



HAL
open science

Voix blanche chez Green ?

Guillaume Dulong

► **To cite this version:**

Guillaume Dulong. Voix blanche chez Green ?. Entrelacs, 2014, 11, 10.4000/entrelacs.1402 . hal-02901692

HAL Id: hal-02901692

<https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-02901692v1>

Submitted on 17 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Voix blanche chez Green ?

Is there a Green's white voice ?

Guillaume Dulong



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1402>

DOI : [10.4000/entrelacs.1402](https://doi.org/10.4000/entrelacs.1402)

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Guillaume Dulong, « Voix blanche chez Green ? », *Entrelacs* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 14 janvier 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1402> ; DOI : [10.4000/entrelacs.1402](https://doi.org/10.4000/entrelacs.1402)

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Voix blanche chez Green ?

Is there a Green's white voice ?

Guillaume Dulong

- 1 Notre article se propose d'examiner le traitement de la voix propre aux films du cinéaste français Eugène Green, tant dans l'élocution des interprètes, au tournage, que dans la pratique du mixage.
- 2 En effet, ce qui pourrait surprendre est l'impression de récitation emphatique produite par ladite élocution semblant contrevenir aux postulats d'une économie pathétique des voix. Inhabituelle et manifestement monocorde, elle paraît mettre tout affect à distance. Or cette forme s'oppose à la thématique de films qui, comme *Le Pont des Arts*, prétendent découvrir la musicalité de la langue. Faut-il l'entendre comme une dialectique visant à montrer que le cinéma n'est qu'art de représentation et théâtre filmé ? Une telle esthétique serait alors ironique, au sens voltairien du terme¹. Néanmoins, la comprendre de la sorte relèverait sans doute d'une espèce de surdité. Surdité flagrante, selon l'auteur, lorsque nous employons à propos des films de Bresson l'expression de *voix blanche* :
- 3 « Ceux qui parlent de « voix blanche » dans les films de Bresson doivent être sourds, et apparemment n'ont jamais vu de couleurs »².
- 4 Pour dissiper ce malentendu, Green déclare que le double travail de la *pronuntiatio* des interprètes, lors du tournage, et de mixage, lors de la postproduction, favoriserait plutôt la manifestation d'une *voix intérieure*. Nous nous proposerons dès lors de caractériser cette dernière. Ce faisant nous la distinguerons de la *voix blanche* mais aussi de son contraire, la vocalisation spontanée. Selon les dires de l'auteur, c'est la *voix intérieure* cinématographique qui révèle des *intonations naturelles* dépassant ainsi l'opposition artificiel/naturel impliquée par l'expression *voix blanche*.
- 5 Nous définirons ce qui est communément nommé *voix blanche* par comparaison au bruit blanc, et la raison du rejet de cette qualification par Green. Dans un second moment, nous mettrons en évidence la démarche archéologique par laquelle l'auteur réactiverait la parole baroque. Cette démarche, animée d'un souci de renouveler la représentation théâtrale en montrant l'*oxymore tragique de la présence cachée*³, se retrouve transposée, *mutatis mutandis*, dans sa pratique cinématographique. C'est pourquoi nous nous

attacherons dans un dernier temps, à étudier les figures du mixage témoignant d'un souci d'une révélation de la *voix intérieure* comme le grondement des animaux dans *Le Monde Vivant* et le chant dans *Le Pont des Arts*.

- 6 Eugène Green est un metteur en scène, auteur de romans, réalisateur et scénariste français originaire des Etats-Unis. Il est le fondateur, en 1977, du théâtre de la Sapience dont la vocation est de réhabiliter l'esthétique du théâtre baroque européen (et tout particulièrement ses gestes et sa prononciation), théâtre auquel il attribue la vertu de résoudre la *crisis* de la représentation contemporaine. L'essai, intitulé *La Parole Baroque* en 2001, présente la théorie de cette réhabilitation et les résultats de ses recherches historiques.
- 7 Dans les années 2000, obtenant une subvention du Centre National de la Cinématographie qu'il attribue à la bienveillance de Pascal Thomas, président de la commission d'avance sur recettes, et à Jacques Rozier, alors chargé de l'examen des premiers films, il tourne *Toutes les nuits* (2001) qui est une adaptation de *La Première Education Sentimentale* de Flaubert. Il obtient le prix Louis Delluc de la meilleure première œuvre. Après un court-métrage reprenant la légende de Bisclavret, *Le Nom du Feu* (2002), il rédige un écrit théorique sur le cinéma(tographe), *Présences* (2003). Suivront *Le Monde Vivant* (2003), adaptation d'*Yvain, le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, puis *Le Pont des Arts* (2004). En 2007, il réalise le moyen-métrage *Correspondances*, et *La Religieuse Portugaise* en 2009, faisant publier, la même année, un recueil de fragments, *Poétique du Cinématographe*.
- 8 La création cinématographique de Green s'assortit d'une réflexion théorique esthétique générale sur l'essence du cinéma et de la représentation, mais aussi d'exemples perceptibles particuliers et donc de règles pratiques de création. *La Parole Baroque*, comme *Présences*, publiés chez Desclée de Brouwer dans la collection « *Texte et Voix* », sont ainsi accompagnés de disques compacts. Le second essai nous donne à entendre un mix de plusieurs extraits de bandes sonores de films⁴ se succédant comme un acheminement du son comme présence réelle, à la parole comme présence spirituelle en passant par le cri comme présence animale. Ces divers degrés vocaux permettant de penser l'opposition fondamentale des extrêmes du silence et de la musique semblable à celle des deux infinis pascaliens du Néant et de l'Être.

La voix blanche

Pascal : L'intelligence, n'est-ce pas ce qu'il y a de plus réel ?

Sarah : Tu sais bien que non, l'intelligence des hommes est sourde.

Le Pont des Arts (VI : Le Pont des Arts)

- 9 La voix est la manifestation sonore que produit un individu vivant lorsque l'air expiré est utilisé par son appareil phonatoire coordonnant divers organes : le diaphragme, les poumons, la trachée, le cou, les cordes vocales, le pharynx, le larynx, la glotte, la bouche, le palais, le voile du palais, la langue, les dents, les lèvres, le nez et les fosses nasales. Il s'agit donc d'un son organique individué qui affecte particulièrement celui qui l'émet, sujet d'un chiasme audio-phonatoire. La voix est opposée au bruit, à supposer que celui-ci soient une présence événementielle insignifiante, une réitération continue et amorphe de sons⁵.

- 10 Au contraire, la voix serait déjà porteuse d'intentions, sinon culturelles, au moins vitales. On prête à la voix une fonction d'expression naturelle des émotions (joie, tristesse, amour, haine, peur, colère, admiration...) par opposition à la parole qui dépend de règles linguistiques conventionnelles voire d'une pensée conceptuelle. Tel est le sens de l'opposition de la voix (*Phônè*) et du langage articulé (*Lògos*) dans *Les Politiques* d'Aristote pour qui les animaux communiquent par la voix, mais non par la parole qui est générale et permet de penser le rapport à la Loi, au *Nòmos*⁶. La vocalisation est l'objet d'étude de la phonologie qui s'attachera à la manière dont elle s'inscrit dans une parole et une langue, mais aussi de la phonétique qui l'étudiera comme un son complexe.
- 11 Dans ce cadre l'expression *voix blanche* désigne une vocalisation sans timbre voire atone. La définition du Littré, la détermine comme une voix « *modifiée pour le chant* » et plus précisément comme des « *voix de ténor, claires, ouvertes mais manquant de timbre et de mordant* ». L'épithète « blanc » qualifiant la voix est le même que celui qui qualifie un signal (suivant un processus aléatoire) dont les fréquences ont une densité égale comme l'est la neige des postes de télévisions analogiques. Si la variation de ton produit un contexte signifiant pour un discours donné, alors une voix sera dite blanche par analogie, dans la mesure où l'acte phonatoire est tel que les profils sonores du discours ne peuvent être reconnus. Celui-ci paraît inactuel, désincarné, sans contexte pathétique ou intentionnel particulier. Qui l'entend « blanche » n'aperçoit donc pas les contours de la voix, peine à discerner les variations de tons, permettant de l'associer à une cause psychologique affective déterminée, ou plutôt de l'associer à des symptômes visibles déterminés plutôt qu'à d'autres. Comme si l'interprète déclamait un texte plus qu'il ne jouait avec sa parole dans une situation de communication présente ou visible. Comme s'il jouait à jouer, ne « vivant » pas ce dont il parle mais s'écoutant presque parler ; sa voix manifestant une absence de personnalité et le narcissisme audio-phonatoire des situations de pseudo-communications. Est-ce à dire que ces nuances n'existent pas ? Que l'auteur serait un « littéraire », c'est-à-dire ne s'en tiendrait qu'à une signification écrite et générale des discours ? Ou bien, plus prosaïquement, que les acteurs jouent mal ?
- 12 Cela expliquerait le reproche de récitation inexpressive et d'hermétisme snob, de « *ton compassé à la Bresson* » formulé à l'encontre de la diction des films de Green, reproche renforcé par le registre soutenu de l'écriture de l'auteur⁷. Par ailleurs, une note de Bresson paraît aller dans ce sens, lorsqu'il parle de la retenue du jeu des acteurs :
- « Soumets tes modèles à des exercices de lecture propres à égaliser les syllabes et à supprimer tout effet personnel **voulu**.
Le texte uniformisé et régularisé »⁸.
- 13 Cependant il ajoute :
- « L'expression **qui peut passer inaperçue** obtenue par des ralentissements et des accélérations presque insensibles, et par le mat et le brillant de la voix. Timbre et vitesses (timbre = estampille) »⁹.
- 14 Or parler de la *brillance* et de la *matité* de la voix et conclure sur l'égalité du timbre et de l'estampille comme marque distinctive de celle-ci, ne revient pas à en annuler purement et simplement les variations toniques voire les affects de la personnalité s'exprimant. Au contraire, il s'agit de la promouvoir selon de nouvelles harmoniques. Cela la rapproche du chant et de la musique, de l'incantation et l'extrait, dans le même temps, d'une causalité psychosomatique ou signifiante préétablie, de cette fonction *signalétique* que Barthes reprochait au chant de Souzay¹⁰.

- 15 Ce faisant l'émetteur, le *modèle* dans le vocabulaire bressonien, est tenu de ne plus user de sa voix comme sous-texte psychologique d'un message, ce qui est le propre de l'expressivité dans le *jeu* de ce que le cinéaste nomme *le théâtre filmé*. Celle-ci y serait l'effet d'une cause intentionnelle déjà-là, le *background* d'un personnage déterminé par le script ou la mise en scène, comme d'un jeu hérité du théâtre donc indépendant des opérations tournage, de mixage et de montage propre au cinéma. En revanche, en se retenant, le *modèle* tendrait à inverser le rapport de cause à effet entre l'intention et la vocalisation. Sa vocalisation fait nécessairement sens avec la mise en cadre, le mixage et le montage. Partant, selon Bresson, à l'écran le *modèle* ne se sert plus de sa voix comme d'un outil d'imitation, d'un instrument de représentation d'un rôle, mais il la vit. Du même coup, les auditeurs seraient comme interpellés par le mystère du « vouloir dire » qui apparaîtrait comme étant indissociablement un « vouloir se dire » qu'ils seraient enjointes d'interpréter en discernant de lui-même les variations de tonales¹¹.
- 16 La blancheur n'est donc pas uniquement une qualité objective, elle dépend aussi d'une valeur que nous prêterions à la voix en fonction d'une attente relativement déçue à l'audition d'une phonation ne répondant pas au registre du jeu. C'est ce défaut d'aperception, que Green qualifiait de *surdité* : nous ne percevons pas les variations de la voix dans cette énonciation car prenons pour naturelle la manière de vocaliser du *théâtre filmé*.

L'oxymore baroque et le dédoublement par la *pronuntiatio*

- 17 Green applique au cinéma des éléments de déclamation des textes qu'il a employés pour le théâtre de la Sapience et qu'il expose dans *La Parole Baroque*. C'est le fruit de ses recherches historiques sur la culture baroque européenne qu'il circonscrit sur une période de 150 ans, allant de 1530 à 1680, période de grands bouleversements tant sur le plan moral (les guerres de religion entre catholiques et protestants, l'avènement de la Compagnie de Jésus et des absolutismes politiques) que spéculatif (Galilée, Harvey, Huygens, Descartes, Torricelli, Pascal envisagent la nature comme une machine). C'est une époque où Dieu est évacué de l'explication des phénomènes naturels quoiqu'il soit pourtant présent sur le mode paradoxal de l'absence au monde¹². En effet, dans les arts et dans la rhétorique, Dieu devient une *présence cachée*, thème sacré se déclinant dans le discours politique par la théorie des *deux corps du roi*¹³. La culture baroque serait un esprit collectif, une énergie soumise à une *double contrainte* (dans l'acception girardienne du terme)¹⁴, une tension entre le cœur et la raison, la rhétorique et la logique, l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie dont l'expression la plus marquante serait le courant janséniste, Port-Royal des Champs, et, plus spécifiquement, son officieux affilié Blaise Pascal.
- 18 « L'oxymore, dont le sens étymologique en constitue un exemple – “ un fin fou ” – est l'assemblage de deux termes que la raison tient pour contradictoires, comme “ obscure clarté ”, ou “ innocent coupable ”, et qui, dans un contexte donné, communique un sens qui montre précisément les limites de la raison. Ainsi, l'homme baroque, en même temps qu'il travaille activement à l'élaboration d'un modèle de l'univers qui exclut Dieu, travaille aussi activement pour rendre apparent le Dieu caché, et donc aussi pour démontrer la fausseté de ce modèle »¹⁵.

- 19 L'esthétique baroque et plus particulièrement la parole, travaille à ne pas résorber cette opposition dans l'un des deux termes, mais la manifeste dans un oxymore : celui de la *présence cachée*. En s'aidant des analyses du directeur de thèse de Green, le sémiologue Louis Marin, nous pouvons montrer que l'expression de *présence cachée* renvoie à une théorie du discours du pouvoir et de la représentation au double sens de ce terme : représentation désignant tout à la fois ce dont la présence répète quelque chose d'absent mais aussi ce qui autorise, atteste de sa présence comme tel¹⁶. Cette définition de l'oxymore comme archétype de la représentation artistique baroque est indissociable de sa fonction sacrée. Comme dans l'anthropologie religieuse de Girard exposée dans *La Violence et le Sacré*, il manifeste le sacrifice d'un bouc émissaire.
- 20 Dans une perspective plus historique, le metteur en scène se concentre sur la *pronuntiatio* qui est la dernière des 5 parties de la rhétorique médiévale après : l'*inventio* (proposition d'un objet de discours), la *dispositio* (ordonnancement des moments de l'argument), l'*elocutio* (la rédaction des énoncés et le choix des figures), la *memoria* (apprentissage du discours). Son hypothèse est que cette division de l'art rhétorique se réfléchit davantage à l'ère baroque, et présenterait trois caractères répondant à une stricte codification, analogue à celle du Nô ou du Kabuki, guidant l'interprétation individuelle : la prononciation, le rythme et l'intonation. La maîtrise de la *pronuntiatio* devait permettre à l'acteur de mettre en présence les spectateurs avec une réalité duale et une : le corps et la voix de l'interprète *hic et nunc* et le personnage inactuel d'un texte écrit par un auteur, distincts et unis par la langue même en son unité, son énergie, ou souffle propre.
- 21 Pour retrouver cette *pronuntiatio*, il convoque des ouvrages de rhétorique, de grammaire et de chant : le *Traité de récitatif* (1707) de Le Gallois, les *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter* (1668) de Bénigne de Bacilly, les *Essais de grammaire* (1694) de Louis de Dangeau et *L'Eclaircissement de la langue française* (1530) de Jean Palsgrave. Outre ces indications écrites, il se reporte aux œuvres musicales contemporaines comme celle de Lully, Marenzio, Luzzaschi de Monteverdi, et à la théorie exposée par Giulio Caccini en préface aux *Nuove Musiche*. Celles-ci articulent deux lignes, la basse et la mélodique : « la basse continue fournit une assise rythmique régulière et une stabilité harmonique, correspondant au modèle rationnel du monde, tandis que le chanteur, par la ligne mélodique et les effets improvisés de la voix, peut rendre sensible la dimension cachée des paroles, exactement comme le fait un acteur ou un orateur qui déclame un texte »¹⁷.
- 22 Dans cette perspective, l'auteur soutient que l'opposition *jeu naturel/artificiel* était étrangère à cette période et qu'il s'agit d'une illusion rétrospective. Il reconnaît que la langue de représentation n'était pas la même que celle des échanges ordinaires, en raison du type de communication que chacune rend possible. Comme nous l'avons dit, il rapproche plutôt leur opposition de celle du sacré et du profane présentée par l'anthropologie religieuse. La voix est donc *tragique* littéralement puisque étymologiquement *tragédie* désigne le chant du bouc émissaire, celui qu'on égorge pour marquer la limite entre ces deux dimensions corollaires de la vie collective¹⁸. La *pronuntatio* est incantation, appel à et rappel d'une commune appartenance à une histoire et un langage articulé. À cette fin elle rend manifeste les catégories grammaticales d'une langue en en faisant apparaître des liaisons et des phonèmes muets car occultés par un usage ordinaire.
- 23 Ainsi pour ce qui est de la prononciation, le metteur en scène démontre que les voyelles latentes devaient être audibles à l'instar de toute consonne finissant un mot non suivi d'une voyelle. De même l'étude du rythme tant dans les vers que dans la prose, l'amène à

distinguer des accents d'intensité, de longueur et de hauteur et à résoudre le problème des « e » muets des alexandrins du théâtre « classique » car la quantité de pieds est relative à la dernière syllabe accentuée. Il montre que l'ordre des accents les uns par rapport aux autres, selon un principe d'alternance symétrique d'intensité et de longueur permettait à l'acteur de moduler son souffle selon les différences de charges pathétiques du discours. Enfin, il montre que l'intonation des énoncés rapproche la déclamation du chant. Elle ordonne la succession des mots comme un progrès traversant divers paliers. Celui-ci débute sur une note tonique et s'achève sur une note harmonisée à la base et permettant d'identifier l'unité d'ensemble de la progression des énoncés suivant 4 accentuations (la fermeture, l'ouverture, l'interrogation, l'atténuation). La combinaison de ces accents faisait ressortir une certaine musicalité étrange et familière de l'ensemble des énoncés.

- 24 Ces règles de la *pronuntiatio* énoncées, l'auteur procède également à une reconstitution de la phonétique baroque française mettant en avant les différences entre les consonnes, les voyelles orales, nasales et les diphtongues du français académique moderne et du français baroque.
- 25 Le disque compact qui accompagne le recueil nous donne à entendre le fruit de ses recherches par les lectures du *Chêne et du Roseau* de La Fontaine, *La Jérusalem délivrée* du Tasse, le monologue du prince du Danemark dans *Hamlet* de Shakespeare, *Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viaud... Mais ces découvertes phonétiques sont aussi convoquées dans le documentaire de Vincent Dieutre *Fragments sur la Grâce* (2006)¹⁹ où, entre autres, les *Lettres écrites à un Provincial par un de ses amis* sont lues de la sorte par Matthieu Amalric, révélant les figures de la *commedia dell'arte* en acte dans l'écriture pascalienne.

Y a-t-il une *pronuntiatio* cinématographique ?

« Les intonations de la déclamation baroque sont celles de la langue mais tout est mis sous la loupe, car le jeu baroque est fondé sur la rhétorique, et on cherche à convaincre. Dans le cinématographe, il faut respecter les intonations naturelles, mais les reproduire à échelle réduite, afin de capter la voix intérieure. C'est le cinéaste qui utilise la rhétorique »²⁰.

- 26 Green justifie donc la reprise des options esthétiques proposées par la culture baroque au théâtre (pas uniquement en raison du tollé que cette reprise suscita) car elles nous mettraient en présence de l'oxymore de la présence cachée. Cette entreprise archéologique et artistique peut-elle être transposée telle quelle au cinéma ?
- 27 La réponse est double.
- 28 Si l'on compare les extraits suscités des *Fragments sur la Grâce* (2006) avec *Le Pont des Arts* (2004) on s'aperçoit que l'interprétation ne suit pas toujours de façon scrupuleusement orthodoxe les règles de la *pronuntiatio* théâtrale – sauf lorsque des personnages lisent des textes de ladite période, comme dans la séquence du *Pont des Arts* où Pascal (Adrien Michaux) déclame des vers de Michel-Ange. Cependant, l'interprète le fait en écoutant des *riffs* de guitare électrique. Les liaisons sont faites constamment et les scansions du discours répondent à un rythme et une intonation identifiable et inhabituelle, mais les consonnes finales qui ne sont pas suivies de voyelles ne sont pas toujours audibles. De surcroît, on ne retrouve pas d'éléments de la phonétique française du XVII^{ème} siècle, pas de « r » roulé, pas de « oi » prononcé « oué » pour prendre les éléments frappant le plus notre oreille. Les voix et dialogues se conforment aux règles phonétiques actuelles.

- 29 Cela est-il lié au fait que ces films se déroulent au XX^{ème} voire XXI^{ème} siècle pour la plupart que cette entorse répond à des raisons de vraisemblance ? Une telle considération chronologique objective, supposant une absolue hétérogénéité des périodes, ne tient pas. D'une part le film « d'époque » qu'est *Le Monde Vivant* reprend certes la geste arthurienne mais l'actualise – comme l'attestent « *les pantalons en toile de Gênes* » que portent les chevaliers, les références aux lois Jules Ferry et à « *la sorcière lacanienne* », et les ruptures de ton comme l'exclamation : « *C'est super frais !* » francisant l'anglais « *It's super cool !* ». D'autre part même les films « contemporains » comme *Le Ponts des Arts* ou *La Religieuse Portugaise* font référence à la période baroque et entrent en dialogue avec celle-ci : l'un avec l'histoire de l'enregistrement du *Lamento della Ninfa* en 1980 donnant lieu à la reprise de l'histoire du suicide de la femme de Monteverdi et l'autre avec le retour d'une actrice dans sa ville d'origine pour tourner l'adaptation des *Lettres d'une religieuse portugaise* donnant lieu à la reprise de légende de Dom Sebastiao, le *roi caché*.
- 30 Cela ne signifie donc pas que Green renonce aux principes de l'esthétique baroque exposés dans *La Parole Baroque*, mais que le cinématographe lui permet de les repenser comme il le soutient dans *Présences*.
- 31 Dans cet essai, le réalisateur écrit que le cinématographe n'est pas tant un art de la représentation, dans le sens d'un redoublement d'une réalité préexistante, comme le serait le théâtre. Il est plutôt compris sur le versant de l'intensification de présence, précédemment invoqué en référence à Marin. C'est essentiellement un art révélateur : il présente le filmé en personne²¹. L'image cinématographique, mais aussi la voix cinématographique, ne sont donc pas émises ni reçues comme le sont des symboles préalablement réfléchis. Green prétend donc que l'invention de la photographie par Niepce et Daguerre, puis du cinéma par Edison et les Lumière n'est pas le seul fait d'une trouvaille technique mais relève également d'un souci fondamental de rendre présent l'absent et réciproquement²². Ainsi les portraits et les paysages urbains de Félix Nadar sont-ils interprétés comme des *Memento mori* profondément fantastiques qui n'ont pas besoin du recours à des artifices théâtraux ou picturaux pour nous ouvrir à l'Ailleurs.
- 32 Le cinématographe est compris comme une tendance culturelle dont le besoin s'est manifesté dans diverses disciplines à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle et a trouvé sa voie d'expression esthétique la plus aboutie dans la création de film. Bazin lui-même écrivait que le cinéma « *achève le baroque* »²³. Pour ce dernier, la photographie dépendait d'un régime sémiotique distinct de l'image picturale figurative d'une part, et du signe linguistique abstrait, d'autre part. Elle avait quelque chose d'un méta indice, d'une *trace*²⁴, c'est-à-dire d'une incarnation – ce que Green nomme *signe*. Bazin précisait qu'elle ne se substituait pas à son modèle, elle est encore la présence du modèle bénéficiant d'un exceptionnel *transfert de réalité* – la photographie réaliserait quasiment une *transsubstantiation*, le critique comparant la photographie au Suaire de Turin et citant Pascal²⁵. En outre, il précisait aussi que l'image cinématographique se distinguait de la photographie par la durée continue, et par le montage qui est un langage, de là à en faire une parole²⁶...
- 33 Green poursuit l'ontologie bazinienne en faisant de l'image cinématographique l'oxymore de la *présence cachée*. Son enregistrement durant du mouvement est créé et reçu comme un *signe*. Il se comprend et se perçoit avant de s'expliquer contrairement au *symbole*. En ce sens, il nous ramène au réel, il le *révèle* en nous amenant à le voir autrement. C'est pour cela que le cinéma serait l'art métaphysique et platonicien par excellence.

- 34 « Le signe s'oppose au symbole en ce qu'il se présente toujours comme un élément du réel dans un contexte naturel, et s'il peut être porteur d'un sens révélé, il n'est jamais le résultat d'une volonté intellectuelle. Le théâtre ne peut représenter que des symboles, car toute réalité théâtrale naît d'une feinte et résulte d'une intention précise et intelligible. Mais l'élément qui, dans le cinéma, peut renfermer un sens à découvrir, a toujours une place naturelle dans une réalité préexistant à celle du film »²⁷.
- 35 Pour cette raison la déclamation théâtrale du XVII^{ème} siècle, rappel de la présence cachée de l'unité de la langue, est partiellement abandonnée. Le cinématographe étant déjà cette parole de la présence cachée, la reprise d'une telle déclamation risquerait de la faire tomber dans le registre du théâtre filmé, de falsifier tout à la fois l'image et le réel. L'usage cinématographique que le réalisateur fait de la *pronuntiatio* n'est donc pas celui d'un antiquaire, il sera différent et ce en raison d'une différence de synchronisation entre les deux arts. C'est en cela que le réalisateur rejoindra l'économie du mixage de Bresson, voire de Cocteau, puisqu'il s'agira de révéler en les amortissant « *les intonations naturelles* ».

La voix intérieure

Denis : Pourquoi n'as-tu pas pleuré ?

Julie : Cela m'est venu naturellement. En regardant la mer, j'ai compris le sens de ce que dit ma voix.

Tu verras au montage, mais je crois que c'est la dernière prise qui est la plus juste.

La Religieuse Portugaise (V : A Criança e o Encoberto)

- 36 Selon les principes esthétiques que sont ceux de Green concernant la parole baroque et le cinématographe, nous pouvons en conclure que la voix a un rôle majeur dans ses films puisqu'en travaillant sur son émission au tournage, et à sa synchronisation au mixage, elle nous présente le mystère du personnage, nous donne à voir la présence invisible de la *voix intérieure*. Comme l'image, la voix est l'enregistrement dans la durée d'une présence dédoublée qui vaut à la fois pour nous-mêmes mais en même temps que nous ramenons à une cause émettrice absente. C'est ce que Michel Chion nomme le caractère *acousmatique* de la voix, c'est-à-dire que nous la percevons comme un effet sans cause et pourtant cette cause, nous tendons à la penser potentiellement visible au cinéma. Aussi ce dernier écrit-il que la voix est « *en errance à la surface de l'écran* »²⁸ : le dédoublement, couplé, à celui de l'image qui rend présent un filmé absent permet de penser la spécificité de l'opération de synchronisation dans une perspective *signifiante* plutôt que *symbolique* afin rendre visible et audible ladite voix intérieure. La *voix intérieure* tâche de faire travailler cet entre-deux de l'*acousmètre* pour en montrer l'unité audiovisuelle paradoxale.
- 37 Ce n'est pas nécessairement une voix synchrone en prise directe, ni nécessairement une voix qui serait totalement détachée du montré ou dans une relation bien lâche avec lui. On le voit et l'entend dans la prédilection accordée par Green aux voix hors-champs mais dont une partie du corps de l'émetteur est cependant cadrée en très gros plan (les pieds et les mains) dans ces premiers films, particulièrement dans *Toutes les Nuits* et *Le Monde Vivant*. Cela détache la voix d'une focalisation buccale et lui donne un aspect actif en donnant à la partie cadrée un caractère de blason.

- 38 Filant une analogie avec la composition du cadre qui isole une partie du monde pour en révéler la présence même, Green explique que le mixage permet de ménager un silence (qui n'est pas nécessairement une absence de son, le vide) faisant ressortir la voix comme présence même de celui qui vocalise. Ainsi dans les séquences de *vision* du *Pont des Arts* et de *La Religieuse Portugaise*, subsiste-t-il un léger murmure, celui de l'eau et de la circulation dans le premier film, et d'un souffle de vent amortissant les échos de la chapelle dans le second. Cette atténuation fait ressortir davantage la voix des interprètes. On retrouve cette économie de l'isolation phonique chez Bresson. Il craignait que l'emphase du jeu des acteurs dont la voix est pré-travaillée en vue de produire un effet expressif, ne faussât la présence à l'écran. Pour cette raison, il imposait aux acteurs de se parler à eux-mêmes sans réfléchir à ce qu'ils allaient dire, ni à la manière de moduler sa voix pour le dire, comme si l'interprète devait se mettre au diapason de sa propre oreille. De même il s'efforçait d'éliminer toute réverbération acoustique dédoublant la voix dans le milieu pour la sertir dans le silence en retravaillant la bande-son en postproduction. De ce double travail résulte *la voix intérieure* comme auto-manifestation de l'interprète en personnage que nous pouvons comprendre comme relevant d'un souci d'assigner la voix à un corps et un corps à une voix, de nous montrer des entrelacs audio-phonatoires.
- 39 D'autre part Green ne refuse pas l'emploi du *play back* et du *doublage*. Ainsi dans *Le Pont des Arts*, les voix de Natacha Régner et Christelle Prot sont doublées lorsqu'elles chantent en italien et en kurde. Cela nous les montre possédées par la musique, une autre langue, et souligne du même coup un hiatus audiovisuel voix et corps, mettant en évidence l'unité propre au *masque*²⁹. D'autre part le chien du *Monde Vivant* (2003) se voit doublé par le grondement d'un lion lorsqu'il est hors-champ et qu'un personnage le regarde. Cela pourrait passer pour un effet tourneurien à *La Féline* (*Cat People*, 1942) c'est-à-dire une représentation indirecte dont on ne sait si elle peut être attribuée à une auricularisation interne du personnage montré ou si c'est une auricularisation externe. Cependant plusieurs plans nous le montrent et nous le font entendre, synchrone, rugissant comme lorsqu'il dévore le faciès de l'ogre. Si bien que les paroles du Chevalier le présentant comme un lion sont par-delà une opposition entre exactitude objective et imagination subjective d'un personnage ou du réalisateur, par-delà un dualisme corps et esprit.
- 40 Ce que nous voyons contredit ce que nous entendons et *vice versa* : l'image ne se subsume pas sous le concept de « lion » mais le rugissement oui. À partir de cette contradiction je peux logiquement estimer que soit ma vision est exacte et non mon audition, soit mon audition l'est mais non ma vision, mais en ce cas je perds l'oxymore avouée de l'énonciation filmique. Identiquement si je considérais cette association du corps de chien et du rugissement du lion comme produite par l'imaginaire d'un personnage par opposition à la « réalité » du récit. L'alternative précédente se poserait encore pour ledit personnage et se présenterait comme suit pour les spectateurs : soit ils voient réellement le chien et entendent le lion « dans leur tête » (ils se le représentent comme lion mais c'est un chien), soit ils voient le chien « dans leur tête » et entendent réellement le lion (ils se le représentent comme chien mais c'est un lion). Or une telle alternative relève du symbolique plutôt que du signe. Au contraire quand le Chevalier signifie que celui qui est vu chien est un lion et qu'il rugit, cet acte est comparable au « *Ceci est mon corps.* » de l'Eucharistie : l'image, le montage, le mixage réalisent alors la présence réelle du chien comme lion et du lion comme chien. Ces paroles renvoient au pouvoir poétique de

l'audiovision, ce que l'on aurait pu nommer à la suite de Cocteau, dans *Les Entretiens sur le cinématographe, le merveilleux direct*³⁰.



Le Monde Vivant (2003). La voix du chien et la parole du Chevalier, l'animal donc que je suis.

- 41 Ce dernier présentait un procédé, comme le *synchronisme accidentel*, assez proche des techniques surréalistes. Il consiste soit à garder sur la bande-son des bruits inattendus enregistrés durant le tournage pour les mixer ensuite sur l'image, soit à disjoindre la musique et les sons d'avec le donné visuel créant une confusion des niveaux d'auricularisation. En effet, le cinéaste prétend donner les moyens de se saisir de façon quasi-intuitive de cette Vérité qu'est la présence du monde même en sa virtualité, en deçà de la distinction réfléchie du réel et de l'irréel. Intuition, pareille à une farce, à un heureux hasard qui, tout à la fois, inspire le poète et réforme la perception du public. C'est bien par un heureux hasard qu'advient une telle synchronie entre le rugissement du lion et l'image du chien mais cette conjonction s'auto-justifie par la parole qui pose cet *anacousmètre* et demande à être crue. La différence entre Cocteau et Green réside donc dans le fait que la voix du lion est liée à la parole du Chevalier.
- 42 L'usage de la voix *off* est un parallèle aux échanges écrits de personnages comme dans *Toutes les nuits* (2001) et le court-métrage *Correspondances* (2007). Dans ce premier long métrage, Green déroge à l'éthique du *shunting* bressonien³¹ puisqu'il a enregistré ses interprètes dans une cave pour avoir un effet de résonance donc de réflexion contrairement à *Correspondances*. Cela lui avait permis de dédoubler cette voix, s'identifiant tout à la fois à un personnage visible dans l'image tout en renvoyant à un temps qui n'est pas celui de la monstration.
- 43 Nous interprétons donc la *voix intérieure* comme l'ensemble de procédés rhétoriques cinématographique de *désacousmatisation*, visant à incarner un *acousmètre*. La *voix intérieure* s'inscrit donc dans ce que Chion nommait la mystique de l'*anacousmètre* aspirant à dépasser le dualisme audio-visuel pour nous faire réfléchir sur le caractère acousmatique de la voix – soit le fait que nous la considérons toujours comme émise par une source invisible et que nous cherchions, cependant, à lui assigner un corps visible. À travers l'œuvre de Green, la *voix intérieure* apparaît comme la manière dont le cinéma donne à voir et entendre l'autoportrait de l'interprète en personnage, la manière dont

indissociablement il s'évoque et s'entend personnage. Elle est la vérité du personnage et de l'interprète, de leur rencontre, à travers notre expérience d'écoute.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *Les Politiques*, Editions Garnier Flammarion, 1993.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1970.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Editions Cerf 7^{ème} Art, 1999.
- BRESSON Robert, *Notes sur le Cinématographe*, Editions Folio, 1995.
- BRESSON Robert, *Bresson par Bresson : Entretiens 1943-1983*, Editions Flammarion, 2013
- CHION Michel, *Le Son*, Editions Nathan, 1998
- CHION Michel, *La Voix au Cinéma*, Editions Cahiers du Cinéma, 1987.
- COCTEAU Jean, *Entretien sur le cinématographe*, Editions du Rocher, 2003.
- GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Editions Hachette/Pluriel, 1999.
- GREEN Eugène, *La Parole Baroque*, Editions Desclée de Brouwer, Collection « Textes et Voix », 2001.
- GREEN Eugène, *Présences : essai sur la nature du cinéma*, Editions Desclée de Brouwer/ Cahiers du Cinéma, 2003.
- GREEN Eugène, *Poétique du cinématographe*, Editions Actes Sud, 2009.
- KANTOROWICZ Ernst, *Les Deux Corps du Roi*, Gallimard, 1989.
- MARIN Louis, *La Critique du Discours, Etudes sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Editions de Minuit, 1975.
- MARIN Louis, *Le Portrait du Roi*, Editions de Minuit, 1981.
- PEIRCE Charles Sanders, *Ecrits sur le Signes*, Editions du Seuil, 1978.
- Article cité :
- GARSON Charlotte, *Etudes* n° 401 (Novembre 2004).

NOTES

1. L'ironie est un procédé rhétorique reposant sur un hiatus entre une énonciation et un énoncé, hiatus produisant une polysémie. Ordinairement on dit qu'est ironique une proposition à double sens : l'un littéral et l'autre implicite et contextuel. Celui-ci s'identifie grâce à une clé, une figure de style dans l'énoncé (hyperbole rendant impertinente la signification littérale, oxymore...) renvoyant à un contexte d'énonciation opposé. Or Voltaire est une référence historique et littéraire qui, selon Green, est à l'origine d'un malentendu quant à la définition du « baroque ». En France, il est assimilé à une esthétique des passions et de l'exotisme par opposition au bon goût rationnel du génie national dit « classique ». Il réduirait alors l'oxymore baroque, et le

discours ironique qu'il implique, en une contradiction logique binaire où la signification implicite rend quasi inepte, voire mensongère, la signification littérale. Cf. Eugène Green, *La Parole Baroque*, Editions Desclée de Brouwer, 2001, pp. 33-37.

2. Eugène Green, *Poétique du Cinématographe*, Editions Actes Sud, p. 120.

3. Eugène Green, *La Parole Baroque*, Editions Desclée de Brouwer, 2001, p. 18-22.

4. *De facto* le C.D. dispose de 5 pistes : la fin d'*Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1957), les débuts de *L'enfant sauvage* (François Truffaut, 1970) et des *Harmonies Werkmeister* (*Werkmeister harmóniák*, Belà Tarr, 2001), de la fin de *Toutes les nuits* (Eugène Green, 2001) et du *Nom du Feu* (Eugène Green, 2002). Mais Green propose pourtant six analyses arguant n'avoir pas pu cependant obtenir les droits de reproduction et de diffusion de la bande son de *Silence* (*Tystnaden*, Ingmar Bergman, 1963).

5. « Écouté à une certaine proximité, il est comme une série d'événements qui à la fois s'annulent les uns dans les autres et, en même temps, par leur diversité, ne se fondent jamais en une forme collective ; chaque bruit remplace l'autre à la fois en n'étant pas très différent de lui et en ne le répétant jamais littéralement. Chaque son apparaît et s'éloigne – forme dite en delta, et le temps qu'il s'efface d'autres sont apparus », Michel Chion, *Le Son*, Editions Nathan, 1998, p. 69.

6. « Certes la voix est le signe du douloureux et de l'agréable, aussi la rencontre-t-on chez les animaux ; leur nature, en effet, est parvenue jusqu'au point d'éprouver la sensation du douloureux et de l'agréable et de se les signifier mutuellement. Mais le langage existe en vue de manifester l'avantageux et le nuisible et par suite aussi le juste et l'injuste », Aristote, *Les Politiques* (1253 – a10 ; 1253 – a18), Editions Garnier Flammarion, 1993, p. 91-92.

7. À ce titre citons la critique, pourtant apologétique, de Charlotte Garson à propos du *Pont des Arts* :

« Dès la première séquence, un dialogue entre nos deux étudiants en philo, dans une chambre du Quartier Latin ; le ton est donné. Eugène Green a imposé à ses comédiens la " diction baroque " : ils parlent le français d'aujourd'hui avec la prononciation supposée du XVII^{ème} siècle, en soulignant toutes les liaisons. Est-ce un parti pris zesthétique ? Où finit la comédi-e ? Où commence le ridicule ? Voici comment on cause sur un ton compassé, dans le film, pour se dire à peu près : " Si vous ne l'aimiez vraiment pas, vous zûtes plaqué ce mec ". Quelle que soit l'intention, l'effet à l'écran est plutôt désastreux, et le spectateur a surtout envie, au bout de quelques minutes, de quitter la salle.

Pour une fois, je vais cependant essayer de défendre un film qui a tout pour déplaire, un vrai film maso – que dis-je, carrément suicidaire –, auprès duquel le parler bressonien (auquel, évidemment, Eugène Green se réfère) apparaît comme la quintessence du naturel », Charlotte Garson, *Etudes* n° 401 (Novembre 2004), p. 538.

8. Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Editions Folio, 1995, p. 108. Nous soulignons.

9. *Idem*. Nous soulignons.

10. « Cet art est essentiellement **signalétique**, il n'a de cesse d'imposer non l'émotion mais les signes de l'émotion », Roland Barthes, *Mythologies*, Editions du Seuil, 1970, p. 185. Nous soulignons

11. Ainsi pourrions-nous interpréter le précepte bressonien selon lequel le cinématographe montrerait l'effet avant la cause, chargeant les spectateurs d'interpréter cette raison des effets, contrairement au théâtre filmé qui, présentant la cause avant l'effet, assigne une signification déjà écrite au filmé. Ce précepte est proféré lors d'un entretien avec François Weyergans intitulé *Bresson : Ni vu ni connu* (1965) mais aussi dans le fragment : « TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant. » Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe*, Editions Folio, 1995, p. 77. Fragment repris et analysé par Eugène Green, *Présences*, Editions Desclée de Brouwer et Cahiers du Cinéma, 2003, p. 156-157.

12. Green oppose ainsi la période baroque d'une part, à celle de la Renaissance humaniste (Dieu est présent et connaissable à travers l'étude des phénomènes naturels comme un artisan peut être connu par l'examen de sa création) et à celle des Lumières (Dieu est absent, c'est un faux problème).
13. Dans le prolongement de cette théorie reprise à Ernst Kantorowicz, l'auteur propose ainsi une analyse du tableau de Philippe de Champaigne *Louis XIII couronné par la Victoire*. Cf. Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi*, Gallimard, 1989 ; Eugène Green, *La Parole Baroque*, Desclée de Brouwer, 2001, p.62-72.
14. La *double contrainte* ou *double bind* est une expression inventée par l'éthologue et psychologue Gregory Bateson dans le cadre la psychologie de l'interaction pour expliquer les comportements schizophréniques comme une aliénation dans des situations de communication « *perdant-perdant* ». Reprise et généralisée par René Girard, elle rend compte du phénomène anthropologique de *désir mimétique* qui, laissé à lui-même, crée une situation de violence collective : la crise sacrificielle. Cf. René Girard, *La Violence et le Sacré*, Editions Hachette/Pluriel, 1999, pp. 213-248.
15. Eugène Green, *La Parole Baroque*, Editions Desclée de Brouwer, 2001, p. 20.
16. Cf. Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, Les Editions de Minuit, Collection « *Le Sens Commun* », 1981, p. 9-11. Green voit dans le cinématographe un accomplissement de cette mise en présence de l'absence.
17. Eugène Green, *op. cit.*, p. 261.
18. Subséquemment, Green a un propos plus radical puisqu'il considère que le *jeu naturel* post-moderne, comme le réalisme psychologique qu'il combat, sont idéologiques : ce sont des constructions historiques qui s'ignorent, des effets de pratiques linguistiques et musicales déterminées qui, par *raison des effets* et dogmatisme, se substituent à leurs causes.
19. Vincent Dieutre, *Fragments sur la Grâce*, Editions Montparnasse, 2006.
20. Eugène Green, *Poétique du cinématographe*, Editions Actes Sud, 2009, p. 120.
21. « En effet la Nature qu'on trouve représentée au cinéma comporte toujours une présence réelle, qui vient des éléments servant à constituer cette représentation, et de leur énergie qui demeure dans l'image cinématographique », Eugène Green in *Présences, Essai sur la Nature du Cinéma*, Editions Desclée de Brouwer/Cahiers du Cinéma, 2003, p. 180.
22. La généalogie de ce souci cinématographique nous fait remonter au paradoxe médiéval de la *camera oscura*, selon l'auteur, permettant d'observer le Soleil à la stricte condition d'être dans les ténèbres, mais aussi aux *théâtres de mémoire* baroques. Cf. *op. cit.*, p. 39-40.
23. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions Cerf 7^{ème} Art, 1999, p. 12. On constatera l'ambiguïté du terme « *achever* » qui signifie tout à la fois accomplir et mettre fin à...
24. Si l'on se réfère à la terminologie de Peirce, l'indice s'oppose à l'icône ou au symbole. Il est semblable à la synecdoque (*pars pro toto*), c'est un signe qui fait partie de l'objet même auquel il se réfère et le signifiant la totalité de l'objet. L'exemple type de l'indice est la fumée qui signifie la présence du feu, ou la pellicule réagissant à la lumière et enregistrant les sons. L'icône est plutôt proche de l'analogie ou métaphore proportionnelle : le signe est distinct de l'objet référent, mais le rapport signifiant/signifié suppose une ressemblance de rapports entre signe et objet. L'exemple type de l'icône est la carte géographique qui reproduit les dimensions du territoire en fonction d'une certaine échelle de grandeur ou le portrait. Le portrait renvoie à son modèle réel parce qu'ils sont ontologiquement différents, l'un n'est présent que dans la relative absence de l'autre. Cependant le rapport des couleurs et des lignes ressemble à ceux du modèle. Le symbole est à la fois distinct du référent et le rapport du signifiant au signifié est complètement arbitraire au point qu'il pourrait faire l'économie de la référence à une réalité extérieure et ne parler que d'eux-mêmes. Le langage écrit ou parlé est ainsi composé de symboles. Cf. Charles Sanders Peirce, *Ecrits sur le Signe*, Editions du Seuil, 1978.

25. La transsubstantiation est la croyance catholique célébrée pendant le sacrement eucharistique selon laquelle Jésus est le pain et le vin consacré lors de sa dernière Pâque et à chaque communion du fait des paroles : « Ceci est mon corps, ceci est mon sang ». Ce point de doctrine donna lieu à la querelle entre catholiques et luthériens sur le statut sémiologique des composantes de la célébration eucharistique, pour les seconds la présence de Jésus est symbolique et non réelle. Au XVII^{ème} siècle Pascal s'oppose également sur ce point aux jésuites dans les dernières lettres des *Provinciales*, comme le janséniste, Arnauld s'opposera au protestant, Leibniz dans leurs *Correspondances*. Selon Marin l'étude du statut sémiologique de la présence réelle lors de l'Eucharistie et du déictique performatif « *Ceci est mon corps* » est la pierre de voûte de la réflexion logique et rhétorique de Port-Royal et de sa théorie critique du signe comme représentation. Ce Signe qu'imitera le portrait du Roi, est tout à la fois synecdoque, métonymie et métaphore, c'est pourquoi nous parlions de *trace* ou de *méta indice* à son propos. Cf. Louis Marin, *La Critique du Discours, Etudes sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Editions de Minuit, 1975, pp. 275-299 ; Louis Marin, *Le Portrait du Roi*, Editions de Minuit, 1981, pp. 14-18.

26. Cf. André Bazin, *op. cit.*, pp. 14-17.

27. Eugène Green, *op. cit.*, p 239. Cette opposition rejoint celle qu'opérait Cocteau à propos de ce qu'il jugeait être un contresens dans la compréhension d'*Orphée* : « Ils [les spectateurs et les critiques de cinéma] symbolisent par une rage logique. Faute de sens direct, ils en inventent d'indirects et se rassurent par l'emploi du symbole. C'est ainsi que dans *Orphée*, où j'évite le symbolisme et j'organise une logique de l'illogisme, ils ne peuvent s'empêcher de dire que Maria Casarès représente la Mort [...] », Jean Cocteau, *Entretiens sur le Cinématographe*, *op. cit.* p. 99.

28. Michel Chion, *La Voix au Cinéma*, Editions Cahiers du Cinéma, 1987, p. 15.

29. Dans la troisième partie du film Sarah (Natacha Régnier) dit à Manuel (Alexis Loret) qu'elle est le *masque*. Or en grec ancien le masque se disait *prosôpon*, et désignait le « porte voix » ; ce qui est révèle tout en cachant.

30. Dans un premier moment Cocteau présente le *merveilleux direct* comme un *incident de frontière*, la figure propre à la poétique cinématographique : « Ma démarche morale étant celle d'un homme qui boîte, un pied dans la vie et un pied dans la mort, il était normal que j'en arrivasse à un mythe où la vie et la mort s'affrontent (il s'agit d'Orphée). En outre, et je vous en parlerai longuement, un film était propre à mettre en œuvre les incidents de frontière qui séparent un monde de l'autre. Il s'agissait d'user des trucs, de telle sorte que ces trucs ressemblaient aux chiffres des poètes, ne tombassent jamais dans le visible (c'est-à-dire dans une inélegance) et apparussent comme une réalité, ou, mieux, comme une vérité aux spectateurs. Vous comprendrez que cela m'obligeait à vaincre les facilités que donne le cinématographe dans l'ordre du merveilleux, à rendre ce merveilleux direct à n'employer jamais le laboratoire et à ne prendre dans la boîte pour ce que je voyais et voulais faire voir aux autres », Jean Cocteau et André Fraigneau, *Entretiens sur le Cinématographe*, Editions du Rocher, 2003, p. 79-80. Puis dans un second temps il précise « C'est lorsque le merveilleux, par un équilibre entre l'imagination et la technique, par une extrême complication préalable, en arrive à être aussi simple que le serait, pour un enfant qui aurait vu fondre du sucre dans l'eau, la surprise de ne pas fondre dans son bain », *op. cit.* p. 80.

31. L'expression est de Michel Chion pour qualifier l'effet sonore de mixage obtenu pour le traitement des voix chez Bresson. *Shunter* consiste à détourner un système automatisé de son fonctionnement prévu afin de le rendre inopérant. Cf. Michel Chion, *La Voix au Cinéma*, Editions Cahiers du Cinéma, 1988, pp. 72-75.

RÉSUMÉS

Notre article se propose d'examiner le traitement de la voix dans la pratique filmique comme dans la théorie esthétique du cinéma d'Eugène Green. Une première écoute de ses œuvres nous amènerait à qualifier l'élocution des acteurs de compassée, voire de *voix blanche*. Or, revendiquant un héritage bressonien, Green rejette l'expression de *voix blanche* lui préférant celle de *voix intérieure*. Nous dégagerons les raisons d'une telle distinction en montrant comment elle s'inscrit dans une double réflexion sur la fonction de la *pronuntiatio* théâtrale, d'une part, et sur l'ontologie du cinématographe, d'autre part. La première renvoie à la démarche archéologique du metteur en scène de théâtre s'attachant à retrouver la parole baroque qu'il interprète comme *oxymoron* de la *présence cachée*. La seconde se réfère à la définition de l'image cinématographique comme signe et *présence réelle*. L'articulation de ces deux axes nous permet de penser la *voix intérieure* comme effet d'une économie du mixage proche de ce que Michel Chion nommait le processus de *désacousmatisation* mais également de ce que Cocteau nommait le *merveilleux direct*.

Our article propose to examine the Eugène Green's voice processing in his making movie practice as in his esthetic cinema theory. A first listening of his movies would lead us to describe the elocution of the actors as stiff, even as a *white voice*. But, claiming a bressonian heritage, Green rejects the *white voice* expression, preferring to it the *inner voice* expression. We will bring out the reason of such distinction by showing how it inscribes in a double reflexion on the fonction of the theatral *pronuntiatio* on one hand, and on the ontology of the cinematograph, on the other hand. The first one refers to the archeological approach of the producer endeavouring to restore the baroque speaking which is interpreted as the *hidden presence oxymoron*. The second one refers to the definition of cinematographic picture as sign and *real presence*. The articulation of those two axis allows us to think the *inner voice* as an effect of a sound mixing economy close to what Michel Chion named the *disacousmatisation* process but also to what Cocteau named the *direct wonderful*.

INDEX

Mots-clés : Voix, Eugène Green, Théâtre baroque, Oxymoron, Louis Marin, Actes de langage, André Bazin, Voice, Baroque drama, Speech acts

Keywords : Voix, Eugène Green, Théâtre baroque, Oxymoron, Louis Marin, Actes de langage, André Bazin, Voice, Baroque drama, Speech acts

Palabras claves : Voix, Eugène Green, Théâtre baroque, Oxymoron, Louis Marin, Actes de langage, André Bazin, Voice, Baroque drama, Speech acts

Schlüsselwörter : Voix, Eugène Green, Théâtre baroque, Oxymoron, Louis Marin, Actes de langage, André Bazin, Voice, Baroque drama, Speech acts

AUTEUR

GUILLAUME DULONG

Guillaume Dulong est titulaire d'une certification de philosophie depuis 2010 et d'une agrégation depuis 2012, également année de soutenance de sa thèse de doctorat en études cinématographiques. S'inspirant des théories d'André Gaudreault et Tom Gunning, son travail portait sur le genre cinématographique de l'imaginaire et l'influence des technologies numériques sur les modes de narration contemporains. Il enseigne actuellement la philosophie au Lycée Maine de Biran à Bergerac et est chargé de cours en cinéma à l'Université Michel de Montaigne sur un module portant sur l'adaptation cinématographique. Outre cette publication, il a fait une intervention, début novembre 2013, au colloque international de Montréal sur les Effets Spéciaux organisé par le GRAFICS, et en décembre 2013 sur l'adaptation cinématographique de *Where the Wild Things Are* à l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Il se prépare à la réalisation d'une thèse de philosophie sur Giambattista Vico.