

UTILISATIONS DE LA DYNAMIQUE SONORE DANS LES FILMS :

une exploration du mixage des niveaux *bas*

Mémoire de fin d'études

Romain Ozanne

Sous la direction d'Emmanuel Croset

et Claude Gazeau

Membres du jury :

Jean-Pierre Halbwachs

Emmanuel Croset

Claude Gazeau

Gérard Pelé

Mai 2014

École nationale supérieure Louis Lumière

Résumé

Ce travail de mémoire de fin d'étude est une exploration de l'utilisation qui peut être faite d'un aspect singulier de la dynamique sonore des films : on appelle *bas niveaux* ce régime dynamique qui renvoie à des sons de niveaux *moindres* que ceux que l'on entend habituellement au cinéma.

Ces sons présentent des aspects spécifiques, qui peuvent modifier à la fois notre perception de l'espace et du temps ainsi que ce qu'ils véhiculent de la trajectoire d'un film. Mon point de départ s'articule autour d'éléments de théorie du film, de manière à pouvoir développer ensuite d'autres éléments basés sur l'analyse de films qui m'ont semblé exemplaires de cette pratique minoritaire du travail avec les sons : ces films sont *Tropical Malady* d'Apichatpong Weerasethakul, *Honor de cavalleria* d'Albert Serra, *Holy Motors*, de Leos Carax et *Inland* de Tariq Teguia.

À travers ces exemples, je m'attacherais à déterminer jusqu'où le traitement de l'espace et du temps peut être affecté par cette pratique des bas niveaux, de manière à révéler les singularités et les problématiques liées à ce geste de mélange des sons.

Mots-clés

Niveaux bas, dynamique sonore, perception de l'espace et du temps d'un film, pratique du mixage au cinéma

Abstract

This piece of work is an invitation to the exploration of what use can be made of this singular aspect of sound dynamics in films we call low levels, which is the name chosen to qualify sounds at lower levels than what we may expect for a voice or a sound atmosphere.

They present certain characteristics that may affect both the texture of the sound itself and the relation these sounds may have with the movement of a film. My starting point will be based on elements of film theory, so that I can later develop elements based on the analysis of films which seemed to me major examples of this minor way to work with sounds: these films are Tropical Malady by Apichatpong Weerasethakul, Honor de cavalleria by Albert Serra, Holy Motors by Leos Carax, and Inland, by Tariq Teguia.

Through these examples, I will explore until which point of treatment of space and time the work with low levels may go, in a way to reveal the singularities and the problematic of this sound mixing gesture.

Keywords

Low levels, sound dynamics, perception of space and time in films, practice of mixing in cinema

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| <u>RESUME</u> | <u>2</u> |
| <u>ABSTRACT</u> | <u>3</u> |
| <u>INTRODUCTION</u> | <u>5</u> |
| <u>JONCTIONS DES SONS ET DES IMAGES</u> | <u>9</u> |
| À LA SOURCE DES SONS SYNCHRONES : ORIGINES DES MATIERES SONORES | 11 |
| « ON NE PEUT ETRE A LA FOIS TOUT ŒIL ET TOUT OREILLE. » | 16 |
| L'ETENDUE DE L'ESPACE SONORE : D'OU VOIT-ON ? | 19 |
| LA PLACE DES VOIX DANS CET ENSEMBLE | 25 |
| <u>UNE PREMIERE APPROCHE DES NIVEAUX BAS</u> | <u>30</u> |
| « SILENCE ABSOLU ET SILENCE OBTENU PAR LE PIANISSIMO DES BRUITS » | 33 |
| LA VOIX DANS UN TOUT AUTRE REGISTRE DYNAMIQUE | 37 |
| UNE SITUATION D'ECOUTE AUX AGUETS | 40 |
| L'ABANDON D'UN MODE DE REALISME | 43 |
| CONCENTRER L'ESPACE, DILATER LE TEMPS | 48 |
| DES ESPACES QUELCONQUES | 53 |
| UNE IMAGE SONORE | 57 |
| <u>UN APPORT PLUS TECHNIQUE</u> | <u>62</u> |
| <u>CONCLUSION</u> | <u>68</u> |
| <u>PRESENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE</u> | <u>71</u> |
| <u>BIBLIOGRAPHIE</u> | <u>72</u> |

Introduction

À l'heure où l'on entend souvent parler du son au cinéma en s'intéressant davantage au potentiel immersif des récentes progressions techniques et commerciales du multicanal, j'ai trouvé assez stimulant d'engager, à contre-pied, des pistes d'analyse autour d'un usage bien particulier de la dynamique sonore dans les films : celui de l'utilisation de sons à « bas niveaux ».

C'est par ce terme qu'on désignerait des sons dont le niveau sonore aurait tendance à s'écarter du niveau « habituel » auquel on les disposerait dans un mixage : avant de les appeler *bas niveaux*, on pourrait parler de niveaux *moindres*, dans la mesure où ils sont relatifs à ce qui les précède dans un film, ou ce qui les suit. Au moyen de ce jeu de dynamique sonore et de la nature particulière de ces sons, ils ménagent dans le récit un espace d'une toute autre nature, dans lequel les voix, la présence des corps, les environnements sonores peuvent trouver des comportements inédits.

Ce mémoire se propose d'inscrire ces gestes bien précis de l'utilisation de sons plus ténus dans une approche théorique, par le biais de l'apport de certains auteurs et d'analyse de séquences, ainsi que dans la manière dont ils rencontrent la construction dramatique d'un film et l'élaboration de sa

bande son. Au fur et à mesure de sa construction, cette dernière devient un reflet du film, au point qu'on puisse retrouver à l'intérieur de cette construction sonore les choix qui ont guidé l'élaboration du film. Puisque des choix s'opèrent précisément sur la modulation de la matière sonore, il existe un terrain d'exploration qui peut être mis en relief dans la perspective de l'élaboration d'un film entier, au contact de l'ensemble des éléments qui le compose. Il s'agit donc de rechercher cette posture de travail et de la moduler avec des rencontres littéraires et cinématographiques, de manière à formuler ce que ces situations de bas niveaux peuvent produire.

Il s'agit également, en creux cette fois-ci, de voir à l'œuvre une approche qui déjouerait en quelque sorte l'hyper efficacité de certaines propositions immersives de mixage. Cette immersion que l'on rencontre souvent aujourd'hui, en cherchant à reproduire avant tout une sensation de plongée *dans* l'environnement d'une scène, détourne une direction potentiellement plus fine du travail du son, où ces sensations seraient matérialisées à partir du choix pertinent de ce que l'on donne à entendre au spectateur, en puisant à l'intérieur des mêmes éléments de la scène. On pourrait voir à l'œuvre ici un point de départ métonymique, où un élément sonore viendrait figurer un ensemble plus vaste, mais également des directions de travail dans l'épure et le minimalisme des éléments sonores, plutôt que de partir de sons qu'il *faudrait* entendre puisque la scène du film se situe dans *tel ou tel* contexte, avec tel ou tel élément dans l'image.

Cette posture, à mon sens, n'est pas dogmatique : il ne s'agit, en aucun cas, d'imposer *une* direction du travail sonore sur *n'importe quel* film à ceux qui en sont les réalisateurs, ou bien de les emmener dans une direction qui n'aurait aucun rapport avec le film. Dans la perspective d'un mixage, il s'agit plutôt de pouvoir accompagner jusqu'au bout une proposition qui vient d'abord de la volonté du metteur en scène, de l'image aussi, et qu'on chercherait à prolonger dans l'espace sonore d'une scène. D'où la nécessité de partir du cas de films qui ont pu employer ces bas niveaux avec intérêt, et d'y déceler ce qui peut faire sens ou cause commune. En espérant qu'au détour de ce travail de recherche et d'écriture, certains puissent y puiser quelques éléments en faveur de cette pratique fragile et pourtant éminemment motrice de la trajectoire d'un film...

En premier lieu, je m'attacherais à revenir sur une série de notions théoriques autour du fonctionnement des sons et des images dans un film, qui serviront ensuite de points de repère aux analyses et aux pistes proposées par les quatre films auxquels je vais m'intéresser. Ces films sont *Tropical Malady*, d'Apichatpong Weerasethakul (2004), d'*Honor de cavalleria*, de Albert Serra (2006), d'*Holy Motors*, de Leos Carax (2013), et d'*Inland*, de Tariq Teguia (2008).

Même si l'utilisation des niveaux bas n'est pas nouvelle, il m'a semblé tout aussi stimulant d'engager le travail de cinéastes relativement récents au regard de textes importants mais plus anciens, et faisant preuve d'une

certaine diversité de production et de provenance géographique (Thaïlande, Espagne, France et Algérie).

La deuxième partie extraira donc de ces films quelques exemples qui permettront autant de développer un cheminement dans l'analyse du travail des bas niveaux que de renvoyer cette utilisation à la trajectoire des films eux-mêmes. À chaque fois qu'il en sera question, une note de bas de page renverra pour chaque extrait à son minutage dans les DVD à partir desquels j'ai pu visionner les films, ainsi qu'au fichier isolé de l'extrait dans le DVD qui accompagne ce texte.

Enfin, la dernière partie de ce texte sera consacrée à des éléments plus techniques du travail de la dynamique, dans cette même perspective d'étude.

Jonctions des sons et des images

Avant d'aborder plus directement les notions de travail de la dynamique et d'utilisation des bas niveaux, je voudrais évoquer ici certaines particularités de la réception des sons dans les films, qui vont avoir leur influence quand il s'agira de considérer ce que les bas-niveaux peuvent opérer comme changements sur le son. On pourra distinguer à la fois un changement d'ordre plastique du son, sur sa matière même, et un changement d'ordre sensitif, par rapport au plan et à la scène qui se joue.

C'est à partir des sources sonores de l'intérieur du plan que je vais chercher à reconstruire ici les différents éléments de l'espace sonore et la manière dont ils se joignent à l'image. Ces sons en synchronisme à l'image ne sont pas nécessairement identifiés consciemment par un spectateur : quoi de plus naturel pour lui d'entendre ce qu'il voit. On peut d'ailleurs constater que c'est souvent la disjonction du son et de l'image qui permet de générer ou d'extraire une pensée à partir du son : c'est le cas chez Gilles Deleuze, dans l'articulation du hors-champ de l'image avec le son¹, ou chez Véronique

¹ Dans *Cinéma 2 – l'image-temps*, aux Éditions de Minuit, P.305. Deleuze ne cherche pas à séparer les éléments formés par le « *continuum* » sonore de l'ensemble des paroles et bruits reçus simultanément, mais à différencier cette composante sonore suivant « deux directions divergentes qui expriment son rapport avec l'image visuelle. Ce double rapport passe par le hors-champ, pour autant que celui-ci appartient pleinement à l'image visuelle cinématographique. Certes, ce n'est pas le sonore qui invente le hors-champ, mais c'est lui qui le peuple, et qui remplit le non-vu visuel d'une présence spécifique ». Plus loin : « le

Campan, avec la notion d'écho développée dans *L'écoute filmique*². Dans les deux cas, la question qui se pose renvoie à une proposition qui cherche à éviter la redondance du son et de l'image, et de voir dans le son ce qui complète ou ajoute à l'image une autre dimension. Dans le cas des sons synchrones, nous allons partir du rapport d'identité qui peut exister avec la source sonore (de l'ordre du « j'entends ce que je vois »), pour migrer vers un possible jeu d'écart entre ce que l'on voit et ce que l'on entend.

Je n'aurais pas la prétention d'articuler ici des propositions de pensée similaires à ces exemples de *L'image-temps* ou de *L'écoute filmique*, à partir de ces seuls liens entre image et matière sonore des sources à l'intérieur du plan. Ces liens font néanmoins partie de la construction sensible des films et participent à ce titre à leur architecture. La manière dont une personne dans le plan se saisit d'un verre et le repose sur une table est simultanément un événement physique, visible, et un phénomène sonore qui participe à la construction du sensible qui se joue dans la scène.

C'est en prenant comme point de départ les différentes pistes qu'on peut emprunter dans le travail de ce phénomène sonore que je voudrais

sonore dans toutes ses formes vient peupler le hors-champ de l'image visuelle, et s'accomplit en ce sens comme composante de cette image ». C'est de ce rapport-là que Deleuze part dans sa réflexion sur la circulation des composantes de l'image.

² P.63 : « Écouter le son filmique comme un écho, c'est donc d'abord être sensible à la dispersion du sens. L'écho n'est la réplique ni du son qu'il répète, ni de l'image qu'il accompagne, mais le lieu de leur mise en rapport, le procès qui, modifiant l'un par l'autre, autorise leur modulation réciproque. »

convoquer ici les différents éléments de la bande son et les directions de travail qui peuvent être envisagées pour un film.

À la source des sons synchrones : origines des matières sonores

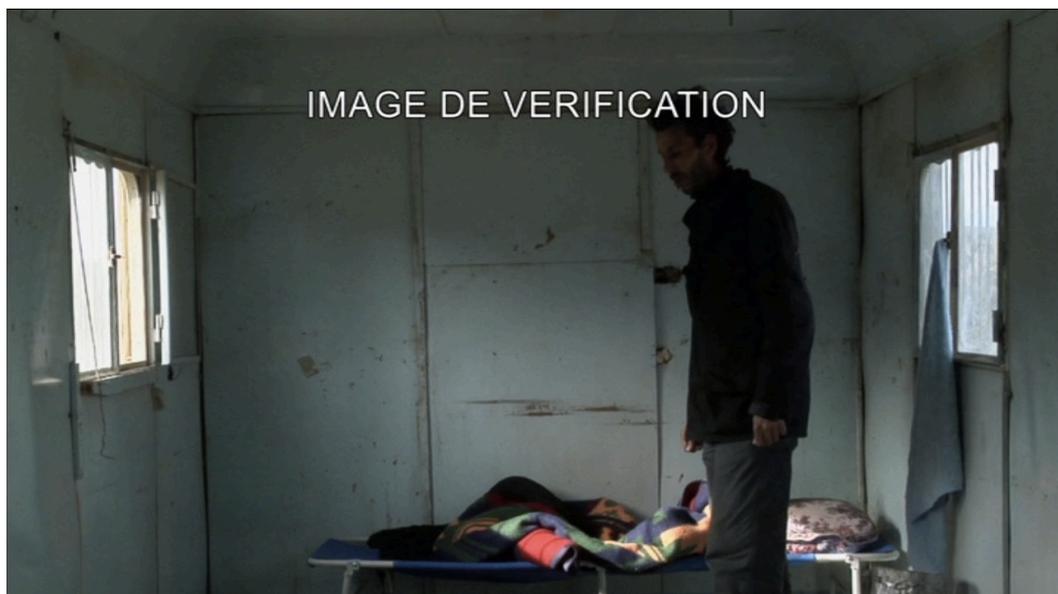
Imaginons donc un plan qui montre une action en train de se faire. Le déplacement d'une personne, par exemple. Supposons que ce plan soit mis en œuvre pour que l'attention du spectateur se porte sur ce déplacement.

Depuis que les films sont sonores – c'est-à-dire, depuis qu'on peut voir une séquence d'images liée à des sons qui leur sont associés de manière synchrone – la matérialité de ce mouvement, sa présence à l'image, passe par le fait qu'on entende ce déplacement. Le son, on le sait, ancre l'image et lui donne une présence indubitable, une impression de réalité qui reproduit l'expérience réelle qu'on a de ce déplacement³, tout en lui prêtant un lieu d'où l'écouter.

Mettons de côté la manière dont on assure au spectateur la présence de ce corps, et l'arsenal de ressources qu'on déploie pour la faire advenir. Quel que

³ Michel Chion, dans *Un art sonore, le cinéma*, P.219, pose la notion « d'indices sonores matérialisants » pour désigner les éléments sonores par lequel passe la perception du réel, en renvoyant au caractère concret de leur source. Au début de *L'audiovision*, il évoque également la « valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage "naturellement" de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule. »

soit le registre ou le genre du film auquel on s'intéresse, on peut considérer qu'elle fournit un dénominateur commun au sonore de tous les films, en cela qu'elle constitue le geste premier, issu de l'enregistrement « primitif » du réel : la *prise* de son constitue bien la saisie de ce qui advient devant la caméra, et du son produit par le déplacement d'un corps, dans l'environnement sonore qui l'entoure et par la modulation sensible qu'en propose l'ingénieur du son. Ce son constitue un point de départ fondamental dans l'élaboration d'une bande son, puisqu'il offre deux qualités principales : le synchronisme de ce qu'on entend avec ce qu'on voit, ainsi que la manière dont le son existe dans l'espace, avec la somme d'informations que sa propagation implique (l'envergure du lieu, le rapport entre le son et son point de captation dans le lieu, le rapport de la distance de la source au micro et de la distance de la personne dans le cadre, etc.).



Il ne faut pas perdre de vue que ce son est parfois contraint par le bruit de fond du décor dans lequel la scène est tournée. Il n'en reste pas moins que les deux qualités de ce son direct, *a priori* anodines quand il s'agit d'un son enregistré en même temps que le plan, peuvent devenir difficiles à réunir quand il s'agit de chercher à les retrouver par le biais de sons recomposés *a posteriori* (dans un environnement de bruitages, de montage son ou de mixage). Ce son direct véhicule en effet avec lui une authenticité dont il est parfois difficile de se priver. C'est cependant le film lui-même qui oriente le rapport qu'il y a à trouver avec les corps qui le traverse, et qui demande parfois à cette première approche d'être déjouée.

Il existe ainsi des situations courantes où cette authenticité n'est pas voulue. On peut prendre l'exemple du travail du cinéaste Tariq Tegua, et une formule très claire qu'il emploie dans un entretien⁴ : « Pour faire entendre, il faut enlever ». Si l'on met de côté l'exhaustivité technique de ces situations (du simple événement jugé parasite qu'on enlèverait au moment du montage parole, à l'ensemble d'un environnement sonore gênant qui empêcherait d'y distinguer ce qui nous intéresse dans le son), il reste quelques cas qui constituent de véritables orientations plastiques dans le travail des sons synchrones à l'image :

⁴ *Le mélancolique et le solaire*, entretien avec Tariq Tegua, réalisé par Fabienne Duszynski et Catherine Ermakoff, publié dans la revue *Vertigo*, n°43, en Juillet 2012.

- enlever au son direct certaines informations ; puisque ce son enregistré contient tout ce qui vient de la source sonore et de son environnement, il contient parfois *trop* d'éléments pour être véritablement accordé avec ce que demande le plan ou la scène⁵. On peut prendre comme exemple une scène d'*Honor de cavalleria* qui se joue auprès d'un feu et pour lequel le son direct était « trop naturaliste pour une scène sans intérêt contemplatif ni narratif »⁶. Après plusieurs tentatives au moment du montage son, les bruits des corps des personnages auront finalement été supprimés, et le son du feu baissé, transformant notre relation à la scène. Nous aurons l'occasion de revenir plus précisément à ce geste par la suite.
- d'ajouter à cette matière originelle d'autres strates pour la complexifier ; on connaît le cas des coups de poing, dont le son dans la réalité est bien moins impressionnant que ce que plusieurs générations de films nous ont habitué à entendre, et auquel on ajoute par conséquent d'autres éléments, par mélange.
- recomposer entièrement ces relations de mouvement. Alors qu'on cherche à reproduire le son de ce que l'on voit à l'image, certaines

⁵ Dans notre entretien du 29 avril, Myriam René, la mixeuse des films de Tegua, évoque l'absence de « cadre » du micro synchrone de la perche, qui enregistre tout ce qui se présente et qui ne permet pas d'atteindre la perception sonore que demandait le film, dans le cas d'*Inland* : « elle est trop bruitée, avec des matières qu'il ne faut pas, qui ne nous amènent pas là où il faut ».

⁶ *Honor de cavalleria*, *Notes d'Albert Serra*, p. 77, commentaire des plans 74 et 75. L'extrait correspond au fichier « *Honor – extrait 2* », et se situe à 47'12" du DVD du film.

relations entre le son et l'image peuvent disparaître. On ne fait pas seulement le geste de reproduire l'authenticité du son du plan : en le recherchant, volontairement, dans le cadre d'un studio d'enregistrement, s'ajoute la difficulté supplémentaire que cette volonté puisse rendre artificielle la présence de ce son à l'image⁷.

- recomposer partiellement certains rapports, dans le cas d'un son dont on peut facilement s'assurer l'authenticité en la rebruitant ; il y a dans ce cas deux « couches » sonores en parallèle, quand c'est possible, ou bien l'intervention d'un élément bruité au milieu la première ; il y a dans tous les cas une mixité dans la provenance des éléments sonores.

Ces différents cas permettent d'ores et déjà de parcourir les choix qui sont envisagés pour le traitement des textures liées aux éléments sonores d'un plan, et des différentes manières de travailler cette matière dans la perspective d'une scène.

⁷ C'est autant dans le choix des textures et de leur mise en espace, que dans la manière de retrouver un synchronisme aussi surprenant que peut l'être parfois celui du son direct, que s'exerce le travail très précis du bruiteur et de l'ingénieur du son qui l'enregistre, ou celui du monteur son en pleine recombinaison d'un élément du son direct.

« On ne peut être à la fois tout œil et tout oreille. »

Un des défauts de cette possibilité de choix peut être la tentation de redonner à *toutes* les sources sonores potentielles du plan une existence acoustique, quand il s'agit au contraire de choisir, d'orienter les éléments sur lesquels l'œil du spectateur peut être amené à se diriger, dans l'optique de construire le mouvement d'une scène⁸. La possibilité technique de l'enregistrement multipiste et des différentes couches de son que l'on peut superposer rend parfois difficile le moment d'arrêter cette sur-composition. Il existe ici une situation paradoxale puisqu'il faut donner à entendre suffisamment d'éléments, sans se perdre pour autant dans une multiplicité de détails dont l'œil ou même l'oreille ne saurait que faire. Il y a quelques dizaines d'années, à une époque où la technique de superposition des pistes ne devait probablement pas excéder 16 pistes simultanées, Robert Bresson écrivait cette note : « Si l'œil est entièrement conquis, ne rien ou presque rien donner à l'oreille. On ne peut être à la fois tout œil et tout oreille »⁹.

Si l'on s'écarte du cadre propre au travail de ce cinéaste, au cœur duquel cette note trouve l'étendue de sa résonance, on en tire tout de même une idée de complémentarité sensitive entre ce que reçoivent simultanément l'œil

⁸ On rappellera que l'oreille agit, au quotidien, comme un sélecteur de ce qu'on veut entendre, et choisit les éléments qui vont être mis en avant dans l'écoute. Cette faculté naturelle est en revanche impossible dans le cadre d'une prise de son où manquent nécessairement un grand nombre des données physiques captées par le corps humain au moment de l'écoute.

⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, P.62.

et l'oreille, ce qui nous intéresse directement. C'est en effet à partir de là qu'on peut penser une manière de travailler le son avec l'idée d'en retirer certains des évènements qui peuvent le constituer, sans mettre en danger la présence des éléments du plan, puisque la matière visuelle du plan lui-même fait voir cette présence. Il existe ainsi une marge de manœuvre, fine mais productrice, entre la matière sonore qu'on entendrait dans la réalité, qu'on s'attend donc à retrouver dans le film, et celle qu'on va entendre effectivement dans le film : ce jeu entre *l'attendu* – constitué de l'attente inconsciente qu'on peut avoir du sonore lorsqu'on voit un événement en train de se faire – et *l'entendu* – le son qui nous parvient au moment de la projection – qui contiendrait moins d'informations, est l'indice important d'une potentielle tolérance chez le spectateur pour des sons qui viendraient à manquer à l'oreille sans qu'il en ressente le manque ou la bizarrerie.

Si l'on prend l'exemple de la prise de son documentaire, où la place du microphone par rapport à la source est souvent, par nécessité, différente de sa place en fiction (où le cadre de l'image est connu avec plus de certitude, le mouvement de l'acteur répété avant la prise, et ce qui va advenir dans le plan relativement prévisible) et par conséquent le microphone plus éloigné de la source, on peut remarquer qu'on tolère très facilement que les bruits des corps manquent de détail, et parfois viennent à manquer tout court.

Dans certains films du cinéaste chinois Wang Bing, par exemple¹⁰, où la prise de son est faite au même point spatial que la prise de vue, le phénomène acoustique des corps est parfois trop loin pour être discerné, sans que l'on vienne douter une seconde de la véracité de ce qu'on voit. En dehors de l'expérience spécifique de la posture documentaire de ce cinéaste, c'est le synchronisme de ce qui précède et de ce qui suit qui, dans ces cas-là, prend le pas dans notre adhésion indubitable de cette présence filmée¹¹ et permet de suppléer ce qui manque au son de ce qu'on voit.

Il existe également des situations assez évidentes où l'entendu déjoue ce qu'on attendrait d'un élément du plan, quand l'environnement sonore de la scène est trop intense pour qu'on puisse y distinguer le son, ou que l'action se passe de l'autre côté d'une paroi acoustiquement isolante. Nous rencontrerons plus tard d'autres situations, liées à des niveaux bas, qui

¹⁰ Surtout dans ses documentaires tournés dans des lieux avec des pièces aux acoustiques floues et imprécises, comme dans certaines scènes d'*À l'ouest des rails* (2003) ou *'Til Madness Do Us Part* (2013).

¹¹ On retrouve ici le phénomène de *synchrèse* mis en avant par Michel Chion, qu'il décrit comme étant « le phénomène psychophysiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante », dans *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, P.192. Voir aussi la notion de *points de synchronisme*, (P.430), plus loin, qui désignent les occurrences les plus marquées de l'effet de synchrèse.

déplacent ce rapport sans qu'il y ait de justification naturaliste à ce son manquant.

L'étendue de l'espace sonore : d'où voit-on ?

Si l'on revient à ce qui lie le son à l'image, et ce qui assure au spectateur la présence de l'image par le son, il y a donc d'un côté, l'importance du synchronisme, dans ses différentes manifestations. Conjointement, au moment de sa captation, ce son se propage dans l'espace qui l'entoure et se charge des données spatiales de cet environnement. La source sonore, au moment où ce son est produit, donne à entendre le lieu où il existe, et l'intensité avec laquelle il est émis le lie plus ou moins à l'espace, excitant plus ou moins les éléments du lieu qui vont le réfléchir. Ce son capté propose donc une relation très forte avec son environnement sonore, en l'intégrant dans son propre phénomène acoustique. Il existe, dans un fragment de *L'esprit du cinéma*, de Béla Balázs, cette phrase, « Et aussi loin que j'entende, l'espace m'appartient et devient mon espace »¹², qui étend ce phénomène à la relation que le spectateur entretient à l'espace qui se dévoile par le son et pose la problématique qui se joue dans l'acuité qu'il va mettre en œuvre ou non dans sa perception des sons.

Une des questions qui peut se poser en progressant dans la construction de l'espace du film, c'est la manière dont l'espace du plan réagit aux sons, et

¹² *L'esprit du cinéma*, P.243.

comment l'espace sonore et la profondeur de l'espace embrassé par le plan se conjuguent. En dépit d'une première approche réaliste du fonctionnement des sons avec les images, l'espace acoustique naturel de la captation des sons rencontre un espace d'une autre nature, sans arrêt modulé par l'articulation des fragments d'espace et de temps que constituent le cadrage des plans et leur montage¹³. L'enjeu de la construction sonore devient donc de jouer de cette origine naturaliste pour construire l'espace en devenir du film.



ii

¹³ À ce sujet, on peut se référer à un fragment d'un texte de Véronique Campan, dans *l'Écoute filmique*, P.58, sur l'enregistrement et la reproduction du son et de l'image de manière indépendante, qui permet selon elle de les recombinaison en objets hybrides, qui peuvent aller au cinéma « contre nos habitudes perceptives les plus solides ».

C'est à ce titre qu'on peut convoquer des éléments de la bande son que nous avons sous-entendus jusqu'ici : les ambiances, qui travaillent l'environnement des sons synchrones, ainsi que les effets qui viennent, ponctuellement, apporter au plan un soutien de matière, ou bien une information complémentaire, voire nécessaire, aux ambiances. Ces éléments ne sont pas évoqués ici pour le caractère illustratif d'un effet de réalisme stérile, mais pour la manière dont ils donnent à représenter l'espace hors-champ, à l'extérieur du cadre de l'image, et dont ils se rapportent à l'intérieur de ce cadre. Ce *terreau* sonore, dont parle Claude Bailblé pour évoquer la constitution temporelle de la scène sonore qui se déroule, « comprend un bruit de fond résiduel, quasi continu, sur lequel l'oreille prend appui pour constituer le seuil momentané, au-dessus duquel émergent les autres sons. Rumeur légère ou vacarme prolongé, bruissement infime ou brouhaha lointain. »¹⁴ Le choix des éléments, leur niveau de présence dans le rendu de l'ensemble sonore, l'utilisation de la largeur stéréophonique ou des arrières, configurent une masse continue à l'intérieur duquel vont évoluer ces sons « de l'image ».

Ce qui nous intéresse précisément ici est la manière dont peuvent évoluer ces sons à l'intérieur du plan : de quel endroit de l'espace les entend-on (ce qui revient à se poser la question du point d'écoute, si toutefois il en existe un), jusqu'où sont-ils entendus dans l'espace du plan (ce qui revient à poser

¹⁴ Dans son texte *Programmation de l'écoute*, publié dans les numéros 292, 293, 297 et 299 des Cahiers du cinéma (entre Septembre 1978 et Avril 1979). Ce passage se situe P.23 du numéro 299.

la question d'un rapport entre distance à l'image et distance au son) et enfin, comme résultante de ces deux questions, d'où voit-on la scène qui se joue « devant nous » ?

La première question a déjà été analysée par Michel Chion¹⁵, qui s'est penché sur la difficulté d'identifier un point d'écoute au même titre qu'un point de vue (qui constitue déjà une représentation très partielle du placement de la caméra). Il en vient à cette conclusion que la question n'est pas « quelles caractéristiques de distance, de couleur et de réverbération *au niveau du son* nous permettent d'en inférer que ce son est entendu par Untel ; car c'est l'image qui crée de toutes pièces le point d'écoute (...) ». C'est en tout cas l'image qui est le point de départ du travail à partir de ce que l'on va donner à entendre...



iii

¹⁵ Dans *L'audiovision, son et image au cinéma* (Nathan), P.79-82.

Ce qui va nous intéresser directement, ce sont les caractéristiques de distance, de couleur et de réverbération qui vont travailler le rapport d'échelle entre l'espace physique du plan et le plan sonore, notamment au moment où l'on va s'attacher à jouer sur des niveaux moindres pour les sons qui se rapportent à la présence d'un corps ou d'un objet à l'intérieur du plan. Le rapport d'échelle entre les deux n'est pas proportionnel, et les attentes perceptives vis-à-vis de la distance d'un son chez un cinéaste ou un spectateur, n'obéissent pas à une équivalence de l'un et de l'autre. Plus simplement, la question peut se poser de la manière suivante : jusqu'où et de quelle manière notre oreille de spectateur est-elle aiguillée dans l'espace ? Il s'agit d'une question de mise en scène et de regard : jusqu'où veut-on que le spectateur porte son attention sur une action et comment, à partir du son émis par cette action, peut-il concevoir et s'approprier l'étendue de l'espace du plan ? Je pense particulièrement à certains plans larges où l'on suit le déplacement d'un personnage qui s'éloigne dans le plan ou bien qui quitte le cadre : comme on peut choisir de détailler précisément chacune de ses actions (souvent par le bruitage, dans la mesure où la prise de son ne peut pas toujours recueillir cette précision si le dispositif microphonique est trop distant), on peut, à l'inverse marquer un espace « audible » plus restreint, où la suite de l'action s'effectuerait sans ces sons de présence. Entre les deux s'installe un jeu de frontières sensibles, entre plan sonore, échelle du plan et le degré d'acuité qu'on propose au spectateur, ce qui nous intéressera ensuite pour le travail des bas-niveaux.



iv

Pour aller contre la notion d'équivalence des rapports d'échelle de plan, entre l'image et le son, on peut aussi poser la question des gros plans : quel son donner à une action qui serait cadrée de près ? Un rendu détaillé, précis et sec, avec une grande étendue spectrale du phénomène sonore (qui consisterait donc à « grossir » *et l'image et le son*) ? Ou bien un rapport de complétude, où la précision de l'action viendrait davantage de l'image que du détail du son ?

Ces questions ne sont bien évidemment pas à trancher ici, dans leur absolu théorique, d'autant qu'il manque à cet exposé un aspect crucial, à savoir la différence avec les orientations plastiques des matières qui viennent avant et après ces plans. On retrouve la notion que j'aborderais plus bas du travail de

la dynamique sonore, non pas directement dans le sens d'un écart de niveau¹⁶, mais dans les écarts de traitement du détail et de la précision des différents sons. On pourra s'appuyer sur des éléments de l'analyse de *Tropical Malady* qui joue sur ces rapports d'échelle de plan et du jeu du traitement des matières sonores dans le déplacement du protagoniste, dans la longue scène finale du film. Il s'y dessine la possibilité de suivre le cheminement du son en rapport à celui de l'image, qui renvoie directement à la manière dont il est perçu au fil du film et de la scène.

La place des voix dans cet ensemble

J'ai tenu volontairement à l'écart le travail des voix dans cette première approche du travail des différentes matières sonores et de leur relation au plan. C'est que la parole occupe une place très particulière dans le travail d'un film et de sa réception, puisqu'il s'y mêle une affaire de langage ainsi qu'une attente vis-à-vis de sa compréhension.

Le cinéma n'échappe pas à ce qui touche nos rapports à l'autre de manière si prégnante, et Michel Chion rattache à cela la notion de voco-centrisme, voire

¹⁶ La dynamique sonore étant la manière dont on caractérise l'écart de niveaux entre deux sons, ou parmi un ensemble de sons : si l'écart entre deux niveaux est important, on parlera d'une dynamique forte ; à l'inverse, on parlera d'une dynamique faible. On l'emploie plus souvent, comme j'aurais l'occasion de le développer, à l'échelle d'une œuvre musicale ou d'une séquence entière, vis-à-vis de scènes plus courtes qui présentent des comportements dynamiques différents.

de verbo-centrisme¹⁷ des films. De notre rapport au texte écrit du scénario et à la voix qui prononce ce texte et l'incarne, découle évidemment ce centre autour duquel les autres éléments de la bande sonore vont venir se construire. On accorde de fait à cette source sonore bien particulière une grande attention dans l'élaboration de la bande-son, de la prise de son jusqu'au mixage : les microphones se dissimulent dans les vêtements, au plus près de la cage thoracique et des lieux favorables pour l'émission de la voix, la perche suit attentivement les mouvements des comédiens pour préserver les aigus et la présence de leurs voix, et l'ingénieur du son s'applique à travailler le rapport de ces voix à leur environnement.

Ce primat de l'intelligibilité de ce qui se dit peut faire écho à cette phrase de Jacques Lacan sur laquelle Claude Baiblé s'appuie, au début de son texte *Programmation de l'écoute* : « Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend. »¹⁸ Cette courte phrase labyrinthique pose clairement la complexité des relations qui se jouent dans cette voix : il y a dans la parole une simultanéité de plusieurs éléments au moment où elle est émise ; ce qui se dit, la manière dont c'est dit, et ce qu'entend celui qui écoute.

¹⁷ *L'audiovision*, P.9-10

¹⁸ *Programmation de l'écoute*, Cahiers du cinéma n°292 (Septembre 1978), P.53 ; La citation de Lacan vient du début de *L'étourdit*, P.5

Dans un entretien avec les Cahiers du cinéma¹⁹, le mixeur Dominique Hennequin confirme cette priorité donnée aux voix : « Ce qui est important avant tout au cinéma – on en est toujours là culturellement –, c'est le langage parlé. C'est lui qui apporte quatre-vingt-dix-huit pour cent des renseignements ». Plus loin : « le repère du mixeur, c'est toujours la voix : le timbre de la voix, son placement en niveau... Une voix humaine, c'est une voix humaine ; c'est la référence absolue. Quand on écoute la première fois un plan-séquence, on ne va pouvoir en fixer le niveau moyen que lorsqu'on va entendre une parole. »

Que le son se fasse véhicule de la clarté de cette parole, c'est une première chose, que son travail au cinéma ait aussi pour mission de préserver « *qu'on dise* » en est une autre, qui semble tout aussi importante dans la conception de l'espace et de la construction rythmique d'un film, où il y a à voir, sinon une intention, un *propre* à chaque voix et un *autour* de chaque prise de parole, des inflexions minutieuses avec lesquelles il convient d'accorder ou non les autres voix.

Il y a donc une relation permanente dans le travail de ces voix entre la nécessité parfois impérieuse qu'on les comprenne (et qu'on puisse les entendre, sans faire d'effort) et l'espace du plan, plus fragile à trouver que pour les bruits ; ainsi que les rapports d'espace, de couleurs, que ces bruits

¹⁹ Dans un numéro spécial consacré à la musique au cinéma, de 1995, P.80-83. L'entretien est réalisé par Vincent Ostria.

entretiennent avec les voix. D'autant que notre oreille les connaît très bien, les guette, et attend, de par l'énergie avec laquelle telle phrase donne l'impression d'être prononcée à l'image, une sensation aussi fine que dans la réalité.

De par son statut particulier, la manière dont cette voix est posée en terme de niveau et dont elle est travaillée dans l'espace, agit considérablement sur la perception du reste des éléments sonores. Même si l'étendue dynamique de ce qui vient de la voix peut être assez importante (du soupir ou du chuchotement jusqu'au cri), le niveau qu'on attend naturellement pour une voix parlée est plus restreint et le travail de couleur plus ténu à chercher que pour les autres sons de l'espace sonore, tout particulièrement dans le cadre de l'écoute d'une salle de cinéma²⁰. C'est donc naturellement autour de la voix que le reste de la dynamique se construit, et les exemples où l'intelligibilité de cette voix n'est pas préservée sont rares : dans des environnements sonores très chargés, on préfère généralement reconstituer une sorte de « bulle » autour de la voix, qui la placerait au-dessus de tout risque d'effet de masquage par les autres sons.

On en vient donc à considérer la manière dont la dynamique réelle de la voix va être travaillée, au mixage, pour lui donner à la fois un rendu proche de notre expérience quotidienne (où l'oreille s'adapte toujours à la dynamique et

²⁰ Surtout lié au régime dynamique très particulier des enceintes à trompe, pour la restitution des fréquences haut médiums et aiguës.

au niveau auquel elle est soumise) tout en adaptant cette dynamique réelle à celle dont on peut disposer dans une salle de cinéma, et aller simultanément dans la direction de l'équilibre propre au film, vis-à-vis de ses propres exigences dynamiques.

On verra, sur un plan plus pratique, les contraintes avec lesquelles ces exigences doivent être modelées sur le plan de la diffusion sonore en salle.

Si j'ai pu dégager, avec l'exemple du travail des bruits, des possibilités de proposer au spectateur une autre attente que son origine réaliste, on s'aperçoit dans un premier temps que cette attente est plus difficile à contrarier pour la voix parlée. Comme Dominique Hennequin pourrait le dire pour le mixage de la musique, on ne joue pas si facilement du niveau de la voix, passé le cadre du travail minutieux de ses inflexions : « Il ne nous viendra pas à l'idée de monter le niveau d'une musique qui est composée pour être sous-jacente. Mais vous ne pouvez pas non plus baisser une musique qui a une forte dynamique, qui explose, avec un orchestre important ».

Il m'a donc semblé important, dans cette approche des bas-niveaux, de mettre d'abord en évidence les manières dont un film peut déjouer, par sa trajectoire plastique et narrative, cette exigence de clarté de la parole, et ce qui peut se produire à partir de ce nouvel équilibre des sons entre eux. C'est ce qu'on retrouvera en premier lieu dans *Tropical Malady*.

Une première approche des niveaux bas

Ce que laissent entrevoir les propos de Dominique Hennequin se rapproche d'une sensation répandue dans le travail du mixage, que les sons qui composent le film se destineraient à avoir un niveau qui, en quelque sorte, leur préexisterait, et que le mixage consisterait à trouver cet équilibre appelé par le film. En d'autres termes, une source sonore, voix, musique, bruit ou élément d'ambiance, doit être modulée au niveau de ce que le plan appelle. Il existe donc une recherche attentive d'un équilibre sensible autour de cette matière, qui consiste à la détermination de son niveau et de sa couleur, en lien direct avec la manière dont elle existe à l'image, dans la scène, suivant le constant devenir du film.

J'en profite pour amorcer ici une piste que je développerais d'un point de vue plus technique par la suite : ce lien qui se constitue entre la matière sonore et la manière dont elle trouve sa résonance avec l'image peut impliquer qu'on quitte tout à fait la logique de « niveau nominal » du chemin du signal. La modulation du son n'est plus liée à un niveau « électrique » précis, qui correspond au niveau où la chaîne de traitement du signal est la meilleure pour la qualité du traitement et du transport du son, mais à un niveau « ressenti », au vu de ce que l'intensité d'un son a à voir avec le plan. La technologie du traitement numérique du signal a rendu possible cette migration : d'un point de vue électrique, les bas niveaux se transportent en effet avec une plus grande marge de manœuvre.

Cette évolution de proche en proche n'a pas seulement à voir avec la couleur et le niveau des sons dans l'instantané de leur réception, mais également à leur inscription dans l'étendue de la durée d'une scène ou d'un film, où se joueraient des rapports liés au rythme même de son montage, à l'enjeu qui peut exister du passage d'une scène à une autre, à l'endroit même où la coupe sépare ou rassemble deux espaces de temps distincts.

Ce que je décris ici se représente plus généralement à l'échelle d'un film ou d'une œuvre musicale, et dépasse largement le strict cadre du mixage et du cinéma. Il suffit, s'il faut s'en convaincre, de prêter attention à la manière dont l'intérieur d'un quatuor à cordes de Beethoven se construit de mouvements de rapports d'énergie, d'intensité, de hauteurs, différents : quand l'un d'eux appelle un accent fort, le suivant se construit après cet accent, dans son entretien ou le calme, lui succédant par lien ou par rupture. Le jeu vibratoire de l'un à l'autre génère le mouvement et de l'espace et du temps dans lequel l'œuvre évolue.

Cette possibilité de jeu dynamique n'est pas nouvelle. On touche ici aux rapports finalement très classiques de la construction dramatique d'une œuvre, comme on pourrait les trouver dans l'élaboration de la tragédie. Cela peut nous permettre d'ajouter une dimension supplémentaire à la notion de dynamique *sonore*, si l'on s'extrait un temps du cadre de sa définition : l'évolution dynamique touche également au traitement du timbre des voix, de la couleur des bruits, de la densité des ambiances et de la perception de la durée... De fait, les moments où les films feront usages de niveaux bas sur

les sons n'appellent pas nécessairement qu'on ait agit seulement sur le *niveau* sonore des sons : il y a également à entendre l'atmosphère particulière à partir laquelle ces sons affleurent, leur couleur, leur rapport à l'espace dans l'instant de leur émission, mais également le rapport de ces éléments à ce qui vient avant et après.

Et l'une des premières particularités de l'avènement de ces sons à bas-niveaux, c'est qu'ils jouent avant tout sur le rapport qu'ils entretiennent avec le silence qui survient et ce nouveau seuil que l'oreille prend comme référence : la manière dont ces voix et ces bruits habitent le silence, la manière dont l'espace sonore est donné à entendre dans ce travail plus ténu, parfois dans une proximité confondante avec l'absence même de son.

« Le silence n'a de signification que là où il pourrait y avoir du bruit. Là où il est intentionnel. Soit que les choses se taisent soudain, soit que l'homme pénètre dans le silence comme dans une autre contrée. Le silence devient alors grand événement dramatique. Il est alors l'inverse d'un cri intérieur, un silence perçant. Il est rien de moins qu'un calme neutre. Pareil silence est une détonation négative. Haleine retenue. (...) Mais ensuite il faut que le bruit reprenne comme avant. »²¹

²¹ Béla Balazs, *L'esprit du cinéma*, P.242

« Silence absolu et silence obtenu par le pianissimo des bruits »²²

La matérialisation de ce silence, au sein d'un film, trouve son origine dans trois phénomènes complémentaires.

Le premier est précisément constitué par ce rapport de dynamique sonore entre ce qui précède et ce qui vient. Dans son dossier sur la *Reproduction sonore cinématographique*²³ Alain Besse met en garde les différents intervenants de la conception sonore d'un film, que « lorsque l'oreille est sollicitée avec un fort niveau de pression, et que ce niveau cesse rapidement, elle n'est pas immédiatement apte à percevoir des niveaux relativement faibles ». Le seuil momentané qui se crée là est donc pris pour un niveau de silence qui, dans un tout autre contexte, semblerait plus fort. Pour qu'il y ait silence, il peut suffire qu'il lui préexiste une intensité sonore plus importante, qui va le révéler ou le matérialiser par l'amointrissement de cette intensité.

Le deuxième touche à la constitution même du *terreau-silence*, et à la manière dont le spectateur va recevoir les éléments qui le composent. Ce silence est là pour être intégré par notre oreille comme le seuil au-dessus duquel va se construire l'architecture des sons qui en émergent et pour véhiculer une idée de l'environnement dans lequel vont exister les voix et les bruits. Ainsi s'intègrent les événements ponctuels qui construisent ce silence,

²² Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, P.50

²³ Dossier technique réalisé pour la Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son, en Septembre 1998, 2^e partie, P.5.

sans qu'il y ait une nécessité à ce que ces éléments soient identifiables (à l'exception du cas où il s'agit d'une nécessité narrative qu'un événement dirige l'attention du spectateur ou du personnage vers le hors-champ) : ils peuvent créer la modulation naturelle que l'oreille occulte en temps normal pour ne prélever dans un *continuum* que l'information qui l'intéresse. Dans ce que l'oreille n'écoute pas s'entend néanmoins la manière dont est travaillé l'espace du plan, ce qui participe activement à sa réception.

Le dernier est lié à ce qui constitue le « silence » de la salle de cinéma et des spectateurs. Nous reviendrons à cette notion de bruit de fond dans la dernière partie de ce texte.

C'est à partir du rapport entre ces phénomènes que vont se tendre les deux axes d'observation de ces bas-niveaux, suivant que ces derniers agissent sur les sons « du plan » ou bien sur ce qui constitue les sons d'ambiance d'une scène. Avant de s'y attarder plus précisément, on peut prêter attention à la manière dont l'un ou l'autre type de son est mis en relation avec le reste des éléments sonores, et quelle est la nature du « silence » avec laquelle ces sons vont coexister.

L'une des caractéristiques les plus extrêmes du travail de ces bas-niveaux se joue à mon sens dans la mince frontière entre deux natures de silence : le silence du « pianissimo » des bruits et des ambiances, et le silence absolu qui, depuis l'avènement de la diffusion du son en numérique dans les salles

de cinéma, n'est plus habité par l'autre silence du bruit de fond de la pellicule. La dynamique du support sur lequel le son est enregistré dépasse maintenant de loin celle dont on dispose dans une salle de cinéma²⁴ (ce qui ne va pas parfois sans poser quelques problèmes dans la mise en œuvre de cette dynamique !). Mon but n'est pas de célébrer cette caractéristique en tant qu'innovation technique, mais de souligner le rendu plus troublant qui peut exister, maintenant que le « silence des haut-parleurs », pour reprendre l'expression de Michel Chion²⁵, ne renvoie plus au bruit de fond du support de projection, mais à un silence plus profond encore.

Dans *La fille de quinze ans*, film de Jacques Doillon où l'on retrouve Dominique Hennequin au mixage, le travail très ténu de la matière sonore dans la direction profondément intimiste du film, et la manière confondante dont les bruitages viennent effleurer le niveau très doux auquel les voix sont disposées, proposent un espace où les sons ne résonnent pas, mais restent au contraire intrinsèquement attachés aux corps des personnages. Le silence

²⁴ Rappelons ici que la profondeur des 24 bits sur laquelle est codée un échantillon du signal sonore offre au son une étendue dynamique de 144 dB, entre le bruit de fond du support et le niveau maximum possible, alors qu'Alain Besse parle d'une dynamique réellement utilisable en salle d'environ 70 dB (A), dans la deuxième partie de son étude pour la CST.

²⁵ Dans *Un art sonore, le cinéma*, Michel Chion intitule un de ses chapitres (P.133-145) par cette expression, renvoyant aux possibilités de convoquer dans un film, au point d'en devenir un élément formel central, un silence qui permet « à la séance de cinéma de creuser l'attention, de creuser le vide entre les phrases et les mots, de renvoyer chacun plus que jamais à la vérité de son propre silence et de son écoute, et de durer et durer encore longtemps ». (P.145)

qui reste et dans lequel les sons disparaissent, entretenu par le bruit de fond de la piste optique de la pellicule, contribue à les lier au même titre que les ambiances effacées du film. Les fonds sonores existent à peine : ils tissent un espace qu'on connaît bien pour le voir, celui de l'extérieur de la ville, du bord de mer, mais ne s'attardent pas dessus. Ce n'est pas un film de localisation spatiale, mais d'attention de ce qui advient à l'intérieur du plan, dans lequel l'atmosphère d'intimité du film et du mode d'expression des trois personnages fait presque abstraction de l'espace environnant, sans que cette abstraction fasse peser un poids quelconque sur l'intérieur du plan. Tout au long du film, très peu d'éléments viennent créer la saillie dynamique qui pourrait briser ce travail de l'espace.

Dans *Honor de cavalleria* ou *Inland*, ce rapport dynamique est tissé différemment, pour chacun des deux films : si le premier a dans l'ensemble un niveau sonore assez bas, le second connaît davantage de paliers dynamiques. Mais dans les deux, le silence peut surgir soudain au détour d'une coupe, effaçant tout à coup les éléments qui habitent le plan, nous laissant devant le mystère d'une image à voir telle qu'elle se déroule, pour elle-même, sans qu'aucun son vienne l'inscrire dans la continuité de ce qui vient avant elle. Et ce silence est d'une toute autre nature que celui de *La fille de quinze ans*, puisqu'il peut être vidé de tout bruit. Ce qui rapproche de manière étonnante ces deux films plus récents, c'est une manière de convoquer l'espace de la campagne castillane ou du désert algérien comme un mystère, comme une réalité qui peut être mise en doute et qui se

soustrairait à notre expérience commune de l'espace : il y a d'un côté la trajectoire d'*Honor de cavalleria*, qui se double du regard fantasmé de Don Quichotte et de l'errance des deux personnages, débarrassés de l'épique de l'œuvre de Cervantès pour mieux faire voir l'absurdité de ses situations ; de l'autre, celle d'*Inland*, où l'on entre dans un espace vidé par la guerre civile algérienne, que cherchent à ré-habiter les paroles et les gestes qui voudraient bâtir les fondements d'un nouveau devenir ensemble. Progressivement, les deux films choisissent par moments de retirer ce lien que le son entretient avec l'espace réaliste et de nous mettre en face d'un silence qui le mettrait en doute. À quel espace, à quelle réalité renvoie cette image qu'on nous montre soudain ?

Ici, le silence qui se fait a à voir en premier lieu avec une opération de montage, une coupe qui occasionne le passage d'un premier statut de représentation de l'image à un second. Ce changement de seuil dynamique est le point de départ du façonnement du reste des sons vers un lieu qui s'intéresse autrement à la représentation qui passe par le plan.

La voix dans un tout autre registre dynamique

Si l'on s'avance pas à pas dans ces possibles orientations de la construction de l'espace et du temps, on peut s'appuyer sur l'exemple de *Tropical Malady*, qui propose dès son début un autre équilibre entre voix et ambiances : ce sur quoi l'oreille porte d'habitude son attention voisine ici ce qui est normalement

pris comme le seuil du silence et la base à partir de laquelle est construit l'espace du plan, sculpté dans le film par les extérieurs foisonnants de la jungle thaïlandaise et des quelques scènes en ville. Ce renversement fait preuve d'une véritable audace dynamique, en sortant du cadre de l'habitude intelligible où l'on attend le niveau des voix : dès les premières scènes du film, il est clairement posé que les bruits et les sons des ambiances peuvent venir recouvrir cette parole.

Un des effets de ce recouvrement est la possibilité d'intéresser le spectateur à l'action d'une autre manière que par une identification directe aux personnages. Ce n'est plus la parole qui prend en charge la dynamique des scènes, mais un tout relativement uni, formé par l'ensemble des éléments du plan, par le plan lui-même : une des principales habitudes perceptives du spectateur est déjouée ici, puisqu'on donne à cet ensemble d'éléments sonores un certain degré d'équivalence. La marche à suivre pour recevoir ces plans les uns à la suite des autres diffère d'un processus classique, et cette proposition nous fait en quelque sorte regarder le film à une autre distance. Mais cette distance n'est pas seulement celle de la place de la caméra et celle de notre regard sur l'action en train de se faire : elle passe par le choix de mettre en œuvre un autre rapport sonore avec l'action du plan.

Ce que propose encore cette autre relation d'équilibre entre voix et bruits dans le film se joue du côté de la question d'une frontière à l'intérieur de

l'homme, entre ce qui relèverait de sa nature civilisée et ce qui procéderait de sa nature sauvage²⁶. La porosité entre les deux *apparaît* à l'intérieur du film comme un élément qui ne s'avère pas enfoui psychologiquement dans le personnage, mais qui peut au contraire être amené au même plan de réalité que le réalisme initial du récit. Cette possibilité de glissement, au fur et à mesure de la progression du film, commence déjà avec l'orientation toute autre de notre écoute du plan. Le langage parlé va devenir obsolète en se repliant sur un mode plus animal, et cette ressource de la voix humaine comme support du langage va être détournée au cours de la dernière scène du film : cette orientation de notre écoute prépare déjà cette trajectoire. On peut dès lors apprécier la douceur particulière que confère le niveau des voix aux situations de parole du début du film. La perte de précision sonore qui en découle oriente le travail de l'espace dans un autre rapport, où la construction du relief ne prend plus comme origine un « premier plan » (qu'on pourrait assimiler grossièrement au gros plan visuel²⁷), mais un point plus reculé qui offre au reste de l'espace la possibilité d'être donné à voir tout aussi minutieusement.

²⁶ En exergue du film, Weerasethakul place une citation de l'écrivain Ton Nakajima, traduit de cette manière : « Nous sommes tous, par nature, des bêtes sauvages. Notre devoir d'être humain est de devenir comme ces dompteurs qui tiennent leurs animaux sous leur coupe et les dressent même à faire des tours contraires à leur nature bestiale ».

²⁷ Dans le « gros plan » sonore, puisqu'on utilise souvent cette appellation, le son présente un spectre sonore plus large, ainsi qu'une perception des variations de son niveau rendue très détaillées par la proximité de la prise de son. Et bien sûr un rapport différent à la partie réverbérée du son où la composante venant de la source prend une place prépondérante.

Une situation d'écoute aux aguets

Une des autres pistes que permet de suivre *Tropical Malady* s'approche de ce que Roland Barthes distingue comme la « première écoute »²⁸, où l'oreille de l'homme rejoint celle de l'animal, aux aguets du moindre indice sonore, du moindre mouvement qui pourrait trahir la présence d'un prédateur. C'est une écoute du « laisser surgir ».

La dernière heure du film de Weerasethakul se passe dans une jungle et nous place au cœur d'un dispositif qui pourrait se rapprocher de cette première écoute, à travers l'itinéraire du soldat Keng, obsédé par la disparition du jeune homme avec qui il a partagé les moments d'une amitié très intime. Le soldat se retrouve en proie à l'inconnu de la jungle tropicale, poursuivi par une présence invisible qui le cherche à la fois comme compagnon et comme proie. Au fil des scènes, le soldat se laisse gagner par une peur qui transforme sa mission en errance hébétée, où il devient petit à petit une bête traquée par l'angoisse et la fatigue d'un trouble qui dure.

Ce temps à l'intérieur de la forêt se concrétise par plusieurs glissements, relativement simples, qui partent d'une situation très concrète (le soldat perdu dans la jungle, à la poursuite d'une trace) pour arriver à des surgissements irrationnels, de l'apparition du fantôme du jeune homme, en chair et en os,

²⁸ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus* – « Écoute », P.217, publié à l'origine pour l'*Encyclopédie Einaudi*.

jusqu'à l'apparition finale du tigre. Le film élabore un possible doute en rendant présent à l'intérieur du plan des éléments de la réalité tangible et de l'incarnation physique des désirs et des craintes que projette le soldat dans la jungle, brouillant la frontière qui distingue normalement les deux dans notre appréhension de la réalité.

Ce que le traitement du son a à voir avec cette trajectoire, c'est qu'il place le spectateur non pas dans le cadre immersif de la jungle, mais au cœur de l'agitation mentale du soldat en tant que mouvement de désorientation entre ces deux pôles. Il existe trois composantes à l'œuvre : le *continuum* des ambiances, d'abord, terreau sonore de la jungle tropicale, qui suit la progression temporelle des scènes ; ensuite, les éléments plus saillants du hors-champ qui viennent à la fois entretenir ce *continuum* et appeler l'attention à l'extérieur du cadre, vers cette nature qui prend la « forme particulière d'un danger ou d'une proie »²⁹ ; enfin, les sons liés au protagoniste, respiration, pas, présence, émission du talkie walkie, etc. C'est sur eux que nous allons nous concentrer.

La possibilité que notre attention soit appelée vers l'extérieur du cadre et vers la menace qu'il désigne passe avant tout par une atténuation des sons liés au protagoniste. Si ces déplacements dans les feuilles ou la respiration devenant haletante étaient joués plus fort, ces éléments viendraient recouvrir le seuil du silence et de ce potentiel toujours présent d'une menace à l'extérieur du

²⁹ Barthes, *L'obvie et l'obtus*, P.230

cadre. Il se tisse au contraire une proximité avec le protagoniste où le rapport qui nous lie à lui s'identifie non pas au fait de son déplacement, mais à son attention aux aguets.

Si l'on suit la construction dynamique de la scène, on s'aperçoit que les premiers éléments de silence – les cartons qui lancent le second mouvement du film, avec le récit du chaman khmer qui prenait possession de l'esprit des voyageurs – sont à l'origine d'un niveau de silence qui pousse les éléments suivants à ne pas ressurgir trop brusquement, et qui permettent de constituer un seuil à partir duquel la présence du corps du protagoniste va effectivement pouvoir être travaillée par soustraction. Le plan qui marque l'entrée du soldat dans la forêt³⁰ fait preuve de cette possibilité de perdre ces éléments sous les ambiances lancinantes qui figurent la jungle : quelques éléments bien choisis font saillie et donnent à entendre le trajet du protagoniste qui s'éloigne de la caméra, mais la manifestation de sa présence est déjà à demi effacée et, pourrait-on dire, absorbée par la jungle. Au fur et à mesure de la scène, ces éléments oscilleront entre plusieurs niveaux, le plus fort étant déjà travaillé dans le sens d'une matière assez ténue³¹ même dans les moments les plus énergiques, les plus bas se perdant dans la densité du terreau sonore.

³⁰ À 1'00'09" du DVD du film – fichier « Tropical Malady - extrait 2 »

³¹ On peut noter au passage que la matière de ces sons n'est pas excessivement précise, comme la matière souvent crissante que des feuilles piétinées peuvent provoquer, quelque soit le contexte de prise de son (directe ou de bruitages). Elle ne manque pas de définition, mais elle renvoie à une texture relativement intégrée au reste de l'espace.

Ce seuil relativement bas à partir duquel s'édifient les éléments de cette longue séquence agit très clairement suivant un processus hypnotique, où l'on glisse petit à petit dans la perte de repères qui entraîne le personnage au cœur de la jungle. Il est même troublant de constater que le son qui relève de sa respiration n'est pas beaucoup mis en valeur dans le mixage : aux défenseurs d'une hyper présence des manifestations sonores d'un acteur dans le but de ne pas manquer de sa présence à l'image, cet élément constitue un curieux contre-exemple. Ou peut-être qu'on peut alors éprouver, une fois ce son à un niveau plus bas, que la scène se joue dans la relation que la trajectoire de l'individu a à voir avec la jungle, et non pas dans son existence souveraine *sur* l'espace.

L'abandon d'un mode de réalisme

On peut aborder enfin une piste du film qui est déjà apparue dans ce texte, en suivant la manière dont on quitte progressivement la réalité tangible mise en œuvre dans le plan. Le glissement progressif du soldat dans l'hébétude de l'incarnation physique de ses désirs et de sa peur est à l'origine de cette oscillation entre différents régimes de niveaux et la possibilité que certains sons viennent à manquer. En permettant à cette série de glissements d'opérer, ce jeu de basculements provoque auprès du spectateur une

confusion similaire à celle du personnage : à travers qui voit-on cette forêt³² ?
Quelle réalité sommes-nous en train de voir ?

Il y aurait, comme pour *Inland* ou *Honor de cavalleria*, une progression de la dynamique sonore qui permettrait de révéler à l'intérieur du film plusieurs strates de regards sur la réalité, initiés par l'expérience de durée propre à chacun de ces films, progression qui se concrétiserait dans le glissement qu'opère le son de l'une à l'autre de ces strates. Il faut avant tout que le film nous donne la possibilité de quitter le référentiel sonore de ce qui nous rattache à un mode d'expérience perceptif réaliste, ou qu'il lance tout du moins un mouvement d'allers-retours entre ces deux potentiels, pour accéder à cet autre mode du travail de l'espace et du temps. On entre dans une utilisation des bas niveaux qui rend possible ces glissements d'un mode à un autre, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter un élément irréel à la nature des sons qui le compose³³.

³² À l'occasion d'un plan qui renvoie aux codes de la caméra subjective, où une caméra portée s'avance dans la forêt sans qu'un son accompagne la présence de ce déplacement, cette série de glissements dont la scène fait preuve, permet de s'interroger soudainement : à quel être peut appartenir ce déplacement ? Son absence de cause n'est pourtant pas surprenante au sein de la scène, et indique bien ce potentiel de confusion qui circule dans l'orientation du mixage du film.

³³ On pourrait rejoindre ici le basculement qu'opérait le genre littéraire du fantastique, comme chez Edgar Poe ou Prosper Mérimée, où l'extraordinaire surgit dans le cadre de l'expérience commune du réel, dans la proximité la plus étroite avec notre environnement quotidien, et non pas dans un environnement irréel.

Ces pistes que permettent d’embrasser *Tropical Malady* suivent donc deux directions : d’un côté, la possibilité d’un glissement hypnotique rendu possible, de l’autre côté, par un travail de soustraction des sons du plan et de la présence du soldat dans la jungle tropicale. Il fallait d’abord examiner ce point de départ pour rejoindre la désorientation fantastique qui est à l’œuvre dans le film, à l’image de l’apparition du tigre à la toute fin (fichier « Tropical Malady – extrait 3 »), dont le niveau bas de la parole marque l’indécision de son origine et la douceur fulgurante avec laquelle elle peut s’immiscer dans les pensées de Keng et dans la situation du film. Une fois que cette parole s’est introduite dans l’esprit du soldat, la nature même du terreau sonore est soumise à un dernier glissement. Cette ambiance de jungle qui habitait l’espace sonore du film depuis si longtemps et lui donnait tout son corps évolue vers une composante de l’ordre de l’artefact numérique, artificielle³⁴, qui s’immisce à son tour dans la jungle, dans un basculement rendu

³⁴ Il me semble important de préciser que l’intervention de cet élément sonore *artificiel* n’a pas à voir avec l’absence d’un élément *irréel* dans la mise en œuvre du glissement sonore que j’évoquais plus haut : la trajectoire du film appelle cette mutation artificielle de l’ambiance sonore, de la même manière que la matière de la voix du tigre s’est transformée de l’intérieur. Ceci renvoie au travail des frontières qu’opère le film, alors que l’élément sonore *irréel* renvoie à un usage de l’effet sonore qui convoque une autre manière de faire récit, en appelant une matière sonore qui n’existe que dans les codes de construction des certains films.

Dans le cas de la voix du tigre et de la mutation des ambiances sonores, la cause du recours à cet élément artificiel est la conséquence du changement de la trajectoire du film ; dans le cas de l’effet sonore, c’est l’effet sonore lui-même qui est la cause de ce changement de trajectoire. C’est un mouvement qui stylise le son.

imperceptible par cette possibilité que le niveau bas engendre : pouvoir glisser d'une nature de son à une autre, d'un rapport de représentation de l'espace à un autre, sans que la frontière qui sépare les deux semble à aucun moment franchie.

On peut revenir ici à l'exemple de la scène du feu d'*Honor de cavalleria*³⁵, où l'on retrouve Sancho et le Quichotte, une nuit, en proie à une sorte d'agitation. Du témoignage d'Albert Serra, le travail du son de la scène s'est fait à partir d'un son direct trop naturaliste et trop concret pour l'enjeu qui l'intéressait dans le film – celui de la mise en œuvre de la confusion mentale du Quichotte entre « la réalité telle qu'elle est et la réalité telle qu'il la voit »³⁶. Il fallait donc amener certaines scènes à ce degré d'ambiguïté, à l'image de celui à l'œuvre dans cet extrait, où Albert Serra a clairement cherché un juste milieu entre des images « pas parfaitement réelles » mais qui ne vont pas non plus dans une direction clairement onirique. Le chemin choisi dans le travail du son permet de trouver cet entre-deux qui caractérise la suspension de la scène, située entre une longue conversation au bord de l'eau et un nouveau départ vers une aventure qui n'arrive jamais : comme le son du feu est à peine mis en avant, l'œil ne s'arrête pas dessus et continue de chercher dans le plan un événement où s'ancrer. Mais le travail de suspension, par le

³⁵ Fichier « *Honor - extrait 2* » ou à 47'12" du DVD du film.

³⁶ *Honor de cavalleria, notes d'Albert Serra, P.77*

biais du retrait et d'affaïssement du niveau sonore, semble entretenir une indétermination qui nous emmène dans la direction du mystère à l'œuvre de l'agissement de ces deux personnages.

Ce mystère s'incarne tout entier dans ce qui nous est donné à entendre de leur présence sonore, où l'oreille s'attache à guetter les traces d'un mouvement en quelque sorte enfoui dans l'espace sonore. Ce retrait du son se lie avec l'indécision de la réalité qui se joue dans le film, provoquée par le personnage du Quichotte. À un moment donné (à 1'12'50" du DVD), on voit Sancho faucher des herbes avec son épée, à côté du Quichotte, et le son de cette action est affecté de cette même distance au réel ; quand, dix minutes plus tard (à 1'20'06" du DVD), on réentend ce même son, à un niveau plus fort, l'action se charge tout à coup d'un peu plus de réalisme, d'un impact qui l'ancre davantage dans l'existence de la scène, et l'on s'aperçoit alors que le Quichotte est absent du lieu : Sancho parle à un individu des bizarreries de son maître, en rendant sa folie évidente. La frontière d'un son à l'autre est mince, mais laisse quand même entendre un rapport différent, dans la manière dont le niveau du son se comporte avec l'image, duquel se dessine l'écart entre une intention d'incarner l'image de manière réaliste, et celle de la révéler par un son plus distant.

Dans la scène du feu, il existe un abandon du réalisme de leur présence sonore plus marqué encore : on distingue à peine le son du mouvement du Quichotte sous le continuum du feu et des ambiances nocturnes, et cet abandon participe à *faire voir* les personnages, non pas dans le réalisme de

la situation spatiale, mais dans ce suspend temporel, dans cet étirement qui organise la scène. Il se met en place un jeu perceptif avec ce que l'on met en retrait de l'action pour creuser davantage le fossé que ces plans entretiennent avec la réalité de ce qui est filmé.

Concentrer l'espace, dilater le temps

On a donc vu se dessiner la capacité des bas-niveaux à écarter une scène du réalisme souvent premier des corps et des espaces (où l'attention serait orientée vers des éléments précis du plan), sans pour autant les styliser.

Prenons maintenant l'exemple d'un extrait où l'on reste à l'intérieur d'un cadre plus commun que la jungle birmane ou que la folie du Quichotte. Dans cette scène d'*Holy Motors*³⁷, le cadre est celui d'une voiture, dans laquelle un père parle avec sa fille. Ce qui m'a semblé remarquable ici suit deux pistes qui se rapprochent de ce qu'on a pu voir du travail des bas-niveaux : la place que prennent les sons de la présence et du dialogue entre le père et la fille dans cet espace, et la manière dont l'espace sonore se donne à entendre – s'il fallait le délimiter, on pourrait dire que les sons de la scène ne s'étendent pas

³⁷ Il s'agit du fragment où le protagoniste, M. Oscar, joue le rôle d'un père de famille qui va chercher sa fille, après sa première fête. L'extrait se situe à 40'31" du DVD du film, et correspond au fichier « *Holy Motors - extrait 1* »

tout à fait dans l'espace, que le hors-champ du plan dépasse l'espace joué par le son³⁸.

Le recours aux bas niveaux semble permettre ici de travailler les deux éléments dramatiques suivants : concentrer toute l'attention du spectateur et de l'espace du plan sur la conversation qui constitue le centre de la scène, et pouvoir jouer du continuum de la voiture comme d'un potentiel dramatique, qui peut ou bien devenir tout à fait souterrain, au point que seule la présence des deux personnages donne la sensation d'exister, ou bien, au contraire, revenir légèrement à la surface pour travailler les temps de silence, où ce qui n'est pas dit trouve toute sa résonance dans le jeu qui se construit avec le moteur de la voiture.

Il existe dans cette scène quelque chose de très fragile, qui suspend le récit vers cet échange. Dans la fragilité de son niveau, le dialogue entretient pourtant avec le récit une grande densité : on délaisse tout effet sonore spectaculaire pour entrer le plus intimement possible dans le rapport du père et de la fille. On pourrait sentir dans les voix un manque de clarté paradoxal avec la place des personnages dans le cadre, si ce voile ne devenait pas le juste équilibre de notre rapport avec eux, la condition même de la fragilité de

³⁸ On découvre l'espace au fur et à mesure qu'on le voit, comme c'est le cas de la musique de la fête qu'on découvre après un mouvement de caméra en direction du balcon : la musique n'emplit pas tout l'espace de la rue comme on pourrait l'attendre ; ce n'est qu'au moment où l'on s'en rapproche, où l'attention du plan se dirige vers le balcon, qu'on la perçoit véritablement.

la situation. Ce qui semble fragile s'associe à la sensation qu'un rien pourrait venir briser cet équilibre et cette nudité de la découverte du mensonge de la jeune fille. Notre attention ne se disperse pas ailleurs que dans ce mouvement, parce qu'elle semble concentrée toute entière vers ce que le plan contient et ce qu'il met en valeur, tendue avec tant d'intensité dramatique.

Ce que révèle ensuite le travail sur l'environnement sonore de la voiture, c'est qu'il ne s'agit pas de glisser dans un autre mode de réalisme, mais de s'abstraire, une fois de plus, de l'espace réel dans lequel ces voix ont été émises, et de circonscrire l'espace du plan à cette valeur d'intimité familiale. Mais si l'existence du lieu est mise de côté, l'image elle, la révèle : la voiture se voit, son déplacement existe, inévitablement. Le son en révèle donc sa mise en retrait, sa distance paradoxale. Tout se passe comme si l'intensité de cette relation dramatique n'était pas seulement jouée pour elle-même mais aussi pour son existence en soi, comme si la scène montrait autant la situation que le fait qu'elle se produise, en désignant les entités qui y participent. On retrouve ici une idée à l'œuvre dans le film, qui, à travers des scènes au caractère souvent très personnel qui empruntent à leurs personnages des moments de leur existence d'individu, nous pousse à voir ce qu'il y a de non-individuable, ce qui est en train de se passer pour d'autres

individus avec une puissance similaire³⁹. Ce qui est vrai pour l'un pourrait être vrai pour l'autre, et pourtant notre émotion est toute entière attachée à ce qui se joue pour cet *un* que l'on voit.

On rejoint ici une mise à distance de l'action, la possibilité de prendre conscience de ce qui se joue, par cette implication attentive qu'on demande au spectateur : celle d'aller chercher ce qui se dit, de suspendre un temps son souffle pour concentrer toute son attention sur l'existence fragile de ces voix. La subtilité de cette mise en œuvre passe par le fait que le lieu n'est pas nié pour autant : des éléments sonores le donnent à voir, sans qu'il prenne une place trop prégnante dans l'espace, et ce jusqu'à ce qu'il ressurgisse, quand plus rien ne peut être dit.

On attire notre attention, on concentre les éléments de l'espace sonore sur cette action... et le temps s'en retrouve étiré, dilaté, ce qui transforme profondément notre manière de visiter la scène. On retrouve là la nécessité de construire un édifice dynamique solide, où ces moments suspendus doivent suivre et précéder des éléments plus énergiques qui maintiennent la

³⁹ Le film suit plusieurs scènes dont le protagoniste est toujours le même personnage qui incarne tour à tour différents rôles d'une comédie humaine, et joue pourtant chacun de ces rôles totalement, en allant au bout du caractère très personnel qu'ils demandent. D'une part, on peut prendre conscience de ces incarnations successives de l'acteur et en scruter le travail ; d'autre part peut s'immiscer en nous un doute romanesque : que chaque personne effectue cette même tâche de jouer le rôle de la personne à qui l'on s'adresse.

cohésion du film et de notre trajectoire de spectateur à l'intérieur : le temps du film doit pouvoir se concentrer et trouver plus de densité, avant de permettre à ces scènes plus étirées d'exister.

On retrouve invariablement dans les quatre films convoqués ici cette mise en œuvre des bas niveaux associés au travail de l'étirement du temps, comme si ces derniers étaient la condition nécessaire pour que le temps du film trouve son rythme juste, son écoulement à l'intérieur du plan, suivant deux éléments complémentaires : le travail d'une telle plage dynamique, dans la longueur d'une scène et dans sa mise en œuvre sensible, comme on a pu le voir dans cet extrait d'*Holy Motors*, et l'événement dynamique qui permet d'arriver à cette situation. On voit bien le potentiel que représente dans l'extrait le moment où le son s'efface pour laisser voir la jeune fille, dans un plan où l'on s'extrait du réalisme qui le précède et qui le suit : le silence qu'il engendre appelle ensuite ce régime dynamique où les sons vont se jouer entre leur présence et leur absence, au sein de l'étirement de la scène. Cet affaissement sonore permet donc de travailler dans la direction d'un espace qu'on peut être amené à scruter avec attention, et d'une temporalité qui peut se suspendre.

Car ce niveau bas est irrémédiablement lié à un ressenti plus dilaté du temps de la scène, à un étirement de sa temporalité, qu'un niveau plus fort aurait au contraire tendance à resserrer davantage. Cette dynamique « verticale » du son, entre différents régimes de niveaux, rejoint donc une « dynamique horizontale », directement liée aux rapports d'énergie d'une scène à une

autre, dans la continuité du film. Et ce temps qui s'écoule différemment renvoie à la nécessité d'une autre rythmique dans le plan et de la participation active de l'espace sonore à la construction de ce rythme.

Des espaces quelconques

Au moment où la rumeur de l'espace sonore disparaît, l'espace s'affaisse et demande au silence de faire son œuvre : ce silence est aussi la condition pour préparer le phénomène d'entendre un son plus loin à l'intérieur du plan, et de permettre ainsi d'éloigner l'horizon. Ce rapport de concentration de l'espace sur un élément du plan peut donc se transposer à l'échelle d'un espace plus vaste à entendre, dans lequel se noue la trajectoire d'*Honor de cavalleria* et, plus particulièrement, d'*Inland*.

Le paradoxal travail des bas niveaux se voit alors à l'œuvre dans l'étendue de l'espace qu'on peut soudain embrasser du regard : notre acuité de spectateur n'est détournée par aucun bruit parasite et peut, au contraire, être emmenée très loin dans un plan large, sans que cet espace appelle un grand renfort d'air ou d'un son environnant qui chercherait à retranscrire directement toute l'étendue visuelle du plan. Au contraire, dans les nombreuses propositions de ces deux films prévaut un certain effacement de l'environnement sonore, une atténuation de l'étendue à laquelle renvoient les sons, pour mieux habiter l'espace de l'image et en révéler sa profondeur.



Comme il y a dans *Honor de cavalleria*, un autre rapport de réalisme aux corps, il existe également un autre rapport de réalisme aux espaces. On rejoint ici cette capacité du film à se dérouler ailleurs que dans un lieu concret, malgré l'aspect presque documentaire de cet attirail de fiction très simple : les bruits du monde semblent réduits à une rumeur, retenus avec attention pour tisser autour des deux personnages l'ambiguïté de la réalité qui se déroule devant eux. Le « lieu sonore » qui est choisi pour le film, tourné évidemment dans les décors très réels de la campagne catalane, ne laisse rien entendre de sa contemporanéité, et l'édifice des fonds sonores joue d'un côté de l'ancrage très neutre des ambiances (davantage attaché à donner un *autour* climatique ou naturel à l'action), et de l'autre des très bas niveaux sur les éléments sonores de l'action des personnages et de l'engloutissement des fonds sonores qui en résulte.

Dans le film, le geste de reconstitution « historique » du paysage sonore est laissé de côté pour révéler tout l'enjeu plastique du cadre et de notre attention aux gestes et à la trajectoire de ces deux personnages, par le fait que les fonds sonores soient en retrait, parfois dans l'extrême de leur absence. Après la scène où le Quichotte chancelle et se dresse contre des rafales de vent, alors qu'apparaît devant lui un chevalier en armure, la coupe suivante nous laisse dans un espace sonore absolument vide, où n'existe aucun son sinon ce cri d'insulte qui vient du Quichotte, seul dans le plan, adressé à son adversaire invisible.

Le silence qui surgit avec cette massive contre-plongée n'est pourtant pas une mise en absence de l'espace, tant ce dernier est évident à voir. Tout se passe comme si, suivant le terme que Gilles Deleuze emprunte à Pascal Auger, « l'espace n'est plus tel ou tel espace déterminé, il est devenu espace quelconque »⁴⁰. Chez Deleuze, l'espace quelconque renvoie d'abord à des termes visuels et à la manière dont s'articulent les fragments d'espaces d'une série de plans, et il serait absurde de chercher à transposer directement cette notion en des termes sonores. Ce qui peut en revanche nous intéresser, c'est cette distinction que Deleuze met en évidence à propos de la mise en œuvre d'un affect à l'intérieur d'un plan, en cela qu'il viendrait ou bien de l'expression d'un visage ou d'un équivalent (ce qu'incarne pour lui le gros plan, où l'affect se « taille » un espace qui lui est propre), ou bien d'un

⁴⁰ Dans *Cinéma I – l'Image-Mouvement*, P.154.

espace quelconque, par le fait même que l'affect soit « exposé » dans un tel espace, qui ne renvoie plus aux coordonnées spatio-temporelles du reste de l'espace. En des termes plus sonores, l'affect pourrait donc venir non pas du fait de préciser la matière d'un corps ou d'un espace et de s'en rapprocher, mais de le considérer au contraire dans un lieu plus distant⁴¹.

Le travail des bas niveaux sur les corps et le terreau sonore des scènes permet alors la construction d'un lieu où le film peut se dérouler, non plus irréductiblement lié à la réalité de la prise de vue et de la prise de son, mais au sein d'un territoire aux frontières dessinées par l'infiniment minutieux du mouvement, qui vient faire voir ce que l'on entend.

Cette question du territoire parcourt visiblement la matière du film *Inland*, à l'image de cette coupe⁴² qui suit la scène où Malek parcourt un sous-bois alors qu'un grand vent se lève : on arrive soudain au silence, au petit matin, alors que des migrants qu'on imagine parcourir clandestinement l'Algérie pour rejoindre le Maroc puis l'Espagne dorment encore. Nulle trace sonore de leur respiration ou du désert environnant, à peine entend-on les mouches que l'on voit... Au plan suivant, quand ils se réveillent et reprennent leur route, le son suit ce même cheminement silencieux, en travaillant l'effacement de leur

⁴¹ Encore une fois, il ne s'agit pas ici d'imposer deux types de mixage à ces deux types d'affects. J'emprunte seulement cette distinction dans le but de donner à voir ce qui peut se jouer ici dans la direction de ce travail particulier de l'espace.

⁴² Fichier « *Inland – extrait 1* », deuxième scène.

pas. Parcourir cet espace leur est interdit, et la présence sonore de leurs corps est dès lors atténuée, fantomatique. Cette existence singulière des personnages et ce qu'elle révèle de l'espace nous projette vers eux, au moment de la coupe avec la scène précédente. C'est par le retrait de l'identification de l'espace qu'opère également la coupe avec la scène suivante : sans qu'on puisse sentir la coupe sonore, on passe du désert à l'intérieur de la cabane de Malek, comme si ces deux lieux désignaient le même espace et que, inévitablement, les barreaux et le cadre par lequel on voyait l'extérieur de la cabane avaient quelque chose à voir avec la trajectoire des migrants.

Ce que révèlent ce plan et cette coupe silencieuse, c'est également un potentiel très visuel des bas niveaux, en cela que l'affaissement du son fait soudain voir les éléments qui se trouvent en présence dans le plan, comme si le silence offrait au spectateur la possibilité de reprendre soudain conscience de ce qu'il voit, au cœur du dispositif somnambule du cinéma, à l'image du dormeur réveillé par l'arrêt du train en gare, dès lors qu'il n'est plus bercé par son roulis.

Une image sonore

La prise de conscience que ces bas niveaux permettent au moment où le son s'affaisse renvoie donc à la possibilité de faire voir, à un moment donné du

film, les éléments du plan que le spectateur peut activement chercher à relier entre eux.

L'acuité décuplée de cet événement se positionne presque à l'inverse de la dynamique forcée qui prévaut par exemple dans les films d'action, suivant le terme que Myriam René a employé dans notre entretien, où les sons viendraient brutalement au spectateur, et pour laquelle on met même en œuvre des micro silences afin de reposer l'oreille et de préparer un nouveau choc dynamique. C'est le processus d'*aller chercher* un élément du plan qui est mis à mal, puisque le son vient *imposer* qu'on entende, jusqu'au point, pourrait-on dire, de ne plus avoir besoin de chercher à voir.

Ce que rend possible ce travail inverse de dynamique, attentif au moindre mouvement des silences, c'est de rendre visible ce que le son peut parfois masquer en rendant évident le fragment de réalité qui est monté. Et cette direction est très souvent à l'œuvre dans les films de Tariq Teguia : le son peut s'affaïsser pour rendre visible un signe à l'intérieur du plan par lequel passe la durée du récit.

On revient à une notion de dilatation du temps, cette fois-ci parce qu'on ne travaille plus tout à fait de la même manière, en tant que spectateur, dans cette durée employée à réunir les éléments en présence dans le plan et dans ce qui précède dans le film. Pour exemple, cette fenêtre et ce cadre tourné vers l'extérieur de la cabane, ou bien le plan où la voiture qui conduit Malek et la jeune femme aux frontières du pays quitte la piste principale pour entrer dans le désert : dans son affaïssement, le son laisse à l'œil la possibilité de

voir ce qui se joue à l'instant, et de mesurer lui-même ce que le plan a à voir avec le film.

Je m'appuie de nouveau sur un élément que Myriam René avait formulé lors de notre entretien, en parlant de cet aspect du cinéma de Tegui et de son image « excessivement sonore », dans le sens où la vérité du son est au départ contenue dans l'image et dans le montage, et qu'il n'y a *plus*, au moment du mixage, qu'à la révéler : c'est ce travail que l'œil a à faire qui permet de retirer ces éléments pour l'oreille.

La construction de l'espace d'*Inland* est un point central du film, et avec elle la situation très fragile de l'après guerre civile algérienne et du terrorisme. Il faut reconstruire, habiter à nouveau les lieux – c'est ce qui motive d'ailleurs la présence du géomètre Malek dans ce désert, où résonnent encore les mines qui explosent au passage d'un animal : son travail consiste à réaliser l'étude topographique des lieux par lequel transiterait la ligne électrique qui raccorderait le village voisin à la ligne principale.

À propos de la manière dont le film s'attache à révéler cet espace, on peut prendre l'exemple de l'extrait suivant : après la longue scène où trois policiers viennent interroger le géomètre sur la raison de sa présence ici, le plan battu par les vents laisse place à un nouveau silence, alors qu'on voit Malek et deux autres hommes prendre le thé dans le village voisin. Le silence est soudain presque total, laisse entendre le léger mouvement d'un des hommes.

De ce silence, on quitte le plan pour la vue d'un mur en construction, avant de retrouver Malek et son ami qui marchent dans le village. Certains sons reviennent, peu à peu, et reconstruisent dans la scène l'étendue de l'espace pourtant vidé du plan. Comme si le son, en *révélant* des éléments du plan et de l'espace environnant, prenait également en charge cette reconstruction à l'œuvre, alors que Malek et son ami parlent des années de guerre et du poids qu'elles font encore sentir sur le village.

Cette possibilité de rendre à la vue et à la conscience ce lieu passe par le seuil silencieux qui va permettre de construire l'espace environnant et la conversation des deux hommes. Au mixage, il s'agissait donc de choisir les éléments à faire entendre pour construire un espace plus vide qu'il ne l'était en réalité : le travail de cette scène est allé dans le sens d'un retrait de l'environnement très sonore du village, afin de permettre de faire voir le lieu et le plan, en amenant progressivement ces éléments au cours de la scène.

C'est encore ce qui semble à l'œuvre un peu plus tôt dans le film, dans une scène où les deux hommes travaillent à des relevés topographiques dans le désert. Le travail est également allé dans le sens d'un retrait, cette fois-ci pour apporter davantage de profondeur à l'image et à ce cadrage entre ciel et terre, dans le but de révéler la singularité de l'espace de l'image, qui ne permettait pas de s'appuyer sur un son trop fourni et spatialement trop riche. On retrouve souvent dans *Inland* ces cadres qui laissent voir de grands ensembles à l'intérieur du plan, ou qui déséquilibrent volontairement le centre du plan pour révéler une particularité de l'espace visuel et faire entendre sa

singularité sonore. Il semble à ce moment-là que les deux éléments (le vide embrassé par le cadre et le lieu d'écoute qu'il propose) participent de la même volonté de faire voir la dimension spatiale dans laquelle évoluent les personnages.

On retrouve dans ce dernier exemple les éléments caractéristiques qu'on a pu voir à l'œuvre dans les gestes sonores que j'ai mis en avant dans ces quatre films : une manière de porter d'abord l'attention du spectateur à une grande acuité sur les corps des personnages et leur parole. Cette oreille aux aguets renvoie ensuite à la construction du terreau sonore, où l'on retrouve Béla Balazs et l'étendue de l'espace que l'on entend et sa possible appropriation par le spectateur. Dans le même temps, cet espace environnant peut devenir quelconque, dans la mesure où l'on s'intéresse davantage à l'espace du plan qu'à son environnement, et glisser d'un bout à l'autre du réalisme jusqu'à s'abandonner dans ce que le silence peut produire, par le jeu d'une temporalité toute aussi particulière... Et c'est probablement à partir de ce potentiel de glissement qu'on peut rendre au cinéma une de ses plus grandes vertus : celle de pouvoir passer, à partir de l'enregistrement photographique du monde, d'un mode de réalité à un autre, aussi bien dans l'abandon de ce réalisme photographique que dans l'espace visible qui s'ouvre dès lors, dans ce que les signes à l'œuvre dans le plan laissent voir de la trajectoire du film.

Un apport plus technique

Il s'agit maintenant d'achever cette exploration de l'utilisation des bas niveaux par une série d'éléments plus concrets, autour des conditions techniques dans lesquelles sont possibles d'envisager de tels niveaux.

Il serait absurde de chercher ici à délimiter à quoi pourrait correspondre le niveau du signal d'un son à bas niveau, et à partir de quand peut-on parler d'un tel régime dynamique, dans la mesure où il se rapporte à une expérience perceptive, à ce qu'appelle un plan ou une scène. Le niveau bas pour une ambiance de grillons n'est pas non plus le même que celui de la rumeur de l'enregistrement synchrone d'un plan duquel est supposé surgir des voix. Les exemples qui ont accompagné ce travail devraient avoir apporté suffisamment de clarté pour distinguer la manière dont peuvent se présenter de tels niveaux sur les sons.

Comme on l'a évoqué plus haut, la technologie numérique permet, du point de vue du support, de transporter le son sans qu'il y ait une quelconque détérioration. La question qui est souvent liée à ces régimes dynamiques concerne surtout le transport des mixages d'une salle de cinéma à l'autre : on parle souvent de la difficulté pour un film, après sa finalisation en auditorium, de conserver l'essentiel de ses orientations sensibles lors de son exploitation. Il est évident que la finesse du travail de ces niveaux appelle film au moins trois qualités pour la salle qui projette le film :

- la calibration de sa chaîne électro-acoustique (soit l'ensemble des éléments de la *chaîne B*, qui correspond au traitement et à l'amplification du signal en vue de sa diffusion) : l'alignement correct des niveaux entre les machines, l'absence du moindre souffle ou « buzz » trop important qui risquerait d'absorber les silences du film.
- de même pour la conception acoustique de la salle, du point de vue de son isolation aux bruits extérieurs, mais également de la maîtrise acoustique de la climatisation, de la circulation de l'air, du chauffage, etc⁴³.
- du bon niveau de diffusion du film : il est évident que dans le cas d'une projection où le son serait diffusé trop bas, ce sont les niveaux bas qui deviendraient inaudibles en premier.

On entre ici dans la question récurrente de ce qui peut rester d'un mixage et d'un film suivant les perturbations techniques qu'il peut rencontrer dans sa vie en exploitation. C'est évidemment un risque à courir, mais en connaissance de cause. La salle est bien sûr primordiale pour que le film conserve toutes

⁴³ Toute cette série d'éléments électro-acoustiques nécessaires au bon fonctionnement d'une salle de cinéma fait évidemment l'objet de normes, qui prend comme référence la courbe NR 30, voir NR 25, de la norme AFNOR NF, S 30 010, soit un bruit de fond qui ne doit pas dépasser 30 dB (A) dans l'octave de 1000 à 2000 Hz. À cette norme, Alain Besse ajoute les 5 dB que représente l'occupation d'une salle par son public, plus 6 dB qui constituent le niveau d'émergence du son diffusé. Sources tirées de *La reproduction du son au cinéma*, de Pierre-Antoine Coutant (Fémis/CST) et *Reproduction sonore au cinéma 2*, d'Alain Besse.

ses orientations plastiques ; et ceci dépasse d'ailleurs le cadre des niveaux bas.

Mais le silence de cette salle est également celui sur lequel le film, par moments, se construit. Dans la scène d'*Holy Motors* où M. Oscar joue le rôle d'un vieil homme à l'agonie, le dialogue qui se joue entre la jeune fille à son chevet et lui s'appuie sur le silence le plus total, où le silence de la scène s'identifie à celui de la salle. Et peut-être alors qu'inconsciemment, le lieu où se trouvent les spectateurs n'est plus la salle mais le film (ce qui relèverait d'une conception curieusement inverse à celle de l'immersion). On retrouve ici ce qui peut renvoyer le spectateur à sa propre présence devant le film, quand il se fait plus petit pour ne rien perdre de la minutie de ces silences, et où sa respiration elle-même peut construire le silence du film qu'il est en train de voir. On peut convoquer à nouveau cette phrase de Michel Chion, pour qui ce silence permet « de creuser l'attention, de creuser le vide entre les phrases et les mots, de renvoyer chacun plus que jamais à la vérité de son propre silence et de son écoute, et de durer et durer encore longtemps »⁴⁴. Mais la réflexivité de ce phénomène s'arrête là, et le film doit reprendre son cours, suivant ses propres modes. Cette temporalité singulière ne peut pas durer indéfiniment : on revient à la nécessité d'un équilibre dynamique qui permettrait d'entrer dans ce régime, puis de le quitter, dans un juste rapport d'énergie d'une scène à l'autre. Une des attentions particulières du travail du

⁴⁴ *Un art sonore, le cinéma*, P.145

mixage se joue ici, afin que l'expérience somnambule du film ne se transforme pas en expérience somnolente...

Sur les sons eux-mêmes, on peut néanmoins proposer quelques hypothèses autour de leur texture particulière. En diminuant leur niveau, on l'a vu, le rapport que ces sons entretiennent à l'espace se transforme : certaines des composantes de la prise de son, en fonction de leur niveau d'intensité à l'intérieur de la modulation « électrique »⁴⁵ du signal sonore, vont être plus ou moins masqués (et donc rendus inaudibles) par le reste des éléments de la bande sonore ou du silence de la salle de projection.

Au signal normalement enregistré, on peut distinguer schématiquement plusieurs paliers dynamiques : le bruit de fond de la chaîne d'enregistrement, le fond sonore, puis la modulation « utile » du signal, qui peut se décomposer aussi, sans que cela suive des paliers de niveau aussi distincts, entre le signal acoustique direct et les réflexions de ce signal dans le lieu environnant. Le son enregistré mêle nécessairement ces différents paramètres, en favorisant le plus souvent le signal acoustique direct et en s'affranchissant au maximum du fond sonore et de la composante réfléchie du signal direct, c'est-à-dire à en concevant la prise de son pour qu'il y ait l'écart dynamique le

⁴⁵ Bien qu'elle soit aujourd'hui numérique, on peut garder l'image de la modulation électrique qui représenterait le signal enregistré physiquement sur un support, pour la distinguer de la « modulation » acoustique, qui correspondrait à la manière dont le son va être émis et reçu dans l'espace de son émission.

plus important entre ce signal direct et ce qui serait indésirable. Il en résulte un étagement dynamique (la partie du signal la plus forte étant constituée du signal direct, lui-même enrichi de premières réflexions, venant ensuite le reste des réflexions du signal, puis le fond sonore, etc.), un équilibre spatial, qui constituent le son en lui-même. C'est cet équilibre qui va être modifié quand ce son sera plus bas, où la partie du signal qui relèverait de l'étendue spatiale de la source sonore sera absorbée.

Il en résulterait cette impression de peu d'espace qui peut alors être véhiculée par ce niveau bas, sans qu'il existe pour autant le défaut que présenterait un son enregistré trop en proximité d'un micro (où l'espace est lui aussi atténué, mais le son trop détaillé, trop précis). C'est la sensation sonore qu'on retrouverait dans des termes comme « étouffé », « mat », ou d'autres qui caractériseraient l'espace feutré qu'ils figurent. Quand à leur aspect spectral, on peut là s'appuyer sur cette loi physiologique qui détermine les forts niveaux de travail en mixage musique, qui permettent de mieux distinguer les rapports de niveaux entre deux sources et pour chaque octave d'un son. À plus faible niveau, on envisage facilement que cet aspect analytique du son s'estompe et se fonde davantage dans le son lui-même, ainsi que dans le fond sonore auquel il est mélangé. Les fréquences extrêmes s'en voient diminuées, ce qui peut nous rapprocher de la sensation d'une dominante médium dans les voix, et d'un jeu qui s'entretient avec un manque de clarté.

Ces éléments fréquentiels, dynamiques et spatiaux permettront d'en savoir davantage sur la matière même de ces sons et de ce qu'ils peuvent provoquer comme sensations. Pour finir, ces éléments peuvent également convoquer, au détour de certains plans de *Honor de cavalleria*, une impression qui renverrait à l'artificialité d'une voix post synchronisée qu'on entendrait sans le moindre habillage sonore : la voix surgissant du rien silencieux, sans véritable rayonnement dans l'espace, peut renvoyer à cet artifice microphonique, sans pour autant se priver de la force d'authenticité du son direct.

Ceci renvoie enfin au caractère unique, du point de vue du signal, de quitter la logique nominale de la chaîne sonore dans le but de proposer d'autres orientations plastiques au travail du son, au détour desquelles les fonds sonores peuvent se trouver engloutis : il ne s'agit plus d'aligner le niveau du son, avec son bruit de fond et son niveau maximal, sur le système d'écoute ou le support d'enregistrement du mixage, mais de profiter du dispositif même de la diffusion de la salle, de son silence et de son acoustique propre, pour faire advenir ces sensations bien spécifiques aux niveaux bas. Il s'agit peut-être même d'un des rares exemples dans le domaine du son où cette logique nominale peut être écartée en direction d'une autre proposition, qui renvoie à l'expérience si troublante d'entendre des sons qui ne surgiraient pas du seuil du terreau sonore des ambiances, mais du silence même du lieu d'où l'on voit le film, lieu qu'on associe inévitablement à l'image où il se déroule. Comme si, à un moment donné, le silence pouvait venir de l'image elle-même.

Conclusion

On a parcouru ici les différents éléments qui pouvaient appeler, pour un film, l'utilisation si singulière de la dynamique sonore que constituent les bas niveaux, ainsi que les conditions techniques et pratiques qui rendent possible la mise en œuvre de tels sons dans un film.

Il apparaît maintenant que la singularité de ces ressources sensibles se joue dans un rapport très étroit avec ce qu'appelle l'image, dans une forme de complémentarité qui permet de visiter une scène ou un lieu par le travail plastique de ces textures sur les corps et de cette acuité de la perception de l'espace. Cette direction de travail dessine plus particulièrement une voie qui se situerait à l'écart des propositions ancrées dans un réalisme de la représentation des corps et des espaces, et de celles qui prendraient au contraire une distance spectaculaire avec ce même réalisme. En jouant avec le son que l'on entend d'une image, indubitablement lié à elle par notre simple expérience perceptive de la réalité, on entre dans une dimension où le fonctionnement de l'un par rapport à l'autre peut être mis en doute. C'est alors que s'ouvre cette piste de travail, rendue possible par le jeu dynamique

que permet d'envisager la projection d'un film dans une salle de cinéma, comme une spécificité de son potentiel dynamique⁴⁶.

À la question problématique de cette pratique des bas niveaux, et de jusqu'où on peut aller dans cette approche du travail, il semble évident que ce n'est pas une perspective théorique qui permettra d'en rendre compte : c'est plutôt ce que le film va appeler comme régime dynamique qui peut dans un premier temps en guider la réponse, et, dans un second temps, son expérience propre du mixage, du transport du film d'une salle à une autre, de la projection du film avec son public, qui en guideront les choix. À cette question, Myriam René disait de Tariq Teguia qu'il préférerait parfois courir le risque que le son ne s'entende pas plutôt qu'il soit trop poussé. C'est un choix évidemment personnel, qui renvoie directement à la constitution même de ses images et de ses films et qui, d'un point de vue sonore, est rendu possible par cette constitution-là. Car on ne s'écartera pas de cette évidence qui constitue autant un point de départ dans le travail qu'un point d'arrivée, que dans les ressources si particulières que permettent de révéler les niveaux bas, le travail se fait à partir de la trajectoire d'un film, dans toute son unicité dynamique et sensible. On ne perdra non plus pas de vue une autre

⁴⁶ Dans le cadre du passage de ce mixage destiné à la salle à d'autres supports de diffusion, pour lesquels cette dynamique aurait besoin d'être réduite, on constate que, si les rapports dynamiques existent encore, d'une manière ou d'une autre, d'un niveau fort à un niveau bas, le *lieu* dans lequel ce niveau bas prend sa source ne produit pas la même intensité de silence : le film suit quelque part la même trajectoire, mais l'expérience sensible n'est pas la même.

évidence, celle qu'il existe un risque de recourir à ce travail singulier seulement pour lui-même, comme un effet qui n'aurait plus directement à voir avec le film et qui se détacherait tout à fait de la fragilité de la construction à mettre en œuvre. Il ne s'agit pas de théoriser une notion de « justesse », évidemment propre à chacun, mais d'évoquer ceci comme un autre moyen de guider la pratique du travail autour de ces niveaux.

À l'heure où l'on commence à entendre parler de la mise en place de normes dynamiques en vue de la fabrication des supports de projection numérique, cette complexité sensible des films demande une grande attention, dans l'étendue de la palette des couleurs sonores qu'elle permet de révéler. Et cette attention a sûrement à voir avec la finesse dynamique de ces niveaux bas, à laquelle ce travail aura permis, j'espère, de donner une épaisseur constructive pour la perception des films à venir.

Présentation de la partie pratique

Au moment de la soutenance, ce travail théorique sera présenté par le biais d'un film réalisé par Jonathan Ricquebourg, *Les évadés*, qui constituait la partie pratique de son mémoire l'année passée.

Nous avons mixé le film au mois de mars sans être dirigé par l'idée d'en faire un exemple pratique de l'utilisation des bas niveaux. C'est plutôt que les attentes exprimées par le réalisateur, du point de vue du rendu des corps, de l'espace et du rythme du film nous ont conduit à faire usage de niveaux bas sur les sons, particulièrement à la fin du film.

Nous pourrions donc retrouver le fil des pistes développées dans ce texte à travers le film, dont un extrait sera projeté pendant la soutenance.

Bibliographie

Ouvrages

BALAZS, Béla, *L'esprit du cinéma*, Payot, Petite bibliothèque, 2011.

(L'ouvrage date de 1930)

BARTHES, Roland, *Essais critiques III, L'obvie et l'obtus – « Écoute »*,

Points, 1982

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975

CAMPAN, Véronique, *L'écoute filmique, écho du son en image*, Presses

Universitaires de Vincennes, Esthétique hors cadre, 1999

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, essais, 2003

CHION Michel, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Nathan cinéma, 2^e
édition, 2002. (Première édition en 1990)

COUTANT, Pierre-Antoine, *La reproduction du son au cinéma*, Fémis/CST,

1991

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 / L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit,

1983

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 / L'image-temps*, Les Éditions de Minuit, 1985

Entretiens, articles, publications

BAILBLÉ, Claude, « Programmation de l'écoute », *Cahiers du cinéma* n°292, 293, 297 et 299, Septembre 1978 à Avril 1979.

BESSE, Alain, *La reproduction sonore cinématographique*, Alain Besse, CST

DUSZYNSKI, Fabienne et ERMAKOFF, Catherine, « Le mélancolique et le solaire, entretien avec Tariq Tegua », *revue Vertigo*, n°43, Juillet 2012, P.61-67.

OSTRIA, Vincent, « Entretien avec Dominique Hennequin », *Cahiers du cinéma*, Hors-série de 1995.

SERRA, Albert, *Honor de cavalleria, notes d'Albert Serra*, Capricci, « Que fabriquent les cinéastes », 2010

Entretien avec Myriam René, Avril 2014

Mémoire

LENGLET, Jean-Baptiste, *L'anatomie du rhizome – Étude de l'espace dans Le désert rouge, de Michelangelo Antonioni*, mémoire sous la direction M. Christa Blümliger, Paris III, Septembre 2008.

Filmographie et Iconographie

CARAX, Leos, *Holy Motors*, 2013, France, 1h55

DOILLON, Jacques, *La fille de quinze ans*, 1989, France, 1h26

SERRA, Albert, *Honor de cavalleria*, 2006, Espagne, 1h47

TEGUIA, Tariq, *Inland*, 2008, Algérie, 2h20

WEERASETHAKUL, Apichatpong, *Tropical Malady*, 2004, Thaïlande, 2h05

i Malek debout dans le baraquement d'*Inland* – p.12

ii Keng et Tong assis sous un abri, dans *Tropical Malady* – p.20

iii Malek et son ami discutent avec deux bergers qui passent, *Inland* – p.22

iv Keng et Tong sous un autre abri, *Tropical Malady* – p.24

v Le Quichotte immobile, *Honor de cavalleria* – p.54