ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis | partenaire PSL

Une subjectivité partagée au cinéma : l'écoute, du protagoniste au spectateur

Étude du handicap sensoriel et de la crise d'angoisse dans la mise en scène sonore

Mémoire de fin d'études

Hugo Cohen

Département son

Promotion 2023 – Léos Carax

Date de remise : 30 mai 2023
Sous la direction de : Valérie Deloof, Jean-Pierre Laforce et Jacques Descomps

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide pour l'écriture de ce mémoire et leur soutien tout au long de cette année et de ma scolarité.

Je souhaite remercier en tout premier lieu Barbara Turquier pour son suivi et ses précieux conseils, ainsi que Tania Press qui a su m'accompagner dans cette dernière année de scolarité.

Je remercie également chaleureusement la Fémis et les responsables du département son, Valérie Deloof, Jacques Descomps et Jean-Pierre Laforce, ainsi que mes très chers camarades de promotion son.

Je tiens tout particulièrement à remercier ma famille pour ce qu'ils ont permis d'accomplir et sans qui je ne serais pas là où j'en suis actuellement, ainsi que Clara Dietrich pour son inestimable engagement, ses encouragements et sa relecture.

SOMMAIRE

Introduction _____ **5**

I. Représentations des distorsions sensorielles au cinéma : le cas du handicap sensoriel _____ **9**

1. Focalisation, point de vue/point d'écoute 9
2. Applications dans les films 14
   a. Anna de Alejandro González Iñárritu (2007) – focalisation 14
   b. Sound of Metal de Darius Marder (2021) – contrastes 16
   c. Johnny s'en va-t-en guerre de Dalton Trumbo (1971) – voix intérieure 20

II. Crise d'angoisse, crise de panique, stress post-traumatique _____ **22**

1. L'angoisse, une avalanche de sensations à exploiter 22
2. Applications dans les films 24
   a. Okko et les fantômes de Kitarō Kōsaka (2018) - présence du corps et effacement du reste 24
   b. Revoir Paris de Alice Winocour (2022) - sons intérieurs 27
   c. Pi de Darren Aronofsky (1998) - musique intérieure 30
   d. Autres réflexions sur mon propre film de fin d'études Souvent, le vide 31

III. Autres pistes de réflexion, excès et clichés _____ **33**

1. Écriture et genèse d'un projet sonore 33
2. Les excès du point de vue subjectif 36
3. Qu'en est-il du cliché ? 38

Conclusion _____ **40**

Bibliographie _____ **43**

Filmographie _____ **45**

Annexe _____ **46**

Témoignages 46

INTRODUCTION

En physiologie, les sens sont les systèmes sensoriels de la perception. Ils sont classiquement introduits depuis Aristote au nombre de cinq : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher.

Le cinéma, art audio-visuel, est un média sensoriel qui repose pour le spectateur ou la spectatrice sur la lumière de l'écran qui entre dans les yeux et les ondes sonores des hauts parleurs qui pénètrent dans les oreilles. Plongés dans le noir et (normalement) bien isolés au niveau phonique, toute notre attention est portée sur le « film ». Ce sont les deux premiers sens qui nous intéressent ici.

La plupart du temps, le protagoniste d'un film est aussi sujet à des perceptions sensorielles, à des sensations corporelles.
Certains films explorent par la mise en scène, l'image et/ou le son, ces effets sensoriels.
Est-il vraiment possible pour les spectateurs de les partager avec le protagoniste ?
Par quels procédés techniques pouvons-nous mettre en application ce partage, et quels peuvent être les intérêts de recourir à ce genre de procédés ?

L'étude sur les distorsions possibles d'une perception sensorielle « standard » est intéressante car elles poussent les cinéastes et les techniciens à une fabrication et une réflexion plus inventive, et pour les spectateurs à être plus attentifs, à faire attention et ne pas être dans une écoute habituelle, réflexe, une synchrèse[1].

Le cinéma permet une très grande capacité d'identification, d'imagination sensorielle. Le son, particulièrement, est un puissant vecteur d'émotions et de sensations, de par son côté insaisissable, éphémère… Il nous permet énormément d'imagination,

[1] « Nom forgé que nous donnons à un phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe, universel, dépendant de nos connexions nerveuses, et ne répondant à aucun conditionnement culturel, et qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un évènement sonore ponctuel et d'un évènement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante. » Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*. p. 433

d'interprétation, mais doit pour cela être travaillé de manière à ne pas être seulement « cantonné au statut d'élément de confirmation de l'image […], toujours un faire-valoir »[2]. L'image peut évidement aussi créer de la sensation, mais de par sa précision, elle semble vraie, impossible à remettre en cause. Elle ne ment pas, ne cache pas. Elle peut évidemment prêter à analyse, mais ce qui est devant nos yeux existe. Ce qui entre dans nos oreilles ne l'est pas forcément aussi clairement. « Ton film doit ressembler à ce que tu vois en fermant les yeux… L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde et inventive »[3].

Pour figurer ces perceptions sensorielles, la représentation du handicap au cinéma, et surtout évidemment les handicaps sensoriels (qui regroupent les déficiences visuelles ou déficiences auditives)[4] est particulièrement remarquable.

La crise d'angoisse (appelée davantage attaque de panique dans le vocabulaire médical) a également un intérêt très particulier dans cette étude des sensations corporelles, car, pour le psychanalyste Paul-Laurent Assoun qui résume une pensée de Freud, elle cristallise la « perception synesthésique de mes [propres] mouvements. Quand je suis angoissé je décharge sans fin, alors que normalement ma motricité sert au contraire à me concentrer, à agir sur le monde extérieur. Je ne peux plus agir sur le monde extérieur, je suis entièrement passivé, mais hyperactif sur le plan moteur »[5].

Certains films qui traitent de ces sujets sont donc très intéressants à étudier pour leur recherche sur la réception spectatorielle.

---

[2] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p. 25

[3] Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*. p. 82

[4] LOI n° 2005-102 du 11 février 2005 pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées, https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000809647/

[5] Adèle Van Reeth, *La psychanalyse est-elle un remède à l'angoisse ?,* podcast France Culture

Il faut alors trouver des moyens cinématographiques pour transcrire ces sensations. Pour le cinéaste expérimental Richard Kerr, « c'est le sentiment qui fait naître la forme »[6].
Pour construire ces effets, ces sensations à partager, les cinéastes et les techniciens ont recourt à divers stratagèmes dans le traitement des différents « territoires sonores » (musique, voix, bruits…) qu'évoque Daniel Deshays dans son livre *Entendre le cinéma*.

Différentes techniques sont possibles. Que ça soit au tournage, au montage puis au montage son ou encore à étalonnage, ou finalement au mixage. Nous verrons lesquels à l'étude de plusieurs films, ainsi qu'à travers mon propre film de fin d'études *Souvent, le vide*. Mais ces modes de représentations doivent apparaitre très tôt dans le processus de fabrication du film, une écriture sonore doit être présente dès le scénario.

Cela passe souvent par la mise en scène, dans le rapport, le point de vue et « point d'écoute »[7] que les cinéastes adoptent vis-à-vis du personnage, qui relèvent des nuances de subjectivité, d'objectivité, d'entre-deux. Ils se posent diverses questions : d'où se situe l'histoire, la narration ? La caméra et le micro représentent quelque chose, où se situe l'écoute, la vue du film ? Se trouvent-elles dans celles des protagonistes ? Si oui, pourquoi ?

Lors de la recherche pour mon film, qui traite la crise d'angoisse, j'ai essayé d'approcher une forme de naturalisme sonore, un « naturalisme clinique » de la recherche sonore autour des symptômes de troubles psychiques.
Et parce qu'il est plus facile pour quelqu'un concerné par la maladie d'en parler, et pour approfondir le sujet en vue de la création de mon film et de la préparation de ce mémoire, j'ai recueilli plusieurs témoignages concernant ces troubles. Étant moi-même sujet à des crises d'angoisse, j'apprécie être confronté à une expression de cet état qui se rapproche de la réalité de mon ressenti, et c'est pourquoi j'ai voulu traiter ce sujet.

---

[6] Richard Kerr, *L'effet « wow! »,* 24 images, p. 25.

[7] Michel Chion. *Un art sonore, le cinéma*. p. 429

Il faudra évoquer l'intérêt de la représentation sonore de ces perceptions sensorielles, les enjeux narratifs et esthétiques qu'elle permet, qu'elle induit, mais il faudra aussi aborder les « clichés » sonores associés à certains effets largement utilisés pour représenter ce type de sensations au cinéma.

I. REPRÉSENTATIONS DES DISTORSIONS SENSORIELLES AU CINÉMA : LE CAS DU HANDICAP SENSORIEL

1. Focalisation, point de vue/point d'écoute

Quand la littérature offre plusieurs perspectives narratives, ou focalisations, possibles (interne, externe, omniscient), le cinéma offre plusieurs points de vue, points d'écoute (« point de l'ouïe »[8] pour le bruiteur, sound designer et compositeur Nicolas Becker) sur lesquels s'appuyer pour construire le récit.

Ces perpectives (point de vue ou point d'écoute) vont nous renseigner sur le degré de subjectivité d'un film, ou d'une séquence.

En sémiotique et en ontologie, le point de vue, la subjectivité peut englober plusieurs niveaux. Il faut tout d'abord dissocier subjectivité du protagoniste et subjectivité de l'auteur d'un film. En effet, chaque film est forcément résultat d'une certaine subjectivité d'un créateur ou d'une créatrice par ses partis pris artistiques et techniques, il n'est donc pas pertinent ici d'aborder cette subjectivité. C'est celle de la narration, du récit, qui nous intéresse.

Au cinéma ce sont nos yeux et nos oreilles, et les informations que le film leur donne qui va nous permettre de détecter là où l'on se trouve. Concernant la perception sonore, psycho-acoustique (décodage des sons par le cerveau de stimuli physiques réels) Michel Chion écrit plusieurs choses intéressantes :
« On s'est rendu compte […] que la sensation auditive n'est pas le simple compte rendu des variations de sa cause vibratoire. »[9], « les sons ne racontent pas leur cause »[10].« En raison du caractère fugitif de la plupart des sons que nous entendons, il nous est

[8] Olivia Gesbert, *Nicolas Becker remet le son*, podcast France Culture

[9] Michel Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, p. 28

[10] *ibid*. p. 120

impossible de ne pas sélectionner au fur et à mesure dans ce que nous entendons »[11]. À autant d'individus, donc, correspondent autant de « sélections ».

Contrairement à plusieurs microphones qui enregistreraient à l'identique les évènements sonores qui se déroulent en direct, notre perception sonore, via notre oreille mais surtout, ensuite, via le décodage par notre cerveau des informations captées par l'oreille, sera différente d'un individu à l'autre. On peut faire raconter ce que l'on veut au son. C'est ce qui va permettre d'adopter plusieurs points d'écoute pour une même scène, en fonction de là où l'on veut se placer, d'une manière objective ou subjective, ou dans de possibles degrés intermédiaires.

Suzanne Tanner Béguelin, lorsqu'elle traite de la subjectivité du son au cinéma nous permet de dégager plusieurs degrés de subjectivité des sons. S'il existe des sons franchement subjectifs d'un côté et purement objectifs de l'autre, il y a aussi un entre-deux : des sons que l'on pourrait qualifier d'« objectivo-ressentis » :

> « Dans *El Aura* (Fabian Bielinsky), le personnage principal […] invité par un collègue à une partie de chasse en Patagonie, […] se retrouve seul dans la forêt. Tout à coup, il se fige, on entend des sifflements, des stridences, des claquements, des effondrements, tandis que ses mains tremblent et que les arbres tournent autour de sa tête filmée en gros plan ; le vacarme – mélange indistinct de bruits de machines, de roulements de tempête, qui n'a rien de commun avec les sons d'une forêt – s'intensifie puis dans un silence soudain, l'homme s'écroule sur le sol.
>
> Comme il l'explique un peu plus tard […], il souffre d'épilepsie. Juste avant la crise, dit-il, "un changement survient, les médecins l'appellent l'aura : c'est comme si le monde s'arrêtait , une porte s'ouvre dans la tête et laisse entrer des choses, des bruits, de la musique, des voix, des images, des odeurs…" Le *spectateur* comprend après coup la raison de cette bouffée de bruits <u>subjectifs</u> [je souligne] envahissant le personnage avant son évanouissement. […]

[11] Michel Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, p. 45

> Pour nous faire éprouver quelque peu l'aura épileptique ressentie par le personnage, le cinéaste passe avant tout par le son (même si l'image évoque le vertige) ; l'étrangeté et l'intensité des bruits nous emportent et nous déstabilisent. C'est aussi une manière d'exprimer sur le plan sensoriel l'oscillation du personnage entre la maîtrise et perte de maîtrise. Après sa crise d'épilepsie dans la forêt, revenu à lui, il tue un homme en croyant chasser un cerf. La force de la détonation nous transperce (bien que ce soit cette fois un bruit « objectif » [je souligne], et non une hallucination auditive du personnage, la violence du son agit en nous) »[12].

Le son de la détonation bien qu'objectif (un fusil lorsqu'il tire provoque une détonation, un bruit), est traité d'une manière exagérée pour forcer en nous un ressenti, et surement pour souligner aussi l'intériorité du personnage à cran…

Il peut tout à fait y avoir une porosité dans les rapports de focalisation, Suzanne Tanner Béguelin continue :

> « Dans *Dodeskaden* (Akira Kurosawa), film qui dépeint la vie chaotique de divers habitants des bidonvilles de Tokyo, les bruits subjectifs se manifestent différemment. Rokuchan, un jeune homme atteint de folie, est surnommé le "garçon-tram" parce qu'il est fasciné par les tramways et s'imagine qu'il les conduit. »[13]

Dans un séquence le garçon mime une inspection et le bricolage d'une rame de tram :

> « Les bruits sont entendus uniquement par le personnage et par le *spectateur*, mais l'effet est très différent. Il s'agit de bruits subjectifs, mais qui ont tout leur poids de réalité, d'"objectivité", dans l'imagination de Rokuchan, et qui, par leur précision documentaire, donnent une présence sonore à ce tram invisible pour le *spectateur.* »[14]

---

[12] Suzanne Tanner Béguelin, *À l'écoute des sons au cinéma*, pp. 20-21

[13] *ibid.* pp. 21-22

[14] *ibid.* p. 22

Suzanne Tanner Béguelin souligne que d'une manière différente, les réalisateurs nous permettent dans ces deux films de partager l'écoute intérieure, au sens psycho-acoustique, des protagonistes, leurs impressions sonores.

Au niveau du son, la « co-écoute » semble donc un moyen assez classique d'approcher la subjectivité. Elle revêt pour le spectateur du partage plus ou moins intégral de l'écoute du protagoniste. Michel Chion la définit ainsi :

> « [C'est une] écoute partagée consciemment ou inconsciemment entre deux personnages, ou entre un personnage et le spectateur par rapport à un autre personnage.
>
> Un homme et une femme qui ne se sont pas encore rencontrés entendent sans le savoir le même son - un sifflet d'agent de police - alors qu'ils sont à une certaine distance l'un de l'autre, et cela crée pour nous un lien mystérieux entre eux. […] L'acousmatisation partagée (un personnage entend des bruits sans voir la cause et nous sommes comme lui […]), crée une complicité et une identification par co-écoute entre spectateur et personnage du fait qu'ils peuvent se poser les mêmes questions (qu'est-ce que c'est ?).
>
> On peut au contraire cloisonner à l'extrême les écoutes (souvent chez Godard, deux personnages présents dans le même décor n'entendent pas la même chose). »[15]

Le caractère subjectif de l'écoute est aussi parfois suggéré par le décalage, le contraste entre le traitement de l'image et le son.

> « Dans le film *Mulholland Drive*, on va voir la scène très particulière du Winckie's qui se situe en amont du film, où Lynch a choisi d'évacuer le réel pour le remplacer par un effet subjectif d'intériorité. Si l'image a souvent dans le cinéma pris en charge la représentation du rêve, ce qui est intéressant dans cette séquence c'est que ce n'est pas l'image qui se charge de traiter le fantasme, mais le sonore. Et c'est par l'écart, qui sépare son et image, que l'idée

[15] Michel Chion. *Un art sonore, le cinéma*. p. 416

> d'intériorité de l'écoute du monde, montrée par des plans subjectifs, apparaît. »[16]

Une franche dissociation point de vue/point d'écoute semble donc fonctionner parfaitement pour montrer et accentuer le trouble vécu par le personnage.

Dans cet ordre d'idée, Daniel Deshays lorsqu'il essaye de répondre à la question « comment pouvons-nous perdre conscience que nous écoutons ? » écrit :

> « Tout mouvement d'image renvoie en nous au sonore qui y est lié […]. Cela se manifeste dans notre attachement à toujours vouloir retrouver le lien synchronique. Nous y croyons comme confirmation du changement observé dans l'image – c'est un lien causal. Le synchronisme, qu'il soit direct ou reconstruit avec des bruitages, est un nœud de vérité, un attachement résolu, la manifestation d'un réel présent en action devant nous. »[17]

Alors dès lors qu'on casse ce lien de synchronisme, quelque chose de la conscience se déclenche en nous. Nous ne différenciions pas l'expérience de l'image et du son, mais maintenant oui… C'est dans ces moments que les distorsions sont efficaces : nos sens sont étudiés séparément et consciemment par notre cerveau, nous nous rendons compte qu'il se passe quelque chose d'anormal.

Dans un chapitre nommé *Les Bruits subjectifs*, Michel Chion écrit :

> « Les films où le public est conscient d'entendre sont généralement ceux où les dialogues sont rares ou iconiques, comme si la présence du dialogue empêchait la conscience (la musique peut aussi diminuer celle-ci, comme anesthésique). On est conscient chez Godard ou Tati d'écouter, car on fait un effort pour percevoir un texte souvent interrompu, recouvert, indistinct. »[18]

---

[16] Daniel Deshays, *Les territoires du sonore. Séminaire de Lussas* 2006, paragraphe 225

[17] Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, p. 51

[18] Michel Chion, *Un art sonore, le* cinéma, Chapitre I.4 – Bruits subjectifs. p. 269

C’est en cela que le travail que l’on pourrait qualifier de bruitiste est intéressant. Tous les « territoires sonores sont à travailler » pour avoir la plus grande richesse de partage de sensations avec les protagonistes. De multiples effets et traitements permettent de travailler le son en ce sens.

2. Applications dans les films

a. Anna *de Alejandro González Iñárritu (2007) – focalisation*

Dans le court-métrage *Anna* de Alejandro González Iñárritu, issu du film collectif *Chacun son cinéma*, une jeune femme aveugle, Anna, assiste à une séance de cinéma du film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard au cinéma.

Le spectateur ne sait pas immédiatement que la protagoniste est touchée par la cécité.

Le spectateur ne voit pas l’écran, ne voit pas le film projeté, il voit seulement le visage d’Anna qui assiste au film, vit le film. Mais par son handicap, elle vit le film uniquement par le son, par sa bande son.

Du fait du cadrage face à la protagoniste, le spectateur est en quelque sorte placé au même niveau qu’elle face au film : il entend le film sans le voir.

De même, lorsque son ami qui lui commente ce qu’il se passe à l’écran (à l’instar d’une audio-description), il n’est pas non plus visible par le spectateur, on entend seulement ce qu’il lui dit…

Le spectateur vit donc à ce moment une expérience similaire à celle de la protagoniste, même s'il peut voir Anna, et donc comprendre ce qu'elle ressent via un langage non sonore, il a le même rapport à cette séance de cinéma qu'elle, via le son.

Ensuite dans le même ordre d'idée, lorsqu'elle sort de la salle fumer une cigarette lorsque l'émotion est trop forte, la caméra est nette sur elle, on la voit, elle existe bien, mais le reste est flou et très saturé, ce qui limite notre perception visuelle. A l'inverse, le son de la ville est fort et très spatialisé, des sons précis passent à côté d'elle à mesure qu'elle avance. C'est son rapport d' « écoute détectrice»[19] (par opposition à l' « écoute figurative »[20]) qui est représentée, elle est beaucoup plus importante pour les personnes aveugles car elle leur permet la détection des dangers et des obstacles que la vue permet aux autres.

Par ces procédés, le spectateur ressent beaucoup d'empathie avec Anna. En plus de nous ouvrir (modestement) à son handicap, Iñárritu nous témoigne de la puissance du son au cinéma : même privé de l'image, un film peut bouleverser ses spectateurs.

---

[19] « *écoute* détectrice – de quoi ce bruit provient-il réellement ». Michel Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, p. 125

[20] « *qu'est ce que cela représente* ». *ibid*.

b. Sound of Metal *de Darius Marder (2021) – contrastes*

Sound of Metal réalisé par Darius Marder, est un film très riche en recherche sur les effets de la surdité.

Dans ce film, on découvre en même temps que le Ruben, le personnage principal, les caractéristiques physiologiques et les conséquences de la surdité. Le film est particulièrement intéressant pour son traitement des rapports de point de vue et d'écoute, via la mise en scène, et surtout, ici, la mise en scène sonore.

C'est dans les contrastes de traitement entre les séquences, ou à l'intérieur même des séquences que les effets, qui jouent sur notre conscience de l'écoute, fonctionnent particulièrement.

Dans une séquence où Ruben se rend à la pharmacie car il commence à sentir que quelque chose cloche avec son audition, on assiste à une alternance de sons « omniscients/objectifs » et de sons « internes/subjectifs ».
Dans les plans où le cadre est large, l'écoute est omnisciente, objective. En effet le son est clair, limpide, on entend distinctement le pharmacien au téléphone, les bruits d'ambiances, etc.

Mais immédiatement après, lorsque l'on passe aux plans rapprochés sur Ruben, le rapport bascule, l'approche du point d'écoute change complètement. Le son extrêmement étouffé et riche en perturbations (surtout dans les basses fréquences, en souffle), à cause de la surdité naissante du protagoniste, nous place dans son écoute intérieure, son écoute interne, subjective.

Nicolas Becker a participé à la création sonore de *Sound Of Metal*, il a d'ailleurs reçu l'oscar du meilleur son pour son travail sur ce film.

Il réalise une impressionnante recherche sonore, a une manière de travailler expérimentale : « très vite, j'ai compris que quand les tympans ne fonctionnent plus, on reçoit des informations vibratoires à travers les tissus, et je voulais reproduire ça en posant des micros sur le corps de Riz Ahmed »[21].

Pour créer ce son spécial et subjectif, Nicolas Becker a eu recours à une forme de prise de son plutôt inhabituelle : « On avait un micro sur le crâne, dans la bouche, on avait un micro extérieur sur le dos et donc dans le film on se balade dans le corps de Riz Ahmed, ce n'est pas juste intérieur/extérieur. On a essayé de faire varier les timbres à l'intérieur

[21] Olivia Gesbert, *Nicolas Becker remet le son*, podcast France Culture

du corps même, de construire une palette sonore assez différente [de ce qui se fait habituellement]. »[22]

Dans un autre passage du film, un acouphène violent vécu par le protagoniste confirme sa surdité naissante.

Le protagoniste de mon film de fin d'études est lui aussi victime d'un acouphène. C'est un effet très intéressant pour le jeu de la subjectivité car l'acouphène, « défini comme une "perception auditive fantôme", en l'absence de tout stimulus externe »[23], « illustre de façon exemplaire la complexité de la question de la cause »[24]. C'est un son qui n'a pas de cause physique, aucun objet ou personne ne produit de son qui arriverait à nos oreilles. Nous pouvons donc aisément jouer avec des procédés de subjectivité.

Cependant, ce phénomène n'est pas traité exactement de la même manière dans *Sound Of Metal* et dans mon film de fin d'études, surtout en ce qui concerne la spatialisation.

J'ai essayé de reproduire la différence stéréophonique d'un court acouphène qui agit souvent sur une seule des deux oreilles, et l'ait donc placé techniquement par mixage, principalement sur l'enceinte gauche.

Marder, lui, le place dans tout l'espace stéréophonique (au sens original du terme, dans tous les canaux de diffusions)…

C'est aussi que nos deux acouphènes ne sont pas liés à la même chose, à la même cause. Celui que je représente est davantage psycho-somatique, il est dû au stress grandissant que ressent mon protagoniste, quand celui dont est victime Ruben suggère encore une fois la naissance d'une surdité dans ses deux oreilles (même s'il n'est pas à exclure que cette situation en elle-même puisse être une source de stress).

La différence entre ces deux traitements sonores de l'acouphène m'a conduit à me poser plusieurs questions :

---

[22] *Totale immersion : Nicolas Becker, Fujita, Boris Lehman*, émission ARTE

[23] Pierre Cole, et Philippe Peignard. « Chapitre 38. Liaison en ORL et chirurgie orale », dans *Psychiatrie de liaison*. pp. 390-404.

[24] Michel Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, p. 130

- De quel côté doit-on placer le son, subjectif ou miroir par rapport à l'écran, pour être juste par rapport à l'oreille représentée ?

Mon protagoniste a un acouphène de l'oreille droite. Il s'appuie sur l'oreille de douleur. Nous sommes face à lui lorsque que nous assistons à la scène, c'est donc à gauche de l'écran que se trouve son oreille pour nous. Nous avons choisi de faire sortir le son de l'acouphène à gauche, pour correspondre au placement spatial relatif de son oreille droite.

Photogramme de mon film de film d'études **Souvent, le vide**

Nous ne sommes donc plus vraiment dans un rapport de partage strict, puisque l'acouphène que le personnage entend à droite, le spectateur l'entend à gauche… Mais faire sortir l'acouphène à droite s'est révélé extrêmement perturbant lors des différents essais de spatialisation réalisés.

- Concernant le mutli-canal par rapport aux procédés de diffusion stéréo/binauraux :

Quel procédé serait plus adéquat dans la représentation subjective de la perception humaine de l'audition à deux oreilles (deux microphones – au sens transducteurs – biologiques…) ?

Se rapprocher au mieux des sensations humaines ne pourrait donc s'effectuer qu'à partir de l'écoute binaurale, au casque, qui émule au plus proche possible l'écoute subjective de l'être humain, en tenant compte de la déformation des ondes sonores par la tête, les

cheveux, et les pavillons de chaque oreille… Une écoute au casque d'un enregistrement adéquat permettrait ensuite de localiser théoriquement le son à 360°.

c. Johnny s'en va-t-en guerre *de Dalton Trumbo (1971) – voix intérieure*

Dans mon film de fin d'études, j'ai réfléchi à la place d'une voix off intérieure, mais, à l'instar de la « musique intérieure » (que j'aborderai dans un autre chapitre), ces deux formes de représentations sonores me semblaient s'éloigner de la pure captation, d'un naturalisme sensoriel, et être davantage de l'ordre de l'intuition, voire de l'interprétation, une étape postérieure aux ressentis, une construction du cerveau et plus seulement de nos récepteurs sensoriels.

Dans le film *Johnny s'en va-t-en guerre* de Dalton Trumbo, un jeune militaire Américain est grièvement blessé en mission par une explosion et perd la parole, la vue, l'ouïe et l'odorat. On lui ampute ensuite les quatre membres alors qu'on croit qu'il n'est plus conscient. Allongé sur son lit d'hôpital, il se remémore son passé et essaie de deviner le monde qui l'entoure à l'aide de la seule possibilité qui lui reste : la sensibilité de sa peau.

Le protagoniste ayant perdu tout rapport avec l'extérieur, tout sens à part le toucher, la dernière façon pour le spectateur de connaitre ses sensations est de partager ses pensées.

Dalton Trumbo invoque donc un procédé de voix intérieure, la voix du protagoniste qui commente en direct ses propres ressentis.

Cette voix intérieure est cependant à différencier d'une voix off. Une voix off est en général omnisciente, ou souvent marque d'un récit passé si elle est la voix d'un personnage de l'histoire, comme si après des événements, ce personnage narrait à une assemblée son vécu.
Ici, la voix est une expression orale des pensées internes. C'est la voix interne que chacun a à l'intérieur de soi, avec qui on (auto) communique, à différents degrés d'intelligibilité en fonction des individus. En général d'ailleurs, dans nos propres soliloques intérieurs, on entend le timbre de notre propre voix. C'est ce qu'il se passe dans *Johnny s'en va-t-en guerre*.

II. CRISE D'ANGOISSE, CRISE DE PANIQUE, STRESS POST-TRAUMATIQUE

1. L'angoisse, une avalanche de sensations à exploiter

Il y a des films et des scènes qui provoquent de la peur, de l'inquiétude chez le spectateur (lorsqu'on parle d'angoisse au cinéma on pense d'ailleurs en premier lieu à des films d'épouvante ou des thrillers...), mais c'est réellement sur le rendu de l'angoisse, la crise de panique telle qu'elle est ressentie par le personnage que je travaille dans ce mémoire, et que j'ai travaillé dans mon film de fin d'études.

Le philosophe André Comte-Sponville, pour introduire l'angoisse, nous dit :

> « Le mot [angoisse] apparait en français au sens qu'il a aujourd'hui dans le vocabulaire médical, pour décrire le resserrement de la gorge ou de la poitrine. Ce n'est pas la même chose la crise d'angoisse et l'angoisse existentielle ou le rapport à la mort, mais il y a quelque chose de commun. D'abord dans les sensations effectivement, ce sentiment de vide au niveau du sternum, cette oppression au niveau de la gorge ou de la poitrine. Ça n'est pas un hasard si c'est le même mot. »[25]

L'angoisse et le stress cristallisent un grand nombre d'émotions, de sensations corporelles. Lors de la crise d'angoisse, nos sens sont grandement en éveil.

On peut lire sur le site de l'Assurance Maladie qu'une crise d'angoisse « survient sans lien avec un danger ou une menace réels »[26]. C'est en effet un moment de plus grande perméabilité aux sensations, à l'extérieur, d'hypersensibilité car il y a une détresse du corps qui va rechercher à se mettre à l'abri, réflexe animal de protection.

---

[25] Adèle Van Reeth, *Lucrèce, Montaigne, Pascal : bonjour l'angoisse !,* podcast France Culture

[26] https://www.ameli.fr/assure/sante/themes/trouble-panique/symptomes-diagnostic-evolution

Pour Paul-Laurent Assoun, l'angoisse vient du latin *angustia*, qui signifie le resserrement, le passage resserré. « Au fond, c'est dans l'angoisse que je m'aperçois à quel point j'ai un corps, dans lequel je suis en quelque sorte muré pendant toute la crise d'angoisse, mais c'est un corps qui est parlant »[27], parlant au sens communiquant, nos récepteurs sont tous ouverts, trop ouverts.

Comme en témoigne une des personnes que j'ai interrogée :

> « Concernant le son lors de mes crises, j'entends mon cœur battre dans mes tympans et j'ai parfois des acouphènes. Au niveau de la vue, ma vision devient trouble sur les côtés, parfois se rétrécit. Dans des rares cas, lorsque ma crise est particulièrement intense, je peux voir rouge, et ça "clignote" ou "palpite" en rythme avec les battements de mon cœur. »

Ou encore une autre personne :

> « Ça commence par une gêne au niveau du plexus solaire et une accélération du rythme cardiaque qui arrive de nulle part (les crises arrivent souvent quand je suis seule et pas directement après un événement stressant). Puis cette accélération engendre de la peur et ensuite viennent les bourdonnements dans les oreilles […] »

Ces images de stocks photos concernant la crise d'angoisse illustrent bien le ressenti dans ce genre de cas, l'individu au centre ne comprend plus les distorsions autour de lui qui se multiplient et se mélangent.

---

[27] Adèle Van Reeth, *La psychanalyse est-elle un remède à l'angoisse ?,* podcast France Culture

Paul-Laurent Assoun ajoute que c'est une phase très rapide. Il commente la phrase d'un patient de la série *En thérapie* (Éric Tolédano, Olivier Nakache) qui dit "ça passe toujours" : « c'est exactement ça, c'est un mauvais quart d'heure à passer la crise d'angoisse. »[28]

« L'attaque a un début soudain et atteint rapidement son acmé (habituellement en 10 minutes ou moins) et est souvent accompagnée d'un sentiment de danger ou de catastrophe imminente et un besoin urgent de s'échapper »[29], qui va nous permettre des effets très spectaculaires au cinéma.

Il est compréhensible que le cinéma, art sensoriel, s'intéresse aux phénomènes de crises d'angoisse, de crises de panique. Certains cinéastes ont traité différents aspects de ces phénomènes dans leurs films. Il en ressort plusieurs points intéressants relatifs au travail du son.

Les troubles dissociatifs comme les sentiments de dépersonnalisation et déréalisation qui peuvent apparaitre lors de crises de panique/d'angoisse aiguës ou dans le cas de stress post-traumatiques sont intéressants à étudier dans le cadre de la création sonore, car ils permettent de jongler avec les rapports de subjectivité, avec une dissociation franche de l'image et du son.

2. Applications dans les films

a. Okko et les fantômes *de Kitarō Kōsaka (2018) - présence du corps et effacement du reste*

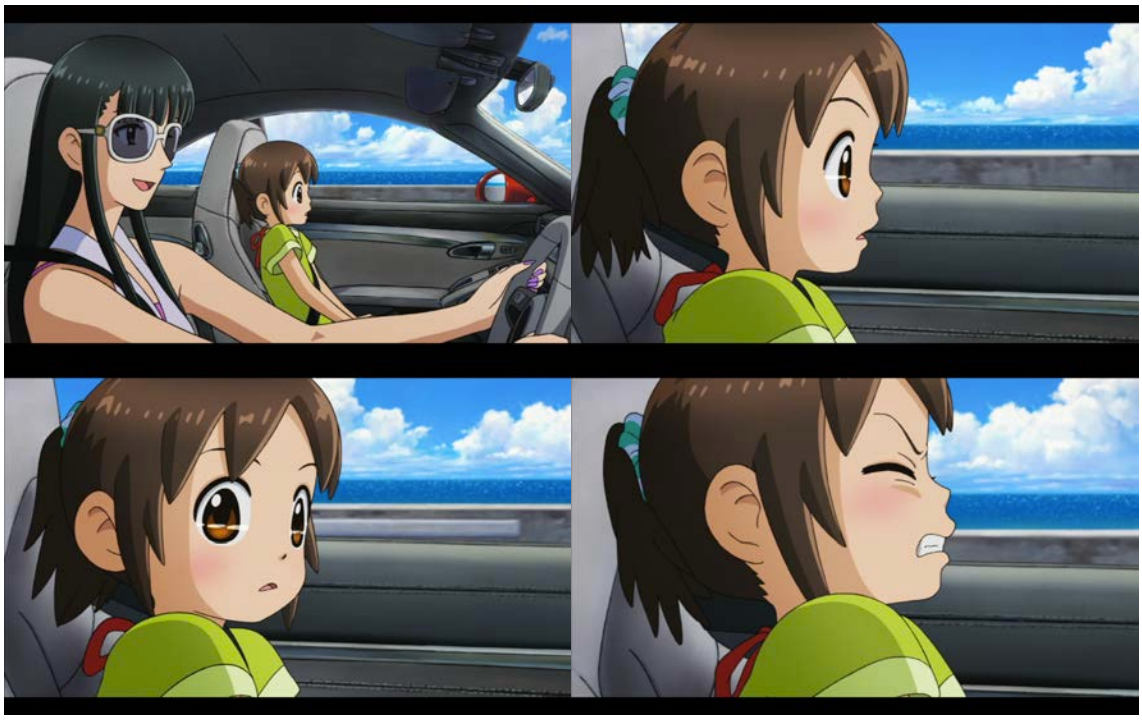
Il y a quelques années, lors de ma découverte de ce film au cinéma, j'ai été très marqué par la scène de crise d'angoisse dans le film d'animation japonais *Okko et les fantômes*. Si cette scène m'avait tant marqué, c'est parce qu'elle m'apparaissait à l'époque d'une grande justesse. Ce n'était pas l'image qui m'avait marqué, mais ce qui

[28] *ibid.*

[29] Collectif*, DSM-IV-TR, Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, p. 494

se construisait au son me troublait particulièrement, me parlait sans que je sache entièrement pourquoi et comment.

Dans cette scène, la jeune protagoniste est en voiture avec une amie plus âgée qui conduit, en chemin pour une sortie shopping au bord de la mer. Elle n'avait pas repris la voiture depuis l'accident qui a coûté la vie à ses deux parents. Des flashs de souvenirs s'imposent alors à elle subitement et déclenchent chez elle une crise d'angoisse, qui l'oblige à faire arrêter la voiture et en sortir.



Sa respiration est forte, trop forte pour être fidèle à une réalité objective, et son rythme soutenu impose aussi au spectateur un essoufflement. Dans la crise d'angoisse, un des aspects importants est l'effacement du reste du monde pour se focaliser sur sa propre personne (se référer aux témoignages en annexe). Même s'il se passe des choses autour d'elle, Okko ne s'en rend pas compte, elle n'entend pas, son cerveau opère un tri et se concentre sur sa propre respiration. Le spectateur, mis dans une situation d'écoute où cette respiration omniprésente et saccadée prend toute la place, partage l'impression et la crise d'angoisse d'Okko.

C’est aussi ce que j’ai cherché à reproduire dans le climax de mon film, la crise d’angoisse d’Adam, le personnage principal, dans un petit local de son entreprise. Le spectateur est très proche de lui, le local dans lequel il se trouve n’existe pas (ni pour lui ni pour le spectateur), seulement ses battements de coeur filtrés en fréquences (comme par son propre corps) et sa respiration extrêmement forte et proche, envoyée dans toutes les enceintes pour mettre le spectateur dans un trouble proche de celui d’Adam.

***Photogramme de mon film de film d’études* Souvent, le vide**

Un autre effet – plus bref – qui participe au sentiment d’angoisse de la jeune protagoniste Okko, se manifeste au moment où son amie lui demande ce qui ne va pas. Okko est tellement concentrée sur sa respiration qu’elle s'isole complètement de l’extérieur et ne semble pas l’entendre. La voix de son amie est toute étouffée et faible, à peine intelligible. Si les créateurs du film ont adopté un traitement classique de l’image tout au long de la séquence, c’est au son que se joue la distance au réel que ressent Okko.

Cet effet joue sur la tendance du cinéma au voco-centrisme :

> « Processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention de la même façon que pour l'oeil, dans un plan de cinéma, le visage humain. […] Le voco-centrisme peut être barré ou atténué par des procédés particuliers, par exemple, la façon dont une caméra peut mettre à distance les personnages pour empêcher notre attention de s'attacher à une voix. […] Cela ne veut pas dire que dans les films classiquement voco-centristes, les autres sons, les bruits et la musique, ne sont "pas importants". Ce n'est que lorsque ces parties sont absentes ou différentes que l'on ressent que "quelque chose a changé" »[30].

Quand il se passe quelque chose d'étrange avec la voix humaine, le cerveau se dit que quelque chose cloche.

b. Revoir Paris *de Alice Winocour (2022) - sons intérieurs*

Dans *Revoir Paris* de Alice Winocour, Mia, joué par Virginie Effira, est une survivante d'un attentat qui a eu lieu dans une brasserie à Paris. Trois mois plus tard, elle n'a toujours pas réussi à retrouver sa vie normale et elle ne se rappelle de l'évènement que par bribes. Elle décide d'enquêter avec sa mémoire pour se reconstruire et tout au long du film, la subjectivité du ressenti du personnage de Mia lors de l'attaque terroriste va servir la narration.

Au début du film, cette scène d'attaque est confuse, on est très proche du personnage, on ne voit pas les terroristes, le champ de vision se limite au dessous de la table, au niveau du sol, car le personnage se protège des coups de feu. Les sons sont très forts et confus. On partage l'expérience avec le personnage, sans en savoir plus sur les assaillants, les autres personnes, les autres victimes… Le regard de Mia s'accroche à des détails, que l'on voit en caméra subjective. Elle regarde des choses qui paraissent sans importance à cet instant, mais qui lui reviendront par la suite.

---

[30] Michel Chion. *Un art sonore, le cinéma*. pp. 438-439

L'image est guidée par l'oeil de la protagoniste, de même le son par son oreille, et souvent on entend quelques instants avant ce que l'on va voir, il y a focalisation du spectateur sur les perceptions de Mia. Le son des détonations est extrêmement fort, cela nous dérange et nous fait partager (dans une certaine mesure) par sursauts ce que ressent Mia.

Mia est par la suite atteinte de stress post-traumatique, ses angoisses en réminiscence à la nuit de l'attentat seront le moteur de ses actions tout au long de l'histoire.

La mémoire de Mia reviendra par bribes. Alice Winocour dit :

> « Ici, on n'a pas affaire à des flash-back – qui sont des souvenirs –, mais à la mémoire récurrente involontaire, soit de vraies réminiscences d'un événement : en sentant ou en voyant quelque chose, la personne est immédiatement replongée dans son vécu. Le film le signifie par l'irruption brutale de flashs visuels et sonores, car la mémoire est très sensible au son ; c'est d'ailleurs ce qui disjoncte à la dernière minute. Produire cette forme diffractée a constitué un gros enjeu, je ne voulais pas être dans quelque chose de trop narratif, d'où des éléments qui surgissent subitement dans l'obscurité. »[31]

Dans une autre scène de fête au cours de laquelle ils célèbrent l'anniversaire de son compagnon, le son de la fête s'estompe soudainement lorsque Mia allume les bougies. Elle a une réminiscence, elle revoit et surtout entend très fort et nettement les bougies crépitantes du gâteau d'anniversaire de Thomas, joué par Benoît Magimel, le soir de

[31] Laura Pertuy, *Alice Winocour : « Le cinéma permet d'exprimer des sensations pour lesquels il n'existe pas de mots »,* article Trois Couleurs

l’attentat. Elle sort de son état second en prononçant un « hein ? », son amie était encore en train de lui parler mais elle ne s’en rendait pas compte. C’est par le son que Mia entre et sort de cet état, un son objectif qui transite vers un son subjectif de bougie, puis le son de la voix de son amie qui vient chercher Mia et le spectateur hors de cette « replongée dans son vécu ».

Le fait que le soir de l’attaque il pleuve la marque énormément, elle s’en souvient précisément à plusieurs moments du film. La pluie caractérise donc la cause de sa présence dans ce bar. S’il n’avait pas plu, elle ne se serait pas réfugié dans ce bar, elle n’aurait donc pas été impliquée, victime de cet attentat. Le son de la pluie est donc très important. Alice Winocour va s’en servir à de nombreuses reprises dans le film pour ancrer ce stress post-traumatique, ces réminiscences.

Dans une scène on entend clairement pleuvoir alors qu’elle est dans son lit, ne trouvant pas le sommeil. On s’imagine naturellement qu’il pleut à l’extérieur de son appartement. Lorsqu’elle finit par fermer les yeux, la pluie s’arrête aussi net. On comprend alors qu’on entendait quelque chose qu’elle seule entend, qui est dans sa tête : une manifestation de son stress.

Son ressenti par rapport au monde extérieur a changé également, elle se sent plus fragile, plus atteignable. Cela se ressent lorsqu’elle est dans la rue, le bruit de la ville est fort, agressif, et elle y est plus sensible depuis l’attentat.

c. Pi *de Darren Aronofsky (1998) - musique intérieure*

Dans mon film, j'ai intentionnellement choisi de ne pas utiliser de musique pendant les moments d'angoisse. Le procédé cinématographique me semblait trop significatif, trop extérieur, hors de la diégèse. Je pensais que le son uniquement pouvait amener une plus grande finesse.

Dans *Pi*, Darren Aronofsky, pour montrer l'emballement mental des obsessions de son protagoniste qui sombre de plus en plus dans la folie et la schizophrénie, déploie une musique de genre « jungle » aux rythmiques très complexes et rapides. Cette musique par ses caractéristiques, illustre les ressentis du protagoniste mais a une action physiologique sur le spectateur, accélère son rythme cardiaque et le pousse à se prendre au jeu (presque malgré lui).

Cette musique nous fait ressentir ce que ressent le personnage mais pas directement, car lui n'entend pas la musique. Dans ce cas, il n'y a pas de réel partage de subjectivité. On peut se sentir excité comme lui, mais par un processus extérieur, et d'une façon différente de lui. On est amenés à partager son expérience, mais pas ses perceptions sensorielles.

C'est aussi via l'adjonction de l'image, une caméra portée en harnais par le protagoniste qui se cadre lui même, que le film illustre la sensation de déséquilibre du personnage, nous conduisant également à ressentir ce malaise.

Suzanne Tanner Béguelin, dans un chapitre consacré à la musique intérieure rapproche cette dernière de la voix intérieure :

> « De même que l'on parle de voix intérieure lorsqu'on entend les pensées d'un protagoniste, il peut arriver qu'une musique soit présente dans la tête d'un personnage ; mais si la voix intérieure est de l'ordre de la conscience, énonce des préoccupations, des commentaires, la musique intérieure est du côté de l'intuition, du non-formulé. »[32]

Il faudrait étudier ce sujet plus profondément par le biais de la psycho-acoustique, mais, alors qu'on entend une voix intérieure lorsque l'on se parle, je pense que l'on n'entend pas vraiment de musique dans notre tête.

Le plus proche d'une musique intérieure que j'entends serait ma propre voix qui chante ou qui imite les instruments auxquels je pense (moi me chantant des *tin-tintin-tin-tin* des cuivres de la *Chevauchées de Walkyries* de Wagner en dévalant un pente à vélo, sans entendre le son de vrais cuivres)…

La musique intérieure serait donc déjà une interprétation cinématographique d'un réel ressenti.

d. Autres réflexions sur mon propre film de fin d'études Souvent, le vide

Lors d'une crise d'angoisse, l'hyperacousie est souvent évoquée comme un des symptômes concernant l'aspect sonore des multiples sensations corporelles.

« L'hyperacousie […] est caractérisée par l'apparition d'une intolérance à certaines fréquences sonores précédemment et communément bien tolérées. La sensibilité au bruit rapportée est souvent accompagnée de douleurs provoquées par la perception de certains sons tantôt forts, tantôt ordinairement négligés. »[33]

C'est ce que j'ai essayé de travailler dans la séquence où Adam commence à sentir un trouble poindre en lui. Le bruit de manipulation d'aluminium que son collègue

---

[32] Suzanne Tanner Béguelin, *À l'écoute des sons au cinéma*, Chapitre IV.5.3 – Musique intérieure. p. 180

[33] Pierre Cole, et Philippe Peignard. « Chapitre 38. Liaison en ORL et chirurgie orale », dans *Psychiatrie de liaison*. pp. 390-404.

paresseux provoque déclenche en lui une réaction exagérée, ses collègues n'en font pas grand cas, mais lui est vraiment beaucoup dérangé par ces bruits. C'est le début de son mal-être.

Lorsque des sons se développent et persistent dans l'oreille – que ce soit celle du protagoniste ou du spectateur –, puis que subitement ils s'arrêtent « […] d'une part, ils nous obligent, par leur interruption, à retendre l'oreille vers ce que nous voulions oublier, et d'autre part ils mettent à nu notre écoute. »[34]
« Le son qu'on cesse d'entendre ou de faire, libère, fait surgir à la perception d'autres sons qu'on ne pouvait percevoir. Il faut qu'un son se taise pour qu'un autre existe. »[35]
C'est ce que j'ai essayé de développer dans une séquence où le protagoniste entend ses collègues près de lui. Il n'arrive plus à se concentrer et perd le sens du discours, leur voix finissant même par ressembler à une langue imaginaire…

La séquence où la chute du sandwich déclenche le climax de la crise d'angoisse d'Adam m'a permis d'explorer le degré de son objectivo-ressenti. La synchrèse[36] que l'on s'attend à expérimenter lors de cette chute est perturbée par un son de chute extraordinaire, à la place d'un léger *ploc* métallisé objectif que le sandwich entouré d'aluminium devrait causer, une importante détonation se produit dans la bande son. C'est que l'exagération de ce son provient de l'intériorité du protagoniste. Les plans de chute sont subjectifs, la caméra prend la place de son oeil et de son cerveau qui déforment l'image, et le son est le ressenti, l'interprétation subjective de la chute pour Adam.

---

[34] Michel Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, p. 99

[35] Michel Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, p. 98

[36] Voir p. 5

III. AUTRES PISTES DE RÉFLEXION, EXCÈS ET CLICHÉS

1. Écriture et genèse d'un projet sonore

Un des objectifs de mon film était de n'avoir pas recours à ce que Michel Chion caractérise de transcription acoustique de ce que l'on voit ou sent, mais d'atteindre un double langage audio-visuel comme le sont en réalité notre vue et notre ouïe : ils sont là pour donner des informations différentes au cerveau pour se représenter le plus de choses possibles. Si le son et l'image donnaient exactement les même informations, il est très probable qu'un des deux aurait disparu au cours de l'évolution car il n'aurait pas eu d'utilité pour la survie.

Mon objectif était d'avoir une approche expérimentale dans la construction du son, en évitant au maximum de me reposer sur quoi que ce soit de musical (nappes musicales, musique « in », musique « de fosse »...) pour me rapprocher d'une traduction la plus juste et corporelle possible des sensations de crise d'angoisse, j'ai essayé d'approcher une forme de naturalisme sonore, à travers une recherche sonore des symptômes de troubles psychiques.

Mais le naturalisme est différent du réalisme. En effet, on rapproche plus communément le réalisme à l'objectivité. Le naturalisme revêtait pour moi une réalité subjective, une réalité personnelle, individuelle. J'ai essayé d'approcher d'un réalisme symptomatique interne à un personnage souffrant de crises d'angoisse.

Certains sons du film peuvent paraitre désagréables, pour coller à la gêne du personnage. Mon but n'est pas de mettre gratuitement le spectateur dans une posture déplaisante, mais de lui permettre de comprendre ce qu'une personne sujette aux crises d'angoisse peut ressentir. L'identification et l'empathie me paraissent très importants dans la recherche d'un partage sensoriel au spectateur. Les deux vont ensemble, s'il n'y a pas identification il n'y a pas de partage, et inversement s'il n'y a pas un minimum de partage, il n'y aura pas d'identification au protagoniste.

Pour ce genre de film, les différentes étapes de la création du son sont importantes, et ce dès la genèse. Nicolas Becker, interrogé sur son travail sur *Sound Of Metal*, note :

> « Ce qui est formidable c'est que, sur ce film en particulier, Darier Marder et son frère ont vraiment écrit [je souligne] la partition sonore et l'idée sonore des scènes, ils ont écrit le son. Souvent dans les films, le son est une chose qui est faite après coup et qui devient forcément une sorte de joli papier peint, alors que dans ce film le son est un élément structurant et narratif, pas uniquement le son du dialogue, mais le son du film. »[37]

Dans cette interview, Nicolas Becker souligne l'importance de la réflexion en amont sur le son, sur les sensations. Il nous dit ensuite qu'il s'est beaucoup renseigné et documenté sur ces effets de surdité pour être au plus proche d'une vérité des sensations. C'est un point qui me semble primordial pour ce genre de travail.

Dans mon film, les scènes se suivent et forment finalement ensemble une sorte de catalogue. Cela m'a permis d'explorer de multiples effets en les reliant graduellement à la montée d'angoisse de mon protagoniste, certains étant précisément inspirés par des films, et d'autres nous apparaissant plus naturellement lors de l'écriture. Avec mon co-scénariste, nous avons beaucoup discuté des différents témoignages que j'ai pu recueillir et les avons comparés avec des films, pour essayer de nous donner la possibilité de les mettre en pratique lors du tournage et de la post-production, au son comme à l'image.

Pendant mon tournage, la prise de son n'a pas été travaillée de manière particulière car les idées de mise en scène sonore ne nécessitaient pas une prise de son spéciale mais plutôt un travail très important au montage son et au bruitage. Je me suis d'ailleurs frotté à la difficulté de faire ressentir aux acteurs des symptômes et les sons qui leurs sont associés, alors qu'eux mêmes n'étaient pas sujets à ces troubles.
Une des particularités du travail sur mon film par rapport à ce que j'ai pu expérimenter jusqu'ici, a été de travailler le montage son et le montage image en parallèle, pour

---

[37] Olivia Gesbert, *Nicolas Becker remet le son*, podcast France Culture

pouvoir vraiment penser le rythme, l'intensité des scènes et des ressentis des personnages.
Le mixage est venu peaufiner ce travail de montage son dans la précision des effets dérangeants.

Le climax de mon film étant la crise d'angoisse du protagoniste, cette scène a fait l'objet du plus gros du travail de recherche, mais le contexte menant à la crise d'angoisse a également été essentiel. C'est pour cela que j'ai choisi d'inscrire cette scène en particulier dans une journée de travail du personnage. Cela m'a permis de donner de la profondeur à cette situation, ainsi que de créer un contraste entre une journée relativement banale, dans un univers plutôt amical, et la montée d'angoisse, qui en est d'autant plus saisissante.
Nous avons pensé cette scène comme le pic de la distorsion vécue par le protagoniste, que ce soit à l'image ou au son, en s'inspirant des divers témoignages. La subjectivité du ressenti du personnage est à son apogée. Par des « perceptions trans-sensorielles »[38], proches des effets possibles de la synesthésie[39], le grain à l'image et au son, le flou de sa vision et de sa position dans l'espace par le son, la pulsation de son cœur, accentue son malaise qui s'exprime corporellement de manière très intense dans l'angoisse, sa dissociation.

Un effet de bourdonnement pulsé sur les battements de son cœur a d'ailleurs été tenté, mais l'effet n'était pas suffisamment satisfaisant.

---

[38] « Perceptions qui ne sont d'aucun sens en particulier, mais peuvent emprunter le canal d'un sens ou d'un autre, sans que leur contenu et leur effet soit enfermé dans les limites de ce sens.»
Michel Chion. *Un art sonore, le cinéma*. p. 435

[39] Voir paragraphe suivant

2. Les excès du point de vue subjectif

Il faut cependant faire attention aux excès de la synesthésie[40]. Plusieurs type de synesthésies sont possibles, tous les sens sont concernés, même l'odorat, le goût, et le toucher. Mais ceux qui nous intéressent ici sont évidemment la vue et l'ouïe.

Nous en avons un exemple frappant dans le film *Blink* de Michael Apted (1993), dans lequel la protagoniste, aveugle depuis l'enfance et qu'une opération rend à la lumière, découvre un monde déroutant aux contours flous et incertains. Dans la scène où le médecin lui ouvre les yeux pour la première fois, l'effet se joue par un plan subjectif où la caméra est son œil, et capte petit à petit le monde, d'abord sombre, bleuté, flou et déformé pour se rapprocher de la vision standard.

Mais le son de cette séquence ne représente pas ce qu'elle entend. Outre la musique sous forme de nappe musicale extérieure au récit, le son souligne l'image, cette percée de la lumière par des effets sonores de déchirures ou de formes d'appels d'air.

---

[40] « (du grec syn, union, et aesthesis, sensation) [c']est un phénomène qui consiste en un liage sensoriel inhabituel, dans lequel certains stimuli évoquent automatiquement une perception additionnelle (Cohen Kadosh & Henik, 2007) »
Émilie Caspar, Régine Kolinsky. *Revue d'un phénomène étrange : la synesthésie*, L'Année psychologique

Poussée à l'extrême, la multiplication des effets subjectifs peuvent s'apparenter davantage à une démonstration technique qu'à une plongée en empathie dans l'intériorité d'un personnage et ses troubles. Le film peut alors se rapprocher d'un jeu vidéo – sans l'aspect participatif –, à l'image du film *Hardcore Henry* d'Ilya Naishuller, filmé entièrement en caméra subjective, qui rappelle des jeux vidéos FPS[41], annoncé dans la presse comme « *Hardcore Henry*, un film pour la génération Xbox »[42]. Une telle sur-exploitation de l'effet subjectif est-elle justifiée par les besoins de l'histoire et du récit ?

***Système de prise de vue et de prise de son du film* Hardcore Henry**

[41] En français, jeu de tir à la première personne, dont les plus connus sont *Call Of Duty*, *Doom*…

[42] Frankie Taggart, *Hardcore Henry, un film pour la génération Xbox*, article La Presse

3. Qu'en est-il du cliché ?

Dans une première phase de ma réflexion sur ce sujet, principalement pour la création et l'écriture de mon film, je voulais essayer de chercher à m'éloigner de ce qui m'apparaissait être des clichés, des procédés caricaturaux. J'avais principalement en tête les nappes sonores stridentes et bourdonnantes, à l'évolution lente, de certains genres cinématographiques de la science-fiction ou même de l'horreur, ou encore les effets d'atténuation de certaines fréquences pour rendre le son cotonneux, étouffé…
On peut avoir la sensation que tous ces environnements sonores se ressemblent, ce qui procure une impressions de « clichés » sonores.

> « On trouve d'innombrables recherches ponctuelles, dans l'histoire du parlant, de *son subjectif*, et souvent ceux que l'on retient comme clairs sont les plus caricaturaux, comme la symbolisation par exemple de la surdité : un mendiant aveugle dans *M. le Maudit* se bouche les oreilles avec les mains, et nous cessons un temps d'entendre l'orgue de Barbarie désaccordé qui l'indispose ; dans *Un grand amour de Beethoven*, 1936, d'Abel Gance, le compositeur n'entend plus le violoneux du village, et pour que nous le comprenions Gance fait décroître le son (jusque-là audible pour nous) quand Beethoven s'approche du musicien. On pourrait faire un livre entier sur cette question, que nous abordons dans un autre chapitre (celui consacré à l'oreille). Là encore, l'utilisation du "son subjectif" est souvent soit mal repérée comme telle (mais ressentie dans ses effets), soit repérée comme telle et sombrant dans une rhétorique grossière. »[43]

Je me suis posé la question de savoir d'où proviennent ces procédés caricaturaux (que j'interprétais comme des « clichés »), et surtout de savoir si l'on peut réellement parler de clichés dans ce cas.

---

[43] Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, XII. 2) Une poignée d'effets rhétoriques. 4. Son subjectif. p. 188

Les effets décrits plus haut peuvent nous apparaitre clichés, mais ils fonctionnent et sont acceptés, probablement parce qu'ils sont fondés sur une base de réalité. Il suffit de relire l'un des témoignages :

> « Sur le plan auditif, c'est plutôt un bourdonnement qui domine, sourd, induit sans doute par la concentration, le stress et la pression sanguine dans la tête. Hormis ce bourdonnement et les battements de son cœur, le reste de son corps est silencieux certainement du fait de l'absence de mouvement et d'action.
>
> Les bruits extérieurs, de ce qui nous entoure, sont eux assourdis, semblant lointains, étouffés, atténués, comme "dans du coton", mélangés, fondus, dans un bruit de fond résonnant, comme dans un tunnel. »

Ce sont des effets qui nous paraissent clichés. Mais à partir du moment où ils fonctionnent, qu'ils procurent les sensations voulues et qu'ils sont réellement vécus et expérimentés par les personnes concernées, je pense qu'ils acquièrent une franche légitimité. Ces artifices aident justement à faire passer complètement les sensations existantes, ou les effets à produire.

CONCLUSION

Au cinéma, les spectateurs reçoivent une suite d'images, de sons, tous choisis, qui remplacent leur propre perception. Alors que dehors, la sensibilité de chacun va permettre de voir et d'entendre différemment de son voisin ou de sa voisine, dans la salle de cinéma on nous force à voir, et à écouter la même chose exactement. Ce sont ensuite les souvenirs personnels et les expériences antérieures qui amènent à des analyses, des interprétations différentes, mais tout le monde part de la même matière.

Si l'on peut souhaiter, au son, se rapprocher d'une exactitude dans le rendu des impressions ou sensations, il faut se souvenir que le cinéma est justement un à peu près. Le cadre ne révèle pas tout de l'univers visible d'un film, le son n'a donc pas besoin d'être exactement tel que tout le monde entend. Il est normal de rechercher autre chose dans le cinéma, un plus (sinon, les films à grand spectacle ou fantastiques et de science-fiction ne fonctionneraient pas autant). C'est dans le cadre de chaque film et de son univers propre qu'il faut chercher une forme d'exactitude. L'oreille s'adapte à ce qu'elle entend au bout d'un moment, et à chaque début de séance, réajuste son référentiel. Aussi, ce qui nous paraît être une transcription sonore réaliste peut considérablement varier, selon le genre du film que nous regardons.

Il est impossible – que ce soit sur le plan ontologique mais aussi technique – d'épouser à 100% les ressentis de quelqu'un d'autre (qu'il soit un autre être humain ou un personnage de fiction) mais il est possible de s'en approcher via les différents procédés que j'ai évoqué dans ce mémoire.

Cela nous sert à être au plus proche des protagonistes, de développer le maximum d'identification, de partage et donc d'empathie.

Il est intéressant de réfléchir à dissocier la réflexion sur la prise de son et la prise de vue, sur l'image finale et le son final que recevra le spectateur.

Ces procédés de représentations sensorielles requièrent plusieurs étapes de travail, dont un travail très en amont, dès l'écriture. Il est important de réfléchir à chaque étape aussi bien au scénario, à l'histoire et la narration, qu'à la partie technique, comment accompagner et créer une idée, et pas juste souligner quelque chose qui serait déjà là. Assembler toutes les couches permet de former une couche globale, finale, à l'image de notre cerveau qui reçoit des informations visuelles et des informations sonores et s'en construit une histoire subjective.

Cela vient initialement d'une véritable envie de création et de recherche. Certains professionnels du son, à l'image de Nicolas Becker, cherchent vraiment à travailler cette relation d'échange protagoniste/spectateur : « Dans des films comme *Gravity*, *Ex-Machina* ou *Premier Contact*, je fais partie des gens qui ont essayé de proposer des choses qui laissent le spectateur participer beaucoup plus au film. »[44].

Certains effets sont très spécifiques, comme les acouphènes, auxquels « chacun réagit différemment, et [ils] peuvent être de types très variés. Pour autant ce ne sont pas des hallucinations – mais des phénomènes parfaitement objectifs, que l'on peut mesurer »[45].

La volonté d'explorer des procédés qui permettent de faire partager au spectateur une expérience sensorielle donnée est intimement liée à la nature même du cinéma. Celui-ci, depuis ses débuts, cherche à nouer un lien entre le spectateur et ce qui se déroule à l'écran.
Que penser alors aujourd'hui des hyper-technologies qui permettraient de passer à un stade supérieur de partage de sensations ? Depuis longtemps, des procédés d'exploitation essayent de pousser l'expérience cinéma encore plus loin, en ajoutant aux

---

[44] Louis-Valentin Lopez, *"Une approche interne du son" : The Sound of Metal, ou comment retranscrire la surdité au cinéma*,

[45] Michel Chion, *Le son. Ouïr, écouter, observer*, p. 132

sens de la vue et de l'audition, l'odorat avec le procédé (mineur) de l'Odorama[46], ou encore le toucher par des effets recréant la pluie, ou des sièges mouvants avec la 4DX :

> « L'expérience de cinéma absolue. Plongés au cœur du film, tous vos sens sont stimulés au travers d'une expérience cinématographique immersive unique et inédite. »[47]
>
> « Cette technologie vous offre l'expérience cinéma la plus absolue qui soit. Cet équipement de haute technologie associe les mouvements des sièges montés sur vérins à des effets sensoriels spécifiques tels que le vent, la pluie, l'orage, le brouillard, la neige, la fumée, les odeurs et la lumière en parfaite synchronisation avec les images du film à l'écran. »[48]

Avec ce type de technologies, la synchrèse multi-sensorielle est poussée à son paroxysme. Nous apporte-t-elle davantage d'ouverture et d'empathie ?

---

[46] « Oubliez la 3D, *Polyester* de John Waters ressort en salles accompagné de sa carte olfactive à gratter. Oserez-vous plonger votre nez dans l'intimité de la famille défaillante menée par l'icône trash Divine ? » Marco Pierrard, *"Polyester" en Odorama, ça sent le culte*, article CitaZine

[47] https://www.pathe.fr/experiences/4dx

[48] « Qu'est-ce que la 4DX ? », https://kinepolis.fr/faq-page/technologies/quest-ce-que-la-4dx

BIBLIOGRAPHIE

Livres :

- BRESSON Robert. *Notes sur le cinématograph*e. NRF Gallimard, 1975.
- CHION Michel. *Le son. Ouïr, écouter, observer*. *3e édition revue et actualisée*. Armand Colin, 2018.
- CHION Michel. *Un art sonore, le cinéma*. Cahiers du Cinéma, coll. Essais, 2003.
- COLE Pierre, et PEIGNARD Philippe. « Chapitre 38. Liaison en ORL et chirurgie orale », dans *Psychiatrie de liaison*, sous la direction de Cédric Lemogne, Lavoisier, 2018,
- DESHAYS Daniel. *Entendre le cinéma*. Klincksieck, coll. 50 questions, 2010.
- TANNER BÉGUELIN Suzanne. *À l'écoute des sons au cinéma*. Editions L'Harmattan, 2020.
- COLLECTIF, *DSM-IV-TR, Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Masson éditeur, 2005.

Revues :

- DESHAYS Daniel. *Les territoires du sonore. Séminaire de Lussas 2006*, La Revue Documentaires, vol. 21, no. 1, 2007, pp. 41-132.
- KERR Richard. *L'effet « wow! »*. 24 images, no. 129, 2006, pp. 24–25.
- CASPAR Émilie A., KOLINSKY Régine. *Revue d'un phénomène étrange : la synesthésie*, L'Année psychologique, vol. 113, no. 4, 2013, pp. 629-666.

Internet :

- VAN REETH Adèle, *Lucrèce, Montaigne, Pascal : bonjour l'angoisse !*, [podcast], France Culture, 11 avril 2022, en ligne, [URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/lucrece-montaigne-pascal-bonjour-l-angoisse-4369762], consulté le 10 février 2023.
- VAN REETH Adèle, *La psychanalyse est-elle un remède à l'angoisse ?*, [podcast], France Culture, 12 avril 2022, en ligne, [URL : https://www.radiofrance.fr/

franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/la-psychanalyse-est-elle-un-remede-a-l-angoisse-4264236], consulté le 11 février 2023.

- GESBERT Olivia, *Nicolas Becker remet le son*, [podcast], France Culture, 21 juin 2021, [URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/nicolas-becker-remet-le-son-9403314], consulté le 15 mai 2023.
- LOPEZ Louis-Valentin, *"Une approche interne du son" : The Sound of Metal, ou comment retranscrire la surdité au cinéma*, [article], France Musique, 27 avril 2021, en ligne, [URL : https://www.radiofrance.fr/francemusique/une-approche-interne-du-son-the-sound-of-metal-ou-comment-retranscrire-la-surdite-au-cinema-8176803], consulté le 02 mai 2023.
- PERTUY Laura, *Alice Winocour « Le cinéma permet d'exprimer des sensations pour lesquels il n'existe pas de mots »*, [article], Trois Couleurs, 06 septembre 2022, en ligne, [URL : https://www.troiscouleurs.fr/article/alice-winocour-revoir-paris-interview], consulté le 30 janvier 2023.
- COMBE David, BARBIEUX Jean-Marc, LEE Aldo, SWIMBERGE France, *Totale immersion : Nicolas Becker, Fujita, Boris Lehman*, [émission], ARTE, 17 décembre 2021, en ligne, [URL : https://www.youtube.com/watch?v=OOkWupjXsKU], consulté le 24 avril 2023.
- TAGGART Frankie, *Hardcore Henry, un film pour la génération Xbox*, [article], La Presse, 10 avril 2016, en ligne, [URL : https://www.lapresse.ca/cinema/201604/10/01-4969682-hardcore-henry-un-film-pour-la-generation-xbox.php], consulté le 10 mai 2023.
- PIERRARD Marco, *"Polyester" en Odorama, ça sent le culte*, [article], CitaZine, 27 février 2015, en ligne, [URL : https://www.citazine.fr/article/polyester-en-odorama-ca-sent-culte], consulté le 09 février 2023.

FILMOGRAPHIE

- APTED Michael, *Blink*, 1993
- ARONOFSKY Darren, *Pi*, 1998
- COHEN Hugo, *Souvent, le vide*, 2023, court-métrage, film de fin d'études la Fémis
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU Alejandro, *Anna*, dans *Chacun son cinéma*, 2007
- KŌSAKA Kitarō, *Okko et les fantômes*, 2018
- MARDER Darius, *Sound of Metal*, 2021
- NAISHULLER Ilya, *Hardcore Henry*, 2015
- TRUMBO Dalton, *Johnny s'en va-t-en guerre de*, 1971
- TOLÉDANO Éric, NAKACHE Olivier, *En thérapie*, 2021, série
- WINOCOUR Alice, *Revoir Paris*, 2022

ANNEXE

Témoignages

Témoignage #1 - femme 20/30 ans

Ça commence par une gêne au niveau du plexus solaire et une accélération du rythme cardiaque qui arrive de nulle part (les crises arrivent souvent quand je suis seule et pas directement après un événement stressant). Puis cette accélération engendre de la peur et ensuite viennent les bourdonnements dans les oreilles, les fourmillements dans la tête et les gros vertiges (comme si j'étais très soûle ou que j'étais sur bateau qui bouge beaucoup), et donc c'est pas possible de rester debout.

En général, je pleure donc c'est surtout très flou en ce qui concerne la vue. Après même si ça ne concerne plus la vue ou l'ouïe, c'est quand même toujours récurant : l'hyper-ventilation, les fourmillements dans le corps surtout les extrémités, les doigts qui collent, des dissociations (surtout l'impression de ne pas être vraiment à l'endroit où je me trouve, que ce n'est pas moi qui parle), de serrer les dents, des acouphènes fréquents et des troubles du comportement alimentaire (et dans mon cas manger beaucoup trop parce que l'impression d'être toujours vide).

Témoignage #2 - homme 20/30 ans

Concernant le son lors de mes crises, j'entends mon cœur battre dans mes tympans et j'ai parfois des acouphènes.

Au niveau de la vue, ma vision devient trouble sur les côtés, parfois se rétréci. Dans des rares cas, lorsque ma crise est particulièrement intense, je peux voir rouge, et ça « clignote » ou « palpite » en rythme avec les battements de mon cœur.

Témoignage #3 - femme 50/60 ans

Blocage psychologique et réactions principalement physiques, transpiration, mains moites, paralysie totale ou partielle, angoisse, accélération du rythme cardiaque, sensation d'étouffement, lourdeurs derrière les genoux, émotion qui submerge, parfois jusqu'au pleurs.

Sur le plan auditif, c'est plutôt un bourdonnement qui domine, sourd, induit sans doute par la concentration, le stress et la pression sanguine dans la tête. Hormis ce bourdonnement et les battements de son cœur, le reste de son corps est silencieux certainement du fait de l'absence de mouvement et d'action.

Les bruits extérieurs, de ce qui nous entoure, sont eux assourdis, semblant lointains, étouffés, atténués, comme « dans du coton », mélangés, fondus, dans un bruit de fond résonnant, comme dans un tunnel.

Témoignage #4 - homme 20/30 ans

Lors d'une crise d'angoisse, je sens le stress monter et je sais que je vais défaillir.

J'ai principalement mal au cœur et j'ai l'impression que je vais m'évanouir. Je ne suis concentré que sur mon stress, c'est très dur pour moi de me calmer et comme à chaque crise j'ai vraiment envie d'abandonner.

Je ne fais pas attention au bruit autour de moi et ma vision reste focus sur un point. J'ai l'impression que ça dure des heures alors que ça ne dure que quelques minutes. Ça m'arrive par journée et si j'en fais une dans la journée, je sais que quand j'aurais un moment de solitude cela reviendra.