

**Châteauvert, Jean. *Des mots à l'image. La voix over au cinéma.*  
Paris/Québec : Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Éditeur,  
1996, 248 p.**

Réal La Rochelle

Volume 8, Number 3, Spring 1998

Cinélekta 2

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024765ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024765ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

La Rochelle, R. (1998). Review of [Châteauvert, Jean. *Des mots à l'image. La voix over au cinéma.* Paris/Québec : Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Éditeur, 1996, 248 p.] *Cinémas*, 8(3), 177–182. <https://doi.org/10.7202/024765ar>

CHÂTEAUVERT, Jean. *Des mots à l'image. La voix over au cinéma*. Paris/Québec : Méridiens Klincksieck/Nuit Blanche Éditeur, 1996, 248 p.

### Le plaisir du *Plaisir*

En prenant appui analytique sur le film *Le Plaisir*, de Max Ophüls, non seulement Jean Châteauvert a-t-il trouvé un très beau titre de chapitre, « La voix, *Le Plaisir* » (pesant de tout son poids métaphorique), mais il a fait de sa description le point de chute et le port d'attache de son essai théorique sur la voix *over* au cinéma, son *finis coronat opus*.

Il y a encore trop peu de fouilles et d'analyses du phénomène sonore filmique pour boudier notre propre plaisir à voir paraître un tel essai. On rétorquera, bien sûr, que ces dernières années ont vu poindre maints travaux dans le domaine : Rick Altman (*Sound Theory/Sound Practice*, Routledge, 1992), Michel Chion (*La Musique au cinéma*, Fayard, 1995), Laurent Jullier (*Les Sons au cinéma et à la télévision*, Colin, 1996), ainsi que le récent Gary Mormorstein (*Hollywood Rhapsody*, Schirmer, 1997). Serait-ce déjà la pléthore ? Loin de là, puisque le sonore filmique est toujours le parent pauvre des études cinématographiques, quoique le vent ait déjà tourné pour le mieux et que ces nouveaux efforts constituent le solide embryon d'un bel enfant du futur. En témoignent la précieuse et abondante bibliographie de Châteauvert, ainsi qu'une liste de 18 parutions spéciales consacrées au son au cinéma.

Ce qui n'implique en rien que l'ouvrage de Châteauvert soit embryonnaire, ou simplement l'esquisse avancée de futurs travaux, bien au contraire. Cet essai approfondi, à la base duquel « il y eut un jour une thèse » à la Sorbonne nouvelle (Sciences de l'information et de la communication), qui « combine réflexion

théorique et analyse filmique», se présente, suivant l'opinion de Roger Odin, comme rien de moins que la proposition «d'une approche théorique réellement nouvelle» en sémio-pragmatique.

L'ouvrage de Jean Châteauvert est construit sur deux piliers : la narratologie, ainsi que la théorie du son au cinéma. En choisissant, dans les matériaux sonores filmiques, le cas singulier et complexe de la voix *over* dans le film de fiction, l'auteur structure sa clef de voûte, puisque la voix *over* participe à la fois de la problématique de la narration filmique et de celle des traits sonores qui la matérialisent.

En tenant compte de cette double articulation, *La Voix over au cinéma* est bâtie en deux grandes parties. Une première est consacrée aux théories de la narratologie, regroupées dans les six premiers chapitres («La narration au cinéma», «L'énonciation polyphonique», «La fiction», «La narration et la structure narrative», «La diégèse», «Pour un modèle énonciatif du film»). La seconde est centrée sur les gains relatifs aux études sur le sonore filmique, culminant sur l'analyse centrale et emblématique du *Plaisir* d'Ophüls au chapitre X, avant de s'achever sur les fonctions du narrateur verbal (les chapitres précédents s'intitulent «Le son au cinéma», «Le son et la diégèse», «Les configurations de la voix»). Les annexes qui suivent la conclusion (brève, récapitulative) sont très riches. Elles fournissent un lexique (très utile dans un ouvrage où la densité théorique exige un grand nombre de vocables et de concepts), une filmographie des titres cités, puis une double bibliographie (générale et sur le son au cinéma), la seconde étant à l'heure actuelle une des plus détaillée et fiable qui soit, enfin une liste très utile de quelques publications ou livraisons spéciales de revues consacrées au son au cinéma, qui aide à parfaire la partie II de la bibliographie.

L'aspect central du double champ de cet essai est néanmoins celui qui s'intéresse à la narratologie, en convoquant la sémio-pragmatique soutenue par Roger Odin ainsi que les théories cognitives (Büchler, Bordwell, Branigan, Colin). À cet égard, la *Préface* d'Odin met l'accent sur «l'analyse du fonctionnement du narrateur en voix *over* au cinéma» (p. 11) en la situant dans la large problématique de la narratologie. Ce qui conduit ce

chercheur à ne pas souligner le volet consacré à la théorie et à l'analyse du sonore filmique. D'une certaine manière, cette accentuation en faveur du premier volet se retrouve dans la conclusion de Châteauvert. L'auteur y rappelle certes les *traits sonores* du discours du narrateur verbal *over*, « une voix aux accents subtils », « la spécificité matérielle de ce narrateur » (p. 199), mais l'essentiel de la démonstration consiste à faire ressortir « ni plus ni moins un modèle narratologique qui jette une lumière différente sur le narrateur verbal dans le récit filmique » :

Par rapport aux modèles traditionnels, il s'agissait de briser l'équivalence entre énonciation et narration pour proposer un modèle narratif qui intègre le hiatus entre le discours filmique et son contenu fictionnel, et dans lequel le narrateur verbal, par-delà son discours, peut assumer une responsabilité à l'égard d'un segment audiovisuel. En fait, il s'agissait de traduire sur le plan théorique ce sentiment d'assister, le temps d'un flash-back ou d'une histoire, au récit d'un personnage. Pour ce faire, j'ai convoqué un modèle énonciatif polyphonique qui rend compte de l'effet de subjectivisation découlant de la présence du narrateur verbal sous forme d'une focalisation du récit filmique (p. 199).

Autre et dernier exemple de la tenace et relative secondarisation du sonore : dans le magnifique chapitre sur le film d'Ophüls, on aurait pu souhaiter que le rôle de la voix *over* soit lié à la description des paramètres de « la voix comme matériau sonore au cinéma » décrits au chapitre VII. Ainsi, la voix *over* du *Plaisir* serait-elle plus « audible » à la lecture de l'analyse, si on en connaissait davantage le volume, le rythme et la durée, sa spacialisation, son timbre et son grain — bref son identité physique, ses empreintes vocales (p. 110-113). Ce qui montre bien, une fois de plus, la grande difficulté objective, quand on se passionne pour le sonore filmique, à bien articuler et à équilibrer la description la plus juste des phénomènes sonores à l'analyse de leurs significations et de celles du tout audiovisuel.

Loin d'être la critique d'un manque, cette variable dans l'éclairage des deux pôles s'expliquerait plutôt par un des paradoxes qu'aime invoquer l'auteur, tant sur le plan de la complexité de la narration filmique, de celle du lacis audiovisuel et,

surtout, de celle plus grande encore (plus riche aussi) de la bande sonore filmique, de ses matériaux et de ses significations. Pourtant, avoir fouillé les divers étages et les composantes de ce tissu complexe a conduit Châteauvert à des gains plus que significatifs. Par exemple, en convoquant le « modèle énonciatif polyphonique », en démontrant « que la fonction d'une voix ne se détermine pas tant par sa source que par son écoute » (donc en tenant compte de la réception du spectateur), ou alors en réfléchissant sur « la mise en scène de cette voix narrante » (p. 17). Tenant compte de tous ces paramètres, souligne l'auteur,

on verra que le narrateur en voix *over* peut parfois lire l'image, l'ignorer, s'éclipser dans certains segments du film, réapparaître dans d'autres et, plus encore, assumer des fonctions qui sont liées à la matérialité même du récit filmique (p. 18).

De la sorte, l'essai de Châteauvert a brisé des barrières étroites et ouvert à de nouvelles et fécondes perspectives.

Cet ouvrage est non seulement dense d'avancées originales sur un double terrain et sur l'entrelacement de ses paradoxes, il est surtout — et c'est peut-être sa richesse la plus nette — un essai *ouvert*. Chaque gain théorique et analytique est porteur d'une nouvelle perspective, qui apparaît en pointillé, en trame pour un développement futurible. D'ailleurs, l'auteur le faisait remarquer lui-même, après la parution de son livre, en participant, le 5 avril 1997, au cinquième forum de l'AQEC (Association québécoise des études cinématographiques) sur le son au cinéma. Châteauvert y évoquait la multiplicité très complexe des divers types de voix *over* au cinéma, certaines d'entre elles lézardant même les paramètres élaborés dans le livre.

Compte tenu de cette ouverture si engageante de l'essai se dessinent quelques perspectives pour de nouvelles recherches ou pour des travaux de prolongement pour celles déjà offertes. Sa lecture soulève constamment de nouveaux questionnements. Est-il envisageable, à la limite, que la voix *over* au cinéma, plutôt que de rester dans l'ordre de l'extra ou du métadiégétique, fasse partie intégrante de la diégèse, puisqu'elle l'est d'emblée dans le lavis audiovisuel? N'est-elle pas déjà liée à un *ensemble sonore*

servant à structurer significativement l'ensemble du récit filmique ?

Dans le même ordre d'idée d'une voix *over* diégétique, ne pourrait-on pas résoudre quelque peu l'apparente différence ou dichotomie entre la voix *over* dans la fiction et celle du documentaire ? Autrement dit, faire l'hypothèse que cette voix a le même type de fonctionnement dans tout type de créations audiovisuelles, qu'elles appartiennent à l'ordre du récit ou de n'importe quel sujet ?

Au-delà de la voix *over* de narration, comment interpréter d'autres composantes *over* du cinéma, comme beaucoup de musiques (parfois plus rarement des bruits et autres types de voix non narratives) ? Ces musiques, par exemple dans les musicaux et les opéras, sont en mode *over* et pourtant, elles « activent », par la méthode et la technique du playback, le lacis audiovisuel, les personnages et les autres éléments de la diégèse. Et puis, où placer les voix *over* de génériques, qui sont hors récit, mais font partie intégrante des films et sont parfois le fait des cinéastes eux-mêmes (Welles, Lelouch...) ?

Que faire avec certains exemples postmodernes, des cas de figure où des musiques *over* sont entendues par un personnage de la diégèse, qui y réagit, comme dans *Nuit et Jour* de Chantal Akerman ? Comment concilier ce type d'interactivité, quand par ailleurs les sons et les voix *in* et *off* sont décrites comme appartenant à des situations où le sonore « est perçu par les personnages » (p. 124) ?

Comment se fait au juste la transposition (ou la rupture) du roman au film, du mot à l'image (du mot à l'ensemble audiovisuel), quand visiblement les voix *over* de certains films sont des *voix de roman*, de l'écriture romanesque elle-même, comme dans *Jules et Jim* ? Ces voix de roman appartiennent dorénavant au cinématographique et non plus au littéraire. Cet autre paradoxe nous reporte à la distanciation que Châteauvert accomplit en s'éloignant de la théorie littéraire, plus nettement sur « l'adaptation de la théorie littéraire au cinéma [qui] donna lieu à différentes interprétations et polémiques » (p. 20). Pour ce faire, l'auteur en appelle au concept du modèle énonciatif polyphonique plutôt qu'au système énonciatif monophonique (p. 22-23).

Mais le polyphonique lui-même, comment prend-il vraiment ses distances vis-à-vis des théories littéraires ?

Ces interrogations surgissent d'autant plus aisément que Châteauvert tient bien à être attentif « à la matérialité du film ou plus exactement à la pluralité des matériaux qui composent le récit filmique, depuis l'image mouvante, les dialogues, les bruits, la musique, les mentions écrites jusqu'au silence » (p. 28), avant de concentrer plus finement son analyse sur le statut sonore des voix filmiques, plus particulièrement de la voix *over*.

Ainsi, s'il est plus évident que l'ouvrage de Châteauvert a gagné ses galons dans l'avancée théorique en narratologie, il apparaît souhaitable que l'auteur continue d'arpenter, de scruter et de développer le multiple et paradoxal entrelacement du donné sonore cinématographique, édifié avec toutes ses composantes d'histoire, de matérialité et de physique, de technique et d'esthétique, de réception spectatorielle. Après tout, n'est-ce pas le désir et la nécessité des *opera aperta* ?

Réal La Rochelle

Université de Montréal