

Pour une politique des voix au cinéma. À propos de « L'orgue et l'aspirateur », de Serge Daney

Charlotte Brady-Savignac

En 1983, Serge Daney publie un recueil de ses critiques parues dans les *Cahiers du cinéma* entre 1970 et 1982 : *La Rampe. Cahier critique, 1970-1982*¹. Les textes recueillis et l'ordre de lecture proposé ont pour objectif de retracer le mouvement de pensée de leur auteur et le mouvement de son écriture, de son cheminement critique comme de ses errances, de ses questionnements et des batailles à la fois esthétiques et politiques qu'il a menées au fil des ans². Tout au long de sa carrière critique, Daney tente de répondre à plusieurs énigmes, dont celle que pose pour lui le corps humain au cinéma — énigme qui l'occupe davantage dans sa dernière période critique aux *Cahiers*. Au final, certaines de ces réflexions critiques concernent ce corps *en tant qu'il est proprement sonore* ; elles s'attachent spécialement au dialogue et à la voix au cinéma, comme à celui qui porte cette voix et la scande : « l'objet paradoxal » de l'acteur, « le grand perdant du cinéma moderne, le refoulé de notre cinéphilie et de ce livre-ci », précise Daney³.

C'est dans la dernière partie de *La Rampe*, intitulée *PERTE DE VUES, II (1977-1981). LES CORPS-LANGAGES (ça parle)*, que sont regroupées les critiques se penchant sur ces questions sonores et vocales. Parmi ces critiques, nous retiendrons celle qui ouvre cette partie : « L'orgue et l'aspirateur. (Bresson, le Diable, la voix *off* et quelques autres) ». Dans ce texte, Daney se penche sur la question de la voix au cinéma, sur ses appellations techniques et

1. Rappelons que, à partir de 1973, Serge Daney sera en compagnie de Serge Toubiana le corédacteur en chef de l'ère post-*Cahiers* jaunes de la revue.

2. Serge DANEY, *La Rampe. Cahier critique, 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983, p. 11.

3. *Ibid.*, p. 137.

théoriques, en prenant pour matière à réflexion le film *Le Diable probablement* (Bresson, 1977). Le texte s'ouvre sur une question immédiatement suivie d'une description du « dispositif sonore » de l'une des scènes de ce film, celle où Charles et ses amis entrent dans une église et débattent de la foi et de la religion dans la société moderne, à l'ère de l'Église postconciliaire⁴. Daney se demande d'abord « comment décrire cette scène (ce fragment plutôt : il n'y a plus de scène depuis longtemps chez Bresson), *du point de vue du son ?* »⁵. Dans ce fragment — qui suit un débat enflammé dans un regroupement politique que les Jeunes engagés quittent sous les hués —, le spectateur se trouve au centre d'un autre débat, un débat déjà en cours, et dont la logique des interpellations entre les participants reste difficile à déterminer. Ce débat prend la forme d'un « tour de parole » entre toutes les personnes présentes. Ces paroles sont « hargneuses, éteintes, émanant de zombies. Ou d'une suite de questions n'attendant ni réponse, ni réplique » :

— Tous parlent, mais chacun n'articule qu'une phrase. Chacune de ces phrases est ponctuée d'un violent point d'orgue. Il semble que la violence qui fait défaut à ces paroles soit déplacée sur cette scansion sauvage. Auparavant, un plan rapide nous avait montré l'organiste s'asseoir devant son clavier et l'ouvrir.
— Car à ces deux sons qui s'ignorent, l'orgue, en haut et la discussion en bas, s'ajoute un troisième : un aspirateur que l'on passe sur un tapis rouge⁶.

L'hétérologie bressonienne ou le dispositif sonore érigé en sujet

Quelle peut être la logique de ce fragment particulier et énigmatique ? Daney écarte d'emblée deux réponses à cette question : les sens possibles de cette scène ne résident « [ni] dans la psychologie supposée des personnages (Charles aurait décidé d'assister à ce débat) [...] ni dans la dramatisation de la scène (il y serait intervenu) »⁷. L'hypothèse que Daney va au contraire poser et reposer tout au long du texte est la suivante :

[La logique] réside dans le fait que dès qu'ils pénètrent dans l'église, Charles et ses amis sont pris dans un dispositif sonore, aléatoire et hétérogène, le *montage* du débat, de l'orgue et de l'aspirateur qui, littéralement, *dispose* d'eux.

4. Serge DANÉY, « L'orgue et l'aspirateur (Bresson, le Diable, la voix *off* et quelques autres) » (1977), dans *La Rampe. Cahier critique, 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983, p. 138.

5. *Idem.*

6. *Idem.*

7. *Idem.*

Hétérologie bressonienne dont les trois termes sont le haut (l'orgue), le bas (la discussion) et ce qui ruine l'opposition du haut et du bas : le trivial (l'aspirateur). Les nouveaux venus ne pourront qu'ajouter quelques sons à ce dispositif sonore, à ce bric-à-brac qui est le vrai « sujet » du film. Ou encore, comme on dit dans *Ici et ailleurs*, le son, d'emblée, est *trop fort*⁸.

Dans cette scène, les personnages sont donc pris dans un « dispositif sonore », ce dispositif a le plein contrôle sur eux en ce qu'il les percute ; ce qui laisse apparaître, selon Daney, le « vrai sujet du film », à savoir une hétérologie à trois termes : l'orgue, l'aspirateur et les voix. *Hétérologie* : c'est un terme issu des sciences humaines, qui sert à désigner une forme d'écriture de l'Histoire, et que Michel de Certeau définit comme un discours de l'autre, sur l'autre, mais où celui-ci a le droit de parole⁹. Au fondement de l'ethnographie, l'hétérologie est une pratique discursive à plusieurs voix ayant pour objectif d'interroger une dynamique de pouvoir sous-jacente par la rencontre ou l'éloignement¹⁰. Ainsi se construit un *espace intermédiaire* réversible et paradoxal, un lieu d'expérimentation de l'altérité où des paroles (voix et bruits confondus) en liberté résonnent. Dans la scène qui intéresse Daney, le dispositif sonore est le sujet du film, qui agit en contrepoint du discours et de la voix de chacun des personnages, créant ainsi un espace d'expérimentation à trois termes sur les potentialités sonores du cinéma. Cet espace interrogeant sa nature plurielle et hétérogène puisque doublée d'un visuel, sa spécificité audio-visuelle. Par le montage et la mise en scène, Bresson parvient ainsi à rendre audibles et visibles des dynamiques de pouvoir en jeu au cinéma comme à les renverser par un « son, d'emblée [...] trop fort »¹¹.

Par cette scène et son dispositif, *Le Diable probablement* révèle, selon Daney, le paradoxe de Bresson — en référence au fameux *Paradoxe du comédien*, de Diderot. D'abord, parce que l'importance accordée au discours et aux voix, tout autant que la direction d'acteurs faisant des personnages des bouffons jouant avec emphase, trahit son mépris pour le théâtre et, par extension, pour un Septième Art toujours ancré dans une tradition littéraire. Ensuite, parce que cette direction d'acteurs privilégie un timbre de voix

8. *Ibid.*, p. 138-139.

9. Michel DE CERTEAU, « Le lieu et l'autre Montaigne : “des cannibales” », dans Maurice OLENDER (dir.), *Le Racisme. Mythes et sciences*, Bruxelles, Complexe, 1981, p. 187-200.

10. Michel DE CERTEAU, « History: Science and Fiction », chap. in *Heterologies. Discourse on the Other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 68-69.

11. Serge DANÉY, « L'orgue et l'aspirateur », *op. cit.*, p. 139.

dépersonnalisé et désengagé, elle trahit aussi le grand pessimisme de Bresson à l'égard du monde. En d'autres termes, les « discours et les discoureurs » (Michel l'écologiste, Gilles le psychanalyste, etc.) se retrouvent au plus bas de la hiérarchie sonore établie dans l'espace de l'église ; ce qui, par conséquent, fait de l'émetteur humain un « dispositif sonore incomplet et dérisoire »¹².

Le discours tenu par les personnages se présente en quelque sorte comme une « confrontation à un silence impossible, puisque toujours demeure ce murmure propre à la littérature »¹³, comme un « débat » du corps avec la forte influence des mots au cinéma. C'est notamment le cas dans cette autre scène célèbre du film, celle où Michel et ses amis accompagnent de leurs voix un film écologiste. Dans l'alternance entre les plans des trois amis à la table lisant des informations sur papier et les plans d'archives présentés dans toute leur violence (maltraitance d'un bébé phoque, destruction du paysage par l'activité humaine, etc.), un sentiment d'inquiétude s'installe : l'« incapacité des discours humains (et de la voix qui les porte) à soutenir la violence du monde »¹⁴. Ce qui n'est pas, selon le critique, sans réaffirmer plus que jamais le pessimisme de Bresson, un pessimisme doublé d'un matérialisme : pour le personnage de Charles, le débat d'idées « s'enlève toujours sur un dispositif sonore déjà assourdissant (les huées de la crypte, les arbres qu'on abat), sur un trop de décibels »¹⁵. Ici, ce sont les oreilles qui tranchent et non pas le cerveau, les voix étant des bruits parmi tant d'autres, en raison d'une déhiérarchisation et d'une redistribution sonores opérées par le montage. Charles ne cherche pas à être convaincu ni à convaincre, il cherche « à être vaincu ». Le personnage — ou un « corps sonore parmi d'autres »¹⁶ — est en effet vaincu par un bruit qui vient interrompre son ultime discours : « un bruit plus fort que tous les autres : un coup de feu dans l'eau, puis dans la nuque »¹⁷. Il veut le dernier mot puisqu'il n'a jamais le premier, tel Écho (selon Ovide), qui « ne saurait parler la première/qui ne peut se taire quand on lui parle/qui répète seulement les derniers mots de la voix qui la frappe »¹⁸. Le corps de l'acteur agissant comme

12. *Ibid.*, p. 140.

13. Sylvie LOIGNON, « Quelques mots de justesse. De l'humiliation à l'humilité de l'œuvre de Richard Millet », dans Johan FAERBER, Mathilde BARRABAN et Aurélien PIGEAT (dir.), *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 154.

14. Serge DANÉY, « L'orgue et l'aspirateur », *op. cit.*, p. 141.

15. *Idem.*

16. *Ibid.*, p. 142.

17. *Ibid.*, p. 141.

18. *Ibid.*, p. 142.

lieu de passage, comme caisse de résonance, ne peut que répéter — telle la réverbération de l'église vide dans laquelle les personnages scandent leurs discours, et où Charles, pour répondre aux propos du Docteur Mime, ne peut que faire entendre la répétition propre à une liste. L'une des réponses possibles à ce film énigmatique pourrait-elle être la suivante ?

Vivre (avant d'acheter auprès du silencieux Valentin son droit de mourir), c'est faire résonner en lui, sans discours, sans même ouvrir la bouche, ce monde où le son est trop fort, l'accompagner dans son vacarme. Il s'agit d'un monde archaïque de résistance, connu de tous les écoliers du monde : le chant à bouche fermée, le « bourdon ». Nostalgie religieuse, bien sûr : on appelle *neume* au Moyen-âge des phrases musicales émises d'une seule haleine (*uno pneumate*). Sans ouvrir la bouche, car à supposer qu'on l'ouvre, qui sait qui viendra s'y engouffrer ? Le diable, probablement¹⁹.

Une voix qui résiste et qui intéresse donc le corps tout entier... Ce cas exemplaire permet à Serge Daney de théoriser la voix au cinéma.

Une voix qui intéresse l'ensemble du corps

La psychanalyse lacanienne a fait de la voix un objet *a* dont l'un des objets partiels serait la bouche. Mais, précise Daney, la voix ne vient pas seulement de la bouche, elle « *intéresse l'ensemble du corps* »²⁰. Au cinéma, la voix a son double visuel : les lèvres se meuvent au moment même où la voix est émise. « Cette métonymie est décisive : c'est ce qui est *vu* (les lèvres en mouvement, la bouche ouverte, la langue, les dents) qui permet de conclure à la réalité de ce qui est, au même moment, *entendu* »²¹. C'est ce double visuel qui départage, au cinéma, le visible de l'invisible. Par sa pratique singulière du cinéma, Bresson montre les limites de ce régime de visibilité et d'audibilité. Il le questionne en fragmentant le corps de l'acteur pour n'en montrer que des parties : les mains, les pieds, le dos, etc. Il est « l'un des premiers à avoir fait du corps morcelé de ses "modèles" l'ombre de la voix et son double visuel »²². Ce morcèlement problématise ce que Bresson désigne comme la « barbarie naïve » du doublage, ces « [voix] sans réalité, non conformes au mouvement des lèvres. À contre-rythme des poumons et du cœur. Qui "se sont trompées de

19. *Idem*.

20. *Idem*.

21. *Idem*. Nous soulignons.

22. *Ibid.*, p. 143.

bouche” »²³. Il milite en faveur d’un certain réalisme du son, inséparable d’une pratique consciencieuse de la postsynchronisation « comme dosage et partition ». Selon Daney, Bresson atteint à cet étrange réalisme parce qu’il arrive à distinguer « la voix de la bouche » en nous faisant entendre des voix qui « intéressent l’ensemble du corps : le cœur, les poumons qui, eux, ne se voient pas »²⁴.

Voilà précisément ce qui amène Serge Daney à remettre en cause le « vocabulaire du *in* et du *off* » au cinéma, à montrer qu’il traduit « l’hégémonie de l’œil et sa conséquence obligée, la mutilation de l’oreille (le cinéma, ce serait avant tout l’image, l’image qui “en fout plein la vue”, le regard qui dirige, etc.) ». Depuis l’avènement du direct (cinéma ethnographique, militant, reportage télévisé), et en raison des techniques qui lui sont rattachées, Daney repère un profond « rabattement de l’espace sonore sur l’espace visuel, celui-ci avérant celui-là, lui servant de garantie »²⁵. Il rappelle pourtant l’hétérogénéité de ces deux espaces — dont Bresson fait la démonstration dans la scène de l’église. Le vocabulaire utilisé pour décrire la voix au cinéma se doit donc d’être plus précis. Ayant son utilité pour l’écriture du scénario ou pour l’établissement du découpage technique, il manque en revanche de « finesse » pour l’analyse et pour la théorie, qui requièrent une terminologie plus précise. C’est ce que Daney le critique s’efforcera d’atteindre dans cette dernière partie du texte, et ce, en forçant le praticien et le théoricien à transformer le mode de leur sensibilité au film :

Pour qui le film se présente-t-il sous forme d’images et de sons ? Pour celui qui les fabrique ou pour celui qui le déconstruit, pour le technicien ou pour le sémiologue, pas pour celui qui le *voit*. [...] Il [faut donc] déplacer l’angle d’attaque : parler du regard (qui n’est ni l’œil ni l’image) et de la voix (qui n’est ni la bouche, ni l’oreille, ni le son). De même, [il faut] parler de pulsion (scopique : regarder n’est pas voir ; invocante : écouter n’est pas entendre)²⁶.

Pour une politique des voix au cinéma

Au cinéma, il y a différentes « façons d’être *off* », et l’on repèrera ces différentes façons en cessant de « départager ce qui est synchrone de ce qui ne

23. *Idem*. Bresson est ici cité par Daney.

24. *Idem*.

25. *Idem*.

26. *Ibid.* p. 144.

l'est pas », en cessant de rabattre la voix « sur son double visuel », sur le « spectacle de la torsion et du dessin des lèvres », et, éventuellement, sur les figures de l'absence à l'image, mais en référant « les voix à leurs effets *dans* ou *sur* l'image »²⁷.

— LA VOIX *OFF*

Cela posé, Daney redéfinit ainsi la *voix off* : « celle qui est toujours parallèle au défilé des images et qui ne les recoupe jamais ». Pour exemple, on pensera au commentaire d'un documentaire sur les sardines, qui n'aura aucun impact sur les sardines elles-mêmes, qu'il se contente de décrire leur mode de vie ou qu'il cherche à porter atteinte à leur réputation. Cette voix, « surimposée après coup », n'est « porteuse que de métalangage » dans l'exacte mesure où elle s'adresse uniquement au spectateur « avec lequel elle fait alliance *sur le dos de l'image* »²⁸. Au final, cette *voix off* produit un « effet de *forçage* » sur le spectateur : elle influence sa perception des images, elle crée de la « double contrainte » ou une contrainte audio-visuelle. C'est pourquoi on peut dire de la *voix off* au cinéma qu'elle est le lieu de « tous les pouvoirs, de tous les arbitraires, de tous les oublis »²⁹. Comment est-il possible de sortir de ce cercle vicieux, demande Daney ? Réponse possible : lorsque la *voix off* « risque quelque chose et *le risque en tant que voix* : par sa démultiplication (non plus une voix mais des voix, non plus une certitude mais des énigmes), surtout par sa singularisation »³⁰. Bresson y arrive par la fragmentation. Et Daney de nous rappeler que la « Politique des auteurs » était aussi une « politique des voix », celles de Godard, Duras et Bresson. C'est durant cette période que s'effectue un profond renversement : « revanche de la radio sur le cinéma, de Vertov sur Eisenstein. De la voix fondamentale sur le discours érigé. Du féminin sur le masculin »³¹.

— LA VOIX *IN*

Partant du même changement de perspective, Daney définit la *voix in* comme « la voix qui, en tant que telle, intervient dans l'image, s'y immisce, s'y marque d'un impact matériel, d'un double visuel »³². Il donne l'exemple d'une

27. *Idem*.

28. *Idem*.

29. *Ibid.*, p. 145.

30. *Idem*.

31. *Idem*.

32. *Ibid.*, p. 145-146.

entrevue, qu'elle ait lieu dans le champ de l'image ou hors de lui, en tant qu'elle fait irruption *dans – in –* l'image : cette voix doit heurter « un visage, un corps », provoquer « l'apparition furtive ou directe d'une réaction, d'une réponse » — par exemple, ces cas assez rares où les personnages répondent à la voix qui les interpellent. Cette voix *in* est, dit-il, le « lieu d'un autre pouvoir » : elle peut également devenir incontestable aux oreilles du spectateur. Daney transforme donc les habituelles voix *in* et voix *off* en des voix dont « l'émission reste invisible. La première ouvre sur la tentation du métalangage et du discours protégé, la seconde sur le petit jeu questions-réponses »³³.

— LA VOIX *OUT*

Poursuivant son analyse sur l'intervention des voix au cinéma, Serge Daney en vient à découvrir deux autres types de voix dont il espère que les concepts pourront servir d'outils à l'analyste de films. C'est ainsi qu'il fabrique le concept de voix *out* pour définir « la voix en tant qu'elle sort de la bouche » du corps *filmé*³⁴. Que ce corps soit celui de l'acteur, celui d'un objet ou d'un lieu filmé, en tant que « fausse surface » et « fausse profondeur », il est et reste toujours problématique. Par conséquent, cette voix *out*, dit-il, « participe ainsi de la pornographie en ce qu'elle donne à fétichiser le *moment* de la sortie des lèvres ». Une pornographie de la voix comparable à celle du sexe par un « abus des interviews » ou une fixation sur la « bouche des leaders politiques »³⁵.

— LA VOIX *THROUGH*

Daney appelle enfin *voix through* (la voix qui passe à travers) celle qui intéresse l'ensemble du corps : « celle qui est émise dans l'image mais en dehors du spectacle de la bouche. Un certain type de cadrage, le parti pris de filmer des personnages de dos, de biais ou de trois quarts, la multiplication de ce qui fait écran (meuble, paravent, un autre corps, une boîte, etc.) suffisent à disjoindre la voix de la bouche ». Cette voix, très présente chez Bresson, se définit par son statut ambigu, énigmatique, parce que disjointe de son double visuel — et montrant par cette disjonction même le « corps dans son opacité, le corps expressif, en entier ou en morceaux »³⁶. Ce type de voix, ajoute-t-il, est le propre de la modernité.

33. *Ibid.*, p. 146.

34. *Idem.*

35. *Ibid.*, p. 147.

36. *Idem.*

Les voix bressonniennes

Le timbre particulier des voix dans le cinéma de Bresson provient-il réellement de sa haine pour le théâtre ? Dernière question à laquelle le texte de Daney veut donner une réponse. La voix bressonnienne vise certes à rendre hommage à une classe sociale particulière : « la petite bourgeoisie », mais elle est aussi et surtout une voix « qui nécessite d'ouvrir la bouche au minimum, celle qui réduit — qui réserve — autant que faire se peut le spectacle de son émission »³⁷. Dans *Le Diable probablement*, il y a donc une « disjonction radicale » entre la voix et la bouche où, finalement, la voix devient l'affaire du corps dans son entièreté, l'affaire des instruments et des machines : « souffler, c'est l'affaire de l'orgue, aspirer c'est celle de l'aspirateur ». On peut en déduire le « mot d'ordre » cinématographique de Bresson : « ne pas chercher *d'où vient la voix*, ne pas chercher d'origine visible à ce qui s'entend » et « renvoyer la bouche à sa fonction d'orifice, de trou et à la jouissance de celui qui se la réserve. Renvoyer la bouche à la jouissance du Diable »³⁸.

Université de Montréal
Janvier 2018

37. *Ibid.*, p. 148.

38. *Idem.*