Changements de voix : la recombinaison morpho-vocale comme reconfiguration audio-visuelle étrangement familière

Claire Blin

▶ **To cite this version:**

Claire Blin. Changements de voix : la recombinaison morpho-vocale comme reconfiguration audio-visuelle étrangement familière. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02877692

HAL Id: dumas-02877692
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02877692

Submitted on 22 Jun 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.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

Mention : Etudes cinématographiques et audiovisuelles

Spécialité : Recherche

Mémoire final de Master 2

Claire BLIN

CHANGEMENTS DE VOIX :

LA RECOMBINAISON MORPHO-VOCALE COMME RECONFIGURATION AUDIO-VISUELLE ETRANGEMENT FAMILIERE

Sous la direction de Térésa FAUCON et d'Antoine GAUDIN

Soutenu à la session de juin 2018

DECLARATION SUR L'HONNEUR

Je, soussignée Claire Blin, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

REMERCIEMENTS

A mes directeurs de mémoire qui ont accepté de me co-diriger et qui m'ont conseillée avec sagacité,

Aux professeurs de Paris 3 qui m'ont aidée ponctuellement sur des références précises (Emmanuel Siéty, François Thomas),

A mes professeurs de khâgne qui m'ont beaucoup appris,

A mes petits camarades, avec lesquels nous avons échangé sur nos projets mutuels, partagé des films et des références bibliographiques,

A ma marraine qui m'a offert ma carte UGC et l'accès à sa filmothèque,

A ma famille, à mes proches et à mes amis qui m'ont épaulée et qui ont pensé à moi quand ils se sont souvenus de *X-Men* ou *Scooby-Doo*,

A mes amis qui ont bien voulu regarder *Incontrôlable* ou *The Adventure of Iron Pussy* avec moi,

A Antonin Demeilliez pour tout son soutien, son aide précieuse et ses encouragements,

Et à Stéphane Lafleur pour m'avoir fourni mon sujet.

A la mémoire d'Antoine Baron (1994 – 2018),

Je garde en moi l'empreinte de ta voix,

INTRODUCTION

Mutations vocales

« Le cinématographe », écrit Jean Epstein, « prend le visage de l'un et la voix d'un autre. Il donne à la voix un accent qu'elle n'a jamais connu, et au visage, une expression créée. Et il lance à travers le monde […] ce fantôme qui bientôt sera doué de couleur et de relief ». Il ajoute : « Des millions oublieront leur vraie vie pour croire à celle d'une ombre, imagineront une existence. »[1] L'adhésion au cinéma se ferait ainsi sur ce rapport photogénique en ce qu'est accrue la valeur morale des aspects mobiles de ce monde, choses et âmes[2]. Est inscrite dans le principe cinématographique même la fluidité du changement de l'expression humaine, la reconfiguration de son ensemble, le mouvement de son identité. J. Epstein pointe la possibilité de recréer un visage grâce à la sensibilité d'une autre voix, permet d'imaginer une nouvelle proposition de l'humain à travers son rapport voco-morphique.

L'introduction de la voix au cinéma ouvre ainsi l'imagination sur de nouveaux êtres, grâce à son effet sur le visage : ce n'est pas la voix en elle-même qui est étrange, étonnante, surprenante, inquiétante, drôle, fantastique, mais son rapport avec le corps. En reprenant la formule du titre de l'ouvrage de Diane Arnaud, publié en 2012, *Changements de têtes*[3], je pourrais la transposer à la voix pour évoquer les transformations par celle-ci, soit : « Changements de voix ». Elle y aborde notamment les figures de dédoublement et de transformation ainsi que les dérèglements fantastiques et comiques qui en émanent, à propos de leurs effets corporels, physiques, visibles. J'aimerais reprendre ces réflexions en y introduisant le vocal.

Je souhaiterais en outre élargir l'analyse des corps cinématographiques à l'audio-visuel. Bien sûr, on peut déceler dans la recherche sur la transformation des corps, sur les phénomènes de dédoublement[4], ou du figural en général[5] des points un peu plus précis abordant la voix, mais souvent de façon ponctuelle et toujours au service de l'analyse du corps. À titre d'exemple,

1 Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma, 1921 – 1953. Tome 1 : 1921 – 1947*, Seghers, Paris, 1974, p. 243.
2 *Ibid*, p. 138.
3 Diane Arnaud, *Changements de têtes : de Georges Méliès à David Lynch*, Rouge profond, Pertuis, 2012.
4 Voir les travaux de Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes : le fantastique au cinéma*, Paris, Ed. de l'Etoile, Cahiers du cinéma Essais, 1995, Eric Dufour, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Presses universitaires de France, Paris, 2006, Diane Arnaud, *op. cit.*, etc.
5 Voir les travaux de Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, Paris Bruxelles, 1998, Jérôme Game, Vincent Amiel, Martine Beugnet, Nicole Brenez, *Images des corps, corps des images au cinéma*, ENS éd, Lyon, 2010, etc.

lorsque D. Arnaud analyse le personnage de la mutante Mystique dans *X-Men*[6], elle insiste sur ses « changements de têtes », soient ses « métamorphoses subites » et « dédoublements subis », en la qualifiant de « voleuse d'identités visuelles »[7], passant sous silence la dimension sonore, et plus précisément vocale, qui va être l'objet de notre attention. En effet, Mystique est aussi une *voleuse d'identités vocales*, puisqu'elle peut aussi transformer uniquement sa voix sur le modèle d'un autre.

Ce qui va m'occuper, donc, c'est le potentiel de dévoilement d'une transformation voire d'une rupture entre le corps et la voix. Si l'on peut aisément mettre en scène des effets spéciaux au niveau du visage et du corps au cinéma, le champ de possibilités d'une transformation *évidente* de la voix paraît moins large *a priori*. On peut travestir sa voix soi-même, user d'artifices mécaniques ou électroniques, mais aussi se servir des formes filmiques propres au cinéma, comme le ralenti, la réversion, l'accéléré, et de ses procédés audio-visuels, comme la postsynchronisation, le play-back, le doublage.

On considère habituellement le doublage dans sa dimension internationale, soit pour qu'un acteur puisse se faire comprendre dans chaque pays où le film a été *traduit* ; or, le doublage consiste plus simplement à remplacer la voix de quelqu'un par celle d'un autre. Comme le souligne Michel Chion : « L'idée du doublage est née avec le parlant lui-même[8] ». Le film *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly l'illustre en 1952 en montrant les jeux possibles sur les voix, sur le dispositif, sur la tromperie. Dans le film, il ne s'agit pas de doubler Lina Lamont dans une autre langue, mais de lui donner une voix plus douce, plus aimable, celle de Kathy Selden[9]. Le doublage peut être ainsi un moyen à l'harmonie ; il peut également servir à créer un fort contraste, de façon volontaire, expressive, ce que je vais m'attacher à explorer. On pourrait en quelque sorte parler de doublage expressif.

J'essaierai ainsi de m'inscrire dans la suite des travaux sur la voix de M. Chion mais aussi d'Alain Boillat, qui seront mes références en ce qui concerne les études sur la voix, surtout dans leur rapport à l'incongruité vis-à-vis du corps. L'analyse de la voix se fait surtout lorsque son rapport à l'image dénote, surprend, dévie, lorsque la voix a le droit à un traitement particulier, lorsque le doublage donne, par exemple, « des effets troublants de décalage, de

6 Pour ma part j'étudierai ceux de Bryan Singer, *X-Men 2 (X2)*, Etats-Unis /Canada, 2003 ; *X-Men: Days of Future Past*, Etats-Unis /Royaume-Uni/Canada, 2014.
7 Diane Arnaud, *op. cit.*, p. 39.
8 Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, p. 110.
9 Il est intéressant de noter le fait insolite que Jean Hagen (Lina Lamont) aurait en réalité doublé Debbie Reynolds (Kathy Selden).

flottement des voix autour des corps (Fellini, Tati) ou de monstruosité et de fantômes (*L'Exorciste*)[10]. » Il faut alors comprendre ce qu'elle permet en termes purement cinématographiques pour augmenter l'effet escompté. M. Chion et A. Boillat définissent tous deux, en analysant le doublage, le procédé qui correspond à la substitution vocale expressive et proposent des exemples extrêmement parlants et pertinents, comme *L'Exorciste* (William Friedkin, 1973) (le démon Pazuzu possède une jeune fille, Regan) donc, *Le Roman d'un tricheur* (Sacha Guitry, 1936) (le tricheur raconte son roman en incarnant tous les personnages à la fois) et *Providence* (Alain Resnais, 1977) (la veille de son anniversaire, un vieil homme, Clive Langham, délire, hallucine et imagine son roman à partir de ses proches) ou encore *La Ville des Pirates* (Raoul Ruiz, 1983) (une jeune fille, Isidore, est amenée sur l'île des pirates par un jeune garçon troublant). C'est à partir d'eux que j'ai notamment réussis à diriger mes recherches concernant le corpus.

De l'évidence de l'incongruence

Prenons un exemple assez parlant pour développer l'objet qui va être étudié : dans *Tu Dors Nicole*, de Stéphane Lafleur, 2014, film sur le passage à l'âge adulte, Martin, âgé d'une dizaine d'années, a mué prématurément et se retrouve ainsi doté d'une voix d'homme adulte (l'acteur Godefroy Reding, 13 ans, est en effet *doublé* par Alexis Lefebvre, d'une trentaine d'années). Le contraste, saisissant, est une source assurée de comique, mais est aussi porteur d'enjeux plus réflexifs, sociaux, identitaires, culturels. Analysons les critères de la substitution de voix dans ce cas. Je précise substitution car il pourrait s'agir de play-back (non au sens le plus souvent utilisé, soit pour mimer les paroles d'une chanson dont le son provient d'une autre source) : la voix de substitution pourrait tout aussi bien être pré-enregistrée car elle fait partie intégrante de la mise en scène du film, elle est prévue, volontaire et appartient à l'univers diégétique du film ; elle est réalisée pour et dans la version originale.

La plupart du temps, le doublage (ou play-back) qui va être au cœur de ce mémoire est réalisé dans la même langue que le film, mais on peut concevoir des exemples de doublage en langue étrangère lorsque cela insinue que le personnage puisse parler et comprendre, le temps d'un instant, cette autre langue. Par exemple, dans *Astérix et Obélix : mission Cléopâtre* (Alain Chabat, 2002), les personnages se mettent subitement à parler en chinois : on admet diégétiquement que, pour ce court instant, ils comprennent ce qu'ils disent, ce n'est pas de la traduction pour un nouveau public.

10 Michel Chion, *op. cit.*, p. 125.

Par ailleurs, je me concentrerai sur des exemples où le texte est parlé et non chanté. En effet le chant implique généralement un régime performatif, qui fait pause dans la narration. De plus, au cours des nombreux play-back, même dans ses aspects les plus décalés, la chanson performée est généralement déjà connue, existe en dehors du film (en amont et/ou en aval). La performance du chant vise alors à incarner les paroles et la musique, à s'harmoniser avec la voix, plus qu'à en révéler le rapport douteux avec le corps. On pourrait toutefois considérer certains exemples musicaux, notamment les chansons dans les films burlesques : j'aborderai un exemple d'un film de Laurel et Hardy dans *Laurel et Hardy au Far West* (James W. Horne, 1937).

Ce qui importe plus encore, c'est la saillance, l'évidence (non seulement visuelle mais aussi sonore), le contraste fort et l'effet de synchronisation qui, d'une façon assez paradoxale, veut signifier que la voix que l'on entend vient diégétiquement du corps à l'écran, sans trop d'effet de flottement ou de dé-synchronisation. On comprend tout de suite qu'il s'est passé quelque chose entre le corps et la voix, que ce rapport cinématographique n'est *a priori* pas naturel. De cette façon, lorsque je parle du doublage, je considère plutôt celui qui suppose un synchronisme « bien fait », qui ne dépasse pas le temps de parole et qui correspond aux mouvements des lèvres (soit une position française, comme le souligne M. Chion[11]). Néanmoins, bien que je me concentre davantage sur des exemples de synchronisme « étroit », il pourra arriver de considérer des cas où le synchronisme est plus large (en opposition au synchronisme serré) ; l'important étant que la voix soit vraisemblablement acceptée comme provenant du corps. A. Boillat, à propos du « doublage au sens large », le dit très bien : « La conception graduelle proposée par M. Chion nous semble fort pertinente : le *synchronisme* doit être envisagé en termes d'effets sur un spectateur donné, et donc pas seulement en fonction du mode de *synchronisation*[12]». Il s'agit de ce « *willing suspension of disbelief* », de cette suspension volontaire de l'incrédulité (Samuel Coleridge[13]) induit par l'effet de synchrèse et encouragé par la narration.

11 Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2013, p. 59 : « Ce que, par exemple, les Français, adeptes d'un synchronisme étroit et serré, tiennent pour défaut de postsynchronisation dans le son original des films italiens, c'est, en fait, un synchronisme plus large, accueillant, qui n'en est pas au dixième de seconde près ».

12 Alain Boillat, « Le doublage au *sens large* », *Décadrages* [En ligne], 23-24 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 21 mai 2018. URL : http://journals.openedition.org/decadrages/701

13 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia literaria*, London New York, J. M. Dent E.P. Dutton, 1906 [1817].

La « synchrèse », notion donnée par M. Chion, permet de faire *croire* que la voix entendue provient effectivement du corps vu à l'écran :

> « [l]a synchrèse (mot que nous forgeons en combinant ‹ synchronisme › et ‹ synthèse ›) est la soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle. […] C'est la synchrèse qui permet le doublage, la postsynchronisation et le bruitage, et donne à ces opérations une marge de choix si grande. Grâce à elle, pour un seul corps et un seul visage sur l'écran, il y a des dizaines de voix possibles ou admissibles […][14]»

C'est un peu comme si pour un corps il y avait des *voice-line* (que je calque sur *time-line*) parallèles, soit des existences vocales alternatives qui pourraient s'inscrire sur un corps, ancré physiquement dans le monde matériel, de la même façon qu'il y aurait plusieurs *body-line* pour une voix. C'est le choix de l'incongruence dans ce champ de possibilité dont il va être question.

En ce qui concerne l'effet de saillance, il s'agira de films où tous les spectateurs peuvent être sûrs qu'il s'agit de doublage expressif. Ainsi, j'éliminerai certains cas de films doublés, comme les films d'Orson Welles où ce dernier a doublé certains personnages par ambition démiurgique. En effet, les spectateurs qui ne connaissent pas Orson Welles (ou du moins sa voix) ne peuvent pas reconnaître sa voix lorsqu'elle est sur un autre corps d'homme ; par ailleurs, cela ne crée pas explicitement un décalage. De plus, le cas du fantastique est particulier. Par exemple dans *Legend* de Ridley Scott (1985), le personnage de Gump, être de la forêt, est en fait doublé par une femme : le personnage étant diégétiquement un être merveilleux, ce doublage ne se remarque pas en tant que tel, il ne fait que correspondre formellement à l'univers fictionnel, c'est un procédé en quelque sorte de réalisme diégétique[15].

Prenons un autre cas : dans *Blackmail*[16] d'Alfred Hitchcock (1929), l'actrice principale ne parlant pas bien la langue a été doublée en direct, pendant le tournage, par une autre femme hors champ[17] : le doublage tend vers une dimension naturaliste, réaliste et ainsi à passer inaperçu. Il ne s'agit pas de créer un trouble, mais plutôt de lisser les dissonances. De cette façon, plus généralement, tous les films qui ont dû postsynchroniser les personnages car les conditions de tournage étaient mauvaises, car l'acteur avait un accent, car il y a eu un problème

14 Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma, op. cit.*, p. 57.
15 De plus, on peut rapprocher ce cas du doublage dans le dessin animé, où il est courant que les garçons soient en fait doublés par des femmes adultes.
16 Alfred Hitchcok, *Blacmail*, UK, 1929.
17 Voir Michel Chion, *La voix au cinéma, op. cit.*, p. 110.

technique, etc. ne sont pas inclus dans mon corpus car ils ne résultent pas d'un choix volontaire et esthétique de mise en contraste.

De plus, les paroles que l'on entend doivent être celles proférées par le corps dans la mise en scène initiale : il ne s'agit pas d'un doublage comme détournement, qu'aborde François Bovier dans « Doublage et détournement »[18], à visée comique et parodique (à l'instar de *La Classe Américaine : Le Grand Détournement*, téléfilm de Michel Hazanavicius et Dominique Mézerette, 1993, ou plus récemment, la rubrique *Tutotal*[19] de Géraldine de Margerie et Maxime Donzel dans l'émission *Personne ne bouge* sur *Arte*).

Toutefois, il n'est pas inintéressant de considérer ces nouvelles formes qui viennent la plupart du temps d'autres médias (télévision, internet, …) et qui proposent une réflexion sur la forme, le contenu, les attentes et les conventions. Si je m'intéresserai surtout aux films de cinéma car il s'agit finalement du premier format où est apparu cette forme, il faut tout de même signaler que ce doublage expressif s'est étendu aux autres médias comme la publicité (récemment la publicité pour *Planète* + au cinéma), les chroniques sur internet (par exemple sur Dailymotion, dans un épisode de *Chroma*[20] de Karim Debbache ou sur Youtube, dans un épisode de *DirtyBiology*[21] où Léo Grasset, le chroniqueur, parle avec la voix de Patrick Baud, le chroniqueur d'*Axolotl* et d'autres rubriques sur des faits insolites, lorsqu'il se met à raconter des anecdotes extraordinaires) ou bien sûr les séries télévisées dont les exemples sont nombreux, car c'est un procédé qui se révèle essentiellement ludique et réflexif. Il faut évidemment noter son existence dans les courts-métrages et en particulier *On s'est fait doubler !* de Nicolas Ramade, 2017 [22] (le principe du film consiste à faire parler les personnages avec les grands comédiens de doublage français[23], ce qui constitue l'intrigue : comment cela se fait-il que les personnages parlent soudainement avec une autre voix, qui plus est familière dans la culture audio-visuelle française ?). Je me restreindrai pour ma part aux longs métrages de fiction, de sorte à éviter une trop grande hétérogénéité des exemples et de fait, un éparpillement,

18 François Bovier, « Doublage et détournement », Décadrages [En ligne], 23-24 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 21 mai 2018. URL : http://decadrages.revues.org/707
19 Géraldine de Margerie et Maxime Donzel, *Tutotal*, rubrique du programme *Personne ne bouge* diffusé sur *Arte*.
20 Karim Debbache, *Rollerball*, (*Chroma*, saison 1, épisode 2) sorti le 9 février 2016, consulté le 21 mai 2018 : https://www.dailymotion.com/video/x3r6gba
21 Michel Chion, *op. cit.*, p. 125.
22 Voir https://www.youtube.com/watch?v=cYeVRbX2hhM
23 Le film rend ainsi hommage à Patrick Poivey, Maik Darah, Richard Darbois, Bernard Tiphaine, Brigitte Lecordier, Patrick Bethune, Virginie Ledieu, Daniel Beretta, Christophe Lemoine, Céline Monsarrat, Jean-Pierre Moulin, Thierry Desroses, Benoit Allemande, Pierre Hatet, George Caudron et Odile Schmitt.

tout en montrant le cheminement de ce procédé dans ses modalités cinématographiques, nourri des multiples champs de l'audio-visuel.

Il s'agit par conséquent de quelque chose qui s'étudie dans un champ audio-visuel[24], soit un procédé filmique à la fois sonore et visuel, qui appartient aux possibilités mêmes du cinéma ou de la vidéo. C'est aussi et bien sûr à entendre selon le principe de l'« audio-vision » de M. Chion[25], soit comme une perception propre au cinéma qui prend en compte l'image dans son rapport au son. Le son vient modifier la compréhension de l'image, l'augmenter de nouvelles significations, créer des effets supplémentaires. C'est en outre un procédé typiquement filmique dans ses modalités d'apparition, qui s'inscrit dans le film comme agencement narratif, visuel et sonore particulier et qui se constitue en rapport avec les autres éléments de ce système formel. On pourrait l'imaginer réalisable dans d'autres modes de représentation, comme le théâtre ou les spectacles de marionnettes, mais il s'agira ici de se concentrer sur le mode d'expressivité du corps spécifique au cinéma. Ce dont je veux parler, c'est de cette forme de substitution qui fait saillance, qui se remarque forcément, qui est évidente (sur le plan visuel et sonore) et qui crée un contraste notable. J'insiste ainsi sur le fait que je veux me concentrer sur le fait que la synchronisation, le *lipsynch*, paraisse indéniable ou du moins crédible.

En outre, ce qui m'intéresse, c'est que l'acteur (qui possède une voix particulière, identifiable, personnelle) ne parle pas avec sa propre voix mais que, grâce à un procédé volontaire filmique, ce qu'on entend est la voix de quelqu'un d'autre. Pour le dire autrement : on sait que le personnage doublé a une voix, et pourtant, ce n'est pas celle avec laquelle il s'exprime. En ce sens, c'est ce qui différencie cette forme du doublage ventriloque des marionnettes par exemple, ou du dessin animé, ou même des animaux ou objets qui parlent (filmés en prise de vue réelle) qui n'ont pas de voix propre initialement : pour faire parler ces instances, l'artificialité du doublage/play-back est nécessaire, ce n'est pas comme pour les hommes qui ont naturellement une voix *propre*. Il ne s'agit pas non plus d'une voix reconstituée par une machine, avec des logiciels technologiques. La voix peut être modifiée par quelques effets mais elle est d'abord humaine.

24 Voir Patrice Blouin, *Les champs de l'audiovisuel : pour une esthétique industrielle des images en mouvement*, Editions MF, Paris, 2017.
25 Michel Chion, *L'Audio-vision…, op. cit.*

Fonctions et effets narratifs

Ce qui est assez frappant, c'est que cette forme semble comporter deux (voire trois) dimensions privilégiées (mais non exclusives) : la dimension fantastique et la dimension comique (voire parodique). Ce doublage crée un décalage et en ce sens un écart avec la représentation, dénonçant son manque de naturel. Ceci engendre alors une distanciation où se loge un discours comique ou une visée fantastique (et leurs dérivés : burlesque, absurde, merveilleux, horreur, épouvante…). Il s'agira d'étudier pourquoi ces rapprochements peuvent être faits, en quoi cela nous renseigne sur la forme de ces corps et ce que cela nous dit sur la figure humaine (je ne suis bien sûr pas la première à convoquer le rapprochement de ces deux rapports émotionnels ; Diane Arnaud[26], Eric Dufour[27], Jean-Louis Leutrat[28] entre autres l'ont fait avant moi). Voir un corps avec une voix qui ne semble pas harmonieuse avec celui-ci nous met effectivement face à la question de l'identité, de l'altérité et des formes d'hybridations, notamment les monstres.

Rappelons en effet qu'un monstre est la combinaison hybride de deux créatures vivantes (le centaure est mi-homme mi-cheval, les harpies sont mi-femmes mi-rapaces, etc.) et qu'il est devenu une instance dont l'apparence ou l'attitude effraient, surprennent de par leur dissonance, leur incongruité, leur écart avec les normes de représentation (sociale, culturelle, politique…). Le monstre, c'est aussi – et peut-être d'abord – ce qu'on montre, le *monstrum* venant de *moneo* soit « avertir ». C'est à la fois cet avertissement, à la fois cette désignation ; à la fois c'est cette chose étrange mais aussi incroyable, extraordinaire. Ne pourrait-on en effet pas considérer ces nouvelles figures composées d'une voix et d'un corps pris séparément et assemblés ensemble comme des sortes de monstres cinématographiques ? Comment faire des monstres au cinéma à partir de deux entités humaines ? N'y a-t-il pas quelque chose qui puisse nous déranger là-dedans et si oui, quoi ?

Il faut en effet remarquer l'ambiguïté des corps, la non-coïncidence, la non-concordance de la voix et du corps comme appartenant (et arrachées ?) à deux personnes différentes de façon à comprendre cette nouvelle configuration hybride. Toutefois, la plupart du temps, les éléments de cette hybridation sont loin d'être équitablement répartis : il y a généralement un rapport de force qui se met en place ; soit la voix vient posséder le corps et son image, le manipuler, le violenter, soit c'est le corps qui s'empare d'une autre voix et qui manifeste un pouvoir sur celle-

26 Diane Arnaud, *Changements de têtes…, op. cit.*
27 Eric Dufour, *op. cit.*
28 Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*

ci (et son détenteur initial). Autrement dit, c'est une relation rarement neutre qui se met en place et il va falloir déployer et analyser ces possibles manifestations.

Son effet étant assez troublant, cette forme se rapporte généralement à des personnages secondaires ou du moins se manifeste ponctuellement par rapport à la diégèse (sauf exception, comme *The Adventure of Iron Pussy* d'Apichatpong Weerasethakul et Michael Shaowanasai, 2003, où le personnage principal masculin, agent secret travesti en femme, est doublé (presque) pendant tout le film par une voix de femme), de façon à pouvoir constituer un rapport fictionnel assez facilement acceptable pour le spectateur. Rares sont les films qui exploitent ce procédé durant toute leur durée ; la plupart du temps, il s'agit d'un effet ponctuel, de façon à souligner la saillance, mais tout écart revient vite à la normale. Certains films en font une occurrence régulière mais aussi discontinue (*L'Exorciste, Tu Dors Nicole, Iron Pussy*) et réussissent à introduire la possibilité d'un sentiment étrange. Quelque chose nous bouscule, nous heurte dans nos habitudes spectatorielles. On peut de plus citer, parmi les films qui en font un point important dans la narration *Turnabout* (Hal Roach, 1940) où il est question de *body*-swap, soit d'échange de corps, entre une épouse et son mari et ce, durant toute une journée.

Ceci engendre de fait la question de la temporalité : temporalité dans l'assimilation du procédé dans ses différentes utilisations au fil des films, temporalité diégétique même, temporalité liée au principe organique du film, c'est-à-dire dans sa fabrication-même. Comme je l'ai dit, il s'agit d'un doublage anticipé, d'un play-back *a posteriori* : les acteurs doivent mimer la façon dont la voix qui leur sera attribuée est proférée. Concernant l'aspect diégétique, plus le procédé s'étend dans le film, plus l'effet risque d'être diminué étant donné qu'il tend à être assimilé, à moins que chaque occurrence fasse événement dans le film, ou bien que l'effet dure suffisamment longtemps pour s'inquiéter de sa durée ; de façon presque cyclique, il peut redevenir surprenant à nouveau. Il faut ainsi faire cas de sa durée, de son installation, de sa familiarisation mais aussi de son aspect interpellant, impressionnant, fugitif.

Cela dépend bien sûr aussi de la situation diégétique et du niveau de lecture : l'effet peut avoir lieu pour le spectateur du film mais aussi le spectateur dans le film. Par exemple, dans *Le Grand Jeu* (Jacques Feyder, 1934), l'actrice Marie Belle joue deux personnages complètement différents, qui ont tous deux une voix différente : on ne sait pas si leur apparence identique est l'objet de l'obsession du héros, si c'est le produit de son imagination, ou si elles sont effectivement semblables en tout point, hormis la voix. Si la dissonance morpho-vocale vient uniquement de l'esprit du personnage, le fait que cela dure dans le film peut nous inquiéter

quant à la santé mentale de ce dernier : va-t-il se rétablir ? Hallucine-t-il, rêve-t-il, fantasme-t-il, délire-t-il ? Comment savoir, puisque les autres personnages du film ne peuvent attester du caractère identique physiquement des deux femmes ?

L'étrangement familier

L'hypothèse qui va pouvoir guider ce mémoire, c'est l'idée d'une étrange familiarité qui émerge à partir de ces recombinaisons morpho-vocales créées par la substitution vocale. En effet, rien que pour expliquer ce procédé filmique, ce n'est pas tout de suite évident : une dénomination précise n'existe pas et il faut user de paraphrases. Même le terme de « déliaison vocale[29] » que propose A. Boillat, qui est assez pratique, n'évoque pas immédiatement ce dont il s'agit. Le fait de ne pas avoir de nom le cantonne ainsi dans une sorte d'impensé général et pourtant, lorsqu'il est enfin expliqué, il est rapidement compris. De plus, une fois que l'on *voit* de quoi il s'agit, les exemples ne surgissent pas de prime abord : il faut souvent commencer par *L'Exorciste* et les cas de possession pour instaurer l'idée. C'est donc à la fois quelque chose de non-familier car non immédiatement évident ou naturel, à la fois quelque chose de familier, puisqu'il est en fait facile à concevoir ; même si on manque *a priori* d'exemples, on saisit ce dont il s'agit.

Plus encore, cette impression trouble est l'effet même de cette substitution vocale : à la fois le corps et la voix, pris séparément, sont familiers, à la fois leur mise en relation apparaît comme bizarre. Il va ainsi être question de considérer la recombinaison corps/voix comme (re)configuration audio-visuelle étrangement familière. Ceci renvoie bien sûr à *l'inquiétante étrangeté* explorée par Sigmund Freud[30] comme sentiment de trouble par rapport à ce qu'on a du mal à définir, à cerner.

En effet, pour que quelque chose soit familier, il faut qu'on puisse le reconnaître, par induction ou par déduction. Pour le reconnaître, il faut déjà le connaître, en avoir une idée. Il faut donc que cette chose ait une forme, une apparence, ce par quoi elle apparaît. Il va par conséquent falloir aborder la question de la forme. Cette instance recomposée cinématographiquement dans son ensemble corps/voix a-t-elle une forme ? Qu'en est-il de ce

29 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix over : voix attraction et voix-narration au cinéma*, Antipodes, Lausanne, 2007.
30 Voir Patrice Blouin, *Les champs de l'audiovisuel : pour une esthétique industrielle des images en mouvement*, Editions MF, Paris, 2017.

procédé audio-visuel ? Il faudra invoquer notre rapport familier/non-familier avec cette idée et son mode d'existence, notamment son mode d'apparition.

En général, c'est un phénomène qui surgit pendant le film, qui est nouveau, qui n'a pas vraiment eu le temps d'être expérimenté avant (sauf exceptions) par les personnages mêmes du film ; on assiste à sa naissance, à sa genèse, à sa jeunesse, à son adaptation (ou non) - phénomène qui surgit *pendant* le film et *pour* le film, phénomène de fiction pure. Il peut être « normalisé » ou « naturalisé » dans le film, dans le sens où il est accepté dans l'univers diégétique et, qui plus est, accepté comme tel par les personnages du film, ou bien considéré dans son étrangeté même au sein du corps filmique.

En effet, les incidents magiques paraissent normaux dans un film où la magie est acceptée et donnée comme existante, l'effet d'incongruité est atténué. En revanche, les changements de voix dénotent dans l'univers de la diégèse lorsqu'ils ne sont pas annoncés au préalable, pas préparés, pas naturels. Ils peuvent être vécus comme de véritables événements. Ils peuvent en outre avoir un certain aspect « attraction » dans le spectacle audio-visuel : il s'agit d'un « truc », d'un effet spécial (et notamment un effet spécial à bas coût : certains films s'en servent exclusivement pour appuyer l'effet d'épouvante ou l'effet comique). Le degré d'étrangeté ou de familiarité est donc à considérer selon les registres et tonalités particulières aux films.

Il faut de plus prendre en compte la temporalité de son dévoilement : s'il s'étire dans la durée ou s'il fait une apparition brève. Ce phénomène événement apparaît comme une petite crise (crise venant du grec *krinein* : séparer, discerner, discriminer mais aussi choisir, décider), soit comme un moment qui n'est pas censé durer, qui vient créer une césure dans le film, qui se révèle comme tel afin de mettre en relief le dispositif audio-visuel, et, *a posteriori*, de reconsidérer tout le film comme pure fiction, comme production artificielle, comme création artistique et technique. La crise n'est pas supposée être familière.

Corpus

Ce mémoire se propose ainsi de faire une petite compilation de films où la déliaison vocale dans son aspect synchrone et incongru surgit et implique un effet particulier, qui s'apparente à une inquiétante familiarité. Il paraît compliqué de faire un corpus exhaustif concernant les longs-métrages parlant de fiction, toutefois, les exemples proposés essaieront de dégager le grand champ de possibilités d'utilisation de cette relation voix/corps si particulière. J'essaierai de balayer de façon large dans le temps, dans les registres et les notoriétés des films,

de façon à évoquer des films dans leur « représentativité », soit en ce qu'ils en représentent un certain nombre d'autres (dans le style, le genre, la narration, le motif repris) comme *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* par exemple, mais aussi dans leur « exemplarité », en tant qu'ils témoignent d'un argument singulier, comme *Tu Dors Nicole* : « le film exemplaire est le seul à exhiber certaines qualités, ou celui qui les exhibe de la meilleure façon possible »[31], explique Jacques Aumont.

Il est par ailleurs plus difficile de prendre en compte les cinémas de tous les pays compte tenu de l'inexistence d'une dénomination pour le procédé dont je vais traiter : la recherche devient compliquée. Outre les quelques cas qui figurent expressément dans les analyses de M. Chion ou A. Boillat, il faut tâtonner, être intuitif, lire entre les lignes pour déceler les occurrences filmiques de substitution vocale. On peut ainsi chercher dans les films de genre fantastique, horreur, merveilleux ; c'est là où les opportunités sont les plus grandes. Les films de parodie également, dans une visée de détournement comique, peuvent héberger quelques cas. Pour le reste, il s'agit plutôt de fulgurances de mise en scène qui ne leur permettent pas de se conformer à un genre ou un registre particulier : il faut avoir du flair.

Quelques films pourront ainsi constituer un corpus principal, du fait de leur utilisation de la substitution vocale comme fort enjeu narratif et/ou formel : *Tu Dors Nicole, L'Exorciste, Le Roman d'un tricheur, Providence, La Ville des Pirates, Le Grand Jeu, The Adventure of Iron Pussy, Turnabout, Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre, Laurel et Hardy au Far West* que j'ai déjà cités. Ces films sont ainsi porteurs d'idées significatives et riches formellement en ce qu'ils instaurent à l'audio-image un rapport nouveau, novateur, original entre le corps et la voix, grâce à ce procédé. A ce noyau central, d'autres films notoires ou singuliers dans leur usage de la déliaison vocale pourront s'ajouter, notamment en ce qu'ils réinventent un usage déjà mis en place en leur apportant une nouvelle force photogénique, qu'ils imaginent la voix dans sa capacité à évoquer l'humanité, mais aussi, de façon référentielle, une valeur, une connotation particulière, en ce qu'ils s'amusent avec les divers moyens filmiques pour transfigurer les identités.

Pour donner d'emblée un ordre d'idées de ces films, je peux compléter ce deuxième noyau en invoquant l'usage de la déliaison vocale comme motif et principe filmiques du plus manifeste, déclaré, revendiqué, au plus subtil, fugace, nébuleux (de façon subjective), soit : *Incontrôlable* (Raffy Shart, 2006) où le corps d'un homme parle avec la voix d'Eddy Murphy,

31 Jacques Aumont, *A quoi pensent les films*, Seguier Editions, Paris, p. 114-116.

Harry Potter et les Reliques de la Mort : Première partie (David Yates, 2010) ou *X-Men 2* (Bryan Singer, 2003) où les personnages peuvent se transformer, *Ant-Man* (Peyton Reed, 2015) où un narrateur parlera en voix-*over* (puis *in*) sur un flash-back, *Terminator 2 : Le Jugement Dernier* (James Cameron, 1991) où le cyborg peut imiter les voix humaines, *Un Pitre au pensionnat* (Norman Taurog, 1955) où Jerry Lewis mime la voix d'une bourgeoise en grimaçant, *Mr. Nobody* (Jaco Van Dormael, 2010) où le protagoniste s'imagine diverses versions de lui-même, *Fantastic Birthday* (Rosemary Myers, 2015) où un personnage du rêve de la protagoniste se met à imiter la voix d'un autre, *La Beauté du Diable* (René Clair, 1950) où Méphistophélès s'amuse avec les apparences, corporelles et vocales, *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950) où une démonstration médiumnique se produit, *Mademoiselle* (Park Chan-Wook, 2016) où un vieil homme lit une lettre avec la voix de son autrice, *Fado majeur et mineur* (Raoul Ruiz, 1993) où une petite fille meut ses lèvres sur les paroles des adultes, *The Blackout* (Abel Ferrara, 1997) où une homme remplace mentalement la voix d'une femme par une autre ou encore *L'Homme qui ment* (Alain Robbe-Grillet, 1968) où le protagoniste ment aussi sur son visage. D'autres exemples viendront également alimenter la réflexion de façon beaucoup plus ponctuelle, notamment lorsqu'il s'agit d'une occurrence d'un très bref instant. Ceux-ci apparaîtront ainsi dans la filmographie, ne serait-ce que pour relater de leur existence afin de les référencer, de les regrouper dans un corpus élargi, de constituer une banque de données plus générale sur les films la déliaison vocale.

La profusion des exemples montre ainsi que ce n'est pas une lubie isolée d'un réalisateur ingénieux mais que c'est un procédé inhérent au principe cinématographique et il faut ainsi en noter la richesse et la multiplicité des usages et effets. Le but n'est ainsi pas de montrer ses occurrences de façon chronologique mais plutôt de pointer chaque cas dans sa singularité et/ou sa représentativité, de comprendre les liens qui se font en filigrane, les réminiscences, résurgences, innovations, etc. Je me permettrai ainsi au sein de ce corpus de faire quelques rapprochements entre certains films qui semblent *a priori* similaires ou au contraire très éloignés. Il sera pratique de lier *L'Exorciste* avec diverses figures de possession dans le genre horreur, mais peut-être un peu moins évident de comparer l'utilisation de la voix-over dans *Le Roman d'un tricheur* ou de *Providence* avec celle d'*Ant-Man*, par exemple. Ce procédé hybride et varié permet en outre de garder le champ de la réflexion ouvert et de ne pas s'arrêter derrière des considérations strictes et restrictives.

De fait, chaque film pourrait trouver sa place dans chacune des parties de ce mémoire. Pour éviter l'éparpillement, j'essaierai de restreindre leur évocation à certains enjeux

significatifs. Par ailleurs, je n'hésiterai à pas à convoquer un film à plusieurs reprises et, pour éviter la répétition, je ne le présenterai pas selon les différents angles d'analyse qu'il suscite à différents moments de ce mémoire. Je choisirai ainsi de faire un cas de certains films, selon leur représentativité ou leur exemplarité, à certains moments précis étant donné qu'ils seront plus porteurs pour certaines notions, ou de m'en servir comme illustrations d'enjeux déjà explicités grâce à un film plus pertinent pour tel aspect.

C'est à partir des films que je pourrais élaborer quelques pistes théoriques et pratiques afin d'explorer en quoi les recombinaisons voco-morphiques déliées par une substitution vocale peuvent apparaître comme étrangement familières de façon audio-visuelle. Je commencerai, dans une première partie introductive, par traiter des aspects théoriques de la substitution vocale tant dans son statut quant aux régimes de la voix que dans ses fonctions de recomposition proprement filmiques ou ses potentiels d'influence cinématographique identitaire, existentielle ou biologique. Puis, je partirai des exemples plus précisément pour catégoriser la façon dont l'étrangement familier se développe. Une deuxième partie permettra ainsi, à partir de deux angles différents, de penser la déliaison vocale comme un principe extra-naturel, en abordant d'un côté les instances catégoriques qui dépassent la nature, de l'autre en étudiant plus intimement le rapport du corps à la voix dans ses déséquilibres figuraux. Il faudra enfin ouvrir la réflexion sur les échos de la déliaison vocale concernant nos influences et préoccupations identitaires pour comprendre ce que cela nous dit de nos considérations du rapport corps-voix au quotidien.

PARTIE I. Penser la reconfiguration morpho-vocale : enjeux et caractéristiques

On l'assimile bien, mais on n'arrive pas à la nommer simplement : peut-être y a-t-il là tout le fondement du problème. En posant la question de la dénomination, on pose la question de la nature, de la fonction, des effets ; on dévoile certains enjeux théoriques et formels. Pour comprendre ce procédé de substitution vocale, il faut le penser en substance et revenir à son histoire, à ses apparitions, à ses différentes formes et manifestations. Il en a déjà été question, mais on comprend bien que chaque cas de substitution vocale est en fait assez singulier, n'est pas utilisé au même escient que l'exemple précédent, qu'une multitude d'usages lui est possible. En définissant ces usages, j'essaierai de proposer des outils théoriques et des terminologies afin de faire sens et ouvrir vers des nouvelles perspectives, pour comprendre en quoi cette voix nous est étrangement familière.

CHAPITRE 1. Les régimes de la voix

On peut rapprocher l'hybridation d'un corps et d'une voix au fait que la forme de doublage (/play-back) est elle-même un métissage de plusieurs formes. Les manifestations hybrides sont de fait elles-mêmes étrangement familières puisqu'il s'agit de deux instances que l'on connaît a priori, mais entremêlées l'une à l'autre, de sorte à perdre la forme originale. Il y a en effet séparation du corps et de la voix, pour les recombiner de façon nouvelle. La voix elle seule est riche cinématographiquement : elle permet le dialogue, elle raconte des histoires, elle présente les images, elle révèle l'intériorité des personnages, elle parle, appelle, chante, crie, gémit, chuchote, se tait. Tout ceci prend un aspect différent lorsqu'elle est en rapport incongru avec le corps dont elle est censée sortir. Quelque chose de l'ordre de la transgression lui est lié, puisque la voix passe outre un corps pour se superposer à un autre. Comment se façonne-t-elle ? Évoquer les différents régimes de la voix permettra d'abord de comprendre sa complexité et sa singularité, la considérer ensuite comme une forme d'adaptation permanente dévoilera ses potentialités. J'essaierai par la suite d'ouvrir la réflexion avec quelques propositions terminologiques et théoriques.

I. Du doublage en général

On pense en effet davantage au terme de « doublage » quand on pense à ce procédé, bien que cela puisse s'apparenter aussi à du play-back, comme je l'ai déjà esquissé. Il faut en outre développer ce qu'est le doublage en général pour comprendre ce qu'est la recombinaison audio-visuelle en particulier. On peut en quelque sorte le considérer comme un terme générique,

une grande famille qui aurait plusieurs branches dont celui en langue étrangère (le plus connu) ou celui qu'on a qualifié d'expressif en tant que recombinaison incongrue corps/voix, substitution vocale. Demandons-nous simplement comment définir le doublage.

Citons quelques définitions. Par exemple, Thierry Le Nouvel y voit un « travail consistant, pour un comédien, à interpréter vocalement, dans une œuvre audiovisuelle, un rôle qu'il n'a pas interprété à l'image [32]». Pour A. Boillat, « l'acteur remue les lèvres, mais aucun son *in* ne se fait entendre [33]». Dans l'ouvrage de François Justamand, c'est « réenregistrer, en studio, les dialogues d'un film pour les diffuser traduits dans une langue étrangère[34] ». M. Chion, de son côté, l'assimile aussi à la *post-synchronisation* et écrit :

> « Des mots ont été prononcés, mais ils sont perdus ou ils ont été retranchés. Il reste l'image sur des lèvres qui bougent, du corps qui émet. Un acteur (qu'on ne voit pas) modèle sa diction sur ces mouvements de lèvres et l'on colle sa voix sur les images pour tenir lieu des mots disparus[35]. »

Voilà autant d'angles différents pour parler de la même chose. Finalement, seul François Justamand conçoit le doublage uniquement dans sa dimension internationale : les autres n'impliquent pas que doublage signifie traduction. Ces définitions générales se révèlent finalement concerner autant le doublage en langue étrangère que le doublage à usage plus subversif.

J'aimerais commencer par énoncer quelques réactions (des détracteurs et des défenseurs) au sujet du doublage : qu'est-ce qu'il produit pour les spectateurs ? Que peut-on y déceler ? Pourquoi cela engendre-t-il un débat ? On ne peut nier une certaine tendance des cinéphiles à dénigrer le doublage au profit de la version originale sous-titrée, qu'on peut notamment associer à la primauté des auteurs sur leur film (en effet, dès lors qu'il est doublé, le film échappe en quelque sorte un peu des mains et de la volonté du réalisateur). Le doublage signifie en plus « art de masse », cinéma populaire et commercial, qui s'oppose à la créativité personnelle indépendante. Ce qu'on reproche aussi, c'est bien sûr que les voix ne correspondent pas aux visages et aux personnes auxquelles elles sont accouplées ; de plus, certaines voix sont identifiées comme étant associées à un acteur en particulier : l'entendre sur la bouche d'un autre dérange – à une certaine époque on pouvait de plus reconnaître la voix de comédiens (français,

32 Thierry Le Nouvel, *Le Doublage*, Paris, Eyrolles, 2007, p. 81.
33 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over : voix attraction et voix-narration au cinéma*, op. cit., p. 343.
34 François Justamand (dir), *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, Nantes, Ed. Objectif Cinéma, 2006, p. 7.
35 Michel Chion, *La Voix au cinéma, op. cit*, p. 125.

notamment) et celle-ci était alors déjà catégorisée, individualisée[36]. Cela ne parait en effet pas naturel que plusieurs personnes se partagent la même voix.

C'est ce pourquoi certains détracteurs le qualifient d'« acte contre nature », comme une sorte de crime. A. Boillat cite notamment l'exemple de Charles Ferdinand Ramuz, écrivain suisse, qui voit dans le doublage « l'horrible mensonge d'une bouche qui ne profère pas les syllabes qu'elle est censée prononcer » et qui « met l'auditeur de bonne foi à la torture »[37], comme si on s'attaquait aux bonnes gens de façon agressive et volontaire. Cela ne serait-il pas en fait un oubli de la nature illusoire et mécanique du cinéma ? Toutefois, certains admettent cette pseudo-violence artificielle : « Certes, il faut reconnaître que c'est un acte contre nature que de mettre sur les lèvres d'un acteur la voix d'un autre. Mais le cinéma n'est-il pas par lui-même un acte contre nature[38] ? ». A. Boillat note même la réaction d'une lectrice parisienne (« À tout prendre, esthétiquement et phonétiquement, le doublage, ce n'est pas plus mauvais que d'entendre la voix fluette de Jean Marais sortir de sa belle anatomie [39]») et énonce que « cet argument souligne crûment le caractère subjectif de la prétendue adéquation d'une voix à un corps [40]», car c'est de cela dont il s'agit. Nous nous enfermons dans des croyances fondées sur des conventions finalement assez faibles, comme si à un corps ne pouvait correspondre qu'un certain type de voix. On voit dans le doublage une sorte d'usurpation, comme si quelqu'un était en train de voler l'identité d'un autre, essayait de se faire passer pour un autre. C'est en effet de l'identité dont il est question. Mais nous semblons aussi oublier que c'est le propre de l'acteur de jouer un personnage, de se faire passer pour un autre et Jean-François Cornu d'ajouter : de « prêter son corps, sa voix, et, parfois, son âme à un être différent, imaginaire de surcroît[41] ».

Plus encore, ce que regrette Jacques Aumont, c'est que, dans l'esprit d'une absolue soumission de la voix au visage, « du moins de l'image vocale à l'image tout court[42] », souvent, pour respecter le registre imaginaire « en référence aux idéaux régnants de la personne et des

36 Voir Jean-François Cornu, *Le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 204 et voir « Adversaires du doublage, vous avez la parole », *L'Ecran français*, n°85, 10 février 1947, p. 6.
37 Charles Ferdinand Ramuz, « Vicissitudes » [*Formes et couleurs*, avril 1947], *Articles et chroniques*, tome 4, *Œuvres complètes*, vol. XIV, Genève, Slatkine, 2009, pp. 435-436, cité dans Alain Boillat, « Le doublage au *sens large* », *op. cit.*
38 « Partisans du doublage, vous avez la parole ! », *L'Ecran français*, n°86, 18 février 1947, p. 12, cité dans Alain Boillat, « Le doublage au *sens large* », op. cit., p. 205.
39 *Ibid.*
40 Alain Boillat, « Le doublage au *sens large* », op. cit., p. 205.
41 Jean-François Cornu, *op. cit*., p. 201.
42 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma, op. cit*., p. 53.

types[43] », les doublures vocales restent trop neutres, « imitant parfois la tessiture, voire le timbre de l'acteur doublé, mais se gardant de produire le moindre effet de personne, se cantonnant au degré zéro de la voix[44] ». C'est comme si on niait le jeu de l'acteur (car, rappelons-le, les doubleurs sont des acteurs), comme si le doubleur ne devait pas se mettre en avant. Dans le type de doublage plus singulier que j'étudie, c'est tout l'inverse : il s'agit de concilier deux jeux d'acteur différents, l'un vocal, l'autre physique au sein d'une même entité. Cela se rapporte bien sûr au premier type de critique vu, soit celui de l'inadéquation du corps et de la voix.

Alors reprenons depuis le début : qu'est-ce que le doublage ? Nous pouvons considérer l'expression de M. Chion selon laquelle ce serait une « opération de mise-en-corps de la voix[45]». Un corps a parlé, ses paroles ont été supprimées pour être remplacées par d'autres (et plus étrangement : les mêmes), prononcées par une autre voix (voire dans une autre langue). Derrière cette voix, un autre corps, avec une autre personnalité, un autre physique, une autre expérience. Parfois, ce dédoublement gêne. Cela se passe généralement du côté du spectateur, qui est sommé par le régime fictionnel d'accepter cet état de fait, qu'il le refuse ou qu'il le tolère. Pour continuer avec M. Chion, celui-ci caractérise cette combinaison d'opération « non pas mécaniste, mais symbolique : on joue le jeu de reconnaître une voix qui sort d'un corps d'acteur pour sienne, même si l'on sait que le film est doublé, pourvu que soient respectées les règles d'une sorte de contrat de la croyance[46] ». Le doublage est donc paradoxal : à la fois c'est un procédé essentiellement artificiel (J. Aumont parle du « lipping » (technique de synchronisation) « inventé comme technique du réalisme » qui est en fait « l'instrument de la plus grande irréalité, puisqu'il permet de recoudre une voix à un corps »[47]), à la fois on le veut réaliste, ou du moins, on le pointe du doigt lorsqu'il s'écarte du réalisme.

C'est de ce paradoxe qu'il s'agit de tirer l'idée d'étrange familiarité. La substitution vocale révèle la machine cinématographique. Pour illustrer la remise en question de l'évidence de « l'in-dividualité », A. Boillat cite une réplique de *Pierrot le fou*[48] (1965) : « Je suis fatigué… Une machine pour voir qui s'appelle les yeux, pour entendre les oreilles, pour parler la bouche ; j'ai l'impression que c'est des machines séparées, il n'y a pas d'unité. On devrait avoir l'impression d'être unique, j'ai l'impression d'être plusieurs[49]. » Plus encore qu'un problème

43 *Ibid.*
44 *Ibid.*
45 Michel Chion, *La Voix au cinéma, op. cit*., p. 108.
46 *Ibid*.
47 Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma, op. cit*., p. 53.
48 Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, France, 1965.
49 Cité dans Alain Boillat, « Le doublage au *sens large* », *op. cit.*

cinématographique, c'est un problème qui relève de l'existence humaine, d'un sentiment particulier. Le cinéma, et plus particulièrement au cœur du doublage, actualise le multiple chez l'homme, ses diverses panoplies identitaires, ses nombreuses façades, ses paradoxes, ses possibles versions dans la représentation. C'est aussi ce pourquoi le doublage incommode et donne lieu à des réactions, d'autant plus lorsqu'il se signale en tant que tel (ce qui équivaut dans le film à dire : vous regardez un film).

II. Un événement attraction

C'est quelque chose qui attire, qui fait attraction dans le film, événement. Son attractivité se manifeste à travers les effets qu'elle produit sur les spectateurs mais aussi sur les personnages du film, qui sont également étrangement attirés par le personnage doublé. C'est ainsi une mise en œuvre attractionnelle puisqu'elle se manifeste pour elle-même. Pour développer cette idée, je m'aiderai de l'ouvrage d'A. Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over*[50], qui distingue quatre régimes vocaux, dont la voix-attraction, la voix-action, la voix-explication et la voix-narration. On pourrait la considérer comme une voix-action puisqu'elle agit (narrativement, diégétiquement, sur les personnages filmiques mais aussi sur les spectateurs) et interagit avec les actions diégétiques, mais surtout comme une voix-attraction.

Ce qui fait attraction dans cette recombinaison voco-morphique, c'est son côté exhibitionniste qui caractérise le cinéma des attractions[51]. La substitution se manifeste comme spectacle, comme « truc », comme effet spécial. Elle se situe du côté du choc « qui est la source d'un plaisir perceptif pur[52] » en s'installant dans une situation diégétique généralement mise en ordre pour être crédible de façon à ce que le spectateur y adhère et adopte un caractère autonome, indépendant au sein de la diégèse. Elle agit en outre au niveau des *stimuli* : elle engendre quelque chose, notamment chez le spectateur. Cela peut être de l'ordre du rire, mais aussi de l'inquiétude, de la peur, du malaise, de la critique. Aussi, c'est une forme qui crée un événement : on peut la placer du côté de l'événementialité[53] vocale. Il s'agit de quelque chose qui advient, à un moment donné et ce moment est toujours celui d'un *hic et nunc* : « En termes de temporalité, la voix-attraction est ancrée dans un perpétuel présent qui est celui-là même de sa profération[54] ». Ce n'est pas une voix au passé, mais une voix qui s'inscrit dans un corps à

50 Je m'intéresserai plus précisément aux pages 201 à 253.
51 Voir Tom Gunning, « The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle*, vol. 8, n°3/4, 1986, p. 66.
52 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over : voix attraction et voix-narration au cinéma, op. cit*., p. 213.
53 Voir Philippe Dubois, « La Ligne générale (des machines à l'images) », in Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris ; Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 84.
54 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over : voix attraction et voix-narration au cinéma*, op. cit., p. 253.

travers une temporalité présente (présente aussi en termes de lieu). Elle se manifeste comme telle à un instant particulier. C'est d'autant plus remarquable dans les films où la substitution vocale n'a lieu que le temps de quelques secondes, voire quelques dixièmes de seconde. Dans *Stardust* (Matthew Vaughn, 2007), un homme est transformé en chèvre par une sorcière, puis en femme. Son personnage a jusqu'ici été silencieux, voire mutique, lorsque le héros, croyant s'adresser à la tenancière de l'auberge, lui demande son prénom, et que celle-ci (celui-ci) lui répond avec une voix grave et masculine : « Bernard ». À la fois tout et rien (n') avait préparé ce gag, qui se distingue par sa singularité dans la diégèse. Ici le cinéma se met au niveau de la magie (voire de la sorcellerie[55]) : il montre un tour de magie, de façon presque métadiscursive, génère le spectacle, l'émerveillement ou bien ses antipodes.

Le choc se fait alors pour le spectateur. En ce sens, cette voix-attraction favorise le mode de l'adresse, elle interpelle : ce « Bernard » est adressé non seulement à l'interlocuteur diégétique, mais aussi au spectateur, comme révélation du dispositif magique (et, de fait, du dispositif cinématographique). A. Boillat énonce : « Alors que la fonction référentielle prédomine dans le cas de la voix-action et de la voix-narration, la voix-attraction fait passer au premier plan les fonctions phatique, émotive et conative liées à la communication de l'énoncé[56] ». Rappelons que la fonction phatique se réfère au contact, au mode de communication lui-même, la fonction émotive au destinateur et la fonction conative au destinataire du message. Il ne s'agit non pas d'insister sur ce qui est dit, quand c'est dit ou pourquoi c'est dit, mais plutôt sur le « comment c'est dit », sur sa mise en forme. C'est d'autant plus marquant que c'est la voix qui témoigne elle-même de son mode de profération. Elle ne se contente pas de dire, elle montre la façon dont elle dit, traversée par un « constant souci de présent(ific)ation[57] ». En ce sens, elle est performative, presque plus que de façon poétique, de façon phatique.

De plus, elle ne se contente pas d'exécuter une monstration pour le spectateur du film, mais aussi pour le spectateur *dans* le film. Le héros de *Stardust*, bien qu'accoutumé à l'univers magique, est lui aussi interloqué par cet événement, surpris par les manifestations magiques opérées sur la voix. Le personnage du film devient l'« homologue » du spectateur[58]. Le sujet dont la voix est changée devient « l'objet du regard d'autres personnages, sa voix interagissant

55 Voir la critique de Jean Renoir sur le doublage dans Alain Boillat, « Le Doublage au sens large », *op. cit.*
56 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over : voix attraction et voix-narration au cinéma*, *op. cit.*, p. 213.
57 *Ibid*, p. 214.
58 *Ibid*, p. 226.

avec d'autres éléments diégétiques. Cette situation intermédiaire constitue une modalité d'intégration de la voix qui tend à diminuer sa valeur attractionnelle[59]» : bien sûr, elle parait d'autant plus dans son événementialité lorsque même les personnages du film semblent ne pas y prêter attention, lorsque tout se manifeste comme indifférent à l'irruption vocale, comme dans *Tu Dors Nicole* par exemple.

De plus, la plupart du temps, les voix substituées qui se remarquent dans la diégèse sont souvent dues à des phénomènes magiques ou fantastiques, s'accordant ainsi à l'univers diégétique qui atténue cet effet attractionnel. Toutefois, certains cas de films récents ont su créer un véritable événement (comme ce qui advient pour le spectateur du film et pour le spectateur dans le film) de façon plus ou moins inexplicable dans le film-même (je pense notamment à *Rois et reine* (Arnaud Desplechin, 2004) où tout à coup, un personnage féminin énumère les chiffres d'un à dix en chinois, avec une voix grave et masculine, sans vraiment avoir l'air d'en être à l'initiative). Toujours est-il que la voix-attraction postule l'éclatement de l'univers diégétique[60] : elle renvoie à la fois au film en tant qu'objet de regard, à la fois au spectateur lui-même, à la fois à une autre conception de l'homme, à la fois à sa mise en œuvre-même.

J'ai abordé l'exigence du *hic et nunc* pour la voix-attraction, en évoquant le constat d'une temporalité et d'une localisation présentes : il s'agit en effet pour le cas de la substitution vocale de révéler la (les) présence(s), et notamment d'un corps. « Plus celui-ci – et notamment le visage – est mis en évidence (par le cadrage, l'éclairage, le décor, etc.), plus la voix qui en émane peut prétendre au statut d'attraction ; moins la représentation filmique de ce corps en mouvement est fragmentée par le montage, plus le locuteur acquiert cette corporalité pleine qui se fait le siège d'une voix ouvertement performantielle[61]». C'est aussi pour cela que l'attraction est liée à la temporalité : l'occurrence singulière (dans le temps de la profération et au cours du film) permet d'éviter ce découpage, ou plutôt l'empêche. Ceci devient plus problématique lorsqu'un personnage à la voix déliée s'installe dans le temps et l'espace : que dire de son attractivité ? Pourrait-on « banaliser » un tour de magie qui s'installerait dans la durée et sur la scène ? Aurait-il le même effet du début à la fin ? Ou s'agit-il plutôt de faire revivre à chaque fois le tour de magie d'une façon différente, de le réactualiser, de se le réapproprier de nouveau et de manière continue ? Si *Iron Pussy*, où un homme a une voix de femme lorsqu'il est travesti, a tendance à faire oublier le doublage à mesure que le film avance, voire l'annule complètement,

59 *Ibid.*
60 *Ibid*, p. 205.
61 *Ibid*, p. 225.

Tu Dors Nicole fait resurgir à chaque fois que le personnage de Martin parle l'attraction telle qu'elle a été vécue la première fois (peut-être que l'effet s'estompe pour certains spectateurs, mais les épisodes avec Martin sont de fait des micro-événements au sein du film). C'est d'autant plus la présence du corps qui est liée à cette voix-attraction dans la substitution vocale car la voix ne saurait faire attraction sans le corps : elle a besoin de lui comme révélateur (au sens chimique) pour que jaillisse le contraste, la condition étant de lui être synchrone. Et c'est lorsque le corps est vraiment présent que la voix est d'autant plus subversive. Comment comprendre un tel ensemble ?

Pour finir, Boillat note à propos de cette proportion d'« attractionnalité » par rapport à la visibilité du locuteur : « Lorsque se manifeste la voix-attraction, l'espace de la salle prime sur l'espace diégétique[62]». En effet, cette dernière, comme irrésistiblement attirée vers le public, du moins dans son adresse, fait que c'est l'espace de la salle qui décide de la valeur de sa performance, qui la tient pour juge. À ce moment-là, le spectateur doit réagir, même s'il ne sait pas comment, même si cela implique une *action*. En ce sens, la voix-attraction est *pratique* (elle tient de la *praxis*). Toutefois, dans la recombinaison voco-morphique peuvent venir se greffer tous types de mode de présence de la voix, qui font varier plus ou moins le degré d'attractivité de la voix.

III. Une forme hybride

On peut en effet trouver plusieurs racines à ce procédé et celles-ci se mélangent dans des rapports plus ou moins proportionnels selon les cas. Ceux-ci font varier le degré d'étrangeté selon leur insertion dans le film. En effet, la substitution vocale se manifeste de diverses façons et témoigne d'une hybridité, comme il en a été question. Elle emprunte à différentes façons pour la voix d'apparaître et se dote de leurs caractéristiques, généralement afin de gagner en puissance. Tout d'abord, je l'ai évoqué, il ne s'agit pas tant de restreindre la substitution vocale au doublage : finalement, il importe peu que la voix recouvre ou aspire, du moment qu'elle remplace, qu'elle substitue, qu'elle travestit en un sens. Il peut donc s'agir de doublage, mais aussi de play-back ; tous deux sont des trucages et le fait que la voix vienne en premier ou en deuxième dans la fabrication du film joue un rôle dans les enjeux de représentation. Il demeure que c'est une voix qui essaye de se greffer à un corps, de s'adapter, de lui survivre.

62 *Ibid*, p. 252.

Doublage et play-back

Dans le play-back, c'est l'image qui doit se conformer tant bien que mal au son, le corps qui doit se calquer sur la voix. D'ailleurs, la ventriloquie, les marionnettes se rapportent plus au play-back qu'au doublage. M. Chion note que, tandis que dans le doublage quelqu'un se cache afin de plaquer sa voix sur un corps qui a déjà joué, dans le play-back, « il y a *devant nous* quelqu'un qui engage son visage et son corps pour coller à la voix que nous entendons. C'est une performance à laquelle nous assistons, dont les risques, les ratés, s'inscrivent sur la pellicule[63] ». C'est peut-être aussi ce pourquoi les cas de play-back (en direct ou en différé) que je vais aborder paraissent plus incertains, offrent un synchronisme plus large. En ce sens, tandis que le doublage est un « procédé *centrifuge*, qui tend vers l'éclatement, la dispersion », le play-back « est d'essence *centripète*, il est fort dans le sens de la concentration, de la tension[64] » ; alors que dans le doublage il y a *dédoublement*, dans le play-back, le corps tend à incorporer la voix, « dans une aspiration à réaliser l'unité impossible[65] ». Leurs pouvoirs d'attraction ne sont donc pas les mêmes, de même que leur implication identitaire : dans l'une, deux instances se partagent un corps, dans l'autre, il s'agit plutôt de se fondre. Qu'est-ce qui se rapproche plus de l'expérience commune ou autrement dit : laquelle de ces formes est la plus facilement acceptable pour le spectateur, la plus familière ? Je me risquerai à pencher du côté du play-back, car celui-ci est plus proche de nos habitudes de mimétisme d'interprétation, ne serait-ce que lorsque nous mimons les paroles d'une chanson que nous apprécions.

Cela me permet par ailleurs d'aborder le sujet de la chanson dans le play-back : celui-ci est effectivement la plupart du temps utilisé pour du texte chanté, ce qui renvoie également à l'idée de performance. Toutefois, il peut être utilisé pour du texte parlé (dans *Fado majeur et mineur* par exemple, où une petite fille, telle une spectatrice jouant de façon simultanée la scène qui se déroule devant elle, vient rassembler dans sa bouche les paroles qui se profèrent), tout comme le doublage peut l'être pour du texte chanté (dans *Iron Pussy* par exemple). On peut de plus se confronter à des cas qui mêlent en quelque sorte play-back et doublage : dans *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*, au moment où les personnages chinois, l'un cantonais, l'autre mandarin. On imagine qu'il s'agit plutôt de doublage, d'autant plus que les voix des doubleurs contrastent avec celles des personnages de Jamel Debbouze et Gérard Darmon déjà entendues. Toutefois, les bouches ont dû se mouvoir en fonction du texte à venir : soit ils connaissent déjà

63 Michel Chion, *La Voix au cinéma, op. cit.*, p. 126.
64 *Ibid*, p. 125.
65 *Ibid.*

à peu près le texte et essayent de l'articuler, soit ils imitent de façon expressive *a priori*, soit ils font n'importe quoi. Rétrospectivement, on voit la bouche comme essayant d'incorporer la voix à venir, de façon plus hasardeuse ; c'est en quelque sorte un play-back rétrospectif ou un doublage anticipé. Le fait est que l'idée dans la déliaison vocale est de venir raccorder une voix à un corps qui possède déjà la sienne, de façon à ce que cette nouvelle voix se signifie comme excédent, comme transplant artificiel. La substitution vocale ne correspond donc pas à une forme fixe et c'est ainsi qu'elle est ouverte à divers modes opératoires. Le but sera d'analyser pour les différents films quels sont les procédés employés afin d'en dégager les significations et enjeux. Il faut donc garder les opérations de doublage et de play-back en tête.

La voix substituée peut trouver de nombreux embryons de formation dans d'autres types de voix. Il y a tout d'abord le bonimenteur, que l'on retrouvera dans la *voix-over*, ce qui amène par la suite la notion plus précise de *voix-off*, qui à son tour fait penser à la *voix acousmatique*, puis plus particulièrement à la *voix-je*.

La voix du bonimenteur

Le bonimenteur est un montreur d'images, ou plus précisément, un commentateur. Il existe pendant le cinéma dit muet, qu'A. Boillat nomme plutôt « cinéma *parlé* [66]» justement du fait de sa présence. Il parle, devant la salle, du film, sur le film, *par-dessus* le film. C'est ainsi une voix méta-physique qui vient se superposer sur une matière déjà autonome, qui vient lui supplanter des valeurs et des significations. Toutefois, le bonimenteur est présent dans la salle, il est du côté du public par rapport à l'écran et instaure un dialogue plus « immédiat ». Ainsi, lorsque le parlant est institué, apportant la voix synchrone, le corps vivant performateur du bonimenteur disparait. « En ce sens, on peut affirmer que, comparativement au cinéma parlé, les voix du parlant sont fondamentalement *over*[67] ». Il n'y a plus de voix qui parle dans la salle, la voix vient de l'écran comme éviction de la dimension physique du présentateur.

A. Boillat en tire l'idée que la voix-over se rapproche du boniment en ce sens que, n'étant pas rapportée à la visualisation d'un locuteur, elle se donne comme *médiation* entre le public et la représentation visuelle et ne provient pas directement de l'univers diégétique représenté. Elle est donc à la fois intérieure à l'image et extérieure (spatialement, temporellement, physiquement). Même si cette voix provient d'un personnage diégétique, celui-ci n'a pas d'existence visuelle dans l'image, il est là en tant que voix intermédiaire. On

66 Alain Boillat, *Du Boniment à la voix-over : voix attraction et voix-narration, op. cit.*
67 *Ibid*, p. 115.

peut ainsi y voir des similitudes lorsqu'il y a substitution de voix : à la fois elle est dans l'image, dans le corps, à la fois on ne voit pas sa source *originelle*, le corps dont elle émane naturellement. Elle est le résultat d'une médiation en tant qu'elle se manifeste comme une nouvelle entité qui établit une relation entre l'image et le spectateur (notamment dans les cas de possession ou de narration). À la fois elle apporte le synchronisme, à la fois elle soustrait un corps de la performance. À la fois elle est médiane, à la fois elle nous parait comprise dans notre *hic et nunc*. C'est une voix qui tend à s'intégrer dans l'image, à l'envelopper, à l'incorporer voire à l'incarner, car cette voix renferme toujours une corporéité. Toutefois, la présence humaine devant l'écran ne vient plus concurrencer la présence humaine dans l'écran : le monde de l'écran acquiert sa suprématie[68]. Il faut alors s'intéresser au corps de la voix.

Quelle est la force présentielle de cette voix ?

On l'a compris, la dialectique de cette voix de substitution est qu'elle est à la fois *in*, soit sa source apparaît dans l'image et appartient à la réalité que celle-ci évoque[69], à la fois *off*, soit sa source « non seulement n'est pas visible en même temps sur l'écran, mais en même temps est supposée appartenir à un autre temps et un autre lieu, réel ou imaginaire, que la scène montrée à l'écran[70] ». C'est là le cœur du problème : elle comprend deux modes d'apparition contradictoires. Je pourrais même ajouter qu'elle a quelque chose de l'ordre du *hors champ*, soit que sa « source n'est pas visible en même temps sur l'écran, mais est supposé exister dans le lieu et le temps de la situation montrée[71] ». Cette voix hybride tend à instaurer un déplacement de sa source. Celle-ci est incertaine, insituable précisément, presque impossible. Comment une voix peut-elle être venir de l'intérieur et de l'extérieur en même temps ? Il faut alors comprendre son implication dans le temps et dans l'espace. Pour simplifier, M. Chion considère que l'image correspond plutôt au spatial, tandis que le sonore se rapporte davantage au temporel[72]. Comment cela nous amène-t-il à réfléchir ?

Alors que le corps est présent spatialement, la voix, elle, émane du temporel. C'est pour cela que le contraste brutal de la substitution se rapporte notamment à un décalage temporel, qui évoque la mort, le vieillissement et, dans ses caractéristiques corporelles spatiales,

68 *Ibid*., p. 116.
69 Michel Chion, *L'Audio-vision, op. cit*., p. 66.
70 *Ibid*, p. 199.
71 *Ibid*, p. 198.
72 *Ibid*, p. 119.

l'absence. Elle est semblable à l'idée du manque : à la fois l'objet du manque est présent (à l'esprit), à la fois on ne peut que constater son absence.

> « On pourrait le définir comme ni-dedans ni-dehors (par rapport à l'image) : ni dedans parce que l'image de sa source – le corps, la bouche – n'est pas incluse, mais ni dehors non plus parce qu'il n'est pas franchement positionné *off* sur une estrade imaginaire rappelant celle du conférencier ou du bonimenteur (voix de conteur, de présentateur, de témoin) et qu'il est impliqué dans l'action, sans cesse en danger d'y être inclus[73]. »

C'est la conception que donne M. Chion de l'acousmêtre. La voix greffée est-elle acousmatique ? « *Acousmatique,* dit un vieux dictionnaire : "*se dit d'un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient*[74]*".* » L'acousmêtre se rapporte à une voix dont le visage n'a pas été identifié, c'est une présence qui se cache, qui parle et qui agit. C'est une voix qui hante. Chion la situe avec « *un pied dans l'image,* dans le […] lieu de passage qui n'est ni l'intérieur de la scène filmique, ni le proscenium[75]». C'est une voix de l'entre-deux, de l'intervalle, voire du hiatus. « D'être dans l'écran sans y être, d'errer à la surface de l'écran sans y entrer, l'acousmêtre est facteur de déséquilibre, de tension[76]». La substitution vocale a ainsi quelque chose de l'ordre d'une force acousmatique en tant que l'on peut toujours demander d'où vient vraiment la voix greffée, quelles sont les motivations de la substitution, en tant qu'elle instaure un rapport dysphonique. Le pouvoir acousmatique réside surtout dans les questionnements qui sont liés à cette voix, ou du moins, à la sensation particulière créée de son écoute. La force présentielle de cette voix est d'autant plus paradoxale qu'elle est médiatisée à travers un corps qui la dévoile en tant qu'étrangère à lui, qu'il continue d'entretenir son mystère.

Ce qui la ramène toutefois à des considérations moins mystiques, c'est que la voix témoigne d'une présence particulière, unique, subjective. Son rapport à l'espace n'a pas systématiquement pour vocation d'imposer sa puissance, mais plutôt, simplement, de se signaler, d'exister. La voix possède un grain, un timbre, un volume[77] : elle a une « certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification[78] », c'est ce que M. Chion appelle la *voix-je*. Cette voix est souvent *off*, le fait est qu'on croit déceler à partir d'elle une identité, des contours, voire une apparence physique (concernant l'âge, le sexe, la

73 *Ibid*, p. 112.
74 Michel Chion, *La Voix au cinéma, op. cit*., p. 26.
75 *Ibid*, p. 29.
76 *Ibid*, p. 28.
77 Voire Jean Châteauvert, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*, Québec, Nuit blanche éd, Paris, Méridiens Klinlsieck, 1996, p. 110-120.
78 Michel Chion, *La Voix au cinéma, op. cit*., p. 47.

personnalité, la morphologie même). On voit un corps dans la voix, au sens d'un volume, d'une matière. Par exemple, dans *Tu Dors Nicole*, la doublure vocale a été choisie parce qu'elle a une voix grave, représentative de la masculinité, de l'adulte, de la virilité. En ce sens, elle est investie d'un nombre de valeurs qui tendent à la faire « *plus grosse que les corps* [79]» ; on la fantasme. C'est aussi à cause de cela que nous sommes d'autant plus choqués lorsque la voix ne correspond pas au corps : nos attentes liées à l'écoute et l'analyse (involontairement) de cette voix se sont ancrées profondément en nous, ont créé malgré nous l'illusion d'un corps derrière cette voix – et il en est de même pour le corps. C'est sur ce quoi joue la déliaison. On peut en effet dire que ces voix greffées sont des *voix-je* et ce qui dérange, c'est qu'elles s'installent dans des corps qui sont aussi des « je ». Il y a ainsi un surplus de « je », un jeu (soit un écart, un espace) du je qui remet en question l'identité.

Cette voix est donc indécise, elle emprunte à divers modes de présence et les assemble contre tout paradoxe, la rendant ainsi d'autant plus ambiguë et mystérieuse, mais aussi fascinante et menaçante. Son hybridité permet ainsi de renforcer sa démesure, même si elle ne fait surface dans un film que le temps d'un instant. Elle trouve ses racines dans des pratiques anciennes de monstration, mais aussi dans l'essence même du cinéma (*parlé* puis *parlant*) qui ne cesse de vouloir superposer une voix à un corps, au risque de générer des monstres[80], créatures hybrides voire orgueilleuses. La voix a toujours été investie d'une autorité particulière (déjà le bébé dans le ventre de sa mère peut entendre des voix qui ouvrent sur un autre espace), la voix est toujours fantasmée, idéalisée. Une voix humaine n'est jamais neutre, elle est munie d'une profondeur qui nous fait toujours un effet malgré nous, familier ou non. Plus encore, l'enjeu du rapport de reconfiguration réside dans son aspect palimpsestique et expressif, et il s'agit maintenant de s'intéresser plus en détails à ses particularités.

CHAPITRE 2. Adaptation, fragmentation et recomposition

Palimpseste : voilà un mot qui figure bien la façon dont la substitution vocale agit sur le corps. Quelque chose vient se superposer sur un corps qui a déjà une histoire pour en raconter une autre, pour en changer sa forme, pour le charger de nouvelles significations. Une reconstitution s'opère de façon organique, ou plutôt, un réagencement. Il va être question d'étudier comment se découpe et se monte cette création morpho-vocale pour en esquisser les enjeux ludo-esthétiques, le tout dans une perpétuelle mouvance organique.

79 *Ibid*, p. 71.
80 Voir introduction : qui signifie aussi monstrations.

I. Composition voco-morphique

Les créatures hybrides dont il est question dans ce mémoire ne sont pas le fruit de mélanges hasardeux : elles résultent d'une opération cinématographique qui est liée à des choix esthétiques et narratifs. On peut considérer que cette opération consiste en un montage audio-visuel. En effet, le montage est finalement une opération assez simple qui repose sur le principe de couper/coller : ici, isoler la voix de quelqu'un, l'apposer sur un autre corps (auquel on aura retiré la voix). C'est un assemblage d'éléments hétérogènes dans leur nature même qui s'ordonne d'après un certain principe harmonieux par rapport au film dans son ensemble.

« Pour faire un film, le réalisateur doit combiner différents fragments filmés, non ordonnés et non reliés en un tout, et juxtaposer les différents moments dans l'ordre le plus avantageux, le plus cohérent et le mieux rythmé[81]» ; « le principal moyen de produire au cinéma un effet sur le spectateur […] [réside] dans l'organisation de ces fragments entre eux, leur combinaison, leur construction[82] » : voilà qui constitue un rappel de la théorie du montage de Kouléchov. Voix et corps représentent des fragments autonomes qu'il s'agit de combiner à l'occasion d'une recomposition cinématographique. Ce dernier peut ainsi faire partie d'une catégorie plus large du montage audio-visuel, d'un montage morpho-vocal ou phono-morphique. C'est en effet de la construction liée à ce montage que naît un effet sur le spectateur (dans la plupart des cas il s'agit du rire ou de l'inquiétude, d'un sentiment étrange). Indéniablement, l'effet n'est pas inhérent aux acteurs ou à l'intrigue du film, mais bien à la façon dont voix et corps sont agencés cinématographiquement.

Dans « La bannière du cinématographe » (1920)[83], Kouléchov émet l'idée de rendre à l'image un espace terrestre tout à fait inédit, créé à partir de divers lieux, liés ensemble par l'unité de temps et d'action. Le montage permet en effet de créer des espaces filmiques à partir de différents lieux, grâce à certaines règles de raccord, relativement à un principe de continuité, ce qui engendre une illusion d'unité. L'apparition d'un nouvel espace, purement fictif (à entendre selon l'étymologie de *fingere*) et cinématographique devient possible. En transposant l'espace environnemental à l'espace corporel, on peut ainsi imaginer composer un corps humain unique et purement filmique à partir de plusieurs fragments de corps différents[84]. Kouléchov annonce ainsi la recomposition d'un individu à partir de plusieurs éléments, l'idée

81 Lev Kouléchov, « Des tâches de l'artiste peintre au cinématographe » (1917) pp. 21-23 in *op. cit.*
82 «L'Art du cinéma : mon expérience » (1929) p-p. 144-210, in *op. cit.*
83 L. Koulechov, « La bannière du cinématographe » (1920) pp. 36-59, in L. Koulechov, *op. cit.*.
84 L. Koulechov, « L'art du cinéma : mon expérience » (1929) pp. 144-210, *in Ecrits : 1917-1934*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 153

que le corps lui-même est une matière plastique au montage, une entité modulable, façonnable, malléable, qui peut être divisée et réassemblée. Ainsi, « la principale force du cinéma tient au montage puisque l'on peut grâce à lui détruire, améliorer ou modifier définitivement le matériau[85] », et c'est par bien l'opération de montage qu'on arrache la voix d'un corps (jusqu'à la réduire à néant – jamais dans *Tu Dors Nicole* on n'entend la « vraie » voix de l'acteur de Martin) – qu'on l'améliore en l'augmentant d'une nouvelle voix, bref, qu'on modifie nos habitudes perceptives face au corps en général. Cette idée de création d'espace a plus encore influencé Kouléchov pour façonner un nouvel espace plus intime, un espace corporel : la recomposition d'une femme à partir de divers éléments pris sur divers corps de femmes. « Ainsi vous pouvez coller la tête de Khokhlova au corps de Nata Vatchnadzé, et là encore, ce ne sera pas un trucage mais du montage, c'est-à-dire l'organisation du matériau et non pas un truc technique[86]. » Effectivement, il s'agit en fait bien d'une véritable opération cinématographique. Cela permet ainsi de mettre en place « des gens extraordinaires » car « nous avons besoin de « monstres[87] », soient des combinaisons (hybrides, de fait). Il n'est alors pas compliqué de transposer cette idée d'assemblage d'éléments corporels au fait d'assembler des éléments corporels *et* vocaux. Cette expérience fait bien sûr penser à l'*Hélène* de Zeuxis, comme le souligne D. Château[88] mais, si tous les autres arts peuvent emprunter à cette « technique » de combinaison de prélèvements de corps ou voix humains choisis avec soin, ce que permet le cinéma en particulier, c'est la reproduction du mouvement dans le temps ainsi que l'illusion de l'unité corps/voix.

II. Récréation mimétique

Ainsi par l'opération de fragmentation et de recomposition, les personnages sont dotés de nouvelles valeurs directement permises par l'hybridation morpho-vocale. La voix, comme un masque, devient en quelque sorte un accessoire qui permet de rentrer plus vivement dans le personnage, permet de le faire apparaître *immédiatement*, puisque l'acteur n'a pas besoin de travestir sa voix, il en acquiert directement une nouvelle par le biais cinématographique. Ceci nous amène alors à parler de *mimésis.*

Les enfants dans la cour de récréation reproduisent ce principe mimétique de mode d'existence par le jeu : lorsqu'ils jouent à Robin des bois, ils ne font pas semblant d'être Robin

85 Koulechov, « L'art du cinéma : mon expérience » (1929) pp. 144-210, *op. cit.*, p. 153.
86 Voir *ibid*.
87 Koulechov, « Si maintenant… » (1922), pp. 78-79, in *op. cit.*, p. 78.
88 D. Château, *L'invention du concept de montage Lev Kouléchov théoricien du cinéma*, l'Amandier Archimbaud, 2013, p. 66.

des bois, ils *sont* Robin des bois. Ils font entrer en présence Robin des bois. Lors de la récréation se produit une recréation, passe dans l'instance ludique une œuvre esthétique. Ce que permet le cinéma en plus ici, c'est que les acteurs ne se contentent pas d'imiter la voix qu'ils sont censés avoir (la voix du diable pour la petite Reagan dans *L'Exorciste*, la voix de l'âne dans Shrek pour George dans *Incontrôlable*, la voix adulte pour Martin dans *Tu Dors Nicole*, etc.), ils *l'ont* réellement, ils la performent grâce au montage voco-morphique. Les êtres hybrides qui ont pris forme dans l'imagination du cinéaste peuvent ainsi être concrétisés.

Pour en revenir à la femme parfaite de Koulechov, Dominique Château y voit « la présupposition de toute la théorie de l'imitation, laquelle, se fondant sur Aristote (l'art imite la nature ou « exécute ce que la nature est impuissante à effectuer[89] ») considère que « la peinture doit indemniser la nature du mélange de réussite et d'imperfection qui la caractérise en bricolant avec elle des représentations qui, loin de perdre l'art dans l'artificialité, réalisent le principe même de la nature[90] ». On a tendance à traduire *mimèsis* par imitation, mais il s'agit en réalité plutôt d'un mime. La *mimésis* traduit en fait la façon dont la nature fait poindre un être à l'existence, l'art mime ainsi le processus d'apparition.

Je me permets une petite digression. On sait que cette idée vient de la *Physique* d'Aristote sous cette traduction : « l'art imite la nature »[91]. En grec, la phrase dit : *hê tekhnê mimeitai tên phusin*. *Tekhnê* est à comprendre comme le savoir qui préside à la production de quelque chose et production comme entrée en présence de quelque chose qui jusque-là n'apparaissait pas. L'idée principale n'est pas celle d'une effectuation, mais d'une manifestation : fabriquer un objet, c'est le faire apparaître dans la présence ; il en est de même au cinéma lorsqu'il fabrique (à partir d'éléments techniques) un être vocal. Quant au mot *phusis*, il est issu de la racine indo-européenne **bheu*- qui signifie être, croître, et qui se parente aussi à l'idée de pousser, de poindre ; en grec, c'est ce qui point dans la lumière et s'ouvre à l'être. Ce qui distingue la *phusis* et la *tekhnê*, c'est qu'une fleur éclot à partir d'elle-même, alors qu'un étant produit par la *tekhnê* trouve dans le savoir-faire de l'artiste (ou artisan) le principe même de son mouvement. Reste qu'il demeure un parallèle entre ces modes de présence, au point qu'il

89 Aristote, *Physique*, II, 8, 199a, 15-17, trad. De Henri Carteron, Paris, Société d'édition « Les Belles Lettres », Paris, 1926, p. 77.
90 D. Château*, L'invention du concept de montage Lev Kouléchov théoricien du cinéma*, l'Amandier Archimbaud, 2013, p. 66-67.
91 Aristote, *Physique, op. cit.*, II, 2, 194 a 21; 8, 199 a 15 sq.

convient d'entendre la *mimèsis* comme un mime, plutôt que comme imitation. En faisant être ce qu'elle produit, la *tekhnê* mime le mouvement d'entrée en présence qui est celui de la *phusis*.

Ici, le cinéaste fait se montrer à l'existence un être corporel et phonétisé de la même façon que la nature le ferait apparaître, sauf que cet être n'existe *a priori* pas dans la nature (on peut toutefois penser à nos propres expériences personnelles qui ont trompé nos attentes lorsque nous rencontrons une personne qui n'a pas la voix *adéquate* attendue par rapport à son corps, et vice-versa). C'est ce qui crée ce sentiment d'étrange familiarité : cet être nous est donné immédiatement, comme s'il pouvait exister dans la nature, or, on perçoit subrepticement son caractère artificiel.

D. Château parle encore d'« organicité » : car « le tout est supérieur aux parties non seulement en tant que combinatoire dans un morceau d'art, mais encore en tant qu'il opère le bond dialectique par lequel il égale, voire surpasse la nature, en la manipulant[92]». Le montage morpho-phonétique relève bien de cette manipulation en tant qu'il rend plastiques (et qui plus est : cinématographiques) des éléments *naturellement* inséparables et qu'il ouvre la voix sur un nombre infini de nouvelles combinaisons artificielles (à entendre par le biais d'un *art*) à partir de matières issues de la nature. Pour résumer, grâce à la technique cinématographique, l'irréalisable, l'invraisemblable devient possible[93]. On a donc affaire à un principe démiurgique.

Dominique Château cite Poudovkine : « [l]e film, dit-il, "n'adapte pas la réalité, mais l'utilise pour créer une nouvelle réalité", pliant l'espace et le temps réels à son propre système de coordonnées[94] » et poursuit : « [l]e réalisateur est un démiurge qui façonne un monde aux lois propres sur la base, non point, directement, de la réalité, mais, indirectement, de sa transposition pelliculaire[95]». Les instances corporelles et vocales deviennent alors de la « matière brute » « qui doit être métamorphosée en matériau spécifiquement cinématographique, afin de rendre possible la construction d'un monde spécifiquement filmique[96] » ; rares sont les autres médiums où l'on peut rendre cet effet si vif et frappant. Au lieu d'avoir des acteurs qui tenteraient d'imiter l'accent, la diction, le rythme des paroles en chinois dans *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* par exemple, le réalisateur, en composant avec son univers diégétique, met ainsi en forme cette parole pour la rendre plus vraie, plus

92 D. Château, *op. cit.*, p. 67.
93 *Ibid*, p. 68.
94 *Film Technique and Film Acting*, trad. De Yvor Montagu, New York, Grove Press, Inc., 1970, p. 101
95 D. Château, *op. cit.*, pp. 73-74.
96 *Ibid*, p. 74-75.

mimétique. Il se fait comme un scientifique qui tenterait de recréer de la vie à partir d'éléments humains, non-humains, post-humains et qui viserait à transgresser la contrainte de la nature mortelle. La vision de l'organisme humain le considère alors comme une composition machinique, soit comme un ensemble complexe d'éléments rassemblé pour produire un mouvement.

III. Puissance de la réorganisation organique

Il faut ainsi réfléchir à tout ce qu'implique la substitution vocale dans ses puissances formelles et figurales, puisqu'il s'agit de donner une autre représentation de l'existence humaine. J'esquisserai ici quelques pistes de réflexion qui me permettront de rebondir par la suite sur la façon dont j'entends traiter les inventions vocales des personnages du corpus.

Le modèle de circulation dans la recomposition morpho-vocale consiste *à la fois* en une soustraction, *à la fois* en un ajout ; il s'agit de fragmentation et de réassemblage. Il y a donc déjà une puissance de réorganisation dans le corps cinématographique lui-même en tant que personnage plastique ou du moins, modelable. Toutefois, la substitution ne remet pas les compteurs à zéro en enlevant une voix pour en rajouter une (-1 + 1 = 0) : de la synthèse de cet échange plus ou moins subi par le personnage naît autre chose. Quelque chose *de nouveau* passe dans la figure, une valeur ajoutée prend forme et contamine sa présence. Il ne s'agit pas de remplacer une voix mais de faire acte de révolution (au sens physique et politique) : engendrer un mouvement de rotation qui ramène l'instance au point de départ tout en opérant un renversement brusque. Lorsque le T-800 prend la voix de John Connor devant ce dernier, quelque chose se produit (et pour le Terminator, et pour John, et pour le spectateur) : si les capacités « physiques » du cyborg relevaient jusqu'ici plus de la convention du genre et tendaient à le placer du côté du robot, de la technologie, de la matérialité, le fait de pouvoir imiter parfaitement la voix humaine du petit garçon, son grain, son intonation, sa juvénilité fait bousculer notre rapport au personnage. Il ne s'agit plus seulement d'une machine qui agit, mais aussi d'une machine qui pense et qui s'humanise d'une drôle de manière (et c'est ce qui dérange).

Ce changement de mode peut relever du pathétique ou « développement », comme le note G. Deleuze : « Il n'y a pas seulement lien organique entre deux instants, mais bond pathétique, où le deuxième instant acquiert une nouvelle puissance, puisque le premier est passé en lui[97] ». Dès que l'événement lié à la révélation du montage audio-visuel advient, l'image

97 *Ibid*, p. 53.

prend une nouvelle puissance ; et en effet, il s'agit parfois réellement d'un événement. C'est l'exemple dans *Stardust* : on pourrait croire que c'est l'image et le son eux-mêmes qui révèlent la véritable nature de Bernard, que c'est l'image-son qui agit, plus que le personnage. Elle manifeste par ailleurs en même temps sa nature d'image-son, de dispositif filmique. Le pathétique, écrit Deleuze, est « à la fois "compression", et "explosion"[98] » puisqu'à la fois une voix vient se superposer au corps de quelqu'un d'autre, à la fois ce corps essaye de mimer par anticipation la voix qui viendra l'incarner – ce qui rappelle les mouvements générés par le doublage et le play-back d'après M. Chion[99]. La recomposition voco-morphique a donc quelque chose de pathétique intrinsèquement puisqu'elle rassemble et disperse, concentre et éclate. Elle fait passer l'image à une nature supérieure par l'apparition d'une nouvelle qualité. C'est d'abord le corps qui apparait comme unique, puis qui révèle sa division, sa dualité, puis cette dialectique vient reformer un nouveau corps hybride purement cinématographique.

Il est question en effet de corps. Dans le cas de la substitution vocale, il faut s'intéresser aux effets de façon ponctuelle : soit spatial (un voire deux corps sont audio-recomposés pendant une partie du film : on peut étudier leur espace corporel), soit temporel (lorsque plusieurs corps se mettent à échanger de voix, dans *Scooby-Doo* (Raja Gosnell, 2002) par exemple, cela ne peut pas durer très longtemps). Ces corps sont alors impliqués dans une narration pour que ces effets vocaux soient justifiés : ils incarnent des personnages – personnages réagencés, refigurés, modulés, extraits pour leur incarnation dans la fiction. Ainsi, « le personnage de cinéma résulte d'un ensemble de processus d'abstraction[100]», énonce Nicole Brenez : elle aborde notamment l'abstraction contractuelle, « au sens où la mise en scène opère une conversion, elle arrache le visible à lui-même, elle le délie de sa littéralité (par exemple, vous voyez un acteur, vous comprenez un personnage)[101]». La conversion audio-visuelle synthétise bien un personnage, une figure en particulier. Dans *Tu Dors Nicole*, on ne voit pas, au premier abord, l'acteur Godefroy Reding (et encore moins Alexis Lefebvre, qui fait la voix) mais un personnage : le principe fait de Martin, le garçon à la voix d'adulte, un être fantasmatique qui n'existera que dans cette plastique-ci (jusqu'à, peut-être, devenir le concept de la mutation vocale précoce[102]). En effet, l'abstraction plastique se signale bien comme « circulation symbolique entre iconographie, éléments visuels et sonores "non-mimétiques" mais qui participent de la syntaxe

98 *Ibid*, p. 54.
99 Rappelons-le, si le doublage est « centrifuge », le play-back lui est « centripète ». Voir Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, p. 126.
100 Nicole Brenez, De la figure en général et du corps en particulier, *op. cit.*, p. 183.
101 *Ibid.*
102 *Ibid.*

figurative, schèmes narratifs et modalités de raccordement[103]». Si j'ai parlé de mimétisme dans la façon dont l'être audio-visuel paraissait au cinéma de façon aussi évidente que dans la nature, il faut bien sûr noter que ce qui est mimétique, c'est leur combinaison ; les éléments visuels et sonores, pris séparément, sont non-mimétiques. La voix seule embrasse la capacité d'abstraction en tant qu'elle est métaphysique, qu'elle parle au-dessus du corps.

À l'instar des deux individus dans le montage voco-morphique qui se séparent de leur voix ou de leur corps pour que se constitue une nouvelle entité contradictoire mais également plus riche, le corps du film est rythmé par un mouvement de division et de réunification constant. Généré par la forme montée, par l'agencement organique du film, il est synthétisé et appréhendé par le spectateur pour qui fonctionne le principe mimétique. Ainsi, le spectateur ne voit pas un corps isolé et n'entend pas une voix acousmatique mais, happé par le dispositif cinématographique, il reforme un corps original. On peut de plus noter qu'il peut être intéressant de considérer ce procédé de substitution vocale comme une forme de montage dans le sens où, comme toutes les formes de montage, il ne s'est pas imposé facilement dans les habitudes spectatorielles ou simplement de fabrication - les occurrences sont en effet assez disséminées depuis les débuts du parlant. En revanche, il s'est installé de plus en plus dans les pratiques filmiques de ces dernières années (et notamment dans les films de la firme *Marvel*) et commence à être assez normatif. Ainsi, de plus ou moins utilisé comme étrangement inquiétant ou, du reste, comme « impressionnant » au début de ses apparitions, il finit par être intégré voire attendu aujourd'hui dans certains types de films et même complétement accepté dans la fiction, diminuant son potentiel étrange pour devenir curieusement familier.

CHAPITRE 3. Proposition d'une nouvelle forme audio-visuelle

L'incongruence du rapport corps/voix est donc une opération organique, qui s'inscrit dans la composition filmique et ses puissances et qui trouve ses racines depuis les débuts du cinéma sonore, mais aussi dans notre rapport quotidien aux autres êtres humains. C'est à la fois quelque chose de transgressif (qui fait sortir quelque chose de son lieu d'origine), à la fois quelque chose de familier (qui s'intègre et s'adapte). Il y a ainsi quelque chose de l'ordre de la greffe, idée que je développerai, soit d'une opération médicale et biologique pour augmenter un être dont un organe est défaillant. Cette greffe transforme l'humain, le rend étranger puisqu'un corps venu d'ailleurs vient s'incorporer. Elle nous fait changer de point de vue. La

103 *Ibid.*

substitution peut aussi constituer un masque, elle pose la question du visage et de l'identification.

I. Greffe vocale : l'intrus et la question de l'autre

On peut en effet considérer qu'il s'agit d'une greffe, d'une opération plastique, chirurgicale, qu'analyse notamment Karinne Gueniche pour ses implications psychiques : « les processus psychiques des greffés ne peuvent être compris qu'à la lumière de leur inscription dans une configuration triangulaire, le receveur (le sujet singulier malade dans son corps, Je), le greffon (l'Hôte) et le donneur (le défunt anonyme, l'Autre).[104]» Gueniche mêle les termes scientifiques relatifs à la greffe avec ses enjeux existentiels. On parle de trois instances, pour finalement deux personnes : il faut considérer cette entité détachable, sécable, séparable que l'on prend à l'un pour l'attribuer à l'autre ; ce transfert d'une partie organique qui fait le lien d'un Je à un autre Je. L'Autre devient ainsi le Je (et inversement ?). Dans le doublage, c'est le même principe : il y a deux personnes, donneur et receveur, et pourtant, une troisième instance, la voix, est désolidarisée d'un corps pour se greffer sur l'autre. Il y a quelque chose d'étranger qui vient s'intégrer à un univers pourtant bien familier du soi : le corps. On peut prendre en compte cette greffe comme passage, comme adaptation, comme métamorphose :

> « le "Je et l'Hôte" devient le "Je et l'Autre" ; cette dernière expression faisant par association écho à la célèbre formule d'Arthur Rimbaud (1871), "*Je est un autre*". En outre, l'ambiguïté du terme "Hôte", en tant que celui qui reçoit et celui qui est reçu, le place à l'interface du "Je" et de l'"Autre". En effet, le vocabulaire français souligne la bivalence de ce mot ; synonyme d'"organisme receveur" en biologie, l'"Hôte" se définit aussi en termes de personne qui donne (l'hôtesse de maison, par exemple) ou de personne qui reçoit l'hospitalité (l'invité, par exemple). En somme, le Je et l'Autre par le truchement de l'Hôte peuvent être tour à tour donneur et receveur[105]».

L'« Hôte » traduit cette ambiguïté dans la relation à la greffe : le mot lui-même implique une transgression, une bivalence qui évoque la possibilité d'un transfert. De plus, il relève d'une singularité, d'un mode d'adresse : on se comporte toujours de façon particulière avec son Hôte.

> « A un autre niveau, les trois éléments mis en présence peuvent aussi être le receveur, le donneur (le greffon) et l'Autre représentant par exemple du chirurgien transplanteur, du médecin, de la mère, du père… de toutes les figures humaines qui ont jalonné l'histoire du sujet et dont le donneur incarné dans le greffon sera porteur, faisant de la transplantation une histoire singulière[106]. »

104 Karinne Gueniche, *L'Enigme de la greffe – Le je, de l'hôte à l'autre*, préface de Jean Luis Pedinielli, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 15.
105 *Ibid.*
106 *Ibid.*

Cela nous incite à développer cette configuration, dans sa plasticité, dans ses enjeux, dans ses représentations, mais aussi dans sa singularité.

Cependant, Jean-Louis Pedinielli précise : « Pour être greffé, il faut être malade. […] Une fois greffé, il faut survivre physiquement… et psychiquement[107]». Peut-on alors considérer que les corps à l'écran étaient/sont malades, qu'ils souffraient/souffrent, qu'ils étaient/sont défaillants ? Doit-on voir ces corps greffés comme des corps survivants ? Si oui, à quoi survivent-ils, comment, pourquoi ? Comment se figure la plasticité de cette opération qui n'est pourtant pas montrée à l'écran comme opération dans la durée, mais plutôt comme opérativité ? La notion de greffe implique ainsi la question de l'identité, de l'ambiguïté de celle-ci, des permutations possibles. La greffe vocale est d'autant plus énigmatique lorsque l'on ne connait pas l'identité du donneur, lorsque la greffe surgit tout à coup, sans crier gare, et se dissipe sans plus d'explication. C'est le cas dans *La Ville des pirates* (Raoul Ruiz, 1983) : vers la fin du film, alors que le jeune Malo (Melvil Poupaud), figure ambiguë, très certainement l'incarnation du mal, exhorte Isidore à partir, il profère subitement un « va-t'en ! » avec une voix adulte, rauque, profonde, effrayante. Puis, le jeune garçon reprend sa voix de jeune garçon. Que s'est-il passé ? Qui est le donneur de la greffe ? Quel est le statut de ce greffon ? Y a-t-il vraiment eu transfert ? Chaque film formule à sa façon ces questionnements.

On trouve de plus dans l'idée de la greffe l'idée d'ajouter quelque chose à un être vivant afin de l'augmenter, de le modifier, de le prolonger. Dans la recomposition voco-morphique, on greffe une voix à un corps et l'on regarde si cela prend. C'est ainsi un corps étranger qui vient excéder l'hôte, un intrus[108] : il faut constituer l'identité ou la nature du greffon mais aussi du greffé et du « donneur ». Il faut de plus s'intéresser à l'effectuation de cette greffe : y a-t-il rejet ou prise ? Comment l'être greffé considère à présent son propre corps ou plutôt son corps propre ? Y a-t-il un aspect intrusif ?

L'intrus et l'étranger

C'est le thème déjà abordé dans *L'Enigme de la greffe – Le je, de l'hôte à l'autre* de Karinne Gueniche et l'ouvrage de Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*. L'intrus est ce qui s'introduit de force, contre son droit. L'intrus implique donc la propriété. La propriété implique à son tour la possession, l'appartenance, l'idée de propre.

107 *Ibid*, préface de Jean-Louis Pedinielli, p. 7.
108 Jean-Luc Nancy, *L'Intrus*, Paris, Galilée, 2010.

> « L'intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis. Il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger, sans quoi il perd son étrangeté. S'il a déjà droit d'entrée et de séjour, s'il est attendu et reçu sans que rien de lui reste hors d'attente ni hors d'accueil, il n'est plus l'intrus, mais il n'est plus, non plus, l'étranger. Aussi n'est-il ni logiquement recevable, ni éthiquement admissible, d'exclure toute intrusion dans la venue de l'étranger[109]».

Voilà les premiers mots de l'ouvrage de Nancy. Ceux-ci donnent déjà matière à réflexion. Plusieurs thématiques s'en dégagent : la manière dont l'intrus s'introduit, l'invitation, l'accueil, le seuil, le séjour, l'étranger, mais aussi la dimension éthique, sur laquelle j'aimerais revenir plus en détails plus tard. L'intrus ne cesse d'être intrusif, sinon il cesse tout simplement d'être intrus. S'il y a acceptation ou naturalisation, alors il n'a plus lieu d'être intrus. L'intrus, c'est le parasite, le malvenu, l'indésirable. Il peut être aussi l'imposteur, le voleur, le violeur. En effet, il y a la dimension d'un viol dans l'intrusion, et notamment celle de la voix dans le corps, ou du corps dans la voix. On s'introduit sans demander la permission dans un espace qui est propre à autrui, soit qui appartient à autrui, qui est la propriété d'autrui, sous peine de modifier le rapport à celle-ci. L'intrus a envahi l'espace propre en brisant le système de sécurité : le malaise se propage et le foyer perd de son assurance, de son confort et de son réconfort.

L'étranger quant à lui est moins menaçant : il peut cesser d'être étranger pour rentrer dans un cercle plus intime, plus familier. Toutefois, s'il reste étrange, c'est qu'il se rapporte à l'altérité, à l'adversité, à la confrontation. L'étranger finalement, c'est tout ce qui n'est pas *moi*. Qu'en est-il du greffon vocal ? Quelles sont ses qualités ? Est-il toujours intrusif ? Est-il toujours étranger ? Finit-il par faire partie du *moi* ? Il est facile de dire que cela dépend de la nature de la greffe. En effet, celle-ci peut être plus ou moins volontaire, plus ou moins subie, plus ou moins invoquée. Il faut donc étudier son droit d'entrée (ou exhortation) ou non. De plus, il s'agira de se rendre compte du succès ou du rejet de la greffe. Cette voix reste-t-elle dans le corps ? Même si elle en est évacuée, le fait est que l'idée qu'elle a pu y rentrer et qu'elle *pourrait* revenir demeure et est latente. La greffe peut semer des graines dans l'esprit du spectateur qui y germent malgré lui. Bien sûr, son importance est plus ou moins atténuée selon les films et les situations. Mais lorsque l'on prend le corpus dans son ensemble, on se rend compte que l'embryon de la greffe s'introduit dans le cinéma, et de plus en plus, en prenant des formes diverses et variées, qui viennent nous titiller ponctuellement.

Il faut ainsi questionner les notions d'espace induites par la greffe et, pour l'instant, j'évoquerai l'idée de migration et celle de prolongement. L'hôte (supposons qu'il est invité)

109 *Ibid.*., p. 11.

devient l'hôte (celui qui accueille). La voix *off* devient *in* et la voix acousmatique est incarnée. Il y a un déplacement dans l'objet de l'attention. Jean Châteauvert remarque :

> « lorsque le timbre ou le grain percent et se laissent entendre, on remarque que le trait commun à toutes les situations tient à ce que notre attention glisse du discours à son auteur. Nous écoutons alors moins le "dit" que le "dire" ; notre attention se déplace sur le personnage qui devient le véritable objet d'attention. […] le locuteur à la voix marquée devient un "objet" que nous observons, un objet distancé[110]. »

La substitution vocale met en relief tant la mise en œuvre de la profération que les paroles elle-même : il y a à la fois migration de la voix d'un corps à un autre, mais aussi migration dans l'attention portée à la mise en mots.

Hubris : hybridité et excès

En plus de générer des allées et venues, la greffe suppose un prolongement. Le corps du greffé est déjà intègre, il forme déjà un tout (même s'il est défaillant) : le nouvel organe transplanté vient en *plus*. Il prolonge la vie, prolonge les capacités, prolonge le corps, mais il prolonge aussi l'humanité : en ce sens, l'homme transplanté devient en quelque sorte trans-humain, idée qui parcourra tout ce mémoire. J'ai abordé tout à l'heure l'idée d'une forme hybride, on pourrait ici y développer la dimension excessive. L'excès vient du latin *excessus* soit la sortie, la digression, mais aussi du grec à partir du mot *hubris*, soit l'orgueil, la démesure. C'est donc à la fois ce qui dépasse les limites de l'ordinaire, à la fois un défaut humain qui se centre sur lui-même. Dans l'idée de greffe, il s'agit bien d'une opération qui a pour objet l'homme, son prolongement, sa survie à tout prix. C'est en quelque sorte un défi aux dieux (ou en tout cas aux instances supérieures, à la vie elle-même, à la nature). On trouve aussi dans la greffe, dans le fait de prolonger l'homme, l'idée de dépasser une limite, celle du corps, de sortir de celui-ci pour l'augmenter. Il s'agit en effet d'intervenir sur des instances organiques et biologiques. Il faut prolonger l'homme à tout prix, le modifier quitte à chambouler les règles dictées par la nature, jouer au petit scientifique en essayant des nouvelles combinaisons et plus encore, recréer une nouvelle forme de vie. On retrouve par ailleurs cette idée *d'hubris* dans l'hybridité. Faire des mélanges, produire des formes bâtardes, c'est aussi se risquer à l'*hubris* dans sa dimension contre-nature.

C'est aussi plus simplement un excès dans le sens où quelque chose se manifeste comme étant en trop, en surplus (et, à l'inverse, quelque chose manque). Il ne s'agit pas seulement de mettre sur un corps une voix différente, mais une voix fondamentalement différente, aux

110 Jean Châteauvert, *op. cit*., p. 120.

antipodes de celle attendue d'après l'apparence physique (et/ou le caractère). Ainsi, alors qu'un corps a une voix propre, on lui retire par procédé technique violent, celui du montage sonore, qu'on peut aisément assimiler au montage visuel dans sa dimension de coupe, que Jacques Aumont qualifie de « trauma visuel », soit « d'une des plus grandes violences jamais faites à la perception naturelle[111] » : on l'a vu, on pourrait en effet considérer ce corps greffé comme une découpe, d'un côté du corps, de l'autre de la voix. De plus, on lui ajoute, ou on lui rajoute, comme un surplus, une excroissance, une voix qui n'est pas la sienne et qui ne lui va pas, comme un vêtement mal taillé. L'excès de la matière, ou plutôt de l'immatériel, dérange.

Considérons de plus l'excès comme action sur le spectateur. « Il n'y aurait d'excès au cinéma que du côté du désir de croire du spectateur[112] », écrit Jean-Louis Comolli. Celui-ci distingue l'écran réel et l'écran mental qui vient le doubler et entre ceux-ci se ménage un jeu de balance et d'équilibre : c'est le désir de croire du spectateur qui va amplifier les effets de violence (de l'excès) et leur prêter une puissance supplémentaire. Cette violence est celle de l'impact effectif sur le spectateur. « Y aurait-il au cinéma une fonction de l'excès ? Par exemple, de bousculer la tranquillité régressive du spectateur ? En jouant du malaise provoqué, en faire jouir ? » demande J.-L. Comolli. « Il s'agirait de mettre en crise le spectateur par une combinaison d'effets qui serait plus forte que lui : crise malgré lui, à laquelle il consent, mais qu'il ne produit pas. »[113] Ici la crise serait plutôt du côté de l'identification : comment s'identifier à un corps dont on ne peut même pas affirmer l'identité ? Comolli d'ajouter : « L'excès serait la rupture du "pacte" qui fonde toute possibilité de représentation[114]. » Ce « pacte » se fonde aussi sur notre suspension de crédulité, sur notre capacité à reconnaître comme vraisemblable les éléments filmiques à partir de notre expérience sensible : toutefois, même si, dans la réalité, certaines voix semblent dissoner d'avec leur corps, nous ne sommes jamais confrontés à des cas aussi excessifs que ceux que j'étudierai, comme faire parler un très vieil homme avec sa voix de petit garçon (*Mr. Nobody*, Jaco van Dormael, 2010). Ainsi, faire face à de telles figures nous bouscule dans notre rapport à la fiction (au sens large de création, de mise en forme, de figuration).

111 Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Ed. de la Différence, Paris, 2007, p.114.
112 Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 120.
113 *Ibid*, p. 121.
114 *Ibid*.

II. Emprunt vocal et empreinte vocale : quelle trace sur le visage ?

Plus encore qu'avec le corps, la voix semble fondamentalement tissée avec le visage. C'est là plus précisément d'où viendrait la greffe. Quelles en sont les séquelles ? Quelles traces sont laissées ou rendues sur le visage ? En quelque sorte, la voix révèle le visage[115]. Qu'en est-il lorsqu'un greffon chamboule l'ordre du visage ? Je reconnais quelqu'un par son visage, tout comme je reconnais quelqu'un par sa voix ; cependant, je peux aisément confondre un corps avec un autre tout comme je peux « ne pas reconnaître » une voix familière au téléphone, par exemple. De plus, lorsque je reconnais sur un visage les traits de quelqu'un, je lui attribue certaines valeurs bénéfiques ou maléfiques, j'y décèle une certaine « âme ». Jacques Aumont énonce : « un visage émeut en un coup d'œil et dès lors existe comme entité, inconfondable[116]». Qu'en est-il alors de son rapport à la voix ? Une voix dissonante permet-elle quand même d'émouvoir ? Ou au contraire, empêche-t-elle l'empathie ? Il y a dans l'acte de reconnaissance défiguration, dévisagéification ou plutôt : on envisage quelqu'un. Il n'y a toutefois pas de termes équivalents pour la voix (encore une fois, la terminologie phonétique est à regretter et les néologismes ne sont pas forcément très heureux) : pourrait-on « dé-vocaliser » / « en-vocaliser » quelqu'un ou le « dé-phonétiser » / « en-phonétiser » ? Ces barbarismes connotent plus d'une soustraction qu'une rencontre. Alors, comment dire « envisager la voix » ?

À la fois il y a un emprunt d'une voix vers un corps (ou inversement), à la fois la voix laisse son empreinte sur le corps (voix propre au corps comme voix qui vient se greffer). On peut ainsi aborder la question de la trace, de la traçabilité. Celle-ci se manifeste notamment sur le visage, élément central (et centripète) dans l'identification à quelqu'un, mais plus encore, dans le visage vocalisé. Si la voix que l'on entend n'est *a priori* pas la « bonne », elle vient voiler, masquer la véritable identité, et peut ainsi créer des identités alternatives à un visage, le détourner de son identité première pour le faire jouer un rôle étranger, inhabituel. Il y a quelque chose de l'ordre de la morale dans ce détournement de voix, puisqu'on ne peut atteindre finalement la réelle personnalité du personnage, on ne peut réellement s'engager vis-à-vis de lui puisqu'on ne peut pas le connaître, le reconnaître moralement.

On peut lire dans l'emprunt (et l'empreinte) vocal(e) un génitif subjectif mais aussi un génitif objectif : emprunt ou empreinte *de* la voix ou *par* la voix. La voix laisse une empreinte sur le corps et inversement. Lorsqu'on entend une voix familière, on s'imagine tout de suite le visage de la personne. De plus, la voix connote le visage en lui attribuant certaines valeurs.

115 Voir Jacques Aumont, *Du visage au cinéma,* L'Etoile, Paris, 1992.
116 *Ibid*, p.16.

C'est ce qui permet à Aumont de poser la question : « quel rapport peut-il y avoir entre un visage et la voix de ce visage (si on pose la question du point de vue du cinéma, de l'image), entre une voix et le visage de cette voix (si on la pose du point de vue de la radio, du sonore)[117] ? » Pour lui, la solution se trouve, au cinéma, dans le visage ordinaire (dans le sens de l'ordre). La voix des acteurs au cinéma a appris à se modeler, à ne pas être trop caractéristique afin de se moduler selon les rôles, sans toutefois contredire le visage – il ne faut pas en compromettre la fonctionnalité. Aumont note que c'est le cinéma du visage ordinaire qui a inventé le doublage et la postsynchronisation, qui finalement, empêchent la garantie qu'une voix n'appartient qu'à un visage. La greffe perturbe alors cet ordre et témoigne d'une capacité de fiction de la voix.

Toutefois, si la greffe implique une dimension chirurgicale irréversible, on pourrait envisager quelque chose de plus souple, la voix comme instance interchangeable. On pourrait alors évoquer la notion de masque. On peut ainsi considérer qu'à chaque rôle, les acteurs se détachent de leur visage ordinaire et se dotent de masque, empruntant ainsi un autre visage où se fixent de nouvelles expressions. Celui-ci peut se manifester comme un masque de la voix. Avec la substitution vocale, le masque est double : l'acteur doit jouer son rôle, tandis que son personnage se voit doté d'un nouvel attribut phonétique. Dans le cas de la substitution vocale, ce qui est marquant, c'est que les deux visages (celui du corps et celui de la voix) s'expriment pour deux personnalités différentes, font se rencontrer dans un même lieu deux points de vue, deux *voix* différent.e.s.

> « Il y a, dit Balazs, une polyphonie du visage, parce que celui-ci exprime des "accords" de sentiments, au sens musical du mot. De même qu'une musique polyphonique poursuit plusieurs discours, plusieurs lignes concurremment, le visage de cinéma peut dire plusieurs choses à la fois, parce que, jouant dans l'espace et dans le temps, il n'est pas condamné à la linéarité d'une écriture. Plusieurs lignes simultanées : à tout le moins, la possibilité du double jeu (…)[118]».

On retrouve là l'idée de réalités alternatives des voix sur un corps (ce que j'ai évoqué brièvement comme les *voice-line*) grâce au mode performatif. La greffe met ainsi en place la polyphonie du visage et, de surcroît, une polyphonie audio-visuelle, qui peut en outre instaurer une nouvelle forme, une transformation.

III. Métamorphose, anamorphose ?

Présenter ces termes implique de questionner la forme et des apparences qu'elle prend selon un certain point de vue. Il s'agit aussi de transgression, d'aller au-delà de la forme, mais

117 *Ibid*, p. 52.
118 *Ibid*., p. 81.

aussi à travers, au-dessus ou encore de la répéter. En effet, les êtres qui ont été modifiés vocalement prennent une autre forme, une autre identité (identité vient *d'eidos*, soit l'aspect, la forme, l'apparence extérieure, ce par quoi on reconnaît quelque chose) : il faut alors changer d'angle pour y déceler quelque chose. Cela permet ainsi d'évoquer les mécanismes de reconnaissance et leur constitution dans la considération de l'autre.

La greffe peut engendrer la métamorphose (ou transformation), la voix est devenue métaphysique. On peut concevoir la métamorphose comme faisant passer outre (*méta*) ce qui est sensible dans le monde à quelque chose d'intelligible. Il s'agit de changer la forme, la formation, le moulage (*forma* en latin signifie le moule). La métamorphose implique un changement de nature. Au cinéma, l'homme qui reçoit la greffe change d'identité, ou engendre la possibilité d'un changement d'identité. La nature une et indivisible de l'homme passe au dédoublement ou du moins à l'introduction de l'idée du multiple. *Méta* dit aussi l'accompagnement, le fait d'aller *avec* et d'être parmi : il s'agit alors de cerner le sens de cette façon qu'a une forme de s'incorporer dans la matière. Toutefois, il s'agit de savoir si cette *morphè* signifie bien « forme en tant que cette forme dessine un tout en principe harmonieux [119]», car la recomposition voco-morphique peut engendrer des contradictions, est l'occasion de tension, de déséquilibre. Peut-être l'idée d'anamorphose, où on peut entendre la notion de transformation, serait-elle plus adéquate ?

Qu'est-ce qu'une anamorphose ? Le *Trésor de la Langue Française Informatisé* (*TLFI*) nous dit : « Déformation d'images, de telle sorte que ou bien des images bizarres redeviennent normales ou des images normales deviennent bizarres quand elles sont vues à une certaine distance et réfléchies dans un miroir courbe », soit plus généralement : « Déformation, transformation dans le sens du bizarre » ou encore en botanique : « Dégénérescence morbide qui se manifeste chez certains végétaux (lichens et autres cryptogames) de manière à les rendre méconnaissables [120]». En quelque sorte, l'assemblage morpho-phonique dont je parle est à rapprocher d'une anamorphose vocale dans le sens d'une déformation vers le bizarre – déformation du rapport corps/voix, de la relation au *soi*. Il faut savoir regarder, ou plutôt *audio-regarder, entendre* (dans le sens aussi de comprendre) ce rapport depuis un angle différent pour saisir comment se fait initialement l'unité corps/voix.

119 Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, Klincksieck, Paris, 1999.

120 « anamorphose », *Trésor de la Langue Française Informatisé*, consulté le 21 mai 2018 : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=233971170;

La question de la reconnaissance s'impose, d'autant plus que pour reconnaître, il faut au préalable connaître. Que connaît-on de l'identité et de l'union corps/voix ? Cette connaissance est-elle empirique ou épistémologique ? Le paradoxe de la connaissance est que c'est par quelque chose qui n'est pas untel (un tableau, des couleurs par exemple) que nous apprenons et faisons l'expérience de ce qu'est untel. Il y a une certaine dimension de l'abstraction (notamment en art) ; sauf qu'au cinéma, la dimension sonore s'ajoute à la présence visuelle. Ainsi, quand nous voyons un corps à l'écran, nous *croyons* le reconnaître et, pourtant, la voix vient *bouleverser* ce fondement. Cette recréation du corps audio-visuel introduit du trouble dans l'acte de reconnaissance et le plaisir lié à celle-ci change de nature.

Pour se renseigner sur la nature de la voix et essayer de la reconnaitre, nous procédons à une « écoute causale[121] », soit pour se renseigner sur sa cause. Toutefois, « il y a une grande différence entre ce qu'on pourrait appeler prendre note du timbre de voix d'un individu et identifier celui-ci, en avoir une image visuelle, le mémoriser et lui donner un nom », et plus encore : « nous ne reconnaissons pas un exemplaire, un individu ou un "item" unique et particulier mais une catégorie de cause humaine, mécanique ou animale : voix d'un homme adulte, moteur d'une Mobylette, chant d'une alouette. Plus généralement, dans des cas encore plus ambigus […] ce que nous reconnaissons est seulement une *nature de cause* »[122]. Tout est question d'imagination qui reste toutefois dans le domaine du vraisemblable. Par exemple, lorsqu'il analyse le « grain » de la voix, Châteauvert remarque : « A une voix tonitruante on rattachera volontiers un corps massif, à une voix timorée un corps plutôt chétif, à une voix cassante une gestuelle brusque, à une voix caressante une certaine souplesse et ainsi de suite[123]. » Il s'agit de mettre des valeurs sur la mise en œuvre, la formation, la *morphologie* de la voix, de nommer ces valeurs pour les généraliser en quelque sorte. La déliaison vocale permet alors de casser le générique pour refaire vivre l'individu, même dans ses déviances les plus morbides. Toutefois, ceci reste assez théorique : par induction, nous avons enregistré des mécanismes d'association voco-morphique qui font que nous disons : à telle voix correspond à peu près tel corps, tel visage.

> « Mais la déception de constater que "le son et l'image, ça ne colle pas", n'est pas seulement imputable à cette mauvaise qualité de la reproduction du réel. Elle fait seulement écho à une expérience ancienne, généralement occultée, qui est que déjà, dans l'expérience concrète et indépendamment du cinéma, ils ne collent pas non plus.

121 Michel Chion, *L'Audio-vision, op. cit*., p. 26.
122 *Ibid*, p. 27.
123 Jean Châteauvert, *op. cit*., p. 112.

> Des exemples ? Le plus familier est celui de la non-concordance entre la voix de quelqu'un et son visage, lorsqu'on a eu l'occasion de se familiariser longuement avec l'une avant de découvrir l'autre. Ça ne rate jamais que l'on soit surpris, voire choqué, quand on complète le tableau. […] Au fond, cette question de l'unité du son et de l'image n'aurait pas d'importance si elle s'avérait, au travers de nombreux films et de nombreuses théories, être le signifiant même de la question de l'unité humaine, de l'unité cinématographique et de l'unité tout court.[124]»

Ce constat de M. Chion est en effet parlant, on l'a déjà vu avec la spectatrice qui décrivait la voix fluette de Jean Marais. Ceci nous questionne alors : comment faire, au cinéma, pour que l'incongruence paraisse plastiquement évidente ? En général, le contexte narratif nous explique le changement (on entend la vraie voix avant le moment du basculement, le genre merveilleux ou fantastique l'intègre…) et le décalage est souvent extrême (dans les opposés : masculin/féminin, jeune/vieux, innocent/diabolique, vivant/mort…). Ce que cela nous dit aussi, c'est que, finalement, la métamorphose, le fait de passer outre, d'accompagner, pourrait en fait n'être qu'un effet grossissant ou exagéré, excessif de la réalité, afin de nous faire prendre du recul sur notre rapport à l'identité humaine et à nos propres attentes normatives. On pourrait y déceler une dimension aléthique qui nous confronte en fait à des situations courantes que nos habitudes de conformité occultent. Comme une loupe qui nous permettrait de mieux observer des phénomènes miniatures et indétectables dans notre champ d'observation quotidien et normal, la recomposition morpho-vocale nous permettrait de mieux entendre par un geste de grossissement. Comme pour les anamorphoses, il suffit de changer de point de vue, de se décaler d'un pas (de transgresser nos habitudes audio-spectatorielles) pour mieux *entendre*.

J'ai ainsi tenté d'élaborer une mise en contexte du champ de possible de la recomposition morpho-vocale afin d'en dresser un portrait. Il a fallu remonter aux racines des phénomènes de re-synchronisation d'une voix et d'un corps pour en aborder les enjeux, les problèmes et les ouvertures plastiques et existentielles. Tout est toujours une question d'identité et de rapport (étranger ou familier) à soi, que ce soit dans le dédoublement, dans l'effort d'incarnation, dans le travestissement ou le dévoilement. La substitution vocale remet toujours au centre de ses préoccupations, au-delà des problèmes formels filmiques, au-delà de la singularité du gag ou de l'événement fantastique, l'humain. Elle implique toujours, de façon plus ou moins latente, la mortalité et la question des ambitions plus narcissiques de l'humain de toujours s'améliorer, de se prolonger, de troquer son humanisme pour un avenir incertain.

124 Michel Chion, *L'Audio-vision, op. cit.*, p. 86.

C’est là la trame de toutes les tragédies, de tous les mythes et peut-être même, de toutes les histoires : la volonté de l’homme de s’élever dans un élan d’*hubris*, de pouvoir à son tour créer, par les histoires et leur mise en forme, la vie. Pour mieux comprendre ce phénomène, il va falloir concrétiser ces énonciations encore abstraites à travers l’étude plus particulière des films. Je proposerai une possibilité de typologie afin d’évoquer, toujours dans l’optique d’une transgression de l’ordre de la nature, les diverses illustrations et les multiples enjeux des différents assemblages audio-visuels.

Il s’agit en fait de questionner les différentes acceptations de la forme pour se demander si ce procédé ne serait pas en fait une forme audio-visuelle et quels en seraient les enjeux. La forme est aussi à mettre en lien avec la forme du corps, soit ce par quoi on peut l’identifier, sur laquelle elle agit directement. Le corps au cinéma devient un espace plastique ; au cinéma, le corps est lié à la voix comme l’espace est lié au temps. La voix donne du relief au corps tout comme le temps donne du relief, de l’ampleur à l’espace. La voix devient métaphysique. L’espace qui existe dans la nature peut être transgressé grâce aux moyens proprement cinématographiques, et notamment l’opération de montage ; il en va de même pour le corps. D’instance innée et familière, le corps peut gagner en étrangeté lorsqu’on en change la voix.

PARTIE II. Catégoriser les cas de substitution vocale : une forme au-delà du familier

Classer, c'est ranger, c'est ordonner, c'est raisonner. Pour comprendre cette forme audio-visuelle curieusement familière, l'outil des catégories me paraît être un bon moyen pour acheminer une réflexion et pour illustrer les multiples fonctions et enjeux du doublage ou play-back expressif, incongru. Cela me permettra également de rapprocher certains films selon certains axes transversaux et ainsi, de produire du sens. Pour ceci, je proposerai deux typologies : l'une se fondant sur un principe thématique et générique à propos de la notion d'extra-naturel et des nombreux moyens de représenter cette greffe face au biologique ; l'autre esquissant davantage les modes formels de représentation de la déliaison vocale, afin de caractériser la phonation dans son rapport au corps, dans son intériorité. Dans un premier temps il s'agira de pointer les usages et propriétés de la substitution vocale dans les différents genres, registres, rapports émotionnels, en prenant comme point de vue un spectre général, d'où il sera possible de définir des grandes catégories thématiques dépassant le naturel (surnaturel, artificiel, culturel). Puis, dans un second temps, en prenant pour objet le corps vocalisé (ou la voix incarnée), en s'en approchant au plus près, pourra être saisie la création de liens intersubjectifs à travers le changement de voix. Il s'agira alors de comprendre comment le corps à l'image agit sur le corps de l'image par le filtre de la voix.

Ces deux typologies sont tout à fait subjectives, peuvent paraître superficielles mais pour autant ne tendent ni à la dichotomie, ni à l'exhaustivité, ni à l'exclusion. Différents exemples pourront tout aussi bien rentrer dans une ou plusieurs sous-catégorie(s) d'une typologie que dans l'autre. Il ne s'agit pas tant de développer ces typologies à leur maximum possible, mais plutôt de les évoquer pour comprendre ce qui les lie, ce qui résonne à travers elles. Les enjeux que cette cartographie charriera de façon plus large seront mentionnés et aboutiront à un approfondissement dans une dernière partie, qui tentera d'en extraire des significations esthétiques, philosophiques, identitaires. Finalement, ce que je propose, c'est de partir de remarques générales pour réussir à toucher au plus près la sensibilité de la recombinaison morpho-vocale, afin d'y déceler notre rapport empathique, notre expérience face à notre propre intégrité, ou ce que l'on considère comme telle.

Il s'agit en outre de comprendre ce qui rend l'impression de transgresser le familier par la transfiguration vocale. Le familier, ce qu'on connaît, ce dont on a l'habitude, ce qui a une forme. La forme étant ce par quoi on reconnaît quelque chose, ses limites, son contour, on peut

supposer que la déliaison vocale pourra justement déformer ou empêcher la forme. Or, J. Epstein rappelle bien qu'il y a, dans la représentation cinématographique, une « relation directe entre le mouvement et la forme, relation qui pourrait bien être d'unité, d'identité[125] », il précise ainsi : « le mouvement paraît inhérent à la forme ; il est et il fait la forme, sa forme[126]. » Il fait ainsi état de la réconciliation cinématographique entre la forme et le mouvement, puisque la forme y est mouvement, ce qui va à l'encontre de toutes les doctrines de la solidité dit-il, religieuses, philosophiques, scientifiques.

> « Or, qu'est la forme, sinon le signe et le moyen de la permanence ; qu'est le mouvement sinon le signe et le moyen du devenir. Il était admis que ces deux signes opposés, ces deux moyens ennemis composaient un équilibre instable, sans cesse à refaire, qui figurait la condition de l'être. Mais voici que le déséquilibre s'accuse dans l'avènement d'un monde où le mouvement règne en maître, où la forme, perpétuellement mobile, comme liquéfiée, n'est plus qu'une certaine lenteur d'écoulement[127]. »

L'image cinématographique d'un homme est ainsi continuellement différente d'elle-même. C'est en outre le principe du cinéma lui-même qui fait un pas de côté par rapport à notre représentation du monde et des doctrines qui essayent de l'expliquer. Je n'évoquerai ainsi rien de nouveau, mais je tenterai tout de même d'incorporer dans cette mouvance la dimension vocale, elle-même toujours intégrée dans un flux, soit de montrer comme le corps étrangement vocalisé se fait le médium de cette mobilité permanente, va à l'encontre de ce qu'on prend pour naturel, acquis, certain. La recombinaison morpho-vocale permet en outre d'échapper à la fixité à la fois rassurante mais aussi dangereuse par son confort.

PARTIE II. 1. La voix comme moyen de dépasser le naturel (typologie thématique et générique)

Il s'agit en outre de déployer toute la diversité du traitement de la substitution vocale, d'aborder ses représentations en tant qu'elle parcourt les grandes instances qui recouvrent ce qui peut paraître naturel, familier. La voix peut ainsi avoir des usages très spécifiques selon les genres, les registres, les codes de représentation. En prenant de la hauteur sur les différents usages de la déliaison vocale, on peut ainsi remarquer que les grandes catégories qui en émanent impliquent un rapport qui transcende le naturel, qui dévie de l'ordre logique du cadre normatif, habituel, ordinaire. Bien sûr, en tant que le cinéma est un art du mouvement, les occurrences

125 J. Epstein, *op. cit.*, p. 348.
126 *Ibid.*
127 *Ibid.*

sont plus ou moins subversives puisqu'on peut être accoutumé à certains modèles de représentation par notre expérience cinéphile, médiatique. L'intention sera toutefois de déceler comment le corps se fait le médium de ces instances qui contrôlent le naturel à travers le changement de voix, afin de rapporter ces états à notre propre expérience du monde.

J'aborderai d'abord les cas les plus évidents en tant qu'ils invoquent de façon explicite, dans leur mode de représentation, une relation au surnaturelle, en ce que cela transgresse les principes biologiques dans l'univers ou le registre diégétique lui-même. Puis, je m'intéresserai au détournement des lois biologiques, naturelles, du fait de la main humaine mais aussi de sa science, de son art, de sa technique : le cinéma permet ainsi de rappeler que toute représentation est toujours artificielle, que le mouvement du cinéma est toujours organisé par la machine, que le film (à l'écran, mais aussi qu'on se fait dans sa tête) est toujours médiatisé. Cela m'amènera ainsi à penser aux médias de façon plus large, à la dimension médiatique des instances culturelles, en ce qu'elles diffusent des informations qui nous traversent et nous transforment.

Je ne prétends pas à l'exhaustivité et je ne restreins pas non plus un film à une « catégorie » : il s'agit, de façon plus fluide et ouverte, d'aborder des angles d'approches différents pour chaque film, si tant est qu'ils attestent de la dimension abordée. Le rapport de grandeur invoqué permet en effet de questionner le déséquilibre mis en place, la relation de force, d'interroger le naturel (l'habituel, le familier, l'ordinaire) à travers des phénomènes qui le dépassent, le transcendent, le transgressent. Quel devient notre état face à ces entorses à la réalité ? Quelles impressions nous laissent-elles ? Ainsi, il faudra garder en tête en quoi ces films, par leur aspect sur-naturel, peuvent mettre en place un sentiment d'étrange familiarité.

CHAPITRE 1. Quand la voix vient d'un au-delà extraordinaire (surnaturel > naturel)

Lorsqu'il s'agit de changer de voix, il paraît évident qu'il y a quelque chose au-delà du naturel qui se produit, puisqu'il y a un glissement d'un ordre biologique vers autre chose. Nos repères naturels ainsi que les lois qui régissent la nature s'en trouvent ainsi bouleversés. On pense alors assez facilement aux phénomènes paranormaux, aux cas de possession, à l'invocation de forces magiques, supérieures, qu'elles soient bénéfiques ou maléfiques. Le sur-naturel introduit l'idée d'un ajout, d'un défi au naturel avec la volonté de prendre le dessus. Le surnaturel, c'est ce qui échappe aux lois de la nature, qui qualifie une instance supérieure (divine en général, mais aussi démoniaque), qui s'apparente à l'extra-ordinaire dans le sens où cela ne peut être naturel.

On peut aussi y voir l'idée d'une dimension qui vient s'ajouter à celle expérimentée par nos sens communs, comme un sixième sens, quelque chose au-delà du domaine de l'induction. C'est notamment ici qu'on pourra évoquer la question du genre, du registre, des thématiques, comme le fantastique, le merveilleux ou l'étrange (voir les ouvrages de Tzvetan Todorov[128], Jean-Louis Leutrat[129] ou Eric Dufour[130]). Il s'agira de traiter du moment où quelque chose vient incarner dans l'univers diégétique ce qui relève de l'extraordinaire. Ceci excite souvent la peur, l'effroi, l'inquiétude, l'incertitude, le scepticisme, l'incrédulité et peut témoigner de surcroît d'une volonté de démonstration de pouvoir (que ce soit dans le film, par un personnage doté de propriétés magiques, mais aussi par le cinéma, par ses techniques de montage ou ses effets spéciaux), c'est-à-dire tendre à l'admiration, l'émerveillement, l'adhésion. Par ailleurs, il sera question d'ouvrir la réflexion lorsque le surnaturel semble provenir du naturel lui-même, sans instance extérieure porteuse d'une intentionnalité et d'interroger le cinéma dans sa capacité à nous pointer du doigt ce qui semble pour nous acquis et naturel, sans nécessairement l'être…

I. Les cas de possession : lorsque la voix s'empare d'un corps

Le cas le plus facilement acceptable, en ce qui concerne la déliaison vocale ou la substitution vocale, est de fait celui d'une possession : quelqu'un vient incarner un autre, va utiliser le corps de l'autre comme médium. Le corps devient ainsi un espace de passage, de transit, de seuil, mais aussi une vitrine, un outil, une marionnette. Le corps est aliéné, détourné de ses fonctions naturelles pour transmettre une parole externe. Il devient réduit à sa présence physique au monde tandis que la voix évoque des espaces plus lointains, plus élevés (ou souterrains), traduit une subjectivité, une intelligence, quelque chose qui gagne par rapport au corps.

En possédant le corps, la voix (et l'être qu'elle représente) se manifeste comme supérieure, comme gagnant, par son immatérialité, sur le matériel, le physique, le corporel. Ce personnage sonore, cet « êtricule[131]» qui se superpose au personnage corporel interroge ainsi sur les rapports à l'espace du corps et de la voix, à l'éventualité d'une division de l'être. Cela pose de plus la dualité corps/voix en l'humain mais aussi sa négociation avec le bien et le mal. En effet, l'esprit qui incarne le corps peut le manipuler voire le nier s'il est maléfique, mais la possession peut également se manifester de façon prophétique ou médiumnique, de façon à

128 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1976.
129 Jean-Louis Leutrat, *op. cit*.
130 Eric Dufour, *op. cit.*
131 Michel Chion, *Le Son*, Ed Nathan univ, 1998, p. 268 : « la notion de personnage sonore : l'êtricule ».

dévoiler une vérité en faisant appel à des forces supérieures. Advient le problème de l'humanité : comment interpréter une voix qui ne trouve pas d'écho sur l'expression du visage ? qui s'impose comme division ?

Quand on parle du cas de l'inadéquation corps/voix due à la substitution vocale, les exemples les plus parlants sont de fait les cas de possession. L'exemple le plus célèbre réside dans *L'Exorciste,* film où le démon Pazuzu possède la petite Regan, angélique fillette américaine. Ce phénomène engendre pour les personnages du film bien de l'effroi, de l'inquiétude voire une véritable peur qui se nourrit des angoisses les plus profondes. Quoi de plus terrifiant qu'un être empli de pureté et d'innocence incarné par le diable ? Le contraste est en effet poignant : on entend sortir du corps meurtri de l'enfant la voix rauque et souterraine du Malin, une voix aux antipodes de celle de Linda Blair.

L'Exorciste est un exemple riche qui va me permettre de poser certaines bases pratiques, comme les motifs et figures liés au genre de l'horreur mais aussi de façon plus large, aux questions de la peur, de l'inquiétant, du perturbant, de l'altérité ou de l'identité. Ces notions pourront en outre s'appliquer de façon plus large aux autres cas de possession. Il s'agira de mentionner la division du corps et de la voix et ses conséquences et effets.

La possession démoniaque, un phénomène horrifique

La possession se manifeste ainsi par la possession vocale et corporelle : le Diable a changé le corps de la petite fille, la rendant verdâtre, abîmée, mutilée, capable de distorsions morphologiquement impossibles et vomissant des liquides visqueux, de la même façon qu'elle vomit des paroles qu'elle ne contrôle pas. C'est un véritable *phénomène*, qu'Eric Dufour classe, avec l'informe et le diffus, dans le domaine de l'altérité, soit : « ce qui certes apparaît dans l'horizon perceptif, mais qu'on ne peut pas identifier, c'est-à-dire déterminer[132] ». Il poursuit : « l'altérité surgit parce qu'il y a une béance entre ce qui *apparaît* et ce qui *est* […]. Mais surtout : l'altérité a désormais un *lieu,* elle occupe une place et peut-être localisée dans l'espace[133]. » Ce qui perturbe ici, c'est que le lieu, c'est le corps-même et que la manifestation du mal se fait par la déliaison morpho-vocale.

La métamorphose du corps, qui se présente de la même façon que le changement de voix comme la marque de la possession, n'agit de plus pas seulement sur l'épiderme et la chair, le corps « n'est pas simplement assimilé à une certaine apparence physique, mais […] il englobe

132 Eric Dufour, *op. cit.*, p. 115.
133 *Ibid*, p. 128.

aussi la voix ainsi que tous les mouvements, donc l'attitude tout entière, qui comprend la gestuelle et les expressions du visage[134] ». Le démon a pénétré en profondeur dans ce qui constitue la matérialité de Regan et a passé sous silence sa voix, la privant de ses moyens privilégiés de communication. E. Dufour reprend la comparaison de Platon du rapport de l'âme et du corps à celui du pilote et de son navire : le démon gouverne désormais l'enveloppe physique de Regan. La réification du corps permet dans les figures de l'horreur de le considérer comme pure « extériorité [135] ». L'esprit qui s'y introduit agit ainsi sur la transformation de sa physionomie de l'*intérieur* : la chair se tord, s'écarte, s'ouvre, se pâlit et se révèle comme une surface épaisse qui cache des profondeurs occultes.

On se demande *pourquoi* et plus : *quoi.* « "*Qu'est-ce que c'est ?*" *et* "*qui est-ce ?*" *sont les deux grandes questions de la peur*[136] », selon Clément Rosset pour qui la peur porte sur l'identité du réel, sur son ambiguïté, sur le doute que cela suscite, notamment au niveau de sa présence/absence, le hors champ. E. Dufour, évoquant également ce rapport, compare le film d'horreur à une spirale :

> « ce qui meut la fiction, c'est que l'endroit qu'on montre a toujours un envers qui reste caché, mais qui ne devient effectif, c'est-à-dire *présent bien que hors-champ*, que pour autant qu'on nous *montre* quelque chose qui seul peut l'exprimer. Ce qui, donc, meut le film d'horreur, c'est le centre invisible d'un film qui se meut à la périphérie[137] ».

Ici c'est le diable qui se manifeste *à travers* un médium humain en surface, qui vient recouvrir le corps par une force centripète, incarnée par la voix. La déliaison vocale incarne idéalement cette tension entre le non visible (la source de la voix) et le visible, les conséquences sur le corps, entre ce qui était et ce qui est. Alors que Bergson, dans *Le Rire*, nous explique que le rire vient du décalage entre l'apparence de l'humain et le geste mécanique, du *mécanique plaqué sur du vivant*, Eric Dufour nous signale que c'est « en vérité un principe de la peur et du film d'horreur[138] ». Il y a ainsi quelque chose, selon lui, dans l'intervalle entre l'humain et le non-humain qui interpelle et qui peut basculer tout à coup et sans prévenir du rire à l'effroi.

Ce choc esthétique et synesthésique se manifeste d'autant plus que le phénomène de la possession se fait par une voix-*attraction*. Cette dernière vaut autant pour le spectateur que pour

---

134 *Ibid*, p. 139.
135 Eric Dufour, *op. cit.* p. 139.
136 Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 29 : «« *[…] Tout objet terrifiant est un objet ambigu, dont on vient à douter s'il est ceci ou cela, le même ou un autre ; mais aussi – car cela revient au même – s'il est ici ou là, présent ou absent : or c'est là le cas de tout objet proche. Objet qui peut à la limite n'être autre que soi-même, comme il advient dans le dédoublement de personnalité*. » C'est la proximité du réel qui engendre la peur ». En italique dans le texte.
137 Eric Dufour, *op. cit.* p. 139-140.
138 *Ibid*, p. 137.

les personnages appartenant à l'univers diégétique : elle dévoile de nouvelles capacités effroyables à mesure qu'elle contamine le corps de Regan[139]. La voix fait d'autant plus effet qu'elle est liée avec le corps et le visage : l'impact est proportionnel à l'exhibition de la défiguration de la petite fille[140]. L'harmonie originelle de celle-ci est mise à mal, les dichotomies se multiplient : fillette/démon ; innocence/machiavélisme ; jeunesse/damnation ; terrestre/souterrain ; virginité/sexualité ; pudeur/exhibition ; naïveté/obscénité, etc. De la même façon qu'on sépare le corps et la voix dans le procédé de substitution vocale, on attribue des propriétés à ces deux entités ; cette division crée de fait un déséquilibre inquiétant puisque l'un prend le dessus de l'autre.

M. Chion étudie *L'Exorciste* comme un film important des années 1970 qui « contribua largement à rendre le public conscient du caractère "plaqué", surajouté de la voix sur le corps. Le sujet même du film était cette "greffe" d'éléments hétérogènes. Le public était prêt à cesser de considérer la voix comme un élément naturel, sortant "tout seul" du corps [141]». Ainsi, le public se rend compte qu'il « n'y a pas de voix "naturelle", toute voix est une composition, un composé particulier avec le corps[142] » et que, si on voit les lèvres bouger à l'image, le « son peut venir d'en dehors de l'écran[143] ». Ce n'est pas un hasard si c'est l'exemple que je prends (parce qu'il est le plus *parlant*) pour expliquer l'inadéquation corps/voix par le biais de la substitution vocale : c'est finalement un des premiers cas qui a réellement marqué le public – par sa forte nature monstrative, par sa violence, par son outrance, par sa radicalité.

M. Chion de signaler que les exemples les « plus frappants et les plus mémorables ne sont pas ceux où on aurait inventé un timbre de voix nouveau, une déformation inédite de la voix […] mais ceux où on a créé un rapport fort entre la voix et le corps, la voix et le visage. C'est dans ce rapport que peut surgir quelque chose, et non dans la voix prise isolément[144] ». La voix du démon ne ferait pas le même effet entendue seule que lorsqu'elle est calquée sur un

139 En effet, Regan/le démon peut également parler avec plusieurs voix, parler à l'envers ou dans une langue qu'elle ne connaît pas, par exemple lorsqu'elle essaye de faire culpabiliser le prêtre Damien Karras en prenant la voix de sa mère morte : « Pourquoi Dimmy ? » et en lui parlant en grec.
140 Alain Boillat, Du Bonimenteur à la voix-over…, *op. cit.* p. 225 : « Au vu de son ancrage dans un espace donné (à l'origine scénique, mais qui peut être reproduit dans l'espace diégétique d'un film), la voix-attraction est fortement liée à la présence d'un corps. Plus celui-ci – et notamment le visage – est mis en évidence (par le cadrage, l'éclairage, le décor, etc.), plus la voix qui en émane peut prétendre au statut d'attraction ».
141 Michel Chion, « Les nouveaux masque de la voix. Notes sur une évolution de la voix au cinéma dans les années 80 et 90 », dans Marie Thonon (dir.), *Voix et média : dossier*, L'Harmattan, Paris Montréal Québec, 1998, p. 12.
142 *Ibid*, p. 13.
143 *Ibid*, p. 14.
144 *Ibid*, p. 18.

corps si diamétralement opposé à ses caractéristiques. C'est grâce à la révélation de ce rapport radical que s'est popularisée et développée l'utilisation de la substitution pour manifester un contraste entre le corps et la voix. Les cas de possession ont d'ailleurs été nombreux, de façon sérieuse comme parodique : par exemple dans *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988) ou *S.O.S. Fantômes* (Ivan Reitman, 1984), où on peut discerner un pastiche du démon incarné dans le corps féminin, ici, celui non pas d'une enfant mais de Sigourney Weaver, elle aussi en proie à une forte sexualisation démoniaque.

Incontrôlable, quand le corps dégénère

Plus récemment, le film *Incontrôlable* a pris pour sujet malfaisant le corps lui-même (celui de Michael Youn), maltraité par son propriétaire Georges Pal. L'origine des débordements est autrement inquiétante que la « force supérieure » n'est pas un démon, un esprit, un mort mais *soi-même*, ou du moins, une partie. Il se manifeste comme une entité qui a sa propre voix (source comique du film), son propre prénom (Rex) qui peut penser, raisonner – ce qui nous fait nous demander : si Rex représente le corps, peut réfléchir et parler de façon autonome, que représente George ? Quelle est son identité ? Son *ipséité* ? Il semblerait qu'il soit la partie consciente, immergée de l'iceberg, tandis que Rex serait son inconscient.

De plus, il se présente comme étant survenu parce que Georges ne s'occupait pas bien de lui (surpoids, alcoolisme, tabagisme, négligence sexuelle…), on pourrait alors penser a priori que c'est pour lui venir en aide. Que nenni, Rex passe le temps du film à tourner Georges en ridicule et à le mettre dans des situations les plus obscènes les unes que les autres, phénomène prophétisé par Marion (la convoitée) : « tu sais Georges, si tu ne t'occupes pas un peu de ton corps, il risque de se retourner contre toi ». (Même si, à la fin, c'est la pseudo-réconciliation de Georges et de Rex qui permettra la résolution amoureuse). C'est cette situation *incontrôlée* qui devient le potentiel comique de tout le film : on prend un personnage, le personnage ne contrôle pas son corps et essaye de refouler ses pulsions, les mouvements sont alors non-naturels, le corps devient mécanique. Le personnage manifeste par ailleurs son non-consentement envers ces gestes, qui sont parfois surhumains (contorsions, souplesse ou force extrêmes, agilité…) et traduisent la *mécanicité* subie.

Comble de l'ironie, la cause annoncée comme le moment initiatique du dédoublement est une électrocution alors que Georges, le protagoniste, ivre, hurle : « C'est qui le patron ? ». Le lendemain, c'est son corps qui le réveille : « tu peux me remercier de t'avoir réveillé mec » en lui faisant bouger la langue. La source de la voix (*over*) finit par se présenter : « C'est moi,

Rex » puis d'enchaîner : « […] T'as bafoué les droits du corps et ton corps, c'est moi ! Et maintenant je vais me venger, tu vas en chier ! J'vais te montrer qui c'est le patron maintenant ! ». S'ensuit alors la quête pour savoir véritablement *qui est le patron*, soit qui est en charge du corps (et du reste), qui a le droit de propriété – notamment avec la remarque : « qu'est-ce que vous faites avec mes jambes ? » de Georges qui est reprise par Rex : « tu veux dire, *mes* jambes ! » (le corps réussit à placer les jambes tendues de Georges derrière sa tête : mécanique diégétiquement impossible pour quelqu'un qui est dans la situation physique décrite auparavant).

Au moment de l'irruption de Rex, la voix est encore mentale, *over*, acousmatique. Elle est toute-puissante autour de Georges et lui fait faire des gestes à son insu. Elle énonce même initialement : « le corps ça parle pas. Tu es le seul à m'entendre », affirmation qui sera réfutée dès la séquence suivante, puisque la voix s'incarne : Georges et Rex partagent la même bouche, Michaël Youn et Med Hondo parleront alternativement avec leur voix distinctive. Alors que Rex semblait consigné à la petite voix dans la tête de Georges, réagissant à une pulsion, il s'est désacousmatisé à travers ce dernier[145]. Pour M. Chion la *désacousmatisation* est « une sorte d'acte symbolique, *incarnation de la voix*, vouant l'acousmêtre au destin des mortels, puisqu'elle fixe un lieu[146] » : à partir de maintenant la voix n'est plus seulement dans la tête de Georges mais l'inconscient incarne explicitement le corps (qui l'occupait en fait déjà). Il s'agit ainsi d'un cas d'anacousmêtre :

> « "Complexe" voix-corps formé par un personnage que nous voyons et entendons dans un film, et notamment par la reconstitution du tout voix-corps (désacousmatisation) - cela indépendamment du fait que la voix que nous entendons est réellement ou non celle de l'acteur qui joue dans l'image (doublage, post-synchronisation). La forme doublement négative de cette expression, et son allure compliquée (alors qu'il s'agit d'une situation éminemment banale) vise à exprimer le caractère instable, contradictoire, non fusionnel, de cette entité voix-corps[147] ».

Ce caractère instable, contradictoire et non fusionnel est parfaitement incarné ici par l'effet de *mécanique plaqué* sur du vivant dont parle Bergson[148] : dualité pulsions/raisonnement ; obscénité/réserve ; outrance/honte, etc. Alors qu'alternent les voix et les mouvements du corps se crée une spirale, à chaque fois renouvelée à travers de nouvelles impulsions, qui redéfinit

145 C'est en effet la vue d'un homme à côté de lui dans les urinoirs qui l'a poussé à s'incarner plus individuellement (donnant ainsi lieu à une séquence de harcèlement sexuel voire d'homophobie), reconfigurant ainsi la situation esthétique voco-morphique.
146 M. Chion, *La Voix au cinéma, op. cit.*, p. 32.
147 Michel Chion, « Glossaire acoulogique », dans Lampe-tempête, n°2, mars 2007 voir : http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html consulté le 21 mai 2018.
148 Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Presses universitaires de France, Paris, 2004.

sans cesse le couple à l'écran et complexifie l'entité corps-voix. La recombinaison morpho-vocale constitue ainsi un être filmique en constante négociation, qui se compose de nouvelles valeurs (positives ou négatives) à mesure que la voix réussit ou non à dialoguer avec le corps.

En atteste la relation du personnage à son double : si techniquement c'est bien Med Hondo qui double Michaël Youn, diégétiquement, c'est Georges qui devient la doublure de Rex : il prête son apparence physique à l'instance tapageuse. Dans ce genre de scénario, la préparation à être doublé (non seulement amène à une préparation physique particulière, par exemple, Michaël Youn a dû suivre des cours de danse avec Philippe Decouflé mais aussi) fait qu'il s'agit presque de play-back : le mouvement généré par l'image est davantage centripète que centrifuge ; le double est incarné à l'écran par la même personne. La déliaison vocale permet alors de dévoiler l'autre en soi. Par différentes apparitions de la voix et par les effets plastiques sur les corps et à l'écran, la greffe vocale expose les difficultés à intégrer la part d'altérité, ce qui donne souvent lieu au rejet. Plus la voix et le corps s'opposent, plus l'effet est souligné, plus la question de l'étrange est insinuée.

La possession médiumnique et la voix fantasmagorique

Dans les deux exemples aperçus jusqu'ici, la substitution (vampirique) vocale était l'objet du film, un des enjeux et leitmotivs principaux. Toutefois, les cas de possession peuvent se faire de façon beaucoup plus ponctuelle dans les films (dans *S.O.S. Fantômes* par exemple). *Rashômon,* film antérieur aux films précédents, est constitué de flash-backs : chacun rapporte un témoignage concernant une scène de crime - un des témoins est en fait la victime. La voix du mort s'exprime à travers un médiateur, une chamane, qui invoque l'au-delà. On peut ici raccorder cette idée à une des origines encore plus lointaines de l'incongruence vocale : celles de la lanterne magique et plus particulièrement le mode de projection pré-cinématographique de la fantasmagorie[149]. Cette dernière se rapporte à la voix comme détachée du corps pour nous transporter dans le domaine de l'occulte, tout en se basant sur le phénomène de l'illusion.

A. Boillat trouve des résurgences des diverses utilisations de la lanterne magique dans le cinéma parlant, qui *accorde à la voix un statut particulier* : « par exemple lorsque certaines voix détachées des corps dont elles sont censées émaner nous transportent dans le domaine de l'occulte[150] ». C'est le principe qu'on retrouve dans *Rashômon* : afin de redonner la parole au mort, une médium agit dans le monde des vivants pour faire témoigner l'occulte, soit ce qui est

149 Type de spectacle répandu à la fin du XVIIIème siècle, et dont le principal promoteur fut Robertson, Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over, op. cit.*, p. 78.
150 *Ibid.*

caché, invisible. Boillat de signaler que « l'étymologie du terme "fantasmagorie" (ou "phantasmagorie") est révélatrice d'une association fondamentale entre cette fonction illusionniste et la parole : il s'agit de faire illusion ("phantazô") et d'engager un dialogue avec des spectres ("agoreuô", je parle)[151] ». La voix est vectrice d'illusion (c'est d'ailleurs le sujet du mythe de la caverne de Platon dans *La République,* livre VII[152]).

Lorsqu'on ne la voit pas, elle a un statut « flottant[153] », elle évoque les fantômes et ainsi le pouvoir illusionniste du spectacle. Ceci se vérifie dans *Rashômon,* : la voix du mort contamine l'espace plastiquement au travers d'un vent mystérieux qui agite les arbustes, les cheveux de la médium et le tissu du vêtement qui encadrent le visage d'où émane la voix. C'est comme si c'était la corporéité elle-même de la voix qui englobait l'espace dans un mouvement un peu chaotique, à la fois centripète et centrifuge, comme si la voix avait du mal à se fixer (en plus, bien sûr, de proposer un spectacle impressionnant). La voix peut donc invoquer la voix des morts et leurs semblables, la voix de l'au-delà. On renoue ici avec ce fantasme de la résurrection grâce à la voix.

À ce propos, Alexandre Castant remarque que, si notre rapport à la photographie est davantage nostalgique, la relation à la mort face à l'enregistrement sonore est autre. La photographie est fixe, muette, figée, « la perception de l'image s'use[154] » tandis que les paroles enregistrées se meuvent dans un temps donné, réactivent immédiatement la présence (donc l'absence) du disparu. La dimension spatio-temporelle bascule de l'image au son : de figée dans le temps et l'espace pour l'image, elle est plus mouvante et actualisée pour le son. L'enregistrement de la voix des morts « garde une part de scintillement obscur qui les fait revivre, à chaque instant, dans chaque son, dans chaque pli de souffle où la matière physique, la masse de corps est sentie, vécue soudain[155] ». Il parle ainsi de « nécrophonie ».

> « "Nécrophonie" ? Comme une version audio de la nécrophilie. À travers la "nécrophonie", des bruits et des voix d'outre-tombe viennent enfin à nous. […] Or ce pouvoir médiumnique du médium sonore le met en relation avec des esprits, des forces surnaturelles, des fantômes. L'invisible[156]. »

Il y a ainsi dans le médium sonore une possibilité de faire entrer en présence un être d'une autre dimension, « la parole se faisant performative puisque sa présence même "atteste" qu'elle

151 *Ibid.*
152 Platon, *La République*, *op. cit*., livre VII.
153 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over*, *op. cit* p. 79.
154 Alexandre Castant, *Planètes sonores. Radiophonie, arts, cinéma*, Monografik éditions, Blou, 2010, p. 44.
155 *Ibid*, p. 44-45.
156 *Ibid*, p. 172.

provient de l'au-delà[157] ». Toute une préparation est mise en place pour faire croire à ce spectacle. Un processus doit être mis en place : la chamane, munie d'une sorte de bâton/spectre, invoque l'au-delà en le brandissant vers le ciel – un bruit de grondement syncrétique enveloppe cette cérémonie dans une dérangeante atmosphère – toutefois, lorsque le mort est mis en présence, le corps de substitution s'écroule au sol. Le corps de la médium signale ainsi la transition entre deux opposés : le haut et le bas, le vivant et le mort, le présent et l'absent ; et manque d'équilibre dans ces forces contraires.

Particulièrement dans ces cas de voix fantomatiques dont le corps n'existe plus ou pas (ou pas totalement), seules instances subsistantes d'esprits qui proclament son existence coûte que coûte, la formule de Castant se vérifie :

> « D'un point de vue radiophonique, la voix révèle par transparence l'absence du corps qui la porte, tandis qu'elle advient au monde, et fonctionne en palimpseste avec le vide. […] Membrane entre la présence et l'absence, l'enveloppe immatérielle de la voix se constitue dans un battement, entre imaginaire et réel, simulacre et présence[158] ».

La voix est une source très riche pour l'imagination tant elle peut évoquer des univers diamétralement opposés, tant, par sa nature et sa matière, elle demeure un élément qu'on ne pourrait jamais vraiment approcher, tant sa forme est mystérieuse et nourrit nos fantasmes les plus occultes.

La voix du corps possédé a ainsi une valeur « radiophonique » en ce qu'elle atteint une autonomie. Son incorporation bouleverse entre outre le rapport au corps et plus encore, à la vie. Le fait-même qu'elle soit proférée à la fois dans une altérité à la fois de façon interne au corps permet d'envisager l'absent et le présent, le poids du manque mais aussi les fonctions et caractéristiques vitales liées au corps et à la voix. Ceux-ci reconfigurés changent ainsi le rapport qui paraissait *évident* face à la vie (et à sa fonction biologique ordinaire).

II. Les démonstrations de la magie

C'est peut-être l'usage le moins subversif de la déliaison vocale puisqu'il est presque « naturalisé », « normalisé » voire « banalisé » (bref, facilement acceptable et justifiable) par l'univers diégétique, notamment lorsque celui-ci est merveilleux ou fantastique. En ce sens, ces traitements relèvent plus des effets spéciaux afin de se conformer à une certaine idée de la magie (qui transforme, qui module, qui échange ou manipule les êtres). Les exemples sont plus

157 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over, op. cit.* p. 80.
158 Alexandre Castant, *op. cit.*, p. 57.

facilement trouvables dans le cinéma « populaire » et *mainstream* : les films de la saga *Harry Potter* ou *X-Men*, *Thor : le monde des ténèbres* (Alan Taylor, 2013), *Rendez-moi ma peau* (Patrick Schulmann, 1980), *Stardust, Scooby-Doo*, *Turnabout* etc. en sont la démonstration. On retrouve le pouvoir de se transformer soi-même (corporellement et vocalement) ou de transformer les autres, en échangeant les corps par exemple. Ainsi, le corps devient muté, mutant.

Dans les cas étudiés plus haut, le corps de la voix qui vient posséder n'est pas vu, il n'a pas eu de matérialité physique à l'écran auparavant (sauf dans *Rashômon* et encore, il s'agissait de flash-backs contenus dans un flash-back), c'est une voix autonome qui prend possession du corps à l'écran. Il va désormais être question de montrer le changement du personnage de façon plus avouée (la personne en charge du changement de voix est vue à l'écran). De fait, le détenteur de la connaissance et de la pratique magique (ou du moins, surnaturelle) apparaît à l'écran, que ce soit pour effectuer son action sur lui-même ou sur quelqu'un d'autre, toujours dans une optique de prouver une maîtrise surnaturelle par rapport à la nature afin d'en changer le cours ordinaire.

Le trucage au service de l'espièglerie magique

La voix s'est révélée assez tôt comme un moyen facile et peu coûteux de réaliser un tour de magie, un effet spécial, un *trucage*. M. Chion énonce : « La voix est, en un sens, le premier des effets spéciaux, celui qui demande le moins d'accessoires, de technologie, d'argent[159]. » Changer sa voix, prendre la voix de quelqu'un peut en effet témoigner de capacités magiques et surnaturelles : le cinéma, grâce au doublage, peut facilement mettre en place une opération magique qui se situerait dans un univers merveilleux ou fantastique. Dans les films où ces genres et effets sont à l'honneur et où il est question de substitution vocale provoquée par une instance dotée de magie, l'usurpateur ne se prive la plupart du temps pas de signifier sa malice.

Dans *La Beauté du Diable,* Méphistophélès, lieutenant de Lucifer, s'amuse à démontrer sa puissance face au pauvre Faust (Michel Simon). Une voix encore acousmatique le tourmente et lui fait perdre la tête en lui rappelant sa vieillesse, sa mort à venir et sa vie gâchée par sa dévotion envers la science. À force d'espièglerie, il réussit à faire en sorte que Faust l'appelle. Il se signale comme étant apparu, Faust ne le voit pas encore, l'anacousmêtre fait languir pour son apparition. Faust est alors au centre du cadre, crispé par la peur, puis la caméra panote autour de lui. Changement d'angle : la caméra se positionne en contre-champ pour suivre Faust

159 Michel Chion, *Voix et média*, *op.cit.* p. 17.

de dos et s'avance vers l'endroit d'où semble provenir la voix. À ce moment-là, il sert habilement de cache : en faisant un pas sur le côté, on découvre en arrière-plan le même Michel Simon, soit Méphisto sous l'apparence de Faust, accroupi devant une pile de grimoires. « Ouvre les yeux, une nouvelle image est sortie de tes livres », dit-il, encore avec la voix entendue jusqu'ici (celle de Gérard Philipe). « As-tu peur de toi-même ? Le diable te ressemble… », puis sa voix change pour prendre la voix de Michel Simon, soit pour coller avec l'apparence, « et parle avec ta voix ». Faust se retrouve alors face à son double total : à la fois physique et vocal.

Ici la substitution vocale se manifeste comme un moment de transition, comme une liaison avec la voix acousmatique de Méphisto et l'accaparement du corps et de la voix de Faust, à l'instar d'un fondu enchaîné où, pendant un instant, continuent de se superposer les deux instances. Christian Metz n'envisage que la nature photographique de chacun de ces deux unités et énonce : « certes, leur superposition n'est pas elle-même une photographie : c'est elle qui définit ici l'écart. Mais à aucun moment le spectateur ne pourra voir l'effet optique *seul*, il verra des images *affectées* d'un effet spécial[160]. » Il faut ici envisager cette proposition en prenant en compte le double photographique mais aussi vocal ; considérer la dimension audio-visuelle du cinéma. Ainsi, ce court moment où Méphisto parle avec sa voix dans le corps de Faust crée une audio-image affectée de cet effet spécial, de ce tour de passe-passe diabolique (soit qui divise) et méliésien. Ce moment de la transition se révèle comme écart grâce à cette superposition corps-voix, notamment face au réel.

Comment savoir si tout ceci est bien réel ? En plus de l'hésitation du personnage sur ce qui lui arrive, l'auto-mutation vocale renforce l'artifice de la situation : la substitution vocale agit comme « exposant sémiologique[161] » par rapport au doute fantastique lié à la mise en place du double en instaurant la subversion du réel (grâce au trucage, mais aussi en termes génériques du fantastique[162]), en altérant l'image du même. Comme le note Clément Rosset, l'intention du double « est de "doubler" le réel tout comme on double un concurrent indésirable[163] ». Pour ceci, Méphisto, bien que doté des pouvoirs de l'acousmêtre[164], a seulement besoin d'usurper l'identité de son interlocuteur.

160 Christian Metz, Christian Metz, « Trucage et cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, tome 2, Klincksieck, 1972, p. 175.
161 *Ibid*.
162 Clément Rosser, *L'Objet singulier*, Minuit, Paris, 1985, p. 52 : « Pour être fantastique il ne suffit pas d'être différent du réel : il faut aussi (et surtout) y être inexplicablement mêlé ».
163 *Ibid*, p. 13.
164 Michel Chion, dans *La Voix au cinéma, op. cit*., p. 29 en énumère quatre : l'ubiquité, le panoptisme, l'omniscience et la toute-puissance.

C. Metz développe sur les trucages : il distingue les trucages profilmiques, soient ceux qui ont été mis en place pour le tournage, ici visiblement l'utilisation d'une doublure pour permettre le dédoublement de Michel Simon à l'écran, aux trucages spécifiques au cinéma, filmiques[165]. Une duplicité s'attache à la notion de trucage : à la fois quelque chose est caché « puisqu'il ne demeure trucage que dans la mesure où la perception du spectateur est surprise », à la fois quelque chose s'affiche « puisqu'il importe que ce soient les pouvoirs du cinéma qui se voient crédités de cette surprise des sens »[166] , à l'instar de la substitution ostentatoire d'une voix par une autre. Le corps du doubleur reste caché, tandis que le personnage de Méphisto expose son espièglerie. Il prend de court Faust en lui volant son apparence, tout en étant plus vif et plus alerte sur son corps que lui : il crâne en étirant le moment de la transformation pour le mettre face à une instance hybride et le confronter à son altérité, avant de parachever l'emprunt identitaire en adoptant la voix de son interlocuteur. Le personnage d'outre-tombe du fourbe Betelgueuse (Michael Keaton) dans *Beetlejuice* a par ailleurs les mêmes caractéristiques lorsqu'il rencontre pour la première fois les époux Maitland : il se transforme, se déforme, multiplie les tours de magie et parle même à travers le corps de Barbara (Geena Davis) (plus tard, il parlera avec la voix de Lydia Deetz (Winona Ryder) de qui il couvrira la bouche avec sa main). Plus encore, en se faisant le double de Faust, Méphisto engendre en fait l'inversion du double : c'est Faust qui devient le double de Méphisto, puisqu'il adopte l'identité qui lui a été pourvue par ce dernier, sous les traits qu'on a pu lui attribuer.

C'est pour cela que les trucages sont naturellement utilisés lors de procédés diégétiques magiques : à la fois l'opération reste mystérieuse car originaire d'une puissance surnaturelle, à la fois l'accent est mis sur le caractère extraordinaire induit par celle-ci et donc sur ses effets. C'est en outre une des caractéristiques de l'incongruence morpho-vocale : la dualité ostentation/occulté. La substitution vocale a ceci de pratique que le trucage filmique n'est donc pas compliqué à mettre en place (si ce n'est que l'acteur doit préparer ce doublage et jouer comme si son personnage avait la voix d'un autre) et que, selon les cas, elle fait facilement balancer l'identité de soi vers l'autre, selon qu'elle est imitée, appropriée ou selon qu'elle possède le corps.

La potion magique pour changer de peau

Dans la saga *Harry Potter*, se transformer permet souvent de pouvoir accéder à des endroits inaccessibles pour les personnages dans leur forme originelle, cela devient un

165 Christian Metz, *op. cit.* p. 177-178.
166 *Ibid*, p. 181.

déguisement parfaitement crédible si tant est qu'on se limite aux apparences. Le moyen magique pour parvenir à enfiler un autre corps est toutefois plus complexe que les exemples cités plus haut (où il s'agit simplement de la volonté d'un être magique) puisqu'il réside en un médium, une potion magique : le polynectar. Utilisé par les protagonistes dans *Harry Potter et la chambre des secrets* ainsi que dans *Harry Potter et les reliques de la mort*, première et seconde parties, il s'agit d'une potion qui fait prendre l'apparence de celui dont on a réussi à prendre l'ADN.

Si dans les livres, la transformation est totale (physique et vocale), le parti pris des films est qu'elle est seulement morphique, ce qui fait que la voix ne colle pas avec l'apparence. Ainsi, les personnages qui subtilisent l'identité doivent, en plus d'imiter leur attitude, leur façon de parler, leur gestuelle, essayer de faire passer leur voix pour celle de leur victime. En général, la nécessité sérieuse de leur usurpation corporelle fait qu'ils échouent à incarner réellement ceux dont ils ont pris l'apparence (souvent des méchants ou des inconnus).

Il s'agit d'une tromperie[167] qui restera illusion tant qu'on ne cherchera pas à savoir ce qu'il y a en-dessous. Tromperie pour les personnages dans le film, qui prennent les héros pour ceux dont ils ont cambriolé le corps mais aussi pour les spectateurs, qui ne voient à l'écran que Harry, Ron ou Hermione et non les acteurs qui jouent ces protagonistes sous les traits du personnage qu'ils incarnent à l'initiative. Par exemple, on ne voit pas Helena Bonham Carter avec la voix d'Emma Watson, ni même Bellatrix Lestrange, le personnage dont c'est le rôle dans la saga, mais bien Hermione Granger qui s'embarrasse d'un autre corps.

L'inversion des corps : le poids du corps

Ce malaise d'incarner quelqu'un d'autre se retrouve de façon saisissante dans les situations de *body swap*, soit d'échange de corps. Dans *Turnabout* comme dans *Rendez-moi ma peau* (puis plus tard dans *Scooby-Doo*), une instance magique (une statuette, une sorcière…) inverse les situations d'un homme et d'une femme, de deux époux dans le film de 1940 puis de deux inconnus dans le film quarante ans plus tard. Hommes et femmes dans les deux situations résistent d'abord à leur nouveau corps avant de le découvrir. Le corps devient un poids qu'il est

167 Christian Metz, *op. cit.* p. 183 : « Il n'y a donc trucage que lorsqu'il y a *tromperie*. On peut convenir d'employer ce terme dans les cas où le spectateur *met au compte de la diégèse la totalité des données visuelles qui lui sont fournies* : dans les films fantastiques, l'impression d'irréalisme n'est elle-même convaincante que si le public a le sentiment d'assister, non à quelque illustration plausible de processus obéissant à une logique non humaine, mais à des enchaînements troublants ou "impossibles" qui se déroulent pourtant devant lui sur le mode du surgissement événementiel ».

compliqué d'appréhender, qui nie la personnalité des personnages. On peut l'entendre avec Bergson :

> « Supposons qu'au lieu de participer de la légèreté du principe qui l'anime, le corps ne soit plus à nos yeux qu'une enveloppe lourde et embarrassante, lest importun qui retient à terre une âme impatiente de quitter le sol. Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et l'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition. Nous l'aurons surtout quand on nous montrera l'âme *taquinée* par les besoins du corps – d'un côté la personnalité morale avec son énergie intelligemment variée, de l'autre le corps stupidement monotone, intervenant et interrompant avec son obstination de machine. […] la loi générale de ces phénomènes pourrait se formuler ainsi : *Est comique tout incident sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause*.[168]»

Si, dans *Incontrôlable*, le corps manifeste effectivement des exigences mesquines et insensées, dans les cas où les personnages se retrouvent dans un autre corps, ou dans le mauvais corps, c'est effectivement comme s'ils enfilaient des vêtements qui n'étaient pas à leur taille : c'est le cas pour les personnages de *Turnabout* par exemple mais aussi pour ceux d'*Harry Potter et les reliques de la mort.* L'association de la bonne voix avec le mauvais corps (ou inversement) témoigne bien de cette superposition étrangement humaine. À la fois corps et voix appartiennent à une personne singulière, à la fois le collage est artificiel. Quelque chose de l'ordre d'une étrange familiarité, d'étrangement inquiétant s'immisce dans notre rapport à cette nouvelle combinaison.

« À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté[169]», écrit Freud à propos de l'*Unheimlich*, soit l'antonyme de *heimlich*, soit ce qui vient du pays, ce qui est familier. Toutefois, Freud remarque que *heimlich* est « un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *unheimlich*. *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich*[170] ». Un corps est en effet familier, on en a un, on sait comment cela fonctionne, on en voit tous les jours. Cependant, il suffit que le seul corps auquel on est vraiment habitué (le nôtre) soit échangé avec un autre et tout bascule : alors qu'on pense, de façon inductive, savoir ce qu'est un corps, l'expérience empathique subie révèle que c'est finalement quelque chose qui n'est pas si familier que cela. À l'inverse, quelque chose d'inconnu, de non-familier peut ne pas être envisagé a priori avec des préjugés, il peut donc devenir plus facilement

168 Henri Bergson, *op. cit.*, p. 38-39.
169 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 33.
170 *Ibid*, p. 51.

familier, moins dérangeant car il suffit d'y prêter attention et de faire connaissance. En ce sens, ce qui est en principe familier peut se révéler faussement familier : « ce terme de *heimlich* n'est pas univoque, mais […] il appartient à deux ensembles de représentations qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé[171]». Ceci, pour Freud, se rapproche par ailleurs d'un sentiment qui est relativement valable pour tous les cas vus jusqu'ici (et pour ceux qui suivront), à savoir l'inquiétante étrangeté.

Il ne suffit pas d'être non-familier ou nouveau pour être étrangement inquiétant, quelque chose doit d'abord s'ajouter, quelque chose qui désoriente comme initialement présenté. Dans les cas d'échange de corps dans *Rendez-moi ma peau* ou *Turnabout*, il s'agit de faire face à une personne que l'on croyait pourtant bien connaître et qui, soudainement, parle avec une voix qui n'est pas la sienne et se comporte différemment : la relation avec cette dernière devient alors ambivalente et teintée d'un étrange sentiment qui fait que l'empathie envers cette dernière n'est plus la même – on ne reconnaît plus le même visage, il n'appelle plus à la même morale. Ce sentiment d'inquiétante étrangeté ou d'étrangement familier imprègne en effet les cas de substitution vocale et permet de questionner notre rapport à cette recombinaison humaine par le biais du cinéma.

III. Anticipation et détournement biologiques

On peut aussi évoquer la façon dont la nature se détourne elle-même, de façon encore plus curieuse car sans intervention extérieure, notamment lorsqu'il s'agit de modifications biologiques innées. En effet, il peut aussi y avoir des corps mutants de façon non magique : finalement, les mutants de *X-Men* témoignent seulement (initialement) d'évolutions biologiques inhérentes. De façon paradoxale, il s'agit de divergences « naturelles » ou en tout cas biologiques, sans apport fantastique ou merveilleux (a priori) ; on peut en fait y voir une tendance au surnaturel, puisque cette démonstration de la déliaison vocale va au-delà des logiques naturelles, au-delà des habitudes ou de la normalité. Le cas d'*Incontrôlable* est peut-être un peu excessif, puisqu'il s'agit du corps lui-même qui s'autonomise, qui développe une voix (comme instance mutante ?) pour prendre le dessus sur la personnalité de Georges, son propriétaire. Cela traduit en outre l'anamorphose biologique comme déviance bizzaroïde.

En général, cela évoque des corps ordinaires mais *monstres*, soient des corps qui se montrent, des corps hybrides dont les éléments semblent indépendants les uns des autres (et

171 *Ibid*, p. 47.

pourtant !) ou plutôt hétérogènes. Le rythme du corps diffère du rythme de la voix : deux partitions s'opèrent sur un même ensemble. C'est bien sûr le cas également dans *Tu Dors Nicole* où il est en fait question de mutation prématurée. Ce que cela révèle, c'est que, de toute façon, le corps et la voix mutent et la voix est peut-être ce qui change le plus radicalement en nous au cours du temps[172] (position prise à contre-sens dans *Mr. Nobody*, par exemple). Le spectacle cinématographique ne fait en fait que révéler ces mutations en pratiquant des sortes d'ellipse ou de fixation corporelle dans ces évolutions et nous pose la question de l'identité, de sa constance, de sa permanence, ou plutôt, de *l'ipséité*.

Plus encore, il semblerait dans ces cas que ce soit l'ordre naturel lui-même qui se manifeste en se détournant, en s'accélérant, en se figeant, un peu à la manière dont le cinéma peut jouer avec les audio-images par ses différentes formes filmiques, notamment les différentes vitesses de défilement. La machine cinéma recrée ainsi des situations dysphoniques de façon artificielle, grâce à ses propriétés et principes techniques. Finalement, tous ces cas sur-naturels d'un décalage morpho-vocal résultent bien évidemment d'un procédé technique, d'un trucage, d'une tromperie, tout ceci dans le but d'adhérer au registre fantastique, merveilleux, de réalisme magique du film. On se doute par ailleurs que la recomposition artificielle cinématographique ne s'arrête pas là. Que peuvent les procédés de l'artifice mettre en place comme rapports dysphoniques ?

CHAPITRE 2. Quand la voix (se) dévoile au moyen d'un art, d'un artifice (artificiel > naturel)

L'artifice se dévoile ainsi en mettant en lumière la séparation entre la bande image et la bande son. La substitution vocale, en créant des êtres composites à l'écran, est une pure forme de fiction, car rappelons que fiction vient du latin *fingo*, soit forger, sculpter, façonner, former qui relève en ceci de l'artificiel comme technique mais aussi comme art. J'aborderai donc les dimensions fictionnelles, soit du façonnement : c'est l'occasion de montrer comment l'homme peut se rendre artificiel (lorsqu'il semble automatisé, par exemple), par la fiction, mais aussi donner à voir de la fiction à travers lui, à travers son geste ou sa parole cinématographique (démonstration du pouvoir créatif de l'homme). L'accent sur la création de la fiction dans la

172 Michel Chion, *Voix et média*, *op. cit*., p. 17-18 : « un individu humain change de voix durant son existence beaucoup plus radicalement qu'il ne change de visage. Si l'on peut retrouver dans la photo d'enfance les traits de celui qu'il est devenu adulte après la mue ; surtout pour les garçons [sic] ».

fiction relève de l'artifice en ce sens qu'elle dévoile la manipulation des images, l'apparition des images par un médium.

Par ailleurs, comme je l'ai développé, l'art, selon les mots d'Aristote, imite la nature dans la façon dont il fait apparaître, fait grandir ce qu'il prend pour objet de la même façon qu'il se meut dans la nature. Ainsi, par le geste ou la parole cinématographique, les personnages peuvent mettre en présence ce qu'ils miment. Ils peuvent aussi, en créant un léger décalage, nous faire prendre conscience que ce qu'on prenait pour naturel est en fait le résultat d'un artifice.

Bien sûr, l'artifice de la technique cinématographique n'est pas équivalent à l'artifice technologique scientifique mais ils invitent tous les deux à penser l'initiative de création de nouvelles formes mécaniques, c'est-à-dire qui font procéder d'un mouvement de façon interne à leur production. La mécanique concerne « les lois du mouvement et de l'équilibre », peut aussi avoir rapport aux machines, à leur construction, à leur fonctionnement et se rapporte également à ce qui se fait « sans l'aide de la réflexion ou de la volonté et rappelle le fonctionnement d'une machine »[173], c'est de cette dernière conception dont parle Bergson lorsqu'il aborde l'idée de *mécanique plaqué sur du vivant*. Les exemples suivants tendront à démontrer comment l'humain peut évoquer le fonctionnement mécanique mais aussi comment est initié du mouvement (de façon interne ou externe) grâce à l'art, au principe de création. Les personnages fictifs qui en résultent révèlent ainsi leur aspect mécanique.

I. Mécanisation de l'humain

Le principe mécanique se vérifie de fait avec le robot, une machine destinée à produire un travail dont l'humain veut se défaire, à effectuer un travail à la place de l'humain. Il peut avoir l'apparence de l'humain, tout en étant dénué de son humanisation. Dans le robot, on retrouve le projet de la technique comme conquête de la nature cartésienne. L'homme a parfois tendance à ressembler au robot, lorsqu'il l'imite (en hachant les syllabes d'une phrase, en décomposant un geste), ou lorsqu'il effectue un geste en décalage avec ce qui semble naturel. Il s'agit ainsi d'une question de rythme qui est modifié : la robotisation de l'homme naît de la façon dont il fait un pas de côté par rapport à ce qui est naturellement, humainement attendu, lorsque le mouvement fluide est interrompu, lorsqu'une discordance, un retard, un écart se produit (lorsque le mécanique entre dans le vivant).

173 D'après le CNRTL : http://www.cnrtl.fr/definition/m%C3%A9canique consulté le 21 mai 2018.

Il y a en outre un moment où l'homme ressemble à la machine, ou inversement. Freud, à propos de l'*Unheimlich*, raconte le cas privilégié d'E. Jentsch de « la situation où l'on "doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme" et il se réfère à ce propos à l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates[174] », soient des artifices mécaniques (ou non) humanoïdes. Ceci est « propice à la production de sentiments d'inquiétante étrangeté dans le fait qu'est suscitée une incertitude intellectuelle quant à savoir si quelque chose est animé ou inanimé, et que l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant.[175] » Masahiro Mori évoque également cette impression comme appartenant à la vallée de l'étrange[176]. Reste à savoir ce qui est véritablement humain ou non.

Dans une autre dimension, ces corps peuvent être robotisés par le dispositif cinématographique lui-même. En un sens, lorsqu'ils sont investis d'une autre voix, les corps peuvent devenir des pantins, se révèlent comme mécaniques, comme obéissant aux ordres de la voix puisqu'ils produisent un décalage par rapport à eux-mêmes.

"Yes yes yes ! No no no !"

L'exemple qui m'intéresse dans *Chantons sous la pluie* n'est pas celui du doublage de Lina Lamont par Kathy Selden puisqu'il s'agit non pas de créer un contraste morpho-vocal mais au contraire, de rendre compte d'une harmonie entre la beauté physique et le charme d'une voix, de créer un être parfait tant sur le plan corporel que vocal afin de nier toute incongruité. Par ailleurs, si le film nous montre les artifices cinématographiques pour créer l'illusion d'unité, il se moque également de cette unité en désynchronisant le son de l'image, lors de la projection du *Spadassin Royal*, premier essai parlant pour Don Lockwood (Gene Kelly) et Lina Lamont (Jean Hagen).

Après une erreur de projection, la piste sonore se décale par rapport à l'image et on entend les paroles de Pierre, le personnage joué par Don Lockwood, avant que celles-ci ne soient prononcées à l'image, ce qui instaure une anticipation du son sur l'image. Ainsi, dans la séquence d'après, la voix initiale d'Yvonne, interprétée Lina Lamont, nasillarde et susseyante, se retrouve sur les mouvements de lèvres de l'acteur jouant Rouge Noir, son agresseur trop entreprenant. Sur les mouvements de tête horizontaux de Lina qui s'écrie de stupeur se cale la

174 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 53
175 *Ibid*, p. 73.
176 Masahiro Mori, Karl F. MacDorman, Norri Kageki, "The uncanny valley [from the field]", *Robotics & Automation Magazine, IEEE*, 2012, vol. 19, no 2, p. 98-100.

voix masculine qui jubile « yes, yes, yes ! », et inversement, sur le visage inquiétant de l'homme qui hoche verticalement la tête se posent les « no, no, no ! » de Lina[177].

Les acteurs à l'écran deviennent ainsi des marionnettes maltraitées par un mauvais montage, une erreur technique ; deviennent victimes de leur environnement audio-visuel. La trame et le ton dramatiques de la scène rendent ainsi un effet aux antipodes de celui attendu, à savoir des acteurs tournés en ridicule. Avant de montrer comment duper le public grâce au doublage, le film révèle ainsi le risque de désunion du corps et de la voix et les potentialités comiques d'un tel décalage qui illustre tout à fait le fait comique selon Bergson – l'automatisation des corps, par le biais de l'artifice cinématographique révélé au public. La dissonance se fait à plusieurs niveaux : dissonance entre le genre dramatique et l'effet comique ; dissonance entre le fond et la forme ; dissonance entre le son et l'image ; dissonance entre la voix et le physique ; dissonance entre le propos et le geste. Le film, en utilisant paradoxalement un principe purement audio-visuel, rend hommage aux films muets et notamment aux films burlesques, à la fois en se moquant des techniques très approximatives liées au sonore, à la fois en investissant un procédé qui rend compte du décalage et de la dérision propres au burlesque.

Emmanuel Dreux dresse un historique de la terminologie du burlesque ; c'est d'abord, au XVIIè siècle un *genre* « littéraire qui consiste à parodier des œuvres célèbres en jouant sur le contraste de la noblesse du sujet et la bassesse du ton adopté[178] » (ce qui s'opère dans le fond par rapport au genre du *Spadassin Royal*), comme *style*, il montre « toujours ce qui est monstrueux et anormal » et joue de la « surprise causée par l'absurdité consistant, par exemple, à appliquer au vulgaire les manières des grands, ou vice versa »[179]. On se moque de l'empressement de faire du parlant sans maîtriser le son, on se moque du vide des dialogues, on se moque de la prétention à être sérieux. L'anamorphose rendue est ainsi monstrueuse dans le sens où elle se montre et montre les artifices du cinéma, rompant ainsi l'illusion d'une harmonie. Par un système d'inversion, elle permet d'ouvrir la forme vers d'autres sens, notamment celui que produit la voix, de façon plus ou moins volontaire.

À prôner le progrès et la nouveauté de façon sérieuse, le film se fait rattraper par la vivacité et l'insaisissabilité de la voix. Par le dysfonctionnement dans le montage des images

177 Voir https://www.youtube.com/watch?v=P6CuBK0cgX4
178 Emmanuel Dreux, *Le Cinéma Burlesque : Ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, p. 19. Voir Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXè siècle* : entrée « Burlesque », Paris, Larousse, 1876, p. 1429 : « Le poème *burlesque*, par le travestissement des mœurs et du langage, fait descendre les dieux et les héros au niveau des personnages les plus vulgaires ».
179 *Ibid.*, p. 19.

se crée un nouveau rythme insolite, qui brise la vanité et annule la certitude engendrée par la croyance dans les images[180]. En outre, c'est grâce à l'interruption (le gag[181]) que s'organisent les déplacements dans le flux ordinaire, pour ainsi créer de nouvelles possibilités. La voix réfute ainsi la discipline à laquelle on voudrait la soumettre et se révèle, dans son exhibition dissonante, complexe et potentiellement créatrice. E. Dreux évoque ainsi l'auteur burlesque comme une « figure subversive de l'étrangeté, qu'elle soit fantaisiste, bouffonne ou proprement inquiétante[182] » : on retrouve encore dans cette écriture du comique une dimension autant évocatrice du surnaturelle, autant parodique que potentiellement *étrange.* Il semblerait que c'est ce qui se produit dès que quelque chose de l'ordre de l'humain va de travers.

Improvisation de la voix

Il est intéressant de remarquer que la voix a tout de suite été un élément de jeu pour le burlesque. Le décalage entre le corps et la voix peut se révéler ainsi profondément burlesque, dans son principe même, il devient un gag tout à fait efficace dans le cinéma parlant. Dès qu'ils se mettent à parler, Laurel et Hardy s'emparent de son potentiel assez rapidement. Dans *Laurel et Hardy au Far West*[183], alors qu'ils chantent tous les deux en harmonie une chanson initiée par un guitariste dans un bar, Laurel se met tout à coup à *dévier* de la symbiose pour chanter avec une voix de basse, puis, après une réaction méfiante de Hardy qui lui donne un coup de marteau sur la tête, sa voix permute et devient celle d'une soprano. À la fin de sa note, Laurel s'écroule suite au choc qu'il a reçu sur la tête.

La voix fluette masculine de Stan Laurel est alors doublée par un homme à la voix grave puis par une femme à la voix aiguë afin de souligner l'étrangeté de son changement de voix qui va au-delà de l'imitation. La première modulation, brusque, ne semble ainsi pas avoir de justification (contrairement à la seconde qui proviendrait du coup de marteau) : conséquence sans cause, elle rappelle l'inconstance du corps burlesque - qui est tout sauf un état stable -, sans cesse enclin aux métamorphoses d'une écriture qui fait dévier ses fils narratifs et formels, qui change les trajectoires.

Ce qui est notable, c'est que si Laurel n'en paraît pas le moins du monde affecté, Hardy et le serveur en arrière-plan réagissent quant à eux à cette soudaine mue de la voix. Le décalage

180 *Ibid,*, p. 29.
181 *Ibid*, p. 74 : « le gag est ce qui perturbe par exemple un déroulement prévisible, mais aussi ce qui modifie (radicalement ou non) le cours des choses, fait naître de nouvelles trajectoires ».
182 *Ibid*, p. 29.
183 Voir https://www.youtube.com/watch?v=qApsAPnoH7c

de l'inconscience du sujet sur sa performance et l'effet sur les spectateurs dans le film, en plus d'être une source de comique, souligne l'incongruence de l'interprétation qui est inhérente au personnage mais pas à l'univers filmique lui-même (le surnaturel n'est pas accepté comme état de fait). « Ainsi, idéalement, les gestes du personnage burlesque font toujours surprise parce qu'ils ajoutent du mystère à la créature qu'on croit connaître ; ils arrêtent, déplacent, retardent ou précipitent un mouvement ou une allure dont on pensait deviner le prolongement ou le rythme[184] » : ici, la chanson, qui avait pourtant rassemblé le duo comique dans un élan musical commun. La musique se révèle muse - l'inspiration inattendue a quelque chose du génie artistique ; la voix se métamorphose *ex nihilo*, se fait malléable (l'interruption physique provoque une alternance) pour finalement s'éteindre avec le corps. Le rythme est brisé par Laurel qui se retrouve comme un pantin mécanique investi d'une nouvelle voix. Un automatisme se révèle ainsi dans le sens où ce changement témoigne d'un décalage de rythme entre le corps et la voix.

On peut y déceler quelque chose de l'ordre d'un burlesque merveilleux, soit une incursion vers l'irrationnel mise au compte d'un « illusionnisme » passager, le surgissement du surnaturel dans un geste (ici, celui de la voix) « sans autre but que de surprendre, de provoquer le rire par l'imprévisible et l'incongru, ou d'étonner – voire d'inquiéter – par une ouverture soudaine sur l'inconnu[185] ». L'incongru est en outre le décalage corps-voix mais aussi la façon dont il survient, comme un mécanisme qui se déclenche à retardement.

L'effet de substitution vocale est un peu plus étonnant lorsqu'il dédouble à la fois Laurel (à l'« existence flottante et incertaine ») *et* Hardy (à « la fermeté forcément impatientée »[186]) dans une temporalité plus étendue, dans *Les Joies du mariage*, court-métrage réalisé par James Parrott en 1933, où tous les deux jouent à la fois leur propre rôle et à la fois le rôle de leur sœur, qui se trouve être la femme de leur compère. Ils sont donc travestis pour l'occasion de façon vestimentaire et vocale (ils sont doublés par des femmes).

Bien que l'incarnation vocale soit accentuée par les gesticulations physiques du duo travesti, on finit par croire à ces nouveaux personnages comme *alter ego* féminins de Laurel et Hardy. C'est comme s'ils jouaient de la même façon que lors du muet, en grimaçant chaque syllabe, en rendant leur visage et tout le corps expressifs grâce aux mimiques et à la gestuelle, sauf qu'une voix extérieure vient redoubler leur propos, rendant plus saisissant le personnage

184 Emmanuel Dreux, *op. cit.*, p. 96.
185 *Ibid*, p. 124.
186 *Ibid*, p. 126.

performé. L'artifice est grossier : on remarque évidemment le déguisement, on comprend évidemment le truc du doublage, mais pour autant, on l'accepte dans ce monde invraisemblablement burlesque et plus encore, on y adhère. On ne s'étonne même pas de ne pas voir Laurel homme et sa version féminine dans le même plan : on a fini par y voir deux personnages distincts et pourtant si semblables (dans leur formation de duo comique).

Le dédoublement a véritablement opéré grâce à l'artifice audio-visuel (du montage, du tournage, du trucage profilmique et cinématographique). On peut imaginer que ceci donnera des idées au producteur Hal Roach, qui réalisera quelques années plus tard *Turnabout* où deux époux échangeront mutuellement de corps. Il sera question d'aborder ce motif de substitution vocale par la suite. Ce à quoi on peut s'intéresser pour le moment, c'est la façon dont l'acteur burlesque s'empare, de façon parfaitement crédible, de la voix de l'autre genre par le geste, tout en le caricaturant. Dans la succession de Laurel qu'il prend pour modèle, Jerry Lewis invoque lui aussi ce geste merveilleux de l'évocation de l'altérité étrange mais familière par son corps[187].

Caricature vocale burlesque

Dans *Un Pitre au pensionnat*, Jerry Lewis incarne Wilbur, un jeune homme rêvant de devenir coiffeur-barbier et qui se retrouve malgré lui poursuivi par un criminel qui lui a, par mégarde, laissé le diamant de son dernier braquage sur lui. Après quelques péripéties, Wilbur se retrouve à devoir prétendre être un garçon de douze ans et est emmené dans un pensionnat pour filles. Tombé amoureux de Nancy, la jeune femme qui l'a pris sous son aile, il essaye d'évincer son rival en l'envoyant à l'armée. Il opte pour le canular téléphonique : il se fait passer pour Gretchen, qui dirige l'école et qui avait insisté par une lettre auprès de la femme du colonel Blair pour ne pas envoyer Bobby (l'amoureux de la femme convoitée) à l'armée, en déclarant avoir changé d'avis et en demandant cette fois directement à son interlocutrice de finalement laisser Bobby faire son devoir militaire. Pour ce faire, il ne se contente pas d'imiter Gretchen (Nina Foch) mais adopte parfaitement sa voix ; il accentue toutefois sa diction et ses airs bourgeois[188].

Dans sa totale prise de liberté et création de l'imagination, Jerry Lewis nous confronte à une capacité de son personnage jusqu'ici inenvisagée et inenvisageable, qui détourne les lois du monde extérieur (bien qu'on puisse facilement l'imaginer imitateur), qui déforme quelques

187 A ce propos, l'ouvrage de Serge Cardinal, *Profondeurs et écoute de l'espace du son. Cinéma, radio, musique*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2018 me semble très éclairant, notamment pour le cas de Jerry Lewis.
188 Voir https://www.youtube.com/watch?v=zLLjSytfG4k

temps le réel. En voulant appuyer ses paroles par des mimiques faciales, Jerry Lewis finit par produire un effet caricatural de l'inconstance bourgeoise et de la femme dont il dérobe l'identité vocale, finit par assimiler le rythme de sa voix à celle d'une machine qui alternerait les graves et les aigus. Ses grimaces ponctuent chaque syllabe, chaque parcelle de son visage se déforme à mesure qu'il déroule son texte, chaque geste renvoie à l'exacerbation, rien n'est épargné. Le corps suit ainsi le travestissement vocal en le signalant comme artificiel et grossier : il souligne en même temps la prouesse physique de l'imagination gestuelle à réinventer sans cesse le visage. La tromperie vocale appelle à prendre effet sur la source de l'instance morale (le visage) : les conséquences de la distorsion du réel par le subterfuge (la substitution identitaire vocale) sont ainsi la distorsion du réel physique, soit du corps rendu plastique pour les besoins du gag burlesque. Jerry Lewis agit ainsi sans contrainte, si ce n'est celle qu'il produit lui-même : en se rendant élastique, il se risque à se tordre.

L'artifice est ainsi montré ici sous la forme d'une exagération, d'un effet caricatural du corps et du visage comme conséquence de la permutation de la voix. Le burlesque tend ainsi à montrer des personnages en décalage avec un rythme *normal* de vie : par une démonstration par l'absurde, la vie parait alors soumise à un rythme métronomique voire mécanique. La mécanisation se fait ainsi que le comportement humain s'apparente au fonctionnement d'une machine. Qu'en est-il de l'inverse ?

II. Vocalisation de la machine

Dans une dimension opposée, *Terminator 2*, dans le genre de la science-fiction cette fois, donne à voir un robot (cyborg) qui se rapproche de la vie, ne serait-ce que par son aspect. Celui-ci permet par ailleurs de poursuivre le motif de substitution vocale à travers le téléphone (qui permet l'innocence vis-à-vis de l'identité visuelle de l'interlocuteur et la croyance naïve en la voix) : le cyborg inhumain peut à tout moment mimer à la perfection les intonations et voix humaines. Si le genre semble éloigner de celui du burlesque, ils semblent tous deux faire cas d'un intérêt du fonctionnement de la machine : rendre le corps mécanique pour l'un, troubler par la possibilité de la vie dans la machine pour l'autre, et la voix n'y est pas pour rien. « Dans le cadre de la dichotomie du parlé et du parlant, la voix s'inscrit dans le paradigme oppositionnel de l'humain et de la machine[189] », évoque déjà A. Boillat.

Comme Wilbur dans *Un Pitre au pensionnat*, le Terminator se fait passer pour quelqu'un qu'il n'est pas au téléphone. Le téléphone est bien pratique pour dissimuler

189 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over*, *op. cit.* p. 60.

l'apparence visuelle : en effet, la tromperie est double puisque l'interlocuteur auquel parle le Terminator avec la voix de John Connor est en fait le méchant T-1000 qui a pris l'apparence de Janelle, la mère adoptive du garçon (soit : les deux cyborgs ont pris l'apparence (vocale / morpho-vocale) d'un humain). Après avoir laissé parler John au téléphone pour prendre des nouvelles de sa famille adoptive, le Terminator, face aux soupçons de ce dernier, récupère le combiné et lui prend sa voix pour continuer la conversation et donner l'illusion de l'ipséité. En tant que robot intelligent, il comprend vite le subterfuge de l'autre robot.

Alors que les personnages burlesques sont mécanisés dans un but comique et provoquent un décalage qui permet, par la prise de distance, de rire de notre propre altérité, ici, c'est le robot qui est *humanisé*. Tout d'abord, il est fait à l'image de l'homme (comme le remarque Nicole Brenez, « le robot de *Terminator* n'avait pas besoin de muscles[190]») et, s'il ne peut être capable d'empathie, il peut, après identification, mimer la voix et les intonations humaines. Le Terminator est ainsi investi d'une intelligence supérieure et artificielle, d'aptitudes surhumaines. Ce qui est d'autant plus perturbant, c'est qu'au-delà de son aspect mécanique, il peut mimer le mode de présence humain, il peut vampiriser la voix d'un autre et l'incarner à la perfection ; la tromperie, l'artifice est indécelable par l'ouïe (il faut montrer le simulacre par le visuel) ; l'hybridation de l'homme-machine est vectrice de l'*hubris*, de l'orgueil, de la démesure de l'homme à vouloir créer son semblable, à l'image de Dieu qui a créé l'homme.

Cette analyse par le Terminator des émotions à travers la voix est assez glaçante puisque, s'il peut les reproduire, c'est qu'il les comprend, or, il ne les *ressent* pas. On a ainsi affaire à une machine humanisée non pas par ses propensions morales et éthiques, mais par une capacité à imiter l'humain, ce qui annule en fait son humanisation. (On peut toutefois souligner qu'ici, le Terminator est du côté des gentils, ce qui rend son mime moins dangereux, tandis que dans le premier volet, alors qu'il est envoyé par les autres méchants robots, il imite la voix d'un policier, ce qui est plus dérangeant.) La voix humaine, pourtant si singulière et porteuse d'une morale, est inquiétée par la puissance reproductrice du posthumain qui peut créer l'illusion de l'humanité.

La tentative de reproduction de l'humanité nous fait ainsi douter du fait que l'humanité n'est pas *reproductible*, n'est pas mécanisable. Nous sommes (ou plutôt serions, si nous ne voyions pas Arnold Schwarzenegger qui joue dans un film d'action) face à ce cyborg comme

190 Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.* p. 32.

face au robot pour Masahiro Mori dans *The Uncanny Valley*[191], soit dans une position d'angoisse ou de malaise. Dans sa conception de la vallée de l'étrange, plus un être non-humain ressemble à un humain, plus ceci provoque cette inquiétante étrangeté due à une volonté d'empathie qui ne se retrouve pas, ce que Freud énonce comme la situation où l'on doute qu'un objet non vivant n'ait pas par hasard une âme. Ici, on sait qu'il s'agit d'une machine humanoïde et on la voit parler avec des intonations humaines, empathiques, qui laissent transparaître des émotions. On peut ainsi douter pendant une fraction de seconde de sa capacité à éprouver ce qu'elle exprime. C'est néanmoins son raisonnement froid et pragmatique dû à son intelligence artificielle qui permettra de mettre fin à la conversation.

De plus, la voix empreinte de questionnements est celle d'un enfant : on a donc devant nous le Terminator (Arnold Schwarzenegger, *the action man* voire *the last action hero*[192]) qui parle avec la voix du petit John Connor (Edward Furlong). Le contraste est double puisque d'un côté, il y a celui entre le corps bodybuildé sur-virilisé et la voix juvénile fluette et inquiète et de l'autre, celui entre le pragmatisme réfléchi et distant et l'impulsion vive et naïve. Tout comme Wilbur qui prend la voix d'une femme, le décalage naît du choix des éléments morpho-vocaux apparemment très différents et pourtant recombinés. C'est leur association artificielle (par le biais d'une machine robotique ou cinématographique) qui nous met devant l'anamorphose faite à l'humanité, qui envisage un autre rapport à notre proprement mouvement, à nos fonctionnements et comportements.

Les personnages burlesques sont la manifestation d'élans libidinaux qui ont été tellement expansifs qu'ils ont fait se décaler le corps et la voix, comme si le corps ne pouvait suivre le désir exprimé par la voix. A l'inverse, le T-800, l'élan créateur du T-800 est rationnel et se prête l'illusion des sentiments. Quelque chose de démiurgique se fait alors dans le sens où le personnage, par son expression de vie, se dédouble, se démultiplie, se substitue lui-même : crée un personnage nouveau. S'il s'agit d'une pratique interne pour les personnages des cas déjà abordés, les démiurges que j'évoquerai à présent tendent à étendre leur vision du monde et à réinventer d'autres personnages extérieurs (a priori) à eux-mêmes. La voix souligne le rapport artificiel en tant qu'elle est à l'origine des ficelles qui meuvent les pantins fictifs, qu'elle leur donne du mouvement, une mécanique.

191 Masahiro Mori, *op. cit.*
192 Voir John McTiernan, *Last Action Hero*, 1993, Etats-Unis.

III. La narration d'une fiction : mécanique de la voix

Les démiurgiques littéraires dont il va être question donnent, dans la traduction cinématographique, forme et vie à leur personnage grâce à la voix. On peut invoquer l'analyse d'A. Boillat de la réactualisation du bonimenteur[193] : il s'agit pour un narrateur/commentateur/créateur de raconter une histoire dans laquelle s'agitent toutes sortes de personnages mus par la voix[194]. *Le Roman d'un tricheur* en est l'exemple[195], il pourra évoquer *Providence* également, où un vieil homme imagine son roman mentalement. Les corps deviennent alors désincarnés puisque manipulés, ils sont interprétés, ils apparaissent comme des marionnettes sous l'égide d'un grand parolier. Ce sont en quelque sorte des films bonimentoriels, si l'on peut excuser ce néologisme. Il y a quelque chose d'extatique dans cette incarnation démiurgique, omnipotente, omnivoyante, omniprésente, panoptique. Un personnage assume sa subjectivité et la diffuse malgré ses efforts d'interprétation sur ses petites créatures.

Cela peut même devenir un accident, comme dans *Providence* où le créateur s'empare presque irrésistiblement d'un de ses personnages et ce, de façon vocale. Il y a un risque de dévisagéification du fait du manque de subjectivité des personnages dont la voix est en suspens ; un risque de révélation de fiction aux spectateurs, une mise en péril de l'identification. Mais il y a aussi le plaisir de se faire raconter une histoire par un narrateur qui assume tous les rôles (de façon nostalgique, en souvenir du parent qui prend en charge le récit et montre les images avec sa voix), le plaisir de créer des images soit d'imaginer, de représenter, de rendre présent.

Le Roman d'un tricheur : le flux de la voix

Ce film a déjà fait couler beaucoup d'encre quant à son dispositif cinématographique. Le commentaire constant du narrateur-auteur Guitry a en effet été analysé comme celui d'un bonimenteur[196] par Boillat, qui inscrit le film dans la tradition du cinéma oral[197]. En parlant constamment à la place de tous les personnages en discours direct et pour ceci, en interprétant le ton de leur voix ou leurs intonations, Guitry « procède de la même manière que ces acteurs qui, à l'époque du muet, doublaient les personnages en restant cachés derrière l'écran, ou que

193 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over, op. cit.*
194 C'est notamment le cas dans le flash-back, voir Michel Chion, *La Voix au cinéma, op. cit*., p. 47.
195 Voir aussi l'article d'Alain Boillat, « La voix-over du Roman d'un tricheur et sa postérité dans Providence. A propos de la résurgence de pratiques bonimentorielles », dans Germain Lacasse, Vincent Bouchard et Gwenn Scheppler (éd.), *Pratiques orales du cinéma*, Paris, L'Harmattan, pp. 191-208.
196 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over, op. cit*., p. 184.
197 Alain Boillat, *Pratiques orales du cinéma, op. cit*, p. 198.

le *benshi*, qui imitait successivement la voix de plusieurs protagonistes[198] ». Il rappelle ainsi le passage entre le cinéma parlé des premiers temps et le cinéma parlant actuel, que Noël Burch nomme « interrègne », soit une période de transition où le muet ne cède le pas au parlant que petit à petit[199].

De la même façon qu'un bonimenteur aux pleins pouvoirs et à tout crédit, il s'agit pour Guitry à la fois d'exprimer ses multiples je à travers ses jeux d'autorité, à la fois de prendre un plein contrôle sur les événements du film, mais aussi sur les images et les personnages tout droit sortis du roman qu'il écrit, à la fois de vouloir *assujettir la représentation à la performance orale du conteur*[200]. On peut faire l'analogie avec Orson Welles, que Chion évoque, en abordant l'image d'un enfant-dieu qui prête sa voix (sa puissance) à ses marionnettes, « canalisant ainsi à travers un seul organe vocal, le sien, les voix des différents personnages […] C'est véritablement la voix qui leur donne la vie, et qui revient comme voix des autres, diffractée dans le miroir multiple de la représentation qu'il se donne[201]. » S'il a dû apposer sa voix en *voix over* et commenter sur un rythme métronomique les événements à l'écran[202], ce qui est souligné à l'inverse, c'est la façon dont tout ce qui se passe à l'image est en fait orchestré par cette voix démiurgique qui remplit le cadre de sa présence. A. Boillat souligne son effort de synchronisation comme opération et précise que cette instance narrative y occupe « une position médiane équivalant à la fois à un "spectateur" et au "producteur" des images[203] ». À la fois la voix se soumet au rythme des images déjà fabriquées, déjà montées, à la fois c'est comme si c'était elle qui en était à l'origine, comme si elle organisait le filmique. C'est le rythme presque mécanique du flux de la voix qui permet l'ordonnancement du roman.

Ce qui nous intéresse tout particulièrement, ce sont les moments où sa voix coïncide avec les paroles des personnages qu'il met en scène et qu'il incarne. Dès le générique parlé, alors qu'il présente et commente les mouvements des opérateurs et acteurs, il s'exclame : « Où est Serge Grave ? Serge, où es-tu ? (Serge, le petit garçon, sort sa tête de derrière un mur) *Quoi ?* Rien, voilà, c'est tout. *Ah bon*. » Les répliques en italique sont celles de Serge, l'acteur du jeune tricheur, (on voit ses lèvres bouger et son visage correspondre à l'expression d'étonnement), mais c'est la voix de Sacha Guitry que l'on entend qui a fait quelques efforts de travestissement

198 *Ibid*.
199 Noël Burch, « Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un interrègne », in Ch. Belaygue (éd.), *Le Passage du muet au parlant*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1988, p. 51.
200 Alain Boillat, *Ibid.*
201 Michel Chion, *La Toile trouée*, Editions de l'Etoile, Paris 1988, p. 104
202 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over, op. cit.*, p. 44 précise « comme inféodé à ce qui est montré ».
203 Alain Boillat, *Pratiques orales du cinéma, op. cit.*, p. 198.

vocal pour ceci. En présentant Serge au début, il le rend présent : le mot devient maître. Il répète le même schéma à d'autres occurrences dans le film : si le flux de la parole décrit la plupart du temps les actions, à quelques occasions, Guitry injecte du dialogue (à l'instar de ce qu'on pourrait lire dans son roman) en apposant sa voix sur les mouvements de lèvres des personnages et en mimant leur accent ou leur timbre. En outre, plus qu'un auteur qui organise la fiction selon son bon vouloir, c'est Guitry lui-même qui contrôle ses acteurs, de façon systématique, réglée.

En effet, lors du générique, les acteurs n'incarnent pas les personnages mais sont en réalité *eux-mêmes* : cela n'empêche pas Guitry d'anticiper sur ce qui va se passer par la suite (de façon plus fictionnelle) dans la façon dont il met en scène les mouvements et énonciations des êtres à l'écran. Son omnipotence précède l'histoire fictionnelle ; le générique fait déjà partie de ce plan plus ambitieux qui excède la narration du *Roman*. Plus qu'un narrateur qui figure par la parole les personnages de son roman, c'est un metteur en scène qui dirige et ordonne les acteurs. En prononçant le mot, Guitry fait advenir ; il incarne le créateur.

A. Boillat signale que le régime vocal du *Roman…* est hybride et, bien qu'il s'agisse d'une « imitation de l'oralité sous forme fixée[204] », « à certains égards, donne l'illusion d'entendre à nouveau la "voix-attraction" du cinéma parlé[205] » : tout est fait pour que l'on croie que les actions se déroulent en simultané avec la profération verbale. On peut situer une séquence d'*Ant-Man* comme prolongeant ce genre de procédé. Toutefois, si dans *Le Roman*, tout le film est construit comme le récit enchâssé d'un narrateur, pour *Ant-Man*, il s'agit plutôt d'une pause joyeuse dans la narration. L'attraction aujourd'hui, au-delà du procédé de « juxtaposition d'éléments autonomes tels qu'on en trouve dans les spectacles de variétés[206] », nous fait penser au parc d'attractions, aux stimuli sensoriels constants, aux mouvements compliqués des manèges. Il s'agit de quelque chose qui attire tout de suite nos sens, notre regard, notre ouïe, qui nous capte pour un temps donné.

Le manège de la voix

Dans *Ant-Man,* les séquences de déliaison vocale – il y en a deux : une vers la vingtième minute du film, une autre juste avant le générique – sont de fait des éléments autonomes dans la narration et la réalisation, qui forment une sorte de boucle puisque la seconde occurrence vient conclure le film et la première initie la justification du braquage et, conséquemment, la naissance du héros Ant-Man. Ce sont des récits-cadres qui déterminent une influence sur le

204 *Ibid.*, p. 194.
205 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over, op. cit*. p. 190.
206 *Ibid*, p. 213.

héros et qui témoignent du pouvoir de la parole, de l'information et de la mise en réseau. Il s'agit en fait de récits de Luis, ami de Scott Lang (futur Ant-Man), qui raconte comment il a eu son tuyau pour braquer le coffre-fort d'un vieil homme, soit : untel a parlé avec untel à qui untel a dit qu'untel lui avait dit que… Il s'agit d'un flash-back, puisque le temps de son récit est antérieur au récit initial, ou plutôt, de plusieurs petits flash-backs agencés selon la parole du narrateur.

Le premier s'ordonne ainsi : Luis est avec son cousin Ernesto qui lui a dit que sa cousine Emily a dit à Carlos, un chef de gang, qu'elle travaillait chez un riche retraité – Carlos qui joue au softball avec Ernesto, à qui il raconte le plan du coffre-fort et qui le transmet à Luis. Celui-ci, après un commentaire dans le présent diégétique qui entrecoupe les audio-images du récit, finit par résumer à Scott les différentes étapes de la transmission et va jusqu'à s'introduire lui-même dans ce relais de personnages qui se transmettent un message. Toutes ces images en flash-back sont gouvernées par la parole de Luis et son flux rapide, ce qui crée un dynamisme audio-visuel et artificiel de concaténation et qui influe sur les mouvements de caméra. Celle-ci se cale sur le propos : à chaque nouvelle étape du récit, elle commence par montrer de façon assez générale le lieu et le cadre de la conversation, pour ensuite s'avancer doucement vers celui qui prend la parole. Puis, une transition volet vient furtivement balayer l'image pour donner place à la nouvelle. On a un peu cette impression d'être dans une nacelle d'une montagne russe qui s'avance doucement avant d'accélérer et d'effectuer rapidement sa boucle pour reprendre son flux plus calme.

C'est comme si les personnages, par le biais de la voix over, se passaient le relais du message. De fait, les paroles rapportées en discours direct par Luis viennent s'ajuster dans un parfait synchronisme labial avec les mouvements du visage de Carlos, Ernesto ou Emily et même lui-même207. Si les paroles ont réellement été énoncées par ceux-ci, c'est bien la voix singulière de Luis que l'on entend et qui remanie la façon de les présenter. Ce qui est assez remarquable, c'est la façon dont la voix s'appose sur les visages. Luis (interprété par Michael Peña) a une diction tout à fait atypique qui porte son individualité : accent hispanique particulier, flux très rapide, accentuation tonique de la parole, emploi de mots familiers ; il n'essaye pas d'imiter l'intonation des autres, n'essaye pas de se faire maître des corps, mais traduit plutôt sa version des faits, la façon dont il les imagine. Cette individualité, lors du doublage, se transpose sur les différents personnages, puisque, dans ce qui est montré, on peut

207 Et, à la fin, de son cousin Ignacio, de la journaliste, du barman (interprété par Stan Lee, CIO de *Marvels Comics*, connu pour ses caméos dans tous les films Marvel) et du Faucon, un Avengers.

voir que leurs visages s'adaptent à cette parole et se rendent artificiels par leur façon de la rendre expressive ; la corporéité du locuteur s'ajuste sur la leur.

Les mouvements faciaux s'amplifient, des gestes viennent accentuer les ponctuations, de la façon dont Luis le ferait : ils deviennent en quelque sorte des pantins actionnés par la voix, des nouveaux *je* de ce dernier. Le présent de profération de la voix s'impose sur la situation d'énonciation antérieure : la « voix-over donne le sentiment de provenir du même espace-temps que celui dans lequel évolue le spectateur 208», impression qui culmine lorsque Luis finit par se doubler *lui-même* à la fin de sa démonstration (puisqu'il s'inclue dans le flash-back), brouillant les réalités spatio-temporelles.

D'un côté, ces moments représentent un moment passé et la transmission de la parole (soit à travers une *voix-narration*, qui se donne selon Boillat comme « la source "fixée" et anthropomorphisée de l'ensemble du discours filmique, et s'inscrit dans une visée *représentationnelle* qui favorise l'immersion du spectateur dans la diégèse[209] »), d'un autre, ils s'imposent comme un spectacle audio-visuel de la mise en forme de la parole, qui s'insère de façon différente dans la forme générale de la diégèse (soit à travers une *voix-attraction* qui tend à « simuler la modularité des performances orales et à mettre l'accent sur la dimension *présentationnelle* du spectacle[210] »). Le tout tient alors dans la manière de montrer la représentation et participe bien, dans les deux cas, à immerger le spectateur, à le faire circuler dans ce nouveau cadre spatio-temporel hybride post-moderne[211].

L. Jullier rappelle l'origine architecturale du post-modernisme en pointant le fait que l'évolution technologique du cinéma « se fait dans le sens de l'immersion dans l'image, et celle de son spectateur dans le sens de l'exploration, sinon de l'habitation[212] », ce qui fait la synthèse des propriétés de la voix-narration et de la voix-attraction. La mise en forme permet en effet grâce au travelling de nous rapprocher des personnages et de leur artificialité, mais aussi de nous laisser prendre par le récit quitte à passer à côté du texte proféré (qui nous dépasse quelque peu tant on est absorbé par la dimension audio-visuelle). On peut faire la comparaison avec le

208 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over, op. cit.*, p. 183.
209 Alain Boillat, *Pratiques orales du cinéma, op. cit.*, p. 194.
210 *Ibid.*
211 L'hybridation fait partie de cette attraction spectaculaire post-moderne, ces deux séquences sont les moments les plus amusantes (*fun*), les plus caractéristiques de la manifestation joyeuse du post-modernisme Marvel, qui traduisent ce plaisir de l'accumulation, du *toujours plus*, de la reconnaissance, de la référence et du hasard, de ce flux (*flow*) audio-visuel. Voir Laurent Jullier, *L'Ecran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.
212 Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 13.

passager du manège de foire, soit une attraction mécanisée, car celui-ci est « trop absorbé par ses propres sensations pour faire attention à ce qu'il *survole* (aux sens propre et figuré)[213] » ; il en est rendu compte dans le film puisque Scott lui-même n'a pas tout compris et doit être réinformé plus simplement de ce qui vient d'être dit. Ce ne sont pas tant les données informatives qui priment mais plutôt ce qui constitue le *supplément* à la communication[214], ce qui permet au spectateur d'éprouver la fantaisie du film et de s'y satisfaire voire de s'y complaire, de revenir aux origines simplement performatives et ludiques de la parole. Ce manège vocal rend ainsi compte du mouvement d'une machine destinée à engendrer des sensations fortes.

Tous ces exemples nous montrent alors la transfiguration du corps par la voix par le médium cinématographique, soit qui s'inscrit dans une dimension technique et artistique. La voix, par son flux, transcende le rythme du corps et le fait ainsi se mouvoir sous son contrôle, quitte à le rendre mécanique. Ces films font écho à des modes de lecture, à des genres assimilés dans notre connaissance cinéphilique, montrent les résurgences de certains effets (comiques, effroyables…) auxquels nous sommes habitués. Il s'agit en outre d'un principe culturel, qu'il faut considérer comme l'ensemble des activités instituées que l'humain ajoute à la nature et par lesquelles il transforme le monde (dans lequel il se trouve) et, en même temps, par là-même, s'humanise lui-même. En outre, l'humain est le produit de sa propre activité culturelle. Que nous disent alors ces recompositions morpho-vocales de notre appartenance culturelle ?

CHAPITRE 3. Quand la voix formule son appartenance culturelle (culturel > naturel)

Même les comportements qui semblent en nous les plus naturels, qui semblent inscrits dans le corps, dans un « instinct » (par exemple : la nutrition, la sexualité, etc.) sont en réalité toujours entrelacés avec des codes et des significations culturelles – la culture « détourne » nos instincts vers des comportements plus complexes, soient dotés de significations d'intersubjectivités. Nous avons tendance à oublier la culture dans notre rapport aux événements : oublier que le culturel est culturel (en érigeant nos propres mœurs et valeurs en

213 *Ibid*, p. 83.
214 *Ibid*, p. 106 : « Avec le tas, tout naturellement, est introduit le *hasard*. Pour que le spectateur puisse collecter au gré de sa fantaisie des données de la projection et les associer en tas éparpillés et fluctuants, ceci sans risquer la non-compréhension du récit, il faut que ces données existent comme *supplément* à la communication d'un élément de l'histoire. »

norme absolue) ou neutraliser les usages culturels (c'est-à-dire, traiter les objets, pratiques culturels comme communs). Il faut ainsi rappeler notre rapport inextricable à la culture.

Il va s'agir ici d'aborder ce qui fait que, dans la déliaison vocale, ressort la façon dont notre culture nous a instruits, formatés, accoutumés, habitués à certaines conventions, références et réflexes. En effet, il semblerait que les cas de substitution vocale soient liés de très près à nos habitudes culturelles, notamment dans ce qu'elles injectent comme connaissances communes, de sorte à nous faire réagir à un clin d'œil, par exemple, mais aussi dans la façon dont nous devenons mimétiques par rapport à ce dont nous nous sommes imprégnés culturellement.

J'essaierai alors de pointer les modalités de dévoilement des instances supérieures liées au culturel, au social, au genre qui sont autant de poids normatifs et conventionnels dont les cas de substitution vocale pourraient témoigner d'une certaine subversion, d'un travestissement, d'une déviation à leur égard, en un sens. Ces institutions tendent elles aussi à dépasser la nature, en détournant les êtres de leur tendance naturelle, en en faisant des individus plutôt que des personnes. Les phénomènes dysphoniques permettent ainsi de mettre en lumière ce qui est devenu réflexe dans notre mode de vie, ce qui est devenu « naturel » alors que c'est tout l'inverse, ce qui constitue notre culture, nos références, nos modes de pensée, ce qui est devenu familier. Nos automatismes révèlent en ce sens ce qui a été induit en nous mais qui ne relève pas de nous : des influences extérieures nous conditionnent en quelque sorte à adopter certains réflexes, que nous répétons sans même y penser, que nous avons assimilés de façon insidieuse.

De plus, un réflexe est quelque chose de ponctuel, de faussement spontané (puisqu'en fait irraisonnée et résultant d'une assimilation inconsciente), qui peut revenir, qui n'a pas de durée mais au contraire, surgit occasionnellement. C'est lorsque les industries culturelles et sociales ont réussi à faire intégrer des réflexes à un individu qu'elles agissent le plus subrepticement puisque ces automatismes ne se dévoilent pas dans la durée mais se réitèrent de façon éphémère. Leur manipulation est ainsi latente : le corps devient leur médium.

I. De la référence et du clin d'œil

Je commencerai par évoquer les cas de références, de clins d'œil, d'hommage ou de parodie. Ils sont notables dans ce sens où ils s'inscrivent dans une époque de post-modernité[215] qui tend au recyclage des histoires et des mythes, à l'hybridation des genres, des périodes et des

215 Voir Laurent Jullier, *op. cit.*

pays, au ludisme, tout ceci dans une dimension non-hiérarchique. Ces films qui utilisent la déliaison vocale témoignent de leur héritage en ce sens où, de la même façon qu'ils mélangent les origines et les genres, ils mélangent les corps et les voix, un peu comme des *mashups* : de cette façon, dans *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*, on peut trouver des corps d'acteurs français qui incarnent des héros égyptiens d'une bande-dessinée belge et qui font entrer en présence des personnages d'un film de kung-fu chinois, par le mime vocal. Ces corps sont de fait médiatiques. Ils nous parlent d'une culture commune à laquelle nous adhérons puisque nous reconnaissons les citations en plus de nous reconnaître comme cible spectatorielle du film. À un autre niveau, les cas de parodie et d'hommage nous parlent de nos habitudes en tant que spectateur, mais aussi de notre consommation filmique, générique, ludique. La voix devient un élément indéniable de reconnaissance, un moyen d'identification, qui s'exprime à travers le médium du corps.

Résurgences, hommages et parodies (Ant-Man et S.O.S. Fantômes)

Comment savoir si la firme Marvel (ou le réalisateur Peyton Reed216) a vu *Le Roman d'un tricheur* pour utiliser dans *Ant-Man* le principe du film de Sacha Guitry comme narration comique et dynamique d'une anecdote énoncée subjectivement ? On pourrait en effet considérer l'usage de la substitution vocale, ou plutôt, de la superposition vocale dans *Ant-Man* comme un hommage post-moderne au *Roman d'un tricheur* : on l'a vu, dans les deux films, un narrateur raconte une histoire filmiquement transcrite en audio-images à l'écran, le récit se déploie à travers la *voice over* qui vient incarner en une synchronisation labiale chacun des personnages qui entrent en jeu. (Ce procédé est également mis en place le temps de quelques secondes dans *Mr. Nobody*[217].)

Hommage ? Résurgence cinématographique ? Coïncidence ? Dans le flux des audio-images actuel, notamment à travers les publicités ou les clips qui font grande occurrence de ce principe, il serait difficile de penser que ce procédé ait été une fulgurance dans l'esprit du producteur. La franchise Marvel est d'autant plus symptomatique de ceci qu'elle correspond parfaitement à un contexte de post-modernité, en mêlant à la fois des personnages issus d'univers de comics, en mettant au même niveau toutes les inspirations qui enrichissent ces univers, en créant un cinéma de feu d'artifices et d'illusions, en élaborant des films-concerts[218],

216 Ou plutôt Edgar Wright qui avait longtemps travaillé sur le sur le projet avant d'être remplacé par la production.
217 Une version adulte de Nemo, le protagoniste, fait un test de Rorschach avec un psychiatre ; c'est la voix de Nemo enfant qui bonimente pendant un court instant la scène.
218 Voir Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 38.

en réinvestissant toute une culture populaire. Les films se nourrissent en effet les uns les autres, s'enrichissent de procédés auparavant mis en place – des associations de mises en scène se font petit à petit. C'est ainsi que les audio-images, à travers divers médias, résonnent et se reconfigurent pour charger de sens leurs nouvelles utilisations.

S'il peut être question de réemploi de formes filmiques, on peut aussi relever les parodies/hommages qui reprennent pour leur compte des motifs, comme avec *S.O.S. Fantômes* (et autres dérivés de *L'Exorciste*) et la référence non subtile à la possession par le démon et les proférations de propos sexuels. Toutefois, on a pu remarquer l'édulcoration de la scène dix ans plus tard par rapport aux propos du film de 1973 : le personnage possédé est une adulte, ses gestes sont moins choquants, le ton est comique puisque parodique. On peut ainsi noter une différence de mode de lecture. Laurent Jullier note que si « la parodie est un art du *second degré,* on peut dire que le contexte post-moderne permet aux films d'aspirer au *troisième degré*[219] ». Il donne l'exemple d'un film de second degré, qui, par rapport au film de référence, refuse de faire peur pour citer / moquer son modèle, tandis que le film de troisième degré « brasse les couches de représentation associées à son thème sans renoncer à faire peur, et flirte avec la parodie grâce à l'effet-clip de ses outrances[220]».

Ainsi, ce système ne se donne pas pour élitiste, « puisque le "double codage" permet de recevoir les choses au premier degré en l'absence de toute culture personnelle[221] ». Si on voit bien que la séquence est parodique avec une Sigourney Weaver outrancièrement entreprenante car possédée, l'absence de référence (pas nécessairement à *L'Exorciste* mais en tout cas aux films de genre et plus particulièrement à ce motif de la possession) peut manquer à la compréhension de la scène. Il se situerait ainsi dans ce second degré plutôt inoffensif, qui instaure ces films de démons comme ses prédécesseurs, sans toutefois franchir un pas sémantique quant à la substitution vocale due à la possession.

Par ailleurs, ce n'est pas grave si le spectateur n'a pas vu *Le Roman d'un tricheur* pour apprécier l'envolée narrative et prodigieusement menée par une caméra et un montage virtuoses d'*Ant-Man* (le réalisateur ne le sait peut-être pas lui-même). De façon plus ou moins consciente, le film revitalise une forme classique, cette force monstrative et performative de la voix, l'ambition démiurgique d'un narrateur à prendre possession des images et des personnages, ainsi que, plus simplement, le rôle initial du bonimenteur. Peut-être plus que faire penser au

219 *Ibid*, p. 19.
220 *Ibid.*
221 *Ibid*.

Roman d'un tricheur pour un spectateur peu averti, il brasse toute une culture d'audio-images qui sont *montrées* par un narrateur tout-puissant, souvent dans une logique commerciale, publicitaire, divertissante. Les audio-images se savent et se manifestent en tant que telles, en plus d'élaborer des liens intertextuels ou transtextuels. Il est d'autant plus intéressant ici de remarquer que, dans ces cas, la voix n'est pas tant substituée que superposée : ce sont intrinsèquement des audio-images *méta*-discursives, puisque qu'il s'agit d'une voix *over* qui commande les mouvements à l'image.

De la citation d'une voix comme instance référentielle

Ce cinéma du feu d'artifice et de l'allusion culmine en France en 2002 avec *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*. Encore une fois, il s'agit d'une adaptation d'une bande dessinée très populaire qui met en avant des héros au potentiel comique. Les allusions, les références, les clins d'œil, postiches, pastiches, parodies, hommages, etc. fusent dans ce film qui permet à chaque nouveau visionnage de découvrir un nouveau gag, d'engendrer une nouvelle lecture. Pour ce qui nous intéresse, je vais me concentrer sur une séquence de combat entre Amonbofis (le vilain) et Numérobis (le gentil) qui ont chacun pris de la potion magique leur permettant de décupler leurs forces. Tous deux sont architectes et se disputent la construction du palais commandé par la reine Cléopâtre. La séquence se passe dans le chantier qu'a commencé Numérobis (Jamel Debbouze) et qu'Amonbofis (Gérard Darmon) veut détruire. Alors qu'ils singent les combats de kung fu – parodie des films de Bruce Lee –, Numérobis émet le miaulement d'un chat comme rugissement sensément terrifiant, puis l'autre de commencer à parler en chinois, le premier de répondre, le deuxième de conclure ; le tout filmé en champ contre-champ en portrait afin de bien voir les mouvements du visage contraints par la diction chinoise.

Ceux-ci ne se contentent pas de proférer phonétiquement des répliques en chinois, ils ont été doublés (a priori ou a posteriori) par des doubleurs sinophones. On retrouve, dans un autre registre, le même geste dans *Rois et reine* puisqu'Arielle, la jeune étudiante en chinois, se met à compter brusquement en chinois : « un deux trois quatre cinq six sept huit neuf dix » avec une voix d'homme adulte. Elle n'a pas répété phonétiquement les nombres mais a été investie, le temps d'un bref instant, d'une voix sinophone pouvant invoquer une autre culture. Une voix étrangère s'est substituée à la leur afin de faire entrer en présence de façon plus immédiate, plus vraie, plus incarnée la référence générique, culturelle et géographique. À propos de l'« écoute filmique », V. Campan écrit : « Dès l'instant où elle frappe notre oreille, la voix parvient enveloppée d'un halo de références indirectes qui viendront influencer son interprétation. Elle

est, d'avance, accompagnée d'une sorte de commentaire implicite, d'un *écho préalable*[222] » : la langue et les consonances n'ont bien sûr pas été choisies au hasard et font référence à tout un pan de la culture actuelle, celle des films de kung fu pour *Astérix et Obélix…*, d'autant plus qu'elles viennent appuyer la scène de combat et résonner avec la gestuelle. Pour n'importe quel spectateur français, on pourrait s'arrêter ici et considérer cette parenthèse comme un clin d'œil à ce genre particulier de films. Pour les plus curieux, il s'agira d'essayer de comprendre ce qui a été dit, affaire compliquée pour qui n'a pas de connaissances en chinois.

En approfondissant, il s'avère que l'un parle mandarin et l'autre cantonais (langue parlée à Hong Kong, lieu tout particulièrement consacré à la culture des films de kung fu), différence subtile mais importante dans la compréhension des répliques, puisqu'ils font eux-mêmes la remarque de la langue, qu'ils commentent. A priori, Amonbonfis dirait en premier, en mandarin : « Tu vas goûter la puissance du kung fu romain ! », dans une tournure qui serait proche de celles utilisées dans les films de Bruce Lee[223], ce à quoi Numérobis répondrait vraisemblablement, en cantonais : « Pourquoi est-ce que tu te mets à parler en mandarin, ne crois pas que je ne comprends rien, je ne suis pas un vieux schnoque ! »[224]. Amonbofis conclurait par quelque chose comme : « Viens te battre ! ». Alors qu'on pourrait croire qu'il s'agit de citations de films dans la langue originale, il s'agit véritablement de répliques conçues pour le film, d'un doublage avec une traduction écrite pour *Astérix et Obélix…*

Toutefois, avoir une connaissance et une compréhension de ce dialogue n'influe pas sur le cours du récit et n'a pas de fonction si ce n'est celle du clin d'œil, d'un gadget qui résonne comme un trésor (mérité après recherche). L. Jullier note : « L'allusion, dans le style post-moderne, se fait toujours sous la forme d'un clin d'œil, à un spectateur dont l'énonciateur "sait qu'il sait" - c'est-à-dire qu'il est capable d'identifier l'allusion (*recognize*) et de l'apprécier (*enjoy*)[225]» : ici on ne saisit non pas tant le contenu mais on comprend la forme (l'élocution) comme hommage générique. Si plusieurs niveaux de lecture sont possibles, ils ne font qu'enrichir le plaisir lié au visionnage sans le rendre plus édifiant dramatiquement.

222 Véronique Campan, *L'Ecoute filmique : écho du son en image*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1999, p. 24.
223 D'après une lecture personnelle d'un spectateur, Yves, « Asterix et obelix mission cleopatre », 4 février 2007 : IRL http://yvesinjapan.over-blog.com/article-5515906.html
224 *Ibid.* Voir également les débats sur la traduction dans les commentaires Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=uoer21-Ffms et https://www.youtube.com/watch?v=_k-J7RaXASE
225 Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 27.

De plus, cet emprunt n'est pas copié mais il est direct : il ne s'agit pas d'imiter une voix mais de l'évoquer *immédiatement* puisque c'est la voix de la référence qui est directement entendue. La déliaison morpho-vocale permet en outre l'évidence audio-visuelle du clin d'œil. D'autres substitutions vocales font d'ailleurs occurrence dans le film : on peut par exemple suspecter que le personnage d'Itinéris (référence à l'opérateur français) parle avec la voix *du* répondeur lorsqu'elle dit : « Vous avez deux nouveaux messages » (soit que s'est substituée à sa voix féminine une autre voix féminine automatique) ou encore lorsque, à la fin du combat de kung fu entre Numérobis et Amonbofis, le premier, victorieux, réagit à la provocation du deuxième en arguant : « Et c'est qui le lion maintenant ? ». Cette réplique, doublée par Thierry Desroses, doubleur français notamment de Samuel Lee Jackson, ferait en fait référence à la voix des anciennes publicités pour les céréales de la marque Lion[226], réplique émise à la façon d'un rugissement rauque. Il s'agit bien sûr du même principe dans *Incontrôlable* : on cite la voix pour elle-même, « c'est drôle parce que c'est la voix d'Eddy Murphy ». Cela permet alors une relation d'intertextualité très forte grâce à la citation formelle et performative. Ici s'affirme le constat d'Antoine Compagnon, à savoir que la citation est le « degré zéro de l'intertexte[227] ».

En intégrant les voix mêmes des références qu'il convoque, le film met en présence de façon plus vivante et évidente encore la culture qu'il charrie que s'il se contentait de simplement citer. Ce sont les voix elles-mêmes qui deviennent les objets de références (ce sont des caméos vocaux) et qui se mélangent aux corps des acteurs français de 2002 : le procédé audio-visuel permet de montrer la façon dont nous sommes nourris d'autres voix et d'autres corps. Une culture vocale (plus encore que musicale) s'est ainsi mise en place : on reconnaît les voix, leur provenance et leur connotation (grâce à la radio ou la télévision notamment). Plus encore, on peut individualiser une voix sans en visualiser le visage ; la voix a acquis une existence autonome et chargée de significations. Outre l'aspect de références directes, une voix peut renvoyer à un ensemble de valeurs, de connotations, d'attentes culturelles et sociales.

II. Le mime incarné : la vision juvénile du monde adulte

Quand Martin dans *Tu Dors Nicole* parle avec sa voix adulte, il dit ce qu'il pense devoir dire en tant qu'adulte, il essaye tant bien que mal de se conformer à l'idée qu'il a de l'adulte, quitte à se pervertir. On décèle ainsi le poids du monde adulte sur le monde enfant, qui le forme et le conforme discrètement, subrepticement, impunément et de façon entendue. L'enfant est

226 Voir https://fr.wikiquote.org/wiki/Ast%C3%A9rix_%26_Ob%C3%A9lix_:_Mission_Cl%C3%A9op%C3%A2tre

227 Antoine Compagnon, *La Seconde main (Ou le travail de la citation*), Paris, Seuil, 1979.

éduqué malgré lui pour correspondre à des schémas de virilité, de masculinité, de maturité alors même qu'il n'a pas fini sa croissance. Les jeunes corps sont des corps façonnés, policés, civilisés, mais de la même façon pervertis, travestis, détournés. Ces corps socialisés deviennent des corps automatisés et par conséquent automatiques, automates, qui assimilent certains comportements et modes de pensée inconsciemment, comme s'ils étaient les médiums d'une voix diffusée par les grandes instances. C'est comme si l'individu jouait en play-back la bande originale inculquée socialement.

Un enfant avec une voix d'adulte

J'ai évoqué le compte d'un à dix en chinois dans *Rois et reine* : une voix masculine adulte vient substituer pour un court instant la voix d'Arielle. En ce sens, il n'y a pas effet de tromperie, le film ne cherche pas à faire croire qu'Arielle (Magali Woch) maîtrise le chinois, mais plus encore, l'opposition sexuelle de la voix invite à penser l'incongruence. C'est un peu comme si l'adolescente mimait parfaitement la façon dont ces mots avaient été prononcés (par son professeur par exemple), comme si elle ressortait son cours sans même l'avoir digéré. C'est comme si elle avait laissé son corps à disposition des instances extérieures culturelles (de l'éducation) sans chercher à s'approprier cette formule, montrant ainsi son détachement par rapport à l'éducation, mais aussi son apprentissage malgré elle.

Ceci peut valoir pour l'apprentissage d'une langue ou plus généralement d'enseignements informés par l'éducation, mais aussi pour la construction de soi par rapport à un genre, à un modèle normé sexualisé. Dans un autre registre, dans *Tu Dors Nicole*, Martin, un petit garçon parle tout le long du film avec une voix adulte. Son discours parait étrangement naturel et fluide. C'est comme si sa mue prématurée avait rendu sa maturité inhérente, qu'il avait acquis avec sa voix de poitrine une sagesse et une virilité. Il joue un peu le rôle du personnage sage qui a réponse à tout et qui se permet quelques aphorismes sur la vie[228]. C'est un personnage qui n'est pas ordinaire puisqu'étonnant, inhabituel, mais aussi un personnage qui ne rentre pas dans l'ordre des choses : dans l'ordre chronologique biologique, sexuel, social.

Le décalage entre sa voix d'adulte et son corps tout à fait enfantin (même pas adolescent puisqu'encore imberbe, frêle, n'ayant pas encore effectué sa croissance adulte) lui accorde une prestance tout à fait particulière, une aura qui jaillirait de cette *mimésis* précoce qui fait entrer en présence l'adulte dans le corps de l'enfant. L'inadéquation corps/voix ici est tout à fait

228 D'ailleurs, ses apparitions dans le film arrivent à des moments clefs du récit. Il apparaît pour la première fois vers la vingtième minute du film, puis vers 1h06 (sur 1h30 de film). Sa dernière occurrence se situe dix minutes avant la fin. Il rythme en ce sens, et d'une certaine manière, le morceau de vie de l'été de Nicole porté à l'écran.

particulière : à la fois elle paraît fantastique, phénomène qui, rappelons-le, met en scène dans un monde qui est bien le nôtre « un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier[229] », selon T. Todorov, à la fois elle est *envisageable* biologiquement, bien que très prématurée. Elle est sur-naturelle dans le sens où elle se passe au-delà du cycle naturel.

De plus, cet élément générique est assez isolé dans le film (mis à part la scène du geyser à la fin), qui est d'autre part assez réaliste. Stéphane Lafleur, le réalisateur, considèrent ces « éléments plus fantastiques, qui relèvent presque du réalisme magique[230] ». On peut se pencher brièvement sur cette notion de réalisme magique[231] : contrairement au fantastique, l'élément surnaturel dans le réalisme magique n'est pas considéré comme problématique[232] : « le surnaturel dans le réalisme magique est accepté comme faisant partie de la réalité[233] ». En effet, tandis que les personnages dans *L'Exorciste* réagissent à la dysphonie de la petite fille, ici, aucun ne s'étonne de ce changement radical, contrairement au spectateur pour qui vaut l'aspect attractionnel.

Nicole et son amie Véronique, âgées de 22 ans, viennent de finir leur partie de mini-golf. Désenchantées de leur occupation, elles restent lasses, accroupies et adossées à la grille du lieu de loisir. Puis Nicole se retourne vers Véronique : « oh non pas Martin… » - cette dernière de lui demander ce qu'il y a. « Je sais pas, depuis que sa voix a mué prématurément il pense qu'il a des chances ». Dans ce plan large arrive alors la roue d'un vélo ; le cadre change, toujours en plan large, Martin est sur son vélo, debout, les deux filles assises en face de lui, à droite du cadre. Le petit garçon prend de la hauteur, chevauchant fièrement son vélo. On entend soudain un « salut Véronique, salut Nicole » d'une voix grave. Si le spectateur a été préparé à l'instant à cette incongruité, le décalage n'en reste pas moins étonnant – par ailleurs, Véronique ne semble pas plus impressionnée que cela. Les premières remarques de Martin portent alors sur la mine fatiguée de Nicole ; il lui conseille de faire du sport afin de dépenser suffisamment d'énergie dans la journée. « J'pourrais te donner des trucs », lance-t-il à Nicole, se présentant alors comme un mentor potentiel. S'ensuit un dialogue en champ contrechamp avec Nicole et Martin en plan rapproché. C'est à partir de ce moment-là qu'on peut réellement constater le

229 Tzetan Todorov, *op. cit.*, p. 29.
230 Entretien de Stéphane Lafleur par Bertrand Loutte en novembre 2017 à Paris, document édité par le Groupement National des Cinémas de Recherche.
231 Voir Charles W. Scheel, préface de Daniel-Henri Pageaux, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, L'Harmattan, Paris, Budapest, Torino, 2005.
232 *Ibid*, p. 90. Voir aussi Amaryll Chanady, « The Origins and Development of Magic Realism in Latin American Fiction » in Magic Realim and Canadian Literature, Peter Hinchcliffe et Ed Jewinski, éd., 1986, p. 49-60.
233 Amaryll Chanady, *op cit*, p. 30.

lipsynch entre la voix et les lèvres du garçon, que l'incarnation se fait tout à fait, incarnation d'autant plus perturbante qu'elle synthétise dans les deux phrases qui vont suivre la dialectique engendrée par le décalage corps/voix :

> Martin : Nicole, ma mère m'a dit que tu voulais plus venir me garder…
> Nicole : A vrai dire, j'ai un peu passé l'âge Martin.
> Martin : Dis le si c'est parce qu'elle te payait pas bien, parce que je peux lui en parler.
> Nicole : Non c'pas ça.
> Martin : On s'entendait bien pourtant, on a plein d'affinités.
> Nicole : Tu perds ton temps Martin, tu sais que je suis trop vieille pour toi.
> Martin : Le cœur a pas d'âge Nicole, dans dix ans ça fera pas de différence.
> Nicole : Eh bien on s'en reparlera dans dix ans d'abord.
> Martin : Tu sais que ma voix, c'est juste la première étape d'une longue transformation, plusieurs autres grands changements s'en viennent.. !
> Nicole : Je suis contente pour toi Martin.
> Martin : Tu pourras pas refuser l'amour toute ta vie Nicole. C'est ce qu'il y a de plus beau, l'amour.
> Nicole : Peut-être une autre fois !
> Martin : Bon ben… profitez bien de la belle journée. La vie… ça passe vite. [pause] Ils sont beaux tes cheveux comme ça Véronique.

On ne peut passer à côté de la mention du babysitting, qui rend compte de la situation ordinaire d'une dépendance de l'enfant à l'adulte, recouverte par une assurance virile qui fait état d'une autorité possible de Martin sur sa mère et ses finances. À la fois ce corps dysphonique se manifeste comme enfant, à la fois il se réclame d'une certaine maturité virile. D'autant plus qu'on comprend, et cela avait déjà été annoncé, que Martin a en fait des vues sur Nicole et qu'il veut passer du temps avec elle. La sexualisation du discours, ou plutôt le discours amoureux, nous paraît étrange ici puisqu'il vient de l'enfant lui-même : il n'y a pas d'instance possessive qui entrave les facultés de Martin. Celui-ci est passé directement (dans sa voix) de l'enfant à l'adulte, sans passer par la phase adolescente avec tous ses questionnements existentiels et sexuels[234]. Il nie de cette façon le conflit dialectique qu'il représente – la tension qui devrait être opérée n'est pas mise en œuvre. C'est cette familiarisation d'apparence naturelle qui déconcerte, plus encore, l'absence d'étrangéité à soi. On retrouve ici un sens de l'*unheimlich* comme étrangement familier, puisqu'il devrait être, pour le coup, non-familier, et qu'il advient comme familier. C'est le principe de l'inversion qui dérange.

234 Voir Chloé Beaussant, *Quand l'homme ne trouve pas sa voix – Une étude psychologique de la mue faussée*, mémoire de M1, dir. Pascal Le Malefan, université de Rouen, 2012, p. 13 http://muse45.org/wp-content/uploads/2015/07/mc3a9moire-mue-faussc3a9e.pdf où elle explique que l'investissement vocal donne à voir l'intensité des conflit névrotiques de nature sexuelle : l'adolescent changerait de registre de voix lorsqu'il évoque des problématiques sexuelles

De la même façon qu'il n'y a pas eu de transition, pas de crise d'adolescence, pas de mue incertaine de la voix (ou alors celle-ci a existé en amont), le passage à la voix adulte pour Martin ne semble pas problématique. Au contraire, cette voix est source de résolution : la deuxième occurrence de Martin est à nouveau une apparition. Nicole, au centre de l'image, vient de commander une glace au comptoir qu'elle commence à manger. On entend alors un « Salut Nicole » hors champ. Tandis que dans le premier extrait, il se signale d'emblée de façon physique et vocale (bien qu'il faille attendre un plan rapproché pour effectuer la synchronisation labiale), dans ce second, tout comme *l'existence précède l'essence,* la voix précède le corps. Il est d'abord, cinématographiquement et socialement, sa voix.

Didier Anzieu, en développant l'idée du « moi-peau », énonce que l'accès de l'esprit aux pensées d'autrui « l'oblige à mouler ses pensées sur les leurs[235] ». L'altérité agit comme source d'identification, altérité ici doublement réfléchie par sa propre voix extériorisée. L'écoute de sa voix fonctionne comme un miroir auditif, ce qui fait qu'il s'identifie à cette voix. En fait, le petit garçon, en s'identifiant à cette voix, reproduit la façon dont il conçoit le comportement adulte masculin : il mime son idéal du moi. L'extériorité du monde adulte a ainsi fait qu'il s'est façonné sur un modèle qu'il croit bon d'idéaliser : une idée de l'adulte s'est ainsi inculquée en lui de façon à ce qu'il n'y ait même pas de transition (vocale). La voix, vectrice d'une idée de l'adulte, serait ainsi comme un programme diffusé par le médium corporel.

Des voix adultes sur un corps d'enfant

Il s'agit encore d'un enfant pour *Fado majeur et mineur*[236]. Le film donne à voir nombre d'audio-images monstrueuses (comme monstrations, ce qui se manifeste) qui présentent l'horreur, sans autre explication[237]. Dans cet univers sans queue ni tête, une petite fille (Sheila Alexandra) est traînée par Antoine (Melvil Poupaud) - on présuppose que c'en est la fille, mais qu'en sait-on. Celle-ci, mutique, subit les sautes d'humeur de l'adulte référent azimuté qui la

235 Didier Anzieu, *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant*, Dunod, Paris, 1994, p. 20.
236 Difficile d'en narrer l'histoire qui se repose sur l'accusation d'un homme, Antoine, envers un autre, Pierre, celle d'être responsable de la mort de la femme aimée. Pierre se révèle amnésique et le film enchaîne la potentialité de souvenirs mêlée à l'onirisme, aux fantasmes, au passé et au présent dans une réalisation baroque et surréaliste. La femme en question, Leda, amante de Pierre, aurait avoué son amour pour le fils de son mari, un jeune garçon d'une dizaine d'années (on peut donc penser qu'il s'agit d'Antoine).
237 Voir Alain Boillat, « Trois vies et un seul cinéaste (Raoul Ruiz) », *Décadrages* [En ligne], 15 | 2009, mis en ligne le 26 novembre 2012, consulté le 21 mai 2018. URL : http://decadrages.revues.org/122 : « La monstruosité qu'il évoque ici correspond tout à fait à ce qu'il cherche à faire advenir dans ses propres films – non dépourvus d'une dimension feuilletonesque et "sérielle" –, où il ne s'agit pas d'aller d'un point A à un point B (en affrontant des protagonistes hostiles ou en surmontant des obstacles), mais de multiplier ces points – qui sont aussi des "points de vue" – dans une cartographie fantasmatique qui favorise la répétition, la digression, l'aller-retour et le palimpseste du surplace, c'est-à-dire une forme où les versions du "réel" se superposent sans s'exclure, faisant partie intégrante d'un même monde composé de diverses facettes. »

violente, la bat ou lui crie dessus tout au long du film. Elle assiste ainsi de façon impuissante et subie à la violence empreinte de sexualité, de dépravation, de mutilation physique, de meurtre sans pitié, de suicide, etc. de ce monde adulte qui l'ignore. Elle est vouée à une maladie fatale (la tuberculose) ; elle n'a même pas de prénom, ni de voix. Son existence est pour ainsi dire niée.

C'est ainsi que lorsque ses lèvres vont se mouvoir, on pourra considérer ceci comme un « effet Debureau » soit l'effet produit par le moment où entend parler un personnage jusqu'ici mutique (cet effet peut être surprenant, décevant, saisissant)[238], sauf que la voix qui en sort n'est pas la sienne, mais celle de deux adultes – Antoine et Ninon (Ana Padrão), une femme rencontrée en bar de nuit. Alors que cette dernière a commencé le dialogue ainsi : « veux-tu coucher avec moi ? » pour continuer sur des répliques alambiquées et sinueuses d'une tension amoureuse et narcissique, un jeu sur le hors champ se crée. Bientôt, les mots ne sortent plus de la bouche des protagonistes, mais de la petite fille muette qui incarne ce spectacle comme si elle le connaissait par cœur, comme on murmure les répliques, en même temps que les acteurs, d'un film qu'on a déjà vu cent fois, comme si elle pouvait anticiper le discours qui se tient devant elle. Elle se médiatise elle-même comme un des supports possibles de diffusion de la voix.

L'effet de saillance est probant : la seule « voix » qui émane de ce petit corps est une voix multiple qui vient la contaminer de l'extérieur. Si l'effet ne fonctionne qu'un court instant, il a pu témoigner tout de même de la malléabilité de la petite fille par rapport au monde adulte. Boillat écrit que les personnages chez Ruiz sont multiples, « palimpsestes et combinatoires[239]» : en mêlant son corps aux voix extérieures, en procédant à une (re)combinaison morpho-vocale, la petite fille devient un palimpseste, soit une matière sur laquelle on réécrit une nouvelle histoire. Elle absorbe ainsi la violence du monde extérieur, avec ses tragédies, ses hystéries, ses drames comme elle absorbe de façon centrifuge les paroles des adultes. Il faut noter également que c'est son seul rapport au logos, comme si ce flux audio-visuel médiatique était son seul moyen de sociabilisation, d'éducation, son unique mode de connaissance du monde. C'est comme si elle l'avait assimilé de façon à en faire son langage, de telle sorte qu'elle est désormais capable d'anticiper les paroles et de les mimer simultanément.

238 Voir Michel Chion, *La Voix au cinéma, op. cit.*, p. 86-89.
239 Alain Boillat, « Trois vies et un seul cinéaste (Raoul Ruiz) », *op. cit.*

Ainsi ces enfants ou adolescents sont montrés en transition vers un monde des adultes qui les a déjà incorporés de façon à ce que les mots qu'ils profèrent, et plus encore la façon dont ils les profèrent, sont ceux qu'ils ont appris à formuler comme les adultes, par les adultes, à travers des audio-images conformes. Ils sont ainsi façonnés de façon extra-naturelle puisque leur environnement culturel les a imprégnés de façon latente, leur a pris leur voix.

III. Au service du travestissement

Le cas du travestissement grâce à la voix est assez particulier. Les cas de la greffe vocale ici produisent certes un décalage, mais tendent plus à révéler un trait de personnalité du personnage, plutôt que de dénoncer un abus (magique, social, politique) qu'il subirait. Dans *The Adventure of Iron Pussy*, l'homme travesti en femme (et ainsi doublé par une femme) se révèle être vraiment lui quand il est en femme et finit même, invraisemblablement, par devenir une femme, non pas par opération chirurgicale, mais au fil de la diégèse, contre toute logique. Ainsi, par le biais d'un médium culturel (le cinéma), il s'agit de restituer à un corps sa véritable identité, au-delà des apparences biologiques.

Il s'agit à la fois de s'inspirer des institutions culturelles pour comprendre sa véritable identité (par adhésion, par opposition, par révolte), à la fois de s'en détacher pour se revendiquer comme différent des normes sociales. Le travestissement vocal (de la voix mais aussi par la voix) permet de plus de nous rendre compte de nos tendances à plaquer des qualités et des jugements a priori sur les corps, de façon culturelle, à procéder à un *typage* de la voix. J'aurais pu ainsi évoquer à nouveau *Incontrôlable* et son utilisation de la voix comme travestissement culturel d'un corps, ou encore *Le Grand Jeu*, où l'actrice Marie Belle joue deux personnages complètement différents, semblables en tout point, hormis la voix qui engendre un imaginaire social lié à l'accent et à la diction. On peut noter également *Sorry to bother you* (Boots Riley, 2018)[240] où des employés noirs d'une société d'assistance téléphonique prennent une « voix de blanc » pour vendre leurs services au téléphone : la voix ici est soulignée dans sa capacité à évoquer une classe sociale mais aussi une ethnicité. On comprend ainsi que la voix devient vite un facteur social, un indicateur de classe qui déguise le corps pour le faire appartenir à telle ou telle catégorie de la société.

De façon plus orientée, on peut aborder la question du genre dans le travestissement vocal et se méfier de son association à la culture :

240 A l'heure de la rédaction ce mémoire, ce film n'est pas encore sorti en salles : je me base sur le visionnement de la bande annonce : https://www.youtube.com/watch?v=enH3xA4mYcY

> « le genre n'est pas à la culture ce que le sexe est à la nature ; le genre, c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la "nature sexuée" ou un "sexe naturel" est produit et établi dans un domaine "prédiscursif", qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre *sur laquelle* intervient la culture après coup[241] », écrit Judith Butler.

On peut tout de même convenir de normes établies socialement, notamment vestimentaires, physiques, comportementales… auxquelles les individus se réfèrent quant aux attentes en fonction de leur genre.

Dans *The Adventure of Iron Pussy*, on reconnaît ainsi le genre que se donne Iron Pussy selon les vêtements qu'elle porte, mais aussi selon la voix qu'elle a. Il est ainsi intéressant de relever le traitement que fait le cinéma aux travestis dans certains cas. Bien qu'il s'agisse d'un cas de doublage-traduction, on peut évoquer au passage que dans *Los Angeles 2013* (*Escape From L.A.*, John Carpenter, 1996), le personnage de travesti Hershe Las Palmas joué par Pam Grier, qui prend une voix grave pour l'occasion, est doublé en français par un homme, Thierry Desroses (déjà cité pour le film *Astérix et Obélix*).

The Adventure of Iron Pussy : la voix qui travestit le corps

Ce qui diffère avec les troubles sexuels des enfants et adolescents précédemment étudiés, c'est qu'ici, le personnage est adulte et qu'il fait face d'une autre façon aux normes hétérosexuelles mises en place par la société ; Iron Pussy se subvertit de façon plus fluide aux codes. Il est toutefois compliqué de comparer ce film aux autres films du corpus étant donné qu'il en est culturellement très éloigné (et notamment du monde occidental[242]), d'autant qu'il paraît du point de vue du scénario assez obscur. Le film tout entier, une comédie musicale parodique des mélodrames thaïlandais, est post-synchronisé et on peut remarquer que la voix d'Iron Pussy femme est celle d'une femme (et même plusieurs femmes) et que celle d'Iron Pussy homme est celle d'un homme, alors que le personnage est joué par la même personne (Michael Shaowanasai).

Iron Pussy est un agent secret pour le gouvernement qui se bat contre l'injustice et contre des organisations terroristes. Elle a les cheveux longs, porte un bandeau ou une fleur dans les cheveux, souvent accordé(e) à son tailleur veste/jupe, ainsi que des bottes, est maquillée. Civilement, elle a une autre identité : celle d'un vendeur dans un magasin de proximité, en

241 Judith Butler, Eric Fassin, Cynthia Kraus, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, la Découverte, Paris, 2005, p. 69.
242 Il est évidemment compliqué de juger ce film à l'aune du regard occidental, mais cela n'empêche pas d'y voir un discours sur le genre.

couple avec un homme qu'elle a sauvé d'un dilemme moral et de la drogue. Sa perruque enlevée, elle se révèle en fait être un homme chauve, avec une moustache et une barbe mal rasée, des lunettes, habillée de façon masculine. On apprend de plus qu'avant sa reconversion d'agent, c'était un go-go boy qui aimait tout autant se travestir. Dorénavant du côté de l'ordre, Iron Pussy (homme) change de tenue comme un super-héros enfile son costume dès qu'un acte malfaisant est sur le point de se produire. Les péripéties rocambolesques qui vont suivre troublent encore plus le *genre* d'Iron Pussy (qui choisit pourtant ses attributs féminins ou masculins de façon très marquée) puisqu'à la fin du film, elle se révèle être la sœur jumelle de celui dont elle était en train de tomber amoureuse, qu'elle devait espionner et qui l'a trahie et, de surcroit, la fille abandonnée par sa mère à la naissance qu'elle retrouve avant sa mort.

Judith Butler énonce : « Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes […] qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être[243] » : par ce processus itératif du travestissement va toutefois se passer quelque chose d'*unheimich*, de curieusement non-familier car *invraisemblable*. Au-delà de la production d'une substance en apparence, le genre va véritablement être naturalisé. Ce qui est peut-être le plus perturbant dans le film, c'est que le personnage devient, par le scénario, véritablement une femme (avec la révélation d'Iron Pussy comme étant le bébé (fille) abandonné à la naissance). Si Simone de Beauvoir écrit dans *Le Deuxième Sexe* : « on ne naît pas femme, on le devient », ici, Iron Pussy devient – par un processus d'évolution de l'identité mais aussi par une pirouette de scénario – une femme, qui plus est, paradoxalement, par la naissance. L'image de la femme produite est ainsi « unifiée[244] » : d'abord par la voix, puis par le récit lui-même.

Sa double identité dévoile une binarité dans les genres de façon à correspondre aux normes, en occultant les éventuels problèmes techniques du passage d'un genre à l'autre : la barbe de trois jours sur le visage masculin disparaît tout à coup lorsqu'il passe au féminin, le transport de la tenue, le temps du changement et du maquillage sont oubliés (on peut bien sûr mettre ceci sur le compte de la parodie), la voix s'adapte au corps. En ce sens, il n'y a pas tant une inadéquation corps/voix (si ce n'est celle produite par la post-synchronisation) puisque la voix tend à renforcer le genre manifesté, à s'y conformer : la surprise naît du constat du double jeu de l'acteur/personnage, tandis que la voix s'harmonise avec l'apparence du corps. Il faut noter la singularité de ce cas étant donné qu'il ne s'agit pas d'une dissonance expressive, mais

243 Judith Butler, *Trouble dans le genre, op. cit*., p. 109-110.
244 *Ibid*, p. 261.

qu'elle est en fait initialement celle d'une personne dans un mauvais corps : ici la substitution vocale renvoie au décalage existentiel qui prévaut et tend, par l'harmonisation, à témoigner de l'incongruence qui existe de prime abord dans la société. Si la démarche est différente des autres cas, l'effet n'en est pas moins significatif car elle témoigne d'un devoir de subversion (qui ne devrait pas en être un, qui devrait avoir l'air *naturel*) à la médiatisation normée du corps.

C'est ce pourquoi le film n'est pas tellement subversif en termes de représentations de genres (le personnage homosexuel est finalement peu exploré au profit de son *alter ego* féminin, qui répond plus à des stéréotypes), mais l'est davantage dans la narration et dans sa parodie, qui n'a pas de scrupule à nier la logique naturelle biologique pour évoquer l'absurdité préexistante d'une association corps-voix-genre. Finalement, il n'y aurait plus la notion de transgression du genre[245], puisque le personnage qui se travestit en femme se dévoile en fait *vraiment* comme une femme (de naissance), ou plutôt, la transgression se fait par la logique : l'opérateur cinéaste se fait opérateur chirurgical qui vient transformer le corps de façon audio-visuelle. Le dépassement du sexe par la performance du genre transcende ainsi la nature de façon à le rendre… naturel. Tout ceci serait en fait l'objet d'une parodie.

Ce que révèle la parodie du genre pour Butler, c'est que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original[246] et qu'ainsi déstabilisées en permanence, les identités sont rendues plus fluides, prennent sens et sont contextualisées de manière nouvelle ; « la prolifération parodique des identités empêche que la culture hégémonique ainsi que ses détracteurs et détractrices invoquent des identités naturalisées ou essentielles[247] ». Le corps audio-visualisé d'Iron Pussy propose ainsi une identité étonnante puisque transgressant les logiques naturelles ou de naturalisation. La voix notamment permet de dépasser la restriction d'un sexe à un genre et d'ouvrir les voix, de renverser l'ordre. Tout ceci nous amène ainsi à nous questionner sur ce que nous avons audio-vu, à poser un audio-regard critique sur le réel : finalement, le film semble nous dire que ce n'est pas important de savoir si Iron Pussy est un homme ou une femme originellement ou de devoir trancher sur une catégorie de genre. Ce que le film nous montre, c'est comment le personnage, par la force productive de son désir, se transforme voco-morphologiquement, *devient* une femme ;

245 Judith Butler, *Bodies That Matter: on the discursive limits of "sex"*, Routledge, New York London, 1993, « Gender is Burning », p. 125 : « il n'y a pas de lien nécessaire entre travesti et subversion, et que le travesti peut fort bien être au service à la fois de la dénaturalisation et de la réidéalisation de normes de genre hyperboliquement hétérosexuelles. Au mieux, le travesti semble être le lieu d'une certaine ambivalence, qui reflète une situation plus générale ».
246 Judith Butler, *Trouble dans le genre, op.cit*, p. 261.
247 *Ibid*., p. 262.

comment le cinéma peut répondre aux fantasmes vitaux de son personnage en l'*opérant* de façon audio-visuelle.

Tous ces exemples ont ainsi proposé des corps a priori ordinaires qui ont été dotés d'une autre voix qui répond à des idées culturelles, qui renvoie à une image idéalisée, qui témoigne d'une certaine éducation, médiatisation. Le changement opéré sur l'ensemble corps-voix émeut ainsi par son inquiétante familiarité mais révèle plus encore la façon dont nous formatons notre/nos voix selon des contraintes latentes mais aussi comment les voix nous formatent. Les usages génériques de la substitution vocale nous montrent ainsi le potentiel de son effet comme créateur d'étrangeté, de décalage, de comique comme d'horreur. Ces registres révèlent en général les moments de bascule où l'homme se risque à faire vaciller son humanité. Les chamboulements faits au corps nous indiquent ainsi que ce dernier reste le médium privilégié de notre rapport au monde, qui peut être transfiguré par une voix extérieure.

PARTIE II. 2. Aspects de la substitution vocale comme motif narratif (typologie formelle)

Il a ainsi été question du rapport à la déliaison vocale dans son usage en termes de registres, de genres, de ses effets liés au sur-naturel dans leur dimension d'inquiétante familiarité. Selon les tonalités et lectures impliquées par les films, le rapport aux corps marqués par ce procédé est plus ou moins inquiétant, plus ou moins sérieux, plus ou moins familier. Pour autant, nos habitudes qui nous semblent familières n'en sont pas moins étranges, perturbantes étant donné qu'elles montrent la façon dont ces mêmes corps deviennent de façon latente, subtile, convenue, des médiums banalisés par des instances qui leur attribuent une voix. L'exemple d*'Iron Pussy* nous a permis d'envisager la substitution vocale comme indicateur d'un renversement originel qu'il s'agirait de détourner.

Il va s'agir désormais de développer d'autres analyses en prenant davantage en compte la forme que le décalage prend intrinsèquement dans la relation du corps et de la voix, pour ainsi évoquer les diverses identités et identifications qui ont pris le dessus dans ses rapports de désir et de plasticité. En continuant d'aborder les effets sensibles et réflexifs, il importera de changer d'angle pour s'approcher du rapport au corps selon la prise de la voix (ou du rejet), c'est-à-dire selon le mode de la substitution, le point de départ de la greffe, les propriétés, les caractéristiques. Cela implique alors d'évoquer l'intersubjectivité du rapport voix/corps pour

comprendre le rapport de force, le lien de contiguïté, le poids de l'un sur l'autre, par exemple lorsque la déliaison vocale se fait sous la forme d'une possession, d'une imitation, d'une transformation, d'une soumission, etc.

Si l'on a pu constater de l'aspect médiumnique du corps, il faut toutefois prendre garde à ne pas s'arrêter sur une idée d'un corps victime, fixe, impuissant par rapport à la direction vocale. Le corps, du personnage mais aussi le corps de l'audio-image, est empreint d'une énergie vitale qui possède ses propres forces figuratives. Face à la reconfiguration par la voix, il faudra comprendre les motivations plastiques et réflexives. Il y a ainsi toujours une prise de conscience du corps. On peut, pour illustrer ceci, citer D. Arnaud qui parle de changements de têtes : « Le rapport de forces dont procède le changement va aboutir […] à l'acte de suppression, mais, par des sensations corporelles et identitaires de non-coïncidence, il donne davantage accès à une conscience de l'autre en soi[248] » : il médiatise l'altérité dans l'identité, une altérité inhérente au corps.

Arnaud évoque ainsi les rapports de force et désirs plastiques et « défend la conviction que la vie plastique des faces déformées et dédoublées correspond à un processus de reformation identitaire, si et seulement si le mouvement engagé encourt le risque de la rupture en plein champ de bataille visuel[249] » : entendons, pour notre cas, audio-visuel. C'est ainsi ce risque latent dû à cet écart polyphonique qui va nous permettre de prendre en compte le petit ajout par rapport à la nature et de nous interroger sur ce que notre désir y projette.

CHAPITRE 1. De la non-adéquation du « bon » corps avec la « bonne » voix

C'est le fondement-même de l'incongruité morpho-vocale : dans cette recombinaison, on se rend compte que le corps témoigne d'un défaut d'harmonie avec la voix et inversement : on pointe le monstre, qui hybride deux instances a priori familières, en tant qu'il semble faux, inesthétique, artificiel, dérangeant. Il s'agit presque d'un jugement éthique en tant qu'on considérait un « bon » ensemble corps-voix : celui qui ne choquerait pas, qui s'accorderait aux normes, qui se fondrait dans la masse, dans les mœurs. Quelque chose s'est alors produit pour qu'il y ait inadéquation, échange, incarnation et les personnages eux-mêmes se rendent compte que quelque chose ne va pas, n'est pas normal. Le corps devient le médium d'une voix à laquelle il réagit : il se comporte différemment, parfois malgré lui, parfois il tend à lui correspondre, parfois il essaye de s'en extraire.

248 Diane Arnaud, *op. cit.*, p. 10.
249 *Ibid*, p. 14.

La greffe vocale questionne alors l'affirmation de l'identité de même que la vision fantasmatique d'un soi idéel. La voix est le greffon qui prend ou ne prend pas avec son nouveau corps hôte : l'opération est compliquée puisqu'elle assemble deux instances qui ne sont pas de même nature. Le principe chirurgical élabore une certaine dépendance, une aliénation, une soumission, un assujetissement du corps mais aussi par le corps : support physique et condition d'existence de la voix, il est rapporté à des considérations matérielles, tangibles, concrètes.

I. L'usurpation voco-morphique, manifestation d'une instance supérieure surnaturelle

La non-adéquation peut s'éprouver différemment selon les divers rapports corps-voix. Par exemple, il peut s'agir d'une substitution physique ou vocale volontaire qui tend à l'objectification de l'autre en tant qu'il est réduit à sa condition d'exemplaire, d'article propre à la consommation. L'autre devient ainsi un produit dont on s'empare comme on acquerrait la propriété d'un vêtement. Ici l'acquisition de l'apparence n'est pas justifiée dans un cadre légal d'un achat ; l'usurpateur s'octroie lui-même les droits de possession. Plus encore, il n'y a pas de véritable transaction puisque ce dernier se métamorphose lui-même, de façon pratique (il témoigne d'une praxis). Il détient ainsi un pouvoir particulier qui peut l'extraire d'une condition biologique commune pour s'infiltrer dans l'humanité sous l'apparence d'un de ses individus. On retrouve bien sûr les exemples d'êtres dotés de pouvoirs surnaturels qui peuvent se transformer à leur guise de façon magique comme Loki dans *Thor : The Dark World*, qui peut changer d'apparence comme il le souhaite (la sienne mais aussi celle des autres), Méphistophélès dans *La Beauté du diable*, Betelgueuse dans *Beetlejuice*, les compagnons d'Harry Potter grâce au polynectar ; qui peuvent posséder un corps singulier comme le diable dans *L'Exorciste*, la défunte victime dans *Rashômon* ou Rex dans *Incontrôlable*.

Ces illustrations montrent alors comment la force surnaturelle préfère en fait l'incarnation vitale, faire partie de ce monde où le mouvement est perpétuel et ne se trouve ni interrompu ou occulté (par la mort, l'au-delà, l'inconscient, le latent) ni prolongé et conséquemment, de façon paradoxale, annihilé (par l'immortalité). Grâce au cinéma, ils tendent ainsi à rejoindre l'élan de « la vie profonde, qui est déséquilibre et changements perpétuels », selon J. Epstein, et échappent ainsi à « une fixité et une régularisation contre nature » que la vie ne peut se laisser imposer, « ne fût-ce qu'à sa surface »[250]. La forme y est toujours mouvante. Le cinéma montre ainsi comment l'extra-ordinaire essaye en fait de s'inclure dans le flux vital, en rendant son

250 Jean Epstein, *op. cit.*, p. 342.

propre corps polymorphe, mimétiquement. Finalement, tous, par une démonstration spectaculaire de leurs pouvoirs, tendent à se manifester, eux-aussi, comme appartenant à un circuit plastique biologique, tout en s'abstrayant pour s'individualiser, se singulariser, attirer l'attention.

C'est une énergie cinétique, cinématographique, plastique. Le personnage s'inscrit dans le circuit des audio-images à une échelle plus incarnée, plus narrative, se fait lui-même transition de formes phonétiques et métaboliques. Plus encore, il se fait actif dans cette mouvance, c'est lui qui opère la métamorphose et engendre les anamorphoses, par son désir de vie. On peut, avec Henry Franck, y voir quelque chose de vampirique dans son impulsion cinématographique. « C'est peut-être le vampire, à la fois mort et vivant, qui inspire le plus de métaphores pour cet art basé sur un processus de transfusion, de transfert du réel » : son principe-même est d'incorporer la vie au sein de sa petite peau, sa pellicule, dans « le prolongement de la croyance, partagée par Balzac, selon laquelle la photographie absorbe à chaque cliché une part de l'essence constitutive de son modèle », principe qui témoigne en fait du procédé de l'appareil de projection, « mécanisme à deux bobines dont l'une se vide pour remplir l'autre, comme d'"une machine à laquelle la transfusion est consubstantielle"[251] »[252]. Si ce sont des personnages surnaturels qui procèdent d'une incarnation extatique, c'est parce qu'ils n'ont (a priori) pas d'existence dans la réalité et que cela devient leur moyen d'accéder à l'essence du mouvement de la vie, grâce au principe inhérent de la projection. Manquant ou désireux de vie, de vitalité, ils se greffent à d'autres formes afin de se prolonger un peu plus dans le fantasme cinématographique.

Nicole Brenez, elle, place la figure du vampire dans la catégorie de l'image et du Double en général, de *l'eidôlon*, dans le modèle du fétiche, « c'est-à-dire tout ce qui incorpore de l'altérité dans le corps, que cet Autre soit de l'absence, un excès ou un défaut de présence, de l'ailleurs, de l'autrement, du manque… [253]». L'*eidôlon*, en tant qu'il a pour vocation d'évoquer l'absent en lui donnant corps, de ressembler à la personne vivante, se décline sous plusieurs motifs, dans « tout ce qui manifeste un au-delà dans la forme humaine et l'on assiste alors au spectacle du corps privé de certaines de ces facultés, délesté, allégé peut-être et peut-être plus clair[254] ». Il apparaît ainsi dans ce modèle figuratif que la figure qui signale une supériorité, un

251 Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*
252 Henry Franck, *Le Cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma, Paris, 2009, p. 10.
253 Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, *op. cit.*, p. 35.
254 *Ibid.*

surplus, une surnaturalité va de pair avec celle à qui l'on a retiré quelque chose, dont on perçoit un manque qui est en train d'être comblé. Pour qu'il y ait substitution, il faut fatalement que les rapports se bousculent à un moment donné, qu'on prenne à l'un pour donner à l'autre, voire pire : que l'un accapare une donnée de l'autre. Ce rapport constitue un conflit figural de déséquilibre (c'est pourquoi il est facile de placer ses occurrences dans le registre fantastique[255]) et se présente alors le risque de la rupture dans le champ audio-visuel dont parle D. Arnaud.

Il faut par ailleurs différencier les formes qui se manifestent comme transitoires, mouvantes, et celles qui sont juste une autre version du même, un changement qui devient statique (et qui, dans ce cas, ne menace plus l'équilibre mais le rétablit, en instaure un nouveau). En effet, elle rappelle que « la grande majorité des *morphing* instantanés dans la série des *Harry Potter* […] aussi fascinants soient-ils visuellement, n'inculquent pas une dimension discontinue à la transformation. S'ils manquent de plasticité, ce n'est plus par défaut mais par excès de visualité[256] ». À trop vouloir en montrer, ces figures peuvent manquer d'évoquer la mutation vocale/physique pour se dévoiler ostensiblement comme spectaculaires (comme prouesses techniques). C'est pourquoi elles peuvent passer à côté de leur potentiel d'inquiétante étrangeté pour le spectateur (mais peuvent l'être pour un regard extérieur intradiégétique).

Par ailleurs, lorsque ces étapes transitoires de métamorphose ou de possession durent, la capacité de greffe de l'entité étrangère à l'image/voix qu'elle prend est plus perturbante, engendre des effets sensibles davantage dérangeants. Il est question de superposition, de recouvrement de l'identité modèle. Cette superposition physique (et spirituelle) est troublante puisqu'à la fois elle crée un dédoublement, à la fois elle occulte l'audio-image originale : elle remplace en même temps qu'elle duplique, elle annule en même temps qu'elle produit. Cependant, lorsque sa manifestation se prolonge, elle déborde l'opération transitoire pour faire de celle-ci un état étrangement durable. Ce qui peut permettre d'y voir une transition et non un remplacement effectif, c'est la coexistence de deux instances étrangères au sein d'une même entité : la voix et l'enveloppe charnelle, comme lors d'un fondu enchaîné hypertrophié. D. Arnaud indique qu'il faut réfléchir « aux conditions selon lesquelles métamorphoses et dédoublements impulsent une tension dans la durée entre la force d'irruption et le pouvoir de modulation, de sorte à intriquer au fil du visible les sensations du vécu aux exhibitions

255 Henry Franck, *op. cit.*, p. 12 : « Quelle que soit la forme qu'il revêt dans le récit, le phénomène fantastique est avant tout "a-normal" en ce qu'il met en péril l'équilibre, la normalité d'un univers où il n'a pas sa place. »
256 Diane Arnaud, *op. cit.*, p. 13.

spectaculaires[257] ». La brièveté de la déliaison vocale indique alors soit une intention d'attraction audio-visuelle (*Thor : The Dark World*, *Beetlejuice*), soit le passage rapide avant l'autre état de remplacement complet (*La Beauté du Diable*).

En comparaison, la durée de la déliaison vocale produit une tension plus palpable, plus dérangeante. Quelque chose résiste alors à la force transfigurante pour témoigner d'une présence originelle, à la fois pour témoigner de la perte, du manque ou de l'absence d'humanité de l'instance-greffon, à la fois pour rappeler la volonté de résister, et donc de la preuve de l'humanité, de l'instance-greffée. Dans *L'Exorciste,* le corps de Regan, alors qu'il se fait peu à peu complètement métamorphoser, témoigne d'une subjectivité plastique, j'y reviendrai ; dans *Incontrôlable* les dédoublements schizophrènes engendrent du mouvement dans tous les sens, dans une tension à la fois centrifuge et centripète.

Ce qui est notable dans ces substitutions vocales par prise de force, c'est que la fin du film (ou la fin de l'étape transitoire) essaye de résoudre la plupart du temps le conflit lié à la dualité, souvent en vain (dans *Incontrôlable*, la multiplicité de l'identité personnelle rejaillit finalement ; dans *L'Exorciste,* le danger d'une prochaine possession subsiste). L'équilibre tend à être rétabli puisque la coexistence d'une incongruence corps/voix est sommée de disparaître, pour que l'ambiguïté laisse place à une certitude, un état de fait. Jusqu'à la prochaine substitution.

II. Échange de corps subi – de l'inconfort d'être dans le corps de l'autre

L'équilibre peut être déstabilisé d'une autre façon : la substitution vocale ne signifie pas systématiquement l'emprise d'une instance (voix/corps) sur une autre, mais peut impliquer une transformation morpho-vocale sans qu'il y ait rapport de force interne à la recombinaison morpho-vocale – le rapport de pouvoir peut par ailleurs être externe : c'est généralement une force supérieure qui est à l'origine de l'échange corps/voix. Dans *Stardust* par exemple, le personnage de Bernard est transformé contre son gré par une sorcière, qui lui fait prendre l'apparence d'une jeune fille – apparence physique seulement. Le corps de Bernard devient ainsi plastique sous la magie de la sorcière puisqu'il change de forme (la voix, elle, semble échapper à la plasticité et indique l'ipséité du personnage malgré les apparences). Catherine Malabou rappelle à ce sujet : « La plasticité caractérise ainsi le rapport que le sujet entretient avec l'accident, c'est-à-dire avec ce qui lui *arrive*[258] ». Ces personnages trans-formés, soient

257 *Ibid.*
258 Catherine Malabou, « Ouverture : le vœu de la plasticité », in *Plasticité*, Léo Scheer, Paris, 2000, p. 9-10

qui ont pris une autre forme, ou plutôt, à qui l'on a attribué une autre forme, sont ainsi contraints de devoir interpréter leur nouveau corps. C'est notamment le cas à l'occasion des *body-swap*, soient des échanges de corps entre, la plupart du temps, deux personnes – cela peut être plus.

On peut remarquer deux particularités dans les films qui vont être étudiés : ces échanges de corps sont mixtes, autrement dit, ils impliquent au moins un homme et une femme, ce qui augmente le contraste morpho-vocal (en impliquant deux sensibilités *a priori* éloignées) et, lors de ceux-ci, c'est le corps qui change, et non la voix. En effet, il n'est pas question de montrer un échange de voix mais bien un échange de corps (plus facilement trompeur par sa présence physique). La voix, à chaque fois, révèle donc la véritable identité de la victime de la métamorphose. Un homme dans un corps de femme, une femme dans un corps d'homme… Une expérience subjective extraordinaire est vécue par ces personnages. Lyotard évoque par ailleurs la singularité inatteignable de chacun :

> « Le point de vue, le point d'écoute, le point de toucher, le point d'arôme par où les sensibles me portent atteinte est intransférable dans l'espace-temps. On appelle cette singularité de la résonance "existence". Dans le langage elle est suspendue aux déictiques : je, ceci, maintenant, là, etc. ; elle se signale par eux. Encore cette expérience ou existence est-elle partageable dans son intransitivité. *Ton* point d'écoute, de tact, etc., ne sera jamais le mien […][259] »

Le cinéma, de façon transgressive, outrepasse cette impossibilité pour proposer de faire de *ton* point de vue *mon* point de vue. Il répond alors à un ancien fantasme d'un désir de connaissance sensible de l'autre sexe, d'une empathie incarnée, sauf que cette empathie est de prime abord subie, non volontaire. Les victimes de la substitution endurent en fait une punition, une épreuve, le retour de leurs mauvais faits ou erreurs. Il s'agit en quelque sorte d'accéder à la moralité.

Turnabout ou l'impossible empathie

L'instance responsable du *body swap* dans *Turnabout* est une statue magique, un génie qui, lassé des disputes à répétition et des désaccords d'un couple, décide de lui donner une bonne leçon en alternant l'homme et la femme. J'ai déjà insisté sur l'initiative surnaturelle des substitutions vocales, abordons désormais les impressions sur les personnages. « Les règles du jeu vont changer pour les êtres de l'écran qui se transforment ou se dupliquent sous nos yeux. Désormais réunis dans l'intimité, ils ne seront plus que deux : l'un dans l'autre, l'un contre l'autre, l'un à la place de l'autre[260] ». Ces propos de D. Arnaud s'appliquent en effet pour ces

259 Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985*, Galilée, Paris, p. 137.
260 Diane Arnaud, *op. cit.*, p. 69.

êtres qui doivent, malgré eux, éprouver l'intimité de l'autre, de façon empirique. Ce qui est paradoxal, c'est que les personnages de *Turnabout*, mariés, sont censés s'aimer, c'est-à-dire éprouver l'intimité de l'autre. Lyotard, à propos de la subjectivité insaisissable, explique que « l'amour fait exception[261] » : « Il exige la perméabilité et la reddition de mon champ de perspective au tien[262]. » Alors qu'ils semblent oublier cette expérience hors du commun, le cinéma va leur rappeler comment faire preuve d'empathie.

Tim et Sally Willows nous sont montrés en alternance ; que ce soit par la mise en scène ou le montage, les personnages sont instaurés comme se faisant front : soit ils se tiennent tous deux face à face ou côte à côte occupant chacun leur « côté » de l'écran, soit ils occupent indépendamment leur espace personnel[263], le tout montré aux spectateurs grâce à un montage alterné (l'espace professionnel étant tout de même le plus représenté, que ce soit Tim ou Sally qui s'y présentent). Il y a ainsi un affrontement spatial et sexuel, puisque les deux personnages se tiennent de façon plutôt égalitaire à l'image. Tim, par ses gestes, ses propensions enthousiastes, son lieu d'activité, se meut davantage dans une expansion centrifuge, c'est un homme d'affaires, énergique et expansif, soigneux de son corps, qui aime jouer avec son chien ou faire du sport, et qui se révèle maladroit lorsqu'il est question de faire plaisir à sa femme. Celle-ci, par son manque affectif, son attention à son physique, sa gêne du chien qui vient perturber son espace, son association au milieu domestique et économique (*oikos*), est davantage illustrée dans un principe centripète ; elle est cantonnée au foyer et à ses relations sociales (féminines), frustrée des activités professionnelles et de l'incompréhension sexuelle de son mari. Ce sont ainsi des forces contraires mais complémentaires, qui s'attirent et se repoussent, qui n'arrivent pas à s'entendre dans le même espace.

Mr. Ram, une statue qui fait face à leurs lits, semble ainsi assister à ces scènes de ménage de la même façon que le spectateur : il occupe la même position frontale que la caméra dans la chambre des époux. C'est lui qui va substituer les corps de l'une et de l'autre, répondant à leur désir commun de vivre la vie de l'autre, qui va porter l'opération magique (et audio-visuelle). *Turnabout* remplit ainsi les fonctions de la comédie *screwball*, à savoir l'inversion des rôles genrés[264] de façon très littérale : on nous donne alors à voir des corps travestis puisque la femme

261 Jean-François Lyotard, *op. cit.* p. 137.
262 *Ibid.*
263 En effet, le premier plan du film (après le générique) panote de 180° de la statue (Mr. Ram) aux époux chacun dans leur lit l'un parallèle à l'autre, chacun au bord du cadre. On remarquera par la suite que Sally occupera la plupart du temps la droite et Tim la gauche, de façon assez systématique et symétrique.
264 Voir Kathleen Rowe, *The Unruly woman: gender and the genres of laughter*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 118

est dans le corps de l'autre, et inversement, et plus encore, travestis par la voix. Cela questionne alors le genre par rapport au sexe. Une performance, ou plutôt, une performativité[265] doit se mettre en place, à plusieurs niveaux. Tout d'abord, au niveau des personnages, ceux-ci doivent, pour faire bonne figure, faire croire qu'ils sont ceux à quoi ils ressemblent : l'autre, donc. Il y a ainsi quelque chose de la performance théâtrale : les personnages vont devoir se donner en spectacle, par exemple Sally (dans le corps de Tim) veut prouver à Henry qu'il s'agit bien de Tim devant ses yeux. Elle l'appelle alors volontairement Hank (car Tim se trompe toujours de prénom) et adresse quelques mots gentils au chien qu'elle déteste. Toutefois, leur attitude, leurs mots, leurs réflexes et surtout leur voix trahissent leur véritable personnalité.

Ils ne cherchent en fait pas réellement à se mettre dans la peau de l'autre : ils subissent plutôt l'inconnu car ils s'acharnent à garder leurs habitudes et leur comportement (Sally qui met du parfum, qui lit la page de la mode féminine dans le journal, qui s'offusque dès qu'un homme la touche et ne comprend pas son imprudence lorsqu'elle touche les sous-vêtements d'un mannequin ; Tim qui continue ses exercices matinaux, se montre en petite tenue à Henry, escalade un réverbère, porte un pantalon). Comme l'indique Éric Fassin dans la préface de *Trouble dans le genre*, le « genre ne se réduit pas à une performance théâtrale – comme le spectacle des travestis pourrait le laisser penser. N'allons pas imaginer qu'il suffirait à celle-ci de mettre une cravate, et à celui-là une jupe, pour subvertir à la puissance normative du genre[266]. » Ici, ce qui est différent, c'est que le costume, c'est le corps lui-même et qu'il leur est impossible de l'enlever. Porter le corps de l'autre ne suffit pas à accéder à son genre. Judith Butler le souligne : « Le genre n'est pas un artifice qu'on endosse ou qu'on dépouille à son gré, et donc, ce n'est pas l'effet d'un choix[267]. » Les personnages sont donc contraints de l'arborer de façon ana-morphique. Leur corps devient à l'identité ce que l'anachronisme est à la contemporanéité.

Cette anamorphose traduit donc cette artificialité de la concordance d'un sexe à un genre, l'image des corps est transfigurée par quelque chose qui se meut à l'intérieur et qui semble aller à son encontre. La rupture en plein champ de bataille audio-visuelle se manifeste par les mouvements inverses qui animent le corps et le rendent ainsi mécaniques. Ces corps deviennent en outre burlesques ; à l'image de Jerry Lewis, des gestes exubérants amplifient leur

265 Voir Judith Butler, préface d'Eric Fasin, *Trouble dans le genre, op. cit.,* p. 13.
266 *Ibid.*
267 Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York et Londres, 1993, p. X.

voix, des grimaces viennent accentuer leurs intonations, leurs yeux s'exorbitent en même temps que leur bouche mastique leurs mots. Leur véritable identité façonne alors le corps, le module à mesure que cette identité n'arrive pas à être contenue et déborde les limites physiques en faisant de ces corps des êtres-pantins, des poupées automatiques qui ne s'expriment que par emphase. Les personnages, extatiques, illustrent un étrange rapport interne/externe : à la fois le mouvement est initié de l'intérieur-même du corps, à la fois c'est comme s'ils se regardaient, comme s'ils étaient extérieurs et qu'ils en manipulaient les ficelles. Ce rapport est à l'image de la voix, étrangère au corps, qui à la fois est diffusée par celui-ci, à la fois s'empresse de s'en échapper et de repousser les limites du physique.

Le nombrilisme extatique

Rendez-moi ma peau opère le même principe, à un degré d'humour et de parodie plus ou moins certain, cette fois-ci avec deux personnes qui ne se connaissent pas. Il ne s'agit donc pas d'éprouver l'intimité et le quotidien de l'autre pour mieux le connaître, mais davantage d'une simple punition, sans morale empathique. Un homme et une femme causent un accident que subit une sorcière, celle-ci les inverse et les laisse ainsi. (La sorcière Zora opérera par ailleurs d'autres inversions de corps/voix dans le film, notamment un petit garçon blanc avec un homme adulte noir…) Reste à savoir s'ils arrivent vraiment à sympathiser (*sun* : avec, ensemble ; *pathos* : souffrance, passion).

Ici, l'homme se rend compte de la façon dont la femme est traitée ou doit se comporter et inversement ; cela nous dit quelque chose sur les normes et conventions sociales, politiques, culturelles, mais aussi sur l'époque. Toutefois, lorsque Marc est victime d'une agression sexuelle dans le corps de Marie ou de sexisme lorsque son patron lui dit qu'il ne peut pas payer un homme comme un femme, il ne se plaint pas en tant que victime d'une action qui vise un genre et qui opère une objectification du corps féminin, mais en tant qu'individu égocentrique à qui l'on a fait du tort personnel (voire en tant qu'homme). Les situations liées au genre ne sont ainsi pas dénoncées en tant que sexistes, machistes, politiques ou sociales mais sont admises comme normatives (telle situation arrivant à un genre en particulier). Elles donnent à voir un personnage dans une situation critique personnelle, le révoltant non pas de façon empathique mais égoïste. Le seul moyen qui permet l'empathie pour les deux personnages est la relation sexuelle qu'ils ont ensemble : par un désir égoïste et de façon extatique, chacun cherchera à faire plaisir à l'autre en tant que cela fera plaisir à son propre corps. Les instances résistant dans le corps étranger s'abandonnent enfin à l'expansion d'un soi à travers l'autre. La

sympathie se crée alors par un échange érotique, par une réunion physique des instances anamorphiques et contradictoires.

Le principe est encore le même dans *Scooby-Doo* où Daphné et Fred puis les autres membres du scooby-gang, Véra et Sammy, dans une visée comique[268], se voient échanger de corps (par une force surnaturelle incontrôlable et aléatoire). Si Fred se satisfait de pouvoir voir le corps de Daphné nu (et le prend donc plutôt bien), Daphné dans le corps de Fred le ridiculise par ses gestes rassemblés, ses manières précieuses et sa voix fluette. Les acteurs peuvent ainsi s'amuser à se dandiner ou à devenir sérieux en fonction des caractères très précis et formatés des personnages. La circulation est plus multiple et patente, d'autant plus qu'elle est soulignée par un effet visuel (les identités deviennent des petites têtes fantomatiques qui sont absorbées et recrachées par les corps). Toutefois, si les identités sont rendues plus fluides, elles ne débordent pas des stéréotypes informés aux corps et sont seulement transposées, indépendamment des enjeux de genre.

Substituer les corps peut en outre être perçu comme un geste moral d'une mise à l'épreuve empathique, mais montre surtout la façon dont le corps occupé devient un objet étrange et étranger qui n'a plus de moyen de s'exprimer, qui perd de sa substance en même temps qu'il perd sa voix. À l'inverse, la voix qui vient se loger dans ce corps s'exprime de façon personnelle sans pour autant s'identifier au corps. C'est elle qui traduit (en trahissant le corps) son logos, mais aussi ses besoins, ses désirs, ses pulsions. Le rapport se maintient alors dans cette division, les personnages semblent dire : « C'est le corps que j'occupe, il devrait m'être familier, or, il ne l'est pas ; je ne le connais et l'éprouve que par mon regard extérieur ». Le rapport sympathique ne se fait pas (d'autres cas de *body-swap* où la voix reste liée au corps semblent par ailleurs plus travailler sur l'empathie[269] – le but n'étant pas de créer de contraste audio-visuel burlesque) et ne permet pas de circulations identitaires plus ouvertes et étonnantes.

Pour autant, si ces exemples concrets situent l'identité dans la voix qui veut à tout prix recoller avec son corps propre, ils ont tout de même permis d'imaginer d'autres formes possibles, d'envisager la perte de sa matérialité physique singulière et l'expérience de l'autre ; mais aussi d'autres identités de figures travesties qui dépasseraient la binarité normative du genre.

---

268 Voir : https://www.youtube.com/watch?v=Pf4RjsdJE0I

269 On peut citer *Freaky Friday : dans la peau de ma mère* (*Freaky Friday,* Mark Waters, 2003, Etats-Unis) par exemple.

III. Mutation vocale et dysfonctionnement biologique/morphologique – continuité et disruptions

Cette inadéquation donnée entre le corps et la voix est souvent expliquée de façon surnaturelle grâce à des biais plus ou moins magiques (ou mystiques, divins, diaboliques…) dans des registres merveilleux ou fantastiques. Cette explication, certes non rationnelle, est facilement admissible pour les spectateurs qui n'ont pas à questionner l'origine de la dysphonie. Lorsque celle-ci semble inhérente au personnage lui-même, sans intervention extérieure et sans opération magique, cela peut davantage faire tiquer.

Il peut s'agir, comme nous l'avons vu, de la mutante Mystique dans *X-Men* (quoi que cela se rapproche plus du pouvoir magique que de la mutation génétique) qui peut prendre la voix de quelqu'un d'autre, mais aussi, de Nemo adulte/vieillard qui parle avec la voix de Nemo enfant dans *Mr. Nobody* pour signifier que tout ceci n'est que le fruit des fantasmes d'un petit garçon qui ne sait plus à quoi s'identifier. C'est aussi Martin dans *Tu Dors Nicole,* pour lequel il s'agit d'une mue prématurée sans période de transition qui caractérise pourtant la mue masculine[270]. On peut aborder plutôt ici les cas où il s'agit d'un même personnage qui illustre par sa voix une version biologiquement différente mais pourtant identique de lui-même : les cas où la voix anticipe la croissance physique, interrompt ou réinitialise l'ordre biologique, propose une rétrospective phonétique.

Contrairement aux cas de possessions ou de transformations qui manifestent une transition paradoxalement continue et durable, dilatée et élastique, les mues de la voix ici sont plus de l'ordre de la disruption. Alors que d'un côté, l'aspect critique, qui est censé n'être que temporaire, s'étire, de l'autre, le moment précis de la crise est dissipé, occulté, éludé. Le résultat apparaît directement, immédiatement, sans préparation préalable. Le procédé d'information de la voix est comme inexistant : la plasticité de la voix n'est pas questionnée mais donnée comme un fait, un phénomène spontané. C'est ainsi l'absence de façonnage qui surprend (par son aspect immédiat et non justifié, donc), mais aussi l'aspect *pratique* de sa réalisation (soit interne à l'agent). La force plastique immanente est ainsi de se substituer à elle-même, de proposer un choix de *voice-line,* une version alternative de sa propre voix (ou image du corps) mais qui reste propre au corps (ou, du moins, qui l'a été à un moment de sa vie), comme une nouvelle pousse déviante sur la tige.

270 Voir Chloé Beaussant, *op. cit.*

Cela transgresse en outre le schéma classique de représentation audio-visuelle. V. Campan énonce que les « films narratifs classiques respectent une convention universellement admise selon laquelle un même personnage est, du début à la fin, désigné par une apparence physique et un timbre vocal uniques[271] » ; « [v]oix et visage sont indissociables et concourent ensemble à édifier une identité. Enfreindre cette règle perturbe le sentiment que nous avons de ce personnage[272] ». C'est évidemment le propos de ce mémoire qui tourne autour de la notion d'inquiétante étrangeté à propos de l'incongruence corps/voix. Partant de ce constat, elle prend un contrepoint en l'exemple de *Toto le héros* (Jaco Van Dormael, 1991) où Thomas adulte (Jo de Backer) et Thomas âgé (Michel Bouquet) partagent en fait la même voix.

L'action plastique est alors celle de la voix sur les images en ce qu'elle les informe et les monte les unes avec les autres, les unes sur les autres quitte à les fondre ensemble, dans des temporalités différentes, des chronologies morpho-vocales perturbées. Elle possède un pouvoir d'effusion qui permet de déborder les limites de la représentation classique pour faire appel aux troubles immémoriels : les premiers plans nous identifient avec la version âgée de Thomas, pour ensuite introduire des flashbacks, le travail de remémoration et la rétrospective personnelle. Ainsi, la voix qui reste identique d'un corps à l'autre nous rappelle le sujet de l'introspection, mais aussi la façon dont on s'envisage soi-même. En effet, lorsque l'on essaye de se souvenir de soi, si on peut se rappeler des images de son corps enfant ou adolescent (d'autant plus qu'aujourd'hui, les photographies cultivent cette mémoire), il est plus compliqué d'imaginer sa voix d'avant. Sauf si elle est enregistrée, la voix arrive plus difficilement à prendre une emprise dans notre conscience. L'empreinte de la voix est alors d'autant plus touchante dans ses formes audio-visuelles. La continuité de la voix dans la discontinuité du corps témoigne alors du soi en l'autre, en allant contre l'évolution simultanée du corps et de la voix, il se passe quelque chose qui brusque l'ordre biologique, qui tend à annoncer une rupture dans l'union morpho-vocale.

CHAPITRE 2. De l'appropriation mimétique d'une autre voix

J'aimerais désormais aborder les cas où ce n'est pas le corps qui subit l'incarnation de la voix, mais c'est lui qui déclenche sa transformation vocale sans changer de corps. En général, lorsque l'on veut se transformer en quelqu'un d'autre, on tend vers un résultat complet, on omet rarement de ne pas changer de voix. Ce qui va nous intéresser ici, c'est le choix de l'isolation

271 Véronique Campan, *op. cit*, p. 59.
272 *Ibid.*

de la voix comme division de l'être-modèle. Ce n'est pas l'illusion d'un autre qui est visée mais une imitation vocale singulière. Le personnage en charge de celle-ci a donc opéré une sélection. Néanmoins, plus qu'une simple imitation ou un travestissement de la voix, il s'agit vraiment d'une mimèsis dans le sens où la voix est reproduite exactement comme elle l'est chez la personne mimée.

Il y a ainsi une forme d'identification au sujet pris comme modèle, mais aussi, encore, une espèce d'accaparement et de réaffectation de la voix subjectivée. En outre, la substitution vocale agit sur le corps du personnage qui s'approprie la voix mais, dans un mouvement de correspondances et de modulations réciproques, influence également l'image du corps de qui est imitée la voix. Ce corps se dépouille malgré lui d'une instance qui condense sa subjectivité et devient en quelque sorte le double de l'autre, comme le décrit C. Rosset[273]. Se faire imiter, c'est perdre sa particularité vocale, autant dans la trace acoustique qu'elle produit que dans ses intonations et marques de la personnalité.

Il s'agit encore et toujours d'une manifestation de supériorité, d'une prise de pouvoir, d'une mise en place de la force qui inverse en outre l'équilibre instauré au préalable. Tandis que l'un reste intègre (il n'est pas idéologiquement dépourvu de sa voix), l'autre, dont la voix est accaparée, se trouve quant à lui fixé à une image immuable d'un corps et/ou d'une voix, voué à devenir une caricature de lui-même. L'image du corps de qui l'on prend la voix est arrêtée comme une vision assertive tandis que le corps qui substitue sa voix prend une ampleur et une profondeur dans la trace phonétique qu'il émet, quitte à absorber de mauvaises ondes. Cette multi-dimensionnalité de la voix est alors investie des diverses valeurs subjectives, mais aussi qui dépassent le subjectif (puisque la voix transgresse le corps initial) pour invoquer le social, le culturel, le technologique, etc.

I. La voix transhumaniste

Il est un peu ambitieux ici d'explorer les potentialités du transhumanisme dans ses rapports à la voix, je vais me concentrer sur le cas de la machine et questionner sa capacité à se subjectiviser. Les machines, robots ou cyborgs humanoïdes ont généralement une voix « déshumanisée » en ce qu'elle perd le « grain » dont Barthes parlait, propre à la corporéité de la voix et qu'elle est programmée, numérisée, automatisée. Il est donc intéressant de s'arrêter sur la façon dont, à l'inverse, un être mécanique, à l'apparence humaine mais au comportement

273 Clément Rosset, *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Gallimard, Paris, 1976, p. 91-92 : « Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre ».

robotique, est représenté avec une voix humaine, et plus encore, dont il accapare une voix humaine de façon spontanée et éphémère. Pour ceci, il faut d'abord essayer d'entendre le projet transhumaniste.

Rémi Sussan écrit que les premiers des buts poursuivis est l'immortalité, mais plus encore, l'affranchissement des limites généralement assignées au corps[274]. Est visé le « postbiologique » dans le sens où le corps devient infiniment plus flexible[275], plus plastique, ainsi qu'à établir une intelligence artificielle, supérieure. Grâce à la technoscience, « il devient possible de reconfigurer son corps à volonté à l'aide de nanorobots[276] ». La science octroie une vision plastique du corps comme matériau à reformer et à améliorer, à trans-figurer, à trans-gresser. Par ailleurs, par la technique scientifique qui modifie les lois de la nature, un bouleversement peut s'opérer sur la conception du sujet humain en tant que ses constituants sont mis à mal, isolés, abstraits, désolidarisés avant d'être réassemblés. Le principe est ainsi mimétique en tant qu'il procède à la recréation de la façon dont la vie se meut, dont l'organisme advient à l'existence. R. Sussan cite Hugo de Garis, professeur d'intelligence artificielle, qui affirme que l'intelligence des robots se développe un million de fois plus vite que celle des humains, prophétisant ainsi la guerre de religion divisant l'humanité[277]. « Il reste peu d'espoir pour le vieux terrien, à moins de devenir lui-même un robot, un cyborg fusionnant biologique et mécanique…[278] ». C'est l'idée inverse de *Terminator* : rendre les machines humanoïdes, cybernétiques, avec un endosquelette métallique recouvert de tissus vivants (qui font évidemment la guerre aux humains dans le premier film et qui sont divisées en deux camps dans le deuxième, puisque les Terminator T-800 sont reprogrammés pour protéger les humains tandis que les T-1000, contrôlés par Skynet, l'intelligence artificielle, essayent de les détruire).

Le T-800 (Arnold Schwarzenegger), qui s'humanise finalement dans le deuxième film, incarne cette machine. Bien sûr, la saga *Terminator* rentre dans le domaine de la science-fiction, soit de la fiction scientifique (mais aussi futuriste) et anticipe de cette façon les avancées technologiques de l'époque ; comme si la technique cinématographique pouvait rendre possible ce que la science et la technologie ne permettent pas (encore). L'augmentation de l'homme se fait grâce à des effets visuels et sonores ; l'opérateur cinéaste se met à la place du scientifique

274 Rémi Sussan, *Les utopies posthumaines : contre-culture, cyberculture, culture du chaos*, Omniscience, Sophia-Antipolis, 2005, p. 151.
275 *Ibid.*
276 *Ibid*, p. 153-154.
277 Hugo De Garis, « Building Gods or Building our Potential Exterminators", http://www.chairetmetal.com/cm03/saris-imprime.htm
278 Rémi Sussan, *op. cit*, p. 156.

transhumaniste en rendant sa créature cinématographique plus puissante, plus jeune, plus immortelle, plus intelligente, plus trompeuse, plus humaine (trans-humaine)[279].

« Pas de monstruosité ou de transhumanité, ou de "fin de l'homme" concevable, en effet, tant qu'échappe ce "propre de l'homme" qui a connu tant de définitions[280] » annoncent Isabelle Moindrot et Charles Ramond. Il faut alors chercher en quoi il consiste. Ils citent l'âme, l'« esprit étendu », mais aussi la voix en ce que les robots manquent *a priori* l'humanité de la voix… C'est pourquoi, lorsque nous essayons d'imiter un robot, nous prenons une voix artificielle, non-naturelle, qui hache ses mots. Alors qu'on a commencé à pouvoir capter des images et les reproduire, la mise en machine de la voix n'a pas tout de suite été évidente ; nous l'avons vu avec A. Castant, elle porte davantage la trace du mort. Helga Finter ajoute de plus que la science qui invente, au XIX^{e} siècle, les techniques de conservation de la voix, est aussi à ce moment-là « hantée par sa production artificielle[281] » ; elle prend l'exemple littéraire d'un conte paru dans *Le Roi au masque d'or* de Marcel Schwob « La machine à parler » qui raconte l'histoire d'un inventeur qui a mis en place le mécanisme physique de la voix humaine afin de la reproduire. La voix y est caractérisée par un fort débit, sans harmonie, sans intonation, qui devient sourde. La machine ne peut pas reproduire ce qui donne l'humanité à la voix et crée un grand sentiment d'*unheimlich* :

> « y font défaut un timbre caractéristique – la trace psychosomatique de sa singularité de sujet humain -, ainsi qu'une intonation qui indique une relation à l'énoncé. L'absence de traits sonores renvoyant à un rapport au corps et au langage désigne ces traits comme la marque de l'"âme" d'une voix humaine[282] ».

Il y a ainsi dans ce conte quelque chose qui contre le fantasme démiurgique du scientifique qui tend à recréer une forme de vie humaine : la voix « y est déjà comprise comme un impossible objet de désir[283] ». Il reste problématique de restituer ce qu'elle a de proprement humain puisqu'elle possède une corporéité qui la caractérise, par son souffle, sa posture, ses émotions, ses intonations, son état, sa diction, etc.

Comment ne pas être impressionné et inquiété alors, lorsque le Terminator est capable d'imiter tout ceci, en ne se contentant non pas d'enregistrer un segment de paroles entendues,

279 On peut se demander par ailleurs si cette attitude transhumaniste ne se retrouve pas dans d'autres œuvres que dans le genre science-fiction, comme dans *La Beauté du Diable* par exemple où il s'agit de tendre vers la jeunesse éternelle et où l'opérateur du transhumanisme, Méphistophélès, peut lui-même se transformer et s'améliorer.
280 Isabelle Moindroit et Charles Ramond, Préambule in Isabelle Moindrot, Sangkyu Shin (dir), *Transhumanités – Fictions, formes et usages de l'humain dans les arts contemporains*, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 8.
281 Helga Finter, « Signature de voix », in *Transhumanités*, *op. cit.*, p. 77.
282 *Ibid*, p. 77-78.
283 *Ibid*, p. 79.

mais en analysant la voix et en reproduisant les tonalités qui lui sont propres pour lui faire dire autre chose ? C'est en modulant sa voix sur un principe de subjectivisation que le principe transhumaniste touche au plus près de l'humanité, c'est la perspective d'une humanisation, d'une vitalité, d'une conscience subjective coincée dans une machine qui dérange.

La voix transhumaniste du robot devient en quelque sorte méta-physique en ce qu'elle parle au-dessus du corps en l'accompagnant, au-dessus de la *phusis*, de la nature, mais qu'elle invoque aussi la recherche rationnelle de la connaissance de l'être humain, qu'elle cherche à comprendre ce qui le meut, ce qu'il désire, ce qui compose son humanité, notamment dans ses ondes sonores. Le lien intersubjectif qui unit cette voix est ainsi, plus profondément que celui qui relie l'entité d'un corps et celle d'une voix, celui d'une connaissance universelle de la subjectivité humaine qui anime le corps à travers sa voix.

II. Le mime vocal

Le trans-humanisme, en ce qu'il dépasse l'humain, qu'il est transgressif, peut se traduire par des biais internes à l'homme et non seulement via des machines humanoïdes (physiquement, intellectuellement). Dès qu'une voix est substituée, finalement, dès qu'il y a un transfert spatial de la voix, dès qu'il y a une transgression d'une instance humaine vers une autre, il y a en un sens transhumanité dans cet aspect de déplacement. L'imitation permet en outre de s'octroyer un surplus d'humanité puisqu'on s'ajoute une partie de l'humanité d'un autre, qu'on s'augmente soi-même des connotations subjectives de l'autre.

Dans les cas que nous avons abordés, les modèles empruntés par la voix sont de différents registres : dans *The Adventure of Iron Pussy*, le modèle de la voix féminine n'est pas incarné par une individualité, il s'agit plutôt d'une idéalisation (modèle de genre) ; dans *Un Pitre au pensionnat*, le modèle grossièrement imité existe dans la diégèse, il n'est pas à l'écran en même temps que Wilbur mais est invoqué par la caricature (modèle de classe sociale) ; dans *Sorry to bother you*, le modèle est, idéalement et de façon fantasmée par l'expérience professionnelle, celui d'une amélioration sociale à travers la voix d'un blanc (modèle d'ethnicité) ; dans *X-Men,* le modèle peut être à côté du mime (Mystique) comme absent, Mystique peut soit répéter avec la voix de l'autre ce qu'il vient de dire, soit imiter une voix en lui faisant dire ce qu'elle veut, l'utilisant de façon pratique (modèle politique de ruse). Elle peut donc subdiviser les éléments qui constituent son modèle pour en isoler un en particulier (en l'occurrence, la voix).

Cela se rapproche des spectacles d'imitation que nous connaissons, sauf qu'ici, encore une fois, il s'agit davantage de mimèsis et témoigne de la capacité du cinéma à augmenter l'être

filmique. Ce qui est aussi intéressant avec les mutants des *X-Men*, c'est que, contrairement aux superhéros Marvel comme Spider-Man, Hulk ou les Quatre Fantastiques, il ne leur est pas arrivé d'accident chimique, physique ou traumatique pour être investis de super-pouvoirs. Le mode de plasticité du corps est leur est donc interne : l'accident avec lequel le sujet entretient un rapport est plus de l'ordre de l'organique, du biologique, les mutations sont de fait génétiques (et deviennent en fait des super-pouvoirs). Mystique, un de ces mutants, est tel un caméléon : elle peut se transformer parfaitement en qui elle veut. Dans *X2* par exemple, alors que Diablo (Alan Cumming) s'émerveille devant elle : « il parait que tu peux imiter n'importe qui… même leur voix[284] » et qu'elle a son apparence originale de mutante, elle répète juste après lui ses derniers mots, avec la voix de Diablo : « même leur voix »[285], comme un écho, comme un psittacisme reproduisant une parole liée à son environnement langagier. Il y a quelque chose d'anonyme, mais plus encore, de négation d'une identité propre lorsque Mystique se détache de son propre corps pour finalement ne produire aucune nouveauté sémantique mais plutôt un autre sens *formel*, performatif.

V. Campan énonce : « c'est là un des atouts majeurs du cinéma sonore, qui peut utiliser les traces acoustiques pour refigurer au lieu de recopier, en exploitant leur dimension échoïque, leur faculté d'évoluer au fil de successifs ancrages, filmiques ou non[286] » et continue : « Le son en écho est écartelé entre deux déterminations spatio-temporelles distinctes et n'a, en réalité, aucune place attitrée[287]. » En effet, les mots répétés de Diablo n'appartiennent pas à Mystique, elle n'en a pas la parenté ni l'autorité, les mots se perdent dans un entre-deux. Elle devient en quelque sorte une éponge capable d'absorber les informations visuelles et sonores qui l'entourent pour ensuite les restituer telles quelles, de la même façon que nous pouvons nous contenter de ressortir (im)médiatiquement ce qui nous a été inculqué auparavant, sans passage par une subjectivisation. Il s'agit par ailleurs d'un jeu d'hubris puisqu'elle l'imite afin de lui montrer ses capacités.

Celles-ci sont également développées dans *X-Men : Days of Future past*, où Mystique, qui s'est infiltrée dans les bureaux de Bolivar Trask (le méchant), doit faire face à une arrivée inattendue lorsqu'une secrétaire appelle le Docteur Trask. Elle improvise alors une réponse avec la voix de Trask-même (Peter Dinklage) : « Un moment ». Elle peut alors sortir de la pièce

284 « Theys ay you can imitate anybody… even their voice », c'est moi qui traduis.
285 Vers 1 :14 :20 du film *X2*.
286 Véronique Campan, *op. cit.*, p. 24-25.
287 *Ibid.*, p. 25.

avec l'apparence de ce dernier[288]. Plus tard, alors qu'elle a pris l'apparence d'un des hommes du président[289] et qu'elle s'apprête à tuer le fameux Trask, Charles Xavier, le mutant télépathe, l'arrête dans son élan et Mystique, sous l'apparence empruntée, énonce avec sa voix à elle, comme un lapsus, une révélation de sa véritable identité : « Laisse-moi tranquille, Charles ». D'un côté, Mystique prend la voix de quelqu'un avec sa propre apparence, de l'autre, elle parle avec sa propre voix avec l'apparence d'un autre., en isolant la voix du corps. Par ailleurs, ces situations prouvent qu'elle n'est pas en complète assurance, qu'elle n'a pas un contrôle total sur les événements, qu'elle est surprise, brusquée, déconcertée et qu'elle doit de fait réagir en fonction. Il y a alors une sorte de conflit qui se révèle, engendré par les circonstances, qui oppose sa propre identité avec celle qu'elle s'approprie.

Ce sont des moments de crise, de transition qui n'ont pas vocation à perdurer, mais simplement à montrer le petit moment de latence avant (après ou pendant) la transformation intégrale. Il s'agit de l'instant éphémère où la forme est en train de prendre une empreinte, le moment imparfait de la formation plastique. Plus encore, il faut finalement se méfier de parler de plasticité : « *la trace est inconvertible en formes*[290]», énonce C. Malabou.

> « Il suffit en effet de prononcer ce mot, *trace*, pour mesurer tout ce que la plasticité peut présenter d'immédiatement impertinent dès lors qu'il s'agit de penser le trait originaire, le coup d'envoi des différences, le lancement de l'individuation, l'écriture – lesquels sont originairement étrangers au désir de la forme. Un support, oui, mais, comme le dit Derrida, un support qui ne préexiste pas au frayage de la trace. Une empreinte, oui, mais une empreinte atypique […]. Une explosion, oui, mais pour reprendre les termes de Lévinas, une déflagration dont l'"immensité [est] […] en quelque façon, trop grande […] pour l'intériorité, pour un Soi[291]". Supplément oui, mais un substitut qui ne s'arrête pas à la matière plastique et refuse de trouver en elle son repos.[292] »

Ces moments de substitution mutante vocale sont fugitifs, ne s'ancrent pas dans le corps, bien qu'ils lui soient inhérents, ne se destinent pas à perdurer tant que le corps n'est pas en adéquation avec la voix. On ne peut en effet pas vraiment parler de plasticité tant que la forme n'est pas reçue de façon déterminée, qu'elle n'arrive pas à s'individualiser. La trace demeure intraduisible en forme, l'instant vocal transitif échappe alors à une détermination. La substitution vocale s'instaure alors uniquement comme capacité contingente qui est plus de l'ordre d'un état transitif, laisse transparaître la subjectivité derrière tous ces masques.

288 Vers 37 :48 de *X-Men : Days of Future past.*
289 Vers 1 :37 :25.
290 Catherine Malabou, « Plasticité surprise » in *Plasticité, op. cit.*, p. 317.
291 Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 61.
292 Catherine Malabou, « Plasticité surprise » in *Plasticité, op. cit,* p. 317-318.

Comment se dévoilent par ailleurs ces masques vocaux ? Ne sont-ils pas les couches qui se superposent à notre visage de sorte à réécrire sans cesse notre histoire ? L'idée de palimpseste traduit bien, à chaque fois, la façon dont le corps réagit à ce qu'on applique sur lui. Qu'en est-il lorsqu'une voix extérieure dicte une histoire sur un autre corps (physique) que le sien ?

III. Les corps palimpsestiques : l'écriture du corps par la voix

Il est plus question ici de se rendre modulable dans le but d'être informé par les impératifs contemporains (et post-modernes). Les corps deviennent capables de recevoir une nouvelle plasticité à mesure que cela s'impose à eux. Toutefois, encore une fois, C. Malabou précise le sens de plasticité : « Les deux significations fondamentales de la plasticité – réception et donation de forme – se trouvent alors investies d'une valeur radicalement nouvelle pour désigner la capacité qu'a le sujet de se former et de se transformer, de se dessaisir de sa forme ancienne, de fabriquer du substitut (matière plastique avant l'heure), d'exploser enfin[293]. » « Est "plastique" le support qui est capable de garder la forme qu'on lui a imprimée, de résister au mouvement d'une déformation infinie. En ce sens, "plastique" s'oppose à "élastique", "visqueux" ou encore à "polymorphe", dont on le croit trop souvent synonyme[294]. » Nous avons eu l'occasion d'étudier des cas dont la voix modulait le corps de façon durable ; ici, il est davantage question de traiter de l'empreinte de la voix sur un corps de façon anamorphique.

Néanmoins, lorsque le corps transforme ou est transformé, à ce moment-là s'actualise une plasticité, puisqu'il s'agit de se dessaisir d'une forme pour en prendre une nouvelle. Lorsque les corps sont chargés d'une nouvelle voix, par exemple, cela ne signifie pas forcément qu'ils sont polymorphes (puisqu'ils ne changent pas de forme selon leur gré, n'importe quand, qu'ils ne prennent pas plusieurs formes en même temps) mais plutôt qu'ils reçoivent une nouvelle forme et que ce qui leur donne leur forme peut agir une ou plusieurs fois sur eux au cours de leur vie, selon une logique presque industrielle de reconfiguration des produits pour les rendre disponibles à la consommation. À l'instar du plastique, ces corps se retrouvent recyclés, retransformés, reconstitués.

Ce qui va de nouveau nous occuper, c'est la superposition d'une voix sur un corps comme si l'on réécrivait sur un parchemin : le corps se dévoile comme palimpseste pour accueillir en lui les mots qui sont proférés par une autre instance. Le mouvement est en quelque sorte analogique à celui qui agite les personnages du Tricheur dans *Le Roman d'un tricheur* par

293 Catherine Malabou, « Ouverture : le vœu de la plasticité », in *Plasticité, op. cit.,* p. 9.
294 Catherine Malabou, « Plasticité surprise », in *Plasticité, op. cit.,* p. 312.

exemple, tout comme dans *Ant-Man*. Le principe mimétique n'est pas actionné par une force supérieure ou surnaturelle, n'est pas le fait d'un pouvoir ou d'une volonté de substitution de soi mais s'apparente davantage à nos habitudes de lecture/d'écoute mimétique (visuelle, auditive ou audio-visuelle), comme lorsque nous connaissons par cœur les vers d'un poème, les répliques d'un film ou les paroles d'une chanson et que nous les réinvestissons dans nos situations quotidiennes. Toutefois, il n'est a priori pas question de mémorisation ici puisque la voix est mimée alors qu'elle vient tout juste d'être proférée : tout se passe de façon simultanée, comme si la voix était diffusée et aspirée au même moment.

La lecture du corps

C'est le cas dans *Mademoiselle* notamment où la voix-over de Mademoiselle Hideko (Kim Min-hee), expliquant sa ruse et le retournement de situation sur laquelle elle a pris le contrôle, vient se poser sur les lèvres de l'oncle Kouzuki (Jo Jin-woong), sa victime. La voix-over commence par recouvrir d'autres images qui illustrent une activité d'un faussaire changeant la photo d'un passeport, résonnent avec celles-ci, avant de coïncider, après un changement de plan, avec le mouvement labial de l'homme dévoilé dans un étrange lieu (une cave servant de laboratoire scientifique mais aussi de salle de torture), un papier à la main. On se rend immédiatement compte que la voix féminine entendue énonce les mots manuscrits, mots qu'articule Kouzuki en lisant la lettre[295].

La correspondance des mots prononcés et les mouvements de la bouche rendent ainsi cet effet de la substitution vocale comme à la fois doublage et play-back. Il y a à la fois propagation et occupation de l'espace par la voix-over dans un principe dispersif, à la fois, par un effet de montage et de gestuelle de la bouche, par une incarnation désacousmatisée mais aussi déliée, un mouvement vers l'absorption de la voix dans le corps. La voix vient finalement se recueillir dans un corps concret : alors qu'elle montrait son pouvoir en narrant tout son stratagème, de façon presque redondante audio-visuellement puisque la voix, artificiellement *over*, se manifeste sur des images ostensibles de la création artificielle d'un faux ; elle finit, par un *cut* tout aussi artificiel, par se concentrer de façon inhérente dans un mouvement du visage.

D'une manière ou d'une autre, elle prend le contrôle, elle dévoile les ficelles et la façon dont elle a fait de Kouzuki son pantin. C'est comme si, en même temps qu'il lisait la lettre qui lui révèle des événements qu'il ignorait, qui l'humilient et qui vont changer le cours de son existence, la voix réécrivait son histoire, sur lui-même, le prenant pour matière. En énonçant

295 Vers 2 :05 :37 du film.

des faits passés, elle agit de fait sur le futur (soit : le présent). L'influence de la lettre sur le visage se manifeste comme l'influence directe de Hideko sur Kouzuki, le transformant sous le poids de sa voix, de son grain ; l'obligeant à articuler les mots qu'elle a elle-même écrits et prononcés, à se mouvoir sous sa plume. Malgré Kouzuki, c'est elle qui parle à travers lui et qui lui annonce la manière dont il va finir : manipulé par une force invisible, par une fumée opaque. Alors que le geste de lecture pourrait sembler banal, il devient ici significatif de l'emprise de l'autrice sur le lecteur (comme, finalement, lorsque l'on s'abandonne corps et âme dans une bonne fiction). L'accaparement du corps de Kouzuki par le phénomène de substitution vocale nous indique le palimpseste qu'elle produit, en ce qu'elle s'exprime au-dessus de lui, qu'elle lui impose par la voix un rapport intersubjectif non-désiré.

De la reconfiguration permanente

Le cinéma de Raoul Ruiz est riche de ces corps palimpsestiques, comme l'analyse A. Boillat dans « Trois vies et un seul cinéaste »[296] où il remarque plusieurs occurrences de déliaison vocale « qui exhibent l'hétérogénéité des matières de l'expression filmique généralement occultée par l'illusion du synchronisme voco-labial[297] ». Dans *Fado majeur et mineur* par exemple, le corps de la petite fille se plie sous les paroles des acteurs adultes jouant devant elle un drame amoureux et devient le palimpseste de l'histoire qui se produit face à elle. Abordons pour l'heure *La Ville des pirates*, pour lequel Boillat parle de « logique permutative » qui s'applique en effet à de nombreux phénomènes dans le film. Deux déliaisons vocales significatives ont lieu ici : la deuxième, lorsque le petit garçon Malo (Melvil Poupaud) crie un horrifique « Va-t'en ! » avec une voix démoniaque, la première, lorsqu'Isidore (Anne Alvaro), après s'être faite embrasser par le personnage schizophrène Toby (Hugues Quester), parle avec la voix de ce dernier. Toby tient Isidore prisonnière et se montre à elle selon ses différentes et nombreuses personnalités, qu'elle finit par comprendre. Dans le cas qui va suivre, Toby va une fois laisser parler une de ses voix, sauf qu'elle va finir par s'immiscer dans le corps d'Isidore.

Le baiser échangé entre eux est au début partagé, puis se finit de façon brutale puisque Toby force ses lèvres contre celles d'Isidore qui essaye de s'en échapper. À terme, Isidore arrive à s'en défaire et éjecte Toby hors du cadre. Un contrechamp sur celui-ci le révèle pleurant des larmes de sang, un couteau à la main ; on entend sa voix en *over* puisqu'il n'y a pas de synchronisation labiale : « maintenant on n'est qu'un seul. Je sais que tu accepteras ton destin. »

296 Voir Alain Boillat, « Trois vies et un seul cinéaste (Raoul Ruiz) », Décadrages [En ligne], 15 | 2009, mis en ligne le 26 novembre 2012, consulté le 21 mai 2018. URL : http://decadrages.revues.org/122
297 *Ibid.*

Retour sur Isidore : c'est en fait elle qui prononce les mots entendus, avec la voix de Toby : « le bonheur absolu de l'amour. Ma reine… Ma reine ! Maintenant tu es heureuse, avec ton prince charmant. » Alors qu'elle se rend compte du phénomène de substitution vocale, apeurée, elle porte sa main à son visage, main ensanglantée. S'est opéré un transfert de personnalité : Toby, en posant ses lèvres sur celle d'Isidore et en prolongeant le baiser, l'a ainsi imprégnée de sa voix qu'il a transmise par son lieu de prédilection. La séquence est par ailleurs baignée d'un filtre rouge et d'une musique inquiétante. « Ce genre de procédés qui évoquent le burlesque d'un Tex Avery – mais qui, déplacés dans un film à acteurs, relèvent du cauchemardesque – irréalise totalement le monde représenté[298]. »

> « Dépossédé de sa voix, le locuteur est assailli par la présence de l'autre qui s'exprime à travers lui : cet usage vocal s'inscrit dans la thématique de l'éclatement de l'individu qui traverse toute l'œuvre de Ruiz, où elle est associée à l'angoisse d'une identité impossible, car toujours soumise à l'indécision du monde dont le polymorphisme des personnages est l'une des manifestations[299]. »

La force figurale des personnages chez Ruiz est en effet, plus que plastique, polymorphique et anamorphique puisqu'ils ne cessent d'afficher leur inconstance, leur instabilité et leur mutabilité, ce qui menace leur « intégrité ontologique », de la même façon que le film n'arrête pas de changer de forme, de couleur, d'histoire. J. Epstein l'a noté : « L'image cinématographique d'un homme est non seulement différente de toutes ses images non cinématographiques, mais encore elle devient continuellement différente d'elle-même 300. » Le palimpseste se fait en continu, menace toujours de ressurgir chez les personnages, la déliaison vocale soulignant d'autant plus cette idée extatique. Pour reprendre avec Boillat : « Les principes ludiques de l'aléatoire qui sous-tendent la construction de ses films transforment le personnage "sujet" en un "objet" manipulé par une instance située à l'extérieur de la diégèse ou au seuil de celle-ci, incarnation évanescente d'un principe structurel[301] », le statut du corps semble en effet changer selon un principe de mutabilité qui régit l'agencement du film tout entier, semble s'abstraire à sa subjectivité.

Dans le texte « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », Martine Beugnet cite Deleuze qui réfléchit sur la figuration et l'abstraction, notamment la voie par laquelle l'art moderne « s'engage au-delà de la figuration sans pour autant s'identifier à

298 *Ibid.*
299 *Ibid.*
300 Jean Epstein, *op. cit.*, p. 392.
301 Alain Boillat, « Trois vies et un seul cinéaste », *op. cit.*

l'abstraction pure[302] », ce qui s'applique aussi au cinéma puisque « le cinéma est un art du temps et de la fluctuation où l'image, comme le son, est en constante mutation[303] ». Pour dépasser la figuration, il propose notamment le rapport de la forme sensible à la sensation :

> « à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et la limite, c'est le corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. […] C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps[304]. »

L'esthétique ruizienne du palimpseste se fonde en outre sur la sensation, de façon synesthésique, avec la couleur (le rouge, facilement symbolique), la musique (qui installe l'angoisse), les rôles d'amants, le motif tactile du baiser, la verbalisation poétique du discours amoureux, la substitution vocale. C'est elle qui tire les éléments audio-visuels, morpho-vocaux, vers une logique de transgression de la figuration (illustrative et narrative), pour lui attribuer une dimension qui s'accorde au principe régénérateur du film. Il ne s'agit pas tant d'attribuer une subjectivité à ses personnages mais plutôt de constater leur transfiguration productive, sensuelle, érotique. En effet, ces corps sont à la fois objets et sujets et c'est peut-être ce que nous signalent finalement les changements de voix : en substituant la voix de l'un par l'autre, on en change la subjectivité mais en même temps, on l'objectivise. L'inconstance du corps du film se traduit en outre par l'inconstance voco-morphique, pour troubler des identités et les extraire d'une dangereuse fixité.

CHAPITRE 3 : Le trouble vocal

La substitution vocale, en tant qu'elle éprouve notre considération de la familiarité, nous fait ainsi effectuer un pas de côté par rapport à la représentation ordinaire du monde, celui que l'on ne voit plus (« voir » est « une fonction de l'œil »), que l'on ne regarde plus (« regarder » est « une fonction de l'esprit » [305]), que l'on pense acquis. Un décalage perceptif s'opère en fonction d'une subjectivité qui est mise à mal : un personnage ne se reconnaît plus, n'est plus reconnaissable ou ne reconnaît plus l'autre. La plupart des cas de substitution vocale témoignent de fait d'un trouble pour le personnage, qu'il en soit objet à son insu, initiateur ou spectateur. Ils peuvent aussi s'avérer comme irruptions dans le processus filmique, relatifs à une expérience

302 Martine Beugnet, « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran » in Jérôme Game, *op. cit.*, p. 52.
303 *Ibid.*
304 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981, p. 39-40.
305 Noël Burch, *Une praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1969, p. 55.

subjective plus profonde et ambiguë ou encore exposant des phénomènes refoulés par la pensée commune.

Ces troubles sont le plus souvent les effets d'une pulsion érotique, d'un désir scopique d'une réalité qui s'accorderait à nos fantasmes, de refoulés qui finissent par ressurgir de leurs lieux cachés. Jérôme Game, dans *Image des corps / corps des images au cinéma*, pose la question : « Comment le cinéma est-il à même de représenter les facultés créatrices du corps, mais aussi ses puissances et ses formes irréductibles à toute typologie : gestes, désirs, pulsions, tendances hors cadre, hors champ, hors discours ou hors normes[306] ? ». C'est bien ce qui semble nous préoccuper depuis le début de ce mémoire. L'idée est de réfléchir au dispositif cinématographique et à son lien avec « l'informe *natura naturans*, la force dés-organ-isée/sante qu'est un corps – filmé, filmant ou regardant[307]», entre l'image du corps et le corps de l'image.

En effet, l'image du corps chétif, par exemple celui malade et ivre de Clive Langham dans *Providence* (mais j'aurais pu en citer beaucoup d'autres), va se répercuter sur le corps de l'image qui palpitera au rythme des spasmes maladifs, à l'occasion d'un glissement mental entre autres. Les instances vitales du corps sont ainsi propulsées comme force d'agencement du corps de l'image : celles-ci donnent forme au dispositif audio-visuel, au régime d'image, à ses rapports internes. Le dévoilement du corps de l'image reflète en ce sens le point de vue d'un corps dans l'image (diégétique ou non) : il faut alors réfléchir à la substitution vocale en particulier, qui indique un léger décrochage par rapport à l'expérience habituelle familière du monde. Les figures qui sont alors créées par le corps défaillant sont en ceci curieusement des objets de la psyché de leur créateur, qui leur transfère son état émotionnel. En quoi est révélé le trouble ?

I. L'expérience transfigurée

Le trouble subjectif peut être le résultat d'un problème mental, qu'il soit lié à une maladie (schizophrénie), un traumatisme ou à la prise d'adjuvants psychotropes. L'expérience de la réalité devient non-familière : elle est modifiée, perturbée, altérée, un décalage s'est opéré. Le corps de l'image est de fait lié au corps et à la psychologie du personnage puisqu'il en révèle les décrochages, les défaillances, les troubles, les incongruences, les fantaisies. Ce qui va nous préoccuper ici, c'est le doute qui réside face aux audio-images issues du personnage en crise.

306 Jérôme Game, *op. cit.*, p. 8.
307 *Ibid*, p. 9.

Le film nous propose alors d'adopter un point de vue particulier, étrange, qui bouleverse notre rapport à la norme. L'empathie ne se fait alors non pas sans peine. Comment se fait-il que le même personnage soit incarné par deux acteurs ou qu'au contraire, deux personnages soient joués par une seule actrice (alors qu'il ne s'agit, a priori, pas de conventions facilement admissibles de genre ou de registre comme l'horreur ou le merveilleux) ? Dans le cas de la déliaison vocale, c'est la voix qui permet de faire lien ou de diviser : elle permet d'un côté d'unifier les deux apparences d'un personnage par une même profération et de l'autre, de différencier deux personnages apparemment identiques.

Dès qu'il propose de traduire la subjectivité d'un personnage, enclin aux troubles mentaux, en une déstructuration de la représentation normative, le principe filmique s'apparente à la théorie psychanalytique du refoulé psychologique qui se formule en angoisse. Freud énonce l'origine commune de l'inquiétante étrangeté de celle-ci avec l'épilepsie ou la folie : « Le profane se voit là confronté à la manifestation de forces qu'il ne présumait pas chez son semblable, mais dont il lui est donné de ressentir obscurément le mouvement dans des coins reculés de sa propre personnalité[308] » : comment cela se manifeste-t-il de façon cinématographique lorsque nous est proposé d'adopter le regard de la folie ?

L'audio-vision psychédélique

Le personnage de *The Blackout* sombre peu à peu dans la dépression et la folie et rentre dans une étrange rêverie éveillée. Il hallucine, délire sous l'emprise de substances artificielles. Matty (Matthew Modine) est un célèbre acteur et consommateur de drogues en tout genre. Alors que sa petite-amie Annie (Béatrice Dalle) l'a quitté en l'accusant de son avortement, il se retrouve dans un *diner* où la serveuse (Sarah Lassez) qui prend sa commande s'appelle Annie aussi. Après que celle-ci lui a fait le discours habituel sur son admiration pour son jeu d'acteur, il lui demande si son nom est Annie (comme l'indique l'étiquette qu'elle porte). Celle-ci confirme et minaude en lui avouant être nerveuse.

Le dialogue se produit dans un champ contre-champ qui cadre les visages au centre, en portrait. Le visage de Matty, abruti par la drogue, semble se concentrer sur la jeune fille en face de lui ; il sourit de façon béate, puis un fondu enchainé s'additionne à un travelling avant sur le visage ténébreux d'Annie, légèrement emprunte de spasmes. L'impression est étrange : on peut se demander s'il n'y a pas une légère accélération, qui amplifierait les mouvements corporels (et notamment au niveau des épaules) de la jeune fille. Tandis que la musique (entendue par les

308 Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 107.

personnages dans le *diner*) baisse progressivement en fondu et que des soufflements de vent prennent place dans la piste sonore, on entend la voix-*over* d'Annie (Béatrice Dalle), particulièrement reconnaissable avec son accent français, accuser : « you made me have the abortion » soit : « tu m'as poussée à avorter[309] ». Un nouveau fondu enchainé se met en place avec le visage de Matty, un peu déconfit. Une demi-seconde plus tard, sans fondu enchainé cette fois-ci, réapparait le visage d'Annie, en gros plan, dans un cadrage légèrement désaxé par rapport au précédent, le regard menaçant qui lui répète, en voix-in, « tu m'as poussée à avorter ». De nouveau, sans fondu, en contre-champ se dévoile le temps d'une demi-seconde la réaction de Matty, toujours un peu extérieur et cachant sa décontenance par un petit rire car imbibé de psychotropes, pour redonner à voir le visage d'Annie, toujours plus inquiétant, qui répète, cette fois avec la voix d'Annie-Béatrice Dalle synchronisée sur ses mouvements de lèvres : « tu m'as poussée » (« you made me »). Encore une fois, Matty apparaît dans le même cadre, tandis que la même voix poursuit (hors-champ) : « c'était un garçon, Matty » (« its was a boy, Matty »). Puis, on entend la serveuse Annie le rappeler à la réalité en l'interpelant : le bruit du vent ne disparaît pas tout de suite, Matty secoue la tête comme pour chasser ses mauvaises pensées et la musique jusqu'ici en sourdine réapparait en prenant la place des soufflements mystérieux.

Pendant tout ce temps, c'est comme si tous les plans sur Matty n'étaient qu'un seul plan entrecoupé par ses projections mentales, c'est comme si un petit instant se prolongeait en intégrant ces images psychiques : en effet, le fondu enchainé qui initie la séquence hallucinatoire mêlée au travelling avant nous situe dans la subjectivité de Matty, qui reste dans le même plan fixe, tandis que les échelles et cadrages sur Annie varient. On assiste de fait à une expérience de la conscience altérée par le biais d'adjuvants matériels. Les psychotropes rendent la séquence psychédélique, soit qui manifeste l'esprit, qui rend l'esprit visible. La réalité se distord pour ainsi correspondre aux angoisses et fantasmes, aux refoulements latents que font émerger les substances stupéfiantes.

En outre, plus encore que de les faire remonter à la surface de l'écran, l'opération psychédélique de Matty se fait cinématographique, puisqu'elle donne lieu à un montage, un fondu, une superposition, comme un effet spécial de sa psyché. Je l'ai cité, Metz définit les procédés spéciaux dans leur *écart par rapport à la photographicité*[310] et parle déjà du fondu-enchaîné dans sa capacité à évoquer la dimension onirique entre le visage du rêveur et la

309 C'est moi qui traduis.
310 Christian Metz, *op. cit.*, p. 175.

représentation de ce à quoi il arrive – ici, en l'occurrence, il s'agit plutôt d'une hallucination comme expérience élargie du monde. C'est bien d'un écart dont il s'agit, ainsi qu'en atteste le léger décalage qui décentre le gros plan d'Annie (dont la voix sera bientôt remplacée) comme pour signifier sa future anamorphose morpho-vocale : il faut changer de position pour recomposer une audio-image qu'on puisse *reconnaître*. D'un autre côté, on pourrait renverser la situation en disant que c'est le désir de Matty de reconnaître la femme aimée (désir impulsé par la résonnance du prénom familier, qui s'introduit, encore une fois, dans le non-familier pour provoquer une inquiétante étrangeté) qui produit l'anamorphose et par conséquent, ce petit désaxage (qui indique aussi et évidemment sa perte de repère par rapport à la réalité, son glissement vers le délire).

La transgression est spatiale, temporelle et mentale[311]. Todorov analyse le rapport aux psychotropes dans les thèmes du *je* comme impliquant une perception se fondant « sur une rupture de la limite entre psychique et physique[312] ». Il analyse l'état de « dépassement de passions », atteint grâce aux psychotropes, comme « pan-érotique », soit « une transformation de la sexualité qui s'apparente à la "sublimation" »[313]. La sublimation, extrême *méta*morphose, c'est faire passer de l'état solide à l'état gazeux, c'est changer la matière, amener à l'éther. Le corps de la femme aimée, par un effet d'écho, est sublimé à travers la drogue en ce qu'il gagne une autre dimension, volubile, impalpable, invisible, qui se dissout dans l'air et dans l'espace de l'image : celle de la voix.

La recréation amoureuse

Le désir de Matty permet ainsi, de façon fantasmatique, la *représentation*. J. Aumont, à ce propos, écrit :

> « "Représenter", […] c'est soit "rendre présent", soit "remplacer", c'est-à-dire soit présentifier, soit absenter, et en fait toujours un peu les deux, puisque la représentation, dans sa définition la plus générale, est le paradoxe même d'une présence réalisée grâce à une absence – celle de l'objet représenté – et au prix de l'institution d'un tenant-lieu[314] », tenant-lieu *fabriqué*, précise-t-il.

Le prénom commun, qui déclenche l'analogie mentale et par la suite la substitution, rappelle l'absence de la femme aimée qui vient hanter, plus que ses pensées, l'image, en la connotant

311 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 124 : « Le monde physique et le monde spirituel s'interpénètrent ; leurs catégories fondamentales se trouvent modifiées en conséquence. […] Le temps semble ici suspendu, il se prolonge bien au-delà de ce qu'on croit possible », écrit Todorov à propos de l'expérience de la drogue ou du psychotique.
312 *Ibid*, p. 156.
313 *Ibid*, p. 154.
314 Jacques Aumont, *L'œil interminable*, *op. cit*, p. 202.

par sa voix (« *fantasmes de l'espace* (fantasmes, fantômes : ce qui revient sans cesse, ce qui hante)[315] », écrit J. Aumont). La présentification est d'abord vocale et c'est parce qu'elle rappelle son absence physique qu'elle se rend présente sur l'image de la serveuse. Le fantôme de la voix, l'absent, est ainsi *représenté* dans un autre espace, mental ; remplace l'objet du regard par l'objet de la pensée : la substitution vocale est indiquée comme purement subjective.

C'est un peu le même procédé pour Pierre (Pierre Richard-Willm) dans *Le Grand Jeu* ; toutefois, au lieu d'invoquer mentalement la femme aimée sur le corps d'une autre par la voix comme dans *The Blackout*, le personnage masculin en proie au trouble substitue le corps de la femme aimée à celle d'une autre, qui garde sa voix. Du moins, c'est ce sur quoi on peut hésiter pendant tout le film, puisque les deux femmes ne seront jamais vues ensemble à l'écran et que personne d'autre ne peut attester de leur apparence identique. Comment savoir si Irma a vraiment le même physique que Florence ? On regarde le film comme on lirait un roman qui nous décrirait qu'Irma serait trait pour trait le sosie de Florence, sans nous dire (mais en le rendant implicite) s'il s'agit du point de vue de Pierre ou non.

Même s'il est probable que deux femmes se ressemblent à ce point, on pourrait en effet considérer que son désir de retrouver la femme perdue l'amène ainsi à modifier la réalité pour appliquer traits pour traits le corps de Florence sur celui d'Irma. Seules la couleur des cheveux et la voix diffèrent et témoignent de l'existence de deux femmes distinctes. Marie Bell joue ainsi Florence, une femme vénale baignée dans le luxe qui a rompu avec Pierre ainsi qu'Irma, une prostituée française qu'il rencontre dans un bordel marocain, qui parle avec la voix de Claude Mary, doubleuse attitrée de Garbo[316]. Le contraste ici est saillant car on a entendu en premier lieu la « vraie » voix de Marie Belle jouant Florence et qu'après, dans son rôle d'Irma, la voix, la diction, la prestance changent du tout au tout. Pierre remarque par ailleurs cette dissonance vocale (et sociale) par rapport à son souvenir idéalisé[317] de la femme aimée et demande, alors qu'il vient tout juste de demander pour la première fois à Irma de rejoindre sa table, que celle-ci ne parle pas pendant un moment.

315 Jacques Aumont, *L'œil interminable*, *op. cit.* p. 196.

316 Et ce, afin de « garantir le parler populaire », précise A. Boillat et en ce sens : « [l]e personnage, dès lors, prime sur l'actrice », dans « Le doublage au *sens large* », *Décadrages* [En ligne], 23-24 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 21 mai 2018. URL : http://decadrages.revues.org/701

317 Diane Arnaud dans *Changements de têtes*, *op. cit.*, p. 69, note : « Dans sa visée esthétique, l'identification n'a de sens que si elle envisage, avant même que le personnage ait à subir ces épreuves filmiques, le mystère propre au cinéma, ô combien troublant, d'une interprétation physique in absentia. L'accès proposé ici aux figures de l'altérité et de l'altération s'intéresse précisément à ce que les enchaînements et les mutations du visible font subir à l'acteur jouant un personnage double ».

Difficile alors de savoir si le physique sous lequel apparaît Irma est réellement le sosie de celui de Florence, ou si le regard libidinal de Pierre ne fait pas en sorte que la réalité s'accorde à ses obsessions. S'agit-il d'un traumatisme refoulé qui s'exprimerait en hallucination ou n'y-a-t-il qu'une seule femme ? La reconfiguration fantasmatique lui permettrait en effet de posséder enfin le corps de la femme désirée. Par ailleurs, quelques instants dans le film cultivent le doute comme quoi il ne s'agirait pas de la même femme, pour Pierre mais aussi pour le spectateur318, ce qui renforce la psychose de Pierre qui prend Irma pour Florence et qui sème de plus l'incertitude dans l'esprit du spectateur. Le jeu entre apparences et réalité se brouille.

D. Arnaud parle de figures cinématographiques sous lesquelles « on risque de "se faire doubler en changeant" ou de "changer en se faisant doubler"[319] » : la force créatrice du désir de Pierre à revoir Florence a cinématographiquement influencé Irma, par le double à l'écran, de sorte qu'elle tende à vouloir incarner cette figure rêvée. En donnant le même visage aux deux personnages, pourtant curieusement modifié par la voix, le film montre celui de la femme qui apparaît en deuxième étrangement imprégné de l'histoire de la première, comme rémanence. À l'instar de Pierre qui recouvre le corps d'Irma par ses fantasmes psychotiques, le corps des audio-images se module pour remplacer l'image de l'absente sur celle qui est représentée, quitte à la nier. La figure du double questionne ainsi « l'énigme de l'être en soi » soi « celle de l'autre en soi, du maintien ou non de soi-même en autre »[320]. Ces questions se posent davantage ici que dans les films de possession, évidemment problématiques sur le sentiment de *l'autre en soi*, puisqu'il ne s'agit pas d'incarnation magique explicite, mais de façonnement d'un être aux moyens de fantasmes, de projections mentales et idéales, d'une subjectivité à comprendre.

II. Négatif de soi

Pour D. Arnaud, la vie plastique de ces entités corps/voix déformées correspond à un processus de reformation identitaire lorsqu'il y a risque de rupture, donc. Il y a conflit à l'audio-image : le son ne semble pas s'accorder avec l'image et pourtant, le phénomène de synchrèse nous dit l'inverse. Dans tous les films abordés, la substitution morpho-vocale se manifeste en tant qu'emphase filmique : elle donne à audio-voir des personnages qui sont mis en avant par

318 Par exemple, alors qu'Irma parle avec la tenante de l'auberge, Madame Blanche, où elle loge avec Pierre du fait de se plier aux désirs de ce dernier, celle-ci connaît curieusement la couleur préférée de Florence, qu'elle nie pourtant connaître et admet avoir été à Paris, alors qu'elle a dit le contraire à Pierre. Plus encore, Irma ressort presque mot pour mot des formules que Pierre a tenues à Florence : « il pleut, tu vas venir… il fait trop chaud, tu vas venir… ».
319 Diane Arnaud, *op. cit.*, p.69.
320 *Ibid*, p. 70-71.

la mise en scène audio-visuelle, elle les fait exister un peu plus fort pendant un moment plus ou moins bref, à condition qu'ils semblent impliquer une faille plausible.

Ces points de rupture, inhérents au double ou à la métamorphose, « engendrent-ils des perturbations figuratives qui font surgir des négatifs de soi[321] », écrit D. Arnaud. Qu'est-ce qu'un négatif de soi ? On peut y voir quelque chose à l'encontre d'une vérité, mais aussi qui se définit par son contraire, qui fait apparaître le positif en engendrant une situation inverse. Comme le négatif photographique, on peut y voir ce par quoi est possible le positif, l'image captée dans la réalité et restituée à l'écran, grâce à un effet d'impression à l'envers. Que peut donc bien impliquer la voix lorsqu'elle agit comme un négatif de l'image ?

J'ai déjà fait la comparaison avec le révélateur chimique qui permet de manifester en contraste un élément qu'on cherche à déceler ou qui s'impose de lui-même, qui fait preuve. J'ai évoqué que dans *Stardust* par exemple, au moment où la jeune femme de l'auberge dit son prénom « Bernard » avec une voix grave et masculine, la voix se révèle comme négatif du corps dans le sens où elle fonctionne en contraste pour indiquer la réelle identité du personnage. Il en va de même dans *Mr. Nobody*, puisqu'on se rend compte que le vieil homme Nemo est en fait une version imaginaire, qui n'existe que dans la tête du Nemo enfant, lorsque le premier parle avec la voix du dernier. La déliaison vocale a une fonction autrement révélatrice dans *L'Homme qui ment*, puisqu'elle atteste d'une dualité inhérente au personnage, une certaine schizophrénie, un trouble identitaire.

L'Homme qui ment

Avec un titre aussi programmateur, difficile de se fier de prime abord à ce que le personnage principal raconte. Il commence son récit par : « Mon nom est Robin. Jean Robin. Je vais vous raconter mon histoire. Ou du moins, je vais essayer. Voilà, ça a commencé dans une forêt, une grande forêt… ». Puis de reprendre un peu plus tard : « En en étais-je… Ah oui ! Mon nom est Boris, Boris Varissa. » Ainsi, dès le début, l'identité de l'homme que l'on voit à l'écran (Jean-Louis Trintignant) n'est pas stable, s'est facilement modifiée pour convenir aux besoins de la narration. L'histoire se passe pendant la guerre, sous l'occupation. Alors que l'homme, identifions-le comme Boris, arrive dans une ville où personne ne le connaît, il entend parler d'un certain Jean Robin, héros local qui n'est jamais revenu et que d'aucuns attendent, d'autres estiment mort. Boris semble alors s'approprier l'identité de cet homme, ici comme son ami résistant, là comme un abominable traitre, au fur et à mesure des récits qu'il met en œuvre,

321 *Ibid*, p. 11.

illustrés comme par des flash-backs, plus contradictoires les uns que les autres. Le son souvent vient contredire l'image ou l'image la voix : rien ne nous permet de cerner avec certitude le mystérieux mythomane qui déploie avec invention une histoire, aussi éparse que le montage audio-visuel qui vient perturber une potentielle continuité.

De la même façon que Boris s'amuse à recommencer ses débuts de récits, à s'inventer des personnalités, quitte à se faire passer pour Jean lui-même, il se plaît à tomber raide mort, tué par une balle imaginaire (et pourtant sonore !) et à se relever, tel un Phoenix renaissant de ses cendres, notamment lorsqu'apparaît ce qui semble être le véritable Jean Robin (Ivan Mistrik) qui lui tire dessus avec son pistolet. Après que tout le monde a quitté la pièce où Boris gît, logiquement sans vie, celui-ci se relève, se dépoussière et annonce en gros plan face à la caméra : « Maintenant, je vais vous raconter ma vraie histoire ». Il tourne la tête en arrière vers le portrait de Jean qui se présente en contrechamp, image photographique sur laquelle continue : « ou du moins, je vais essayer ». Retour sur le même plan face caméra, sauf que l'homme a changé : à Jean-Louis Trintignant se substitue Ivan Mistrik, qui poursuit avec la même voix : « dans la clandestinité on m'appelait Jean Robin, mais mon vrai nom est Boris. Boris Varissa[322]. »

La voix, encore une fois, permet de lier deux acteurs pour constituer un unique personnage, représenté dans sa dualité. Avec une lecture de Todorov, on pourrait voir ce personnage comme un psychotique, dont le comportement se trouve « évoqué non comme un système cohérent, mais comme la négation d'un autre système, comme une déviation[323] » : en effet, le discours de Boris/Jean n'arrête pas de dévier, quitte à prendre des chemins inverses ou contraires. Le problème réside dans le titre : c'est un homme qui ment, tant dans ses mots que dans son mode d'apparition, de façon performative. Plus encore que le personnage, c'est le corps du film qui semble psychotique, ne pas pouvoir s'abandonner à un fil narratif unique, classique, cohérent, corps du film qui relate du trouble lié à la guerre, aux pressions identitaires et à la méfiance collective et latente. La folie du personnage fait ainsi palpiter le corps de

322 Pour la suite : voix devient ensuite *over* et un peu lointaine, on retrouve des images déjà vues de Boris (Jean-Louis Trintignant) menacé, qui marche à reculons dans une étrange pièce où s'entreposent de multiples tableaux de portraits, se protégeant avec les bras, entrecoupées des images des femmes de la maison, et qui se prolongent par les images de Boris fuyant dans la forêt, qui reprennent celles du tout début du film. La voix, reprenant le récit : « Dès la fin de la guerre je suis revenu dans la demeure paternelle où m'attendait ma sœur, Sylvia Varissa, en compagnie de ma cousine Laura, que j'ai épousée et qui est ainsi devenue Laura Varissa », se dissipe peu à peu, jusqu'à s'éteindre, laissant place à l'homme perdu dans la forêt, sentiment renforcé par le montage qui multiplie les coupes et les points de vue.
323 Tzvetan Todorov, *op. cit.* p. 154.

l'audio-image, l'altération de sa conscience fait alterner les versions. Comment alors découvrir sa véritable personnalité ? Comment cerner la vérité ?

Le risque de l'unilatéralité du négatif est la mise en péril de la complexité de l'être humain en ce que cela n'arrive pas à concilier deux faces d'une même individualité. Il faut alors dévoiler ce négatif, le révéler au jour afin, dans un acte presque révolutionnaire (si on entend la révolution comme faire un bond pour revenir au point de départ), de s'affirmer, de faire prendre conscience du positif (par le visage en gros plan), mais aussi de la complexité d'une existence, notamment lorsque celle-ci est traumatisée dans son histoire. Les cas les plus manifestes dans l'altération *a priori* de l'expérience du monde reflètent ainsi une réalité plus palpable et sensible, qui ne peut être dissociée de son appréhension psychique.

Les hallucinations, rêveries, fantasmes ne sont en fait que des versions anamorphosées du réel, qui permettent en outre de comprendre la décomposition de notre perception pour mieux être recomposée à l'écran. Le corps de l'audio-image bat ainsi au rythme du corps étrangement vocalisé : il en révèle les failles, les moments de rupture. Ceux-ci peuvent résulter d'une scission inhérente à la personne, provoquée par des psychotropes, un traumatisme refoulé, une folie, mais aussi, plusieurs cas l'ont attesté, d'une cause externe, notamment l'appropriation d'un corps par l'usage du viol. Celle-ci, plus que de procéder d'une négation, provoque un anéantissement. Le trouble est d'autant plus grand, d'autant plus frappant lorsque la déliaison vocale inverse diamétralement les valeurs et l'instance usurpatrice d'autant plus effrayante que le corps possédé est innocent, se risque à l'obscène.

III. Une représentation limite ?

La voix est intimement liée au visage. Celui-ci vient témoigner d'une puissante subjectivité et d'une force de rassemblement de soi paradoxalement dans un mouvement centrifuge d'« explosion » manifestant une personnalité. Dans les cas de possession (surnaturelle, sociale…), le visage est toujours plus ou moins menacé par la substitution vocale car celle-ci, ne se produisant pas toujours sous les meilleurs hospices, peut tendre à recouvrir le visage, tel un masque encombrant et non désiré. Quelque chose se joue alors ailleurs de soi mais occulte pourtant la figure du soi, comme un mauvais augure. L'obscène se profile, comme quelque chose d'aspect laid ou affreux[324], qui dérange le regard et la morale. J'aimerais m'avancer à voir dans l'obscène le moment où quelque chose transgresse le cadre fictif officiel, fait un pas

324 Voir dictionnaire Alfred Ernout et Alfred Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klinsckieck, 2001, p. 456.

de côté, pour heurter la sensibilité des spectateurs. Il s'agit de révéler ce qui peut gêner en termes esthétiques et éthiques concernant les conventions liées à la fiction.

L'obscène est généralement tabou, il ne se dit ni ne se montre. Il est contraire au principe harmonieux esthétique, tout comme la laideur ou le monstre notamment. Il semblerait alors que certains cas de recombinaison morpho-vocale penchent du côté du trouble dans l'ordre pour dépasser le cadre de la représentation et tomber dans l'obscène. En effet, le principe de la déliaison vocale peut s'avérer inesthétique en ce qu'il rompt l'harmonie. C'est le cas lorsqu'il y a une inversion des valeurs ou lorsque certaines valeurs sont introduites dans des instances qui leur sont a priori étrangères : par exemple lorsque le mal se décèle chez quelqu'un[325], la mort s'invite chez le vivant[326] ou que la sexualisation est manifestée chez l'enfant. On a vu plusieurs exemples où les enfants, par imitation volontaire ou de façon inconsciemment inculquée du monde adulte, parlent avec une voix qui s'opposent à leur statut juvénile ou adolescent. Quels sont les revers de l'influence des adultes sur les enfants ? N'y a-t-il pas quelque chose de l'ordre de l'obscène qui n'est pas censé être représenté ? Je reviendrai sur cette idée par la suite. Estelle Bayon nous propose une lecture cinématographique du corps dans ce qu'il y a d'obscène[327]. En tant que le cinéma « exhibe le corps, il l'offre au regard comme une proie à la boulimie d'images, à la voracité [328]» : les spectateurs n'ont pas d'autre choix que de regarder ce corps, de l'examiner, le décortiquer. Quels droits et devoirs peut-on accorder au corps à l'écran ? Peut-il disposer de ses désirs, de sa chair, de ses organes ou est-il restreint à la projection qui est faite de lui ? « Le corps à l'image se promène avec sa voix, ses mots, sa chair ; il s'offre à voir et contempler[329]» - on pourrait rajouter : à entendre.

L'exemple d'une voix d'adulte sur un corps enfant est peut-être celui qui est le plus marquant, notamment si l'on prend en compte les discours qui sont proférés. Dans *Fado Majeur et mineur* notamment, les premiers mots qui sortent de la bouche de la petite fille miment les paroles des adultes qui parlent devant elle, soit « veux-tu coucher avec moi ? » ; difficile de passer outre la sexualisation juvénile. L'obscène peut aussi se manifester dans ce rapport corps/voix en tant qu'il introduit le mal dans le corps (qui plus est dans le corps enfant) par l'insinuation vocale, en tant que la voix pénètre subrepticement dans le corps et l'esprit des

325 Voir Sigmund Freud, *op.cit.,* p. 105 : « « Il nous arrive aussi de dire d'un homme vivant qu'il est étrangement inquiétant, et ce quand nous lui prêtons des intentions mauvaises. »
326 Voir *Ibid*, p. 99 : « Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes. »
327 Estelle Bayon, Bernard Andrieu, *Le Cinéma obscène*, L'Harmattan, Paris, 2007.
328 *Ibid.,* p. 11.
329 *Ibid.*

spectateurs. C'est le cas dans *La Ville des pirates*, où le jeune Malo (Melvil Poupaud) s'écrie soudainement, avec une voix démoniaque, un « va-t'en » terrifiant qui révèle sa véritable nature. La transfiguration du corps de Regan *L'Exorciste* combine par ailleurs le morbide et le sexuel et témoigne alors de ce trouble de façon emphatique.

L'obscène de la voix

La petite fille dans *L'Exorciste* est représentée au début comme un petit corps frêle, symbole de virginité et d'innocence. Celui-ci se voit dégradé par un être immatériel dans ses opposés les plus terrifiants. Ce que lui fait dire le Diable avec une voix d'outre-tombe va au-delà de l'imaginable, on peut répéter les exemples cités plus haut comme « Let Jesus fuck you » soit : « Que Jésus te baise » (lui fait-il dire en lui faisant s'enfoncer un crucifix dans le vagin – geste tabou par excellence) ou encore « Suck me » (« Suce-moi »[330]). L'accumulation du profane est accentuée par l'utilisation de l'élément religieux qui « sert à figurer le bien dans sa clarté et à lui apposer un mal insondable toujours lié à l'obscurité[331] », écrit E. Dufour : la violation est d'autant plus terrible que le corps est symbole d'innocence – l'horreur se mesure en outre dans un rapport proportionnel à la valeur de la victime et de son choix criant d'injustice : elle ne peut être justifiée.

Sa cause autant que sa raison d'être demeurent des mystères insondables. « Entre le sexe et l'effroi, il y a l'horreur de la violence qui constitue une force déréglée qui porte atteinte à l'intégrité physique et psychique. Plus le désir charnel est refoulé par la foi religieuse, plus le viol passe par la mise à nu, la pénétration et l'humiliation[332] », nous dit Bernard Andrieu à propos de l'obscénité. L'obscène, c'est quelque chose qui brise ce pour quoi on a adhéré, qui transgresse l'admissible. La provocation de la représentation du viol par l'objet christique fait culminer le sentiment d'obscénité : la substitution vocale délie la voix du corps – voix en tant que puissance phonétique mais aussi comme chemin de foi. B. Andrieu continue : « Ce qui est obscène, ce n'est pas le sexe méconnu mais la volonté de détruire l'autre à travers le corps et l'irruption dans la paix de la victime[333]. » En effet, il ne s'agit pas seulement pour le Diable de lui faire dire les pires atrocités, mais il prend de plus le corps et la volonté de la petite fille à partie en lui prêtant une sexualité manifeste et orale – qu'elle subit. (On peut d'ailleurs se demander si un remake de *L'Exorciste* aujourd'hui accepterait que le personnage soit aussi

330 C'est moi qui traduis.
331 Eric Dufour, *op. cit.*, p. 138.
332 Estelle Bayon, *op. cit.*, présentation par Bernard Andrieu, p. 9.
333 *Ibid.*, p. 9.

jeune et soit vu à l'écran faire de tels gestes envers son corps tellement le motif est tabou.) Le corps est violé dans tous les sens du terme : un être plus puissant est venu le pénétrer de force et l'utilise comme une marionnette. La transgression de l'enveloppe corporelle et de ses valeurs les plus sacrées devient ainsi le motif de l'effroi[334]. On comprend ce qui est familier, or, le corps est censé être familier à soi. En devenant autre, incompréhensible, il sort de ce cadre et rentre ainsi dans les motifs de l'horreur.

Ce dont témoigne la substitution vocale, c'est la façon dont quelque chose passe à travers un corps de façon médiatisée, indirecte : l'obscène ne se montre pas immédiatement, mais passe par des figures médianes, troubles. De plus, comme la matière de la voix, il est intouchable, volatile, éphémère, inattaquable. Il est compliqué d'en trouver la source afin de l'interrompre : la voix n'a pas d'organe unique, elle est le résultat d'une combinaison de différents facteurs organiques, de même que l'obscène qui n'est pas revendiqué par une instance individualisable unique (le diable est multiple). La substitution vocale peut ainsi être obscène en ce qu'elle perturbe la morale, qu'elle fait entorse aux bonnes mœurs. Son caractère inopiné, aléatoire, dérange, en ce qu'il pointe que le mal peut s'immiscer n'importe où, à tout moment.

De cette façon, la voix est finalement, et presque plus que le corps (physique et volumineux), une ressource insidieuse pour rendre possible tout ce qui n'a pas le droit légitime et éthique d'être montré : elle dit sans se rendre visible, elle manifeste sans pouvoir être saisie. Ce qui est subreptice avec la déliaison vocale, c'est justement cette manifestation évidente et volontairement ostentatoire d'une incongruence, tout en restant dissimulée derrière un autre corps qui est pris à parti, qui devient la victime de l'intention de la voix. Elle n'est jamais innocente et cherche l'effet, la réaction.

Tout au long de cette partie il a ainsi été question d'aborder, à travers les films en particuliers, les différentes formes dans lesquelles s'immisce la déliaison vocale mais aussi les différentes formes qu'elle prend. Ses petits moments de fulgurance dans l'histoire cinématographique tendent ainsi à bouleverser quelque chose, dans le genre, dans la narration, dans la représentation, dans le filmique.

334 Eric Dufour, *op. cit.*, p. 90 : « « L'inversion des valeurs devient une figure du film d'horreur au moyen d'un certain jeu sur l'opposition entre l'extérieur et l'intérieur : […] Ce choc visuel, ce heurt esthétique entre l'apparence physique et l'acte, est une figuration de l'incompréhensible qui est propre à l'horreur ».

On peut remarquer que se profile souvent une impression de l'ordre de l'automatique, que ce soit dans l'automatisation des corps comme pantins (automates) d'une force supérieure, dans l'auto-matisation dans le sens d'un mouvement autonome, où les corps se mettent à se mouvoir d'eux-mêmes et à proférer une voix humaine d'eux-mêmes, dans l'automatisme et le réflexe impliqués par la société, dans l'automate comme robotisation par le jeu, mais aussi par la technique, bref, d'un conflit morpho-vocal entre objet et sujet. Le mouvement propre au corps de l'audio-image permet de rendre compte de ce petit décalage dans le mouvement des corps à l'écran. Cette sensation de l'automatisme se révèle alors prendre des degrés d'inquiétante étrangeté/familiarité différents selon les registres et usages invoqués : l'on est d'autant plus perturbé lorsque la parole auto-matique s'empare du corps de l'enfant pour lui faire mettre en forme des mots qu'il n'a pas envie de prononcer. Tout ceci nous amène alors à nous demander d'où viennent ces automatismes, quel environnement a bien pu les faire advenir, comment l'imprégnation a-t-elle opéré ; bref, à remettre en question l'individualité de l'identité.

PARTIE III. Mutations de la voix, mutations du corps : quels rapports à l'identité ?

J'ai ainsi essayé de dessiner, en filigrane, la façon dont la substitution vocale touchait en fait à nos préoccupations contemporaines identitaires et philosophiques, en ce qu'on a rarement face à nous une identité évidente qui correspond à son apparence, en ce qu'elle mue sans cesse. Cela peut ainsi nous mettre face à nos propres statuts sociaux qui changent eux-aussi en permanence, qu'ils soient professionnels, sexuels, culturels, etc. que nous nous auto-constituons et qui constituent une première façade de nous, sous laquelle nous apparaissons de prime abord, que ce soit volontaire ou involontaire. Selon les situations, nous échappons à notre naturalité pour remplir des fonctions induites de façon extra-naturelle, bien que véritablement ancrées dans notre constitution et ceci passe notamment par un décalage corps-voix. Il est courant que nous adoptions une voix « professionnelle », ne serait-ce qu'au téléphone : nous ne nous exprimons pas de la même façon quand on répond à un ami que lorsque l'on répond à un inconnu dans le cadre professionnel. Il s'agit bien sûr de notre vocabulaire, de notre articulation ou de notre système conventionnel de politesse mais aussi et surtout d'un changement dans la voix : le ton, le grain, le timbre varient. Ces modifications peuvent être imperceptibles car inconsciemment assimilées mais voici, avec les déliaisons vocales, qu'on nous rappelle que le corps et la voix mis ensemble, finalement, ce n'est pas si évident.

Chacun à leur manière, les exemples de déliaison vocale des films étudiés nous communiquent une sensation, une idée forte sur quelque chose qui touche à la nature humaine ou nous indiquent qu'ils sont des symptômes de notre société, symptômes qui agissent directement sur l'unité humaine. Dans le même temps, ce sont des corps isolés, qui font cas, qui sont désignés comme tels par la narration, dans une fonction phatique. Ces instances recomposées sont en effet souvent des cas uniques dans les films, que ce soit en terme numérique (il n'y a en général qu'un seul être dont le rapport corps-voix est incongru, ou un cas qui touche deux personnes) ou en terme temporel (lorsque cela implique plusieurs personnes, cela ne dure souvent pas très longtemps). Ce sont ainsi des exemples singuliers, des figures d'exception, tout en étant déployés dans leur diversité et leur multiplicité d'interprétation à travers tous les films qu'ils occupent. Ce corpus nous indique, à travers un procédé audio-visuel particulier qui caractérise bien souvent un personnage, une idée à la fois étrange et isolée, à la fois multiple et significative. On pourrait le voir par exemple comme symptomatique d'un mal-être, d'une déviance, d'un inconfort, d'une humeur, d'un impératif

universel(le) qui s'incarne différemment selon les sensibilités et les raisons en divisant l'être humain, en en montrant la fracture.

Il va falloir étudier comment, dans l'inconstance cinématographique reléguée par l'inconstance des ensembles morpho-vocaux, on peut tout de même *identifier* une personne et non une masse informe incohérente, ce qui reste *identique* dans le flux, ce qui permet *l'identification* au personnage. Pour ceci, il va être question d'interpréter tous les effets qui ont été brassés jusqu'ici pour comprendre ce que cela nous dit de notre compréhension de l'humain.

CHAPITRE 1. Un phénomène lié à la morale

Entendre une voix sur un corps qu'on n'imaginait pas perturbe les habitudes, les conventions, les coutumes, autrement dit : les mœurs. La déliaison vocale touche en outre à la morale et nous parle de nous en tant que, alors qu'elle grossit l'inhabituel, l'*unheimlich,* elle nous révèle nos modèles normés. Évidemment, cela choque lorsque c'est l'ordre biologique qui est transgressé (au niveau de l'âge, du genre), mais ce qui nous heurte peut-être le plus, c'est lorsque cela semble faux, déplacé voire plus : mal ; lorsque cela appelle à notre empathie la plus intime. Cette empathie, d'après Emmanuel Lévinas, se situe au niveau de la rencontre du visage : « le visage est d'emblée éthique[335] » écrit-il. Cette rencontre se fait lorsqu'on découvre ce qui se trouve « au-delà des formes plastiques qui ne cessent de le recouvrir comme un masque de leur présence dans la perception[336] » : on se doit alors de répondre du visage de l'autre, on en devient responsable. On pourrait interpréter pour les cas de greffes vocales, avec les différentes analyses établies, ces formes plastiques comme tout ce qui se joue au niveau de la transformation du visage par des forces démiurgiques qui instaurent un ordre et qui risquent en ce sens à effacer ce qu'il y a de purement moral chez autrui.

La polyphonie audio-visuelle vient en outre faire un contrepoint à l'ordre habituel du visage, qui se manifeste comme ordonnant tout harmonieusement à sa place. L'harmonie traduit notamment le terme cosmos, qu'on retrouve dans l'adjectif cosmétique. C'est l'éclat du visage qui fait que sa disposition semble harmonieuse. Le problème est donc lorsqu'une voix étrangère vient redoubler cette parure, instaurant ainsi un chaos, un désordre, un trouble. Il advient que l'unité cosmétique doit négocier avec des nouvelles instances qui viennent perturber son ordonnancement. La voix qui s'ajoute comme un masque cache la constellation du visage, dont

335 Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*, Librairie générale française, Paris, 2004, p. 79.
336 Emmanuel Lévinas, Jacques Rolland, *Ethique comme philosophie première*, Rivages, 1998, p. 94.

pourtant subsiste une empreinte. « Qu'est-ce que le masque ? Un avatar du visage qui tente justement d'annuler sa valeur de visagéité (que l'on entende au sens de Deleuze & Guattari ou au sens de Lévinas). Il est donc, exactement, la seule forme de visage qui ne me regarde pas : un visage non visage, non en-visageable[337] », écrit J. Aumont.

Toutefois, le masque de la voix n'est pas un masque tangible, il laisse percevoir le visage du corps en arrière-plan. Il est fait d'ondes sonores, volatiles, éthérées. J. Aumont écrit : « le masque de chair est modelable, plastique, il se conforme au visage où il se pose[338] » ; le masque de la voix, lui, conforme (de façon transitive) le visage sur lequel il se pose et pour cela, se conforme à son tour, quitte à déformer. Il modifie son empreinte pour mieux l'inscrire sur l'autre. La question de la visagéité diffère alors étant donné que quelque chose du visage subsiste derrière le masque de la voix. Il faut donc étudier, parmi les tensions, les déséquilibres, le chaos, les instants du possible qui ouvrent sur une morale, qui nous dicte notre éthique à adopter vis-à-vis de lui, qui nous supplie de l'épargner et de lui témoigner notre sympathie (au sens fort), qui compose son identité.

I. Le masque non-humain : comment s'affirmer face à la menace de la déshumanisation ?

Quelque chose qui ne possède pas de force vitale proprement humaine vient masquer un visage de sorte à opérer un transfert de sa non-humanité sur l'humanité de ce dernier. C'est par exemple le démon dans *L'Exorciste* ou encore la machine dans *Terminator*. En effet, le cyborg, purement matière, codé, programmé et mécanique, dont la peau est une enveloppe tangible, réparable, superficielle, protéiforme recouvrant un ordinateur squelettique, réussit à donner une forme à l'immatériel, à produire du sens par une in-formation de la voix. La machine se dote ainsi du masque de l'humanité grâce à la voix qui, si elle n'exprime pas ses désirs et ses besoins, réussit tout de même à transmettre certaines intonations d'inquiétude et de scepticisme, miroir des émotions de John au moment de son imitation vocale par le T-800.

La machine se fait alors en quelque sorte un acteur capable de jouer la comédie et de rendre compte d'émotions grâce au masque de la voix qu'elle utilise elle-même, elle réinjecte l'apparence de l'humain dans son jeu, elle incarne l'autre grâce à son principe analytique en le prenant pour modèle. La singularité du jeune John Connor est alors mise en danger par l'imitation vocale parfaite que fait le Terminator : l'altérité n'est plus du côté du cyborg, mais

337 Jacques Aumont, *Du visage au cinéma, op. cit.*, p. 190.
338 *Ibid*, p. 191.

de l'humain, qui se rend compte que son grain (qui fait son humanité) peut être reproductible à l'instar d'un produit industriel. La voix du garçon perd ainsi de son aura en ce qu'elle devient passive et passible de reproduction.

Moralité face à la machine

La menace, plus que du côté de la machine trompeuse qui donne l'illusion de l'humanité, est surtout du côté du genre humain qui, en prêtant de l'humanité aux machines, se risque à perdre la sienne puisqu'il pourrait devenir un exemplaire parmi d'autres d'un système basé sur la copie. Lorsque le Terminator imite John, la construction du plan fait que c'est le visage du garçon qui est net, (presque) au centre de l'image, une partie du visage incliné du cyborg en amorce, un peu flou. John regarde alors la bouche qui se meut, près du combiné, interloqué par sa voix qui sort d'ailleurs. Le Terminator prend en ce sens de la place dans l'image, devient le point de regard et le centre d'intérêt, tout en restant dans l'ombre, imposant et contagieux, à la limite de déborder sur le visage de l'enfant. Alors qu'il rassemble la voix de l'Autre, il se présente comme une ombre qui plane sur sa construction de son réel par le regard et l'ouïe, capable d'une action de dévoilement de la façon dont la voix prend forme et se fait entendre.

Néanmoins, c'est tout de même le visage de John qui reste net, qui a le droit à une visagéification, contrairement au Terminator qui est découpé par le cadre, et qui possède encore la puissance morale de l'étonnement face à la substitution vocale. Si ceci nous rassure pour l'instant (étant donné aussi que le Terminator aide John, n'est pas dans la confrontation), l'ultime danger viendrait de la capacité du robot à poétiser cette figuration. Danger qu'illustre quelque part le T-1000, être protéiforme ultime, puisqu'il prend l'apparence de Janelle, la mère adoptive de John et rend crédible l'illusion de sa substitution intégrale, gestuelle, corporelle, vocale (celle-ci est tout de même soupçonnée d'artificialité puisque imitant une humaine trop gentille, manquant ainsi sa complexité). Lorsque le robot pourra se faire passer pour un humain, l'homme devra alors se dépasser dans son humanité, se rendre « apte à s'adapter à des moyens de sentir, de comprendre et de faire très complexes qui excèdent ce qu'elle demande[339] », écrit Lyotard ; puiser dans sa puissance esthétique.

339 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 127.

Réponse au Malin

Ce masque peut aussi être constitué par l'apposition de valeurs néfastes et maléfiques sur le visage, masque signe d'une altérité qui, plus que recouvrir le visage, l'annule, l'anéantit. Dans le cinéma d'horreur comme *L'Exorciste* par exemple, le masque vocalisé

> « exhibe un visage, mais qui se donne immédiatement comme un faux visage, comme un visage artificiel dissimulant les traits véritables […] Le masque fait peur parce que, cachant le visage de l'assassin, il en dissimule l'humanité et du coup, en révèle l'inhumanité (le visage est toujours humain) – certes au sens figuré du terme […], mais parfois aussi au sens littéral[340]. »

Dans *L'Exorciste*, l'assassin s'empare doublement du corps de la victime étant donné que c'est le visage de la petite fille qui devient le masque du démon Pazuzu. C'est en voulant se donner l'apparence d'une humanité que le diable en révèle la négation : c'est lorsque quelque chose de non-humain ressemble le plus à l'humain que nous sommes le plus dérangés. L'enjeu des films de possession se porte sur le fait de déplacer l'esprit acousmatique du corps, de le dé-médiatiser afin de l'annihiler ; comme le titre l'indique, sur l'exorcisation, soit *ex-orkizein* : « faire prêter serment », entreprise compliquée puisque, par nature, le diable ment, n'est pas fiable. Pour jurer, il faut pouvoir dire « je » : mais le démon a-t-il une voix-je ? En citant quelques exemples comme « La truie est à moi », « Baise-moi » ou autres : « Que Jésus te baise », on peut remarquer qu'il emploie, pour parler de Regan, au singulier, les première, deuxième et troisième personnes. Il manifeste ainsi sa pluralité (le diable, c'est le double, celui qui divise) de même que les étapes et passages de son incarnation. Une chose est sûre, c'est qu'on ne peut s'y fier tant il est de nature changeante et contradictoire.

Rappelons-le, ce que M. Chion appelle voix-je est une voix qui occupe un espace d'une certaine façon qu'elle entraîne l'identification du corps dont elle émane : l'espace convoqué par la voix diabolique ne se concentre pas seulement dans le corps de Regan, il envahit son espace, il s'insinue au-delà de la corporéité mortelle. Or, s'il est posé comme impossible de pouvoir assimiler cette voix au corps de Regan, nos sens sont bien obligés d'admettre que c'est par sa bouche que sortent les paroles de l'au-delà. Il y a ainsi un défaut de voix-je, une mise à mal du sujet et de la subjectivité. Si la voix est rauque, gutturale, profonde, elle est aussi asexuée (difficile de deviner que la doublure vocale est en fait une femme). Elle est multiple, hybride et même mécanique : M. Chion remarque les « quelques effets de « son à l'envers » et de « ralenti » aussi vieux que le phonographe[341] » ; inhumaine. C'est ce décalage qui a été abordé comme

340 Eric Dufour, *op. cit.*, p. 132-133.
341 Michel Chion, *Voix et média*, *op. cit.*, p. 18.

source de l'horreur : l'identification et l'empathie sont donc impossibles car manquant à l'humanité qui est source de toute morale.

Paradoxalement, c'est alors que ce corps, désormais considéré comme annihilé et réifié par le Mal, est en perte d'humanité que peut se passer un phénomène de morale. Tandis que le corps, auquel est enchaînée Regan, est soumis à des lois radicalement étranges régies par une entité supérieure, il va se signifier comme résistant dans son identité, comme possédant une *intériorité* propre, contrairement à ce que le motif de la possession (comme envahissant un territoire purement *extériorité*) nous laisse apercevoir. En effet, au-delà du visage, masqué par le démon, subsiste pour Regan un moyen d'expression dans les profondeurs de son corps : des petites proéminences sur son ventre forment un message graphique et invoquent à l'aide (« Aidez-moi »). L'épiderme écorché, enveloppe superficielle qui abrite l'esprit, recouvre en fait une subjectivité faite de matière.

En quelque sorte, le corps se manifeste comme un *corps-je*, une corporéité manifestant sa propre identité ainsi que son propre propriétaire. Dans ces cas de greffe vocale subie, le corps mis à mal doit ainsi, pour invoquer à la morale, se déformer lui-même pour se subjectiviser tandis que la voix, elle, également devenue plastique et malléable, est menacée dans son objectification. Plus le médium de la subjectivité qu'est la voix est déshumanisé, plus le corps doit trouver des moyens, doit s'auto-médiatiser pour avoir une chance de rédemption. D'un côté la voix et le corps en surface représentent dans une dimension d'extension la division, le multiple, la souffrance ; de l'autre côté, un petit carré de peau invoque la pitié dans un geste de rassemblement, d'unification.

Ce que cela nous dit, c'est que le corps essaye, par tous les moyens, de transmettre sa visagéité, de réorganiser un ordre pour montrer son âme pour conjurer la morale, même dans les cas les plus extrêmes où le visage originel est masqué par une force néfaste. Toutefois, dans ces cas, la force est définie comme altérité pure. Lorsque c'est un ensemble de règles et d'habitudes qui vient déformer la voix de l'enfant, l'aliénation est plus subtile. Dans ces cas de déliaison vocale liés aux enfants, il y a quelque chose qui aborde la sexualité puisque cela évoque la mue, les changements corporels, la puberté. La façon dont ils miment leur conception du monde adulte traduit une sexualisation de leur corps puisqu'en faisant apparaître l'idée qu'ils puissent substituer leur voix, ils deviennent l'objet de l'attention et plus : objectivables, objectivés, réifiés.

II. La sexualisation de la voix

J'ai déjà abordé la sexualisation (amorale ou immorale) par l'enfant qui nous met dans un rapport d'étrangéité dérangeante avec la question du trouble par l'obscène de la voix. J'aimerais expliciter cette idée pour en tirer les enjeux identitaires sociaux. De tous les cas de substitution vocale, ce sont peut-être ceux où les enfants sont impliqués qui émeuvent le plus ; difficile également de ne pas remarquer que ces enfants, en étant investis d'une voix adulte, arborent un discours sexualisé. Le rapport à la sexualité par l'enfant, et qui plus est dans une représentation avec les adultes, nous positionne ainsi devant un sujet compliqué à appréhender qui, dans la réalité bien-pensante, est évité et qui se révèle terrible lorsqu'il est révélé, encore plus lorsque la notion de consentement est mise en question. C'est l'imposition aux spectateurs de la prise de conscience d'une violence insidieuse et de la reproduction de schémas sexuels tus par la société qui dérange.

Plus encore, lorsque la voix est sexualisée (on lui attribue un sexe mais aussi une expérience au-delà de la puberté, donc de la sexualité) chez les enfants, elle crée d'autres rapports au corps, un imaginaire qui ne se limite pas entre l'intervalle entre le corps et la voix mais qui engendre nombre de questionnements et de fantasmes. Si le jeune garçon a une voix qui le rend plus vieux, peut-être a-t-il d'autres attributs qui font de lui quelqu'un de mature ; si la petite fille peut mimer la voix des adultes, peut-être peut-elle mimer d'autres choses qui sont plus conventionnellement admises chez ceux-ci, etc. Le corps « tend à envisager le rapport à l'autre de l'écran comme une prolongation de l'exercice de la libido sur le corps voisin[342]. » L'écart entre les attentes liées au corps et celles liées à la voix est de fait toujours sexualisé (soit par le passage d'un genre à un autre, soit par une transgression biologique) et/ou morbide en ce qu'il ouvre à la possibilité d'une mort ou d'une violation du corps/de la voix.

J'ai évoqué l'obscène dans ses manifestations choquantes, ostensibles. C'est également ce qui nous met face à la mise en place de codes subtilement instaurés par les forces dominantes, qui sont joués et rejoués de façon mimétiques par les instances dominées. Ainsi, ce que permet la substitution vocale, c'est de montrer comment la prise de parole n'est en fait pas l'expression d'une personnalité, mais celle de la pénétration du discours adulte et dominant. N'oublions pas que l'enfant, c'est l'*in-fans*, celui qui ne parle pas, comme l'incarne parfaitement la petite fille dans *Fado majeur et mineur* pour qui la prise de parole est un effet Debureau. Ce n'est en effet pas elle qui s'exprime, mais la voix des adultes qui se cale sur le mouvement de ses lèvres. Par

342 Estelle Bayon, *op. cit.*, p. 11.

la déliaison vocale, les enfants sont augmentés d'une voix qui les aliène, ce qui a été traité dans un principe culturel et référentiel. Que ce soit dans *L'Exorciste, Fado majeur et mineur* ou *Tu Dors Nicole*, c'est comme si les adultes parlaient à la place des enfants, qu'ils leur empêchaient de constituer leur propre discours tant leur présence et leur influence les modelaient.

Graines d'adultes

Dans *Tu Dors Nicole,* on peut voir dans la maturité soudaine par la voix et par la performation de Martin la façon dont le monde des responsabilités adultes déteint sur les enfants. Martin performe en ce sens un adulte idéalisé, hétérosexuel, rêveur mais pragmatique, maniant les mots, charmeur, capable de subvenir financièrement à sa dulcinée, soit tout un tas de normes promues par la société, dans une certaine mesure patriarcale puisque le petit garçon se veut en position de contrôle et de domination. Cet aspect culturel si ambiant a ainsi anticipé son rôle sur les plus jeunes qui considèrent de plus en plus tôt leur fonction et leur rôle à venir dans la société. Le passage immédiat vers la voix adulte prive en quelque sorte l'enfant du processus de mue si important et constitutif pour la personne : elle annule de fait tous les questionnements de la puberté (sur le corps, la pilosité, la morphologie, la sexualité), les troubles existentiels, les questions identitaires, bref, ce qui rend (de façon positive) l'humain problématique. On peut ainsi y déceler la façon dont la société tend à conformer plus directement l'enfant à son futur rôle social, dont le comportement adulte s'immisce peu à peu chez l'enfant de sorte à constituer des automatismes, des réflexes. (Qu'est-ce qu'un réflexe sinon *du mécanique plaqué sur du vivant* ?) La voix ici est ainsi réflexive : à la fois elle convoque des réflexes, à la fois elle crée un reflet, à la fois elle permet la réflexion sur notre identité.

Pour prendre une séquence plus précisément, alors que Nicole vient de nouveau garder Martin parce qu'elle a perdu son travail, elle le retrouve dans le jardin pendant qu'il joue aux cow-boys et aux indiens sous sa tente. Elle se signale et lui s'interrompt, pris en flagrant délit d'enfantillage alors qu'il fait en sorte habituellement de paraître mature à ses côtés. Toutefois, après ce petit silence de gêne, Nicole ayant proposé de jouer à quelque chose, Martin se reprend et endosse de nouveau un ton plus calme en enchaînant : « tu veux-tu qu'on prenne notre bain ? ». Difficile de ne pas envisager un sous-entendu sexuel qui introduit de nouveau cette inquiétante étrangeté. Le tabou soulevé ici prête au garçon une sexualité consciente à travers une proposition entreprenante, tout en restant dans une imagerie du soin de l'enfant. On peut par ailleurs se demander si la proposition n'aurait pas été banalisée si la voix qui l'a proférée avait été celle d'un petit garçon. La voix adulte révèle en contraste le fait que la demande vient

de Martin, ou plutôt, de son image adulte. C'est ainsi un propos qui aurait pu passer inaperçu et innocent avec une voix de garçonnet mais qui se retrouve embarrassé subjectivement par la teneur de la voix muée.

Le miroir érotico-vocal

Nicole participe d'ailleurs à la confortation de Martin dans son rôle d'adulte/enfant : dans la suite de la séquence, elle se déguise et joue avec lui, elle lui donne à boire de l'alcool, elle l'autorise à veiller et à regarder la télé avec elle. Avant de jouer avec lui au cow-boy et à l'indienne, elle le maquille en cow-boy en lui dessinant de la barbe, ce qui donne lieu à une réplique déçue de Martin qui se regarde dans le miroir : « c'est pas un cow-boy ça ». Cette reconnaissance ou plutôt cette non-reconnaissance dans le miroir met en lumière le regard de Martin sur son propre petit corps frêle, le rappelle ainsi à sa véritable maturité[343]. Cela le reconstitue paradoxalement dans une entité audio-visuelle qu'il avait un peu tendance à dissocier sans se soucier de la faille que cela pouvait produire.

Le trouble lié à la dysphonie du garçon provoque en fait le rejet de l'image qu'il voit dans le miroir (tout en s'y identifiant malgré lui) qu'il constitue comme altérité ; on peut penser qu'il voudrait en fait y voir ce que reflète son image vocale. P. Delaroche analyse la constitution de l'adolescence : « l'image spéculaire telle qu'elle se reflète dans le miroir va former l'enveloppe limitée d'un moi sexué, visible par l'autre. Mais cette image va aussi englober, recouvrir, et pour tout dire *refouler* l'autre image, image antérieure en fait, celle du corps[344]. » Alors qu'il jouait dans ses rencontres précédentes avec Nicole au cow-boy ténébreux et philosophe, il atteste en dénonçant l'artificialité du maquillage que ce qu'il voit dans le miroir (son « ça » refoulé, soit lui-même) n'est en fait pas à la hauteur de ce qu'il pensait renvoyer à travers sa voix notamment (son image spéculaire). Il prend compte qu'il renvoie une image qui est façonnée extérieurement.

Par ailleurs, c'est Nicole qui, en se dégageant du visage de Martin qu'elle maquillait, lui laisse place afin d'observer son reflet. Jusqu'ici, elle fonctionnait un peu comme un cache qui lui empêchait l'accès à son reflet, comme un obstacle à la réunion morpho-vocale de Martin qui

343 Voire Pierre Mâle, *Psychothérapie de l'adolescent*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 110 : « En effet, l'adolescent ne peut accepter complètement le réel que dans la mesure où il se reconnaît lui-même. Le sentiment de bizarrerie ou d'étrangeté qu'ont beaucoup de sujets à cet âge est du même type – en dehors de tout facteur psychotique – que le sentiment de ne pas s'identifier d'une manière sûre. […] Le rassemblement de la personne, l'organisation d'un « moi » solide dépendent du succès de cette reconnaissance de soi progressivement atteinte. »

344 Patrick Delaroche, *Psychanalyse de l'adolescent*, A. Collin, Paris, 2005, p. 57-58.

se satisfaisait dans l'illusion de son apparence vocale. La présence physique et mentale de l'adulte occulte en ce sens la possibilité d'une réunion de l'enfant dans ses modes d'existence propres. Ceci vaut évidemment pour *Fado majeur et mineur*, où la parole de la petite fille est médiatisée par le spectacle en contre-champ joué par les adultes, comme un masque qui s'appose sur son visage. Le poids de l'influence adulte est plus encore que physique puisqu'il s'ancre dans une temporalité beaucoup plus large.

Etendue spatio-temporelle de la morale

Montrer la façon dont l'enfant envisage la sexualité peut se révéler indécent, voire obscène, comme on l'a vu. Le cinéma obscène, selon E. Bayon, lutte ainsi « contre la morale et la censure pour démonter les espaces ordonnés, attribués, et perturber l'ordre géographique de la morale[345] » : on pourrait préciser ici l'ordre géographique et même chronologique de la morale *corporelle*. On a tendance aujourd'hui à temporaliser la morale dans son rapport au corps : telle chose est normale à tel âge, telle autre est tout à fait saugrenue quelques dizaines d'années plus tard/tôt. Ce rapport est aussi géographique puisque certains endroits du corps de l'enfant sont tabous (sauf pour les proches parents), n'ont pas le droit d'être touchés, vus ou même envisagés. En ce sens, l'obscène, en dépassant la limite autorisée – géographique et chronologique -, déborde, excède, tout comme la voix excède le corps dans la déliaison vocale, qu'elle le dépasse par sa forte présence, sa puissance de contraste.

Ce qui empêche alors à l'enfant d'accéder réellement à soi, ce qui le masque, tient alors d'une configuration spatiale et temporelle : pour la petite fille de *Fado majeur et mineur*, il s'agit de la présence physique et frontale des adultes, mais aussi le poids de leurs actions passés, leur influence latente mentale. Le corps de l'enfant incarne ainsi un palimpseste où viennent se déployer plusieurs couches : la réécriture d'un mythe amoureux traumatique (passé), la retranscription en direct d'une tension sexuelle (présent), une préfiguration de la croissance marquée d'une conflictuelle polyphonie (futur). Ces couches forment un masque qui s'épaissit et recouvre son visage. De la même façon que les paroles viennent se concentrer sur le visage de l'enfant et qu'elles en ressortent transformées, la sexualisation est anticipée (centrifuge) et rétroactivée (centripète).

La substitution vocale peut ainsi se révéler comme une forme de l'obscène en ce qu'elle déplace les discours pour en manifester les troubles. Ce qui est donné à voir est en général dérangeant, il relève souvent de la vanité et de notre orgueil chaste à refuser les formes

345 Estelle Bayon, *op. cit.*, p. 86.

déviantes. En tant qu'elle délie, la substitution vocale rompt un lien, elle se dissocie d'un rapport harmonieux et cohérent. Le risque est qu'elle coupe le rapport corporel à soi-même pour se livrer à un monde malveillant.

III. Quelle morale des enfants ?

Ces enfants ne se meuvent pas d'eux-mêmes, mais ce sont toutes les voix d'adulte (ou de forces supérieures) qui les conditionnent et transparaissent à travers leur corps-médium. Le corps de l'enfant est déjà embarqué dans l'élan médiatique de l'érotisation des corps, il se retrouve, sans être prêt et malgré lui, dans un flux qui le dépasse. Cette médiatisation se dissimule dans les mœurs en tant qu'on en est habitué, qu'on intègre les modèles proposés par les institutions culturelles. On décèle en outre le problème de l'enfant à se subjectiviser puisqu'il laisse une altérité parler à sa place. Le petit Martin par exemple est ainsi pris dans des considérations identitaires qui ne cessent de lui rappeler son statut d'enfant ou de lui faire anticiper son rôle adulte. Son identité perturbée par l'arrivée de sa mue le situe dans un entre-deux dont il est difficile de s'accommoder. Le corps est malmené, de même que son intégrité morpho-vocale, tension symptomatique d'une génération qui ne sait plus passer de l'âge d'enfant à l'âge adulte. Toutefois, dans ces exemples, même si ces enfants sont contraints d'éprouver une force extérieure, ils réussissent tout de même à se manifester comme des enfants. En quoi leur mode d'existence permet-il d'attester de leur enfance ?

Résistance à l'information

Derrière tous ces masques vocaux réside un visage, une corporéité propre qui laisse transparaître quelque chose de l'enfance, ne serait que dans les moments d'étonnement, de surprise, d'improvisation. C. Malabou énonce, dans « Plasticité surprise » : « Le visage déborde nécessairement la forme, laquelle ne suffit jamais à donner l'Autre ; le visage apparaît là où disparaît la figure, là où cesse la possibilité même du moulage ou du masque[346]. » Tandis que s'esquisse une tentative de nouvelle formation du corps, le visage résiste et c'est ce pourquoi il y a palimpseste et non transformation intégrale : la matière continue de se manifester par son mode d'existence original, sous une autre voix. Refuser la stabilité, l'identification, la certitude, en mêlant le distinct à l'informe, c'est permettre de révéler la fragilité de l'histoire humaine, son principe de mutation. Le palimpseste lui-même permet au personnage de ne pas s'enfermer dans une apparence définie, mais le menace par la même occasion de se perdre et de se laisser submerger par une voix étrangère.

346 Catherine Malabou, « Plasticité surprise » in *Plasticité, op. cit.*, p. 317.

On pourrait le comparer à l'instant paradoxalement durable de la transition, à l'instar d'une prolongation d'un fondu enchaîné où on voit encore les deux images : le visage permet de lutter contre l'inversion intégrale des corps, empêche d'accéder à la transformation complète. « Dès lors, et Lévinas le dit explicitement, le visage transcende toute plasticité, il "fait éclater la forme[347]" et ne peut que "percer sa propre image plastique[348]"[349] ». Le visage transcende alors la tentative d'assignation du corps à des contours, dans l'élan mouvant du cinéma. C'est en instaurant un visage, repère moral au milieu d'une circulation instable, que le personnage peut échapper à l'informe et à la dissolution totale et s'instituer comme une trace tangible d'un « moi ». Le visage devient en quelque sorte le parchemin idéologique préservé malgré les intempéries, sur lequel vient s'écrire une nouvelle histoire - en l'occurrence, sous l'égide de la voix, force invisible, écriture informe et difficilement cernable. Peut-être même que la seule morale possible pour les enfants, c'est d'accepter leur statut d'*infans* en laissant éclater ce visage muet : la dernière image de Martin est celle d'un petit garçon paisible qui dort sur les genoux de sa baby-sitter, confortablement abandonné à ses rêves. Plus rien ne peut alors le perturber.

La morale par le je(u) de l'enfance

Ce qu'on peut remarquer dans *Tu Dors Nicole*, c'est que dans les deux premières occurrences de Martin, c'est lui qui advient et qui se présente à Nicole, c'est lui qui fait la démarche, qui l'aborde, qui se montre comme ayant le contrôle sur lui et ses actions. Dans le troisième extrait où Martin et Nicole viennent à être dans le même plan, celui-ci n'avait apparemment pas prévu son rôle pour ce moment-là. Nicole, renvoyée de son petit boulot, a finalement décidé de reprendre le baby-sitting de Martin. Alors qu'elle s'avance, dans le jardin, près d'une tente qui ne permet pas de voir ce qu'il y a à l'intérieur, on entend la voix de Martin. « Arg… Dépose-moi ici Joe… Non ! Je ne peux pas te laisser derrière ! Oui ! Non ! Ah ! Popopopo ! Ah ! Moi aussi je suis touché ! Aaah, ça fait très mal mais qu'est-ce qu'on fait ? On reste ici ! On ne bouge pas. Non, va… ouh ! Popopopo », interrompu soudain par le « Salut Martin » de Nicole qui laisse place à un grand silence. Cette petite tente fonctionne alors comme le lieu où peut s'exprimer son véritable « moi » refoulé (par un « surmoi » qui lui dicte son comportement d'adulte conforme à sa voix), son enfance, son désir de jouer.

347 E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Livre de poche, coll. « Essais », Paris, p. 216.
348 *Ibid.,* p. 66.
349 Catherine Malabou, « Plasticité surprise » in *Plasticité, op. cit.,* p. 317.

La voix émane, mais le corps reste absent, bien que diégétique dans l'écran, il est occulté par la petite tente et la voix reste étrangement acousmatique (n'oublions pas qu'initialement, acousmatique rend compte de la voix du professeur qui énonce son cours à ses élèves derrière un voile). Paradoxalement, c'est aussi à ce moment-là qu'il s'exprime le plus en tant qu'enfant, qu'il rend le plus présent son corps pourtant caché. Le jeu ici ne consiste pas à jouer le rôle d'adulte qu'il s'attribue mais à interpréter simultanément deux personnages fictifs qui sont à la guerre : la performance innocente d'un imaginaire plus intime, qui sublime la violence par le jeu. C'est ainsi que c'est lorsque Martin, invisible à l'écran car caché dans une tente, joue aux cow-boys et aux indiens qu'il semble le plus lui-même, qu'il est le plus spontané et le plus sincère.

C'est ainsi lorsqu'ils jouent, lorsqu'ils s'expriment de façon ludique qu'ils semblent le plus être eux-mêmes. Finalement, on pourrait se dire que, si ces enfants se font le médium des informations culturelles, sociales, éducatives qui leur passent dessus et les traversent, ils le font aussi par jeu, par désir d'expressivité, de création, de mimétisme, tout en indiquant ce qu'ils pensent savoir du monde adulte. Les enfants tendent à se hisser au niveau de leur voix, à cette maturité qui leur incombe, à reproduire un comportement et un mode de pensée analogiques à la morphologie vocale qu'ils renvoient, soit en traduisant leur croyance épistémique de l'étant adulte ; de se *conformer* à cet adulte idéalisé, mais ceci de façon proprement juvénile : ils jouent aux adultes. C'est grâce à leur corps que ces enfants nous renvoient à notre propre responsabilité face à eux ; lorsque leur corps est le sujet d'une performance : performance ludique (le jeu reste le mode privilégié de connaissance et d'existence pour l'enfance) mais aussi performance dans le sens d'une re-totalisation, d'une re-formation d'un tout à travers l'identité du corps. Ceci se passe notamment au niveau du visage, lorsque celui-ci est encore visible, lorsqu'il est saisi dans son ensemble, lorsqu'il échappe partiellement aux influences extérieures, mais aussi dans le corps lorsque cela en devient nécessaire (le « Aidez-moi » inscrit sur la chair de Regan). Notre relation morale à ces corps nous incite alors à repenser le mode d'existence juvénile, nous invite à ne plus recouvrir les enfants de nos propres préoccupations et à les laisser exprimer leur mutisme mimétique. La poétisation et le ludisme semblent ainsi être les modes les plus proprement humains de se moraliser, soit d'accompagner son mode de vie par la morale, la compréhension de soi, la façon dont on mène son existence. La morale est en ce sens intimement liée à l'expérience identitaire.

CHAPITRE 2. La voix intégrée à l'expérience identitaire

De façon générale, le corps est inscrit dans une mouvance qui le dépasse, qui le fait muter, qui le meut. Il devient le médium d'une voix dans une dimension à la fois subjective et objective, en ce qu'il est dirigé vocalement par des instances extérieures mais aussi qu'il crée, par sa force vitale, une identité nouvelle, originale, singulière. Tous ces cas de déliaisons vocales nous racontent la façon dont le flux audio-visuel passe en nous, comment nous essayons de nous l'approprier, comment nous nous façonnons nous-mêmes. Comme le rappelle J. Epstein :

> « L'individualité est un complexe mobile, que chacun, plus ou moins consciemment, doit se choisir et se construire, puis réaménager sans cesse, à partir d'une diversité d'aspects qui, eux-mêmes, sont fort loin d'être simples ou permanents, et dans la masse desquels, quand ils sont trop nombreux, l'individu parvient difficilement à se désigner et à se conserver une forme nette. Alors, la supposée personnalité devient un être diffus, d'un polymorphisme qui tend vers l'amorphe et qui se dissout dans le courant de ses eaux-mères[350]. »

Les appropriations mimétiques témoignent des mutations internes de ces corps, plus latentes, plus subreptices, plus sensibles, par le grossissement engendré par la déliaison vocale incongrue. Elles révèlent à la fois notre volonté de nous augmenter (et le revers de notre ambition démiurgique), à la fois notre propension à nous transfigurer, à la fois notre tendance à l'inconstance, entretenue par la force subjective des sensations. L'existence humaine se définit dans un processus infini de projections et de fantasmes, qui réactivent à chaque fois l'humain, être de contradictions, de rêves et d'espoirs. Dans un principe dialectique, la mise à mal de l'unité originelle rêvée (qui, en fait, n'existe pas, nous dit M. Chion) produit une nouvelle entité qui, par son désir, tend vers une nouvelle totalisation, multiple et personnelle, d'un soi. La voix relate alors des diverses versions de soi, de vérités personnelles. Ce que permet la déliaison vocale, c'est aussi de transmettre la marque d'une individualité dans une version des faits, de retranscrire par un procédé audio-visuel un point de vue subjectif, de façon esthétique et synesthésique.

I. Les formes vocales du je : versions de soi et retotalisation

La déliaison vocale permet souvent de décliner un même personnage sous ses différents aspects, de manifester des multiples « je » que s'octroie ce personnage : quelque chose reste identique, témoigne de la constance en apparence (soit le corps, soit la voix) tandis que la voix (ou le corps) vient élargir le spectre de la personnalité, proposer une certaine schizophrénie que

350 Jean Epstein, *op. cit.*, p. 394.

nous manions finalement tous de façon plus ou moins expressive. *Le Roman d'un tricheur* est en ceci exemplaire : les personnages du roman ont finalement peu de prénom, un peu plus souvent un nom de famille. Ils n'en ont en fait pas besoin, puisqu'ils sont tous des versions de Guitry/tricheur : « Pour Guitry, l'Autre est un je. Tous les masques renvoient à l'identité : monolithique de la première personne, au narcissisme, au miroir… à la voix[351] », écrit Philippe Le Guay. Par la substitution vocale démultipliée, les corps se manifestent en fait comme des projections mentales de Guitry lui-même, agençant tout ce petit monde.

Ce qui va caractériser les personnages de Guitry, c'est la façon dont il va les présenter et les incarner, en usant d'« ajustements » selon Goffman, soient des « indices vocaux pour s'assurer que les limites et le caractère du segment censé être une citation se démarquent bien du flux normal [352]». Pour ceci, il imite les accents, change de timbre et de ton pour faire une femme ou un enfant, etc. On peut par ailleurs remarquer que Guitry s'amuse d'autant plus à imiter les personnages qui sont physiquement et vocalement les plus éloignés de lui, afin de rendre compte de ce grand écart dont il est capable. « Ce travail sur les voix est une composante de l'atmosphère didactique et désinvolte de ce film où tout repose sur le *jeu*, dans les différents sens du terme, c'est-à-dire, chez Guitry, sur les déploiements ludiques du *je*[353]. » Cette interprétation révèle le nombrilisme de l'auteur, mais aussi son identité plurielle par le jeu.

A l'inverse, la multiplicité des voix d'un même personnage explore la complexité de l'être humain dans ses dissensions, ses polyphonies, ses divergences, comme c'est le cas manifeste d'*Incontrôlable*, où l'obscénité ostentatoire contre laquelle lutte la partie consciente se présente en fait comme une des facettes du personnage, qui constituent aussi sa richesse dans sa pluralité.

Mémoire passée et future

Certains films témoignent de cette complexité de l'existence humaine dans des monstrations plus intimes, qui relatent d'un rapport interne de ses propres projections et rétrospections. Dans *Mr. Nobody* par exemple, Jared Leto et Thomas Byrne, qui jouent le personnage, partagent leur voix, de façon à renvoyer à différentes versions de soi selon les époques de la vie de Nemo qui se mélangent. La voix qui contraste avec le corps permet ainsi

351 Philippe Le Guay, « Le double boiteux », *Cinématographe*, n°86, 1983, p. 17.
352 Erwin Goffman, *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987, [1981], p. 182.
353 Alain Boillat, *Du Bonimenteur à la voix-over, op. cit.*, p. 169.

à la fois de relier toutes les versions de Nemo entre elles[354], à la fois de créer une fracture au sein de lui-même, de témoigner de ses tiraillements internes et de ses projections mentales. Il ne faut pas oublier que tout le film est en fait la mise en forme audio-visuelle des fantasmes d'un petit garçon qui s'imagine ce que pourraient être ses vies selon les choix qu'il aura à faire. Chaque version de Nemo résulte ainsi de divers embranchements qui constituent une panoplie de possibles.

La compréhension de l'unité du personnage fonctionne cependant car, comme le dit J. Aumont : « quelque fragmenté, ou au contraire duratif et continu, que soit le film, il est toujours retotalisé par son spectateur, lequel, au moins autant que dans la durée, l'appréhende dans la séquence, au prix de la perception incessamment modifié d'un ensemble[355] » ; l'explication finale, plus qu'explicite, comme une prise de conscience, permet de recomposer le film de façon mentale à travers une directive précise (l'ipséité des Nemo), de la même façon qu'elle s'agence dans l'esprit de Nemo.

> « Il y a devant le film un jeu de relais interminable entre ce qui est déjà capitalisé comme mémoire, d'une façon qu'il est assez naturel de métaphoriser comme spatiale […] et ce qui advient de nouveau et cherche à prendre place dans cette structure, dans cette mémoire, dans cet espace[356] ».

C'est bien de ce jeu de mémoire et d'actualisation dont il s'agit. Les embranchements multiples mis en œuvre par Nemo composent ainsi un espace audio-visuel très complexe, puisque des couches viennent se superposer à d'autres en plus de se contredire ou de bifurquer. Aumont parle de plus de l'espace narratif comme d'un réseau imaginaire, constitué des éléments informés par le récit filmique[357]. Grâce à ce réseau en processus, les fantasmes de Nemo se concrétisent de façon audio-visuelle, se rendent plastiques. La voix joue ainsi comme une mémoire, les formes créées par la déliaison vocale fonctionnent dans un principe de recomposition mentale et imaginaire, traduisent notre propension à anamorphoser nos souvenirs ou nos fantasmes. Ce corps vocalisé de façon nouvelle, cette dysphonie incarnée charnellement transcrivent le circuit mental interne des visions fantasmées d'un soi idéel.

C'est également le cas dans *Toto le héros*, où les deux versions de Thomas parlent avec la même voix : les deux époques sont ainsi liées par une continuité identitaire vocale. Campan

354 Véronique Campan, *op. cit*, p. 62 : « La voix, démembrée par sa double appartenance, tend au contraire à confondre les lieux et les temps et entrave la construction du monde diégétique. Le son, successivement ancré à deux images corporelles hétérogènes, suggère en priorité leur superposition et appelle leur contamination. »
355 Jacques Aumont, *L'œil interminable*, *op. cit.*, p. 155.
356 *Ibid.*
357 *Ibid.*

résume le film comme racontant « l'histoire d'un homme qui se croit persécuté par celui qui, dit-il, a "volé sa vie" [358]» et qui projette de supprimer l'usurpateur, dès l'enfance, soit une projection mentale juvénile qui se prolonge en obsession. Il s'agit ainsi de créations mentales qui vont produire de nouvelles idées, qui vont inspirer un chemin à prendre au personnage, qui vont guider son existence. On peut donc concevoir la façon dont les traumatismes juvéniles vont créer de nouveaux rapports morpho-vocaux qui vont eux-mêmes se traduire en nouveaux rapports au corps.

V. Campan énonce, à propos de *Toto le héros* : « En sapant l'intégrité corporelle, l'effet de parole soufflée menace la cohérence d'un personnage pour mieux en éclairer l'ambivalence[359]». L'hybridité du personnage engendrée par la superposition des *voice-line*, la reconfiguration audio-visuelle, le jeu de réponse de la voix nous amène à éprouver « la fêlure du personnage unique auquel elle fait référence. Que ce soit Toto jeune ou Toto vieilli qui parle, le son de sa voix évoque l'autre en lui[360] » ; il s'agit du même rapport dans *Mr. Nobody*. Un écho de soi à soi se crée et constitue un circuit interne dans la façon dont se conçoit le personnage. Dans ce film toujours, ainsi que dans *Tu Dors Nicole*, l'introspection est toutefois plus de l'ordre de l'anticipation que de la rétrospection : le circuit inclue les audio-images du présent mais aussi les audio-images fantasmées et emmagasinées du fait de l'environnement culturel, social, genré, etc.

Il s'agit finalement du même principe dans *Providence*, qui met ainsi en scène un vieil homme, la veille de son anniversaire et donc d'un repas de famille avec ses enfants et sa belle-fille, qui est à la fois en train d'imaginer le roman qu'il écrit, à la fois en train de délirer à cause de l'alcool qu'il ne cesse d'ingurgiter et de son corps malade, le tout mêlant son histoire personnelle, ses souvenirs, sa fiction, ses angoisses et ses projections à travers d'autres figures que lui. On assiste ainsi au produit de l'imaginaire de Clive, fantasmes audio-visuels entrecoupés par les déambulations nocturnes du vieil homme, qui iront jusqu'à faire coïncider la voix énervée de Clive avec un de ses personnages. Emma Wilson note en effet que ces audio-images sont d'un côté de l'ordre de la création consciente, de l'autre, du visionnement involontaire[361]. « Cette oscillation entre "création" et "visionnement" résulte de la position ambiguë du narrateur en voix-over, à la fois intégré au monde du film qu'il domine grâce à la

358 Véronique Campan, *op. cit.*, p. 61.
359 *Ibid.*
360 Ibid, p. 61-62.
361 Emma Wilson, *Alain Resnais*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 135 (traduction d'Alain Boillat).

position de surplomb conférée par le récit-cadre, et placé dans une posture de type spectatoriel[362] », ceci traduit encore l'imbrication objet/sujet.

Flux et fluctuations de la voix et du corps

On peut proposer avec Deleuze un modèle de circulation des audio-images qui met en correspondance tel ou tel aspect de la chose avec une zone de souvenirs, de rêves ou de pensées. Tout ceci rentre en relation et forme un circuit et même plusieurs circuits[363]. Il se trouve en effet que la voix qui recouvre le champ sonore caractérisant le personnage va rentrer dans un circuit mental avec les audio-images – elle peut s'apparenter aux images optiques et sonores pures en ce qu'elle s'insère dans notre réflexion. Deleuze invoque Bergson à propos de l'enchaînement de celles-ci : « l'image optique (et sonore) dans la reconnaissance attentive ne se prolonge pas en mouvement, mais entre en rapport avec une "image-souvenir" qu'elle appelle[364] ». Deleuze de développer d'autres relations possibles entre réel et imaginaire, physique et mental, subjectif et objectif, description et narration, actuel et virtuel… « L'essentiel, de toute manière, est que les deux termes en rapport diffèrent en nature, mais pourtant "courent l'un derrière l'autre", renvoient l'un à l'autre, se réfléchissent[365]».

Ainsi, la voix qui lie les deux versions charnelles de Thomas dans *Toto le héros* par exemple permet de brouiller la considération temporelle du personnage tout en proposant une réflexion de lui-même. Le jeu de relais d'une version à l'autre établit en outre notre propre tendance à nous considérer de façon autocentrée, à nous situer dans notre propre histoire existentielle. Nous n'arrivons cependant pas à saisir de façon innée notre propre évolution dans le temps, nos propres changements internes (et notamment vocaux : difficile de se souvenir spontanément de sa voix pré-mue) : c'est ce que traduit le flou en écho morpho-vocal autour des deux Thomas. En s'affirmant comme plus ou moins indépendante du corps puisque flottante mais paradoxalement enchaînée à lui, elle instaure un rapport audio-visuel particulier qui permet de faire des allers-retours mentaux quant à ses troubles identitaires.

À chaque fois il est question de montrer la pluralité, le conflit intérieur, la divergence d'un être à travers les différentes phases de sa construction psychologique, mentale. V. Campan, toujours en s'appuyant sur *Toto le héros*, démontre ainsi les fonctions de l'image et du son filmiques : tandis que l'image « fige chaque fois le personnage sous un aspect déterminé »,

362 Alain Boillat, *Pratiques orales du cinéma*, *op. cit.*, p. 200.
363 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, p. 65.
364 *Ibid*, p. 64.
365 *Ibid*, p. 64-65.

engage un « savoir assertif sur la nature de l'objet qu'elle représente », l'informe, l'encadre, « le vouant ultimement à devenir, par trop de ressemblance, une caricature de lui-même », le son, lui, laisse « se surimprimer les différents profils du personnages, désignant, à l'horizon de ses successifs ancrages, un référent en éclats »[366]. Ainsi, « il déplace sans cesse l'image qu'il accompagne vers son autre face, virtuelle, et permet ainsi que soit dressé du personnage un portrait changeant, dissemblant [367]». La trace acoustique ouvre la voie à la pluralité notamment en ce qui concerne les représentations. En outre, le personnage, sans cesse en proie à la mutabilité par le biais vocal et par conséquent son glissement d'un âge à un autre, devient alors une figure en devenir, sans forme fixe ni arrêtée, mais plus encore, sans modèle dans notre monde de références : « la voix baladeuse qui habite successivement des corps dissemblables interdit au personnage d'accéder à l'intégrité physique[368] ». C'est ce qui va caractériser les personnages investis d'une autre voix : le motif du changement, de l'interruption, du brouillon, de l'indécis, de l'inconscient, bref, du muable.

L'effet loupe de la dysphonie

La voix fait impression sur le corps tout comme le corps fait résonner la voix, tous deux se modulent réciproquement et refusent en ce sens l'assignation formelle du corps dans un cadre fixe et déterminant. Ce phénomène de complexité se retrouve plus encore lors d'un moment précis d'une vie, un moment dysphonique que permet de grossir la déliaison vocale. Par une déformation audio-visuelle est retranscrit l'effet ressenti de la transformation (déséquilibrée) morpho-vocale. Il s'agit bien sûr de ce moment charnière de l'adolescence : les substitutions vocales nous parlent plus intimement du phénomène de la mue ou la dysphonie (dans *Tu Dors Nicole, Mr. Nobody* ou *Toto le héros,* il s'agit de personnages masculins, soient des êtres pour qui la mue vocale est plus importante, plus ostentatoire, plus charnière dans la constitution psychologique et physique) dans son rapport à l'identité et plus, à l'ipséité.

La voix est alors rendue signifiante en ce qu'elle montre que les dysfonctionnements, dysharmonies, disruptions ne se font pas seulement au niveau du corps, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'évoquer un personnage qui grandit, évolue, qui est présenté comme dans une période critique ou de bifurcation de sa vie. Se fait entendre comme une voix d'un soi anachronique dans son rapport au corps. La plasticité de la voix est de plus intelligente, dans le sens où elle se rappelle des formes qu'elle a pu prendre au fil du temps et peut les réinjecter dans le corps

366 Véronique Campan, *op. cit.,* p. 63.
367 *Ibid.*
368 *Ibid.*

de façon spontanée. Autrement dit, la voix se présente comme une mémoire (consciente ou non) du corps, qui comprend une dimension autant psychologique que psychanalytique. C'est pourquoi elle peut se signaler comme un déraillement, comme un lapsus ; au lieu que le lapsus se traduise par le langage, il se manifeste par sa mise en phonétisation, si l'on peut dire.

C'est en effet le cas dans *Providence*. Le moment qui nous intéresse est très furtif : Clive (John Gielgud) a mis en scène mentalement Sonia (en réalité, sa belle-fille) et Kevin (en réalité, son fils illégitime) dans la maison de Sonia et de son mari Claude (en réalité, son fils légitime) s'apprêtant *a priori* à entamer une liaison extra-conjugale. Kevin et Sonia, bien confortablement installés dans un fauteuil/sofa distinct, l'un en face de l'autre, discutent préalablement, un verre de vin blanc à la main. Kevin, malgré les efforts de Sonia d'aborder un sujet plus intime, ne cesse de remettre dans la conversation les astronautes. Sonia (Ellen Burstyn) interpelle alors Kevin, se lève, puis se met à parler avec la voix de Clive : « pourquoi diable es-tu si obsédé par ces putains d'astronautes ? [369]», avant de revenir à elle, de se rendre compte de sa grossièreté et de reprendre avec sa voix, plus poliment : « pourquoi donc reviens-tu sur les astronautes ? [370]».

A. Boillat évoque en effet le lapsus[371] pour désigner le glissement de l'intime vers la projection externe, du moi vers l'autre, du trouble propre à Clive. Cette déliaison brusque raccroche ainsi les personnages à leur condition de créatures mentales, mais témoigne aussi d'un glissement de la part de Clive qui, de par son implication, brise le quatrième mur en parlant à travers sa marionnette. Boillat évoque une « perte du contrôle qu'il exerce sur sa propre histoire[372] » : le glissement révèle, par l'aspect incongru qu'il donne à son personnage, la façon dont les personnages sont ne sont en fait que des versions anamorphosées de l'esprit de Clive. Les fantasmes audio-visualisés de ce dernier sont à la fois puisés dans sa mémoire, à la fois inspirés de personnages réels mais remaniés, à la fois créations mentales, à la fois hallucinations. Le circuit mental que forment les audio-images de la déliaison vocale est également constitué d'images fantômes et fantasmatiques, il est nourri des instances de la conscience et de l'inconscience. Ce que cela révèle, c'est la tendance à rapporter ces audio-images à soi, à un *je,* comme dans *Le Roman d'un tricheur* ou *Ant-Man,* où le narrateur dit « je » pour tout le monde.

369 « Why are you so bloody obsessed by the fucking astronauts ? ». C'est moi qui traduis.
370 « Why do you go on about the astronauts ? ». C'est moi qui traduis.
371 Alain Boillat, *Pratiques orales du cinéma*, *op. cit.*, p. 202.
372 *Ibid,* p. 201 : Humain, trop humain : si Clive nous mène le plus souvent dans son récit au gré de ses propres digressions fantasmatiques, son état de santé fragile, fournissant une motivation diégétique aux spécificités énonciatives du film, se manifeste parfois par la perte du contrôle qu'il exerce sur sa propre histoire ».

Dans sa propension centrifuge à créer un univers fictionnel, Clive ne fait en fait que parler de lui, de son histoire, de ses angoisses : ce lapsus opère ainsi un mouvement inverse, centripète, qui rassemble toutes les problématiques abordées vers un « moi » interne, mais aussi vers sa corporéité (malade). La subjectivité vocale « déborde » et « réveille quelque peu le spectateur de son identification cinématographique primaire »[373]. Le corps manipulé, tiré vers l'extatique (hors de soi) de Sonia renvoie à la maladie et les tourments mentaux de Clive. En effet, cet effet de dévoilement d'un tiraillement interne fonctionne d'autant plus pour les personnages qui vivent de fait une crise : adolescence, choix cornélien à faire, maladie, schizophrénie, hallucination, déception amoureuse, etc. Cette crise est l'occasion pour ces personnages d'inventer des formes audio-visuelles qui font écho à leur désir, comme dans *The Blackout*, où Matty va superposer la femme aimée sur la serveuse.

Il s'agit ainsi toujours de parler de soi par le biais une opération audio-visuelle mentale qui anamorphose la réalité pour essayer de la retotaliser à travers soi, de traduire une vérité personnelle, une vision du monde, une expérience subjective. Plus encore, dans la mise en oral d'une histoire, d'un événement ou d'un fait, on ne peut s'empêcher d'y mettre sa touche personnelle, de modifier quelque peu la version originale pour se l'approprier. La création du récit rassemble en outre le narrateur/auteur autour de lui-même, le laissant divaguer et errer dans sa psyché plus profonde, livré à ses rêveries.

II. Le fil vocal de la rêverie

Cette névrose (qui passe de l'implicite à l'explicite dans le lapsus audio-visuel) permet en outre des inventions fictives et esthétiques : les personnages de Clive dans *Providence* se révèlent comme des créatures à modeler, potentiellement polymorphes, souples, élastiques, tout comme celles de Sacha Guitry dans *Le Roman d'un tricheur* ou de Jerry Lewis/Wilbur lui-même dans *Un Pitre au pensionnat*. La tension entre projection et égocentrisme, spectateur et créateur, interne et externe, ouvre en outre la porte à l'hybridité des personnages (qui ne cessent de changer, de se transformer, de se contredire tout au long du film). Gabriele Anaclerio, dans « Fantasme conscient et cinéma : le "film-rêverie" » aborde la question de la voix asynchrone qui permet de donner une forme cinématographique à la rêverie[374] et explique que « la continuité sonore de la parole se lie, en outre, à l'activité fantasmatique, à son apparition dans

373 Gabriele Anaclerio, « Fantasme conscient et cinéma : le film-rêverie », in Marie Martin, Laurence Schifano, *Rêve et cinéma : mouvances théoriques autour d'un champ créatif*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre, 2012. Consulté le 21 mai 2018 URL : http://books.openedition.org/pupo/3482
374 *Ibid*.

la durée, et qu'elle souligne, en même temps, la construction de l'image filmique en train de se faire[375] » ; en effet, cette déliaison vocale nous rappelle à l'activité créatrice de l'auteur. Ce moment saisi de la transition, de la (trans)formation encore inachevée qui se dévoile dans beaucoup de films de ce mémoire peut ainsi se définir comme un instant semblable à une rêverie, à un cheminement en train de se faire, à la poétisation d'une opération de fiction.

Liaison de deux espaces-temps

La voix, à la fois over et in, crée le lien entre deux espaces-temps : celui où se trouve le démiurge et celui où se meuvent ses créatures, mais rappelle surtout le hic et nunc de la création. Dans *Le Roman d'un tricheur* aussi bien que dans *Ant-Man* ou *Providence* (ou encore *Mr. Nobody* ou encore *Mademoiselle*), la ventriloquie du narrateur renvoie en outre au processus de création et à la façon dont la fiction se déploie de la même façon que la pensée s'agence avec la parole. Le lapsus de Clive dans *Providence* indique en outre ce *work in progress*[376] et la façon dont la fiction se modèle, dont la pensée fonctionne alors qu'elle crée. Finalement, cette auto-correction correspondrait à une rature sur le papier, montrerait comment la pensée dépasse le geste, comment l'imagination et les réflexes prennent le pas sur la raison. C'est comme s'il avait assisté de façon extérieure au déroulement du récit, avant de réagir de façon interne. Ainsi, la voix entendue dans la bouche de Sonia appartient à la fois au monde réel (celui où se trouve Clive, le créateur) et donc est extérieur au monde de la fiction, à la fois au monde de la fiction se trouve dans l'esprit de Clive, fait partie de sa réalité.

Si le recouvrement de la voix du narrateur sur ses personnages de fiction exemplifie de façon pratique la déliaison vocale, d'autres moyens de mise en fiction apparaissent lorsqu'il s'agit de faire correspondre la réalité à ses désirs, de s'approprier le monde extérieur quitte à l'altérer. C'est quelque chose que j'ai pu développer avec *The Blackout* notamment, où le désir de Matty de se confronter à la femme aimée ainsi que l'expérience psychotrope lui font procéder à une refiguration morpho-vocale, lui font atteindre un état de rêverie qui fait transiter deux corps et deux voix en une troisième instance de femme rêvée, à l'instar de l'image inexistante du thaumatrope qui se forme à partir du mouvement rapide de la permutation de deux images. Cette troisième instance, qui n'existe nulle part ailleurs que dans l'esprit, relève du miracle (*thauma*) mais aussi d'une illusion audio-optique.

375 *Ibid*.
376 Laurent Sylvestre, *"Providence" d'Alain Resnais : Maladie et santé du corps : Les corps dans l'imaginaire au cinéma*, Mémoire de DEA, Etudes cinématographiques, sous la direction de Philippe Dubois, Paris, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2000, p. 13.

Se confondent ainsi deux espaces : celui de la réalité matérielle et concrète et celui de la psyché, des fantasmes, engendré par un désir audio-scopique. Aumont, dans *L'œil interminable*, précise même ces deux sens de l'espace : le premier, kinesthétique et tridimensionnel, infini, comme espace du toucher et du mouvement, le deuxième, visuel, non infini, hétérogène, imaginaire[377]. L'ultime fantasme serait alors de définir l'espace autour de nous qui en serions le centre. On voit ainsi que Matty essaye de donner à cette image en deux dimensions (celle d'Annie la serveuse) de la profondeur, grâce à la voix qui vient d'un autre espace, un espace à la fois passé, anachronique (le souvenir) et mental, anamorphosé (la projection). Alors que la voix provient de sa tête, il la spatialise tout autour de lui jusqu'à lui faire prendre origine dans l'altérité en dehors de lui, de façon extatique.

Après plusieurs tentatives pour établir la voix (d'abord la voix-over d'Annie-ex, puis la voix-in d'Annie-serveuse), comme s'il essayait de faire le point, l'opération cosmétique réussit en superposant ces deux instances, ces deux Annie, en une Annie idéalement fantasmée (mais pas pour autant réconfortante). Le champ s'élargit de la même façon que s'élargit la conscience. La voix qui englobait au début toute l'image, envahissait tout l'espace écranique se rassemble ainsi de façon centripète dans un corps, charnel pour incarner l'objet du désir, investi de ce que connote la voix. On peut par ailleurs se demander si toutes les substitutions vues et entendues jusqu'à présent n'ont pas quelque chose de cette représentation duelle des espaces, de ce fantasme spatial d'agencer un monde tridimensionnel homogène avec un espace plus subjectif, personnel, fantasmatique, virtuel, si finalement, cette rêverie ne viendrait pas incarner ces personnages qui n'existent que grâce à la fiction, grâce au désir d'un créateur de rassembler deux identités en une, d'assembler d'abord mentalement puis audio-visuellement une nouvelle figure investie d'érotisme.

L'idéalisation audio-scopique amoureuse

Cela fonctionne en effet particulièrement lorsqu'il s'agit d'évoquer la femme aimée ; dans le désir de cristallisation naît quelque chose de l'ordre de la rêverie qui, plus qu'initiée de façon temporaire par les psychotropes comme dans *The Blackout*, dure de façon étrangement inquiétante dans *Le Grand Jeu* où Irma apparaît sous les mêmes traits que Florence, celle qui a brisé le cœur de Pierre. C'est comme si, par son désir de retrouver l'être aimé, son esprit avait substitué l'apparence de l'une par celle de l'autre, altérant la notion de réalité. L'idée *d'identité*

377 Jacques Aumont, *L'œil interminable*, *op. cit.*, p. 196-197.

est de nouveau en jeu pour la femme transfigurée (et trans-phonétisée), ou plutôt d'*ipséité* : comment rester soi-même lorsqu'on évoque l'absente auprès de l'amoureux ?

La rêverie permet alors d'invoquer, par l'imagination, de nouvelles figures, invoquées par un désir scopique, voire une nécessité. Dès que Pierre, dans *Le Grand Jeu*, rencontre Irma, il dit à son ami : « cette femme, il ne faut plus jamais que je la *voie*… seulement, il faut encore que je la *voie* une fois » ; puis, lorsqu'il retrouve Florence : « écoute, maintenant que tu es là devant moi, je *vois* très clair », « je ne peux vivre qu'avec toi ou seul… ou… pas du tout ». « Quand j'ai cru te retrouver, j'ai pensé devenir fou… Ces jours, ces nuits à *chercher ton visage*… mais maintenant je sais, je sais que c'est pour toi que j'ai tout accepté ». Tout ceci invite ainsi à repenser le film rétrospectivement comme une longue hallucination et qui fait douter sur la véritable apparence d'Irma. Le désir de voir est plus fort que l'expérience de la réalité : l'imagination outrepasse le concret, la rêverie prend le pas sur la réalité. Si voir est une fonction de l'œil et regarder une fonction de l'esprit, il se pourrait alors que la rêverie accorde le fait de voir à travers le fait de regarder : par le regard, il transfigure le réel et réussit à y voir ce qu'il rêve[378]. D'une certaine façon, cela rappelle la façon dont l'être aimé est cristallisé selon nos propensions à vouloir être amoureux, mais aussi la façon dont nous investissons chaque objet, chaque personne de valeurs que nous désirons leur attribuer. L'élan créateur à l'initiative de cette recombinaison morpho-vocale se manifesterait d'autant plus lors d'une pulsion érotique.

Cette fonction de l'esprit isole ainsi des éléments de la réalité pour les réagencer dans une rêverie et se concrétise de façon assez explicite dans *Fantastic Birthday,* puisque la séquence qui m'intéresse se situe dans un rêve. Ceci étant dit, on peut par ailleurs se demander si le rêve manifeste ne synthétise pas les rêveries plus quotidiennes que peuvent avoir une adolescente de quinze ans et qu'il n'en exploite pas les mêmes effets et modes d'expression. Il s'agit donc d'une sorte de conte initiatique, qui prend la forme du rêve, pour Greta qui a du mal à accepter ses quinze ans et le passage à l'âge adulte.

Anamorphoses et échos oniriques

Pendant la première moitié du film, on suit l'arrivée de Greta dans ses nouvelles école et maison. Elle y rencontre Elliott, un garçon bavard et maladroit avec qui elle se lie d'amitié, les triplées, une bande de filles qui s'amusent à la ridiculiser et Adam, le nouveau petit-ami de

378 Cela rappelle ainsi cette fausse citation d'André Bazin au début du *Mépris* de Godard (1963) : « le cinéma substitue à nos regards un monde qui s'accorde à nos désirs ».

sa sœur. Lors de sa fête d'anniversaire (organisée à son insu par ses parents), elle se fait une nouvelle fois humiliée par les triplées et se réfugie dans sa chambre. Son ami Elliott la retrouve pour la consoler, puis finit par lui faire une déclaration qu'elle rejette ; elle se retrouve ainsi seule et s'endort.

S'ensuivent plusieurs aventures oniriques, dont la rencontre avec Adam (Eamon Farren), qui est dans le rêve Benoit Tremet, un chanteur français (de qui il lui avait donné un vinyle un peu plus tôt dans la semaine). Il apparaît de la même façon que Benoit Tremet sur la pochette du vinyle et s'annonce comme une sorte de prophète qui parle en français, lui annonce qu'elle est en train de dormir, les transporte dans la chambre ou allume la musique d'un claquement de doigt, et surtout, l'interpelle de façon aguicheuse et presque inquiétante. Alors qu'il entame une danse avec elle, il prend la voix d'Elliott (Harrisson Feldman) et reprend les phrases qui ont été prononcées plus tôt : « tu es ma meilleure amie et je ne voudrais jamais gâcher notre amitié », « je veux qu'on soit plus que des simples amis », « tu es superbe ce soir Greta » [379] et de rajouter, toujours avec la voix d'Elliott, des propositions aux connotations plus sexuelles qui effraient Greta. Adam figure ainsi la vision fantasmée du chanteur exotique, l'amoureux entreprenant, expérimenté et inaccessible, mais renvoie également aux angoisses d'un béguin non-partagé d'un prétendant incongru et inopportun.

La plupart des personnages de son rêve sont donc des figures anamorphosées de ses proches et camarades dans la réalité. Marie Martin étudie la poétique du rêve et ses effets : « Puisqu'elle veut faire surgir en chaque spectateur cette impression entêtante de "déjà-vu onirique", rien d'étonnant à ce que la poétique du rêve recoure à des logiques de récit et d'image préalablement chargées, innervées par l'inconscient[380] » ; et de continuer, en énonçant la projection analytique : « [e]lle touche ainsi à l'intertextualité : elle reprend des scénarios visuels éprouvés à tous les sens du terme[381] ». Il s'agit évidemment dans *Fantastic Birthday* de faire la part entre ses désirs et ses phobies pour faire un travail sur soi-même (encore une fois de façon névrotique). L'intertextualité ici, plus que visuelle, est audio-visuelle car se superposent sur une

379 « You're my best friend and I never want to risk our friendship », « I wanna be more than just friend », « you look amazing Greta tonight », « I wanna touch you and feel you and make sweet sweet love to you ». C'est moi qui traduis.
380 Marie Martin, « La poétique du rêve du point de vue d'une théorie des effets. Autour d'une configuration originaire » in *Rêve et cinéma, op. cit.*
381 *Ibid.* « C'est pourquoi, entre mille possibles, le désir d'écriture s'est porté sur une configuration qui est aussi un point d'origine, avec toute la part de projection analytique que la notion charrie ».

figure familière une persona morpho-vocale fantasmée ainsi que des résurgences vocales passées, prolongées, avec la même voix, d'inventions discursives.

Le motif du circuit des audio-images que met en place Deleuze fonctionne ici encore puisque les figures de la réalité sont réinvesties dans une reconfiguration de l'esprit. Par ailleurs, plus qu'une « image virtuelle », le souvenir peut se manifester dans le son, dans la voix. Deleuze, dans *L'Image-temps,* énonce une différence entre image-souvenir et image-rêve[382] : il indique dans le premier cas que le souvenir est une image virtuelle qui s'actualise dans une image-souvenir qui correspond à une image-perception. Dans le cas du rêve, « l'image virtuelle qui s'actualise ne le fait pas directement, mais s'actualise dans une autre image, qui joue elle-même le rôle d'image virtuelle s'actualisant dans une troisième, à l'infini : le rêve n'est pas une métaphore, mais une série d'anamorphoses qui tracent un très grand circuit[383] ». L'image-rêve « obéit à […] un grand circuit où chaque image actualise la précédente et s'actualise dans la suivante, pour revenir éventuellement à la situation qui l'a déclenché[384] ».

L'ambition de *Fantastic Birthday,* en retraçant sommairement le circuit figural du rêve, est plutôt de proposer des incarnations psychiques (dans le but d'un travail psychanalytique) grâce au moyen du rêve, de traduire l'expérience de la rêverie. On peut déceler dans cette séquence d'appropriation vocale des audio-images souvenir/rêve qui s'actualisent dans des anamorphoses identitaires de la figure de l'autre, faisant de celle-ci un être virtuel, symptôme de ce circuit deleuzien. Le souvenir sensible d'Elliott faisant sa cour s'actualise alors dans des résonnances vocales dans le corps de Benoit Tremet, lui-même sous les traits d'Adam, qui s'actualisent dans des débordements d'agression sexuelle propres à son nouvel environnement hostile.

Deleuze de continuer : « L'image-rêve est soumise à la condition d'attribuer le rêve à un rêveur, et la conscience du rêve (le réel) au spectateur[385] ». Si pour ce cas le rêve est effectivement manifeste, ce n'est pas forcément le cas pour les autres films, mais cela n'empêche pas de les considérer comme des audio-images-rêveries de façon plus souple, de traduire notre flux de pensée sur notre audio-regard sur le monde. Il s'agit toujours de configuration poétique d'un être qui se fait en écho avec des souvenirs ou des personnes déjà existantes, d'un assemblage *en train de se faire*, de ce moment précis de l'essai esthétique, que

382 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris, p. 77.
383 *Ibid.*
384 *Ibid*, p. 80.
385 *Ibid.*

ce soit un brouillon ou le résultat final. Finalement, est-ce que tous ces films ne seraient pas des versions rêvées d'une réalité qui s'accorderait à nos désirs ? Cela peut en outre poser la question de la réalité mais aussi de la vérité : chacun de ces êtres reconfigurés morpho-vocalement échappe à la question de la vérité dans leur existence-même, mais peuvent tout de même nous dire quelque chose sur le fait de composer avec les faits et phénomènes.

III. Vérité personnelle et version des faits

Questionner la vérité personnelle incite à penser la façon dont nous tous nous approprions les événements. Deux versions peuvent se contredire sans pour autant qu'il y ait un tricheur parmi les interlocuteurs : c'est simplement que nous ne nous arrêtons pas sur les mêmes détails et ne vivons pas la même expérience du monde. La transgression de la réalité permet en outre de saisir une personnalité mais aussi un mouvement qui retranscrit tout simplement la force vitale. Ce n'est pas tant une mauvaise intention qui pousse Wilbur dans *Un Pitre au pensionnat* à jouer une farce au téléphone, mais bien son élan vital (et ainsi, moral).

Comme le note E. Dreux, Jerry Lewis est « corps et visage, exubérance gestuelle, stridence vocale et grimace outrancière » « dont l'agitation frénétique confine à la folie » ; il « tend à l'omniprésence[386] ». C'est un personnage centrifuge qui, par ses gestes « débordants, vitaux, impulsifs, incontrôlés, désaccordés[387] », n'hésite pas à se dédoubler et à se multiplier, c'est pourquoi nous ne sommes pas surpris de le voir changer de voix *ad libitum*. Celui-ci forme un corps nouveau qui, bien que désaccordé, est nourri de ce désir perpétuel amoureux et ludique et qui met en lumière l'inconstance d'un avis, la volubilité de la parole en même temps que sa volatilité, la prétention à la confiance immédiate et l'influence d'une classe bourgeoise. En même temps qu'il change de voix, il incarne un personnage qui a changé d'avis.

Restaurer la parole

La nécessité vitale de la substitution vocale peut aussi se manifester lorsque le témoin ne peut plus prendre la parole. La personne qui accepte la greffe de la voix se fait ainsi le porte-parole de cette autre subjectivité. Dans *Rashômon,* c'est le statut lui-même de la chamane qui instaure la relation avec le mort, qui permet le dialogue entre les deux mondes. Il ne s'agit pas de hanter mais d'attester d'une parole, de proférer une subjectivité nécessaire à la vérité. En plus d'interpréter et de parler pour la victime, la chamane fait plus qu'un effort de retranscription ou de traduction car, pour éviter de trahir cette parole, elle se fait investir de la

386 Emmanuel Dreux, *op. cit.*, p. 207.
387 *Ibid.*

voix du mort. C'est de fait la volonté d'accéder à nouveau à la vie qui actionne la prise de greffe. Que nous dit alors *Rashômon* de la volonté des uns et des autres de montrer sa vérité ? Quels sont les effets de cette transgression vitale sur le corps greffé ? Que traduit la figure de la chamane ?

Il ne faut pas oublier que, dans *Rashômon,* la construction du film fait que le récit initial se passe dans un temple abandonné durant un orage, où trois hommes discutent d'un procès relatant d'un fait divers criminel, conversation impulsée à l'initiative d'un homme qui y aurait assisté. Ainsi, des flash-backs se font à deux niveaux : les uns sont dans le premier niveau de récit enchâssé d'un narrateur initial, soit les témoignages devant le tribunal et, à un deuxième niveau, l'illustration des récits des témoins. À partir de tous ces récits se forme une histoire composite qui questionne la vérité autour des notions de subjectivité. En outre, lorsque l'on audio-voit ce corps médiumnique, il s'agit en fait de l'illustration, du spectacle que propose le narrateur du procès (dans le récit initial). Si la voix ne semble pas tout à fait attachée au corps, c'est peut-être parce que les audio-images proposées sont en fait de la même nature que les spectacles de fantasmagories : elles sont contées par un narrateur qui active l'occulte grâce à des mises en scène qui relèvent de l'illusion, du fantasme, du fantastique. Il y a ainsi plusieurs niveaux de subjectivité qui entourent le spectre d'une prestance particulière et qui l'assimilent à une curieuse figure fictive.

Les morts peuvent-ils mentir ?

On peut en outre se poser la question de la vérité de ce fantôme fantasmé : il est configuré grâce au dispositif cinématographique (le doublage, la mise en scène, le maquillage), mais aussi par la parole d'un homme relatant ce qu'il a vu. Sa dimension fantastique peut ainsi être mise en doute par les auditeurs du récit initial, car c'est un témoin audio-visuel (récit initial) qui raconte la version d'un autre témoin *autrement* audio-visuel (flashback). D'autant plus que le film porte finalement sur la façon dont les hommes tournent à leur avantage leur *version des faits* ; chaque témoignage (du prêtre, du truand, de la femme violée, de l'esprit du mari, du bûcheron) est différent de l'autre et même contradictoire par rapport au précédent, chaque témoignage est personnel. Il n'est toutefois pas impossible que les personnages n'aient pas l'intention éhontée de mentir, peut-être ont-ils simplement fini par y croire : peut-être ont-ils constitué leur vérité qui aurait effacé les éléments embarrassants.

Ce qui peut poser problème est l'enjeu de la notion de mensonge chez les morts - le prêtre dit au bûcheron : « Mais les défunts ne peuvent pas mentir ». « Et pourquoi donc ? » lui

répond ce dernier - « Je ne peux pas croire que les hommes soient aussi mauvais » - « Y a-t-il quelqu'un qui soit vraiment bon ? ». La parole du mort peut-elle être mensonge ? Par ailleurs, ce n'est pas n'importe quel mort : c'est une victime et, d'après son récit, une victime bafouée. Il s'agit donc d'une parole subjective qui réclame vengeance, à en juger par sa véhémence lorsqu'il parle de sa femme, qui crispe le visage de la médium et agite son corps qui ne cesse de passer de la station debout à écroulée au sol. L'esprit malmène le corps à l'image tout comme il pourrait malmener son récit. Le plus terrifiant étant lorsqu'un rire glaçant venant des profondeurs éclate de la bouche de celle-ci et qui introduit un sentiment de malaise liée au caractère malsain de ce rire ; à la fois malsain car non-vivant, à la fois malsain car dérangeant. Que nous dit ce rire sinon l'expression d'une folie, d'un dérangement de l'esprit ? Et qui rit ? Le défunt qui jouit de l'humiliation de sa femme ou la médium, possédée par un esprit vengeur, qui sombre dans un entre-deux ? Peut-on se fier à une parole perturbée par un tel rire ?

Le fantôme est d'autant plus fantomatique ici qu'il n'est pas visible à l'écran : à l'instar du démon dans *L'Exorciste*, il est comme le vent, comparaison qu'on peut d'autant plus appuyer ici qu'il produit par ailleurs les mêmes effets que le vent et que c'est par le vent que se traduisent ses emportements et ses émotions. Le vent constitue ainsi un motif figural de cette présence/absence constante dont le conflit est porté à l'image. Nicole Brenez, à propos du figural, note que les Fantômes « viennent comme des âmes en peine, incapables d'accéder tant à l'existence qu'à la disparition, en proie à un fatum profane auquel ils résistent de toute leur absence de poids388 ». C'est pourquoi le rire est d'autant plus puissant chez le Fantôme : il est un de ses moyens d'expression les plus forts, les plus manifestes car il est de la même nature, de la même matière que celui qui s'exprime ; il lui est un mode d'existence. Il s'exprime grâce à un corps terrestre et pourtant il est impalpable et évanescent : la « voix procède d'une corporéité qui disparaît dès lors qu'elle est proférée[389] », énonce A. Castant.

Ce qui permet de se sentir responsable de quelqu'un, c'est son corps, son visage, c'est ce qui permet de rentrer dans un rapport de morale avec celui-ci. Ici, difficile de déceler la façon de répondre à cette voix tant elle échappe à l'éclat du visage originel. Le rire, expression puissante et insaisissable, au lieu de fixer la parole, de la certifier, dans un corps et un visage, la fait se dissoudre dans l'audio-image filmique, tout en la chahutant au passage. Elle n'appelle pas ainsi à une adhésion crédule.

388 Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier, op. cit*., p. 41.
389 Alexandre Castant, *op. cit.*, p. 196.

Par ailleurs, dans cette bataille à l'existence, pourquoi le fantôme dirait-il la vérité ? Il ne s'agit pas tant de faire preuve de véracité sur un fait mais plutôt d'en incarner les effets, soit la suppression d'un corps sur Terre. Le double configuré par le doublage ne nous permet pas de trancher qui est sujet et qui dit vrai. Finalement, le mort se met au même niveau que les vivants puisqu'il n'est pas plus digne de confiance que les autres : il est l'un des représentants de ce panel de témoins, qui, à eux tous, manquent à reconfigurer une mémoire collective et nous disent que la vérité est personnelle. On peut par ailleurs faire le lien avec un film au titre prometteur puisqu'il s'agit de *L'Homme qui ment* : voilà bien un film qui questionne sur la véracité de la parole et qui va montrer, de façon audio-visuelle, un personnage en lutte avec ses différentes versions des faits. De la même façon que le degré de fiabilité régresse à mesure que les récits s'enchâssent et se signalent comme fiction dans *Rashômon,* la parole du personnage de *L'Homme qui ment* se décrédibilise à mesure qu'ils enchaînent les histoires.

Quel crédit accorder à la voix ?

Comment se faire passer pour un autre ? Comment oublier son identité pour pouvoir incarner celui socialement reconnu ? Comment choisir sa voix ? En période de trouble, si la voix continue de façon interrompue son récit, l'image, elle, atteste bien de la difficulté à lier les faits entre eux. Ce qui compte alors, ce n'est pas tant comment c'est raconté ou montré, mais plutôt comment cela se manifeste à nous, comment on peut l'interpréter dans notre présent. Se réalisent les paroles prophétiques qu'il énonce au début du film[390] :

> « Jean c'était mon seul véritable ami, mon camarade de tous les instants, mon compagnon d'espoir et de lutte. Nous avions l'un dans l'autre une confiance totale, sans question, comme si nous n'étions qu'un seul esprit, une seule mémoire, un seul projet, un seul corps. Mais moi je devais rester dans l'ombre, j'étais trop marqué, je devais vivre […] sous des visages d'emprunt. Mais ce jour-là il a bien fallu que je me montre ».

Cela fait écho à ce que Freud énonce concernant l'*Unheimlich* : « La mise en relation avec le refoulement éclaire aussi maintenant pour nous la définition de Schelling selon laquelle l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sortie[391] », car *Unheimlich* en ce qu'il n'est en fait ni nouveau ni étrange, « mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement[392] ». J'évoquais le lapsus tout à l'heure : ici, c'est plus encore qu'un glissement dans le langage, c'est une opération de dévoilement qui s'étire à un moment critique.

390 Vers 17 :10.
391 Sigmund Freud, *op. cit,* p. 99.
392 *Ibid.*

Le film commence avec un personnage qui décide de se montrer au jour, il le fait naître de façon audiovisuelle, mais le visage ne se découvre réellement qu'à la fin du film, lors d'une nouvelle renaissance. À l'occasion de celle-ci, le rapport corps-voix se reconfigure pour donner place à un nouveau Jean Robin. C'est aussi en ceci que la voix semble en inadéquation avec le corps : elle devient étrangère parce qu'on a pris l'habitude de l'entendre sur un autre visage, sur lequel on l'a associée au préalable.

Ce qui fait d'autant plus d'effet, c'est que le moment de la substitution vocale se manifeste par un gros plan. Alors qu'on commence à accéder à la visagéité du personnage, celui-ci permute avec l'image de l'homme sur le portrait si mystérieux et dont il est si difficile d'atteindre la vérité. Ainsi, l'approche vers une moralisation de Boris Varissa par le visage nous dévoile ce qui serait sa « vraie » personnalité : par le gros plan, par l'effet-loupe, il ne peut plus y avoir de mascarade, l'excès de présence fait en sorte que le personnage finit par se révéler (soit il révèle son vrai visage aux spectateurs, soit il fait correspondre cinématographiquement sa psyché complétement perturbée avec son corps, ce qui est finalement équivalent). C'est cet aspect *hubris* de la greffe vocale qui va permettre le grossissement, la révélation. Paradoxalement, l'artifice du doublage perturbe cette visagéité, ce sentiment de vérité. Cela nous met face à une vérité qui n'apparaît pas immédiatement évidente, mais qui atteste finalement d'un rapport plus complexe au monde et au corps, à la fois psychique et sensible, qui nous fait encore une fois réfléchir sur la complexité être/apparence, identité/ipséité.

La voix de la survie

Rien ne peut nous donner de réponse décisive, satisfaisante, claire. Le film ne nous donne pas les clefs pour comprendre le rapport que le personnage entretient avec son passé et plus, avec la réalité. Il s'agit en fait d'un homme qui court pour sa survie, qui ne cesse de lutter avec ce qui l'entoure pour parvenir à ses fins. Il commence et clôt le film comme poursuivi, menacé par une force à la fois visible et invisible, à la fois concrète et latente. De la même façon qu'il est obligé de courir pour échapper à la capture et à la mort, il doit inventer des histoires pour se protéger. Est-ce le récit d'un résistant ou d'un traitre ? Il incarne alors un nouveau personnage, tout droit issu de la guerre, qui doit négocier avec la réalité afin de donner une version des faits, si possible qui lui permette la reconnaissance. A l'instar de la société française qui ne cesse à ce moment-là de réinventer son histoire, entre pendant résistant et flagellation collaboratrice, en tant que mythomane, il prône un discours du côté de la rébellion ; il instaure le doute dans la mémoire collective. Il retrace le parcours psychotique de celle-ci, bouillonnante et trouble, qui superpose les différentes versions sur son histoire, en oubliant parfois de

retrancher les faits. La psychose générale s'incarne alors dans le corps du film et va même jusqu'à substituer un homme à un homme, une image à une autre, un statut à un autre, un menteur à un héros.

En outre, cette figure d'anamorphose morpho-vocale s'inclue dans une expérience toute particulière d'un individu qui écoute ou subit ses fantasmes, qui se fait créateur de son monde ou de lui-même, en proie à une rêverie qui le met autant en scène que ses souvenirs ou ses idéaux. Elle évoque la puissance de l'imagination qui consiste simplement à hybrider deux images, notre tendance à la névrose qui nous fait ressentir le monde de façon idiosyncratique mais aussi la multitude qui existe en chacun de nous. Comme l'ont montré *Rashômon* ou *L'Homme qui ment*, il s'agit aussi de personnages en proie aux fractures de leur société qui n'en sortent pas indemnes et n'arrivent pas à accorder leurs discours. Une version particulière et subjective est mise en avant et crée une fracture entre le personnage et les autres, le monde extérieur, mais bien sûr aussi au sein de ce personnage.

Dans les films pointés ici, rien ne permet de trancher en faveur de la vérité puisqu'il s'agit pour les personnages d'essayer d'apporter leur témoignage au récit social qui les dépasse, à la grande histoire. Cette voix en décalage ne serait pas tant une voix du mensonge qu'une voix qui essaye de témoigner d'une subjectivité trouble, errante, en quête de sens. La déliaison vocale témoigne d'une déliaison interne plus grande, en montrant par un personnage contradictoire (morpho-vocalement) comment le corps d'une société peut se dissocier de sa voix. Ainsi, cette déliaison vocale se traduit aussi comme un symptôme des exigences de notre temps qui déteignent sur notre propre mise en forme.

CHAPITRE 3. La substitution vocale comme exigence de substitution identitaire sociale

Ne serait-ce qu'en prenant l'exemple du transhumanisme avec *Terminator* on entrevoit bien la question des influences apportées par la société, en l'occurrence la technologie. Les cyborgs peuvent ainsi substituer leur apparence (vocale pour le T-800, physique et vocale pour le T-1000) de façon à se fondre dans la masse, peuvent se transfigurer *ad libitum* de sorte à rentrer de leur façon dans un moule, à devenir anonyme ou à rentrer dans un rôle en fonction des circonstances. C'est ce qui traverse finalement les films emprunts d'une greffe vocale : correspondre à une fonction, tenir un statut, jouer un rôle. Toutefois, les personnages qui incarnent cette incongruité sont marqués par leur différence : quelque chose ne va pas, ils n'arrivent pas à s'intégrer complètement, de façon morpho-vocale. Une tension entre leur

identité propre et l'identité que souhaiteraient leur attribuer des instances décisives et décisionnaires brouille les données visuelles et sonores et les fait en quelque sorte *glitcher*.

Ainsi, cette multiplication des altérations vocales ne nous invite-t-elle pas à nous représenter la façon dont les corps ont tendance à se plier à une interchangeabilité ? En s'imprégnant des autres identités, en se laissant influencer par des instances plus fortes qu'eux, ils témoignent des traces des acteurs de leur construction physique et mentale. D'une autre façon, lorsque l'inversion des voix paraît plus subversive en proposant des identités plus fluides, un pas en avant à l'encontre des conventions de genre, cela se finit toujours comme rentrant dans l'ordre.

I. Du carnavalesque

Le désordre de l'inversion carnavalesque qui permet, le temps d'une courte période, de toucher à des représentations-limites, de manifester les aspects les plus inattendus de sa personnalité, de se libérer des carcans normatifs, est toujours contrôlé pour qu'un terme y soit apposé. Ainsi, les protagonistes de ce chaos ordonné ont l'impression de s'être défoulés de leur passion afin de mieux rentrer dans le moule. Il y a une fonction cathartique à cette parade de jeux de rôles sociaux : en échangeant les paraîtres, on peut enfin se lâcher et s'exprimer d'une façon dont on ne s'est jamais exprimé auparavant. C'est notamment le cas pour les personnages qui ont permuté leur corps dans les *body-swap* : en essayant le corps de l'autre, ils vont pouvoir réinventer un nouveau genre d'eux-mêmes, comme dans un défilé de carnaval.

De la performance parodique

Dans ces films, les corps sont travestis à plusieurs niveaux. Ils le sont au niveau diégétique, mais ils le sont aussi au niveau de la représentation, des acteurs. Les acteurs doivent ainsi jouer un personnage qui doit avoir l'air d'en incarner un autre.

> « La performance *drag* joue sur la distinction entre l'anatomie de l'acteur ou actrice de la performance [the performer] et le genre qui en est l'objet. Mais, en réalité, nous avons affaire à trois dimensions contingentes de la corporéité signifiante : le sexe anatomique, l'identité de genre et la performance du genre[393] », explique J. Butler.

393 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 260-261 et de poursuivre p. 261 : « Si l'anatomie de l'acteur ou actrice de la performance est déjà distincte de son genre, et si l'anatomie et le genre de cette personne sont tous deux distincts du genre de la performance, alors celle-ci implique une dissonance non seulement entre le sexe et le genre, mais aussi entre le genre et la performance. Si le drag produit une image unifiée de la « femme » (ce qu'on critique souvent), il révèle aussi tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle. En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence. […]. En lieu et place de la loi de cohérence hétérosexuelle, nous voyons le sexe et le genre être dénaturalisés à travers une performance qui reconnaît leur clarté et met en scène le mécanisme culturel qui fabrique leur unité. »

Dans ces cas de substitutions vocales, la dimension carnavalesque expose ces trois dimensions en même temps, de façon à manifester les différentes couches de la performance, mais nous amène ainsi à penser à l'artificialité de la construction du genre, par la caricature de l'emboîtement des performances des différents niveaux de lecture. Dans *Turnabout* (et autres films d'échange de corps comme dans *Rendez-moi ma peau*, par exemple), le jeu sur l'anatomie et le genre se développe en ajoutant une nouvelle dimension métadiscursive : le propos du genre joué par le genre. On l'a vu, l'idée de J. Butler serait que le genre est une parodie, révélant que l'identité à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original. Le genre auquel elle s'associe est à la fois mimé et imité, à la fois incarné et contrefait, à la fois particulier et généralisé (pour ne pas dire stéréotypé). Ainsi, dans les festivités carnavalesques, il ne s'agit pas de s'appliquer à se conformer au costume que l'on a choisi mais plutôt de l'afficher de façon parodique, de l'exposer de façon festive, sans chercher à s'occuper des problématiques plus profondes que l'identité induite derrière le déguisement implique. Il s'agit aussi de se moquer du sérieux des apparences, des normes, des conventions et de les détourner de façon finalement égoïste. Il y aurait alors catharsis carnavalesque dans le sens où se déroulerait un défoulement des passions liées à cette *construction* fictive d'une instance sociale, politique, biologique, etc., dans une dimension parodique.

Toutefois, ici, le costume n'est pas choisi par les personnages et ceux-ci semblent encore moins vouloir s'encombrer de sa valeur représentative. Ils subissent tout de même son poids, physiquement. La performance ludique et cathartique en est diminuée, mais les personnages relatent tout de même de l'absurdité des attentes genrées, celles auxquelles ils devraient correspondre, mais aussi, en creux, celles qu'ils persistent à incarner.

Du poids des normes sexuelles

Par ailleurs, les films tels que *Scooby-Doo* ou *Rendez-moi ma peau* ne permettent pas d'imaginer et d'envisager des identités déconvenues et complexes au sein du carnavalesque mais, au contraire, affirment et ne dépassent pas les stéréotypes, qui sont mécaniquement déplacés ailleurs, de façon aléatoire (le but étant surtout de créer un fort contraste). Ils manifestent en outre la tendance à la sexualisation ou en tant cas à l'objectification des corps, ils témoignent du corps (que l'on occupe) comme étranger à soi-même. Ainsi, le corps de Daphné occupé par Fred n'est pas approprié par celui-ci (il n'y a aucune tentative de se mettre réellement dans la peau de l'autre) mais reste un objet de désir, ce que l'inverse ne fait pas.

Margara Millan, dans *Image des corps / corps des images au cinéma,* énonce : « Selon les études cinématographiques féministes, depuis Laura Mulvey et après Christian Metz[394], le corps (féminin) est le *locus* du désir (masculin)[395]». La façon dont le désir se loge est d'autant plus particulière et littérale dans *Scooby-Doo* que le masculin occupe le corps féminin. Celui-ci est d'autant plus objectivé qu'il est désincarné, qu'il n'est plus qu'une enveloppe charnelle molle et surtout, qu'il n'a plus de voix (plus de possibilité d'être reconnu par une voix identifiable, singulière ; plus de parole, plus de libre arbitre, plus de façon de s'exprimer). Le corps emprunté, le corps modèle du travestissement reste en outre une image, un objet, ne devient pas une nouvelle peau mais se vide de sa vie pour n'être plus qu'une chose vampirisée et érotisée par le regard extérieur. Finalement, le déguisement carnavalesque serait juste une exhibition d'une image archétypale d'un corps-objet. L'homme n'essaye même pas d'avoir un discours sur le genre féminin : il le regarde extérieurement, comme un objet ; il n'essaye pas de l'imiter mais continue de le construire de façon extatique. Les déséquilibres préexistant dans les carcans de la société ne sont finalement pas tant bousculés par la subversion en surface : ce sont toujours les mêmes qui font entendre leur voix.

Peut-être que ni *Turnabout* ni *Rendez-moi ma peau* ne parviennent à ce constat lié à la parodie d'un manque d'original (selon le degré auquel on regarde le film), mais ils tendent tout de même à démontrer que les niveaux s'empilent et que finalement, tout est question de performance et que rien n'est naturel. À force d'être modelé, façonné, trituré, le corps, miroir (déformant) du genre, ne représente plus rien si ce n'est une matière malléable qui reçoit de multiples formes en fonction du regard que l'on pose sur lui et de la réaction qui s'ensuit.

> « Au lieu de considérer l'identité de genre comme une identification originale servant de cause déterminante, on pourrait la redéfinir comme une histoire personnelle/culturelle de significations reçues, prises dans un ensemble de pratiques imitatives qui renvoient indirectement à d'autres imitations et qui, ensemble, construisent l'illusion d'un soi genré originel et intérieur ou encore qui parodient le mécanisme de cette construction[396]. »

L'artifice de la déliaison vocale traduit bien cette construction par les imitations, la façon dont on applique à une voix (au sens large) les caractéristiques que l'on pense correspondre à un corps.

---

394 L. Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Issues in Feminist Film Criticism,* P. Erends éd., Bloomington, Indiana University Press, 1975 ; C. Metz, *El significante imaginario. Psicoanalisis y cine*, Barcelone, Gustavo Gilli, 1979.
395 Margara Millan, « Le corps-récit : Julian Hernandez et Carlos Reygadas » in Jérôme Game, *op. cit.*, p. 242
396 *Ibid*, p. 262.

De la constitution du corps

Finalement, ce que cette idée de construction identitaire semble indiquer, c'est que chaque corps est subi, que tous les corps ne reflètent pas forcément l'intériorité véritable, que ces corps s'adaptent et se façonnent en fonction d'une instance extérieure (culture, société, tradition) : c'est le mécanisme de cette construction que reflète a fortiori l'incongruence vocale. L'échange de corps, quant à lui, rend possible des figures nouvelles, travesties, originales, déstabilisantes, maladroites, déplacées, inopportunes, crispantes, drôles, inattendues, automatiques, décalées ; créent des audio-images plus fluides en termes de genre, notamment. Toutefois, il serait imprudent de s'arrêter là. En effet, le genre de la comédie *screwball* se fait un point d'honneur à mettre en scène des caractérisations de femmes fortes, d'hommes timides, l'inversion des rôles, soit l'inversion carnavalesque (déjà fondée sur une dichotomie particulière des genres). Il ne faut alors pas oublier ce qu'est l'inversion carnavalesque : permettre, le temps d'une durée limitée, le déchainement des interdits, le retournement des situations, la prise de parole par les moins représentés, etc. afin de libérer les pulsions et revenir enfin à l'ordre.

Le dénouement visé n'est en fait pas le bousculement des normes mais plutôt leur affirmation après un état de désordre contrôlé ; faire croire que de nouveaux rapports sont permis, possibles, envisageables alors que l'illusion est soigneusement gardée par l'instance au pouvoir, par la force. À la fin de *Turnabout*, Tim et Sally ne supportent pas de tenir un rôle que lui et elle n'ont pas appris et demandent alors de revenir à leur corps initial (autre stratagème du pouvoir : faire croire que l'idée vient de l'instance contrôlée) : tout est bien qui finit bien, l'ordre genré est revenu, la plastique des corps va cesser d'être modifiée. Un léger effet comique, un gag, menace toutefois le corps masculin puisqu'il va rester enceint (grossesse que Tim redoutait le plus – comme insulte à sa virilité – alors qu'il était dans le corps de Sally). Le retour à une forme voco-métabolique « normale », soit harmonieuse, attendue, conforte l'idée d'un ordre, annule la transgression au moment où il commence à en émettre l'éventualité. Cela dépend alors de l'éveil du spectateur qui peut se réjouir d'un rétablissement conventionnel, ou alors développer l'idée de figures nouvelles à introduire dans le cinéma et, plus encore, dans la société.

Il faut ainsi considérer la temporalité de la prise de la greffe vocale et surtout son état à la fin du film. Y a-t-il eu rétablissement ou la greffe a-t-elle pris ? Quelle graine a-t-elle semée ? Quels rhizomes a-t-elle pu engendrer ? Elle s'immisce dans notre esprit de façon plus prégnante qu'elle accompagne d'autres possibles au terme de la narration, alors que son effet purement performatif/parodique dans un temps donné empêche le dépassement dans le corps du film et

celui des spectateurs - sauf peut-être lorsqu'elle est si brève qu'elle apparaît être de l'ordre de l'inconscient, du réflexe, du lapsus, bref, de l'automatisme et qu'elle se présente comme pouvant ressurgir à n'importe quel moment, comme dans *Rois et reine* ou *Laurel et Hardy au Far West* par exemple. L'existence du carnaval est autorisée du moment qu'il est régi par une législation précise, en termes temporels notamment, mais aussi que les modèles de masques et déguisements peuvent être contrôlés par exemple et pourquoi pas reproductibles. Dans ces cas étudiés, la voix peut de fait devenir un masque ou le corps un déguisement, soit quelque chose d'extérieur applicable directement sur soi, son corps ou son visage. Si le déguisement peut être une conception artisanale, unique, originale, cela peut aussi être un ensemble manufacturé, industrialisé, reproductible.

II. Reproductibilité voco-morphique

Selon qu'il est convoqué par la société ou non, le phénomène de recombinaison morpho-vocale peut en outre correspondre à une conformité, à une certaine uniformisation ou du moins à une réponse ponctuelle à une condition. On peut faire la comparaison avec notre mise à disposition de nous-mêmes et de notre flexibilité par rapport au travail par exemple : aujourd'hui, on doit être multitâches, on doit pouvoir s'adapter à tout, on doit pouvoir montrer différents aspects de soi. À l'instar de l'acteur qui enchaîne les rôles, nous devenons des instances performatrices de nous-mêmes dans le but d'incarner ce qui est attendu de nous. La substitution vocale devient ainsi le symptôme de l'aléatoire auquel est/sont soumis.e.s le corps et/ou la voix, d'une certaine interchangeabilité exigée par les conventions.

On peut ainsi changer de voix, de corps, d'identité *ad libitum*, comme le montrent les super-héros Marvel aujourd'hui qui sont en fait les héros d'une société inconstante et sans cesse en proie aux changements. Le personnage de Mystique dans les *X-Men* en est l'incarnation. D. Arnaud fait par ailleurs l'analogie entre le T-1000, « le cyber exterminateur en polyalliage métallique [qui] ravit la forme, la voix et la vie d'un personnage humain pour usurper son identité » et Mystique, en ce que leur « mutation illimitée prolonge, par ailleurs, au-delà des confins de l'humain l'état d'esprit d'un "Homme-Protée" »[397]. Elle continue : « Le super pouvoir fictionnel du Terminator métamorphe, à l'instar de la capacité transformationnelle de la mutante Mystique, implique un déploiement de la multiplicité dans le temps avec l'interprétation successive de leur rôle par différents acteurs[398] ». On peut d'ailleurs ajouter que si différents acteurs jouent Mystique au sein d'un même film (lorsqu'elle change d'apparence),

397 Diane Arnaud, *op. cit.*, p. 39.
398 *Ibid.*

différentes actrices ont interprété le rôle au fil du temps et des films (Rebecca Romijn-Stamos dans *X2*, Jennifer Lawrence dans *X-Men: Days of Future Past*), confirmant ainsi une certaine idée de l'anonymat, de l'interchangeabilité et de la multi-forme du personnage lui-même.

Uniformisation des corps

Ceci se manifeste autrement dans un cas extrême où sept personnages vont incarner un seul corps : un seul acteur va alors jouer tout le monde. Dans la première partie de *Harry Potter et les reliques de la mort*, le corps d'Harry est uniformisé : dans un but stratégique de tromper l'ennemi, six de ses amis vont prendre son apparence et former des duos avec des non-Harry pour quitter la ville. La séquence de métamorphose est ainsi mise en scène qu'on accompagne dans un travelling demi-circulaire Maugrey Fol Œil qui distribue la potion aux jumeaux Fred et Georges Weasley, qui passent la fiole à Mondigus Fletcher qui la passe à Fleur Delacour qui la passe à Ron Weasley qui la passe à Hermione Granger. Tous ont des tailles, des morphologies, des couleurs de cheveux, etc. différentes, ce qui fait que l'effet de morphisme mis en place est d'autant plus saisissant et amusant. Chacun grimace tandis que le visage (et l'apparence en général) d'Harry Potter (Daniel Radcliffe) se substitue au leur.

Au terme de cette métamorphose, les jumeaux s'exclament en cœur : « waouh, nous sommes identiques ! », trait d'esprit moqueur puisqu'ils sont de fait jumeaux et qu'ils se ressemblaient déjà. Toutefois, le terme n'est pas inintéressant, puisqu'il y a une différence entre le ressemblant et l'identique : si je ressemble à quelqu'un, c'est justement que je ne suis pas lui, c'est justement qu'on peut discerner une différence qui fait qu'on sait que je ne suis pas lui, même si je partage beaucoup de traits physiques en commun avec lui. Il est d'ailleurs plus intéressant de chercher dans deux images qui se ressemblent ce qui diffère entre elles (par exemple le jeu des sept erreurs, ou le jeu de Chercher Charlie), plutôt que de comparer deux images évidemment différentes. Ainsi, de similaires, ils passent à *identiques*, dans l'intention de ne plus pouvoir reconnaître l'un de l'autre, d'être uniformisés.

> « L'identique désigne d'abord l'identifié, la reconnaissance de celui-ci en tant que celui-ci, *is dem* selon l'origine latine, soit *celui-ci même*. Mais l'identique en vient aussitôt à désigner du même coup […] l'équivalence d'un terme à un autre, la reconnaissance de celui-là en tant que celui-ci, *idem* en latin, soit *le même que celui-ci* : sens exactement contraire à celui dont il prend ainsi le relais, puisque substituant l'idée d'égalité à celle de spécificité inégalable, l'idée de reproduction à celle de singularité[399] », explique C. Rosset.

399 Clément Rosset, *Le Réel et son double, op. cit*., p. 18-19.

Le corps ici est reproductible, il perd de sa singularité : le corps n'est plus un exemple mais un exemplaire. La facilité du procédé de doublage a ainsi fait en sorte que changer de corps pouvait se comparer à changer de vêtements, comme si le corps pouvait se rapprocher des phénomènes de mode, comme si la voix était un gadget, comme s'ils pouvaient être *modernes*. Il perd son aura (à l'époque de la reproductibilité technique[400]), ici magique (mais filmiquement technique puisqu'il est question d'effets spéciaux). Si le corps pouvait avoir une valeur magique lorsqu'il était considéré comme entier, intègre, unique, à travers le cinéma, il est découpé, divisé, ses parties peuvent être isolées – la magie dans le film permet ainsi de diviser l'entité pour en séparer l'être et l'apparence et plus encore, le reproduire. La magie dans le film pervertit ainsi la magie de la présence du corps. L'individu devient *exemplarisable*.

C'est ce qu'on retrouve aussi avec les figures dans les blockbusters tels que les Marvel par exemple où les super-héros se multiplient et se substituent les uns les autres, finissent par se rassembler en une foule. D'une certaine façon, cette voix est symptomatique de la surpopulation à l'écran, de la minute de gloire de chacun médiatisé à l'audio-image (par exemple, la logique des caméos dans les Marvel, de Stan Lee notamment). Les images (de soi, des autres, d'une figure, d'une idée, d'un modèle) se popularisent, se démocratisent : elles circulent et peuvent être appropriées ponctuellement. Les corps et/ou voix se désolidarisent de nous pour devenir des objets commercialisables, médiatiques, collectifs (c'est l'argument de *Sorry To Bother You* : grâce à leur « voix de blanc », les protagonistes noirs vont pouvoir percer dans la vente marketing téléphonique). On décèle une certaine aisance dans la façon dont on joue avec les corps de façon plastique : les limites humaines (biologiques, harmonieuses, identitaires et d'intégrité, etc.) ne sont finalement plus des limites : tout est extensible. Ce qui était autrefois intouchable est désormais objet d'expérimentation.

Permutabilités des corps et des voix

Ces enveloppes protéiformes correspondent ainsi à des rôles où les acteurs sont facilement interchangeables puisque sans forme fixe, à l'instar des statuts professionnels, sociaux ou politiques aujourd'hui, qui sont incarnés à tour de rôle par des acteurs différents, semblables, anonymes. Dans *Thor : le monde des ténèbres* par exemple, un personnage nommé Loki (Tom Hiddleston) a le pouvoir de se créer, grâce à des illusions, des avatars mais aussi de projeter ses sortes d'hologrammes sur les autres. Ainsi, il peut se transformer à sa guise, mais aussi faire changer l'apparence de qui il veut. Une toute petite séquence[401] montre Thor (Chris

400 Voir Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2011 [1939].
401 Vers 1:00:15.

Hemsworth) marchant à côté de son demi-frère Loki. Pour démontrer sa ruse et sa magie, Loki s'amuse à narguer Thor en prenant divers aspects mais aussi en transformant Thor : la séquence filmée en travelling permettra aux colonnes du décor se servir de cache pour chaque transformation. Loki se retrouve avec l'apparence d'un garde asgardien ; il conserve toutefois sa voix d'origine, puis Loki a repris son apparence normale et Thor se retrouve avec l'apparence d'une femme, Sif (Jaimie Alexander). Nouvelle colonne, nouvelle transformation : Thor est de nouveau lui-même et Loki s'est encore transformé : cette fois en Captain America, présenté par Loki comme un des nouveaux copains de Thor. Il semblerait toutefois que l'acteur Chris Evans conserve sa voix et qu'il n'y ait pas de substitution vocale (ce qui nous fait nous demander si l'acteur du garde asgardien n'a pas, lui aussi, gardé sa voix – il est difficile de trancher). La seule substitution incongrue et évidente est celle de Thor/Sif.

Le moment de la transformation passé sous silence (derrière un cache) fait ainsi clignoter les personnages en alternant leur négatif, en les faisant se répondre à l'image comme juxtaposition d'un personnage-ipséité et d'un personnage-anamorphose : le danger serait que ce carnaval ne cesse pas. Lorsque l'un est lui-même, l'autre est quelqu'un d'autre, et inversement. À force de prendre d'autres identités, on risque de se perdre dans une foule d'anonymes iconographiques.

Ces personnages malléables sont alors une synthèse des impératifs politiques de mise en forme du collectif édictés selon des règles et des lois ; des impératifs moraux puisqu'impliquant de vivre selon certaines mœurs, certains comportements ; des impératifs sociaux car illustrant la façon dont la société se met en place et ordonne les rôles de chacun selon une logique plastique de circulation. Ce sont en quelques sortes des figurations de nos propres mutations sociales, morales, politiques ; elles anticipent notre devoir protéiforme – plus : nous devenons des prothèses qui peuvent remplacer n'importe quel membre de l'organisme qui nous gouverne. À l'instar de Wilbur, Iron Pussy ou Mystique, nous nous engageons à nous adapter aux situations et à rendre notre corps et notre voix susceptibles de modifications afin d'avoir le bon aspect au bon moment, à nous plastifier temporairement.

Festivités carnavalesques

Cette chirurgie esthétique filmique est cependant différente selon qu'elle est inhérente au personnage ou qu'elle lui est infligée extérieurement. Se faire transformer relève d'une humiliation, d'une soumission, d'un assujetissement à une instance supérieure : le corps-voix est ridiculement malléable. C'est un peu différent lorsqu'il s'agit d'un cas de transformation

spontanée (par exemple dans *Un Pitre au pensionnat*), comme inhérente mais aléatoire. Dans *Laurel et Hardy au Far West* pour prendre un autre exemple, lorsque Laurel change brusquement de voix, c'est un peu comme s'il était tout à coup soumis à des aléas spontanés. C'est un peu comme si on pouvait *zapper* la voix sur le corps comme on change de chaîne à la télévision ; pour s'extraire de la constante permutabilité des audio-images, il faut tout arrêter (Laurel s'écroule à la fin de sa chanson). C'est comme si la menace du changement d'identité épuisait le personnage : le motif burlesque met en permanence le corps à mal, le tortille dans tous les sens jusqu'à le réduire à néant, à l'extraire de sa position verticale, à lui interdire l'élévation pour le ramener au sol, le rappeler à ses racines. Par ailleurs, cette parenthèse a permis la réinvention du personnage, son ouverture vers diverses variations : le personnage est la graine qui a grandi et qui se constitue comme un rhizome - il peut être incarné par de multiples entités. Il admet ainsi la possibilité de *voice-line*, d'identités morpho-vocales alternatives, de possibles autres réalités vocales.

Ce jeu des burlesques est à envisager « dans sa dimension festive », rappelle E. Dreux : « dans le plaisir qu'ils ont à revêtir des "identités" passagères, à brouiller sans cesse leur image, à jeter le trouble sur une identité qui est par nature non définitive et laisse toujours la place à *de l'autre* au-delà du même[402] » : il s'agit d'une mascarade sans purgatoire, d'un carnaval sans réclamation si ce n'est celle de la célébration de la vie via le déguisement. Ce que relève E. Dreux comme le plus étonnant, c'est « l'audace » « folle » de faire croire aux spectateurs que, pendant un court instant, *ils sont tout autre chose que ce qu'ils sont*. Une réalité vient se substituer à une autre comme une voix à l'originale : le corps devient le support mécanique de ses manifestations d'élargissement du champ des possibles. En effet, plus que se déguiser ou se travestir, les personnages *sont* ce qu'ils invoquent. Laurel en tant que personnage n'a pas préparé son changement vocal : il l'a simplement vécu, il a été, pendant ce bref instant, basse et soprano.

Modèle(s) d'incarnation

Ce qui sauve un peu la déperdition de la valeur de présence d'un corps, c'est que, alors que les corps sont identiquement les mêmes ou divisés, on peut tout de même se poser la question de l'original, de l'authentique. Il n'y a qu'un seul Harry Potter, et c'est d'ailleurs pour lui que tout le monde se métamorphose, tout comme il n'y aura jamais qu'un seul Laurel ou qu'un seul Jerry Lewis. Leur unicité est par ailleurs à envisager dans leur mouvement

402 Emmanuel Dreux, *op. cit.*, p. 208.

permanent qui constitue la fluidité de leur identité. Selon E. Dreux, ce dernier projette en effet sa volonté dans la forme de sa prise de parole ; les versions qu'il crée et qui « encombrent l'écran et y sèment la confusion […] visent moins à nous faire croire à un personnage qu'à nous renvoyer toujours à l'unique Jerry Lewis, qui les habite et les habille de ses gestes pour en faire ses marionnettes […] êtres fictionnels à mettre au compte de la pure fantaisie – burlesque – d'un acteur-auteur[403] ». Il s'agit ainsi du pouvoir d'un auteur à modeler presque immédiatement à l'image, grâce à l'artifice audio-visuel, des êtres formels qui, chacun à leur manière, rappellent de qui ils sont la création.

Pour en revenir à *Harry Potter*, alors qu'on peut, au début, encore reconnaître les différents personnages par leurs vêtements, ils vont ensuite tous s'habiller de la même façon, de sorte à pouvoir se confondre les uns les autres – la confusion pourrait être totale, si ce n'est que la transgression filmique envers le livre (conserver sa voix sous l'emprise du polynectar) permet de sauver l'individualité sous l'apparence de la conformité. Grâce à la déliaison vocale, à une écoute causale (mais aussi en observant la gestuelle et les comportements), on peut identifier les personnages que l'on connaît bien.

Cette annulation de l'uniformisation totale permet ainsi de libérer le rire, puisque si l'uniforme met en danger la personnalité, celle-ci retrouvée révèle l'humain. Comme l'énonce simplement Bergson : un « homme qui se déguise est comique[404] » car est créé un contraste, son déguisement se révèle comme déguisement et ainsi comme revêtement artificiel. Cela devient d'autant plus comique lorsque les personnages qui se déguisent portent des jugements sur le dit-déguisement (soit le corps d'Harry et sa forme physique, sa vue), continuent de s'individualiser (Fleur Delacour dit à son fiancé : « ne me regarde pas, je suis hideuse », comme si cette laideur ne la touchait qu'elle seule, comme si la laideur était audio-visuellement celle de sa recombinaison morpho-vocale), ou se prêtent au jeu de leur rôle (quand Maugrey appelle Harry, tous répondent « oui »). Il peut également être amusant de prêter attention plus précisément à chacun des Harry, soit observer comment Daniel Radcliffe joue les différents personnages selon leurs caractéristiques propres.

On peut voir dans ce genre de situations de la démultiplication du même « une performance au cours de laquelle l'acteur déploie sa virtuosité, les masques et les faux semblants étant à l'usage unique des spectateurs[405] », écrit J-L. Leutrat. Ce qui sauve ainsi

403 *Ibid.*
404 Henri Bergson, *op. cit.*, p. 32.
405 Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 36.

l'identité dans les cas de transformation, c'est cette fluidité, cet élan créateur, c'est la volonté d'être identifié comme soi et de résister au poids du corps, ce qui se traduit notamment par la voix. Tous les films emprunts d'une greffe vocale nous laissent toujours apercevoir la véritable personnalité de l'hôte, ne nous laissent pas vraiment de doute quant à l'original. Un phénomène de morale surgit pour nous désigner l'éclat du visage, au-delà de toutes les influences extérieures qui jouent sur le corps-voix.

III. Épilogue : la médiatisation des corps

Si quelque chose témoigne de l'existence d'un original, toutes les déliaisons vocales nous ont tout de même amené à penser à cette inconstance qui règne sur les personnages et qui les obligent à se transfigurer. Encore plus à notre époque contemporaine, bousculé en permanence par la présence des médias qui diffusent quantité d'informations audio-visuelles, le corps devient à son tour le médium d'une voix, de façon mimétique ; il absorbe un flux constant d'audio-images et l'exprime de la même façon. Le risque de la rupture pour le corps serait alors le dérèglement de son fonctionnement, à moins que cela ne le libère en fait du poids médiatique.

Le façonnement de notre corps comme médium de voix multiples (ou inversement) témoigne ainsi d'une mise à disposition de nous-mêmes dans ce flux plus général de tout le contenu audio-visuel qui nous est donné à audio-voir. Nos corps vocalisés se sont ainsi inscrits dans ce flux, comme liquéfié, absorbé dans la mobilité des audio-images cinétiques. On a pu faire cette comparaison avec *Laurel et Hardy* : le corps serait alors la condition matérielle, l'appareil qui reçoit les ondes audio-visuelles et la voix se rapprocherait de ce qu'on nous donne à audio-voir sur les différents supports médiatiques, dans la même fonction phatique. Cela rendrait compte de nos habitudes à passer en revue les audio-images sans réellement y faire attention, de la stimulation constante de nos sens, tout ceci occultant notre capacité à réfléchir et à s'attarder sur un élément particulier. La voix embrasserait ainsi la capacité à rendre compte du flux médiatique, de notre consommation d'audio-images et ce qu'elles charrient avec elles.

Le flux des audio-images

Pour résumer sur le contexte de post-modernité qui agence de plus en plus des recombinaisons voco-morphiques par le biais d'une substitution vocale et comprendre les modes de lecture qui en découlent et qui peuvent nous aider à interpréter ces films, on peut évoquer la taxinomie que propose L. Jullier dans *L'écran post-moderne*. Il considère ainsi le

« *Recyclage de figures appartenant à tous les domaines, y compris celui de la Modernité*[406] ». On pourrait ainsi apparenter à ce recyclage universel une façon de déconstruire la tradition de façon critique. Lyotard met en garde cependant contre la complaisance de l'éclectisme « kitsch » : « en se faisant kitsch, l'art flatte le désordre qui règne dans le "goût" de l'amateur[407] ». Cela pourrait en effet s'appliquer à *Incontrôlable* qui fait l'éloge de la pagaille, sans recul critique. Il semblerait par ailleurs qu'*Astérix et Obélix…*, de façon représentative, aille un peu plus loin dans la déconstruction. Même si on peut considérer le film comme kitsch voire racoleur, on se rend compte que la grande multiplicité des références peut nous faire prendre conscience du flux continuel d'informations que nous emmagasinons de façon plus ou moins consciente dans notre mémoire mais aussi dans nos automatismes réactionnels liés à cette éducation. Jullier cite de plus le « *Recyclage de figures classiques et populaires, Modernité exclue, à la faveur d'une histoire se déroulant à une autre époque que la nôtre*[408] », notamment le recyclage de l'esprit *cartoon* – pas besoin de préciser qu'*Astérix et Obélix…* est censé se dérouler dans une Égypte antique. Les personnages sont ainsi en eux-mêmes des anachronismes constants.

Dans une attitude réflexive, cela pourrait nous amener à poser un regard critique sur notre connaissance partielle d'un corps (uniquement sa voix) et la façon dont finalement cette immersion de la consommation rend superficiel notre rapport aux audio-images. Le but est en outre de détourner le contexte originel de la profération afin de créer des figures anachroniques, anamorphiques, anatopiques. Lyotard écrit : « Tu comprends qu'ainsi compris, le "post-" de "postmoderne" ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en "*ana*-", un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose, qui élabore un "oubli initial"[409] ». Il s'agit en outre de déplacer le regard et l'écoute, d'aller au-devant et au-delà de ce qu'on audio-voit, de considérer l'objet sous un angle différent.

On peut aisément faire le rapprochement avec le doublage qui provoque originalement cet « oubli initial » : à la fois de la voix de l'acteur, à la fois du corps de la doublure. V. Campan énonce : « Une voix, deux fois expropriée, est imposée de l'extérieur à l'image d'un corps dans lequel elle doit se fondre[410] ». Elle remarque tout de même que la récupération diégétique n'est

406 Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 25.
407 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 22.
408 Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 26.
409 Jean-François Lyotard, *op. cit.* p. 119.
410 Véronique Campan, *op. cit.*, p. 58.

jamais complète du fait de la superposition de l'image du personnage, de l'acteur qui l'interprète et de celle de celui qui parle. « Le son ne contribue plus alors à donner forme et consistance au personnage, mais il autorise la confusion référentielle et conserve la faculté, même si celle-ci n'est pas mise à profit, de disperser et d'affoler la représentation filmique[411] ». Un éclatement est mis en œuvre dans le doublage et fait sortir des accoutumances. Ce qui est intéressant dans la lecture post-moderne, c'est que le principe d'occultation du doublage est annulé, puisqu'il met en lumière l'artificialité de celui-ci et appelle à reconnaître l'origine de la voix. Le procès en « *ana-* » évoqué par Lyotard est alors mis en œuvre. Les indices voco-morphiques se dispersent afin de constituer pendant un court instant une figure anamorphique, qui, dans ce cas, affolent autant que les stimulis d'un parc d'attraction. À nous d'investir du sens à ce carnaval.

Echos et automatismes (vocaux, gestuels, mentaux)

L'écho préalable[412] dont parle V. Campan, le halo de références indirectes qui constituent un commentaire implicite, résonne ainsi sur ces corps médiatisés, que ce soit ceux d'*Incontrôlable* ou d'*Astérix et Obélix : mission Cléopâtre*, mais aussi dans ceux des spectateurs. Dans ce dernier film, la combinaison morpho-vocale produite révèle ainsi l'universalité de l'influence médiatique qui s'est imprégnée sur ces corps : les personnages originairement de papier ont pris du relief non seulement dans leur forme, mais aussi grâce à un mode de lecture post-moderne qui les projette comme des personnages nourris des produits formatés par les industries culturelles. La culture folklorique brasse en outre tous types de connaissances, sans hiérarchisation (la publicité *Lion* est évoquée sur le même ton que les paroles d'une chanson de Claude François ou que le tableau de Théodore Géricault), sans distinction formelle, temporelle ou géographique. La société de consommation crée de fait quantité de réflexes liés à notre environnement médiatique audio-visuel qui nous fait investir des slogans publicitaires comme répliques à sortir au bon moment (logique de la *punchline*) et ceci est légitimé au même rang que la culture des beaux-arts par exemple.

Cette médiatisation des corps résulte en outre de notre propre désir de voir nos propres identités transfigurées, de nous rendre méta-physiques, médiatiques, diffusés ; la proposition figurale d'un être cinématographique augmenté par les moyens propres de son médium fonctionne dans une démarche d'érotisation du corps. Chaque corps, en révélant une voix fondamentalement différente de celle qui lui est naturellement octroyée, renvoie à la façon dont

411 *Ibid*, p. 59.
412 Véronique Campan, *op. cit.*, p. 24.

on accepte le corps, dont on le fantasme, dont on l'objective, dont on l'érotise, car chaque corps devient alors objet de désir (celui de l'imagination, celui du cinéaste, celui du spectateur).

Le corps classique est mis à mal puisqu'on se permet de remplacer sa voix pendant un moment de la même façon qu'on pourrait aléatoirement changer de produit de consommation, dans la logique de satisfaction instantanée d'un désir simultanément créé. J'ai évoqué l'aspect inopiné de la déliaison vocale : le petit dérèglement voco-morphique met en évidence une faille dans le système, qui pourtant est provoqué par ce même système[413]. Pour autant, la déliaison ne renferme pas systématiquement les identités dans un programme codé, par sa monstration surprise, elle peut par ailleurs permettre de bousculer fictivement le système en permettant d'imaginer le changement de ses règles. Alors qu'on connaît les normes vocales du corps, on brouille les ondes pour en montrer un spectre plus large, plus grand, plus ouvert, qui permet de témoigner d'autres identités que les stéréotypes que véhiculent les médias.

Finalement, est-ce que toutes ces recombinaisons morpho-vocales, ces substitutions vocales ne nous parlent en fait pas de nos habitudes de consommation d'images ? On *zappe*, on passe à autre chose, on regarde quand cela semble pouvoir nous plaire ou quand cela interpelle, on investit les audio-images de nos propres désirs. Tout comme les vecteurs d'audio-images aujourd'hui qui multiplient les contenus (fictions, documentaires, télé-réalité, émissions, magazines, publicités, clips, reportages, dessins animés, …), ces recombinaisons morpho-vocales prennent de multiples formes toutes différemment inspirées et envisagées. Elles évoquent de fait la mise à disposition (im)médiate selon et pour le corps désirant ; elles nous parlent de notre audio-imagination, de notre éros audio-scopique, de nos fantasmes plus ou moins conditionnés par les influences extérieures.

413 Cette idée est inspirée du glitch dans le travail d'Antonin Demeilliez, *Le glitch comme moyen de révolte dans le jeu vidéo*, mémoire de Master 2, dir. Alexis Blanchet, université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2016.

CONCLUSION

Ce procédé de reconfiguration morpho-vocale par le changement de voix semble bien nous rappeler à ce rapport au corps qui n'est pas évident, qui est naturel sans l'être car balancé entre de nombreuses autres instances qui nous dépossèdent en quelque sorte de celui-ci. Ce procédé de substitution vocale semble nous dire : et pourquoi pas ? pourquoi ne pas envisager les choses autrement ? pourquoi l'harmonie serait-elle la norme ? Cette idée traverse l'histoire du cinéma, jusqu'à aujourd'hui s'immiscer de façon plus forte notamment dans le cinéma grand public (les films *Marvel* par exemple ou encore tout récemment *Sorry To Bother You*) où elle se multiplie subrepticement. Nous sont donnés à voir de plus en plus des personnages en quête d'identité, modifiés génétiquement ou psychiquement par les évolutions scientifiques, historiques, sociales ou politiques, qui, par moments, parlent à côté de leur corps, opèrent un décrochage et en ce sens nous disent qu'ils ne sont plus en phase avec eux-mêmes, qu'ils n'ont pas les clefs pour rester uniques et identiques à eux-mêmes dans cette inconstance permanente.

Ce qu'a permis toute cette réflexion, c'est de penser le rapport corps-voix au-delà de son sérieux, de l'imaginer instable, fulgurant, fluide, incongru, drôle, surprenant, perturbant, bizarre, inventif, transcendant, mystique, transfiguré, afin de nous rendre compte nous-mêmes de nos potentiels récréatifs voco-morphiques. Ainsi, les corps peuvent être transformés à l'écran, comme aliénés, possédés, travestis, empruntés, recopiés, exemplarisés, reproduits, mécaniques, réécrits, réinvestis, sublimés ; les voix, elles, peuvent s'exposer comme accaparantes, référentielles, absorbées, chantées, dictées, lues, réminiscentes, réflexives, automatiques, rêvées, fantasmées.

Il a d'abord été question de définir cette voix méta-physique qui emprunte un autre corps (ou inversement) afin de constater sa richesse hybride, de sa capacité d'élargissement des représentations filmiques par une nouvelle incarnation vocale. Le phénomène de doublage expressif, de substitution d'une voix à une autre dans une dimension attractionnelle et phatique, met ainsi en écho sa propre altération. Ce grossissement de l'expérience (dans la réalité) de l'inadéquation d'un corps et d'une voix a ainsi trouvé une valorisation filmique.

Afin de témoigner de la multiplicité de ses utilisations, un choix de double catégorisation a été fait : dans un premier temps, dans l'intention de démontrer ses propriétés vocales dont usaient les manifestations d'instances extra-naturelles, puis dans un second, pour étudier au plus près l'effet plastique et figural d'une substitution vocale. Ainsi, il a d'abord fallu présenter, en prenant de la hauteur, en restant extérieur, comment tout ce qui dépassait la nature utilisait

les changements de voix pour faire état de leur supériorité, de leur tendance à instaurer des conventions, des habitudes, des réflexes, pour ensuite s'intéresser au plus près des corps et de leur réponse affective, plastique, personnelle à leur modification, de témoigner d'une intersubjectivité, de la complexité de la constitution humaine. Tout ceci nous a alors amené à envisager toutes les implications identitaires en tant que le corps s'affichait en fait comme le médium de la voix, voix qui prenait de multiples aspects selon les nécessités extérieures. La recombinaison morpho-vocale ouvre en outre, avec la dispersion du même, sa reconsidération pratique. La voix s'instaure comme mémoire et comme projection, comme source de fantasmes, comme solution d'emprise, revalorise le personnage comme un être constitué d'une histoire audio-visuelle qui n'est pas figée et fermée, mais toujours en mouvement, qui se reconstruit à mesure que le personnage l'investit.

En quelque sorte, la déliaison vocale nous positionnerait dans un point de vue subjectif de quelqu'un qui écouterait la voix qu'il pense avoir et nous ferait part de son oreille interne, mais aussi de sa capacité à envisager toutes les voix qu'ils aimeraient investir. Toutes ces voix médiatiques passeraient en nous, constitueraient la bande originale de notre vie, et nous les entendrions sortir de notre corps comme nous les aurions fantasmées. D'échos familiers, elles seraient métamorphosées à travers notre corps pour perturber la certitude quant à cette même familiarité ; d'autant plus que ces échos se retrouvent partout aujourd'hui dans notre environnement médiatique.

Il est important en effet de signaler la nécessité de considération vis-à-vis de ces substitutions vocales comme symptôme d'une époque d'interchangeabilité, de jeu avec les systèmes référentiels, de transfiguration de soi, de multiplications identitaires, à travers tous les différents supports médiatiques qui donnent à audio-voir des corps trans-vocalisés. Il faut de fait ouvrir le champ audio-visuel afin de constater de sa prégnance. La raison pour laquelle je me suis restreinte au cinéma de fiction réside dans le constat que c'est finalement là que tout a débuté, que c'est avec le cinéma qu'a été pensée la possibilité d'un rapport corps-voix différent à l'audio-image, pour devenir un enjeu narratif et esthétique. Par ailleurs, outre les longs métrages de fiction, comme je l'ai déjà mentionné plus avant, de nombreuses formes audio-visuelles nous proposent toujours plus d'idées inventives de recombinaisons morpho-vocales, quitte à les banaliser, les codifier, sans toutefois les arrêter dans des normes fixes. Si le corps, dans les recombinaisons morpho-vocales composées au travers de la déliaison vocale, se révèle comme un médium des influences du flux audio-visuel, il faut en effet s'attacher à constater de quoi est composé ce flux de façon plus large.

Il se pourrait alors que les formes les plus originales, les plus fulgurantes, les plus folles se trouveraient dans les formats les plus courts, les plus accessibles, les plus simples, les plus libres, les plus partageables et partagés, les plus à même d'être investis par le plus grand nombre. Elles se nourriraient des inspirations créatives d'un large public cinéphile (ou plutôt « médiaphile »), cinéaste ou amateur, qui se servirait des moyens simples de l'audio-visuel pour représenter leur volonté de se transfigurer. La substitution vocale est en outre un bricolage artisanal facile à mettre à place et qui ouvre de multiples voix pour laisser exprimer les corps.

Il ne s'agit pas nécessairement d'englober toutes ces occurrences dans une lecture post-moderniste mais de nous rendre compte que ce procédé audio-visuel tend aujourd'hui à s'exposer davantage dans cette hybridation de genres, de registres, de rapports émotionnels, de références, d'objets audio-visuels. On peut en effet constater son développement exponentiel où ce sont les représentants de la masse (par la masse, pour la masse) qui s'expriment, de façon démocratique : tutoriels, clips, chroniques YouTube, magazines sur internet, pastilles, publicités, jeux télévisés, etc. Tout ceci manifeste de fait cette interchangeabilité, ce flux des images et de la voix dans lequel on pioche, on emprunte, on copie, on élabore un jeu de *mashup* avec soi-même et ses camarades ou ses figures préférées de la pop-culture. Une célébration joyeuse se met en place, et peut-être y a-t-il là un syndrome de nos besoins et désirs audio-visuels contemporains : nous voulons pouvoir nous amuser.

Il me semble cependant que, sous ses airs innocents d'office divertissant, le procédé occulte des enjeux sérieux. Les corps classiques sont ainsi mis à mal de façon bénéfique, pour correspondre à une libération, à une protestation, à une rupture des normes représentatives des apparences morpho-vocales qu'on a pris l'habitude de constituer comme modèles, mouvance qui se généralise aujourd'hui dans une politisation de rejets des canons esthétiques imposés par les médias. Ce qui est intéressant dans les films les plus récents comme *Sorry To Bother You* qui, à l'heure de la rédaction de ce mémoire, n'existe que sous la forme d'une bande-annonce, c'est que la voix devient une arme, un pouvoir, un moyen politique de subversion pour les protagonistes noirs du film, afin de s'exprimer autrement, de témoigner de leur voix, de revendiquer un nouveau rapport au corps, de montrer qu'ils veulent se faire entendre.

ANNEXE FILMS – FILMOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE

Les films ci-dessous ont été classés chronologiquement. Certaines informations ne figurent pas faute de précision dans les génériques. Les acteurs indiqués sont ceux qui sont concernés par le changement de voix et un petit résumé présente la situation diégétique où cette dernière se manifeste.

- *Les Joies du mariage* (*Twice Two*)

James Parrott, 1933 – 20 mn – 35 mm – 1.37 – Mono – Noir et Blanc – Etats-Unis

Laurel et Hardy jouent à la fois leur propre rôle, à la fois leur sœur qui se trouve être la femme de leur compère. Pour ceci, ils sont travestis physiquement mais aussi vocalement.
Avec :
Stan Laurel (Mr. Stan Laurel / Mrs. Sandy Hardy)
Oliver Hardy (Oliver Hardy / Mrs. Fanny Laurel)
Carol Tevis (voix de Mrs. Hardy)
May Wallace (voix de Mrs. Laurel)

- *Le Grand Jeu*

Jacques Feyder, 1934 – 110mn – 35 mm – 1 : 37– Mono – Noir et Blanc – France

Pierre est amoureux de Florence, jeune bourgeoise attirée par le luxe, mais doit s'engager dans la Légion Etrangère pour éviter le scandale. Il rencontre alors Irma, qui ressemble en tout point à Florence (c'est en effet la même actrice qui interprète les deux femmes), mis-à-part la voix et la façon de parler, beaucoup plus lente, nonchalante et populaire, dont il s'entiche.
Avec :
Marie Belle (Florence/Irma)
Claude Marcy (la voix d'Irma)

- *Le Roman d'un tricheur*

Sacha Guitry, 1936 – 81 mn – 1 : 37 – Mono – Noir et Blanc – France

Sous le prétexte d'écrire ses mémoires, un narrateur nous raconte sa vie sous forme de flash-back, la voix-over recouvrant et enveloppant les images. C'est ainsi qu'il interprète tous les acteurs de sa vie, parlant parfois à leur place.
Avec :
Sacha Guitry (le tricheur narrateur)

- *Laurel et Hardy au Far West* (*Way Out West*)

James W. Horne, 1937 – 65 mn – 35 mm – 1.37 – Mono – Noir et Blanc – Etats-Unis

Alors qu'ils sont dans un saloon et qu'un musicien se met à chanter « The trail of the landsome pine », Stan et Ollie se mettent à chanter en duo. Soudain, Stan se met à chanter avec une voix grave, puis, après un coup de marteau administré par Ollie, avec une voix de femme.
Avec :
Stan Laurel (Stanley)
Oliver Hardy (Ollie)
Chill Wills (voix grave de Stanley)

- *Turnabout*

Hal Roach, 1940 – 83 mn – 35 mm - 1 : 37 – Mono – Noir et Blanc – Etats-Unis

Tim et Sally forment un couple de jeunes bourgeois et passent leur temps à se disputer. Alors que le mari travaille dans une agence de publicité, Sally seule chez elle invite ses amis et fait les magasins pour tromper l'ennui. Chacun rêve alors de vivre dans la peau de l'autre. Une statuette magique exauce leur souhait : le lendemain matin, Tim se réveille en nuisette dans un corps de femme, tandis que Sally est vêtue d'un pyjama d'homme et doit aller travailler. Toutefois, leur voix ne coïncidence pas avec leur nouveau corps.
Avec :
John Hubbard (Tim Willows)
Carole Landis (Sally Willows)

- *Rashômon*

Akira Kurosawa, 1950 – 88 mn – 35 mm – 1 : 37 – Mono – Noir et Blanc – Japon

Un crime a été commis : quatre versions le racontent d'un point de vue différent, avec une issue différente. Parmi elles, celle du défunt qui est reléguée par une médium qui se met alors à parler avec une voix de l'au-delà.
Avec :
Noriko Honma (la médium)
Masayuki Mori (Tashehiro, le samouraï)

- *La Beauté du diable*

René Clair, 1950 – 96 mn – 35 mm – 1 : 37 – Mono – Noir et Blanc – France/Italie

Le mythe de Faust est ici rejoué par Michel Simon et Gérard Philipe. Méphistophélès s'introduit chez Faust sous l'apparence d'un de ses jeunes élèves. Pour lui faire une démonstration de ses pouvoirs, il parle avec la voix de Faust, avant de se transformer en ce dernier, créant un face à face inquiétant.
Avec :
Michel Simon (Méphistophélès / Professeur Henri Faust vieux)
Gérard Philipe (Henri Faust jeune / Méphistophélès)

- *Chantons sous la pluie (Singin' In The Rain)*

Gene Kelly et Stanley Donen, 1952 – 103 mn – 1 : 37 – 35 mm – Mono – Couleurs – Etats-Unis

C'est l'arrivée du cinéma parlant à Hollywood. Deux stars du muet doivent désormais révéler leur voix au grand public, et se confronter au dispositif encombrant de l'enregistrement sonore. Alors qu'un de leurs films défile au cinéma, un incident technique se produit, décalant le son, et fait ainsi parler l'acteur du Rouge Noir sur les lèvres de Lina Lamont, et inversement, le tout créant un contraste burlesque.
Avec :
Gene Kelly (Don Lockwood)
Jean Hagen (Lina Lamont)

- *Un Pitre au pensionnat* (*You're Never Too Young*)

Norman Taurog, 1955 – 102 mn – 35 mm – 1.85 – Mono – Couleurs – Etats-Unis

Wilbur, afin d'échapper à un bandit, se cache dans un pensionnat et fait croire qu'il a 12 ans. Il tombe amoureux de Nancy et, pour éloigner son rival professeur au pensionnat, il a prévu de lui faire prendre du service militaire. Il imite alors, au téléphone, la voix de Gretchen, directrice de l'établissement.
Avec :
Jerry Lewis (Wilbur Hoolick)
Nina Foch (Gretchen Brendan)

- *L'Homme qui ment*

Alain Robbe-Grillet, 1968 – 95mn – 1 : 37 – Mono – Noir et Blanc - France/Italie/Tchécoslovaquie

Un homme arrive dans un village et comprend que le héros de la résistance local, Jean Robin, a disparu. Celui-ci enchaine alors les histoires, se faisant passer pour ce dernier, ou le dénonçant comme traitre. A la fin, alors qu'il se fait tuer par une balle invisible, il se relève, et, prétextant raconter sa vraie histoire, se dédouble avec le vrai (?) Jean Robin.
Avec :
Jean-Louis Trintignant (Jean Robin / Boris Varissa)
Ivan Mistrik (Jean Robin)

- *L'Exorciste* (*The Exorcist*) (version restaurée 2000)

William Friedkin, 1973 – 122mn – 1 : 77 – 70mm – Dolby Digital – Couleurs – Etats-Unis

Un démon prend possession du corps d'une fillette de douze ans, et la fait parler avec une voix d'outre-tombe, à l'envers, avec différentes voix, en latin, etc.
Avec :
Linda Blair (Regan)
Mercedes MacCambridge (voix du démon)

- *Providence*

Alain Resnais, 1977 – 104 mn – 1 : 75 – 35 mm – Mono – Couleurs – Etats-Unis

Une nuit, la veille de son anniversaire, Clive Langham délire, cauchemarde, se souvient, rêve, imagine en écrivant un roman, les personnages étant inspirés de ses proches. Toutefois, tout ne se passe pas toujours selon la volonté du vieil homme et il peut être obligé de se signaler dans la fiction, en parlant sur les lèvres d'une de ses créatures, Sonia, pour rediriger le dialogue comme il le souhaite.
Avec :
Ellen Burstyn (Sonia Langham)
John Gielgud (Clive Langham)

- *Rendez-moi ma peau*

Patrick Schulmann, 1980 – 85mn – 1 : 66 – 35 mm – Mono – Couleurs – France

A l'origine d'un accident avec une sorcière, Jean-Pierre et Marie se voient échanger leur corps en gage de punition. Ils essayent alors trouver une solution pour récupérer leur corps respectif, mais en attendant, ils doivent se confronter à la vie de l'autre sexe, parfois à leurs dépens.
Avec :
Erick Colin (Jean-Pierre)
Bee Michelin (Marie)

- *La Ville des pirates*

Raoul Ruiz, 1983 – 111mn –35 mm – 1 : 33 – Mono – Couleurs & Noir et Blanc – France/Portugal

Isidore vit dans un univers à la fois onirique et merveilleux, à la fois cauchemardesque et fantastique. Au cours d'un de ses fantasmes, elle rencontre Malo, un petit garçon à la personnalité maléfique. Celui-ci va même jusqu'à prendre une voix démoniaque lorsque, à la fin, il s'exclame « Va-t'en ! » avec une voix adulte et terrifiante. Toby, quant à lui, est un personnage schizophrène. Après un baiser qu'il donne puis impose à Isidore, celle-ci se met à parler sous son emprise vocale.
Avec :
Melvil Poupaud (Malo)
Anne Alvaro (Isidore)
Hughes Quester (Toby)

- *Terminator*

James Cameron, 1984 – 107 mn– 35 mm – 1 : 85 – Mono – Couleurs – Etats-Unis

Venu d'un futur apocalyptique, un cyborg appelé Terminator est envoyé dans le passé pour tuer la mère du jeune leader (du futur). Ce Terminator est doué d'un « corps » métallique qui peut s'adapter aux situations et d'une intelligence artificielle prodigieuse. Il peut en effet analyser les humains et leur « emprunter » leur voix en l'imitant à la perfection. Il se fait ainsi passer pour un policier : étant au téléphone, l'interlocuteur ne peut pas deviner la supercherie.
Avec :
Arnold Schwarzenegger (le Terminator)

- *S.O.S. Fantômes* (*Ghostbusters*)

Ivan Reitman, 1984 – 105 mn – 35mm – 2.20 – Dolby Stereo – Couleurs - Etats-Unis

Le fantôme/démon Gozer sème la panique en ville. Il prend notamment possession du cas de Dana Barrett et parle à travers elle.
Avec :
Sigourney Weaver (Dana Barrett)
Slavitza Jovan (Gozer)

- *Beetlejuice*

Tim Burton, 1988 – 92 mn – 35mm – 1 : 85 – Dolby Stereo – Couleurs - Etats-Unis

Un couple de récents défunts tente de chasser les nouveaux occupants de leur maison. Pour ceci, ils invoquent Betelgueuse, un exorciste de vivants, qui a de nombreux pouvoirs polymorphes, mais aussi la capacité de parler à travers le corps d'un autre (Barbara) mais aussi de prendre la voix d'autrui (Lydia)
Avec :
Michael Keaton (Betelgueuse)
Geena Davis (Barbara)
Winona Ryder (Lydia)

- *Terminator 2 : Le jugement dernier* (*Terminator 2: Judgment Day*)

James Cameron, 1991 – 137 mn –35 mm – 2 : 35 – Mono – Couleurs – Etats-Unis

Il s'agit du même robot que dans le premier volet, et du même stratagème lié au téléphone. Ici, le Terminator prend la voix du jeune John Connor qui se tient juste à côté de lui dans la cabine téléphonique.
Avec :
Arnold Schwarzenegger (Terminator)
Edward Furlong (John Connor)

- *Toto le héros*

Jaco van Dormael, 1991 - 91 mn – 35 mm – 1 : 66 – Mono – Couleurs – Belgique/France/Allemagne

Un vieil homme, Thomas, se souvient de sa vie passée : de sa petite enfance à son âge adulte, convaincu qu'il a été échangé à la naissance avec son voisin du même âge. Bien que le Thomas enfant ait sa voix d'enfant, le Thomas adulte a la même voix que le Thomas en vieil homme, comme pour assurer une liaison temporelle.
Avec :
Michel Bouquet (Thomas, vieil homme)
Jo De Backer (Thomas, adulte)
Thomas Godet (Thomas, enfant)
Peter Böhlke (Alfred vieux)
Michel Robin (Alfred vieux, voix)

- *Fado majeur et mineur*

Raoul Ruiz, 1993 – 110 mn – 35 mm – 1 ; 66 – Stereo – Couleurs & Noir et blanc – France/Portugal

Un homme, Pierre, étrangement amnésique, se retrouve affublé de la compagnie d'Antoine, jeune homme mystérieux, et de sa fille malade (et mutique) qu'il ne cesse de traumatiser. Pierre est alors mêlé à des histoires de crimes passionnels, d'Encyclopédia Britannica et d'amours perdues et interdites, où les enfants aussi sont les objets de convoitise des adultes. Au cours d'une des séquences finales, alors qu'Antoine et une jeune femme s'entretuent/meurent/s'aiment, la petite fille mime leur dialogue et accapare ainsi leur voix.
Avec :
Sheila Alexandre (la petite fille)
Melvil Poupaud (Antoine)
Ana Padrão (Ninon)

- *The Blackout*

Abel Ferrara, 1997 – 98 mn – 35 mm – 1.85 – Dolby – Couleurs – Etats-Unis

Matty, acteur à succès, a rompu avec Annie qui lui reproche de l'avoir obligée à avorter. Alors qu'il est sous l'emprise de psychotiques, dans un bar, il superpose la voix d'Annie au visage de la serveuse, qui s'appelle elle-aussi Annie.
Avec :
Béatrice Dalle (Annie 1)
Sarah Lassez (Annie 2)

- *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre*

Alain Chabat, 2001 – 107 mn– 35 mm –2 : 35– Dolby Digital – Couleurs – France

On retrouve les aventures d'Astérix et Obélix en Egypte, venus en aide à Numérobis pour construire le plus beau palais pour la reine Cléopâtre. Or, Amonbofis, jaloux, met tout en œuvre pour interrompre l'édifice. Vient alors une séquence où Numérobis et Amonbofis, ayant tous deux bu la potion magique, s'affrontent au combat, imitant à cette occasion les films de kung-fu chinois (en dialoguant, le temps de quelques secondes, respectivement en cantonais et en mandarin).
Avec :
Jamel Debbouze (Numérobis)
Gérard Darmon (Amonbofis)
Thierry Desroses (voix du lion)

- *Scooby-Doo*

Raja Gosnell, 2002 – 86 mn– 35 mm – 1 : 85 – Dolby Digital – Couleurs – Etats-Unis /Australie

L'équipe de Mystère et Cie se retrouve sur l'île de Spooky Island pour résoudre une énième énigme, où ils vont vivre tout un tas d'aventures. L'une d'entre elles sera, par un procédé magique, d'échanger de corps les uns avec les autres : d'abord Fred avec Daphné, puis tous les membres du Scooby Gang entre eux.
Avec :
Freddie Prinze Jr. (Fred)
Sarah Michelle Gellar (Daphne)
Matthew Lillard (Shaggy)
Linda Cardellini (Velma)

- *Harry Potter et la Chambre des secrets (Harry Potter and the Chamber of Secrets)*

Chris Columbus, 2002 – 161 mn –35 mm – 2 : 35 – Dolby Digital – Couleurs – Royaume-Uni/ Etats-Unis/Allemagne

Harry Potter retrouve ses camarades à Poudlard pour sa seconde année. Pour résoudre le mystère de la Chambre des secrets, Hermione concocte une potion nommée Polynectar qui permet de se transformer en la personne choisie. Ron et Harry décident alors de se transformer en Vincent Crabbe et Gregory Goyle afin de chercher des informations chez les Serpentards. Si leur apparence est conforme au physique attendu, leur voix reste la leur, et ils sont alors obligés de la travestir pour créer l'illusion.
Avec :
Daniel Radcliffe (Harry Potter)
Rupert Grint (Ron Weasley)
Emma Watson (Hermione Granger)
Jamie Waylett (Vincent Crabbe)
Josh Herdman (Gregory Goyle)

- *X-Men 2* (*X2*)

Bryan Singer, 2003 – 134 mn –35 mm – 2 : 35– Dolby Digital – Couleurs – Etats-Unis/Canada

Les humains ne sont plus les seules espèces intelligentes sur Terre : les mutants, soit des hommes qui ont développé une aptitude biologique exceptionnelle, deviennent une race à craindre. C'est alors une guerre latente qui se déroule entre les humains anti-mutants, les

mutants anti-humains, et les X-Men (élèves mutants du professeur Charles Xavier) qui tentent d'instaurer la paix entre les deux. Parmi ces mutants, Mystique a le pouvoir (ou plutôt l'aptitude) de se transformer en qui elle veut, physiquement comme vocalement. Elle peut alors parler à l'ordinateur de William Stryker avec la voix de son propriétaire, ou prendre la voix de Diablo devant lui pour lui démontrer ses capacités.
Avec :
Rebecca Romijn (Raven Darkholme / Mystique)
Alan Cumming (Diablo)
Brian Cox (William Stryker)

- *The Adventure of Iron Pussy* (*Hua jai tor ra nong*)

Apichatpong Weerasethkul et Michael Shaowanasai, 2003 - 90 mn – Digital – Couleurs – Thaïlande

Iron Pussy est un agent secret travesti qui parle avec sa voix d'homme lorsqu'il a son apparence « normale » et une voix de femme lorsqu'il est en mission et déguisé. Toutefois, au cours du film, Iron Pussy devient diégétiquement une femme, devenant la fille abandonnée à la naissance par la mère de celui dont il/elle était chargé(e) d'enquêter.
Avec :
Michael Shaowanasai (Iron Pussy)

- *Rois et reine*

Arnaud Desplechin, 2004 – 150 mn – 35 mm – 2 : 35 – Dolby Digital - Couleurs – France

Ismaël est un musicien au chômage qui vient de faire une tentative de suicide. Interné dans un hôpital psychiatrique, il rencontre une jeune fille, Arielle, surnommée la Chinoise car elle fait des études de chinois, qui est elle aussi suicidaire. Au cours d'une de leurs conversations nocturnes, celle-ci se met à énumérer les chiffres d'un à dix en chinois, avec une voix qui ne semble pas être la sienne.
Avec :
Magali Woch (Arielle)
Anh Lili (voix ?)

- *Incontrôlable*

Raffy Shart, 2006 – 88 mn – 35 mm – 2 : 35 – Dolby Digital – Couleurs – France

Georges Pal, écrivain raté qui maltraite son corps à coup de *junk food* et d'alcool, est un jour frappé par la foudre. Pendant la nuit, son corps le réveille : en effet, celui-ci a acquis une autonomie, il est désormais capable de se mouvoir tout seul, de parler à la place Georges et ainsi tout simplement, de le contrôler. Il proclame s'appeler Rex, et parle avec « la voix de l'âne dans *Shrek* » comme le signale Georges.
Avec :
Michaël Youn (Georges Pal)
Med Hondo (voix de Rex)

- *Stardust, le mystère de l'étoile* (*Stardust*)

Matthew Vaughn, 2007 – 127 mn – 35 mm – 2 : 35 – Dolby Digital – Couleurs – Royaume-Uni/Etats-Unis/Islande

Dans un univers magique que l'on peut atteindre en traversant un mur, les fils du défunt roi s'entretuent pour accéder au trône, une étoile filante est tombée du ciel et une sorcière traverse le royaume pour s'emparer du cœur de cette étoile (devenue jeune fille). Celle-ci est dotée de pouvoirs magiques, et peut ainsi transformer un homme (Bernard) en chèvre, puis en jeune fille, sans en changer la voix originale.
Avec :
Jake Curran (Bernard)
Olivia Grant (Bernard fille)

- *Mr. Nobody*

Jaco Van Dormael, 2010 – 141mn – 35 mm – 2 : 35 – Dolby Digital – Couleurs - Belgique/Allemagne/Canada/France

Nemo doit faire le choix difficile, lors du divorce de ses parents, entre sa mère et son père. Les vies aléatoires et fantasmées de Nemo se déploient alors comme autant de possibilités liées à la décision qu'il a à faire. Dans une de ses vies, Nemo est un vieil homme centenaire, le dernier mortel, sur le point de mourir. Pour signaler l'illusion, soit que tout se passe dans la tête du jeune Nemo, celui-ci se met alors à parler avec sa voix d'enfant.
Avec :
Jared Leto (Nemo adulte/Nemo vieux)
Thomas Byrne (Nemo 9 ans)
Noa De Costanzo (Nemo 5 ans)

- *Harry Potter et les Reliques de la Mort* (Première partie) (*Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1*)

David Yates, 2010 – 146 mn – 35 mm – 2 : 35 – Dolby Digital – Couleurs – Royaume-Uni/ Etats-Unis

Dans ce volet, il est encore une fois question d'utiliser le polynectar. Hermione, Harry et Ron s'en servent notamment pour se transformer en employés du ministère de la magie, Mafalda Hopkirk et Albert Runcorn. Dans une autre séquence, les amis d'Harry appartenant à l'Ordre du Phoenix en boivent pour se transformer en Harry lui-même, donnant lieu à un spectacle cocasse de sept Harry ensemble dans la même pièce, avec chacun une voix et une personnalité différentes.
Avec :
Daniel Radcliffe (Harry Potter)
Rupert Grint (Ron Weasley)
Emma Watson (Hermione Granger)
James Phelps (Fred Weasley)
Oliver Phelps (George Weasley)
Clémence Poésy (Fleur Delacour)
Andy Linden (Mundungus Fletcher)
Steffan Rhodri (Reg Cattermole)
Sophie Thompson (Mafalda Hopkirk)
David O'Hara (Albert Runcorn)

- *Thor : Le Monde* des *ténèbres* (*Thor: The Dark World*)

Alan Taylor, 2013 – 112 mn – 35 mm – 2 : 35 – Dolby Digital – Couleurs – Etats-Unis

Dans un monde de super héros, le malicieux Loki, frère traitre de Thor, est doué de certains pouvoirs, notamment celui de se transformer ou de transformer les autres à sa guise. Il fait ainsi une démonstration de ses capacités en prenant différentes allures dont celle de Captain America, ou en affublant Thor d'un corps de femme, alors qu'ils gardent tous deux leur voix.
Avec :
Chris Hemsworth (Thor)
Tom Hiddleston (Loki)
Chris Evans (Captain America)
Brett Tucker (garde Einherjar)
Jaimie Alexander (Sif)

- *X-Men: Days of Future Past*

Bryan Singer, 2014 – 132 mn – 35 mm – 2 :35 – Dolby – Couleurs - Etats-Unis/Royaume-Uni/Canada

Il est encore une fois question de Mystique : ici, alors qu'elle s'infiltre dans ses bureaux, pour se faire passer pour le Docteur Trask auprès de sa secrétaire, elle parle avec la voix de ce dernier avant de prendre son apparence. A un autre moment, alors qu'elle est en agent des services secrets, elle est contactée mentalement par le professeur Charles Xavier, et répond par surprise avec sa propre voix.
Avec :
Jennifer Lawrence (Raven/Mystique)
Peter Dinklage (Dr. Bolivar Trask)
Neil Napier (Agent des services secrets)

- *Tu Dors Nicole*

Stéphane Lafleur, 2014 – 93 mn – 35 mm – 1 : 85 – Stereo – Noir et Blanc – Canada

C'est l'été, Nicole s'ennuie avec son amie Véronique. Elle est l'ancienne baby-sitter de Martin, jeune garçon d'une dizaine d'années, qui a soudainement mué et parle désormais avec une voix d'adulte. Nicole doit faire face aux avances à la fois enfantines et matures du garçon précoce épris d'elle.
Avec :
Geodefroy Reding (Martin)
Alexis Lefebvre (voix de Martin)

- *Ant-Man*

Peyton Reed, 2015 – 117mn – 35 mm – 1 : 85 – Dolby Digital – Couleurs – Etats-Unis

Scott Lang vient de sortir de prison et son ami Luis lui propose un dernier braquage qui leur ferait gagner beaucoup d'argent. Pour raconter comme il a eu la combine, Luis se met à parler à la place des personnages en flash-back ; la parole faisant lien tour à tour entre Ernesto, Carlos et Emily qui s'échangent des informations à propos d'un coffre-fort blindé chez un vieil homme.
Avec :
Michael Peña (Luis)
Nicholas Barrera (Ernesto)
Carlos Aviles (Carlos)
Lyndsi LaRose (Emily)

- *Fantastic Birthday* (*Girl Asleep*)

Rosemary Myers, 2016 – 77mn – 1.33 – Couleurs – Australie

Greta Driscoll vient de déménager et découvrir de nouvelles personnes de son lycée, notamment un garçon nommé Elliott ainsi que le nouveau petit copain de sa sœur, Adam. Lors de sa soirée d'anniversaire pour ses 15 ans que ses parents ont organisé pour elle, à son insu, elle se réfugie dans sa chambre après avoir été humiliée par le trio de filles de son lycée et s'endort. Elle rêve alors, et à cette occasion, les personnages de sa réalité vont se retrouver anamorphosés dans son rêve, notamment Adam qui se transfigure en chanteur Benoit Tremet et qui parle avec la voix d'Elliott.
Avec :
Harrison Feldman (Elliott)
Eamon Farren (Adam/Benoit Tremet)

- *Mademoiselle* (*Ah-ga-ssi*)

Park Chan-Wook, 2016 – 144 mn – 2.8K – 2.35 – Dolby Digital – Couleurs – Corée du Sud

Après avoir été victime de manipulation, Hideko se venge de son oncle perfide et lui écrit une lettre pour lui raconter l'exécution de son plan. La voix d'Hiedko vient alors recouvrir les mouvements de lèvres de Kouzuki qui lit alors la missive.
Avec :
Kim Min-Hee (Mademoiselle Hideko)
Cho Jin-Woong (Oncle Kouzuki)

- *Sorry To Bother You*

Boots Riley, 2018 – 105 mn – 35mm – 1 : 85 - Dolby Digital - Couleurs - Etats-Unis

Un démarcheur téléphonique peu confiant en lui découvre que parler avec une « voix de blanc » lors de ses services professionnels lui permet de réussir.
Avec :
Lakeith Stanfield (Cassius Green)
Omari Harwick (Mr. _____)
Patton Oswalt (voix de blanc de Mr. _____)

BIBLIOGRAPHIE

Sur la voix :

Sur la voix et le son en général :

ALTMAN Rick, « Moving Lips, the Cinema as Ventriloquism », *Yale French Studies*, n° 60, 1980, pp. 67-79.

BOILLAT Alain, *Du Bonimenteur à la voix over : voix attraction et voix-narration au cinéma*, Antipodes, Lausanne, 2007, 539 p.

CAMPAN Véronique, *L'Ecoute filmique : écho du son en image*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1999, 156 p.

CASTANT Alexandre, *Planètes sonores. Radiophonie, arts, cinéma*, Monografik éditions, Blou,2010, 216 p.

CHATEAUVERT Jean, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*, Nuit blanche éd Méridiens Klinckieck, Paris / Québec, 1996, 244 p

CHION Michel, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2013 [2005], 239 p.

- , *La Toile trouée*, l'Etoile, Paris, 1988, 189 p.

- , *La Voix au cinéma*, l'Etoile, Paris, 1982, 141 p

- , « Les nouveaux masque de la voix. Notes sur une évolution de la voix au cinéma dans les années 80 et 90 », dans Marie Thonon (dir.), *Voix et média : dossier*, L'Harmattan, Paris / Montréal Québec, 1998, pp. 11-22.

JANOT Antoine, *La dissonance audiovisuelle : au-delà du réalisme sonore*, Mémoire de master 2, Etudes cinématographiques, sous la direction de Frédéric Sojcher, université Panthéon Sorbonne – Paris 1, 2013, 116 p., consulté le 21 mai 2018 : http://muse45.org/wp-content/uploads/2015/07/mc3a9moire-mue-faussc3a9e.pdf

ARNOLD Aron, *La voix genrée, entre idéologies et pratiques – Une étude sociophonétique*, thèse de doctorat, dir. Luca Greco et Jacqueline Vaissière, université Sorbonne Paris Cité, 2015, 310 p.

Sur le cinéma parlant :

BALAZS Béla, PALMIER Jean-Michel, CHAVY Jacques, *L'Esprit du cinéma. Précédé de Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma*, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2011, 396 p.

BURCH Noël, « Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un interrègne », in BELAYGUE Christian, *Le Passage du muet au parlant : panorama mondial de la production cinématographique 1925-1935*, Cinémathèque de Toulouse, Toulouse, 1988, 114 p.

EISENSTEIN Sergueï. M., « Manifeste « contrepoint orchestral » » [1928], in *Le Film : sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain sous la direction d'Armand Panigel, Christian Bourgeois Editeur, Paris, 1976, 413 p.

FONDANE Benjamin, *Ecrits sur le cinéma : le muet et le parlant*, Plasma, Paris, 1984 [1929], 153 p.

Sur le doublage plus précisément :

BOILLAT Alain, « Le doublage au *sens large* », *Décadrages* [En ligne], 23-24 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 21 mai 2018 URL : http://decadrages.revues.org/701

BOVIER François, « Doublage et détournement », *Décadrages* [En ligne], 23-24 | 2013, mis en ligne le 10 avril 2014, consulté le 21 mai 2018 URL : http://decadrages.revues.org/707

BULLOT Erik, « *Décadrages. Cinéma, à travers champs* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 21 mai 2018 URL : http://1895.revues.org/4715

CORNU Jean-François, *Le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, 440 p.

JUSTAMAND François, MENARD Roland, ATTARD Thierry, *Rencontres autour du doublage des films et des séries télé*, Ed. Objectif Cinéma, Nantes, 2006, 217 p.

LE NOUVEL Thierry, *Le Doublage*, Eyrolles, Paris, 2007, 97 p.

Sur le corps et la question de l'identité :

Sur les questions liées au corps et à sa représentation :

ARNAUD Diane, *Changements de têtes : de Georges Méliès à David Lynch*, Rouge profond, Pertuis, 2012, 222 p.

AUMONT Jacques, *L'invention de la figure humaine : le cinéma, l'humain et l'inhumain*, Cinémathèque française, Paris, 1995, 363 p.

BAYON Estelle et ANDRIEU Bernard, *Le Cinéma obscène*, L'Harmattan, Paris, 2007, 289 p.

BERNAS Steven, DAKHLIA Jamil, *La Chair à l'image*, L'Harmattan, Paris Budapest Kinshasa etc., 2006, 275 p.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, De Boeck Université, Paris Bruxelles, 1998, 466 p.

GAME Jérôme, AMIEL Vincent, BEUGNET Martine, BRENEZ Nicole, *Images des corps, corps des images au cinéma*, ENS éd, Lyon, 2010, 252 p.

MALABOU Catherine, *Plasticité*, Léo Scheer, Paris, 2000, 328 p.

Sur la question de l'adolescence, de la mue et de la sexualité :

BEAUSSANT Chloé, *Quand l'homme ne trouve pas sa voix – Une étude psychologique de la mue faussée*, mémoire de M1, dir. Pascal Le Malefan, université de Rouen, 2012, 116 p., consulté le 21 mai 2018 : http://muse45.org/wp-content/uploads/2015/07/mc3a9moire-mue-faussc3a9e.pdf

DELAROCHE Patrick, *Psychanalyse de l'adolescent*, A. Collin, Paris, 2005, 196 p.

MÂLE Pierre, *Psychothérapie de l'adolescent*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, 322 p.

Sur un traitement plus psychologique/philosophique du corps :

ANZIEU Didier, *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant*, Dunod, Paris, 1994, 180 p.

BUTLER Judith et MALABOU Catherine, *Sois mon corps : une lecture contemporaine de la domination et de la servitude chez Hegel*, Bayard Editions, Montrouge, 2009, 126 p. : https://fr.scribd.com/doc/50094024/Sois-Mon-Corps-Malabou-Butler

GUENICHE Karinne, *L'ENIGME DE LA GREFFE – Le je, de l'hôte à l'autre*, L'Harmattan, Paris, 2001, 234 p.

NANCY Jean-Luc, *L'Intrus*, Galilée, Paris, 2010, 52 p.

Sur le visage plus particulièrement, et notamment dans son rapport à la morale :

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, l'Etoile, Paris, 1992, 219 p.

LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*, Librairie générale française, Paris, 2004, 120 p.

Sur les genres, registres et rapports émotionnels :

Sur la question du genre, du merveilleux à l'étrange en passant par le fantastique et le burlesque :

DREUX Emmanuel, *Le Cinéma Burlesque ou la subversion par le geste*, L'Harmattan, Paris, 2007, 218 p.

DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Presses universitaires de France, Paris, 2006, 224 p.

KRAL Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Ramsay, Paris, 2007, 368 p.

LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes : le fantastique au cinéma*, l'Etoile, Paris, Cahiers du cinéma Essais, 1995, 204 p.

MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008, 206 p.

HENRY Franck, *Le Cinéma fantastique*, Cahiers du cinéma, Paris, 2009, 96 p.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double : essai sur l'illusion*, Gallimard, Paris, 1976, 128 p.

SCHEEL Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, L'Harmattan, Paris / Budapest / Torino, 2005, 256 p.

SCHEINFEIGEL Maxime, *Cinéma et magie*, Armand Colin, Paris, 2008, 182 p.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1976, 188p.

Sur l'étrange, du rire à l'effroi :

BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire II. Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, Paris, 1868, 440p. consulté le 21 mai 2018 URL : https://fr.wikisource.org/wiki/Page%3ABaudelaire_-_Curiosit%C3%A9s_esth%C3%A9tiques_1868.djvu/377

BERGSON Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Presses universitaires de France, Paris, 2004, 157 p.

FREUD Sigmund, FERON Bertrand, *L'Inquiétante Etrangeté : et autres essais*, Gallimard, Paris, 1988, 342 p.

MORI Masahiro, MACDORMAN Karl F. et KAGEKI Norri, "The uncanny valley [from the field]", *Robotics & Automation Magazine, IEEE*, 2012, vol. 19, no 2, p. 98-100.

MELLIER Denis, RUIZ Luc, *Le Rire fantastique : grotesque, pastiches, parodies*, Ed. Kime, Paris, 2004, 224p.

ROSSET Clément, *L'Objet singulier*, Minuit, Paris, 1985, 110 p.

Sur la question du genre (*gender*) :

BUTLER Judith, *Bodies That Matter: on the discursive limits of "sex"*, Routledge, New York London, 1993, 288 p.

BUTLER Judith, FASSIN Eric et KRAUS Cynthia, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, la Découverte, Paris, 2005, 284 p.

ROWE Kathleen, *The Unruly woman: gender and the genres of laughter*, University of Texas Press, Austin, 1995, 272 p.

Sur la question du transhumanisme :

MOINDROT Isabelle et RAMOND Charles, « Préambule », dans Isabelle Moindrot, Sangkyu Shin, *Transhumanités – Fictions, formes et usages de l'humain dans les arts contemporains*, L'Harmattan, Paris, 2013, 336 p.

SUSSAN Rémi, *Les utopies posthumaines : contre-culture, cyberculture, culture du chaos*, Omniscience, Sophia-Antipolis, 2005, 288 p.

Sur les stimulis cinématographiques :

Sur l'audio-visuel et l'image en mouvement :

BLOUIN Patrice, *Les champs de l'audiovisuel : pour une esthétique industrielle des images en mouvement*, Editions MF, Paris, 2017, 206 p.

EPSTEIN Jean, *Ecrits sur le cinéma, 1921 – 1953. Tome 1 : 1921 – 1947*, Seghers, Paris, 1974, 436 p.

FAURE Elie, « De la cinéplastique », in *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, Éditions d'Histoire et d'Art, Paris, 1953, pages 21 à 45.

Sur la question du montage :

CHÂTEAU Dominique, *L'Invention du concept de montage : Lev Kouléchov théoricien du cinéma*, l'Amandier Archimbaud, Paris, 2013, 162 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, 298 p.

EISENSTEIN Sergueï, *Le Film : sa forme, son sens*, C. Bourgeois, Paris, 1976, 414 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Vertov : L'invention du réel !*, l'Harmattan, Paris, 1997, 286 p.

KOULECHOV Lev, *Ecrits : 1917-1934*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1994, 250 p.

PITASSIO Francesco, « Sergueï Eisenstein : l'acteur manquant », trad. Christina Govoni, in *CiNéMAS : revue d'études cinématographiques*, vol. 11, n° 2-3, 2001, p. 199-224.

ROBERTSON Robert, *Eisenstein on the audiovisual: the montage of music, image and sound in cinema*, I.B. Tauris, London New York, 2011, 240 p.

Sur les fonctions cinématographiques agissant sur le spectateur :

AUMONT Jacques, *A quoi pensent les films*, Seguier, Paris, 1996, 288p.

-, *L'œil interminable*, la Différence, Paris, 2007 [1984], 345 p.

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique, 2004-2010*, Verdier, Lagrasse, 2012, 602 p.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Minuit, Paris, 1985, 378 p.

MARTIN Marie, SCHIFANO Laurence, *Rêve et cinéma : mouvances théoriques autour d'un champ créatif*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre, 2012, 314 p. version en ligne consultée le 21 mai 2018 URL : http://books.openedition.org/pupo/3482

METZ Christian, « Trucage et cinéma », *Essais sur la signification au cinéma. Tome 2*, Klincksieck, Paris, 1972, p. 173-192.

Sur le contexte technique et le post-modernisme :

JULLIER, *L'Ecran Post-Moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997, 203 p.

LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance 1982-1985*, Galilée, Paris, 1986, 166 p.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2011 [1939], 94 p.

Sur les films ou réalisateurs étudiés plus précisément :

BOILLAT Alain, « La voix-over du *Roman d'un tricheur* et sa postérité dans *Providence*. A propos de la résurgence de pratiques bonimentorielles », dans LACASSE Germain, BOUCHARD Vincent et SCHEPPLER Gwenn, *Pratiques orales du cinéma*, L'Harmattan, Paris, p. 191-208.

BOILLAT Alain, « Trois vies et un seul cinéaste (Raoul Ruiz) », *Décadrages* [En ligne], 15 | 2009, mis en ligne le 26 novembre 2012, consulté le 08 juin 2016. URL : http://decadrages.revues.org/122

SYLVESTRE Laurent, *"Providence" d'Alain Resnais : Maladie et santé du corps : Les corps dans l'imaginaire au cinéma*, Mémoire de DEA, Etudes cinématographiques, sous la direction de Philippe Dubois, Paris, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2000, 68 p.

TABLE DES MATIERES

DECLARATION SUR L'HONNEUR 3

REMERCIEMENTS 4

INTRODUCTION 7

Mutations vocales 7

De l'évidence de l'incongruence 9

Fonctions et effets narratifs 14

L'étrangement familier 16

Corpus 17

PARTIE I. Penser la reconfiguration morpho-vocale : enjeux et caractéristiques 21

CHAPITRE 1. Les régimes de la voix 21

I. Du doublage en général 21

II. Un événement attraction 25

III. Une forme hybride 28

Doublage et play-back 29

La voix du bonimenteur 30

Quelle est la force présentielle de cette voix ? 31

CHAPITRE 2. Adaptation, fragmentation et recomposition 33

I. Composition voco-morphique 34

II. Récréation mimétique 35

III. Puissance de la réorganisation organique 38

CHAPITRE 3. Proposition d'une nouvelle forme audio-visuelle 40

I. Greffe vocale : l'intrus et la question de l'autre 41

L'intrus et l'étranger 42

Hubris : hybridité et excès 44

II. Emprunt vocal et empreinte vocale : quelle trace sur le visage ? 46

III. Métamorphose, anamorphose ? 47

PARTIE II. Catégoriser les cas de substitution vocale : une forme au-delà du familier 52

PARTIE II. 1. La voix comme moyen de dépasser le naturel (typologie thématique et générique) 53

CHAPITRE 1. Quand la voix vient d'un au-delà extraordinaire (surnaturel > naturel) 54

I. Les cas de possession : lorsque la voix s'empare d'un corps 55

La possession démoniaque, un phénomène horrifique 56

Incontrôlable, quand le corps dégénère 59

La possession médiumnique et la voix fantasmagorique 61

II. Les démonstrations de la magie 63

Le trucage au service de l'espièglerie magique 64

La potion magique pour changer de peau 66

L'inversion des corps : le poids du corps 67

III. Anticipation et détournement biologiques 69

CHAPITRE 2. Quand la voix (se) dévoile au moyen d'un art, d'un artifice (artificiel > naturel) 70

I. Mécanisation de l'humain 71

"Yes yes yes ! No no no !" 72

Improvisation de la voix 74

Caricature vocale burlesque 76

II. Vocalisation de la machine 77

III. La narration d'une fiction : mécanique de la voix 80

Le Roman d'un tricheur : le flux de la voix 80

Le manège de la voix 82

CHAPITRE 3. Quand la voix formule son appartenance culturelle (culturel > naturel) 85

I. De la référence et du clin d'œil 86

Résurgences, hommages et parodies 87

De la citation d'une voix comme instance référentielle 89

II. Le mime incarné : la vision juvénile du monde adulte 91

Un enfant avec une voix d'adulte 92
Des voix adultes sur un corps d'enfant 95
III. Au service du travestissement 97
The Adventure of Iron Pussy : la voix qui travestit le corps *98*
PARTIE II. 2. Aspects de la substitution vocale comme motif narratif (typologie formelle) 101
CHAPITRE 1. De la non-adéquation du « bon » corps avec la « bonne » voix 102
I. L'usurpation voco-morphique, manifestation d'une instance supérieure surnaturelle 103
II. Échange de corps subi – de l'inconfort d'être dans le corps de l'autre 106
Turnabout ou l'impossible empathie 107
Le nombrilisme extatique 110
III. Mutation vocale et dysfonctionnement biologique/morphologique – continuité et disruptions 112
CHAPITRE 2. De l'appropriation mimétique d'une autre voix 113
I. La voix transhumaniste 114
II. Le mime vocal 117
III. Les corps palimpsestiques : l'écriture du corps par la voix 120
La lecture du corps 121
De la reconfiguration permanente 122
CHAPITRE 3 : Le trouble vocal 124
I. L'expérience transfigurée 125
L'audio-vision psychédélique 126
La recréation amoureuse 128
II. Négatif de soi 130
L'Homme qui ment 131
III. Une représentation limite ? 133
L'obscène de la voix 135
PARTIE III. Mutations de la voix, mutations du corps : quels rapports à l'identité ? 138

CHAPITRE 1. Un phénomène lié à la morale 139
I. Le masque non-humain : comment s'affirmer face à la menace de la déshumanisation ? 140
Moralité face à la machine 141
Réponse au Malin 142
II. La sexualisation de la voix 144
Graines d'adultes 145
Le miroir érotico-vocal 146
Etendue spatio-temporelle de la morale 147
III. Quelle morale des enfants ? 148
Résistance à l'information 148
La morale par le je(u) de l'enfance 149
CHAPITRE 2. La voix intégrée à l'expérience identitaire 151
I. Les formes vocales du je : versions de soi et retotalisation 151
Mémoire passée et future 152
Flux et fluctuations de la voix et du corps 155
L'effet loupe de la dysphonie 156
II. Le fil vocal de la rêverie 158
Liaison de deux espaces-temps 159
L'idéalisation audio-scopique amoureuse 160
Anamorphoses et échos oniriques 161
III. Vérité personnelle et version des faits 164
Restaurer la parole 164
Les morts peuvent-ils mentir ? 165
Quel crédit accorder à la voix ? 167
La voix de la survie 168
CHAPITRE 3. La substitution vocale comme exigence de substitution identitaire sociale 169

I. Du carnavalesque 170
De la performance parodique 170
Du poids des normes sexuelles 171
De la constitution du corps 173
II. Reproductibilité voco-morphique 174
Uniformisation des corps 175
Permutabilités des corps et des voix 176
Festivités carnavalesques 177
Modèle(s) d'incarnation 178
III. Épilogue : la médiatisation des corps 180
Le flux des audio-images 180
Echos et automatismes (vocaux, gestuels, mentaux) 182
CONCLUSION 184
ANNEXE FILMS – FILMOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE 187
BIBLIOGRAPHIE 197
TABLE DES MATIERES 204

Total de signes : 389 011