

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

52 | 2007
Varia

Britta Sjogren, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*

Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2006, 248 p.

Alain Boillat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4195>

DOI : 10.4000/1895.4195

ISBN : 978-2-8218-0999-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 169-175

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Alain Boillat, « Britta Sjogren, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 52 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2010, consulté le 16 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4195> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4195>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Britta Sjogren, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*

Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2006, 248 p.

Alain Boillat

RÉFÉRENCE

Britta Sjogren, *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2006, 248 p.

- 1 Conjuguant dans cette stimulante étude une réflexion de type *gender studies* et une analyse textuelle d'obédience narratologique, Britta Sjogren s'intéresse aux productions hollywoodiennes des années 1940-1950 qui comportent une ou plusieurs voix-over proférées par des personnages féminins. Dans un souci constant d'éviter les conséquences réductrices des modèles théoriques qui ont été proposés jusqu'ici pour appréhender les manifestations vocales au cinéma, l'auteur met l'accent sur la pluralité et l'hétérogénéité des phénomènes observés. Elle qualifie d'ailleurs le type de voix étudié de « off » (et non de « over » comme la plupart des commentateurs anglophones) afin de conserver l'ambiguïté fréquemment entretenue dans les films relativement à des occurrences vocales dépourvues de visualisation d'un locuteur. Cette volonté d'éviter toute théorie qui enfermerait l'analyse dans un système trop général et abstrait, affirmée dans un prologue méthodologique savamment argumenté, lui permet incontestablement d'éviter nombre d'écueils soulevés par la plupart des démarches inscrites dans une veine post-structuraliste ou au sein des *gender studies* appliquées au cinéma classique hollywoodien. Le primat de l'analyse textuelle conduit Sjogren à examiner de façon fort productive les modalités selon lesquelles la structure filmique est informée par la présence d'une voix-over attribuée à une locutrice, et à rediscuter certaines thèses émises dans le champ de la théorie du cinéma sur les rapports entre les voix filmiques et la représentation de la femme. Dans cette optique, elle rend compte de manière pertinente de l'apport théorique fourni notamment par Kaja Silverman (*The*

Acoustic Mirror: Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington, Indiana University Press, 1988) et commente son ouvrage en proposant une perspective originale qui consiste d'une part à se départir du modèle strictement visuel attaché à la conceptualisation de la subjectivité au cinéma (Sjogren sort du cadre lacanien traditionnel, jugé en lui-même phallogocentrique), d'autre part à relativiser l'idée selon laquelle il n'existerait qu'un seul discours dominant dans les films dits « classiques ». Dans la lignée des travaux de Rick Altman, qui, depuis une vingtaine d'années, n'a cessé de décrier la minimisation de la dimension sonore dans la théorie du cinéma, Sjogren prend en compte la composante vocale là où elle était encore trop peu présente, soit dans les études de type « féministe » (en cela, elle va au-delà du topos de la « réhabilitation » des sons qui caractérise quantité d'études contemporaines sur le cinéma). Elle-même cinéaste, Sjogren se montre particulièrement sensible aux caractéristiques techniques de la piste sonore, à la nature construite, « représentationnelle » des sons et de leur interaction avec l'image. Sur ce point, elle prolonge avec profit les thèses d'Alan Williams et, plus récemment, de James Lastra (*Sound Technology and the American Cinema*, New York, Columbia University Press, 2000) qui se sont penchés sur les implications des qualités matérielles des sons. Par ailleurs, elle récuse la conception, issue de la Renaissance et appliquée à la seule représentation visuelle, du point de vue comme origine « centrée » et unique ; les particularités qu'elle observe dans l'analyse de voix parfois planantes, inscrites dans des rapports perpétuellement mouvants avec l'image l'amènent à opter pour une approche plus ouverte, plus apte à rendre compte des ambiguïtés qu'entretiennent fréquemment ces films au niveau de l'ancrage des voix dans l'univers ou l'espace filmique. C'est pourquoi elle écarte toute entreprise typologique pour se confronter, à travers l'analyse de film, à la nature plurielle des phénomènes. Grâce à la précision et à l'acuité herméneutique dont elle fait preuve lorsqu'elle aborde certains films – le corpus se réduit en fait à quelques œuvres-clés (*Secret Beyond the Door* [*le Secret derrière la porte*, Lang, 1948], *Letter From an Unknown Woman* [*Lettre d'une inconnue*, Ophuls, 1948], *A Letter to Three Wives* [*Chânes conjugales*, Mankiewicz, 1949]...), ce qui amoindrit la validité générale du propos pour la période concernée –, Sjogren démontre de façon convaincante et sans jamais tomber dans une vision auteuriste combien ces films appartenant au « cinéma classique hollywoodien » présentent une complexité formelle que sont loin de laisser présager les grands principes avancés par David Bordwell à propos de ce type de productions.

- 2 Comme l'indique le titre de l'ouvrage, ces films à voix-over féminines se caractérisent, selon Sjogren, par l'apparition de *vortex*, de « tourbillons » qui exercent « verticalement » une force dans le sens d'une intériorisation, d'une plongée dans la subjectivité (voire dans l'inconscient) de personnages féminins (pp.15-16). Ce glissement où le récit se voit suspendu par des moments de stase ou engagé dans un mouvement cyclique est induit par certaines propriétés textuelles du verbal *over* – les voix féminines sont associées au lyrisme, alors que les narrateurs masculins véhiculent principalement des informations narratives – qui, ainsi que l'on peut effectivement l'observer dans les films traités, provoquent une suspension de la linéarité et des rapports de causalité. Au vu de cette exacerbation d'une subjectivité inscrite par le biais de manifestations vocales, Sjogren propose de nuancer, dans le cas de ces films, le postulat de l'oppression totale des personnages féminins par un discours dominant de type patriarcal, thèse parfois trop monolithique que soutiennent Janet Bergtrom, Laura Mulvey, Kaja Silvermann, etc. *Locutrices over*, les femmes de ces films ont la possibilité de s'exprimer, elles sont en quelque sorte associées à « l'origine » du discours filmique.

De ce fait, Sjogren estime qu'elles ne peuvent plus être considérées comme le seul objet d'un regard voyeuriste qui les soumet à l'homme : toutes ces théories reposent en effet sur la notion de « gaze », regard contemplatif porté sur le corps féminin par un observateur masculin situé à distance. Or Sjogren propose de sortir du modèle visant à comparer la voix et le corps dont elle émane pour se consacrer totalement à la sphère de l'audible, à la voix en tant que telle.

- 3 Précisons que Sjogren n'a pas la naïveté de considérer un film de Lang ou de Mankiewicz comme « progressiste » ; elle se contente de souligner l'existence d'un *paradoxe* lié à l'introduction d'une voix-*over* féminines au sein d'un discours principalement régi par une idéologie patriarcale – paradoxe qui réside selon moi foncièrement dans le statut de « présence-absence » propre à une voix qui n'a pas de source visible à l'écran. Sur cette question, Britta Sjogren évite la prétention globalisante des théories féministes qu'elle conteste à plusieurs reprises, notamment lorsqu'elle met en cause la rigueur méthodologique de Kaja Silverman qui abandonne la terminologie lacano-freudienne adoptée dans sa discussion du cinéma classique dès lors qu'elle traite de films jugés féministes, appliquant à ceux-ci des modèles d'appréhension de l'identité et de la subjectivité comme celui de Julia Kristeva qui, eux, sont moins centrés sur le pôle masculin (p. 47). Sjogren prouve que le « cinéma classique » ne présente pas l'uniformité qu'on lui prête parfois, quand bien même il est issu d'une société dominée par une idéologie patriarcale.
- 4 Néanmoins, dans sa détermination à s'opposer aux commentateurs qui voient dans les films de ce corpus une subjectivité féminine certes exprimée mais *in fine* (ou simultanément) soumise à l'autorité masculine, Sjogren tend à certains stades de ses analyses à surestimer le pouvoir exercé par les narratrices *over* au sein de la diégèse (en tant que personnages, puisqu'elles sont toujours « homodiégétiques » au sens de Genette) et, à un niveau plus général, dans l'économie énonciative du discours audiovisuel. D'ailleurs, elle met plutôt l'accent sur le premier niveau en s'appuyant notamment sur la conceptualisation du « point de vue » proposée par Branigan, tandis que les questions relatives au régime énonciatif sont à mon sens traitées de façon plus superficielle (elle s'en tient principalement à la notion de « discours » que Metz empruntait à Benveniste), faute d'un cadre théorique solide – on peut s'étonner à cet égard de l'absence de l'ouvrage de Jean Châteauevert (*Des mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec/Paris, Nuit Blanche/Méridiens Klincksieck 1996) dans la bibliographie de Sjogren, qui cite pourtant d'autres textes parus en français (dont *la Voix au cinéma* de Michel Chion). En effet, le modèle de « l'énonciation polyphonique », emprunté à Ducrot par le Québécois, aurait sans nul doute nourri la démonstration proposée dans *Into the Vortex*. De surcroît, Châteauevert fonde lui aussi son essai sur le constat d'un « paradoxe », certes situé sur un plan différent de celui des remarques de Sjogren, mais dont celle-ci aurait pu tirer parti.
- 5 L'absence d'une conception de l'énonciation au cinéma qui serait en adéquation avec les principes appliqués à l'analyse des sons apparaît notamment lorsque l'on pense aux conséquences énonciatives de l'exhibition de l'altération des sons qui est à l'œuvre dans les entames des *flash-back* de *Chaînes conjugales*, film pour lequel les techniciens ont recouru à un appareil permettant de produire mécaniquement des sons situés à la frontière entre la parole et le bruit. Sjogren rejette cette question entre parenthèses en précisant pourtant fort justement qu'il s'agit d'un « moment auditif qui semble hautement “auto réflexif” dans la mesure où il pointe la reproduction mécanique [...] »

révélant ainsi, comme diraient les Français, *le dispositif* » (p. 167). Dans cette optique « française » que l'on pourrait développer dans le prolongement de *l'Énonciation impersonnelle* de Metz (dont il n'est jamais question chez Sjogren), ce phénomène a des incidences sur le fonctionnement énonciatif du film indépendamment de la parole attribuée aux personnages dans la diégèse – comme cela se produit fréquemment, l'accent mis par Sjogren sur des questions de « point de vue » circonscrit l'objet de l'analyse à l'intérieur de l'univers diégétique et tend à occulter l'énonciation filmique proprement dite.

- 6 L'exemple le plus frappant d'une volonté de mettre en exergue la façon dont les films font reposer leur cohérence sur la construction d'une subjectivité féminine et, corrélativement, la thèse la plus emblématique d'une tendance à sous-estimer l'emprise d'un discours proféré par une instance masculine apparaissent au cours de l'analyse du *Secret derrière la porte*. Sjogren consacre à ce film près de quarante pages dans une série d'allers-retours et de reprises où, semble-t-il, elle applique à son analyse même le principe du *vortex*. Si l'auteur réussit pleinement à analyser la fascinante ouverture de ce film (où, après un incipit onirique qui confine à l'abstraction, les séquences de mariage et de lune de miel s'inscrivent dans une relation indécidable au temps diégétique), elle veut à mon sens trop fortement confirmer son hypothèse de type *gender* lorsqu'elle propose de considérer la dernière partie du film, ultérieure au cri de Celia (Joan Bennett), comme la perpétuation du point de vue de cette dernière, alors que le spectateur la croit morte et que Mark (Michael Redgrave) non seulement prend le relais de la parole *over*, mais apparaît seul à l'image – et même doublement, puisque la représentation paranoïaque du procès le montre, du moins dans certaines versions du film, à la fois à la barre des accusés et dans la chaire du juge. En dépit de l'intérêt de Sjogren pour les zones intermédiaires où s'efface la frontière entre différents discours assignables à des personnages uniques, il me semble difficilement soutenable que la voix-*over* de Mark puisse être une « extension » de celle de Celia (p. 114), et que le noir qui succède au cri de l'épouse puisse correspondre à la réunion des deux consciences, l'une féminine, l'autre masculine (p. 112). Le cri étant généralement associé à la perte (voir le traitement qui en est fait dans *Blow Out*, De Palma, 1981) et l'image noire au déni de la vision, ce moment de basculement me paraît plutôt appeler une analyse en termes de « traces figurales » telles que les conçoit Anne-Françoise Lesuisse dans *Du film noir au noir* (Bruxelles, De Boeck, 2002). En outre, ce noir qui intervient entre deux phases du film fortement séparées par un changement en termes de focalisation (le spectateur qui adoptait jusque-là le point de vue de Celia est soudainement leurré, à l'instar de Mark qui croit avoir assassiné son épouse) fait également office de signe de ponctuation inter-séquentielle, et donc se voit rattaché sur le plan énonciatif à une instance extradiégétique qui retire à Celia son pouvoir discursif, révélant que la proximité du personnage-narrateur avec l'origine du discours filmique n'était qu'une construction provisoire du film. Il faut se souvenir à cet égard de l'heureuse formule utilisée par Mary Ann Doane pour rendre compte des implications de la voix-*over* relativement au régime dominant de la voix synchronisée avec les mouvements labiaux des acteurs : « le corps dans le film devient le corps du film » (« The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space », *Yale French Studies*, n°60, 1980, p. 35). Or la rupture introduite dans *le Secret derrière la porte* par l'apparition de cette instance que Gaudreault qualifie de « méga-narrateur filmique » désolidarise le « corps du film » de la locutrice, la privant ainsi des pouvoirs conférés à son apparente fusion avec le « foyer » du message audiovisuel dans son entièreté (je traite de ces questions dans le

chapitre consacré à la « voix narrative » dans *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, à paraître fin 2007). C'est pourquoi j'abonde dans le sens de Doane qui, ailleurs, voit dans ce passage du film de Fritz Lang l'éviction d'une subjectivité féminine que la plus grande partie du film avait pourtant œuvré à construire (*The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 151). Si l'interprétation que propose Sjogren de cette suppression brutale, douloureuse et définitive de la voix-over de Celia me paraît peu probante, les remarques émises dans *Into the Vortex* à propos du *Secret derrière la porte* n'en demeurent pas moins enrichissantes.

- 7 Significativement, Sjogren énonce l'inverse de ce qu'elle dit à propos du film de Lang lorsqu'il s'agit de *All about Eve* (*Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) : dans ce cas, elle considère que la préséance du discours d'Addison DeWitt (George Sanders) n'implique pas que ce dernier continue, ainsi que le note par exemple Sarah Kozloff dans *Invisible Storytellers* (Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 64-66), à occuper une position de contrôle discursif (p.121). On le voit, la suppression de la voix-over n'est pas interprétée par Sjogren de la même façon selon qu'elle émane d'un personnage masculin ou féminin ; sur ce point, la théoricienne reconduit en partie l'erreur qu'elle impute aux études féministes en faisant entrer de force les films sinon dans un modèle rigide, du moins dans l'idée qu'elle se fait du statut particulier de son corpus. Ainsi dit-elle du *flash-back* imputé à la fin de *The Barefoot Contessa* (*la Comtesse aux pieds nus*, Mankiewicz, 1954) au personnage interprété par Ava Gardner qu'il permet d'introduire un moment où Maria obtient enfin l'accès à la parole, qu'après « un long silence, elle parle soudain des profondeurs mêmes du texte » (p. 143). Or c'est à mon sens faire trop peu de cas de deux particularités de cet enchâssement narratif. Primo, il s'agit d'un récit « métadiégétique » (au sens de Genette), c'est-à-dire d'un récit lui-même inscrit dans un *flash-back* qui, en l'occurrence, est assigné à Harry Dawes (Humphrey Bogart) ; cette stratification implique sur un plan structurel une soumission du récit de Maria au discours premier qui l'enchâsse (Harry étant par ailleurs à de nombreux égards le « porte-parole » du cinéaste-scénariste-producteur, ce qui lui confère une position privilégiée parmi les divers énonciateurs diégétiques). Secundo, la voix d'Ava Gardner n'y est à aucun moment *over* – il s'agit là d'une différence par rapport aux locuteurs masculins qui est gommée chez Sjogren en raison de l'indistinction qu'elle entretient entre *off* et *over*. Quand bien même l'audiovisualisation du passé est présentée comme le produit de ses paroles, Maria Vargas est, comparativement aux locuteurs masculins du film, tenue à distance du « poste de pilotage » de l'énonciation filmique.
- 8 En entrant ainsi dans les détails, on peut trouver plusieurs assertions discutables chez Sjogren, mais ce qui importe avant tout est qu'elles méritent toujours d'être discutées, tant la problématisation des questions traitées et l'argumentation sont rigoureuses. Si l'on peut regretter que l'analyse textuelle ne soit pas appliquée à un plus grand nombre de films et que les effets du *vortex* induit par certains usages de la voix-over féminine soient finalement abordés de façon assez sommaire, l'étude de Sjogren constitue toutefois un apport considérable à une réflexion sur la représentation des personnages féminins à l'écran. Par ailleurs, à travers certaines observations méthodologiques ou grâce à des remarques proposées en cours d'analyse (notamment en ce qui concerne le rôle du silence ou la distinction entre le vocal et le verbal), Sjogren ouvre de nouvelles voies à l'étude des phénomènes vocaux au cinéma. La fascination qu'ils suscitent ou l'étrangeté qu'ils provoquent constitue aujourd'hui un objet d'étude important dans la mesure où il exige, comme le montre Britta Sjogren, de repenser nombre de

fondements de la théorie du cinéma trop exclusivement élaborés en relation avec la dimension visuelle.