

La mémoire du son. Figurer l'absence par le son.

Théo Cancelli

Département son

Promotion John Carpenter 2022

Mémoire de fin d'études

Sous la direction de Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier pour le temps qu'ils m'ont accordé, leurs conseils et leur accompagnement bienveillant tout au long de ces quatre années

Jean-Pierre Laforce, Valérie Deloof, Jacques Descomps

Mais aussi, pour leurs explications et leur support technique ;

Olivier Kalondji, Lucile Waterlot, Michaël Stab, Pierre Sens

Arnaud Cachot, Hélène Orfèvre, Adrien Gueydan

Je remercie aussi toute l'équipe de tournage et de post-production de mon film de fin d'études qui m'a aidé à investir les interrogations qui jalonnent ce mémoire.

Je tiens aussi à remercier mes parents, pour leur accompagnement, et pour m'avoir donné l'envie de rejoindre cette école et de concilier mon amour des sons à celui du cinéma.

Je tiens enfin à remercier mes camarades de promotion, avec lesquels j'avance depuis quatre ans et avec qui j'espère grandir encore.

SOMMAIRE

Remerciements	Page 3
Introduction	Page 5
Première partie : La mémoire sonore. Le son dans la constitution de la mémoire.	Page 8
1) Sons et identité	Page 8
2) La prise de son. Cadrage sonore et temporel.	Page 11
3) Le tournage et les sons fantômes.	Page 13
Deuxième partie : Écouter à travers la mémoire.	Page 16
1) Écouter les sons à travers la mémoire culturelle	Page 16
2) L'écoute acousmatique	Page 18
3) L'exemple de Memoria d'Apitchapong Werasethakul	Page 20
Troisième partie : le son comme traduction de la mémoire. La forme des traces.	Page 24
1) Le verbocentrisme des films de mémoire	Page 24
2) Exemple de mon TFE Ubalda.	Page 25
3) L'image vide comme lieu de projection. Panoptic ou l'espace des fantômes.	Page 35
Conclusion	Page 43
Bibliographie	Page 46

Introduction

La photographie et le cinéma ont cette image d'art-témoin. Un art qui serait à même de sauver ce qui s'apprête à se dérober, à disparaître. Dans *La chambre Claire*, Roland Barthes ne cesse d'assimiler la photographie à la disparition. Il la définit comme « la mort du futur ». Ainsi il considère que « Ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement. »¹ L'image est une trace, elle est une inscription et suppose une surface d'inscription technique. Pendant longtemps ce support a été la pellicule. De fait au vingtième siècle, la pellicule a beaucoup été employée comme la métaphore de la disparition proche. Elle est considérée dans l'imaginaire comme le support d'inscription du réel.

« Miroir instantané de la mémoire, toute photographie laisse une trace immobile de ce qui a été, une empreinte inerte de quelque chose qui n'est plus comme avant, un suaire silencieux d'une personne disparue pour toujours de notre horizon. En tant qu'acte simple de la mémoire, la photographie semble témoigner uniquement de la disparition et de la mort des personnes comme des sentiments qui nous lient à elles, des choses comme des lieux auxquels elles appartiennent. »² écrit Giovanni Chiaramonte au sujet des photographies de Andreï Tarkovski dans *Lumière instantanée*.

Si au cinéma cette idée de l'image comme trace, comme réminiscence, comme fantôme est beaucoup employée, il est en apparence plus rare de mettre en scène l'absence à l'endroit du son. On a moins conféré au son ce pouvoir de sauver de la disparition. Peut-être entre autres parce qu'il n'a trouvé d'existence qu'assez tardivement dans l'histoire du cinéma.

Pour ma part, je me suis intéressé de manière répétée, au cours de mes années

¹ *La chambre claire* – Notes sur la photographie, Roland Barthes

² *Lumière instantanée*, Andreï Tarkovski, p 127

à la Femis, à l'absence et à une manière de la rendre audible. Par absence, j'entends un sujet qui manque à une situation, à un lieu, à un être. Un sujet qui ne subsiste qu'au travers d'un souvenir. Nous préservons ces souvenirs autant que possible, comme dans un musée intime, que nous dévoilons parfois au regard d'autrui. Cette production mentale n'a pourtant aucune réalité sensible. Elle n'est qu'un lointain reflet des lieux et des personnes qui ne vivent plus que dans la tête de celui qui entend les représenter. Le besoin de figurer l'absence par le son s'est renforcé peu à peu à la suite des décès de mes grands-pères et de ma mère ces trois dernières années.

Pourquoi est-ce que la matière du souvenir nourrit autant les œuvres cinématographiques ? Et comment faire exister ce qui est antérieur à l'élaboration du film ? Ce qui trouve son origine dans le souvenir. Ce qui de fait n'a jamais été enregistré. Comment matérialiser ce qui n'est pas, ce qui n'est plus ? Comment le faire revivre par le son ?

Le cinéma permet par des jeux de transfert entre présent et passé, entre présence et absence, de remédier à notre infirmité à revenir en arrière. Ce faisant, la représentation du souvenir au cinéma engendre une esthétique particulière que nous investissons dans ce mémoire.

Le cinéma permet de se confronter au temps, de matérialiser un souvenir sur une durée. Il participe à la mémoire collective puisqu'il enregistre le présent et en conserve la trace pour les générations futures. Dans un même temps, il revient sur le passé puisqu'il convoque notre mémoire culturelle et permet l'affirmation d'une identité collective. C'est une archive vivante. Plus encore, il permet d'éprouver ce temps. L'information sonore n'est en théorie qu'une variation d'un son (en tant que variation de pression) dans le temps et dans l'espace. Le son enregistre le changement. De plus, il a quelque chose d'universel et d'intime à la fois. L'évocation sonore semble pouvoir permettre aux souvenirs de se déployer et de se réinventer à travers la diversité des écoutes. Si l'image montre les choses, le son lui, les suggère. L'écoute au cinéma est interprétative et inventive, elle permet de se figurer des choses que l'on ne voit pas et donc potentiellement des choses que l'on ne verra plus.

J'aimerais donc dans ce mémoire explorer différentes possibilités sonores pour pallier l'absence d'une situation ou d'un être. Chercher à comprendre comment elle transparait dans ce qu'il reste d'un sujet, mais aussi signifier, matérialiser sa présence, et rendre présent à nouveau alors même que l'image est vidée de son sujet. Il s'agit là de donner un espace aux fantômes. Les films ne se contentent pas de montrer le monde tel qu'il est. Ils ont la capacité d'appréhender les présences réelles mais aussi de donner un espace aux projections cachées, perdues, inexistantes. Nous ne parlerons pas ou très peu dans ce mémoire du cinéma fantastique. Nous chercherons plutôt à déterminer les moyens sonores mis en œuvre dans l'élaboration de traces et leurs utilisations au cinéma.

Pour ce faire, il s'agira d'abord d'appréhender le son comme constitutif d'une mémoire universelle et intime. D'étudier son rapport aux choses qu'il entend préserver, et identifier les limites qu'il rencontre dans cette démarche. Or, si l'enregistrement sonore constitue une « trace », comment procède-t-on lorsque le sujet est absent ? Nous nous attacherons à développer les outils de figuration de l'absence mis en œuvre dans le cinéma. La voix en premier lieu mais aussi tous les autres moyens qui permettent d'animer une image vide, d'y réintroduire des souvenirs.

Enfin, nous chercherons à mettre en lumière les techniques qui permettent aujourd'hui de remédier à la disparition des sons nécessaires à la construction d'une mémoire sonore.

Première partie : la mémoire sonore. Le son dans la constitution de la mémoire.

Sons et identité

Aujourd'hui, la mémoire visuelle prévaut dans l'imaginaire collectif. Notre quotidien est saturé de représentations iconographiques, au point qu'on en oublie parfois les sons qui nous entourent. Ils constituent pourtant une grande part de notre identité. Chaque jour, des bruits jusqu'alors quotidiens disparaissent. Les enregistrer est un acte de mémoire.

« 50% des sons de la nature ont disparu en 50 ans. »³

L'écoute des sons qui nous entourent, leur compréhension et leur interprétation sont fondateurs dans notre rapport au monde. Il s'agit là d'un apprentissage, universel, qui nous permet d'identifier les choses, de les situer dans un espace et de les confronter à nos souvenirs. Si la perception d'un environnement sonore varie d'une personne à l'autre, il s'agit tout de même d'un référent précieux. En les enregistrant nous permettons deux choses :

- Les conserver, dans une démarche de préservation, de constitution de traces, puisqu'ils peuvent à tout moment disparaître.
- Les réinvestir, notamment au cinéma pour recréer et enrichir l'environnement sonore qui accompagne chaque image, bien au-delà de ce que l'on nous donne à voir.

De plus en plus d'initiatives collectives et individuelles fleurissent pour collecter et archiver les sons, dans un but de conservation. Je pense par exemple au musée sonore *Conserve the Sound* ou au *Museum of Endangered Sounds*,

³ Au sujet de son œuvre, *Le grand orchestre des animaux*, Bernie Krause, bioacousticien.

qui tous deux recensent certains sons qui ont disparus de notre environnement. Je pense aussi à Rana Eid, réalisatrice libanaise rencontrée lors du confinement qui dans un mail, invitait cette communauté du son à partager des enregistrements sonores de nos villes redevenues silencieuses.

« The idea is creating a platform for all the sound persons of the world, to communicate, to share ideas, to share sounds of our silent cities, to try having a reflection about this situation through sound. ».

(L'idée est de créer une plateforme pour toutes les personnes de la profession, pour communiquer, partager des idées et des sons de nos villes silencieuses, pour réfléchir à cette situation à travers le son.) Traduction de l'auteur.

Je pense aussi et surtout aux derniers enregistrements de mon grand-père, des messages vocaux de liste de course, au dernier poème lu par ma mère dans sa chambre d'hôpital.

Car si les sons qui nous entourent disparaissent, ceux qui les émettent aussi.

Les sons sont en voie de disparition. On pourrait même pousser ce point de vue à l'extrême en affirmant qu'un son disparaît alors même qu'il est émis. Lorsqu'on enregistre un son, on enregistre sa disparition. Si l'on considère la question de manière universelle on peut s'inquiéter du devenir de la mémoire d'un peuple qui aurait perdu son son, ce qui fonde son identité collective. Que deviendrait une nation sans archive ?

Le cinéma est chargé de ces questions, de manière inconsciente ou volontaire, puisqu'il fabrique et réinvestit des archives, il façonne des traces.

La prise de son, même lorsqu'elle ne le fait pas à dessein, constitue, elle aussi, une archive. Cette archive sonore permet de contenir le temps bien au-delà de l'archive écrite, textuelle. À travers l'écoute, l'archive sonore rend présent à nouveau.

« On pourra conserver et entendre à nouveau, un an ou un siècle plus tard, un discours mémorable, un tribun de mérite, un chanteur de renom, etc. (...) On pourra s'en servir d'une manière plus privée : pour conserver religieusement les dernières paroles d'un mourant, la voix d'un mort, d'un parent éloigné, d'un amant, d'une maîtresse. » Edison, 1887

La prise de son a bien longtemps été restreinte à une destinée archivistique. L'enregistrement sonore servait en effet à recueillir des moments importants (allocutions, performances musicales, etc.) dans un but de conservation, pour une consultation ultérieure. On peut noter que cette dimension archivistique avait, à l'instar de la photographie, une utilité à la fois publique et privée. D'une part, il avait pour objectif la constitution d'un patrimoine - il s'agissait alors de préserver des sons en voie de disparition à des fins utiles - d'autre part, on a commencé à recueillir des souvenirs dans un but intime.

Ainsi, qu'ils appartiennent à une mémoire singulière ou collective, en enregistrant les sons, nous cherchons à en constituer une trace. La trace d'un instant voué à disparaître. Le preneur de son par sa démarche participe à la conservation de l'instant. Dans le cadre de la production d'une œuvre cinématographique il cherche à restituer de la manière la plus conforme possible, les sons qu'il perçoit ou ceux qu'il juge nécessaires. On pourrait en premier lieu comparer sa pratique à celle d'un restaurateur qui cherche à préserver une œuvre vouée à disparaître, simplement pour ne pas qu'elle tombe dans l'oubli.

Dans le cadre de mon travail de fin d'études, ma démarche documentaire est partie du besoin que j'avais de garder trace des histoires de ma grand-mère. Si j'ai commencé à l'enregistrer dans la simple optique de contrer l'oubli fatal de cette femme dont la mémoire se fragilise, j'ai réalisé que la parole que je recueillais était inhérente à ma pratique. Cette manière de dire, adressée, appliquée, était induite par l'enregistreur. La matière devenait autre. Ou plutôt elle naissait de l'écoute. C'est ainsi que la démarche documentaire que j'ai mise en place dans le cadre de mon film a été de confronter cette parole qui m'était

adressée à une écoute neuve. Je confronte les souvenirs de ma grand-mère, à Fossombrone, le village italien qui l'a vu grandir avant qu'elle n'émigre, à la jeunesse actuelle de ce territoire. Dès lors, le récit prend une connotation fantomatique. Il est le témoin d'une vie qui a eu lieu dans cet espace et qui n'est plus. Il permet aussi pour les jeunes protagonistes de raconter Fossombrone au présent.

« L'enregistrement sonore suppose trois moments : la captation d'occurrences à l'aide d'un microphone, leur fixation sur un support et leur reproduction (diffusion, répétition) »⁴

Or le son au cinéma ne se limite pas à un travail d'archive. Le travail du son tel que j'ai pu l'approcher ces quatre années à l'école n'est pas un acte neutre. C'est un acte chargé d'intentions, de la prise jusqu'à la diffusion.

La prise de son. Cadrage sonore et temporel.

Le compositeur de musique concrète Lionel Marchetti déclare au sujet de la prise de son : « Enregistrer un son n'est pas un acte neutre. Toute action chargée d'intention, lors de l'enregistrement se disséminera ensuite au travers de l'écoute haut-parlante en direction de celui ou celle qui écoute [...] L'acteur (ou les acteurs) du tournage sonore doit apprendre à être présent tout au long de son travail de captation, engagé dans un contact essentiel au plus proche de ses éléments sonores pour qu'ils deviennent, à leur tour, une fois enregistrés des acteurs autonomes. Enregistrer un son, c'est entrer dans le jeu instrumental de la manipulation de tes propres corps sonores tout comme de ton propre corps physique. Prendre en main le microphone, c'est se déplacer au sein d'une manifestation acoustique que tu auras toi-même suscité et à laquelle tu vas te confronter, seul ou en groupe en toute intimité. Enregistrer un son, c'est être

⁴ Battier Marc, « Science et technologie comme source d'inspiration » dans *Musique. Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, de Jean Jacques Nattiez, 2003, p513.

actif : marcher dans un paysage, par exemple, avec le microphone en main tout comme, à l'opposé mettre en scène instrumentalement des corps sonores devant ce même microphone fixe ou mobile. »⁵

Le travail du son au cinéma implique un investissement total. Ce n'est pas un travail hasardeux. À travers le choix d'un microphone, d'un enregistreur et jusqu'à sa diffusion, le son se frotte à celui qui veut le saisir. De manière générale la prise de son est pensée à l'avance, elle s'adapte à son sujet. Le choix du matériel, la diversité des points d'écoute et des systèmes de prise de son influe sur la matière enregistrée. Il ne s'agit pas ou très rarement d'un geste démuné d'intention qui attendrait que l'événement se jette dans ses filets. J'affectionne particulièrement la définition qu'en propose Daniel Deshays puisqu'elle inclut une adresse, un geste d'échange, que nous approfondirons plus tard en évoquant l'idée de mémoire culturelle.

« L'acte de prise de son est pourtant une proposition éveillée. Ce qui est en jeu révèle une perception individuée engageant un choix. Prendre le son, c'est dire "écoute ce que j'ai pris pour toi". C'est un geste social, un échange opéré à travers l'écoute, un acte adressé »⁶

D'une certaine manière, l'ingénieur du son est auteur du son. Il ne s'agit pas d'un simple technicien habilité à faire du « beau son ». Comme le ferait un cadreur, l'ingénieur du son et son équipe vont définir un cadre et, par le choix du dispositif, une couleur sonore. Si l'on dit souvent que le son outrepassé le cadre il y a dans le choix du dispositif et sa mise en œuvre une sélection partielle des sons que l'on enregistre. Pour autant, la maîtrise technique et les intentions formulées à l'avance ne permettent pas toujours de maîtriser la matière sonore qu'on enregistre. On est rarement passif face aux sons. Il faut savoir se placer

⁵ Citation de Lionel Marchetti issue de la thèse « Du langage cinématographique à la musique acousmatique. Écritures et structures » de Martin Bédard.

⁶ Pour une écriture du son. Daniel Deshays, 2006

face à eux, être capable de s'adapter à leurs évolutions. Dès lors, il faut préciser la place de l'ingénieur du son en tournage et la confronter à l'idée qu'il propose, une trace singulière, une interprétation d'un souvenir.

Le tournage et les sons fantômes

« L'avantage de faire du son pour le cinéma ou la télévision, c'est qu'on travaille sur des sons du quotidien, et on essaie de les restituer au mieux de ce qu'on entend. Je travaille de façon à ce que la sensation première que j'ai eue pendant le tournage, arrive jusqu'au spectateur. (...) J'essaie toujours de restituer ces bruits de la vie que j'ai entendus la première fois, cette espèce de grâce que j'ai trouvée par moment pendant les prises, et je fais en sorte qu'ils arrivent à l'oreille des spectateurs. Je veux que le spectateur ressente cet enchantement que j'ai pu avoir en écoutant un bruissement de vent, un passage de moutons, ou une belle voix bien posée. »⁷ déclare Claudine Nougaret lors d'une intervention radiophonique.

Il s'agit de restituer l'instant, de conserver sa trace et de l'adresser aux spectateurs. On pourrait alors penser que seul le son direct, en tant que trace d'un instant, serait valable dans un film. Pourtant déjà au tournage on peut venir discuter son statut de « témoin » objectif, de simple restitution.

Les conditions de tournage tout comme l'intervention du montage viennent modifier cette restitution. Il ne s'agit pas là d'une volonté consciente de détériorer l'empreinte sonore originelle mais d'y apposer un point d'écoute. Si l'on s'emparait des rushes de certains films, on pourrait sans doute y projeter tous les autres films qui y étaient potentiellement contenus et qui ont été écartés par le montage. Des films fantômes.

En situation de tournage, l'ingénieur du son procède de la même manière. Il va

⁷ Intervention de Claudine Nougaret, « Par les temps qui courent » Épisode du jeudi 6 février 2020 par Marie Richeux, France Culture.

chercher à rendre fantômes les sons « parasites », les sons qui détournent de ce qui motive en priorité la séquence. Il concentre son travail sur ce qui lui semble raconter l'instant. D'ordinaire il privilégie les voix avant tout. Ce faisant il se détourne, volontairement, de ce qui pourrait perturber le centre d'attention d'une scène ou d'une séquence. Il travaille l'acoustique souvent pour la minimiser, il cherche aussi à contrôler le hors champ. Il occulte souvent certains sons dans l'idée d'en privilégier d'autres. On finit par enregistrer quelque chose d'assez éloigné de l'instant en tant que mémoire. Il nous faut alors le recomposer à posteriori. Lorsqu'on entre en montage, puis enfin en montage son, on réintroduit ces sons qui devraient initialement habiter l'image, cette fois-ci en les maîtrisant. On ne peut pas se passer de ces sons rendus fantômes puisqu'ils nous racontent un lieu mais aussi le(s) personnage(s), présent(s) ou non à l'écran.

Or, il arrive parfois qu'on ne retrouve pas cette empreinte sonore, que la réécoute soit décevante. Il faut être très vigilant dans la manière qu'on a de capter l'instant.

Tout au long de ces quatre années à l'école, dans le cadre de prises de son cinématographiques, j'ai pu éprouver ce lien entre l'instant de l'enregistrement et la réécoute. Pour l'ingénieur du son comme pour un réalisateur il faut, lors du tournage, distinguer la technique de l'instant. Les réalisateurs fonctionnent au ressenti. Une captation techniquement insatisfaisante restera subordonnée à l'expérience qu'en fait le réalisateur sur le moment. Il faut donc savoir juger de ce qui prévaut à l'instant de la prise de son tout en gardant en tête ce que le montage son et le mixage pourront ou non recréer.

Dès la troisième année, lors de la réalisation de mon image fantôme, et aujourd'hui encore pour mon TFE, j'ai pu identifier les sons qui racontaient l'appartement de ma grand-mère et qui par conséquent la racontait, elle aussi. Le réfrigérateur qui s'impose comme un room tone d'appartement. La pendule de la cuisine, qui rythme le temps qui passe. La télévision qui diffuse trop fort

presque en continu, et qui nous raconte la solitude. Les voisins qui hors-champs nous rappellent que nous sommes dans une HLM modeste. Autant de sons rendus fantômes lors du tournage, puis qu'on a cherché à faire revivre a posteriori.

Cela pose un premier questionnement quant à la manière de restituer un instant par le son. S'agit-il d'archives sonores puisqu'il y a eu intervention sur le sujet au moment de sa captation ? Celui qui fabrique des traces doit-il se distancier, ne pas intervenir sur son sujet, pour l'enregistrer dans son état le plus naturel ? Ou doit-il au contraire laisser l'instant se déployer sans le maîtriser au risque de ne pas pouvoir l'inclure dans son film ?

Lorsqu'il s'agit de traces pures on cherche à capter un instant dans son intégrité, alors que dans la conception d'un film, plus particulièrement en fiction, on cherche à donner les éléments nécessaires pour restituer un moment, « fantasmé » dans un scénario ou dans l'imaginaire d'un réalisateur. Il va de soi que l'on ajoute presque toujours des sons à ceux du direct et que l'on cherche, dans la grande majorité des cas, à contrôler ce direct pour ne pas en perdre l'essence. On ne peut pas pour autant parler de dénaturation puisque c'est une matière en devenir qui à chaque étape du film va être questionné, approfondie. Les questions qui vont jaloner cette élaboration de la bande son procède selon deux principes majeurs. La manière dont ils interagissent avec les images filmés et l'écho qu'ils provoquent à travers nos mémoires de spectateurs.

Deuxième partie : Écouter à travers la mémoire.

Écouter les sons à travers la mémoire culturelle

Lorsqu'on écoute un film on convoque notre mémoire culturelle. Les images et les sons nous renseignent sur l'histoire, sur un lieu, sur un état la société. Ils convoquent nécessairement des représentations culturelles. Le cinéma, par ses codes et à travers les choix sonores qu'il met en place nourrit lui aussi notre écoute. Lorsqu'on regarde un film, notre perception de la bande son est toujours étoffée de sons que nous avons déjà entendus et auxquels nous nous référons de manière subconsciente. Il y a les sons du monde que nous identifions et assignons sans mal à leur source. Il y a aussi les archétypes sonores dont le cinéma regorge. Il s'agit des sons qui, bien qu'absents de notre environnement quotidien, sont immédiatement reconnaissables et ce grâce à leur large utilisation au cinéma ou à la télévision. Il y a donc quelque chose d'universel dans l'écoute d'un film qui pourtant émane de plusieurs singularités, de plusieurs écoutes individuées.

La constitution de la bande son passe par le filtre d'un réalisateur, d'un ingénieur du son, d'un monteur son et enfin d'un mixeur. Tous perçoivent le monde à leur manière et ils entendent le restituer à destination d'un public formé d'autant d'individualités. Les spectateurs analysent et identifient, inconsciemment ou non, cette bande sonore. Elle travaille en souterrain à nous guider à travers notre mémoire culturelle. On ne la remarque pas, sauf lorsqu'elle contrarie nos habitudes d'écoute. Dans ce cas, elle met alors en lumière une esthétisation et ainsi elle restitue une sensation, un point de vue sur une scène donnée. Ainsi le son direct ne peut pas suffire à transposer le réel dans l'œuvre audiovisuelle. Le son pour reproduire, donner à vivre une sensation, doit ruser et se détourner parfois de la réalité. Il donne une représentation stylisée de ce que l'image suggère. C'est d'ailleurs dans son dialogue avec l'image qu'il est à même de proposer des contrepoints, de dérouter, et dès lors, de devenir réellement signifiant.

Ainsi, l'écoute d'un film, tout comme sa réception, est « un processus en devenir, nécessairement influencé par la permanente modulation et le caractère toujours irrésolu des accords entre sons et images »⁸

D'une certaine manière la bande son obéit à des significations imposées, chargées de nous rendre la scène intelligible. Les sons mis en résonance avec les images nous caractérisent le monde fictionnel. Mais le sonore insinue, au-delà de ce que l'on peut voir, de multiples évocations. Le spectateur se rapporte au souvenir qu'il a de tel ou tel son, souvenir lui-même influencé par d'autres films.

Il y a un exemple que j'ai rencontré cette année, dans le TFE de Faeze Karimpour, celui des sons de coups de poings. Je n'avais encore jamais travaillé sur un tel objet sonore. En cherchant des exemples, des références pour m'aider à constituer ce son, je me suis rendu compte de l'apprentissage inconscient que j'avais fait de plusieurs archétypes sonores résumés dans cette citation de Michel Chion.

« ... dans la plupart des films qui montrent des chutes, on nous fait entendre, en contradiction avec l'expérience de la réalité, de grands fracas chargés de "rendre" par leur volume sonore le poids, la violence et la douleur. De fait, la plupart de nos expériences sensorielles sont ainsi des boules de sensations agglomérées. [...] Le son doit raconter un afflux de sensations composites, et pas seulement la réalité sonore proprement dite de l'évènement. »⁹

Ce détachement du réel au profit de la sensation s'est précisé lors du bruitage avec Franck Tassel. Nous avons évoqué à travers cette collaboration le lien inhérent à la mémoire dans le travail du bruitage. C'est un travail d'évocation et donc un travail de mémoire, toujours en lien avec l'image et le contexte qu'elle véhicule. Il faut trouver le son correspondant et pour ce faire se détacher

⁸ Véronique Campan, *L'Écoute filmique, Écho du son en image*, consulté en ligne.

⁹ Michel Chion, *Nous soulignons*, p. 97.

de l'objet premier. Plus encore, le bruiteur travaille une autre forme de mémoire puisqu'il doit être en mesure de penser un bruit indépendamment de sa source, pour pouvoir le réutiliser dans un contexte différent.

L'écoute acousmatique.

Le son fait partie de l'invisible. Il parvient à nos oreilles que sa source soit visible ou non. Il peut donc s'affranchir du visuel dont il émane.

L'oreille est constamment dans une recherche de reconnaissance ou d'identification des sons qui nous parviennent, d'autant plus lorsqu'ils s'écoutent dans une salle de cinéma. C'est un phénomène qui existe en milieu naturel. Il s'agit d'un réflexe animal, destiné à nous prévenir face à éventuel danger. Au cinéma il s'agit plutôt d'un dispositif destiné à lier tacitement les sons aux affects des spectateurs. En effet, l'écoute au cinéma ne se fait pas au présent de l'émission des sons. Elle procède à travers notre mémoire sonore qui met en perspective nos souvenirs sonores avec les images et les sons qui se déploient à l'écran. Ainsi, qu'ils appartiennent au domaine du visible ou de l'invisible, les sons sont du côté de l'affect lorsque nous les écoutons.

« l'opposition entre visualisé et acousmatique fournit une base à la notion audiovisuelle fondamentale d'espace hors écran »¹⁰

Le cadre au cinéma ne cesse de dialoguer avec un hors-champ. Nous nous retrouvons constamment dans des situations d'écoute acousmatique. En Grèce antique, ce terme était lié aux disciples de Pythagore qui écoutaient ses enseignements derrière une tenture, sans pouvoir le voir. Il a ensuite été réinvesti notamment à travers la musique concrète. Est dite acousmatique l'écoute d'un son dont on ne voit pas la source.

Au cinéma il peut donc s'agir de sons Off ou de sons qui habitent l'image sans

¹⁰ Michel Chion, L'audio-vision, son et image au cinéma.

que l'on puisse pour autant en montrer l'origine, sans toutefois douter de leur appartenance à celle-ci. Le monteur son a donc une grande liberté dans le choix des sons utilisés et leurs traitements puisqu'ils n'ont aucun référentiel imagés. Il n'est d'ailleurs pas toujours tenu de chercher à correspondre à ce que l'image véhicule. Il vient nourrir et questionner ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas.

« L'œil superficiel, l'oreille profonde et inventive. Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare. »¹¹

L'écoute acousmatique implique une survalorisation sensorielle puisqu'il nous faut tenter d'éclaircir le trouble dans l'identification visuelle d'une source sonore. Au cinéma, la puissance de ces situations d'écoute provient du fait qu'en l'absence de vision nous produisons, nous spectateurs, des images mentales. Nous tentons de leur donner un corps, ou un espace de déploiement. Pour autant, seule la confirmation par l'œil peut nous permettre de valider ou d'invalider ce que l'ouïe suggère. Le son « visible » n'a donc pas tout à fait la même valeur que le son « invisible ». Plus encore, lorsqu'on se trouve confronté à un son inouï, jamais entendu, on ne peut que tenter de le comparer à ce que l'on connaît déjà, on procède par estimation, par reconnaissance.

J'aimerais aborder deux exemples rencontrés lors du mixage du film *Pas l'cœur assez grand*, d'Hélène Rosselet Ruiz. En effet, j'ai pu y expérimenter deux situations d'écoute acousmatique ayant chacune leur propre fonction.

Tout d'abord il y a la télévision, qui habite en permanence la pièce à vivre de la mère et de son fils. Ce téléviseur est presque tout le temps absent de l'image. Nous n'avons pas cherché à le valoriser. L'écoute que nous avons de ce son est simplement causale, on perçoit ce que le son représente mais on se désintéresse de son côté sémantique. Le sens des mots n'a aucune importance et elle a une dimension plus signifiante. Elle n'est là que pour définir un milieu social et caractériser d'une certaine manière cette mère au foyer et son rythme de vie.

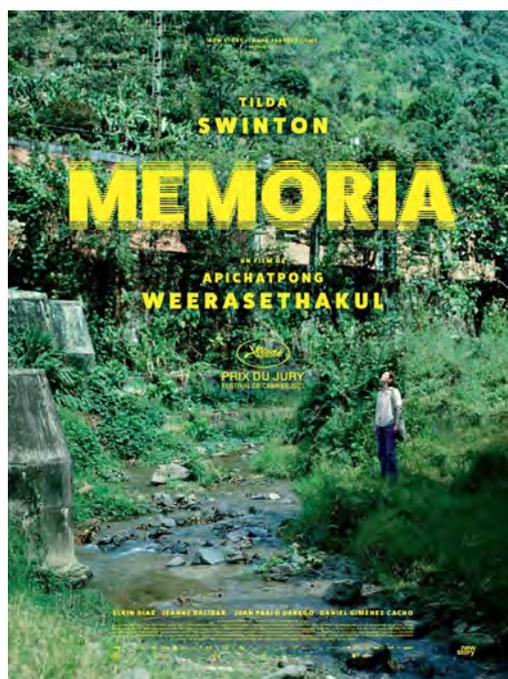
¹¹ Robert Bresson, Notes sur le cinématographe.

Ensuite la dispute, filmée du point de vue du fils, reclus dans sa chambre. Cette fois-ci elle a une double valeur puisqu'elle a une fonction narrative et signifiante. Elle nous raconte la rupture familiale et la colère de la mère envers le père. Ici, l'écoute est à la fois causale et sémantique. On nous fait entendre les voix de ces personnages mais on cherche aussi à faire ressortir quelques mots pour leur sens. Elle nous raconte aussi l'image que nous voyons, la peur de l'enfant et de son chien et le lien unique qui les unit.

Dans les deux cas, la source du son nous est cachée puis révélée, mais on peut remarquer qu'il y a deux manières principales d'existence de la situation acousmatique au cinéma. On peut soit montrer la source puis l'acousmatiser ensuite, ce son est alors incarné, identifié. On peut aussi donner à entendre un son acousmatique puis révéler par la suite sa source. Une tension se crée, celle de l'envie de voir.

L'exemple de Memoria, d'Apichatpong Weerasethakul

J'aimerais aborder un autre exemple d'écoute acousmatique à travers le film Memoria d'Apichatpong Weerasethakul, celle d'un son inouï.



Le film suit le trajet de Jessica réveillée en pleine nuit par une détonation sourde. Ce son, dont l'origine est absente à l'image, va se répéter au point de devenir une obsession pour elle. Elle va chercher à le reproduire, à le comprendre à travers un voyage qui se détache peu à peu du réel.

Le film est rythmé par l'occurrence de ce son, un « bang ». Jessica est la seule, avec nous, à l'entendre. Dans ce rapport privilégié, nous partageons avec elle quelque chose auquel les autres personnages n'ont pas accès.

Ce cloisonnement auditif¹² permet une écoute commune entre le spectateur et Jessica. Il renforce alors la « véracité » de ce son qu'elle perçoit.

Ce qui est frappant dans l'occurrence de ce son c'est qu'il est extérieur à l'image à un tel point qu'on ne le pense pas hors champ, mais plus extérieur encore. N'ayant pas de visualisation de sa source on l'écoute d'abord pour lui-même, en tant que son.

Pourtant, par sa texture, sa dynamique il reste suffisamment concret pour être intelligible. Il est à la fois inouï et reconnaissable, à la fois intradiégétique et extradiégétique, par notre incapacité à lui donner un sens ou une origine définie. Il n'est pas pour autant détaché du film, puisqu'il agit sur l'image, il la perturbe. Des voitures garées dans un parking dont les alarmes se déclenchent puis s'arrêtent ; des spots lumineux qui s'éteignent dans une exposition ...

Ce son, chez les autres protagonistes du film, n'existe qu'à travers la parole de Jessica, notamment lorsqu'elle le décrit à un ingénieur du son qui tente alors de le reproduire en studio. Petit à petit il arrive à reconstituer un ersatz de ce son, il s'en rapproche assez pour qu'on y retrouve l'expérience que l'on en a fait auparavant. Plus encore, on le voit pour la première fois, sur l'écran d'un

¹² « Il y a cloisonnement auditif quand nous n'entendons pas ce que des personnages entendent, ou quand symétriquement, ils n'entendent pas tout ce que nous entendons. Il y en a aussi lorsqu'ils n'entendent pas tous la même chose, et que nous sommes comme spectateurs associés ou non à l'écoute ou à la non-écoute d'un d'entre eux.

Le cloisonnement auditif peut utiliser des prétextes diégétiques comme la présence d'un téléphone et d'écouteurs individuels dans la scène, ou d'une vitre comme obstacle transparent à la propagation du son, mais il obéit aussi à des codes symboliques : dans bien des cas, les personnages ne sont pas censés entendre la musique de *fosse ou les voix-off et les voix-intérieures des autres personnages, d'où des effets de "gags de transgression" quand ils manifestent qu'ils les entendent. » Michel Chion, 2003.

Protools. Cette visualisation vient pallier l'invisibilité naturelle du son. Il devient une trace physique de par son écriture sur un support mais change de statut dès lors qu'il est entendu. Cet autre statut est celui de signe, de symbole, par la multiplicité de signification que lui procure son invisibilité.

En effet, dans la première partie de Memoria, le son pourrait nous ramener au passé de la Colombie et de Bogota, à la guerre civile, aux attentats.

« Dans une scène située au début du film, Jessica attend au bord d'un trottoir de pouvoir traverser une avenue quand un « bang » retentit. Un homme se jette à terre. Le plan suivant montre un bus à l'échappement défectueux (...) Entendre le son aurait pu vouloir dire entendre un certain état de la société colombienne, la corruption de ses élites, la guerre larvée qui y perdure. Mais Apichatpong Weerasethakul ne fait qu'effleurer cette hypothèse. »¹³

Pourtant lorsqu'on découvre avec Jessica la possible origine de ce son, on ne peut s'empêcher de le voir comme lié à quelque chose de plus grand, de plus universel, relevant du passé mais aussi de la science fiction ...

« C'est comme un rumble provenant du centre de la terre ».¹⁴

Une réminiscence du Big Bang ? Un fracas lié à des travaux ? Ou peut-être n'étais-ce qu'une hallucination ?

On ne sort pas du film avec une réponse claire à ces questions. C'est la force de ce son, du son lorsqu'il est invisible, il interagit avec notre expérience du monde et laisse libre son interprétation. Il communique avec un travail de l'inconscient. Il devient réminiscence.

¹³ « Le son impossible et l'envers de l'image - Sur Memoria d'Apichatpong Weerasethakul » par Bastien Gallet, 2021, AOC revue en ligne.

¹⁴ Memoria, d' Apichatpong Weerasethakul

De la volonté de voir.

Cette réflexion sur Memoria me rappelle cette séquence avec l'ingénieur du son qui tente de reconstituer le son entendu par l'héroïne. Ensemble ils vont travailler à rendre son corps à ce son que l'on aperçoit sur l'écran d'un Protools. C'est la première fois qu'on le voit. D'une certaine manière, voir l'invisible rassure.



Dans nos métiers on remarque l'évolution des outils de travail du son vers une représentation de plus en plus précise des spectres sonores même les plus élaborés. On cherche à visualiser les sons, leur aspect fréquentiel, leur dynamique, mais aussi la manière dont on les place dans l'espace de la salle au moment du mixage. Plus encore, avec l'apparition d'outils tels que RX on remarque que la visualisation du son s'est démocratisée, voir même rendue indispensable. En montage son et en mixage il est presque inévitable de l'utiliser. Il propose des représentations élaborées des sons selon différents critères modulables, pour toujours plus identifier les composantes d'un bruit ou d'un son en se concentrant soit sur son spectre soit sur sa dynamique. Cette visualisation n'est possible qu'au travers d'outil technique ou informatique. Dès lors, on peut considérer que le son une fois enregistré devient une trace matérielle, mais que son statut change dès lors qu'il est entendu. Il faut donc distinguer la trace du moment de l'écoute.

Troisième partie : le son comme traduction de la mémoire. La forme des traces.

Le verbocentrisme des films de mémoire

Le point de départ de l'écriture de mon film de fin d'étude était l'envie de raconter les souvenirs d'enfance de ma grand-mère en Italie. Le premier élément sonore capable de restituer cette expérience était, de manière évidente, sa voix. Revenir à la langue pour parler d'un temps, d'un être. À travers la transmission orale, le témoignage. J'en ai fait l'expérience sur ce film, l'entretien rassure. On peut dire l'histoire à travers les témoignages en transférant l'évènement sur ceux qui s'en souviennent. Face à l'absence le mot triomphe, et ce bien au-delà du cinéma. La parole comble le vide.

Il y a d'une certaine manière un « verbocentrisme »¹⁵ des films de mémoire, une forme d'autorité de la parole lorsqu'on se confronte à l'absence de matière documentaire d'époque.

Michel Chion définit le néologisme « Verbo-Centré » comme une « Formule du cinéma parlant dit classique dans laquelle la mise en scène, le jeu des acteurs, la conception des sons et des images sont consciemment ou inconsciemment orientés dans le but général de faire écouter les dialogues (...) en en faisant le centre – souvent invisible- de jeux de scènes, d'effets de montage, d'éclairage, ect., destinés à en faciliter l'écoute et à en dramatiser l'enjeu tout en effaçant la perception du dialogue comme tel. »¹⁶

Le cinéma parlant a opéré une bascule. Il est devenu l'art au sein duquel tout s'articule autour de la parole. Le spectateur la conçoit comme partie prenante d'un tout mais en aucun cas comme le centre gravitationnel d'une scène, d'une séquence. Le verbe jouit d'une certaine forme d'authenticité puisqu'il relève de l'expérience. Il est par nature sociologique. Le film d'entretiens, diffère parfois

¹⁵ Glossaire, Micehl Chion, consulté en ligne, p70-73.

¹⁶ Ibid

de ce qu'on pourrait penser être l'acte filmique, par sa fixité, son austérité formelle, son manque d'action. Cependant un enregistrement vocal peut dire beaucoup plus qu'une reconstitution mise en scène dans un espace.

Mon travail de fin d'étude n'était pas à l'origine destiné à devenir un film d'entretiens. Les souvenirs d'enfance de ma grand-mère devaient reprendre forme à travers des scènes de reconstitution, de fiction. L'idée était de mener un casting parmi les jeunes gens de son village natal à partir d'entretiens, dont je savais déjà que je voulais qu'ils trouvent une place dans le film en eux même. Le film s'est construit à partir d'enregistrements sonores de ma grand-mère. Ils le structurent. Dès les repérages, j'ai senti que pour entreprendre ce travail il me fallait les faire écouter, les partager avec ceux qui deviendraient mes acteurs. Une fois sur place, avec ma cheffe opératrice Juliana Brousse nous avons donc organisé ces castings. Nous les avons filmés et enregistrés. J'ai compris immédiatement que la force du film résidait dans la voix de ma grand-mère et dans celles de ces jeunes gens plutôt que dans une tentative de les introduire dans une démarche de fiction.

Il y a donc deux types de voix qui se complètent et entrent en résonance dans le film. Celles des jeunes gens et celle de ma grand-mère. La leur In, la sienne Off. Je me concentrerai ici sur celle de ma grand-mère car son enregistrement allait déjà dans le sens de la constitution d'une nouvelle archive.

La voix Off dans Ubalda.

La démarche première de ce film est en lien très étroit avec l'exercice de troisième année de la Femis intitulé « Image Fantôme ». En effet, j'ai construit mon image fantôme autour de ma grand-mère, de sa vie, seule dans son petit HLM de Schiltigheim en Alsace suite au décès de mon grand-père. L'enjeu le plus complexe était celui de ne pas passer par la parole, de l'enregistrer comme un fantôme, d'éviter qu'elle ne s'adresse trop souvent à moi, quand je préférerais l'entendre soliloquer, pour elle-même, déambulant dans son appartement.

Cette fois-ci j'ai voulu explorer la démarche inverse, lui redonner la parole. Sa mémoire, lui faisant petit à petit défaut, les souvenirs qui subsistent de la manière la plus claire sont ceux de son enfance, en Italie. Des histoires de famille, de travail, de guerres et d'amour aussi. J'ai voulu enregistrer ces souvenirs puis les confronter au présent de ce lieu, et par cela, tenter de les faire revivre. Je voulais voir quelle place le tournage pouvait donner à ces souvenirs, dans les lieux mêmes où ils sont nés.

Ubalda est physiquement absente de la partie italienne du film. Elle existe par sa voix, à travers l'écoute qu'en font les personnages et que nous partageons ensuite avec eux.

Ma démarche était en réalité assez proche de cette idée que développe Daniel Deshays : « Qu'est-ce qu'on va chercher dans du son ? Pas les grosses choses, plutôt les petites nuances, la cassure de la voix qui nous dit la fragilité. Même un son de soi-disant mauvaise qualité technique permet cela ; la vraie qualité, c'est la diversité. »¹⁷

La voix d'Ubalda ramène à l'intime. Elle transmet beaucoup de choses, même si on n'en voit pas l'auteur. On regarde un espace qui se confronte aux souvenirs qu'on nous raconte. Le vide des lieux est rempli par la proximité de cette voix. Cette proximité tient surtout à celle du micro lors de l'enregistrement, pour tenter de rendre la chaleur et l'intimité de cette voix. J'ai voulu y restituer à la fois une précision dans les aigus et un léger effet de proximité dans les graves. De plus, cette voix, par son timbre, son débit et l'émotion qu'elle véhicule, nous renseigne déjà sur la source dont elle provient pourtant toujours invisible à l'écran.

Très tôt dans le film, on peut remarquer qu'Ubalda parle à la fois Italien mais aussi Français et pour une oreille plus aguerrie le dialecte¹⁸ typique de cette région des Marches. Son débit est relativement rapide et fluctue, tout comme

¹⁷ Entretien avec Daniel Deshays, « Tout oreille », Les cahiers du cinéma numéro 749, Novembre 2018.

¹⁸ Dialecte qui disparaît petit à petit. On remarque une certaine similitude avec le français qui résulte du jumelage entre Fossombrone et Entraigues acté depuis 1988 mais existant depuis le moyen-âge.

ses souvenirs qui la remplissent, et parfois la submergent. Son émotion transparait lorsqu'elle nous parle de Dante, de son père ou de sa sœur ou même encore lorsqu'elle chante. Tous ces petits détails, contenus dans une seule voix, permettent déjà au spectateur de préfigurer un lien géographique, temporel et affectif entre cette voix et les lieux dans lesquels elle se fait entendre.

Le film se concentre sur l'écoute de cette voix, absente physiquement de l'image, mais omnisciente et guidant l'avancée dans les entretiens.

En ouvrant le film sur des plans d'écoutes, je voulais permettre au spectateur de se mettre dans la bonne disposition pour écouter à son tour. C'est aussi pour cela que sa voix reste acousmatique jusqu'à la dernière séquence. D'une certaine manière, en libérant le cadre de la présence d'Ubalda, j'ai cherché à recentrer l'attention du spectateur sur la voix. Cette voix nous parvient pour la première fois sur un noir à l'écran, pour que l'on ne puisse pas, avant même de l'écouter, l'assigner à un lieu, ou à un corps. Elle existe indépendamment des autres éléments du film et parfois cherche à les rejoindre. Disons par là qu'elle n'est pas complètement étrangère aux images sur lesquelles elle se déploie. C'est le cas notamment sur ce long panoramique qui part des montagnes et vient s'arrêter sur la ville. La voix recoupe l'image, puisque certains éléments décrits y apparaissent. Elle n'est pas pour autant synchronisée avec ce que l'on voit mais on comprend qu'un jour, elle était présente physiquement dans cette ville, qu'elle a une expérience de ce lieu et qu'elle en est partie. Le refus du synchronisme total entre ce que nous décrit Ubalda et ce que le spectateur voit permet d'éviter une certaine redondance et laisse la possibilité d'un « jeu » pour le spectateur. On l'écoute pour ce qu'elle dit. On cherche à localiser les éléments dont elle nous parle et si certains semblent évidents, d'autres resteront obscurs. Dans cette démarche, le film permet des hypothèses, des fausses pistes et rend le spectateur agissant quant au témoignage qui lui est délivré.

On l'écoute aussi pour sa nature, âgée, fragile, chantante parfois. À travers les fléchissements de sa voix et ce qu'elle nous dit il est possible de se figurer, de s'inventer une part de sa vie.

Ainsi, si l'histoire d'Ubalda est une histoire de déracinement par amour, la juxtaposition de ces plans vides et de sa voix nous permet de la rattacher plus clairement à ce lieu. Dans l'ensemble du film, j'ai essayé de dissocier sa voix off du simple commentaire, de créer un rapport ambigu entre cette voix et ce qui nous est montré. Il s'agit d'éléments interdépendants mais autonomes.

Il y a aussi ce qu'elle ne dit pas, le non-dit. J'avais à l'origine six heures de rush, six heures de souvenirs, j'ai dû faire des choix. Le choix des silences était lui aussi déterminant, c'est là où s'exprime l'intériorité, pour ce qui dépasse les mots. C'est au spectateur de comprendre, de compléter les manques, le sens de ces silences reste ouvert.

« Le microphone est peut-être un mieux-entendant, une ouïe encore plus fine, capable de déceler dans les moments creux, dans les temps morts mais aussi au cœur des sons les plus intenses une part d'inaudible. »¹⁹

Pour parler du silence, j'aimerais aborder le film de Lilian Fanara, *Tout ceci vous reviendra*, sur lequel j'ai été ingénieur du son. Le film recoupe plusieurs questionnements investis dans ce mémoire. On y découvre un frère et une sœur, réunis dans l'appartement de Gabrielle, leur ancienne professeure de français. Celle-ci s'est donnée la mort et le jeune homme, ingénieur du son, revient dans ce lieu, dans l'espoir d'y retrouver quelque chose d'elle. J'ai beaucoup échangé avec Lilian sur ce sujet. Comment enregistrer la trace de cette femme qui n'est plus, comment tenter de la rendre présente à nouveau ?



¹⁹ René Arabet, conférence, festival Son de Plateaux, Radio Grenouille, 2008

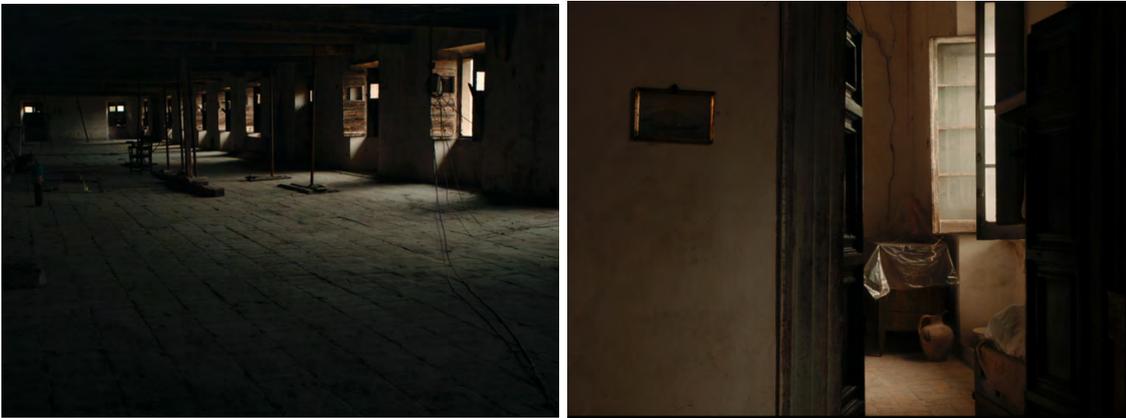


La première partie du film nous montre Paul, qui déambule avec sa perche et son Nagra dans l'espoir d'enregistrer quelque chose. Mais quoi ? Du souffle ? Le grincement du cuir d'un fauteuil dans lequel elle s'est assise autrefois ? Ces actions, bien que touchantes, sont teintées de burlesque. La déception est palpable. Il s'en remet aux traces, à ce qu'il reste d'elle. Il la retrouve à travers ses archives sonores, des lectures de texte, des discussions stockées dans un disque dur. Il la retrouve à travers ce qu'il reste d'elle, les objets de cet appartement. Il la retrouve aussi à travers sa sœur, mais sous un autre regard. Pourtant, lorsqu'il cherche à l'enregistrer, à la retrouver par le son dans ce lieu qu'elle habitait, il ne trouve que du silence. L'absence de son et le manque. On pourrait donc croire qu'il y a une impuissance de la technique face à l'absence de son. Pourtant, cette absence est chargée. C'est l'absence d'un son qui a existé et l'espoir de sa réapparition. Le silence a besoin du son tout comme l'ombre de la lumière. C'est par sa mise en relief avec cet enregistrement Off de Gabrielle que le silence devient audible, qu'il prend sens. C'est aussi l'arrivée de sa sœur qui force Paul à un retour au présent, qui réintroduit la vie dans l'espace des fantômes. Le silence n'a de sens que parce qu'il est intentionnel, et qu'il s'oppose aux sons de ses souvenirs, quand les images restent muettes, qu'elles gardent le silence. Il nous parle, là où les mots échouent.

Par ailleurs, dans le cadre de mon film, le placement de la voix d'Ublada sur des images silencieuses m'a amené à repenser la place de la voix off. Durant la construction du film au tournage et pendant la post-production je me suis en

effet heurté à plusieurs questionnements théoriques au sujet de la voix Off de manière générale. Je me suis posé la question du traitement acoustique de la voix. Devait on faire croire au spectateur que cette voix provenait des lieux filmés ?

J'y voyais une manière de rendre « présence » une absence, mais aussi peut être d'éviter l'aspect « démiurgique » d'une voix Off plus traditionnelle. L'utilisation de réverbération est le moyen le plus évident pour rattacher une voix à un espace de diffusion. Elle permet de feindre la présence d'une voix dans un lieu qui ne serait pas celui de son émission.



À chaque étape, la question s'est posée. Certains lieux donnaient particulièrement envie, comme la filerie ou la maison vide de Dante. Déjà pendant le tournage j'ai emporté un haut-parleur Genelec dans l'idée d'enregistrer la diffusion de cette voix dans l'espace de ses souvenirs. Le résultat n'était pas inintéressant mais guidait le projet plutôt vers une démarche d'installation/performance où l'on aurait montré à l'image le dispositif (la diffusion et son enregistrement).

En post production, avec mon mixeur Yannis Do Couto, nous avons également fait plusieurs essais de mise dans l'espace de cette voix. Pourtant, à chaque fois, le sentiment d'une distance se créait, physique et temporelle. Je ne voulais pas faire de la voix d'Ubalda un fantôme venu du passé, caché dans l'image, je voulais la rendre présente à nouveau. L'idée était plutôt de trouver dans le

rapport qu'entretenaient les plans avec cette voix, une manière de faire résonner ses souvenirs dans ces lieux vidés de sa présence.

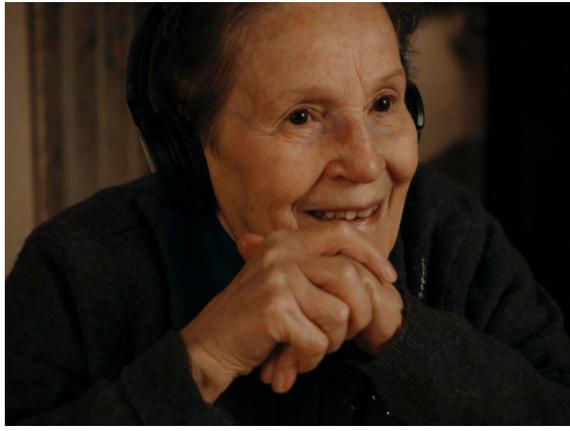
Le seul moment où nous avons choisi d'ajouter une acoustique différente à celle d'origine est celui de la chanson des fileuses de soie. Une Bricasti très légère, qui adoucit le timbre, qui rend sa voix plus assurée et la décolle légèrement de l'écran. Il s'agissait là plutôt d'une utilisation esthétique et non d'une tentative de narration parallèle.

D'ailleurs, j'ouvre ici une petite parenthèse sur la musique dans le film. Lors des écoutes filmées c'est bien souvent la musique, les chansons d'Ubalda, qui ont suscité le plus de réactions, et cela pour tous les âges. La musique semble être intrinsèquement liée avec l'émotion, plus encore que la voie parlée. La musique est fatalement associée à un temps. Par la mélodie, le rythme, mais aussi le support d'enregistrement, elle raconte quelque chose de son temps, de son époque. Cette chanson que chante ma grand-mère n'avait d'ailleurs, avant ce tournage, pas d'autre « backup » que la mémoire de ces femmes qui travaillaient dans les fileries.

Nous avons aussi, dans un même mouvement, investi la question de la spatialisation de la voix Off, dans l'espace de la salle cette fois-ci. La tentation première était d'inclure plus franchement la voix dans les espaces, voir même de la faire circuler dans les lieux qu'elle traverse, tel un fantôme. Pourtant la spatialisation des sons extradiégétiques ou Off, notamment leur latéralisation, reste toujours une étape fragile en mixage. Bien souvent, lorsqu'elle est trop franchement spatialisée, la voix déconcentre, elle distrait. Nous n'avons donc pas cherché à créer une cohérence acoustique ou spatiale factice. Par ailleurs, la monophonie est souvent l'évidence pour créer un effet d'intimité ou de proximité. Nous avons fait le choix de la diverger légèrement, pour qu'elle vienne de la face mais pas non plus trop centrée, trop précise. En proposant cette stéréophonie factice, nous avons tenté de nous la rendre plus intime, plus proche, comme dans un tête-à-tête avec elle.

Filmer l'écoute

Au-delà des mots que prononce Ubalda dans le film, j'ai voulu expérimenter l'effet produit par l'écoute de celle-ci par les personnages du film. Les entretiens qui composent la plus grande partie du film étaient initialement pensés comme des castings, pour trouver un jeune et une jeune, volontaires pour rejouer des scènes de la vie de Dante et Ubalda. Pourtant, dès le premier entretien, nous avons compris qu'Ubalda était là à travers ces jeunes, à travers l'écoute qu'ils faisaient de son récit et de la manière dont ils y réagissaient. Les enregistrements de ma grand-mère sont à l'origine de mon canevas d'entretiens et les moments d'écoute, proposés en fin d'entretiens lors du tournage, me la rendent présente à travers les autres, à travers leurs réactions, orales ou gestuelles. J'ai voulu approcher le sonore par l'image, filmer l'écoute. Proposer une mise en scène du son à travers son écoute, l'image se substituant cette fois-ci aux sons. Même s'il est possible de capter à la volée quelques mots prononcés dans le casque, sa parole n'est pas sous-titrée et sa provenance n'est pas identifiable. Pourtant je voulais qu'on puisse partager quelque chose de ce moment d'écoute, entrevoir quelque chose d'elle à travers les expressions, réactions, des personnes filmées.



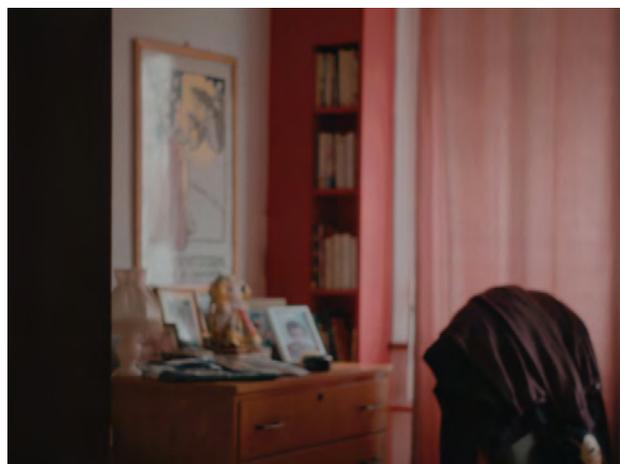
Le choix du cadre a été assez décisif. Nous avons défini deux valeurs de plans, une moyenne et une serrée. (Seule la valeur serrée a survécu au montage). La distance avec la personne filmée devait permettre la focalisation sur les mouvements (ou l'absence de mouvement). À travers leurs gestes, leurs attitudes, leurs sourires ou leur détachement, il s'agissait de rendre visible l'invisible. Faire voir une strate sous-jacente à travers ces indices.

En accédant à leurs réactions, leurs émotions on entrevoit quelque chose de l'absence qu'ils écoutent. Leurs yeux, leurs lèvres, leurs acquiescements, leur ennui, tout cela nous raconte quelque chose de la distance entre eux et le sujet de leur écoute. C'est un moyen pour le spectateur de se figurer, de s'imaginer quelque chose de la personne absente. Elle transparait en eux.

La voix et la mémoire

Le film expérimente un dernier rapport entre la voix et l'espace où elle se déploie, cette fois ci dans la dernière séquence où Ubalda est présente à l'écran. Il s'agit du lien entre mémoire visuelle et espace sonore.

Dans cette séquence nous entendons Ubalda chanter, d'abord à distance, depuis un couloir. Puis, nous entrons dans la chambre mais elle n'est toujours pas directement visible. Le cadre nous nargue en nous la cachant encore, alors même que le son de sa voix qui chante nous invite une nouvelle fois à la voir. Puis enfin elle apparaît, on la suit, qui fait son lit, doucement. Puis elle disparaît à nouveau derrière la commode et le plan se coupe.



Avec Yannis nous avons cherché une manière de lui permettre de continuer à évoluer dans cet espace une fois l'image coupée. On s'est demandé si l'absence d'image nous obligeait cette fois-ci à spatialiser, à accompagner ses déplacements pour que le spectateur continue de se la figurer. Il nous a semblé finalement que la mémoire visuelle suffisait. Nous l'imaginons tournant autour de son lit, puis s'enfoncer jusqu'à la fenêtre. C'est comme si l'on écoutait à travers notre mémoire. Ce sont des sons que l'on a déjà entendus, une voix que l'on connaît déjà et qui nous laisse une image sonore²⁰, une empreinte. Cette image n'atteindra jamais la précision de celle d'un œil, mais l'oreille crée par elle-même une image plastique, imaginée.

Que se passe-t-il lorsqu'on ne possède ni la voix de l'être absent, ni les témoignages de ceux qui pourraient le faire figurer à nouveau ? Au-delà de la voix, il me semble que le travail du son permet de faire naître des nouvelles formes du souvenir. Une scène, un espace, peuvent donner lieu à des réminiscences par le son. Elles deviennent lieux de projection de souvenirs.

L'image vide, comme lieu de projection.

La mémoire est incomplète, confuse, parfois incohérente. Elle fonctionne par fragments. Nous croyons y contenir des images, des sons. Lorsque nous évoquons un souvenir on semblerait même parfois pouvoir y retrouver quelque chose d'une expérience physique. Pourtant, la parole est parfois fragile, incomplète, dans sa capacité à restituer l'expérience. Peut-être y a-t-il autre chose dans les films capable de se substituer à une absence de mots.

Les films sont différents de la mémoire, ils en proposent « une représentation ». Le cinéma n'a pas la possibilité d'enregistrer le souvenir lui-même. Il le trahit sans cesse. La mémoire d'un événement n'est pas la même pour tous. Il ne s'agit

²⁰ Cette notion d'image sonore se retrouve notamment dans le domaine de prise de son musical lorsqu'on souhaite créer la sensation d'une cohérence avec l'image visuelle de la prise de son.

pas de l'objet en lui-même mais de l'expérience que l'on en a. C'est là un des grands atouts du sonore. Il peut fabriquer autant de représentation qu'il y a d'individus.

« Car si tel son peut représenter pour tout le monde une même chose, on n'en a pas tous la même expérience. »²¹

La force du sonore, est de pouvoir produire des représentations collectives et intimes dans le même temps. On se souvient, on évoque, on réactualise, mais ce faisant, nous nous éloignons de l'instant lui-même. Nous produisons des signes qui seront soumis à la lecture de tout un chacun, sans cesse marquée de l'expérience que l'on en a. Dans un film, lorsqu'on se confronte à la mémoire, nous fabriquons des images collectives, qui constituent une idée globale du passé. On procède à chaque fois par répétition, réduction, recentralisation autour d'un sujet. Lorsqu'on ne peut plus filmer l'instant, on cherche alors à le substituer. On regarde les lieux où les choses ne sont plus et on cherche à les faire figurer à nouveau. Nous acceptons même parfois une histoire au-delà de sa représentation.

Cette réflexion me ramène à une rencontre, tenue sur ordinateur l'année dernière pendant le confinement. La rencontre d'une réalisatrice, Rana Eid et de son film *Panoptic*.

Panoptic, l'espace fantomatique

Panoptic est un documentaire introspectif et onirique qui épouse la forme d'une lettre d'une fille à son père, un geste pour tenter de les réconcilier autour du passé trouble de son pays, le Liban. Tout d'abord envisagé comme un documentaire sonore sur les sous-sols de Beyrouth, Rana s'est ensuite orientée vers la forme documentaire au sens large, pour toucher plus de monde et mettre

²¹ « L'image sonore, le travail de la mémoire et le désir de l'écoute – conversation avec Daniel Deshays » par Etienne Noiseau, 2015

à la vue de tous les sous-sols libanais, qu'elle a pu filmer grâce au passé militaire de son père.

Le réseau souterrain, est en lien étroit avec l'histoire militaire du pays. Rana est née en 1976, un an après le début de la guerre. Son enfance est nourrie de cette expérience des souterrains, plus particulièrement des abris. L'une des idées motrices du film vient de l'envie de faire entendre les sons que ces lieux pouvaient contenir et ceux qu'ils contiennent aujourd'hui. L'expérience sonore de cette guerre est la trace la plus présente dans la mémoire de la réalisatrice. Si l'on peut cacher à une enfant les images d'une guerre, c'est impossible pour les sons. Il est beaucoup plus dur à contenir que les images. Il traverse les murs. Rana convoque sa mémoire d'enfant.

« Quand j'avais six ans, j'enregistrais ce qui se passait dans les abris sur un vieux radiocassette. Ça me rassurait d'entendre ma voix et celle de mes proches. Encore aujourd'hui, c'est ma façon d'évacuer la peur. »²²

Lors de son intervention elle nous confiait l'aspect rassurant qu'avait la prise de son dans son expérience d'enfant.

« Il est moins dangereux lorsqu'il est dans la cassette. »

Inconsciemment se dessinait déjà l'envie de reprendre le pouvoir sur les sons et donc, d'une certaine manière, de maîtriser cette guerre. Rana s'est donc intéressée aux différences sonores entre les périodes de guerre et celles de paix. En temps de guerre le son fonctionne par strates. Celui qui vient du ciel, les avions et les bombes. Puis la ville et son tumulte. Enfin les sons du sous-sols. Ce que l'on perd en temps de guerre c'est son propre son.

²² Extrait du zoom avec Rana Eid tenu pendant le premier confinement.

« À l'abri, il y avait toujours un magnétophone.
Nous l'utilisons pour écouter les nouvelles.
J'enregistrais la voix des gens et la mienne aussi.
Je les réécoutais et voix après voix, mon oreille s'est sclérosée. »²³

Lors de cette rencontre tenue sur Zoom elle nous confiait qu'à la fin de la guerre elle a d'abord eu la sensation sonore de rester sous terre.

« La guerre est finie mais nous sommes restés coincés sous terre »²⁴.

Tout ce ressenti est exprimé dans son film par la voix Off, mais c'est surtout la bande son au sens large qui retranscrit ces sensations, pour que le spectateur en fasse lui-même l'expérience subjective.

Dans Panoptic le travail du son est particulièrement intéressant puisqu'il reproduit ce qu'on ne saurait voir. Il nous révèle ce qui se cache derrière ces images mais aussi ce qui ne s'y trouve plus. Il nous guide à travers une ville remplie de fantômes, du fantôme de cette guerre plus largement, capable de s'abattre à nouveau à tout moment.

Le film nous fait entrer dans des lieux très difficiles d'accès, notamment le Burj el-Murr, poste stratégique pour les tireurs d'élites, mais aussi l'hôtel beau rivage, centre de torture et QG des renseignements syriens pendant l'occupation. La nature de ces lieux et de la mémoire qui l'habite résiste aux mots.

²³ Panoptic, Rana Eid.

²⁴ Ibid



« On était les premiers à tourner dans ce lieu, c'est une expérience traumatisante. On voit les traces de mains des détenus sur les murs. On s'est dit avec l'équipe que voir des cadavres aurait été moins difficile. C'est un endroit rempli de fantômes et de souffrance. »²⁵.



Pour témoigner et redonner vie à ces fantômes le film ne passe pas par l'archive ni par le témoignage direct. Il utilise les lieux comme trace et entre ainsi en résonance avec une caractéristique essentielle du son.

« Tout son émis se développe dans un espace. Il n'est de son que d'un espace. Cet espace est le lieu de son expansion, un résonateur, un amplificateur. Le son s'y développe dans sa durée et y déploie les richesses de sa matière jusqu'à son extinction. En se déployant, chaque son crée son propre espace »

²⁵ Extrait du zoom tenu lors du premier confinement, déjà cité plus haut.

Ainsi, les sons, dans le film, se font à travers les espaces acoustiques qu'ils traversent. L'écho d'un couloir, la froide résonance d'un abri ... On ne peut jamais précisément les localiser. La réflexion des sons dans les espaces génère leur non synchronicité. Les sons dans Panoptic pourraient donc être considérés plutôt comme des bruits. Ils ne sont presque jamais directionnels mais se déploient dans cette acoustique immersive des environnements, tels des souvenirs prisonniers de ces lieux.

Étonnement il ne s'agit jamais d'effets ou de Sound Design. Les sons que l'on entend proviennent bien des lieux que l'on voit à l'écran, mais d'un point d'écoute différent de celui du point de vue. Ils sont quasiment toujours indirects, diffus. Lors du tournage, son et image travaillaient ensemble mais pas en synchrone et selon différents points de vue. Cela résulte notamment de l'impossibilité d'accéder aux lieux avant de les filmer. Rana enregistrait des sons puis, à partir de cette matière, demandait au chef opérateur de filmer. Le son guidait dans la découverte de l'espace. De même pendant la post production, Rana procédait à des montages sonores pour chaque lieu et le montage image a été fait par la suite. Rana a travaillé par couches, elle a construit le film par strates aussi bien à l'image qu'au son.

« The sounds of the city itself occupies a large part of the film. I worked on the image as I worked on the sound: layers upon layers. Things that do not specifically match. My biggest challenge lies in the lack of any sound effects. All sounds are real, captured as they are, and I have not manipulated them »²⁶

Traduction de l'auteur : Les sons de la ville elle-même occupent une grande partie du film. J'ai travaillé sur l'image comme j'ai travaillé sur le son : couches sur couches. Des choses qui ne correspondent pas spécifiquement. Mon plus grand défi réside dans l'absence d'effets sonores. Tous les sons sont réels, capturés tels quels, et je ne les ai pas manipulés

Les sons comme les images sont faits de textures composites comparables aux rêves. Il y a une forme d'aléatoire, des sons inintelligibles, indistincts, non-

²⁶ Entretien avec Beiruti Nadim Jarjoura

localisables. La bande son du film consiste en leur juxtaposition. C'est une recomposition, couche après couche du son de ces images et des fantômes qui les habitent. Par la place de l'acoustique et la non-synchronicité, mais aussi par le décalage entre les différentes couches sonores et l'image que l'on voit, Rana laisse un espace aux fantômes. D'une manière plus théorique on pourrait dire que ce flou sonore traduit l'impossibilité de distinguer précisément ce qui vient du passé et ce qui vient du présent, ce qui appartient aux fantômes ou aux vivants. Les deux temporalités se mélangent, se confondent, tout comme l'histoire violente du Liban se confond à son présent. D'une certaine manière la partition sonore du film expose la crise identitaire du Liban qui aspire à une forme de modernité tout en niant les raisons qui l'empêchent d'atteindre ce but. Le son devient moyen d'expression du paradoxe. Ce film est une réaction à l'amnésie générale. L'Histoire de la guerre civile n'a pas été écrite. Il y a une forme de déni de cette guerre. Les sons de Panoptic font plus que de chercher à correspondre avec l'image, ils nous racontent quelque chose du lieu, quelque chose de son passé mais qui plane encore aujourd'hui. D'un côté cette ville gronde, truffée d'enseignes publicitaires, envahie par le trafic incessant, une ville « moderne ». Mais cette modernité contraste avec le silence de ces sous-sols, où les sons n'existent plus qu'à travers leur réflexion, qui conservent les fantômes de cette guerre.



Rana réussit à nous montrer la persistance de ce fantôme à travers la civilisation d'aujourd'hui. C'est notamment la photo d'un enfant qui pose fièrement devant

un char. Mais surtout cette manifestation pro armée, et ce slogan qui remplit l'espace sonore « seule l'armée peut juger ». Rana choisi de prendre le son à l'iPhone, geste de mise en scène parfaitement adapté à la violence des images. Un son sali, sans dynamique, qui distord le signal, comme un son qui ne se supporterait pas lui-même.



Conclusion

Il y a quelque chose dans la prise de son et dans le travail du son au cinéma de l'ordre de la fabrication de traces. On constitue une mémoire sonore, constamment renouvelée, approfondie. Les films investissent cette mémoire, ils produisent des signes en lien avec notre mémoire culturelle. Ce faisant, ils ont la force de rendre présent à nouveau, de rendre présence une absence. Les voix, les évocations sonores, l'acoustique des lieux, et même le silence peuvent laisser place aux fantômes. Il est évident que ces traces que le cinéma fabrique sont elles aussi vouées à disparaître. Dès lors, le cinéma qui s'intéresse à l'absence du sujet opère peut-être la mise en scène de sa disparition. Lorsqu'on enregistre un son, on enregistre sa disparition. Je pense ici tout particulièrement au travail d'un musicien qui m'a particulièrement touché dans la manière qu'il a de travailler un son « pré-disparu ». Lors de mon entrée à la Femis, j'ai découvert le travail de William Basinski à travers *The Disintegration Loops*.



Cette œuvre consiste en la numérisation de boucles musicales initialement enregistrées sur bandes magnétiques 20 ans plus tôt qui, lors de leur numérisation, se sont dégradées au fil des lectures. En voulant initialement garder une trace de ces bandes, Basinsky va dans un premier temps, malgré lui,

enregistrer leur effacement, leur disparition. On entend la dégradation matérielle, la progressive déstructuration harmonique et rythmique et l'on assiste, impuissants, à la mort de cette mélodie circulaire. D'après lui, par un hasard, cette pratique a trouvé son aboutissement le soir précis où l'avion est entré en collision avec les tours jumelles du World Trade Center en 2001. Basinsky est monté sur son toit new-yorkais et a filmé les ruines de l'attentat jusqu'à la tombée de la nuit. Il a monté ces images avec ces enregistrements, les faisant entrer en résonance, à posteriori, de manière fantomatique.

« It was very emotional for me and mystical as well. Tied up in these melodies were my youth, my paradise lost, the American pastoral landscape, all dying gently, gracefully, beautifully in their own way, in their own time. Life and death were being recorded here as a whole – death as simply a part of life, a cosmic change, a transformation. »²⁷

Trad. de l'auteur : C'était très émouvant mais aussi mystique pour moi. Reclus dans ces mélodies il y avait ma jeunesse, mon paradis perdu, les paysages pastoraux américains, mourants en douceur, avec grâce, à leur manière, dans leur temps propre. La vie et la mort étaient enregistrées en entier - la mort comme une simple part de vie - un changement cosmique, une transformation.

Ce qui m'interpelle particulièrement dans cette œuvre, c'est la manière dont la disparition progressive de ces bandes n'est pas linéaire. On assiste en effet à des phénomènes d'apparition et de disparition. Certaines parties de la mélodie sombrent dans le silence, quand d'autres renaissent sous forme de craquements. Petit à petit, la mélodie de départ n'est plus qu'une idée, une ombre. Elle est transformée mais reste identifiable en tant que trace, que fantôme.

Enregistrer c'est être témoin de la mort de quelque chose mais aussi de constater dans le même temps son renouveau.

²⁷ Emmanuelle Fantin, Sébastien Fevry, Katharina Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines. Médias, cultures et technologies*, p314.

Enregistrer devient un continuum, une pratique de transformation à la fois engagé dans la survivance d'un passé et à l'origine d'une renaissance.

Bibliographie

Livres

- Dégager l'écoute - Claudine Nougaret
- Pour une écriture du son - Daniel Deshays
- Sous l'avidité de mon oreille - Daniel Deshays
- Les fous du son - Laurent de Wilde
- Le temps scellé - Andrei Tarkovsky
- Survivance des lucioles - Georges Didi-Huberman
- Ecrits corsaires - Pier Paolo Pasolini, « Il vuoto del potere » publié dans le Corriere della sera 1 février 1975.
- 100 Concepts pour penser et décrire le cinéma, Michel Chion
- Cinéma 2 : L'image-temps, Gilles Deleuze, Éditions de Minuit, 1985
- Les Sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son, Jullier, Laurent, 1995.

Films

- Panoptic - Rana Eid
- Memoria - Apichatpong Weerasethakul
- Le pays du silence et de l'obscurité - Werner Herzog
- Hitler, connais pas - Bertrand Blier
- Profils Paysans - Raymond Depardon
- Tout ceci vous reviendra - Lilian Fanara
- Le cœur pas assez grand - Hélène Rosselet Ruiz

Articles

- « Films de mémoire », David Macdougall, Journal des Anthropologues, 1992.

- « Le son impossible et l'envers de l'image » - sur Memoria d'Apichatpong Weerasethakul- Par Bastien Gallet
- « Ecouter le cinéma » par Cyril Béghin Les Cahiers du Cinéma, 749, Novembre 2018
- « Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes » Antoine De Baecque, Thierry Jousse, Cahiers du cinéma, 556, Avril 2001
- « L'image sonore, le travail de la mémoire et le désir de l'écoute - Conversation avec Daniel Deshays », Etienne Noiseau, Entretiens 18 septembre 2015
- « *Les figures de l'absence* », Marc Vernet, Cahiers du cinéma, 1988
- « Le fond sonore au cinéma », Robert Bonamy, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.*

Thèses et Mémoires

- Approche sémio-pragmatique en réception et production des sons au cinéma : Interpréter et qualifier les ambiances sonores cinématographiques, Rémi Adjiman
- Paysages sonores naturels et son direct. Pour l'enrichissement d'un cinéma sonore, Flavia Cordey
- Le fond sonore au cinéma. Une poétique de l'absence, Robert Bonamy
- Exploration des puissances sonores cinématographiques. Une pensée du continuum, Frédéric Dallaire
- Mise en son des images d'archives dans le cinéma documentaire, Thibaut Sichet