni de cadre ; la voix, comme tous les sons, s'immisce sans cesse dans le creux de l'esprit.

1.3 *Over* quoi ? Une voix « par-dessus » les images

Sur un plan, dans un cadre strict, l'écran présente les images, tandis que, dans tout l'espace, sortent d'un quelconque haut-parleur, flottant et rebondissant sans fin, les sons. Et dans la salle, le spectateur tente sans cesse de les réconcilier. C'est parce que l'écran ne produit pas de son qu'il y a nécessairement « une *déliation fondamentale* des sons par rapports à l'image qui est constitutive du support de représentation. Les sons étant restitués de façon mécanique ou informatique, leur source effective est absente de l'espace de leur réception » (Boillat, 2007: 25). Evidemment, le son synchrone résout bien des problèmes effectifs de causalité : si le bruit d'un objet qui tombe se fait entendre au même moment où l'on voit l'objet toucher le sol, l'illusion est totale. On ne va pas non plus remettre en cause la paternité d'une voix dont les intonations suivent parfaitement le mouvement des lèvres que l'on voit à l'écran. Mais qu'en est-il de ces sons qui ne trouvent pas de correspondant visuel ? À quel temps, à quel espace, à quel monde appartiennent-ils donc ? Et à qui sont ces voix sans corps qui se font entendre de nulle part ?

1.3.1 Diégèse et voix « extradiégétique »

J'ai dit qu'au cinéma, l'écran—et les images qu'il contient—ne *produisent* aucun son. C'est donc le rôle de l'audiospectateur, consciemment ou non, de résoudre ce « désancrage ». Que ce soit par un système de « codes » (Odin) ou par un processus d'identification propre à nos habitudes cognitives (Metz), l'auditeur est « forcé » de chercher la source d'une occurrence sonore. Lorsqu'une parole se fait entendre par exemple, on est en droit, en devoir, de se demander qui parle. Si elle est synchrone, la réunion (*l'aiguillage* dirait Chion) est immédiat au point où l'illusion de la concordance est totale. Mais quand ces paroles sont prononcées par « personne », elles sont condamnées à exister à l'extérieur du cadre, dans un lieu flou, incertain. « Voir ou ne pas voir la source du son : tout part de là... » (Chion, 1982 : 14). C'est pourquoi je retiendrai, pour définir les différents registres sonores et celui de la voix en particulier, le lien qu'un son entretient avec la diégèse visualisée. Un bref détour théorique s'impose ici pour revisiter le concept de diégèse et comprendre en quoi ce « système d'enchâssement » peut être utile dans la poursuite de ma réflexion.

Remis au goût du jour par Souriau puis par Genette, le concept de diégèse s'est avéré fort utile dans la définition et la compréhension des *univers* filmiques. Si l'unanimité est faite sur l'idée que la « diégèse correspond au monde dans lequel se situent les événements de l'histoire » et non pas l'histoire elle-même, il faut insister sur le fait qu'il s'agit aussi d'un « instrument de liaison qui est actif dans le travail d'interprétation du spectateur » (Châteauvert, 1996 : 65-66). En d'autres mots, la diégèse serait le lieu de jonction entre des propositions minimales et manifestes (visibles et audibles) d'un auteur et le travail de supposition téléologique qui permet au spectateur de se représenter le monde du film en complétant mentalement les éléments « absents ».

Or, si ce schéma semblait convenir uniquement aux œuvres de fiction, Boillat n'hésite pas à l'étendre aux films documentaires. Car « un film non-fictionnel demande, au même titre qu'une fiction, que le spectateur *suppose* certains éléments de son monde [et] cette construction mentale est indépendante du degré de fictionalité de ce qui est représenté » (Boillat, 2007 : 349, c'est lui qui souligne). La diégèse n'appartient pas à un genre en particulier, mais constitue plutôt une *condition* de la lecture que la lecture elle-même induit. Bien qu'une différence notable réside dans le fait que « la fiction *produit* un monde » tandis que « le documentaire *restitue* le réel » (*Ibid.* : 349), dans les deux cas, un film propose toujours un univers qui lui est propre et tous deux requièrent la contribution du spectateur pour en assurer la cohésion interne. Mais que dire de cette voix venue d'ailleurs qui reste toujours en périphérie de l'univers filmique visualisé ? Lorsque la voix est systématiquement extérieure au monde visible et que, par conséquent, elle ne connaît jamais de visualisation, on dit qu'elle est extradiégétique. C'est une voix dont on ne voit jamais la source, puisqu'elle existe seulement à l'extérieur du monde des images visibles. Aussi, en tant que phénomène acoustique elle ne peut pas être entendue par les individus diégétiquement présents à l'écran (*Ibid.* : 339), c'est donc dire qu'elle est aussi hétérodiégétique puisque les événements du monde visible sont tout à fait étanches au discours entendu.¹⁰ Il n'y a pourtant pas de doute que cette voix sans corps participe pleinement—par ses capacités de dénomination, de qualification et d'évocation—à la création de *l'univers du film*. C'est qu'il faut comprendre le préfixe « extra » plus comme *supplément* que comme « dehors » (*Ibid.* : 342). Car

¹⁰ La double notion homodiégétique/hétérodiégétique qui a trait essentiellement à la perméabilité des niveaux diégétiques permet surtout ici de mettre en lumière le fait que la *voix-over* appartient à un niveau spatio-temporel différent de celui des objets visibles. Comme la *voix-over* renvoie plus souvent qu'autrement au temps du montage et au lieu du studio elle ne peut pas participer postérieurement aux événements du tournage, c'est pourquoi je dis qu'elle est hétérodiégétique. Néanmoins, la *voix-over* peut parfois être homodiégétique si l'on considère par exemple qu'un documentariste qui commente ses propres images en *voix-over* participe en quelque sorte à la création de sa propre histoire. Contrairement à la fiction où les niveaux diégétiques peuvent se multiplier à foison en entretenant avec chacun des autres des relations plus ou moins accessibles, le cinéma documentaire s'inscrit dans un monde perceptible fini. En principe, seul le temps et l'espace peuvent empêcher deux objets du monde réel de se rencontrer.

contrairement au bonimenteur qui peut contribuer *de l'extérieur* à l'expérience du film (de façon « a-diégétique »), il semble improbable d'imaginer qu'une voix qui appartient au film ne puisse être incluse dans aucune diégèse (*Ibid* : 338). Ainsi, même lorsque la *voix-over* extradiégétique ne laisse jamais voir son corps et que son discours n'est d'aucune façon accessible aux individus présents à l'écran, elle participe quand même à la construction de la diégèse.

Il faudrait mentionner, et j'arrêterai là mon détour, que s'il existe de *l'extradiégétique* c'est aussi par opposition à *l'intradiégétique*; il en est ainsi des lieux, des individus et des événements évoqués de l'intérieur même du film mais qui n'apparaissent jamais à l'écran. Si cette opposition extra/intra permet des analyses plus poussées de films faisant usage de plusieurs niveaux fictionnels, on pourrait dire que dans le cinéma documentaire, l'intradiégéticité renvoie surtout au souvenir et à la mémoire des gens filmés visibles à l'écran. J'entends ici les récits au passé, les témoignages et toute évocation d'endroits éloignés, de personnes décédées ou disparues ou d'événements dont l'existence ne peut être attestée autrement par la parole. La plupart des films de Richard Dindo qui traitent d'événements révolus¹¹, fonctionnent sur une reconstruction du monde par le témoignage où, faute de pouvoir les montrer à l'image, les faits sont invoqués, indirectement, par des intervenants. Seulement par la parole, ils contribuent à l'édification de *l'univers* du film où la mémoire exhume une réalité occulte. Ainsi, qu'elle agisse de dedans ou d'au-delà la diégèse visualisée, la parole contribue aussi à la représentation du monde et, comme pour les images, elle doit pouvoir être construite dans l'esprit du spectateur comme un tout cohérent. De la même façon

¹¹ Pour se faire une idée de la singularité du travail de Dindo, on verra en particulier : *Dani, Michi, Renato et Max* (1987), *Arthur Rimbaud, une biographie* (2001), *Ernesto « Che » Guevara: Journal de Bolivie* (2004).

que pour les univers imaginés, la réalité *existe* seulement si le spectateur accepte d'y participer car l'arbre qui tombe dans la forêt fait-il du bruit si personne ne l'entend ? Mais revenons maintenant à notre tripartition *in/off/over*.

1.3.2 Voix *in/off/over*

Brièvement, la voix est dite *in* lorsque son émetteur (sa source) est visible de façon parfaitement simultanée à son écoute. Cette concordance, rendue plus efficace grâce aux enregistreuses synchrones, donne l'impression que c'est l'image qui parle. De cette façon, tout laisse croire que le son et l'image constituent une même chose. À tout le moins, ils participent de façon parfaitement unifiée à la même diégèse, ce qui donne l'impression au spectateur que ce qu'il voit et ce qu'il entend est la reproduction la plus fidèle d'un événement qui a déjà eu lieu. L'entrevue ou les fameux *talking heads* en seraient l'exemple le plus probant dans le cinéma documentaire, puisque la voix qui se fait entendre correspond indubitablement aux lèvres qui bougent en même temps. Le cinéma direct (Brault, Groulx, Carrière, etc.) qui mit en pratique de nouvelles technologies d'enregistrement sonore en temps réel fit d'ailleurs sa renommée sur ce don de parole (au sens strict et figuré).

La voix est dite *off* lorsqu'elle se fait entendre sans que sa source soit visible à l'écran bien qu'elle appartienne à la même diégèse visualisée. Toute voix hors-cadre du réalisateur, de l'opérateur ou de tout autre intervenant non visualisé de façon ponctuelle ou permanente fait partie de ce registre. En fait, la source de la *voix-off* pourrait surgir à tout moment à l'intérieur de la diégèse visualisée. Considérée parfois comme une imperfection à dissimuler (par exemple lorsqu'on tente de faire oublier qu'un individu se tient derrière la caméra), la *voix-off* peut aussi faire partie intégrante de la démarche créatrice. Certains films

d'Alain Cavalier qui commente un objet en même temps qu'il le filme offrent un exemple étonnant du registre *off* de la voix. Tourné caméra au poing, *Lieux Saints* est un parcours méditatif à la fois grave et humoristique à travers différents lieux d'aisance. L'originalité du film tient entre autres dans le fait que l'exploration des lieux se fait *simultanément* par le regard (à travers les images) et la pensée (à travers la parole *off*). Ainsi, bien que l'on ne voie jamais Cavalier parler, on *sent* qu'il est là, juste derrière, tantôt haletant, tantôt hésitant, puis s'interrompant pour tirer la chasse d'eau.

Les registres *in* et *off* ont en commun le fait que leur source appartient à la diégèse visualisée ainsi, les gens qui parlent et ce qu'ils disent participent *évidemment* sans distinction de valeur au monde filmé. Étant donné qu'ils agissent sur le même niveau diégétique, il est donc possible de faire glisser une voix d'un registre *in* à un registre *off*. Par exemple, lors d'un tournage un peu approximatif où un locuteur quitte –volontairement ou non– le champ visible sans pour autant cesser de parler, sa voix passera d'un registre (*in*) à un autre (*off*). *La bataille du Chili* (1973), triptyque historique sur les événements entourant la mort d'Allende et la prise de pouvoir par Pinochet, fait souvent usage de ce glissement de registre. L'équipe de tournage plonge littéralement dans la foule agitée (émeutes, grèves, manifestations) avec une caméra et un magnétophone autonome l'un de l'autre dans le but de prendre à chaud le pouls des événements. Les « entrevues » à l'arraché sont tour à tour *in* et *off* selon que l'opérateur de la caméra porte son attention sur le locuteur ou sur un autre élément de l'action. Qu'importe alors si on voit ou ne voit pas les gens qui parlent, l'idée ici est plutôt de transmettre au spectateur la situation dans son ensemble, le *hic* et *nunc* du tournage, l'endroit et l'envers de la caméra.

Cet exemple me permet d'introduire avec plus de précisions le registre qui retiendra plus précisément mon attention : la voix est dite *over* lorsque sa source est définitivement

inaccessible dans la diégèse visualisée. C'est à dire que la personne qui parle ne peut jamais être vue. Pour évoquer ce phénomène, Chion utilise le terme toujours peu usité d'*acousmatique* que Pierre Schaeffer, dans son monumental *Traité des objets musicaux* (1966) avait déjà considérablement dépoussiéré. La radio, le téléphone, le disque par exemple sont tous des outils de nature acousmatique puisqu'ils font entendre des sons (bruits, musique, parole) sans jamais rendre leur source visible. Cela dit, le cinéma n'est pas un outil de nature acousmatique, au contraire, il a plutôt tendance à montrer, tout montrer. L'habitude de l'audiospectateur de cinéma est de voir ce qu'il entend et vice versa et même s'il ne peut pas voir un bruit, il se dira machinalement qu'il est sans doute, tout près, quelque part autour du champ de la caméra. Qui plus est, il n'oublie jamais que si une parole se fait entendre, c'est qu'il y a nécessairement quelqu'un qui parle et que si cet individu n'est pas présent devant ou derrière la caméra, c'est sans doute qu'il est ailleurs. Mais où ? Dans cet ordre d'idée, une chose essentielle relie les *voix-in* (potentiellement acousmatisées) et les *voix-off* (potentiellement désacousmatisées), c'est qu'elles entretiennent toutes un certain rapport fondamental de promiscuité avec la diégèse visualisée. Leur source corporelle existe dans le même temps clos et le même espace limité qui est celui du tournage et de la caméra. En revanche, la *voix-over*, qui est définitivement acousmatique, reste à jamais absente de la diégèse visualisée elle lui est inexorablement étrangère. On peut donc dire d'une *voix-over* qu'elle est acousmatique puisqu'elle est sans source visible, extradiégétique puisqu'elle contribue à l'univers du film de l'extérieur de la diégèse visualisée et hétérodiégétique si l'on considère qu'elle ne peut intervenir ni dans le cours de l'action ni avec les individus présents à l'écran. En cela, la *voix-over* occupe dans le film une position ambiguë à la fois partie intégrante et périphérique.

1.3.3 Démultiplication des voix

Dans un passage particulièrement fort de son film *Afrique, comment ça va avec la douleur ?* (1996) Raymond Depardon fait usage simultanément des registres *in/off/over*, simultanément qui a valeur exemplaire des rapports que ces registres entretiennent entre eux. Lors de son épopée transafricaine, Depardon s'arrête au Niger où il redécouvre les lieux et les gens d'un petit village du désert dont il avait fait le décor d'un film antérieur (*La captive du désert*, 1989). Depardon, qui manipule la caméra, va à la rencontre des gens et leur pose des questions à la manière d'une entrevue spontanée. Chamboulé par les émotions des retrouvailles et désemparé par l'attitude à la fois distante et gênée des habitants, Depardon cafouille. Aussi peu loquaces que confortables, les habitants du village évitent le dialogue tandis que Depardon, trop enthousiaste, insiste et les interpelle en braquant sur eux la caméra. Alors que « l'entrevue » entre les villageois (*in*) et Depardon (*off*) piétine, la voix de Depardon (*over* cette fois mais que l'on reconnaît tout de suite) vient coiffer le dialogue *in-off* en dénonçant ses propres abus.

Il n'y a que moi vraiment qui suis heureux de revoir tous ces gens [...] Je ne me rends pas compte que je les presse trop avec mes questions, avec ma caméra[...] Je cherche à me donner bonne conscience, même si j'énumère mon impuissance. Moi qui n'aime pas l'interrogatoire filmé, je suis en train de m'enorgueillir de vous les présenter, ces acteurs involontaires d'un film déjà si loin...

En se regardant agir en journaliste assoiffé et en s'écoutant parler de façon aussi malhabile, Depardon intervient *a posteriori* à partir de son studio pour souligner son pathétisme et condamner son propre tournage. Cet exemple permet d'illustrer le fait que la *voix-over* vient d'un autre lieu, puisqu'elle ne peut interagir avec les voix « présentes » devant et derrière la caméra, mais aussi d'un autre temps, qui lui est propre. On réalise que le temps qui sépare l'univers du tournage et celui de l'enregistrement du commentaire est l'occasion d'une réflexion, d'une maturation qui permet de mettre en perspective le fait de tourner des images

et de les projeter. On peut en effet « transposer la valeur spatiale de la présence/absence qui concerne doublement la *voix-over* (en tant que phonographiée et acousmatique) dans le domaine temporel : la voix est à la fois « au présent » en raison de sa matérialité vocale et « au passé » parce qu'elle n'est que la trace d'une émission sonore désormais disparue. » (Boillat, 2007: 327). Et pourtant, dans la suite chronologique du processus de production d'un film documentaire, elle arrive « après ».

N'en déplaise au scénariste classique, les paroles (*in* et *off*) filmées en direct ne peuvent avoir été écrites à l'avance, au même titre que les paroles *over* ne peuvent logiquement avoir été écrites avant le tournage¹². À la seule différence près que les voix *in* et *off* s'écrivent *pendant* et que la *voix-over* s'écrit *après*. C'est que contrairement à la fiction, la *voix-over* dans le cinéma documentaire n'a pas de pouvoir démiurgique, elle ne peut créer le monde qui sera visible à l'écran elle ne peut que le commenter. On ne doute pas que le micro et la caméra de Depardon aient bien été dans le désert, ils nous donnent à voir et à entendre des traces de la réalité telle qu'elle se présentait à l'œil et à l'oreille de Depardon. Mais ces matériaux ne sont pas suffisants pour reproduire la réalité et c'est ce que Depardon nous dit à travers son commentaire en *voix-over*. Or si cette voix peut amorcer la lecture et l'écoute des images, les guider ou les restreindre, notamment sur la manière de prendre le film, elle ne peut au final *qu'orienter*. C'est donc qu'il existe à l'intérieur du film deux récits côte à côte, distincts: l'un formulé par le lacis audiovisuel, composé principalement des images mais aussi des sons *in* et *off* qui s'y rattachent, puis l'autre, strictement verbal, revendiqué par le commentaire en *voix-over*.

¹² Il est vrai que l'on peut concevoir une *voix-over* composée et enregistrée avant ou même pendant le tournage, mais c'est en mon sens franchir une des limites qui sépare le cinéma documentaire du reportage télévisé. Comme la télévision cherche à rendre compte d'actualités dans une immédiateté toujours plus grande, les temps qui séparent le tournage, la rédaction du commentaire, le montage et la diffusion sont bien souvent atrophiés. Les images du monde servent alors surtout à *illustrer* un propos, une nouvelle.

Une fois dit que le commentaire en *voix-over* est un matériau constitutif du film en tant que stimulus sonore mais contraint de flotter sur la surface de l'écran; qu'il participe à la construction de la diégèse tout en lui restant étrangère; qu'il participe à la restitution de la réalité, mais en agissant d'un autre lieu et d'un autre temps que les images et les sons qui s'y rattachent, il faut aussi écouter ce qu'il a à dire. Parce qu'il doit bien y avoir une bonne raison de parler. On a vite fait de voir dans les image photographiques des indices du monde, des preuves visuelles de l'existence des choses, mais la parole, que peut elle bien prouver ? Le cinéma documentaire a maintes fois prouvé qu'il peut traduire une réalité complexe sans qu'aucune parole (*over* ou non) ne soit prononcée, il suffit de regarder tous les héritiers de Dziga Vertov et autres émules de *l'Homme à la caméra*. Et maintenant que les micros foisonnent, pourquoi continuer à parler depuis un au-delà de l'image si les gens peuvent parler d'en-dedans ? Peut-être que la voix a quelque chose à dire que les images ne peuvent pas dire. Ou est-ce que l'association du verbe et de l'image permettent une expression et une communication plus juste de l'expérience du vécu ? Le prochain chapitre sera le lieu d'une exploration des fonctions du commentaire en *voix-over* dans la construction du discours documentaire. En envisageant d'abord le film et la *voix-over* comme un double récit, où l'image et le verbe agissent parallèlement en s'aimantant ou en se repoussant. Pour ensuite, avec force exemple, explorer les différentes fonctions et stratégies discursives du commentaire en *voix-over* dans le cinéma documentaire.

2. La *voix-over*, discours et stratégies documentaires

Car j'ai toujours parlé, je parlerai toujours de choses qui n'ont jamais existé, où qui ont existé si vous voulez, et qui existeront probablement toujours, mais pas de l'existence que je leur prête.

Samuel Beckett, *Premier Amour*

2.1. Civilisation de l'image ? Discours vu et discours

entendu

Pour Frederick Wiseman, tenant irréductible d'un cinéma « observatoire », le montage est le moment fondamental de l'élaboration du récit audiovisuel. Il cherche, avec comme seul matériau les images labiles du monde, à exprimer une réalité faite de contradictions, de nuances et d'absurde. Wiseman, sait très bien que tout documentaire est « arbitraire, orienté, partial, condensé et subjectif » (1994 : 14) et c'est pourquoi il évite de se manifester autrement qu'à travers le montage. Si l'objectif est de « donner au spectateur l'impression [...] que ce qu'il voit s'est effectivement passé de la manière dont il le voit » (*Ibid.* : 19) il semble superflu de vouloir ajouter des *objets* extradiégétiques. Le travail humble et épuré de Wiseman est tellement éloquent (*Titicut Folies, High School, Hospital*, etc.) qu'on en vient à se demander pourquoi certains cinéastes ont encore tendance à ajouter des « artifices » aussi « étrangers » qu'un commentaire en *voix-over* pour formuler leur discours. Pourquoi doubler un récit audiovisuel d'un autre récit, verbal celui-là? Une première tentative de réponse serait d'avancer que l'image est déficiente, pour reprendre une expression de François Niney, elle « n'admet pas la négation, ni l'absence, elle est présence pleine » (1995 : 56). Par sa position au-delà des images, le commentaire en *voix-over* dédouble le récit et ce deuxième récit peut entretenir avec le premier (audiovisuel) des relations plus ou moins étroites selon qu'ils s'accordent ou se désaccordent.

Les relations entre le récit audiovisuel et le récit verbal peuvent être pensées comme un rapport vertical où les deux récits existant parallèlement et distinctement tendent à se rejoindre ou à se distancer, selon qu'ils cherchent à dire exactement la même chose ou exactement le contraire. Pour Sarah Kozloff, les deux récits entretiennent toujours des relations « complémentaires » (*complementary*) mais plus ou moins opposées selon qu'ils penchent vers un parfait « chevauchement » (*overlapping*) ou vers une totale « disparité » (*disparate*). Les relations se situent sur un schéma gradué entre deux pôles hypothétiques où le verbe et l'image disent soit exactement la même chose, soit tout à fait le contraire (Kozloff, 1988: 103). Selon un système de gradation analogue, Châteauvert parle quant à lui de rapports « intercodiques » selon que les « codes » de l'image et ceux du commentaire verbal sont en « correspondance », « concordance » ou « discordance » (1992:191). Je retiendrai pour ma part la proposition de Boillat qui emprunte son lexique à l'étude du langage et qui offre un examen des rapports verbe/image non seulement le plus récent mais aussi le plus étoffé.

2.1.1 Coréférence verbo-iconique

Bien qu'ils n'agissent pas sur le même plan sensoriel et perceptif, il n'en reste pas moins que l'image et les mots forment tous deux des systèmes de signes. Ainsi, ils peuvent être « coréférents » lorsque les deux signifiants, à l'intérieur de chacun des systèmes sémantiques, ont le même signifié ou que l'objet du monde auquel ils renvoient est identique. (Les linguistes utilisent le terme coréférence pour désigner la relation horizontale qu'entretiennent deux éléments d'une même phrase, lorsque par exemple un pronom et un substantif désignent un même objet). Or, comme je l'ai dit, j'utiliserai (à l'instar de Boillat) le terme « coréférence » pour qualifier un rapport vertical entre l'image et le verbe. On peut donc

dire qu'il y a une « coréférence verbo-iconique » lorsqu'un « syntagme nominal du texte se réfère à un objet du monde visualisé » (Boillat, 2007: 367). L'exemple canonique serait d'entendre le nom d'un individu au même moment où sa photo apparaît à l'écran. Cela dit, lorsqu'il s'agit de phrases et d'images en mouvement les coréférences peuvent se faire avec des *délais*. C'est à dire qu'il peut y avoir coréférence dans une durée, car le spectateur établit la convergence des deux actes de référence au sein du même « plan de référence ».

S'il peut sembler superflu et banal d'essayer de dire exactement ce que l'on voit, Kozloff rappelle que la plate redondance (*redundancy*) est improbable, puisque chacune des deux pistes (verbe et image) ajoute inévitablement des informations qui ne sont pas contenues dans l'autre. Boillat y voit d'ailleurs une véritable figure de style, le bon usage de la redite ajoutant toujours une nuance, un rythme, une profondeur, une connotation différente.

Cornouailles (1994), le dernier film de Pierre Perrault en est un bon exemple. Parti dans le Grand Nord à la rencontre du bœuf musqué, Perrault offre plus qu'un simple documentaire animalier, il offre un véritable film-métaphore sur le rapport entre l'occupation du territoire et l'identité collective québécoise. Le commentaire en *voix-over* écrit et dit par Perrault joue continuellement de coréférences verbo-iconiques, l'auteur cherchant continuellement à nommer ce qu'on voit : « Le voici, l'énigmatique bœuf musqué », « Et voici la neige », « Voici le glacier ». Tout le film est construit sur un entrelacement serré entre les images et les mots : la coupe des plans se faisant sur la fin d'une phrase; les zooms avant prétextes de précisions; les travellings latéraux permettant de décentrer le récit verbal. La voix de Perrault nous présente les habitants sauvages de l'île d'Ellesmere : « ...le canard eider qui confie à ses moirures cardinales le soin de camoufler ses intentions ovipares » (on voit le canard qui couve ses œufs); « tel aussi le labbe à longue queue qui pratique le vol hélicoptère » (on voit l'oiseau qui vole sur place); « dilapidant des milliers de coups d'aile pour rien d'autre qu'une chenille

poilue... » (le plan de l'oiseau coupe, remplacé par celui d'une chenille). Derrière ces descriptions apparemment redondantes se dessine un style, un souffle, une inspiration. Finalement, la fleur fleurissante sur la roche gelée de l'hiver qui s'installe devient, dans la bouche de Perrault, un peu plus qu'un cours de botanique : « ..frileuse, la saxylage, à l'épaule du granit, dérobe un ultime soleil, pour résister encore un jour à l'impitoyable envahisseur, et toute vie recroquevillée, chacune à sa manière, féconde le déclin des lumières». Et l'auteur nous laisse tranquillement entrevoir le fond de sa pensée, celle d'un homme qui s'est battu pour l'affirmation d'une identité québécoise, souveraine. Cela dit, à partir du moment où les coréférences s'estompent, que le lien entre les deux référents ou les « plans de référence » n'est plus explicite, on parlera alors d'intersection.

2.1.2 Intersection référentielle

Une intersection référentielle sert à désigner un lien de parenté *partiel* entre un référent verbal et un référent iconique, alors que le spectateur *devine* plutôt qu'il ne *constate* que l'un et l'autre renvoient au même objet du monde. C'est lorsque l'image et le mot évoquent, par des procédés stylistiques ou logiques le même objet du monde (par anaphorisation et cataphorisation dirait Châteauvert, 1996 : 63). L'intersection sert à qualifier les inférences diégétiques ou encyclopédiques qui « permettent au spectateur de déduire la présence du référent concerné dans l'espace visible sur la base d'un élément appartenant au même *champ sémantique* » (Boillat, 2007 : 371, c'est moi qui souligne). On peut très bien supposer par exemple qu'un commentaire en *voix-over* établissant sa validité sur des coréférences avec le lavis audiovisuel déborde littéralement de l'écran et que cette correspondance quasi parfaite glisse subtilement dans l'évocation, le figuré. D'une certaine manière, l'intersection de deux

récits indiquerait que le véritable objet référentiel se trouve quelque part dans l'un et dans l'autre. Cette rhétorique demande une certaine habileté de la part du cinéaste car l'intersection référentielle fonctionne sur l'équilibre : si la voix se targue de parler de ce que l'on voit mais ne trouve pas (plus) de correspondants référentiels dans l'image, le spectateur aura tôt fait de se méfier.

Il me semble qu'un bon exemple de l'intersection référentielle dans le cinéma documentaire se trouve dans *Le temps des bouffons* (1985) de Pierre Falardeau. Mis à part le prologue qui emprunte des plans aux *Maîtres fous* de Jean Rouch, le film est constitué d'images tournées lors de la cérémonie commémorative du 200^e anniversaire du Beaver Club, une organisation lobbyiste avant le nom, fondée par de riches et influents commerçants proches de la compagnie du Nord-Ouest. On y voit essentiellement des gens bien vêtus qui mangent, qui boivent et qui dansent; on y entend en plus des bruits et de la musique diégétique, le commentaire en *voix-over* de Falardeau. En ouverture, on voit s'installer sur l'estrade, derrière une grande table, des hommes habillés en costume militaire d'époque, on entend la voix qui dit : « À la table d'honneur, avec leur fausse barbe et leur chapeau en carton, les lieutenants gouverneurs des dix provinces... » Jusqu'ici, pas de doute, il y a coréférence. Cependant, le récit verbal de Falardeau s'émancipe progressivement des images et creuse l'écart :

Toute la gang des bienfaiteurs de l'humanité, les charognes à qui ont élèvent des monuments, des profiteurs qui passent pour des philanthropes, des pauvres types, amis du régime déguisés en sénateurs serviles [...] Toute la gang est là, un beau ramassis d'insignifiants chromés, médaillés, cravatés, vulgaires et grossiers avec leurs costumes chics pis leurs bijoux de luxe. Ils puent le parfum cher, sont riches pis sont beaux, affreusement beaux avec leurs dents affreusement blanches pis leur peau affreusement rose. Et ils fêtent !

Évidemment, le discours est vindicatif, Falardeau ne fait pas dans la dentelle, mais pourtant, malgré la violence, le texte ne contredit pas ce que l'on voit. Il y a bien des chemises

blanches, des cravates, des bijoux mais aucune trace de monument, de médaille, de parfums et tout le reste qu'on ne voit pas d'emblée mais qu'on finit par voir. La caméra montre des hommes et des femmes richement vêtus, soit, mais c'est la *voix-over* qui dit « les boss pis les femmes de boss ». Une rencontre du Beaver Club ce n'est pas seulement un énorme souper avec des centaines de convives souriants, c'est aussi la célébration par la haute bourgeoisie du système colonial britannique, pourtant le montré et le dit sont deux récits qui peuvent chacun « satisfaire aux exigences de l'autre » (Boillat, 2007 : 371). Il y a intersection référentielle parce que le spectateur, par déduction, efface les différences existantes entre les deux canaux sémantiques pour chercher une réalité quelque part à mi-chemin entre les deux.

2.1.3 Disjonction référentielle

Finalement, à l'autre pôle des relations entre le commentaire verbal et le lacis audiovisuel se trouve, toujours dans les termes de Boillat, la *disjonction référentielle*. Cette figure se manifeste lorsque le vu et le dit semblent n'avoir aucune référence en commun, comme si le discours verbal n'avait rien à voir (c'est le cas de le dire) avec ce qui est visualisé à l'écran. La disjonction référentielle serait flagrante si par exemple on réunissait de façon tout à fait arbitraire et aléatoire un texte quelconque en *voix-over* et des images quelconques. Nous aurions donc « un cas de pluridiégéticité qui *dissocie* la diégèse bâtie à partir de référents verbaux autonomes de celle qui est visualisée » (Boillat, 2007 : 366, c'est moi qui souligne). Cette complète hétérogénéité est tout à fait hypothétique; un désaveu total des images par le verbe est pour ainsi dire improbable dans le cinéma documentaire construit comme je l'ai dit à partir de matériaux du réel. Le spectateur supposant *de facto* un rapport entre le choix des mots et celui des images. Si l'ancrage ne se fait pas d'emblée, « j'aurai,

comme spectateur, toujours la possibilité d'établir des liens métaphoriques et thématiques entre les récits et pourrai lire le lacis audiovisuel comme la transposition lointaine d'un discours verbal » (Châteauvert, 1996 : 62).

En revanche, on pourrait dire qu'il y a disjonction référentielle lorsqu'on plaque un commentaire sur une image non figurative ou extrêmement floue (donc sans valeur référentielle), mais ce cas de figure est assez rare dans le cinéma documentaire. Il me semble plus intéressant de parler de disjonction référentielle lorsque le commentaire verbal, sans discréditer complètement les images, s'inscrit en *contradiction* avec ce qu'elles montrent. Ainsi, faute de pouvoir se substituer à elles, la *voix-over* peut mettre en question le référent des images. Pensons seulement au fameux tableau *La trahison des images* (1929) de Magritte où dans le même cadre, le texte (« ceci n'est pas une pipe ») et l'image (une pipe) se défient mutuellement.

Dans *Le sang des Bêtes* (1949), Georges Franju dresse un portrait amer et cru de la mise à mort industrialisée des animaux d'élevage. Le commentaire s'installe d'abord en corrélation avec les images avant de basculer dans la disjonction, retournant en quelque sorte les images pour nommer ce qui se trouve derrière. Chez Franju, l'image n'est pas suffisante pour montrer le réel car derrière elle, invisible, peut se terrer l'horreur et l'immonde, que la parole elle, peut dévoiler. « Ceci n'est pas une chapelle édifée à la gloire de Saint-Jean Baptiste, patron des bouchers, ni à la mémoire de son agneau si doux...C'est la criée des abattoirs ! ». Le commentaire trahit un instant l'image pour montrer que derrière l'apparence tranquille du réel se cache une autre réalité, tachée du sang des bêtes, il faut se méfier du « réel bien ordonné [il] masque des désordres qu'il ignore » (Niney, 2000 : 107). Laisant les images « fumantes » des abattoirs, le film se termine sur une série de plans larges du jour qui tombe sur la ville de Paris , la *voix-over* nous coupant définitivement l'appétit évoquant les

«moutons encore agités » qui « n'entendront pas les grilles de leur prison se refermer sur eux, ni le petit train de Paris-Villette qui s'en ira à la tombée de la nuit chercher dans les campagnes, les victimes du lendemain ». Agissant un peu comme une prétéition, le commentaire vient donc « faire entendre » ce que les bêtes n'entendront pas, il est l'entente dissonante entre la réalité telle qu'elle est et telle qu'elle se manifeste pour ses actants. Par la disjonction référentielle, la banalité des événements est « écartelée » pour en faire ressortir ce qu'ils contiennent d'insolite, de cruel. Dans le même ordre d'idée, on pourrait très bien imaginer que la disjonction référentielle joue de contre-vérités, produisant toutes sortes de figures de style construites sur la négative (comme la litote, et l'antiphrase) : tout l'art de montrer en disant ne pas montrer.

Ainsi, j'ai dit que le récit verbal en registre *over* ne s'astreint pas aux images. Même si elles le précèdent dans la chaîne logique de production du cinéma documentaire, les images peuvent aussi se faire assujettir par le verbe. Bien qu'ils aient tendance à se supporter mutuellement, renvoyant généralement aux mêmes référents ou à des référents proches, il y a toujours un débordement, un surplus de sens. Aucun des deux récits n'étant absolument dominant, ils se gonflent, se transforment et se cherchent, creusant des vides quand la réalité est trop pleine et ajoutant du relief quand elle invite à rêver. « L'alchimie du verbe et de l'image ne se réduit donc pas à un récit audiovisuel monolithique : si les deux peuvent fonctionner de concert, ils peuvent aussi faire entendre leur propre voix, s'interpénétrer mais aussi se contredire et se désavouer » (Châteauvert, 1996 : 197). Reste à savoir à qui appartiennent ces « voix ». Après tout, s'il y avait bien quelqu'un pour activer la caméra et faire les images, il y a bien quelqu'un pour écrire les mots et les prononcer. À moins que ce ne soit la même personne ?

2.2. Émergence du sujet : Qui parle ?

S'il y a une voix qui se fait entendre, c'est bien parce que quelqu'un parle. Il y a forcément quelqu'un qui prend la parole, qui donne son point de vue, qui propose sa vision. Évidemment, la parole la plus « incarnée », la plus franche, c'est celle qui est saisie sur le vif par les micros et les caméras du cinéma direct. Or « l'incarnation de la parole ne signifie pas forcément vérité, du moins permet-elle de mesurer l'engagement du locuteur dans ce qu'il dit : vérité ou mensonge, c'est la sienne... » (Niney, 2000 : 237). Est-ce à dire que le locuteur invisible ne s'engage pas ? Parce qu'elle n'a pas de corps la parole *over* du locuteur invisible ne se compromet pas d'emblée : vérité ou mensonge, peu importe elle n'est à personne. Ces *voix-over* sans corps, offrent au cinéma « une représentation ambiguë—et par la même fascinante—de l'humain, puisqu'elles évincent paradoxalement l'individu comme présence tout en s'en faisant de façon parfois très personnalisée la manifestation phonique. » (Boillat, 2007 : 25). Voilà un autre ressort du commentaire en *voix-over* : revendiquer ou masquer la présence de l'individu, non pas celui que l'on voit et qui se compromet à l'écran, mais celui qu'on ne voit pas, qui gouverne le film, qui fait des images du monde un discours. Cette *présence du sujet* par la *voix-over* se manifeste selon différents niveaux d'intimité, selon que les interventions sont « objectives » et n'offrent que des précisions de temps et de lieu, etc. ou « subjectives » charriant des opinions personnelles, des jugements de valeurs, etc. (Châteauvert, 1996 : 185-186). C'est donc plus qu'un « discours verbal : il y a l'affirmation d'une présence qui, avec plus ou moins d'insistance, teinte la représentation filmique » (*Ibid.* : 188). Dans le cinéma narratif, cette manifestation du sujet permet surtout des effets de style, une multiplication des « sujets embrayeurs », une pluralisation du récit qui donne de la profondeur au film, mais pour le cinéma documentaire, cela touche surtout à un trait fondamental de la production : l'ambivalence entre la liberté du cinéaste et l'authenticité du

réel. On pourrait dire que cette dialectique se traduit en deux pôles historiquement et stratégiquement opposés, la *Voice-of-God* et la Voix-je de l'auteur.

2.2.1 La voix de Dieu, celle de personne

Mise en place comme procédé discursif entre les deux guerres, cette voix de Dieu, toute puissante et anonyme, atteint son apogée dans les films de propagande qui fleurissent jusqu'en 1945. Cet usage de la *voix-over* a pour fonction de réduire la trace de l'auteur et de donner l'illusion que ce qui est dit, au même titre que ce qui montré, est dépourvu de subjectivité, donc indubitable. C'est un commentaire qui vient fermer les images et les sons en tentant de réduire la polysémie du réel et de camoufler la production de sens induite par le montage et la réalisation. C'est la machine qui montre, c'est la machine qui parle. « Selon ce dogme, la vérité objective ne se divise ni se construit : elle est révélée, anonyme, une...» (Niney, 2000 : 113). Pour s'en convaincre, il suffit de regarder la production documentaire du Québec des années 30-40 commanditée par le Ministère de la colonisation et l'Office provinciale de publicité (!) réalisée par des « prêtres-cinéastes ». Dans *En pays neuf* (1937) réalisé par l'abbé Proulx par exemple, le commentaire en *voix-over* prétend à une parfaite objectivité : « Voilà de la graine de petits colons », « La vie sociale s'organise [...], on peut s'écrire, lire des journaux », « je vous présente Garde Gabrielle Bédard, une pionnière », etc. Et pourtant, ce qu'il faut comprendre, c'est que toute la vie des colons s'organise autour de la religion. Si on défriche, c'est pour construire une chapelle, vers laquelle tous convergent; les différentes congrégations religieuses assurent les soins de santé; on lit *L'Action catholique*; le bon chrétien est un homme heureux, etc. Le discours en *voix-over* est mis en place pour rendre les images évidentes, claires : les colons doivent tout à la religion catholique.

À écouter ces voix toutes-puissantes 70 ans plus tard on devine bien la présence des hommes de foi, derrière les commentaires, officiant comme à la messe, on entend la machine cléricale financée par l'état pour le bien commun. Il est évident qu'*En pays neuf* (1937) se fait le porte voix d'un projet catholico-patriotique pour la colonisation de l'Abitibi. Pourtant, derrière cette voix anonyme, c'est bien l'abbé Proulx qu'on entend, c'est lui qui tourne les images, signe le film et passe à l'histoire. Pour l'abbé Proulx et ses coreligionnaires cinéastes, cet usage d'une voix « objective » est tout indiquée. Elle est le prolongement formel de leurs régimes de vie : l'abandon d'une existence axée sur les réussites personnelles et la libre pensée pour une vie en soutane au service de la collectivité et de l'enseignement divin, la Parole de Dieu étant par nature magistrale et absolue. Naturellement, il serait présomptueux aujourd'hui de faire un film documentaire avec une voix aussi « autoritaire », mais elle reste néanmoins une manière de parler des images du monde.

Le maintien de cette extériorité du sujet paraît encore aujourd'hui comme « le garant d'un double postulat de l'objectivisme : les images sont l'équivalent des faits se déroulant d'eux-mêmes (le réel c'est le visible); l'extériorité du commentaire est la preuve de son objectivité (être spectateur, c'est voir la vérité) » (*Ibid.* : 112). Ce n'est pas seulement dire « peu importe qui parle », mais plutôt « personne ne parle » car si c'est pour dire des vérités inaliénables, la voix n'est plus celle d'un individu, mais celle de la raison, du sens commun, la voix même des faits. François Niney s'est bien appliqué à démontrer que cette voix sans sujet est la principale manière de faire des actualités filmées et reportages télévisuels¹³, mais en cinéma documentaire elle est devenue aujourd'hui marginale. Il n'est pas rare d'entendre en prologue d'un film documentaire une voix anonyme qui dresse le décor et présente des faits que le spectateur est invité à ne pas remettre en doute, mais elle à tôt fait de s'évanouir pour laisser

¹³ « It's nobody's point of view ! » déclarait l'ancien patron de CBS(cité par Niney, 2000: 112)

parler les images et le son. À tout le moins, elle semble être un raccourci dans l'élaboration d'une argumentation documentaire.

2.2.2 La voix-je, celle de l'auteur

À l'opposé, la voix-je est une revendication explicite, dans l'énonciation du film, de la place de l'auteur. Elle s'inscrit dans une démarche de plus en plus répandue dans la production de documentaires où des créateurs solitaires favorisent une manière de travailler « en contact avec des vivants, en équipe réduite sur le terrain, en ayant le sentiment d'écrire leur film tout en le faisant » (Gauthier, 1995 : 246). Ce type de documentaristes, affranchis de toute instance directrice contraignante, se tenant loin d'un quelconque prosélytisme politique, religieux ou militaire, se limitent bien souvent à leur propre sphère de connaissances et à l'intimité du vécu. Cette *voix-over* marquée par les événements du tournage, exprime les doutes, les émotions et les perceptions de l'auteur, qui revendique aussi sa part de rêve. La *voix-over* intime, personnelle ne peut pas dire « voici les images, voilà ce qu'elles disent », mais plutôt « voilà ce que j'ai tourné. Je n'y comprends rien ». C'est mettre en évidence le fait que la réalité est insaisissable, fugace et sa représentation ne peut donc être que parcellaire et incomplète. D'autant plus que cette réalité a aussi été influencée par la présence de la caméra et de son opérateur.

Jean Rouch est un bon exemple de ces documentaristes qui n'hésitent pas à dire la place qu'ils occupent (ou plutôt ont occupée) dans la réalité filmée. Son court-métrage *Tourou et Bitti : les tambours d'avant* (1971) tourné lors d'un rituel religieux au Niger illustre bien l'usage du commentaire en *voix-over* qui affiche la subjectivité de l'auteur face au réel. Dès le prologue, la voix de Rouch nous met en contexte et nous indique que le film a été entrepris

comme « un essai de cinéma ethnographique à la première personne ». Car pendant le tournage, Rouch a eu l'impression que sa présence, doublée par celle de sa caméra, a provoqué ou du moins accéléré la transe des officiants (Préval, 1996 : 37). Alors que la cérémonie se déroule rondement et que Rouch tourne ses images en plein cœur de l'action, il ne réalise pas que les sacrifices rituels s'organisent et décide de s'éloigner tranquillement des événements. Comme Rouch ne pouvait pas saisir toutes les subtilités culturelles et culturelles auxquelles il était confronté, il a jugé bon de déclarer, dans son commentaire (composé après les événements) : « Et moi, j'aurais dû continuer à filmer... mais j'ai voulu faire un film, retomber sur le début de mon histoire...et je me suis éloigné ». Conscient des limites de ses images, Rouch les met en perspective, en rappelant au spectateur qu'il s'agit seulement de *ses* images et que même si elles ont beaucoup à dire, elles sont contraintes par ses faiblesses à lui.

Néanmoins, cette subjectivité, cette présence du sujet, ne se manifeste pas seulement par l'emploi de la première personne, mais aussi à travers des porte-voix. Lorsque la réalité dogmatique et apparemment objective est mise en question, qu'importe si le commentaire dit « je...tu...nous...vous..., [mais surtout] pas 'on'. La voix n'est pas mass-media : impersonnel discours de l'état des choses destiné aux audiences anonymes. Elle est *inter-locution* : entre-deux intra et inter-subjectif, à partir duquel peut se constituer, par la médi(t)ation des images retournées, une objectivité réfléchie, consentie » (Niney, 2000 : 104). Parce que si la voix revendique sa partialité, elle affiche aussi ses faiblesses et appelle à la collaboration de l'audiospectateur qui est invité par la même occasion à combler ce « manque » par son propre savoir, encyclopédique, cognitif, sensoriel. Elle propose un trait d'union entre les images finies et leur interprétation ouverte traduisant les préoccupations éthiques, politiques et idéologiques de l'auteur. La présence ou l'absence du documentariste à l'intérieur de son film « serves as an index to their own relationship (their respect or contempt, their humility or

arrogance, their disinterestedness or tendentiousness, their pride or prejudice) to the people and problems, situations and events they film (Nichols, 1991 : 79). Le spectateur ne cherchera pas alors à savoir quel monde le réalisateur a produit mais plutôt quelle place il occupe dans le monde qu'il partage avec lui. Finalement, l'émergence du sujet dans le commentaire en *voix-over* trace aussi l'espace de son argumentation.

2.3. Arguments documentaires d'un cinéma «non-narratif»

Réagissant à une formule (trop) radicale de Serge Daney: « Le contraire du documentaire ce n'est pas la fiction (rien de plus fictif qu'un documentaire !) c'est la narration ! », Jean-Luc Liout cherche à démontrer que le cinéma documentaire se structure plutôt comme un discours qui déborde de la narration. Ainsi, Liout insiste sur le fait que, dans le cinéma de « non-fiction », il *peut* y avoir de la narration et qu'elle se manifeste à divers degrés: elle est « parfois de façon dominante, parfois maintenue dans un rôle ancillaire, souvent asservie à un ordre discursif qui la dépasse en l'englobant » (2004 : 88). Dans les films de fiction, la *voix-over* est naturellement attribuée à un narrateur verbal qui agit comme « sujet embrayeur » du récit filmique (créateur du monde narré)¹⁴. En revanche, dans le cinéma documentaire, on ne peut se satisfaire de ce genre d'analyse empruntée aux modèles narratologiques littéraires. Il faut au contraire s'en distancer pour mieux rendre compte de tous les potentiels discursifs de la *voix-over*.

Pour Bill Nichols, la logique du documentaire veut qu'il se fonde sur un «argument» plutôt que sur une narration. Alors que le «narrateur» participe à la création d'une histoire le «commentateur» prend position par rapport à l'Histoire. En plus des directions prises lors du

¹⁴ C'est une position récurrente des tenants des théories issues de la narratologie.

tournage et du montage, le commentaire en voix-over chapeaute la mise en place d'un argument par l'organisation d'évidences (images, sons). Et cet argument implique nécessairement une perspective, un point de vue qui se traduit par différentes «stratégies» ou «modes de représentation» (Nichols, 1991: 118-133). Ainsi, on peut dire que cette *voix-over* qui module l'argument fonctionne selon ces différents modes selon qu'elle a des intentions d'exposition ou de réflexion¹⁵.

2.3.1 Mode expositoire

Une *voix-over* expositoire fonctionne sur le principe de la dissertation classique ou de l'essai pédagogique qui a comme objectif principal de transmettre des informations de façon persuasive. Hypothèse, thèse, synthèse, c'est le parangon du discours expositoire, quitte à produire des truismes. Qu'importe si la représentation est vraie ou biaisée, universelle ou personnelle la réalité présentée est telle quelle est. La vérisimilitude des images et la transparence du discours ne sont plus ici les garants de la vérité : c'est la force de l'exposé et l'habileté de la rhétorique qui prime. Le mode expositoire propose un accès réaliste au monde : « the ability to provide persuasive evidence, the possibility of indisputable argument, the unbreakable bond between an indexial image and that which it represents...» (Nichols, 1991: 60). Voilà ce que propose la *voix-over* expositoire. Elle espère créer des évidences aussi « infaillibles » que les images et, quand elle n'a pas de scrupule, les distances spatio-temporelles sont trafiquées, elle se joue de la chronologie des événements et gomme les

¹⁵ J'emprunte à Bill Nichols seulement certains traits de son schéma analytique proposé dans *Representing reality* qui comporte quatre modes de représentation : Expository, Observational, Interactive, Reflexive. De ces quatre modes seulement deux font un usage marqué et exemplaire de la *voix-over* : le mode « expositoire » et le mode « réflexif ». Les autres : le mode « observatoire », qui doit entre autres au *Free cinéma* et au cinéma direct, espère plutôt représenter le monde en effaçant les marques d'intervention des instances de réalisation. Le mode « interactif » qui fonctionne sur une forte interaction filmeur/filmé fait plutôt usage des registres *in* et *off* de la voix. On ne s'étonnera donc pas que j'emprunte et mette en opposition les termes expositoire et réflexif pour parler de la valeur argumentative de la *voix-over*.

contradictions que pourrait contenir la réalité. Parfois même la *voix-over* reprend et corrige les acteurs sociaux qui auraient débordés de leur « champ de compétences » et des limites argumentatives que la réalisation leur avait assigné. La *voix-over* expositoire nivelle les nuances et rend l'argument limpide, flagrant. À son meilleur, elle fait de la poésie, mais même les recherches formelles se font au profit d'une rhétorique de la vérité prête-à-penser. Enseigner et éduquer à tout prix, cet axiome n'est pas sans rappeler les ambitions ouvertement propagandistes de John Grierson qui invitait à laisser tomber les préoccupations esthétiques pour ouvrir les yeux du peuple et les encourager à construire un monde meilleur. « If our stuff pretends to be certain, it's because people need certainty » (Grierson, in Barsam (ed.), 1992 : 84). Des certitudes, voilà ce que produit la *voix-over* expositoire et si, depuis Goebbels, rares sont les cinéastes qui recourent ouvertement à la propagande, certains aspirent toujours à construire des dogmes.

Le meilleur exemple ou, du moins, le plus visible, est probablement Michael Moore qui fait un usage récurrent de la *voix-over* expositoire. Tous ses films sont construits autour d'une démonstration, d'un problème qu'il faut résoudre. Récupérant de vieilles formules, le cinéma documentaire expositoire « frequently builds a sense of dramatic involvement around the need for a solution » (Nichols, 1991: 38). Et pour Moore, la solution, c'est un peu lui. Son film le plus célèbre, *Fahrenheit 9/11*(2004), fonctionne comme une dissertation affirmant que Bush est un idiot illégitimement élu qui mène une guerre illégale en Irak. Tout au long du film la voix du réalisateur nous guide dans la lecture des événements, des documents d'archives et des entrevues. L'habileté de Moore consiste à jouer sur les mots, les temps de verbe, les allusions pour rendre son exposé persuasif et irréfutable. Or Moore est plus soucieux de rendre son argument efficace que conforme à la réalité; en bon sophiste Moore vise davantage à avoir raison quitte à trafiquer un peu l'apparence du réel. Un exemple parmi

tant d'autres: Michael Moore déclare que l'Irak est une nation « that had never attacked United States. A nation that had never threatened to attack United States. A nation that had never murdered a single American citizen ». Pourtant, Dave Kopel (2004), détracteur de Moore,¹⁶ démontre que l'Irak n'a effectivement jamais attaqué les États-Unis mais s'en ait pris à plusieurs occasions à ses représentations diplomatiques en Israël et au Koweït. Aussi, l'Irak n'a pas *assassiné* de citoyens américains mais en a *tué* des centaines lors de différents conflits armés au Proche-Orient. Saddam Husein n'a pas ouvertement menacé les États-Unis mais le régime était franchement hostile au gouvernement américain, faisant fi des nombreuses sanctions. Ainsi, aucune des assertions de Moore n'est à strictement parlé fausse, mais toutes présentent la réalité de façon à étayer son postulat primordial: la guerre en Irak est illégale et illégitime. Le film fonctionne (Palme d'or à Cannes) car la voix de Moore est persuasive et elle se fonde sur des vérités historiques (l'ONU n'a jamais approuvé la guerre en Irak) mais elle efface les nuances, gomme les complexités et plie les images et les événements pour les rendre univoques.

L'avantage de la *voix-over* expositoire c'est qu'elle rend la réalité digeste, elle formule des sentences sur le cours des choses. En mode expositoire, la voix porte son attention sur les avantages d'une résolution, refusant de se remettre en question et de douter de ses assertions. Pourtant, « la vérité n'est peut-être pas le but, elle est peut-être la route »¹⁷.

¹⁶ En plus des innombrables articles, de livres (*Michael Moore: au delà du-miroir* de Guy Millière) et de films (*FahrenHYPE 9/11*, *Manufacturing reality*, *Michael Moore hates America*) qui tentent de démontrer les méthodes abusives de Moore, Dave Kopel, via son site internet, dénombre et étudie cinquante-neuf duperies (deceits) dans *Fahrenheit 9/11*.

¹⁷ Citation tirée du commentaire dit par Yves Montand et écrit par Chris Marker dans *Le joli Mai* (1963)

2.3.2 Mode réflexif

La *voix-over* en mode réflexif implique l'expression d'un doute; elle doute non seulement de la valeur indicielle des images mais aussi de sa capacité à les décrire. En fait, de par son statut *over*, postérieure au tournage et aux images, elle remet en question l'intervention déformante de tout l'appareillage cinématographique mis en branle dans le processus de représentation. Par là, elle remet en doute non seulement la capacité du cinéma de nous faire comprendre le monde, mais aussi la possibilité d'accéder à toute forme de connaissance:

Knowledge is not only localized but itself subject to question. Knowledge is hyper-situated, placed not only in relation to the film-maker's physical presence, but also in relation to fundamental issues about the nature of the world, the structure and function of language, the authenticity of documentary sound and image, the difficulties of verification, and the status of empirical evidence in Western culture (Nichols, 1991: 61).

La *voix-over* réflexive ne parle plus seulement des images mais parle aussi *sur* les images, elle est un métacommentaire¹⁸. Elle ne cherche pas la vérité dans le lacis audiovisuel, elle s'en affranchit, le tourne et le détourne, « le discours verbal n'est alors plus donné pour équivalent du lacis audiovisuel, mais comme un commentaire à propos de ce lacis, comme une glose qui peut avoir pour objet aussi bien l'histoire racontée que l'ensemble des matériaux audiovisuels » (Châteauevert, 1996 : 62).

La *voix-over* réflexive s'affranchit de son rapport avec les matériaux du réel et remet en question toute la démarche, le tournage des images, le montage, mais aussi sa prise de parole. Quand elle devient auto-réflexive, la voix pose non seulement la question du pourquoi des images, mais aussi celle du pourquoi de la voix. D'un même souffle, elle monte et

¹⁸ Châteauevert parle d'un rapport « métacodique » mais, ne trouvant pas d'exemple satisfaisant dans le films de fiction, il est en quelques sorte contraint de faire appel pour une des rares fois aux films documentaires.

démonte le film se jouant des effets cinématographiques : « Que dire si ce n'est que je dis ? ». La voix est consciente d'elle-même (*self-conscious* dit Nichols) non seulement à propos de la forme et du style, mais aussi à propos de la stratégie adoptée, de la structure, de ses conventions, de ses espérances et des effets qu'elle produit (Nichols, 1991 : 57). L'argument d'une stratégie documentaire réflexive est pluriel et équivoque puisque les perspectives sont sans cesse réouvertes, évitant de fermer le sens, de fermer le film. Le commentaire réflexif se conjugue au conditionnel, au potentiel, mais jamais au « plus-que-parfait ». Les films de Chris Marker sont en ce sens des oeuvres exemplaires. Les commentaires qu'ils ajoutent consistent justement à « faire des trous, souligner le manque à voir ou l'insuffisance du dire, ou au contraire faire saillir l'insupportable excédent de l'image (en cruauté, en crudité), *faire parler l'image et imaginer le mot*, mettre ainsi l'imaginaire du spectateur au travail contre le banal...» (Niney, 2000 : 96, c'est lui qui souligne). Dans *Sans soleil* (1983), la *voix-over* creuse et cherche la réalité, elle creuse non seulement les images mais aussi le temps, celui de la fabulation et de l'oubli, qui sépare le moment des images de celui du commentaire et de la projection. Pour Marker les images sont des substituts de mémoire, «elles sont ma mémoire».

À travers la voix d'une autre (une comédienne « porte-voix »), Marker s'interroge :

Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir...Je sais, elle écrivait la Bible. La nouvelle Bible, ce sera l'éternelle bande magnétique d'un temps qui devra sans cesse se relire pour seulement savoir qu'il a existé.

Même si c'est lui qui a tourné les images, il semble incapable de les comprendre complètement, il n'arrive pas à dire exactement ce qu'elles sont. Peut-être ces images semblaient-elles bien réelles au moment de les tourner mais dès lors qu'elles ne sont plus que des images en boîtes, fermées, que peut-on en dire ? Le commentaire de Marker, au lieu de pointer des réalités, souligne sans cesse des incertitudes. À propos de la première image du film qui montre trois enfants sur une route et qui était pour lui « l'image du bonheur » Marker

dit (ou plutôt fait dire) : « Il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, au moins on verra le noir ». Le commentaire de *Sans soleil* est un créateur de potentiel entre le film qui a été tourné et celui qui est projeté, aucun des deux n'étant plus juste, plus vrai que l'autre. Il y avait bien quelque chose (le bonheur) mais le temps de le chercher, il n'y a plus rien (le noir). Difficile alors de savoir si les mots guident les images ou les images illustrent le texte, les deux sont à prendre dans le désordre. Le commentaire, fossoyeur des vestiges de la mémoire, accentue les vertiges de l'Histoire. Comme dans *Sans Soleil*, le mode réflexif permet en somme au film documentaire d'entrer dans sa modernité mais aussi dans l'air du temps, débordant des limites institutionnelles auxquelles il a été longtemps contraint et qui l'avait préservé « from twentieth-century tendencies toward radical doubt, uncertainty, skepticism, irony, and existential relativism that gave impetus to modernism and the even more disaffected scavenging of postmodernism » (Nichols, 1991: 63).

Car c'est peut-être là le rôle que le cinéma documentaire devrait occuper, faire des épreuves du monde qui permettent de questionner non pas seulement le monde en soi, mais aussi notre rapport à lui. En se mettant en abîme elle-même, la *voix-over* contribue à sa façon à la dénonciation de l'impérialisme du Vrai, d'une vérité à tout prix. Sans antériorité claire et avec une finalité floue et ouverte, la voix réflexive de *Sans Soleil* est dérangeante et embrouille l'ici-et-maintenant des images.

Conclusion

En 1983, Bill Nichols déplorait que beaucoup trop de réalisateurs semblent avoir perdu leur voix. C'est qu'il y aurait une tendance légitime et sans cesse renouvelée dans la démarche documentaire de s'en tenir aux « simplicités apparentes » d'une « observation fidèle » et d'une « représentation respectueuse » de la réalité (Nichols, 1983 : 17). C'est pourquoi j'ai cherché à comprendre les raisons qui poussent certains documentaristes à plaquer sur les images et les sons du monde une voix sans corps condamnée en quelques sortes à lire un texte dans un studio.

J'ai d'abord cherché à définir la *voix-over* comme matériau. Il est apparu que la voix, comme occurrence sonore, participe activement par sa mélodie, son rythme et sa tonalité à la « musicalité » du champ sonore, liant et ponctuant le défilement des images. J'ai montré aussi que la *voix-over* occupe une place limitrophe et ambiguë à la fois en-dedans et en-dehors du film. Elle est à l'intérieur puisqu'une fois phonographiée et acousmatisée la voix constitue un facteur d'accessibilité au monde du film et contribue à la construction générale de la diégèse—entendue comme « instrument de liaison » entre l'interprétation du spectateur et la représentation du monde. Elle est à l'extérieur car contrairement aux voix *in* et *off* qui appartiennent et collaborent à la diégèse visualisée, la *voix-over* est extradiégétique et hétérodiégétique puisqu'elle est irrémédiablement exclue et étanche aux individus, aux temps et aux lieux des images. Elle construit donc, parallèlement au lacis audiovisuel un deuxième récit, verbal celui-là.

J'ai cherché à montrer comment Kozloff, Châteauvert et Boillat ont une conception similaire des rapports entre les deux récits—à la fois autonomes et solidaires—selon qu'ils cherchent à dire la même chose où à se contredire. Reprenant le lexique de Boillat, j'ai illustré

avec des exemples tirés de différents films les différents cas de figure. Premièrement, la coréférence verbo-iconique, donne l'impression que le vu et le dit convergent pour énoncer la même et unique chose. Deuxièmement, l'intersection référentielle, existe lorsque le lien entre les récits (verbal et audiovisuel) ne sont plus évidents mais déduit logiquement ou métaphoriquement par le spectateur. Troisièmement, la disjonction référentielle est à l'oeuvre quand les *propositions de l'image* n'ont, semble-t-il, rien à voir avec celles du verbe mais finalement se dévoilent mutuellement dans un jeu de contre-vérités.

Ensuite, il m'a semblé important de mentionner que l'usage de la voix-over permet l'émergence d'un sujet sensible et parlant. Car même « machinisée » et désincarnée de l'image la voix est toujours une manifestation de l'humain, reste à savoir si on veut la masquer ou la manifester. Entre la traditionnelle Voix-de-Dieu, impersonnelle et magistrale et la voix-je de l'auteur, personnelle et fragile, il y a tout un spectre de moyens possibles pour prendre la parole, prendre position et donner un point de vue. Finalement, j'ai voulu insister sur le fait que les modèles narratologiques ne convenaient pas tout à fait aux besoins analytiques du commentaire en *voix-over* des films documentaires. C'est pourquoi, à l'instar de Nichols j'ai dit que la stratégie du film documentaire s'établit autour d'un *argument* en vue de l'élaboration d'un *discours*. Cette stratégie est différente selon qu'elle prend la forme expositive, comme une dissertation misant sur la démonstration d'évidences; ou réflexive, mettant de l'avant des doutes, non seulement sur la capacité des images de représenter le monde mais aussi sur la prétention de la voix de les orienter, de les commenter, d'en parler.

En partant d'une définition du cinéma documentaire qui ne se tient pas en opposition ferme avec le cinéma de fiction, mais plutôt comme une manière de faire des films qui pose *nécessairement* la question du réel et de sa représentation, j'ai voulu insister sur le fait que le cinéma documentaire propose surtout une *expérience* du monde. C'est que le monde est pris

dans une perpétuelle mutation, qui trouble non seulement notre capacité de le comprendre mais aussi la façon qu'on a de se le représenter. La vie n'offre pas à la caméra des vérités toutes faites qui ne demandent qu'à être mises en boîte, il faut chercher. Pour Raymond Depardon, il faut (parfois) oser le commentaire en *voix-over*, même si d'ordinaire c'est « mal vu et ennuyeux », c'est pour ne pas « laisser les images seules, comme ça...sans rien ». Ce n'est pas qu'on ne peut plus du tout avoir confiance en l'image c'est que quand on se réfugie derrière la caméra, qui agit sur le monde à la fois comme rempart et pont-levis il faut:

Dire un peu qui on est... Et tant pis même si après les gens vous disent : «Vous auriez mieux fait de ne rien dire, on avait tout compris ! » Bien sûr... Bien sûr...mais pas forcément. Et puis c'est aussi une question d'honnêteté...essayer d'avancer, en tous les cas, dans ce qu'on pouvait penser pendant qu'on filmait¹⁹.

Parce qu'elle existe en-dehors des images, la *voix-over* offre un accès particulier et privilégié au monde du film qui n'est pourtant que la restitution plus ou moins juste, plus ou moins biaisée de l'autre monde, le vaste, celui que l'on partage. Elle est aussi une manifestation humaine—parfois rassurante, parfois inquiétante—dans un médium éminemment machinique. Si elle devient postmoderne comme le mentionne Nichols, la *voix-over* est tout indiquée pour célébrer la libération individuelle ou individualiste du sujet, des grands et ancestraux récits sotériologiques (religieux, politiques ou autres). En mettant à mal la prédominance des superbes évolutions technologiques, la voix vulnérable, est peut-être la mieux placée pour soulever les limites épistémologiques de la connaissance et suggère peut-être « un modèle de légitimation qui n'est nullement celui de la meilleure performance, mais celui de la différence comprise comme paralogie » (Lyotard, 1979 : 97). C'est parce que l'image et le verbe sont paralogues mais différents qu'ils peuvent accoucher d'une certaine vérité.

¹⁹ Raymond Depardon dans une discussion avec Jean Rouch à la cinémathèque Chaillot, 2001 (?). <http://www.youtube.com/watch?v=gDTuJuvNiFM>. Consulté le 30 août 2010.

BIBLIOGRAPHIE

BARNOUW, Eric, *Documentary: A History of the non-fiction film*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1993.

BARSAM, Richard (ed.), *Nonfiction film: Theory and Criticism*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

— *Nonfiction film: A critical History*. New York: Dutton Paperbacks, 1973.

BOILLAT, Alain, *Du bonimenteur à la voix-over: Voix-attraction et Voix-narration au cinéma*. Lausanne: Anitpodes, 2007.

BONITZER, Paul, *Le regard et la voix : essais sur le cinéma*. Paris: Union Générale d'Édition, 1976.

CHÂTEAUVERT, Jean, « Il faut trouver la voix », *Cinémas*, vol.2, n°2, 1992, p. 65-78.

— *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Québec/Paris: Nuit Blanche/Klincksieck, 1996.

CHION, Michel, *La Voix au cinéma*. Paris: Éditions des Cahiers du Cinéma, 1982.

— *Le son au cinéma*. Paris: Éditions des Cahiers du Cinéma, 1985.

— *La toile trouée*. Paris: Éditions du Cahier du Cinéma, 1988.

— *L'audio-vision: son et image au cinéma*, Paris: Éditions des Cahiers du Cinéma, 1990.

— *Un art sonore, le cinéma*. Éditions du Cahiers du Cinéma, 2003.

COLIN, Michel, *Langue, film, discours*. Paris: Klincksieck, 1985.

- De FRANCE, Claudine, «Image et commentaire : du montré à l'évoqué », *Hors Cadre*, n°3, 1985, p.133-153.
- D'ALESSANDRO, Christophe, « Analyse des différents stimuli auditifs : musique langage et bruit. Étude comparative ». in *Le Cerveau musicien : neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*. Bruxelles : De Boeck, 2006, p.33- 46.
- DOAN, Marry Ann, «The voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space», in *Movies and Method*, Nichols, Bill (ed), Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1985.
- DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Nathan, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- HAROD, Ariel, « Les conditions d'une musicalité du sonore : Étude comparative sur le statut musical du bruit en musique et au cinéma », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2010.
- KOPEL, Dave, «Fifty-nine Deceits in *Fahrenheit 9/11*», [en ligne], <http://www.davekopel.com/terror/fiftysix-deceits-in-fahrenheit-911.htm>, 2004. Consulté le 03 août 2010.
- KOZLOFF, Sarah, *Invisible storytellers: Voice-over narration in American Fiction Film*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1988.
- LACASSE, Germain, *Le Bonimenteur de vues animées*. Québec/Paris: Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2000.
- LIOULT, Jean-Luc, *A l'enseigne du réel*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2004.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval: Les 400 coups, 1997.

——« Les mots de la tribu », *Cinémas*, Vol. 4, n°2, 1994, p.133-150.

——« Une responsabilité partagée », *24 Images*, n° 124, 2005, p.13-20.

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris: Klincksieck, 1977.

NICHOLS, Bill, « The voice of Documentary », *Film Quarterly*, Vol.36, n° 3, 1983, p.17-30

——*Representing reality*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

——*Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles: De Boeck, 2000.

——«Aux limites du cinéma direct», *Images documentaires*, n°21, 1995, p.39-60.

ODIN, Roger, « Le film documentaire, lecture documentarisante » in *Cinéma et réalités*, C.I.E.R.E.C., Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 263-278.

PRÉDAL, René (dir.), « Le cinéma « direct », *Cinémaction*, n° 76 Corlet-Télérama, 1995.

——« Jean Rouch ou le ciné plaisir », *Cinémaction*, n° 81, Corlet-Télérama, 1996.

RENOV, Michael, *Theorizing documentary*. New York: Routledge, 1993.

RUOFF' Jeffrey, K., «Conventions of sound in Documentary». In *Sound theory/Sound practice*, ALTMAN, Rick (ed), New York/London : Routledge, 1992, p. 217-234.

SCHAEFFER, Pierre, « Dialogue du son et de l'image », *Protée*, Vol. 13, n°2, 1985, p. 30-34.

VERNET, Marc, *Figures de l'absence: De l'invisible au cinéma*. Paris: Éditions des Cahiers du Cinéma, 1988.

WISEMAN, Frederick, « Le montage, une conversation à quatre voix », in *Images documentaires*, n° 17, 1994, p.13-20.

FILMOGRAPHIE

Afrique: comment ça va avec le douleurs? (Richard Depardon, 1996 : 165 min.)

La bataille du Chili (Patricio Guzman, 1973 : 191 min.)

Chronique d'un été (Edgar Morin et Jean Rouch, 1961 : 86 min.)

Cornouailles (Pierre Perrault, 1994 : 52 min.)

En pays neuf: un documentaire sur l'Abitibi (Maurice Proulx, 1936 : 7 min.)

Fahrenheit 9/11 (Michael Moore, 2004 : 122 min.)

Lettres de Sibérie(Chris Marker, 1957 : 62 min.)

Lieux Saints (Alain Cavalier, 2007 : 32 min.)

Night Mail (Harry Watt et Basil Wright, 1936 : 25 min.)

Le sang des bêtes (Georges Franju, 1949 : 20 min.)

Sans soleil (Chris Marker, 1983 : 100 min.)

Le temps des bouffons (Pierre Falardeau, 1985 : 15 min.)

Titicut folies (Frederick Wiseman, 1967 : 84 min.)

Tourou et Bitti: Les tambours d'avant (Jean Rouch, 1971 : 12 min.)

