

Ciné-Bulles

Notes sur l'image, la voix et le récit : La narration dans les films

Jean-Philippe Gravel

Volume 29, numéro 2, printemps 2011

URI : id.erudit.org/iderudit/64341ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, J. (2011). Notes sur l'image, la voix et le récit : La narration dans les films. *Ciné-Bulles*, 29(2), 36-39.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Notes sur l'image, la voix et le récit

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

1. La scène me vient parfois en rêve. Je fais face au comité d'embauche d'une institution d'enseignement et la question, inévitable, vient : « De quoi parlait votre mémoire de maîtrise ? Expliquez-nous ça dans vos mots, brièvement, de façon accessible. » Je m'essaie donc : « Je voulais rappeler qu'il a toujours existé deux tendances de fond dans la littérature narrative. La première cherche à donner l'illusion du vrai ; c'est la tendance réaliste, au sens large. Elle met de l'avant des situations porteuses, des personnages auxquels on s'identifie ; le narrateur s'efface derrière ce qu'il raconte. La seconde, au contraire, met de l'avant, investit beaucoup l'acte narratif lui-même et assume sa dimension d'artifice. Le narrateur, plus présent, brise l'illusion du vrai, digresse, enchâsse les récits, pratique la mise en abîme : il multiplie les signes de sa présence.

Ces deux catégories ne sont pas historiques, mais elles traversent l'histoire littéraire. C'est Zola d'un côté et Cervantès de l'autre ; ce sont les auteurs de best-sellers (romans narratifs, en majorité) contre Sterne et Diderot. J'ai tâché de défendre ces derniers, d'en saisir les traces dans un corpus de romans américains contemporains, où leur présence est forte. J'ai écrit des histoires qui allaient dans ce sens. »

Un théoricien du récit, Gérard Genette, avançait qu'il n'y avait d'imitation, dans le roman, qu'au second degré. Qu'un roman n'imitait, au fond, qu'une chose : l'acte de raconter. « Il n'y a de mimésis, en littérature, que mimésis du discours », disait-il. J'ajouterais qu'il y a des œuvres littéraires qui en sont plus conscientes que d'autres.

2. *L'Observatoire de recherches en imaginaire contemporain organise, ce printemps, un chantier de recherche [et] d'études sur les liens entre la théorie littéraire et la théorie cinématographique. [Il s'agira] de discuter de la possibilité et de la pertinence d'imaginer une « poésie littéraire » en études cinématographiques, c'est-à-dire une conceptualisation des effets à l'œuvre dans le cinéma contemporain à partir des théories de la narration littéraire (énonciation et récit) [...].*

Ce pseudo communiqué s'inspire d'un communiqué réel (du Centre de recherche sur l'intermédialité). Je lui fais dire le contraire de sa version d'origine. Car c'est un fait que les tropes du langage cinématographique connaissent une migration importante dans la narration romanesque. Lu récemment, un court roman de Roberto Bolaño (*Antwerp*, en traduction anglaise ; *Anvers*, en français) qui capitalise là-dessus dans ses descriptions, le narrateur faisant figure de metteur en scène de cinéma, dirigeant la représentation imaginaire que le lecteur peut se faire de la scène : travelling avant sur le détective arrivant sur la scène du crime ; gros plan en *insert* sur la tête écrasée de la victime.

Juste retour des choses : le langage cinématographique est peut-être en train de prendre une revanche sur le langage littéraire. La littérature n'a cessé d'exercer son ascendant sur le cinéma, depuis ses débuts. Aujourd'hui, des auteurs qui se réclament d'une quête formaliste vers le « cinéma pur » tâchent de priver leurs films de toute dimension textuelle ou littéraire. Les dialogues expriment rarement quelque chose. La voix *off* est absente. L'intertitre se fait rare. Comme si l'on aspirait à une forme de « cinéma muet » qui, en fait, n'a jamais vraiment existé : un cinéma plus muet que le muet. Le cinéma a toujours été parlant. À l'époque du muet, avec ses cartons, ses intertitres et ses bonimenteurs, il parlait directement au spectateur, comme rarement le parlant l'a fait. Le spectateur comme destinataire du film n'a jamais été l'objet d'autant d'attention directe de la part du cinéma qu'au temps du muet.

3.

Pour en venir à bout, il me faudrait une thèse.

Précisons seulement ceci : à quoi reconnaît-on un lecteur complet?

Réponse: le lecteur complet n'est pas seulement sensible à ce qu'un texte raconte, mais à la façon dont il le raconte. Il se demande: « Qui parle? À qui? Comment? Pourquoi? » Et puis, qu'il se rappelle les paroles de Buffon (« Le style, c'est l'homme ») tordues par Lacan (« Le style, c'est l'homme à qui l'on s'adresse ») est certainement un plus.

Parallèlement, une question vient: « Comment filme-t-on l'acte de raconter? Quel est le rôle d'une bonne voix *off* dans un film? » Quelque chose me dit que le rôle d'une bonne voix est de creuser le

sens des images, non de les répéter; c'est aussi de remplir les vides qu'elles ouvrent, sans entièrement les combler, qu'une voix (*off* ou non), même (ou surtout) envahissante, se doit d'ouvrir le sens, non de le fermer.

Mais, fichtre, que de contre-exemples! Que de narrations *off* qui semblent faire tout le contraire, en connaissance de cause. Que de propos directifs parfois, que de voix qui cherchent à rallier leur public... vers les remous du côté obscur de la force! Le narrateur héros d'**Orange mécanique** me tire la manche et m'appelle son frère? « *Oh my brothers...* »! De même, le narrateur de **Goodfellas**, Henry Hill (Ray Liotta), m'aspire dans le monde trépidant de ces **Affranchis** qu'est celui des gangsters. Les narrateurs subjectifs, assez peu repentis,

de ces films de Kubrick et Scorsese partagent leur jouissance et nous rendent complices de leur ironie. Il y a aussi des versions plus édulcorées. Avec ses apartés en forme de regard-caméra, l'**Annie Hall** de Woody Allen rend explicite une tendance de fond de son cinéma, l'arsenic de sa séduction comme de sa verve: nous rendre complices de sa misanthropie.

Quand un narrateur *off* (qui est aussi un personnage) en est au tu et au toi avec vous, soyez certains qu'il est toujours un peu pervers... Et que vous l'êtes aussi... À moins que vous ne vous leviez comme un seul homme pour quitter la salle, rejetant d'un bloc ce compagnonnage. De quoi faire de vous de meilleurs hommes que je ne suis sans doute, quoique, enfin, vous ne savez pas ce que vous manquez...



Orange mécanique



Les Affranchis



Annie Hall

4.

Exemples de mauvaises voix *off*: les voix *off* explicatives (ou omniscientes) du documentaire. Qu'elle soit de documentaires safaris (« Le peuple X de la région équatoriale Y est des plus pittoresques. Voyez comment, à l'instar des singes Bonobo, ces deux belligérants règlent une querelle [...] »), des vieux documentaires de l'ONF qui respectaient le mandat de la maison (« Et c'est ainsi, quittant le port de Saint-Mâââlo, que la flotte intrépide de Jacques Cartier entreprit le périple qui la mènerait vers les Eaux Mâââjestueuses du Fleuve Saint-Laûûrent... »), de même que d'autres produits (la série des Grands Explorateurs qui, si elle prétend offrir du cinéma, en offre du franchement mauvais).

La voix *off* explicative trahit généralement un manque d'envergure. Elle dirige le regard et prend le spectateur par la main, lui dit ce qu'il faut savoir comme on récite un catéchisme, et réduit l'image à un sens unique et informatif. Du reportage, ni plus ni moins, mais il y a des exceptions. Quand la voix dérive de la pure description pour se faire commentaire engagé, la violence de la charge surprend et transporte (tel Pierre Falardeau dans **Le Temps des bouffons**). Parfois, elle invite le public dans un itinéraire plus chargé en questions qu'en réponses, tel l'immense **Goulag, carré blanc sur fond blanc** d'Iossif Pasternak et d'Hélène Châtelain, film à deux voix où celle de la narratrice ne cesse de déconstruire son savoir acquis sur les goulags, hérité des théories occidentales, devant la réalité du terrain. Quant à **Nuit et Brouillard** d'Alain Resnais, c'est peu dire que sa neutralité s'effiloche pour céder à l'indignation. Ce

qui sauve la voix *off* explicative du commentaire plat, c'est l'engagement de celui qui parle.

Nous sommes portés à concevoir le commentaire *off* comme l'instrument de prédilection du documentaire. Or quand les archives et les témoignages parlent d'eux-mêmes, le documentaire s'épanouit dans l'art du montage comme de la (longue) citation. Ainsi, les quelque neuf heures de **Shoah** de Claude Lanzmann sont un matériau d'historien de première envergure parce qu'elles dressent, au fil de leurs témoignages, une histoire orale des camps de concentration. Histoire orale aussi dans **Le Chagrin et la Pitié** de Marcel Ophüls, qui relate l'histoire de la collaboration, ou le monumental **Goulag, carré blanc sur fond blanc**, quand Iossif Pasternak interviewe des survivants des camps de travail russes. Cette méthode a un nom: c'est le discours rapporté — où le sujet qui filme tend l'oreille au sujet qui raconte, et que la caméra, souvent fixe, s'astreint à filmer cette action délicate qu'est la prise de parole. Si la tentation en documentaire — voyez les films de Michael Moore — consiste à tout expliquer, à tout schématiser et à diriger le regard, ce sont ceux qui accordent un réel temps de parole à leurs « personnages » qui démontrent à quel point la discrétion, l'écoute, l'effacement et l'humilité même sont les exigences qui font du documentaire un art aussi riche que difficile. Dans ce rayon, il n'y a pas vraiment de documentaire d'auteur, tant ces films (qu'ils soient à une ou plusieurs voix) appartiennent autant à ceux qui les ont faits qu'à ceux qui y parlent.

5. Filmer l'acte de raconter : voilà qui devrait nous mener, en territoire de fiction, du côté de ce qu'on appelle la fréquence narrative, dont la forme la plus courante est celle du récit singulier, soit du récit qui ne raconte qu'une fois ce qui s'est produit une fois—ce pour quoi on ne s'y attardera pas.

Une jeune fille assiste à une scène de vol dans un supermarché et décide de ne pas intervenir. Elle raconte tout à son amie, que sa non-intervention fait réagir vivement. Cette double scène de **Quatre aventures de Reinette et Mirabelle** d'Éric Rohmer aurait pu se substituer à celles, nombreuses, où un don Juan du dimanche relate (après illustration des faits) ses dernières manœuvres à une confidente (**Le Genou de Claire**) ou comment, généralement, ceux qui racontent une anecdote (que l'on vient de voir) le font souvent de sorte à se présenter sous un jour avantageux. Le récit répétitif—qui raconte plusieurs fois ce qui ne

s'est produit qu'une fois—ne cesse de traverser le cinéma de Rohmer comme l'un de ses instruments d'investigation



Rashomon favoris dans la moralité de ses personnages. Et « investigation », ou enquête, semble bien être le mot. Le récit répétitif forge le casse-tête des enquêtes policières, des portraits en forme de mosaïque (voir, entre autres, **Requiem pour un beau sans-cœur** et **Le Nèg'** de Robert Morin) qui sont aussi des plongées dans la duplicité humaine, qui grossissent certains détails pour mieux en étouffer d'autres. Et c'est, bien sûr, Kurosawa, avec **Rashomon**, qui a révélé la profondeur existentielle de ce mode de « récit dans le récit », de cinéma où il est question de montrer comment un événement

donné se raconte selon des points de vue et des intérêts divers. Il n'y a pas, bien sûr, d'objectivité qui tienne, pas d'histoire fixe non plus, puisque chacun ne cesse de réécrire « son histoire » et de la transformer. Le récit répétitif est la forme narrative par excellence de la relativité des faits, des narrations subjectives et polyphoniques; somme toute, du caractère profondément insaisissable et fuyant de la vérité.

Mais la forme de fréquence narrative la plus insolite est sans doute le récit itératif—celui qui semble ne raconter qu'une fois ce qui s'est produit plusieurs fois. Celui-ci peut passer du plus banal (l'évocation d'une vie de routine) au plus étrange (histoires de réincarnation, d'éternel retour, etc.), sans qu'il y ait vraiment de juste milieu. D'ailleurs, si le récit répétitif est la forme par excellence du récit subjectif, rapporté par un ou plusieurs personnages, le récit itératif semble souvent présenté

« objectivement » par la mise en scène, qui observe alors ses personnages évoluer dans des espaces piégés, des labyrinthes dont les chausse-trappes créent d'étranges gouffres temporels. Le temps n'avance plus ou se répète en une boucle sans fin. C'est l'autoroute perdue de David Lynch (**Lost Highway**), c'est l'hôtel Overlook du **Shining** de Kubrick et son final époustoufflant, qui semble bien confirmer que Jack Torrance (Nicholson) ait toujours été le gardien de l'hôtel; c'est, enfin, le labyrinthe mental de **L'Année dernière à Marienbad** de Resnais, où un homme et une femme tâchent d'arracher de l'oubli la scène d'une rencontre qui n'a peut-être jamais eu lieu, puisqu'il se peut aussi bien que ça soit dans cet effort de remémoration—là qu'elle soit en train d'advenir pour la première fois. Le récit itératif, basé sur le sentiment de déjà-vu (mais d'un déjà-vu d'un événement qui peut autant appartenir au passé qu'au futur), cultive l'inquiétante étrangeté, interroge l'énigme du temps et de la mémoire.

6. Formes insolites et peu usitées du récit ou de la voix *off*: le récit au « tu », s'adressant à un personnage évanescent ou au public lui-même; ou encore la recette et le mode d'emploi qui commandent au spectateur une série d'actions précises dans le but d'un résultat donné. Aussi étonnant que cela paraisse, la recette et les guides-conseils de toutes sortes sont bel et bien une forme de narration, employée dans la fiction littéraire; manière, souvent, de faire entendre le bruit de fond du discours social (les nouvelles de Donald Barthelme comportent des recettes particulièrement loufoques et la littérature américaine postmoderne est connue pour sa fixation sur la nourriture). Dans le domaine audiovisuel, force est d'admettre que cette forme s'astreint encore aux émissions culinaires et aux publiereportages. Sous toutes réserves, **Un homme qui dort** de Bernard Queysanne, adapté du roman de Georges Perec, s'exerce à dire « vous » à son spectateur, mais ce qu'il relate est à des lieues, tant s'en faut, des visées pragmatiques de la recette ou du guide-conseil, puisque le film raconte au contraire l'expérience d'une dépression mélancolique et donc, justement, de ce qui arrive, ou peut arriver, lorsqu'il ne se passe rien, qu'on a renoncé à quelque but ou quelque relation que ce soit.

Autre forme insolite, qui pour certains praticiens des lettres est un incontestable signe de grandeur : la liste. Microanecdotes classées sous la même enseigne, illustration d'une manie encyclopédiste, la force affective des histoires se dévide au profit de l'ivresse procurée par l'énumération et le classement. Entre la complaisance obsessionnelle et la manie cartésienne, la liste est une forme de perversion ludique, une manière bien spécifique de donner libre cours à une volonté de contrôle sur le monde en en répartissant le chaos en autant de petites unités. Le récit y est souvent réduit à l'état de fiche signalétique faisant partie d'un ensemble. Jamais cette forme n'aura autant traversé une œuvre, de part en part, que chez Peter Greenaway où elle prospère (**Struck By Lightning, The Falls, Death in the Seine**, mais aussi **8 ½ Women, A Zed and Two Noughts** ou **The Tulse Luper Suitcases**), à la grande exaspération de certains, qui préfèrent en lui l'auteur d'opéras baroques (**The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover, The Baby of Mâcon** ou **Prospero's Book**) au compositeur de musique sérieuse...

7.

Parlant de listes. En matière de formes narratives, d'usage de la voix *off* et de combinaisons inusitées, la carrière d'Alain Resnais offre une feuille de route des plus impressionnantes : récit subjectif et répétitif (**Hiroshima mon amour**) ou dominée par un narrateur suspect (l'écrivain vieillissant de **Providence**, qui peint les membres de sa famille comme des monstres alors qu'ils en sont loin), documentaire scientifique dramatisé (**Mon oncle d'Amérique**), récit de probabilités (**Smoking/No Smoking**) ou documentaire (**Guernica, Nuit et Brouillard**). Comme s'il s'emparait chaque fois d'une nouvelle manière de raconter. Et compte tenu de la portée tragique et collective de certains sujets (bombardement de Guernica, bombe atomique, holocauste), son travail demeure une démonstration fascinante que les grands événements du XX^e siècle ont bouleversé les formes narratives. Ce n'est pas que la poésie soit impossible après les camps; mais plutôt qu'elle commande des façons différentes de raconter, qui sauront tenir compte de ces éclatements. Resnais est l'un des rares cinéastes encore en activité à demeurer « absolument moderne ».

8.

Conseil aux aspirants cinéastes qui voudraient faire usage de la voix *off*: assurez-vous qu'elle soit omniprésente. Une voix *off* n'est pas un instrument qu'on emploie à moitié. Prenez exemple sur **Dogville** ou **Barry Lyndon** plutôt que sur **Full Metal**

Jacket, et assurez-vous bien de la place occupée par le narrateur. D'où parle-t-il? Du passé, du présent ou du futur? Que dissimule sa neutralité? Cultive-t-elle des champs lexicaux spécifiques, comme la voix de **Manderlay**, dont le détachement cache pourtant un certain dégoût? En quoi les images confirment ou contredisent ce que la voix raconte? Dans le bréviaire québécois, voyez les films de Bernard Émond en vous demandant si sa voix *off* ne souffre pas, de temps à autre, d'une tendance à répéter le contenu des images sans rien ajouter, ceux de Robert Morin (**Le Voleur vit en enfer**) ou **La Vie d'un héros** de Micheline Lanctôt, intéressant exercice dont le final fait s'effondrer le mythe que la voix *off* construisait. Demandez-vous pourquoi François Truffaut, dans ses adaptations d'Henri-Pierre Roché (**Jules & Jim**, **Les Deux Anglaises et le continent**), est passé du « je » (du texte original) au « il » de l'analyse psychologique. Voyez les films de Chris Marker, comme **Sans Soleil** ou **La Jetée**, ces méditations sur l'impossibilité de l'histoire parce qu'il n'y a pas d'histoire, mais « seulement mille mémoires humaines distinctes, traînant leur blessure individuelle à travers la grande blessure de l'Histoire ». Ou voyez comment la voix *off* du **Val Abraham** de Manoel de Oliveira, cette tragédie de la beauté féminine inspirée de *Madame Bovary*, augmente avec ironie le climat étouffant d'un milieu fortuné où seules les idées reçues et les « premières impressions » semblent compter.



Dogville



Val Abraham

Revoyez la première heure des **Ailes du désir**, qui nous fait des oreilles d'ange qui peuvent lire à travers la pensée des hommes; vous n'oserez pas dire sérieusement, après, qu'une image vaut mille mots et que l'avenir du cinéma repose dans la « contemplation », les cadres vides, le temps qui s'étire et l'ennui qui s'installe.

Le cinéma du futur sera dense et parlant, ou il ne sera pas.