SOUND & SPACE : construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain

Antoine Gaudin

▶ **To cite this version:**

Antoine Gaudin. SOUND & SPACE : construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain. Une larme du diable, revue des mondes radiophoniques et sonores, 2013, 4. hal-01385713

HAL Id: hal-01385713

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01385713

Submitted on 22 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOUND & SPACE
Construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain

Paru in *Une larme du diable, revue des mondes radiophoniques et des univers sonores*, n°4, 2013, pp.55-68.

« On vit seulement l'expérience de l'espace que l'on peut entendre. »
Béla Balázs

Les enjeux de l'audio-vision cinématographique

S'il est admis que le cinéma a toujours été en partie un art sonore (même au temps du muet, il n'a jamais été à proprement parler « silencieux »[1]), c'est bien sa dimension visuelle qui a été jusqu'ici très largement privilégiée dans les discours critiques. Certes, depuis les années 1930 et l'arrivée du parlant, de nombreux réalisateurs (de Lang et Von Sternberg jusqu'à Lynch ou Weerasethakul, en passant par Godard, Tarkovski, etc.), se sont emparés de la bande-son du film à des fins d'expression formelle – en exploitant notamment les bruits au-delà de leur fonction de « toile de fond » naturaliste. Mais du côté du champ théorique en revanche, à l'exception de quelques précurseurs (dont Béla Balázs), les préoccupations liées au son cinématographique n'ont émergé que tardivement[2].

Cette prédominance du visuel dans l'approche analytique du film n'est pas forcément surprenante : elle ne fait au fond que reproduire la hiérarchie sensorielle spontanée qui, chez la plupart des êtres humains, instaure la vue comme source d'information principale sur l'environnement, et relègue l'ouïe à un rôle subalterne, de « complément ». Si l'on se contentait de ce postulat, on négligerait cependant la capacité d'ébranlement de l'art cinématographique sur nos catégories traditionnelles d'appréhension du monde : le but de l'art (même d'un art a priori « réaliste » comme le cinéma) n'est pas de nous redonner un monde conforme à nos habitudes perceptives, mais au contraire d'élargir les possibles de nos existences en dégageant ou en révélant pour nous de nouveaux terrains sensoriels et

[1] On sait qu'en sus des manifestations sonores de ses spectateurs, les représentations publiques du cinématographe des premiers temps étaient fréquemment accompagnées d'une musique jouée sur place, et/ou d'un texte récité par un bonimenteur.

[2] Parmi les contributions les plus déterminantes des trente dernières années, on pourra se reporter aux écrits de Michel Chion, Rick Altman, Giusy Pisano, Serge Cardinal ou Véronique Campan.

signifiants. De nouvelles dimensions sensibles, souvent dissimulées ou recouvertes par les rigueurs de l'expérience quotidienne[3], viennent ainsi au jour dans l'expérience esthétique. Le son cinématographique a une part très importante à jouer dans un tel processus. De nombreux réalisateurs en sont aujourd'hui conscients, au point de conférer à la bande sonore une charge expressive très importante dans le système formel et signifiant de leurs films. Afin de mieux évaluer les enjeux de leur travail, il faut toutefois commencer par penser l'image de film dans son être visuel-sonore indivisible.

À cet égard, toute la puissance du concept d'audio-vision proposé par Michel Chion[4] réside justement dans le fait qu'il restaure le son à une place plus juste dans notre appréhension du spectacle cinématographique : en réalité nous ne « voyons » pas un film, mais nous l'« audio-voyons ». Il ouvre ainsi un champ vaste et inédit à l'analyse des images mouvantes et sonores, en posant comme postulat l'indissociabilité absolue de l'image et du son. Le son n'est plus considéré comme un simple accompagnement de l'image. La bande-son n'est pas non plus conçue comme une entité autonome, indépendante et parallèle à la bande-image. Au contraire, dans l'expérience du film, image et son forment ensemble un système autonome et infracturable.

Par conséquent, lorsqu'on pose la question de l'espace au cinéma, il ne saurait être question de se limiter à l'étude de ce que la caméra cadre, et de ce que nos yeux perçoivent. Pour comprendre l'espace que nous donne le cinéma, il faut également prendre en compte, à sa juste place, l'élément sonore : l'espace cinématographique est, bel et bien, une « construction audio-visuelle », qui communique avec la totalité de notre corps sentant. Mais avant d'en arriver là, il nous faut d'abord préciser ce que recouvre ici, pour nous, la notion d'« espace »…

La notion d'espace vécu, en contexte naturel et au cinéma

Qu'il en soit ou non conscient, l'homme est à chaque instant de sa vie affecté par l'espace qui l'entoure. L'espace constitue à la fois une *donnée* et un *problème* de l'existence. Réside ainsi, au fondement de chaque corps pris dans le monde, une incertitude liée à

[3] Nous apprenons, durant notre prime enfance et au fil de notre processus de socialisation, à développer un certain rapport sensible aux choses qui nous entourent, au détriment de tous les autres rapports possibles. En contexte courant, notre perception est sélection et simplification, et elle est largement déterminée socialement. Comme l'écrit Bergson, nous apprenons à percevoir comme on perçoit autour de nous : « La vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins. (…) Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression utile pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément. (…) Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique. Dans la vision qu'ils me donnent des choses et de moi-même (…), des routes me sont tracées à l'avance où mon action s'engagera. Ces routes sont celles où l'humanité entière a passé avant moi. » Henri Bergson, *Le rire*, Paris, PUF, 1940 [1899], p.115.

[4] Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990.

l'espace. Cette inquiétude primordiale, le rapport informatif-utilitaire aux objets la dissimule en contexte perceptif courant. Mais il se produit toujours des situations particulières où, plongé dans l'espace du monde, l'individu sent que cet espace « agit » sur lui. Ce « sentir »[5] de l'espace peut s'annoncer à la conscience dans certaines circonstances singulières, en adoptant des formes réputées pathologiques (claustrophobie, agoraphobie, vertige), ou face à des espaces de nature exceptionnelle (comme les « espaces infinis » décrits par Pascal[6]) ; il n'en informe pas moins la totalité de notre existence, comme une dimension « cachée »[7], un « Ouvert » indéfinissable à l'intérieur de toute vie humaine.

On l'aura compris, l'espace dont il est question ici n'est pas l'espace objectif et abstrait, dont la science donne des définitions d'ordre géométrique ou cartographique. Il ne s'agit pas, en particulier, de l'idée strictement visuelle de l'espace vide et homogène, structuré de façon mesurable selon les trois dimensions de la géométrie euclidienne. Si cette conception de l'espace, essentiellement héritée des représentations perspectives de le Renaissance et des principes de la physique newtonienne, est devenue dominante au point de constituer la « métaphysique inconsciente »[8] de l'homme moderne en Occident (nous sommes aujourd'hui tellement habitués à penser l'espace en termes perspectifs et euclidiens qu'il nous paraît difficile de considérer sérieusement tout autre système spatial), elle demeure seulement *un* aspect particulier de notre expérience concrète. Bien que cette idée de l'espace ne soit ni totalement arbitraire, ni sans rapport avec notre perception immédiate, il n'en reste pas moins qu'elle « n'épuise pas notre expérience, et à maints égards la défigure »[9]. L'importance hégémonique qu'elle a acquise dans la culture occidentale risque donc de recouvrir certains autres aspects, décisifs, liés à la question spatiale. Or, ce qui

---

[5] L'emploi du substantif « sentir » chez Erwin Straus ne renvoie pas seulement au domaine des sensations, mais également à une couche d'expérience antérieure à la perception, intrinsèquement liée au « se-mouvoir » proprioceptif. Le sentir investit l'espace d'une qualité vitale, il le saisit dans la signification primordiale qu'il revêt pour notre corps propre. Erwin Straus, *Du sens des sens*, Grenoble, Million, 2000 [1935].

[6] « *Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*. » Blaise Pascal, « L'homme dans la nature », *Pensées*, Paris, Gallimard, 1969 [1670], p.60.

[7] C'est notamment la thèse de l'anthropologue Edward T. Hall, qui postule que le rapport de l'homme à l'espace fait partie des dimensions inconscientes de l'expérience. Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1978 [1966].

[8] Selon l'expression de Jan Patocka, « L'espace et sa problématique », in *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Grenoble, Millon, 2002 (1960-1976), p.15.

[9] Renaud Barbaras, « Avant-propos », in *Epokhè*, « L'espace lui-même », n°4, Grenoble, Millon, 1994, p.7. C'est la raison pour laquelle la conception rationaliste de l'espace a fait l'objet de nombreuses critiques, parmi lesquelles on peut citer : les travaux philosophiques de Husserl (pour qui la physique moderne s'est éloignée des questions fondamentales qui se posent à l'homme), Heidegger (pour qui cet espace « dés-ontologisé » constitue une « démondisation » du monde), Merleau-Ponty (qui retire à la géométrie toute prétention à rendre compte de l'expérience spatiale) ; l'approche symboliste de Bachelard (qui rejette la géométrisation de l'espace au profit de sa saisie thymique) ; la géographie « existentielle » de Dardel, qui met en valeur toutes les qualités de l'espace (son horizon, son modelé, sa couleur, sa densité, etc.) qui résistent à l'abstraction géométrique ; etc.

nous intéresse ici, c'est bien plutôt la conception de l'espace « vécu »[10], c'est-à-dire à l'espace en tant qu'il fait l'objet – par l'homme envisagé dans son rapport charnel avec le monde – d'une expérience sensible concrète, préalable à toute conception objectivante, à tout habitus perceptif.

Le rapprochement avec la conception phénoménologique de l'espace est crucial sur ce point : l'espace s'enracine dans l'existence et la spatialité primordiale se confond avec l'être même du corps ; le rapport que nous entretenons avec l'espace a ceci d'essentiel qu'il reflète notre manière d'être au monde, d'habiter le monde à un moment donné. Mais bien entendu, il ne s'agit pas de réduire le cinéma au rang « d'illustration » d'une pensée élaborée dans le champ philosophique. Notre but est plutôt de montrer comment certains cinéastes ont pu, grâce à leurs associations de sons et d'images, exprimer d'autres dimensions de l'espace que celles que nous mobilisons en contexte courant ; et comment leurs films peuvent ainsi nous guider vers une pensée renouvelée de la situation de l'homme dans le monde sensible.

Autrement dit : en quoi le traitement spécifiquement audio-visuel de l'espace au cinéma peut-il constituer une voie d'approfondissement de la compréhension intime de la « spatialité » de notre existence ? On fait ici l'hypothèse que le son cinématographique possède le pouvoir de « creuser » l'espace visuel de l'image, et d'accompagner la réception du film par l'« audio-spectateur » en dehors des limites sensorielles tracée par la conception dominante (optique-objective) de l'espace dans notre civilisation.

Traiter cette question aujourd'hui paraît d'autant plus nécessaire que la notion d'espace constitue un des problèmes d'image les plus fondamentaux, et en même temps un des moins explorés, au sein de la pensée sur le cinéma. En dehors des règles édictées pour sa grammaire conventionnelle (comme les règles de raccord censées assurer la continuité spatiale, par exemple) et qui remontent quasiment aux films que réalise D.W. Griffith entre 1908 et 1920, on manque aujourd'hui de travaux systématiques sur ce grand système de figuration de l'espace qu'est le cinéma. Jusque là, à quelques exceptions près[11], les questions relatives à l'espace filmique ont été considérées comme secondaires, résolues en fonction des solutions apportées à des problèmes jugés plus fondamentaux, où la notion d'espace semblait le plus souvent « aller de soi ».

Ainsi, la plupart des études portant sur l'espace au cinéma ont analysé leur objet, plus ou moins explicitement, en fonction de conceptions largement héritées d'autres arts ou

[10] L'espace vécu n'est pas réductible à l'espace subjectif (c'est-à-dire à un phénomène psychique superposé à un espace qui existerait déjà *en soi*), mais désigne au contraire l'espace comme un médium d'existence pour le système conscience-corps-monde de l'être humain. Cf. Eugène Minkowski, *Le temps vécu : étude phénoménologique et psychopathologique*, Paris, PUF, 1995 [1933], p.366.

[11] Citons : Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le* Faust *de Murnau*, Paris, Ramsay, 1991 [1970] ; Henri Agel, *L'espace cinématographique*, Paris, Delarge, 1978 ; André Gardies, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

systèmes de représentation, au premier rang desquels la peinture (la notion de paysage), l'architecture (les questions liées au décor), ou le théâtre (les enjeux scénographiques). Il n'est pas question ici de mettre en cause la pertinence ou la portée de ces études, mais simplement de souligner ce fait : du fait qu'elles pensaient l'espace en termes de représentation optique exclusivement (c'est notamment le cas de la fameuse étude de Rohmer sur le *Faust* de Murnau, qui se focalise sur la photographie, le décor et la mise en scène au sens purement visuel), la plupart d'entre elles n'étaient pas conçues pour rendre pleinement compte de la capacité d'ébranlement du mode d'expression cinématographique sur nos modes fondamentaux d'appréhension de l'espace.

Afin de se confronter à cet enjeu, l'espace cinématographique ne doit plus être seulement considéré – comme il le fut le plus souvent – comme un « décor » ou un « cadre » pour l'action, ni même comme un « motif » ou un « actant » narratif (toutes ces fonctions classiques de l'espace pouvant se retrouver dans les autres arts), mais bien comme un *phénomène* engageant notre corps de spectateur, en son entier (vue, ouïe et proprioception[12]). Les caractéristiques fondamentales du dispositif cinématographique (la projection-inscription, sur un écran en deux dimensions, d'images mouvantes et sonores articulées par des rapports de succession) offrent en effet une expérience singulière de configuration de la sensibilité corporelle mobilisée dans la perception de l'espace.

On peut le comprendre en revenant à cette spécificité essentielle du cinéma, qui est de rendre compte, sans référence conceptualisante a priori, de l'inscription d'un ou plusieurs corps dans l'espace du monde[13] : ayant affaire avec l'extérieur du corps humain, avec les comportements physiques des personnages[14], le spectacle cinématographique correspond presque toujours à une relation de fait entre un corps et un espace (tous deux représentés), prélevés « objectivement » sur un monde qui a l'apparence du nôtre, et qui, en vertu

[12] Définie par le physiologiste Charles S. Sherrington comme « le flux sensoriel continu, mais inconscient, qui traverse les parties mobiles de notre corps (muscles, tendons, jointures) et grâce auquel leur position, leur tonus et leur mouvement sont en permanence contrôlés et adaptés d'une façon qui nous demeure cachée en raison de son caractère automatique et inconscient », la proprioception fait partie intégrante de notre identité physique et psychique, et à cet égard peut être mobilisée de façon tout à fait virtuelle (comme dans le cas de l'expérience spatiale spécifique effectuée par le spectateur immobile du cinéma). La proprioception désignera donc ici l'ensemble des mécanismes sensoriels impliqués dans la perception profonde de notre corps propre en relation avec notre situation dans l'espace. Cf. Charles S. Sherrington, *The Integrative Action of the Nervous System*, New York, Charles Scribner, 1906.

[13] « Au cinéma, l'acteur, au lieu de se déplacer dans un espace qui lui sert simplement de cadre, fait partie d'un espace qui "compose" avec lui ; il s'y intègre. L'essence du cinéma, (…) c'est sans doute cette union intime de l'être et du monde. Tous les éléments compris dans le champ de la caméra – paysages, décor, objets, personnages – constituent une unité formelle dans laquelle et par laquelle ils sont indissolublement liés. C'est cette image de l'espace qui assure la "présence" au cinéma, laquelle ressuscite à chaque projection un réel dont l'irréalité même apparaît plus "réelle" que la réalité dont elle est l'image. » Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001 [1965], p.432.

[14] Cette capacité à « exprimer l'homme par son comportement visible » constitue une des puissances du cinéma par lesquelles ce dernier rejoint la démarche phénoménologique. Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, 2009 (1946), p.34.

d'interconnexions sensorielles spontanées[15], nous paraît « habitable » par notre propre corps d'audio-spectateur.

En d'autres termes, le film inscrit des corps fictifs (ceux des acteurs/personnages) dans l'espace représenté par le film, et il engage le corps concret du spectateur dans cet espace. Notre relation aux corps fictifs nous permet de percevoir l'espace représenté en fonction de son occupation par un corps humain mobile, non par un pur mécanisme d'identification, mais bien plutôt en fonction d'un « être-avec sans emplacement »[16] reposant sur le principe du « co-mouvement » : c'est ainsi que Straus désigne le mouvement d'accompagnement que le sens proprioceptif du spectateur esquisse (sans l'actualiser) à la vue du mouvement accompli par un autre corps en contexte de représentation[17]. Cet investissement s'effectue au cinéma avec d'autant plus d'efficacité qu'en vertu de l'objectivité de l'appareil de prises de vues, l'espace produit par l'illusion perceptive paraît « réaliste », en termes baziniens (c'est-à-dire cohérent et naturalisé par le film).

Malgré tout ce qui sépare ses images de la perception naturelle, le médium cinématographique paraît ainsi extrêmement bien pourvu pour entraîner la projection imaginaire du « schéma corporel »[18] du spectateur dans l'espace représenté. Ce dernier comble « synesthétiquement » la relative « pauvreté » du signal cinématographique (visuel et sonore uniquement) ; et c'est l'avancée virtuelle de son propre corps qui lui donne la sensation de la profondeur de l'espace représenté. On peut donc dire, à partir des *stimuli* exclusivement visuels et sonores qu'il reçoit au niveau de ses extérocepteurs, que l'audio-spectateur de cinéma fait virtuellement des expériences sensorielles de toutes natures, notamment proprioceptives.

Espace agrégatif/proprioceptif, écoute gnosique/pathique : ultimes distinctions

[15] On fait ici référence à la « synesthésie courante » qui est la règle de notre vie perceptive. Un des grands apports de Straus a ainsi été de souligner la communication de nos sens autour de la dimension spatiale, à partir de la solidarité profonde qui existe, au contact immédiat de l'être et du monde, entre le « sentir », le « pouvoir » et le « se mouvoir ». Même si chaque sens a accès à un aspect particulier de la réalité, la perception transcende les modalités sensorielles. Loin de consister en une simple association de sensations, l'expérience spatiale nous place donc dans une couche primordiale de la réalité, antérieure à la division des sens. À partir d'une stimulation sensorielle donnée, se déploie un « sentir » organique qui implique l'être entier.

[16] Voir Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p.109.

[17] Lipps avait déjà, en son temps, avancé l'idée que la vision d'un mouvement corporel correspondait chez son spectateur à un « début d'imitation », ou « imitation interne ». Theodor Lipps, « Empathy, inner imitation, and sense-feelings » (1903), in Melvin Rader (dir.), *A Modern Book of Esthetics: an Anthology*, 5e éd., New York, Holt-Rinehart & Winston, 1979, p. 371-378.

[18] Henri Wallon propose de définir le « schéma corporel » (c'est-à-dire la représentation globale que nous avons de notre propre corps) comme un système de rapports changeants entre « l'espace postural » (intéroceptif) et « l'espace environnemental » (extéroceptif), tout en invitant à prendre en compte le domaine des croyances et des affects liés au corps et à l'espace. Henri Wallon, « Kinesthésie et image visuelle du corps propre chez l'enfant », *Enfance*, n°7, 1958, p.239-246.

Au cinéma comme dans la perception naturelle, il ne s'agit pas seulement d'approcher un espace concret, agrégatif, physiquement matérialisé dans des objets ou des structures, et défini par leurs formes et leurs positions relatives. Il s'agit également de prendre en compte la dimension proprioceptive de l'espace comme sensation dynamique de vide, comme « volume d'air disponible » appréhendé par le corps en mouvement. Evidemment, ces deux dimensions sont, en dernier ressort, à considérer ensemble. Mais il importe de bien prendre la mesure de la modification apportée à la perception de l'espace du monde par la prise en compte de l'espace comme expérience proprioceptive : l'espace devient une sorte d'invisible structurel, irréductible aux contours des lieux qui le composent. C'est d'ailleurs en grande partie ce qui est en jeu dans la construction audio-visuelle de l'espace filmique : le moment où le cinéma s'éloigne des utilisations illustratives, contextuelles ou symboliques de l'espace (considéré comme simple lieu pour l'action), pour relever, avec ses moyens propres, ce défi figuratif consistant à donner corps à une autre dimension de l'espace, un espace vécu, immatériel, perceptible par les sens mais refoulé par la conscience, qui se voit ainsi doté d'une véritable « présence ».

Dans cette perspective, l'objet « film » doit être considéré *à la fois* comme un « médium imageant » et comme un « phénomène ». Dans le premier cas, les sons du film sont séparables et localisables : nous pouvons discriminer trois types de sons selon leur nature – la voix humaine, les sons musicaux et les bruits –, les reconnaître et localiser leurs sources, avec plus ou moins de précision, dans les différentes zones sonores découpées par le film[19] : le son *in*, dont la source est visible à l'écran ; le son *hors-champ*, correspondant à une réalité diégétique concrète, mais dont la source est invisible à l'image ; le son *off* (musique d'accompagnement, voix-off, etc.), c'est-à-dire celui dont la source est supposée appartenir à un autre espace-temps que celui de la scène montrée à l'écran, et qui n'existe que pour l'audio-spectateur (il ne résonne pas dans le monde des personnages).

Mais si l'on considère à présent le film comme un « phénomène », l'ensemble des sons du film, quels que soient leurs types ou leur localisation, constitue avant tout un *continuum*, une « pâte sonore » globale. À ce niveau primordial d'appréhension, les sons du film ne sont pas encore dotés de significations (immédiates ou symboliques), ni de correspondances visuelles « réalistes » dans l'image. Ils ne sont pas encore déployés selon les exigences organisatrices de la conscience utilitaire. Ce ne sont pas encore des *sons-index*[20] appelant une écoute gnosique (c'est-à-dire leur reconnaissance et la localisation de leur source), mais

[19] Voir Michel Chion, *Un art sonore : le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

[20] « Le son comme index, ou son indiciel, est censé fonctionner exactement comme en audition directe : il peut constituer l'indice de la présence d'une source sonore invisible dans le champ ; celui des qualités d'une source sonore visible ou non dans le champ ; celui des qualités de l'espace dans lequel il se propage ; enfin l'indice du mouvement d'une source sonore dans un tel espace. » Laurent Jullier, *Les sons au cinéma et à la télévision*, Paris, Armand Colin, 1996, p.127.

des *sons-contact* suscitant une écoute pathique[21], c'est-à-dire l'épreuve directe d'une matière sonore en mouvement, sous la forme d'un pur apport d'impressions dont les dynamiques propres[22] sont co-naissantes de celles de l'image. Distingués ici pour les besoins de la démonstration, ces deux niveaux d'écoute (gnosique/pathique) sont donnés de façon concomitante dans l'expérience du film, comme dans l'expérience perceptive naturelle de l'espace. La distinction que nous venons d'opérer est cependant nécessaire, avant d'en arriver aux films eux-mêmes : elle nous paraît en effet indispensable pour décrire et accompagner le « choc spatial » provoqué par certaines propositions marquantes du cinéma d'auteur contemporain.

« Perspectives » sonores sur le cinéma contemporain

Depuis une quinzaine d'années environ, en effet, un certain nombre de réalisateurs de cinéma (parmi lesquels Gus Van Sant, Abbas Kiarostami, Bruno Dumont, Philippe Grandrieux et Lisandro Alonso) ont élaboré des modes spécifiques d'inscription de la figure humaine dans l'espace naturel, qui font largement intervenir le son. En dépit d'indéniables différences stylistiques entre ces cinéastes, leurs œuvres se rejoignent autour d'un autre principe fondamental : le *parcours*[23] physique du ou des protagoniste(s) en extérieurs naturels devient l'enjeu principal d'un régime narratif et représentatif débarrassé de la plupart de ses grands foncteurs traditionnels (système actantiel complet, dramaturgie aux péripéties « théâtrales », dialogue explicatif, jeu d'acteur visant le naturalisme psychologique, musique

[21] L'écoute pathique du spectateur de cinéma pourrait assez bien correspondre à une version spontanée, « sauvage » et spatialisante de ce que Pierre Schaeffer appelait, dans le champ strictement sonore et musical, une « écoute réduite » : une écoute qui fait temporairement abstraction de la cause et du sens pour s'intéresser au son considéré pour lui-même, dans ses qualités sensibles de matière, de grain, de forme, de masse, de volume. Cf. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966 ; Michel Chion, *L'audio-vision*, *op.cit.* p.28-31.

[22] Les théories élaborées dans le champ de la musique savante au XXe siècle nous conduisent à observer que l'effet spatialisant d'un continuum sonore tend d'autant plus vers la contraction ou la dilatation spatiale que : sa composition est riche ou pauvre en événements ; son spectre est compressé ou éthéré ; son intensité (ou sa nuance) est forte ou faible ; sa hauteur est grave ou aiguë ; sa texture est « rugueuse » ou « aérienne » ; etc. Pour de plus amples détails, voir Antoine Gaudin, *L'image-espace. Pour une géopoétique du cinéma*, thèse de doctorat en Études cinématographiques soutenue sous la direction de Philippe Dubois, Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, 2011, p.273-280.

[23] Distincte des notions de *trajet* (en tant que vectorisation d'un point à un autre, porteuse d'une tension vers le point d'arrivée) et d'*itinéraire* (en tant que conception rationnelle du déplacement, sur le modèle-exemple de la carte) la notion de *parcours* insiste sur l'espace compris entre les points de départ et d'arrivée, et suppose un sujet-personnage particulièrement réceptif aux événements de tous ordres qui peuplent cet espace. Non-calibrée sur un modèle de jouissance esthétique ou sur un *ethos* prédéfini, cette réceptivité distingue le parcours de la promenade, de la flânerie, du voyage touristique, mais également du trajet sportif (course, alpinisme, etc.), lesquels impliquent des modalités, des intentions et des rythmes différents dans le rapport à l'espace. Le parcours est ainsi conçu comme une expérience d'extériorité vis-à-vis de la « totalité mentale coutumière » (selon l'expression de Victor Segalen) que nous mobilisons le plus fréquemment dans notre relation à l'espace. Voir André Gardies, *op.cit.*, p.107 ; Rachel Bouvet, André Carpentier, Daniel Chartier (dir.), « Introduction », *Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 1978.

illustrative, etc.). Cela ne veut pas dire que le parcours dans ces films n'est pas doté d'un motif ou d'une destination ; mais ces derniers, souvent peu explicites, sont considérés comme secondaires, en retrait, par rapport à l'acte du déplacement dans l'espace qui – loin de constituer une simple transition d'un *lieu* d'action à un autre, et loin de faire l'objet d'une ellipse (comme souvent dans le cinéma courant) – constitue en lui-même l'événement principal du schéma narratif. Les séquences consacrées au pur phénomène physique du déplacement, et vidées de tout autre enjeu dramaturgique identifiable, constituent ainsi, dans l'importante proportion de métrage qu'elles occupent, la marque commune à tous ces films.

Loin de se limiter à cerner un « néoréalisme contemporain », ce principe de « réduction » narrative et représentative ouvre sur une poétique qui met singulièrement en valeur la construction audio-visuelle de l'espace cinématographique. Le sujet de l'histoire, les acteurs, le drame, les dialogues, autant de figures et d'entités primordiales dans le cinéma courant, n'occupent plus le « premier plan ». L'espace, qui constitue le *fond* dans la conception classique du cinéma, n'est plus relégué à « l'arrière-plan ». Il n'est plus seulement une donnée, ni un simple contexte, ni un décor, mais bien un des enjeux centraux de la représentation. Quant au spectateur, largement délivré des nécessités informatives-utilitaires du scénario classique (il ne saurait plus être question de considérer l'espace comme assujetti à une cause fictionnelle « externe »), il retrouve une disponibilité sensorielle qui le place dans un état de réceptivité maximale vis-à-vis des puissances spatiales du film lui-même.

Ainsi, si les procédés visuels et sonores que nous analysons ne sont pas toujours, à proprement parler, exclusifs à ces films-parcours, il reste que ce sont sans doute ces derniers, aujourd'hui, qui les déploient de la manière la plus nette et la plus sensible, dans le sens d'un approfondissement de la spatialité de l'existence humaine. Leur impact est, sur ce point, d'autant plus fort que ces films, hantés par la mort ou la disparition de leurs personnages, lient avec insistance être-au-monde et être-pour-la-mort ; en cela, ils dépassent le stade poétique de la « contemplation », et confèrent à l'enjeu spatial une portée existentielle de première importance.

À partir de cette mise au point, cet article prendra en compte – parmi d'autres possibles[24] – les aspects suivants dans la construction audio-visuelle de l'espace : la capacité du son à renforcer l'« habitabilité » et la « présence » de l'espace montré à l'image ; sa capacité à « étendre » cet espace, en amenant d'autres espaces à notre attention sensible ; sa capacité, enfin, à faire surgir de l'espace des dimensions non prises en charge par l'image.

L'audio-vision cinématographique : un « dispositif relationnel »

[24] Cet article n'a pas l'ambition d'être exhaustif sur ce vaste et complexe sujet, et il repose par ailleurs sur le choix d'analyser en priorité les bruits (en laissant donc de côté les sons vocaux et musicaux).

On a souligné de tout temps – et à chaque évolution des techniques sonores de captation et de restitution – la capacité du son en général (et des bruits en particulier) à renforcer le « réalisme » et l'existence sensible de l'espace filmé. Au moment de l'arrivée du parlant, par exemple, l'écrivain et théoricien hongrois Béla Balázs fait du son un outil indispensable à la « production d'un univers tridimensionnel réaliste » ouvrant sur « une nouvelle sphère de l'expérience vécue »[25]. Mais, comme l'écrit Serge Cardinal, l'esthétique sonore de Balázs ne se limite pas à la promotion d'une imitation plus fidèle de la nature qui viendrait enrichir le caractère iconique du cinéma muet. Elle se donne plutôt comme une extension de l'audible lui-même, capable de révéler ce qui est inaccessible à l'écoute naturelle en contexte courant. La capacité de *reproduction* audiovisuelle du cinéma s'apparente donc, tout autant, à une capacité de *production*. Moins centrée sur la reconnaissance naturaliste de la réalité que sur l'exploration de nouvelles zones d'audibilité, cette « puissance » du cinéma ne doit pas servir à reconduire les formes sonores admises, mais bien à pousser nos facultés perceptives et affectives vers d'autres limites[26]. Le cinéma *sonore* constitue ainsi une machine relationnelle, une rencontre entre le son et l'image, qui mobilise le corps de l'audio-spectateur dans un espace auquel les sons insufflent leurs propres qualités de présence et de mouvements.

Là où les premières techniques du cinéma sonore aboutissaient le plus souvent à une production sélective des bruits (qui privilégiait dans l'image les sources utiles à la narration, et réduisait les autres au silence), l'évolution des techniques relatives à l'enregistrement et au traitement du son (multipiste, numérique) a encore intensifié, dans les films, l'attention portée aux éléments agrégatifs de l'espace, en permettant de s'approcher davantage d'un rendu sonore « charnel » de l'espace filmé : malgré les « altérations » dues aux étapes successives de l'enregistrement et du mixage, cet espace peut dès lors exister par l'intermédiaire d'une captation sonore apte à rendre compte de la multiplicité de ses bruits. Il s'agit bien d'une possibilité d'extension de l'expérience, à partir d'un univers sonore presque automatiquement « naturalisé » par l'audio-spectateur[27]. Le son d'un film est toujours, vis-à-

[25] Voir Béla Balázs, *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, p.234-235 ; *Le cinéma : nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 1979, p.207 ; voir également la présentation des théories de Balázs qu'effectue Serge Cardinal dans « Médiation ou modulation sonore ? », *Cinémas*, vol.9, n°1, 1998, p.95-115.

[26] Chez Balázs, « la reproduction n'est pas fidèle au son tel que nous l'avons déjà entendu, mais tel qu'il ne l'a jamais été ». Serge Cardinal, *op.cit.*.

[27] Comme le souligne Chion, au contraire de l'image, dont le caractère cadré et monté s'impose à nous, les bruits d'un film ne sont pas d'emblée reçus comme ayant fait l'objet d'une stylisation. Il faut en effet un travail marqué sur leur « expressivité » pour que des bruits localisables et identifiables dans l'image nous paraissent « stylisés », et soient perçus comme introduisant une distance vis-à-vis de l'impression de réalité traditionnellement produite par le cinéma. Sauf dans le cas de manipulations trop criantes, notre appareil auditif demeure, selon Chion, un organe « illusionnable au dernier degré », et le son entendu produit lui-même sa propre « vérité ». Il ne faut donc pas tomber dans le « préjugé naturaliste » (« celui qui postule qu'à une cause déterminée correspondrait "naturellement" un son et réciproquement », voir Michel Chion, *Le promeneur écoutant : essai d'acoulogie*, Paris, Plume, 1993, p.85-87) : au cinéma, le « rendu sonore » d'un espace s'obtient souvent par autre chose que l'enregistrement fidèle de ses sources réelles. En résumé, il est quasiment impossible

vis du son de la réalité, un alliage complexe de présence ou d'absence, plus ou moins plein ou lacunaire, dont la « naturalisation » spontanée dialogue avec l'ouverture d'une expérience singulière de l'espace.

Il est patent, toutefois, que tous les « rendus sonores » ne produisent pas les mêmes effets d'habitabilité ou de présence de l'espace : dans la séquence finale du film *Sombre* (Philippe Grandieux, 1998), qui montre le personnage principal (un prédateur, au sens premier du terme) assassiner une femme dans la forêt, le cinéaste opte pour une solution radicale : l'absence presque totale de son diégétique (*in* ou *hors-champ*). Seuls les craquements de branche provoqués par le corps-à-corps résonnent dans un espace vidé de tout autre bruit. Ce procédé sonore conduit à appuyer, par son effet feutré de proximité radicale, le confinement jusqu'au-boutiste de l'espace de l'action (un sous-bois filmé en sous-exposition, avec une échelle très réduite de plans), tout en retirant à cet espace la plupart de ses repères sonores habituels (pas de bruit d'oiseau, ni de vent dans les feuillages, etc.). Ce procédé, qui introduit un rapport de proximité « maladif » avec la matière végétale brisée par le protagoniste, porte aussi une signification singulière : l'homme part en cassant les branchages, comme la créature de *La Fiancée de Frankestein* – et avec un « bruitage » comparable à celui, primitif et violemment stylisé, du film réalisé par James Whale en 1935 – ce qui renforce son analogie avec le type du « monstre ». Mais le plus important pour nous réside dans le fait qu'est conférée à l'espace référent une autre *matérialité* : un effet de « pièce close », qui affecte notre vécu de cet espace, de cet « extérieur naturel », aussi bien au niveau agrégatif que proprioceptif, en le soumettant à une impitoyable contraction : l'éloignement et la disparition finale du personnage du tueur s'effectuent dans un monde sinistré, où tout est mort, et où le vide (révélé par l'effet réverbérant appliqué au son des branchages) ne paraît pas pouvoir s'étendre plus loin que les quelques mètres cubes du champ cadré par la caméra.

À l'inverse de ce son « donné comme stylisé », et bien qu'il soit lui-même souvent soumis à un travail de montage et de mixage difficile à évaluer, le son « donné comme direct »

---

pour le spectateur de déterminer comment le son d'un film a été obtenu, mais le plus important est qu'il ne cherche quasiment jamais à le savoir, car le son qu'il entend lui suffit, à partir du moment où il correspond à peu près à l'idée qu'il se faisait de lui, pour « naturaliser » l'espace.

accorde à la totalité sensible de l'espace filmé une place plus importante dans le corps du film. Cela ne signifie pas que la totalité sonore de l'espace référent puisse être rendue au cinéma de façon analogique, mais que l'actualisation sonore de cet espace comporte un nombre suffisant d'éléments pour nous donner l'illusion de cette totalité. Dans le film *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004) par exemple, la « sonorité tonique »[28] de l'espace naturel (bruits d'eau, d'oiseaux et d'insectes invisibles, présence sonore régulière et oppressante de la forêt, bruits chauds de l'été) est écrasante. Le son participe, par son spectre compressé et son intensité élevée, d'une impression de renforcement de la densité de l'air, qui contracte l'espace vécu par l'audio-spectateur en cours de projection.

Le plan-séquence inaugural du film possède à cet égard valeur de manifeste : la caméra y opère un vaste et complexe mouvement au cœur d'une portion de forêt, révélant de façon ponctuelle, au cours de son trajet, les éléments qui permettent de déduire qu'une tuerie vient d'avoir lieu (des traces de lutte sur la végétation, deux corps d'enfants étendus à terre, une silhouette d'homme passe avec une machette, etc.). Mais ces « embrayeurs de récit » demeurent la plupart du temps hors-champ, et ne constituent pas, à proprement parler, l'enjeu principal de cette séquence. Celle-ci a en effet pour fonction première d'immerger le spectateur dans l'espace de la forêt, selon la courbure singulière que les moyens du cinéma confèrent à cet espace : on peut ainsi souligner le flou volontaire qui « dévore » l'image et contracte l'espace de façon violente. Mais ce qui nous occupe surtout ici, c'est le caractère envahissant et saturé, presque assourdissant, des sons ambiants, qui fait surgir avec force la matière végétale brute. On relève ici, portés à leur point d'incandescence, la plupart des enjeux relatifs à la construction audio-visuelle de l'espace au cinéma : l'environnement référent est celui de la forêt, mais l'espace vécu du film, lui, est déjà celui d'un rapport particularisé au monde : celui d'une « habitation » inquiète marquée par une véritable submersion sensorielle, qui tente de retrouver quelque chose des affects et des pulsions les plus archaïques de l'homme. C'est ainsi que le film travaille à faire « remonter » une spatialité originaire, primitive, attachée à la présence de l'homme au monde naturel, et associée à une « régression » vers la pure et simple sauvagerie, au sens premier du mot.

Le procédé atteint sans doute un point culminant plus loin dans le film, dans la longue scène du trajet en barque, dans la mesure où la raréfaction de l'action en vient quasiment à priver le personnage, Vargas, du moindre geste qui pourrait produire un son signalant l'activité humaine ; de manière significative, ce personnage a même, à cet instant, cessé de ramer, et nous ne pouvons même pas dire qu'il « contemple le paysage » : son regard est fixe et vague. Manifestement indifférent aux formes visuelles qui l'entourent, Vargas *écoute*

[28] Dans un « paysage sonore » (*Soundscape*), la sonorité tonique désigne les sons continus et inaltérables (bruit du vent, de l'eau, de la forêt, de la circulation urbaine, etc.) à partir desquels les autres sons, à valeur signalétique, sont perçus. Voir Murray Schafer, *Paysages sonores*, Paris, Lattès, 1979.

et semble *s'imprégner* de ce qu'il entend (nous le verrons, une séquence plus loin et à l'instar du protagoniste de *Sombre*, parachever cette dynamique d'imprégnation en disparaissant dans la forêt, comme si cette dernière l'absorbait). Au profit de cette négation absolue du son humain, extrêmement rare dans le cinéma narratif et représentatif, l'espace végétal exhale sa matière sonore avec une force amplifiée qui lui confère une qualité de présence inédite, presque inquiétante (on entend notamment des rugissements d'animaux invisibles). De cette masse sonore sourd une qualité d'envahissement, quelque chose d'à la fois oppressant et solennel, que les images seules (au sens strictement photographique, le paysage paraît paisible, frais et ombragé) ne sauraient communiquer, et qui s'impose à notre attention sensible, non par un jeu de type expressionniste sur la bande-son, mais par la raréfaction de tout autre événement sonore : nous ne pouvons déceler avec certitude de « trucage » dans le rendu sonore de la forêt, mais, placés en situation d'écoute intensive par l'organisation narrative du film (la longue durée du plan, ici, vaut surtout pour ce qu'elle permet de recueillir de l'espace parcouru), nous avons l'impression de l'entendre « pour la première fois ». Il s'agit bien d'une « nouvelle expérience » d'audibilité qui intensifie la relation du spectateur à l'espace filmé. Soumise à ce traitement audio-visuel, la jungle n'est plus, à proprement parler, l'espace de l'action : ce qu'elle est avant tout, c'est un « espace-climat », qui véhicule des valeurs inférentielles produisant une impression presque palpable de chaleur (nous reconnaissons des bruits que la pleine nature ne produit qu'au cœur de l'été), et dont l'audio-spectateur est invité à s'imprégner – au rythme languissant d'un parcours « porté par la nature », qui conduira le personnage, là encore, à un double meurtre, inexplicable dans les termes traditionnels du récit causal.

Au-delà de cet effet de présence intensive conféré à l'espace filmé, on peut noter que le son, lorsqu'il est donné comme direct, soutient avec davantage de constance la continuité et la stabilité d'un espace initialement fragmenté par le découpage visuel. C'est

particulièrement le cas du son ambiant, aussi appelé « son-territoire »[29], qui « enveloppe » une séquence entière (sans soulever la question de la localisation ou de la visualisation de ses multiples sources), et contribue puissamment à unifier les différents plans dans une même spatialité globale. Cette continuité sonore indépendante des limites du cadre et du découpage visuels nous amène à souligner la capacité des sons à étendre l'espace disponible dans le cadre. Au-delà de son évidente fonction de figuration du hors-champ visuel (le son est un moyen de choix pour conférer une présence intensive à ce qui n'apparaît pas dans l'objectif de la caméra, mais se trouve dans le voisinage immédiat du champ filmé), nous proposons de nous intéresser au procédé consistant à convoquer un espace « autre » dans l'expérience du film, soit à partir de sons réalistes mais dont la source est invisible, soit à partir de sons *off* constitués d'« occurrences sonores libres ».

Extensions perspectives vers des espaces « autres »

Le premier cas (sons réalistes) est particulièrement bien illustré par les espaces nocturnes que peut nous donner le cinéma. Tout part du postulat que la nuit construit un autre mode sensoriel de spatialité, une « spatialité sans choses »[30]. Nous restons doués des mêmes sens que le jour, mais nous ne nous en servons pas identiquement la nuit, parce que des qualités de forme différentes les sollicitent. « L'effacement d'un sens est toujours l'avènement, parfois l'avivement d'un autre : (…) la nuit favorise la propagation du son et exalte les bruits. »[31] Ce « contenu positif propre » de l'espace nocturne renvoie également à des mécanismes inférentiels ancrés en tout homme[32], et donc en tout audio-spectateur de cinéma : nous *savons* que derrière le « rideau noir » qui semble délimiter l'espace d'un plan ou d'une séquence (en rendant invisible ce qui n'est pas éclairé), il y a encore des choses, du vide, un volume d'air, que l'on ne peut plus voir, mais que l'on peut encore entendre et sentir. L'espace que donne la vision « scotopique »[33] se creuse donc d'une profondeur inédite, en grande partie sonore. C'est ainsi qu'à rebours de la « nocturnité » apprivoisée propre à l'époque moderne, certains cinéastes travaillent à retrouver, par les moyens propres au cinéma, quelque chose d'un rapport primordial à l'obscurité et à la nuit.

C'est le cas notamment d'Abbas Kiarostami, qui ouvre régulièrement à l'intérieur de ses films un « espace » de surgissement pour cet autre mode de profondeur vécue que constitue

[29] Michel Chion, *L'audio-vision, op.cit.*, p.67.

[30] « Une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, (…) elle efface presque mon identité personnelle. Je ne suis plus retranché dans mon poste perceptif pour voir de là défiler à distance les profils des objets. » Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 [1945], p.335.

[31] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p.170.

[32] Pour une histoire sociale de la nuit, en tant qu'objet perçu et construit par les hommes, voir Alain Cabantous, *Histoire de la nuit (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Fayard, 2009.

[33] En opposition à la vision diurne, qualifiée de photopique.

l'obscurité : citons notamment le spectaculaire plan-séquence nocturne d'*ABC Africa* (2001), dans lequel le spectateur ne distingue rien, ou presque, et s'en remet intégralement à ce qu'il entend ou devine (bruissement des insectes nocturnes, éclats de l'orage, bruits de portes, résonance particulière des voix humaines selon les lieux traversés, etc.). Pendant sept longues minutes de film, cette construction audio-visuelle déplace sur le terrain auditif l'ensemble des questions relatives à l'espace usuellement posées à la vue par notre conscience claire. Elle constitue à cet égard une des explorations les plus marquantes des valeurs sensorielles et inférentielles de l'espace nocturne qu'ait jamais proposées le cinéma.

En dehors du cas particulier de la nuit cinématographique, on évoquera ici un second mode de production audio-visuelle d'un espace « autre » : celui qui mobilise les « occurrences sonores libres »[34]. Ces sons – qui peuvent opérer dans le même temps comme des bruits-immédiatement-reconnaissables[35] – ont la particularité d'être impossibles à localiser dans l'espace où se déroule l'histoire du film (ni dans l'espace cadré par l'image, ni dans l'espace contextuel hors-champ). Tout au long de sa tétralogie « de la jeunesse et de la mort » (*Gerry*, *Elephant*, *Last Days*, *Paranoid Park*), le cinéaste Gus Van Sant fait – avec la collaboration d'artistes sonores ou de compositeurs de musique contemporaine – une utilisation particulièrement intensive et accomplie de ces « occurrences sonores libres ». Par exemple, dans le film *Last Days* (2005), un son de sonnette et un claquement de porte – dont la résonnance particulière signale qu'il a lieu en intérieur – sont entendus, proche de nous, lors d'un travelling d'accompagnement sur le parcours en extérieurs naturels du personnage principal, Blake (dont le film retrace les derniers jours). Mélangés à d'autres sons *in* que nous localisons à l'image (bruit du vent, borborygmes de Blake), ou à d'autres sons que nous pouvons éventuellement rapporter au hors-champ voisin (moteurs de voitures, cloches lointaines), ces bruits créent un effet de porosité entre l'espace parcouru par le personnage et un espace « autre », indéfinissable mais radicalement disjoint du premier, car intraitable selon notre rapport naturalisant à la fiction (rien ne nous conduit non plus à attribuer ces bruits à « l'univers mental » de Blake). Dans la mesure où nous ne pouvons déployer l'extension qu'il propose dans l'espace contextuel, nous sommes obligés de localiser ce type de sons *off* dans un espace de nature différente qui, au niveau de notre attention sensible, fait concurrence au premier : nous sommes en fait face à une sorte d'équivalent sonore du procédé du split-screen, une « split-soundtrack » si l'on veut,

[34] Ce terme désigne des bruits irrepérables, extravagants ou introuvables, non narrativisés, ou l'étant contre toute logique. Ils n'incluent pas la voix-off ou la musique extra-diégétique. Cf. Dominique Château et François Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie : essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, UGE, 1979.

[35] Les « sons-immédiatement-reconnaissables » sont ceux dont la catégorie de source est identifiée nettement et de manière irréfutable, au sein d'un même contexte socioculturel, par tous les individus placés en situation d'écoute acousmatique. Par exemple : le son de la goutte d'eau, de la cloche, des glaçons dans un verre, de la bouteille, de la porte qui claque, etc. Michel Chion, *Le son*, Paris, Armand Colin, 1998, p.120.

identifiable comme telle au niveau de l'être simultanément visuel et sonore de l'image (et non au niveau du son seul, pour lequel il n'existe pas de « cadrage »). Dans l'expérience audio-visuelle du film, ce procédé véhicule une indéfinissable inquiétude relative à l'espace représenté : un lien au monde évident et naturel s'est « cassé » pour nous à ce niveau – comme pour nous transmettre, à travers la matière expressive du cinéma, l'essence d'une « cassure » plus grave éprouvée par le personnage parcourant (et qui le mènera au suicide).

Des « dimensions » de l'espace non prises en charge par l'image

Ces deux derniers exemples montrent par ailleurs que le son possède la capacité de faire surgir de l'espace des « dimensions » non prises en charge par l'image. Dans cette perspective, nous pouvons par ailleurs souligner la façon dont le « bruit fondamental »[36] peut, selon certaines conditions narratives et représentatives (notamment dans ce que Deleuze appelait des « situations optiques et sonores pures »[37]), participer de la « remontée » de l'espace au « premier plan » de notre attention sensible. C'est le cas par exemple dans *Twentynine Palms* (film réalisé en 2003 par Bruno Dumont, et qui décrit l'errance tragique d'un couple désaccordé à travers l'Ouest américain) ; notamment, au sein

[36] Le bruit fondamental désigne au cinéma le bruit de masse complexe (au sens schaefferien : sans hauteur précise) continu et indifférencié « dans lequel symboliquement tous les autres sons du film sont menacés de s'engloutir ou de se dissoudre, ou tendent à se résorber et à s'apaiser, soit que ce bruit recouvre à un moment donné tous ces autres sons, soit qu'il se dévoile comme le bruit de fond qu'on entend lorsque les autres sons se sont tus, et auquel ils vont retourner ». Michel Chion, *Un art sonore : le cinéma*, *op.cit.*, p.400-404.

[37] « Une situation purement optique et sonore ne se prolonge pas en action, pas plus qu'elle n'est induite par une action. Elle fait saisir, elle est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable. (…) Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices. (…) Ce peut être une situation-limite, l'éruption du volcan, mais aussi le plus banal, une simple usine, un terrain vague. (…) Si nos schèmes sensori-moteurs s'enrayent ou se cassent, alors peut apparaître un autre type d'image : une image optique-sonore pure, l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable, car elle n'a plus à être justifiée, en bien ou en mal. » Gilles Deleuze, « Au-delà de l'image-mouvement », *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

d'une séquence a priori sans objet dramaturgique identifiable, au cours de laquelle le personnage masculin (David) quitte le 4x4 du couple, escalade un rocher, et contemple le désert. S'agit-il pour lui de s'orienter, d'effectuer un repérage, de s'accorder une « pause paysagère » ? Nous l'ignorons. Mais son expérience solitaire de l'espace, en dehors de l'environnement confiné du 4x4, en dehors aussi du vécu de couple (sa compagne Katia reste au volant de l'automobile), constitue bien l'enjeu majeur de cette séquence. Tout le drame du rapport entre les deux personnages tient précisément à ce déphasage vécu dans la relation au désert, qui court tout au long du film, mais trouve ici un point culminant. À son retour dans le 4x4, David se tient à distance de Katia, excentré sur son siège (la mise en scène soutient cette dynamique en l'isolant dans le plan), presque épouvanté : le trajet de retour au véhicule ayant fait l'objet d'une ellipse, le halètement de David devient pour nous le signe, non d'une éventuelle fatigue due à l'effort physique, mais bien d'un choc ou d'une douleur. Et ce qui catalyse cet affect négatif et souterrain, c'est ce qui se passe entre-temps, lorsque David est seul sur son rocher : c'est ce « plan long », en raccord de regard, sur l'étendue désertique, où nous restons, pour ainsi dire, seuls avec le son.

Nous sentons bien – à ce moment où, selon les critères narratifs traditionnels, il semble ne rien se passer – qu'il se passe en fait une infinité de choses. Mais cela ne nous frapperait pas autant si, au niveau sonore, la mise en retrait de tous les autres sons du film ne nous permettait pas l'écoute amplifiée du fond sonore de l'espace : la « sonorité tonique » du désert, devenue le bruit fondamental du film. La masse sourde et insistante de ce bruit empêche le plan de fonctionner comme une simple pause paysagère ; sa longueur remarquable nous le signale par ailleurs comme un moment crucial à l'intérieur du film. Comme dans les autres exemples analysés jusqu'ici, c'est par l'intermédiaire du son que quelque chose d'indéfinissable surgit de l'espace – une profondeur sourde, une violence originelle – et communique au personnage voyant/écoutant une inquiétude fondamentale, une sorte d'« anxiété spirituelle devant l'espace »[38] renvoyant à un état primitif de l'homme dans le monde (on ne peut, à cet égard, s'empêcher de remarquer que la pose que l'acteur

[38] Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, Klincsieck, 2003 [1908], p.52.

prend sur son rocher a tout d'une posture « simiesque »). Le bruit fondamental nous impose la structure de l'espace référent, il en souligne la puissance proprioceptive de vide et le constitue en force d'abstraction : non au sens d'une incitation à la lecture bidimensionnelle de l'image, mais bien – au profit d'un effacement des figures iconiques et dramatiques – au sens d'une remontée de « l'espace-fond » au « premier plan » de l'attention sensible[39].

Ce que nous appelons « bruit fondamental » peut aussi bien être désigné, lorsqu'il est entendu seul, dans le retrait des autres éléments de décor sonore, par le terme de « silence » ; c'est bien du « silence » particulier du désert qu'il est question dans cette séquence de *Twentynine Palms* – comme il fut question de celui de la forêt dans *Los Muertos* – ou encore, chez Pascal, de celui des « espaces infinis ». Il faut cependant bien prendre la mesure du caractère culturel et relatif de ce terme : le silence « ne se confond pas avec l'absence de sonorité d'un mode sans frémissement où rien ne se ferait entendre »[40]. Dans le contexte de la perception naturelle, le silence au sens littéral n'existe pas : l'espace est toujours peuplé de sons[41]. Dès lors, ce que nous appelons « silence » ne s'apparente pas à une disparition du son, mais plutôt à une raréfaction éprouvée des bruits quotidiens, à une atténuation du « secteur le plus tapageur de l'expérience »[42], qui laisse remonter à nous les « sonorités toniques », les « rumeurs indifférenciées » de l'espace, ou qui confère une résonance particulière à certains bruits ponctuels, éventuellement identifiables. Ces bruits qui, paradoxalement, *révèlent* le silence, éveillent ainsi notre attention à la qualité de présence de l'espace, et à ses dimensions propres[43].

---

[39] « Je pense que les acteurs, les personnages sont enfermés dans une espèce de bulle et que ce qui est vaste, gigantesque, tragique et horrible, c'est le son. C'est le fond derrière. C'est le fond qui est tragique. Il y a une espèce d'abîme dans lequel ils vont tomber. (…) La bande-son, nous fait pénétrer l'invisible, le mystère, toutes les choses insondables et dont je peux difficilement parler. » Bruno Dumont, entretien avec Julien Pichené et Laurent Devanne, diffusé dans l'émission *Les Désaxés* sur Radio Libertaire le 14 septembre 2003.

[40] David Le Breton, « Anthropologie du silence », *Théologiques*, n°7, 1999.

[41] « Tout milieu résonne de manifestations sonores particulières, même si elles sont espacées, ténues, étouffées, lointaines, à la limite de l'audible. Les étendues désertiques ou les hautes montagnes ne sont jamais tout à fait muettes, encore moins les forêts ou les campagnes. (…) Toujours l'existence palpite et fait entendre sa rumeur. Même dans le calme du soir celui qui écoute attentivement et se laisse bercer par les lieux entend l'herbe pousser ou les mouvements fugitifs et incessants des fourmis. » *ibid.* Voir aussi, du même auteur, « Le silence et la parole : là où la voix manque », *Une larme du diable*, n°3, 2011, p.8-15.

[42] « Le silence, qui n'est pas un moindre-être, une dégradation ou raréfaction du bruit, un caractère privatif ou négatif du milieu sonore (comme, par exemple, l'infirmité d'un homme aphone), n'est pas davantage une positivité à l'envers. Il est plénitude à sa manière et, à sa manière, véhicule de quelque chose d'autre : par-dessous la plénitude banale et affairée de la vie quotidienne, il nous découvre une plénitude plus dense, une plénitude inspirante, autrement plus peuplée, habitée par d'autres voix (…). » Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p.181.

[43] « De quelle manière puis-je percevoir le silence ? Pas tellement du fait que je n'entende rien. (Le sourd ne sait pas ce qu'est le silence.) Au contraire : quand le vent du matin m'apporte le chant du coq d'un village voisin, quand j'entends tout là-haut, dans la montagne, la cognée du bûcheron, quand j'écoute, sur la mer, des bruits venant d'hommes que je suis presque incapable de distinguer, quand dans un paysage d'hiver, j'entends au loin, quelque part, un fouet claquer, c'est alors que j'entends le silence. Et aussi loin que j'entende, l'espace m'appartient et devient mon espace. » Béla Balázs, « Le cinéma parlant », *L'esprit du cinéma*, *op.cit.*, p.237-243.

Ce n'est donc pas la disparition complète des sons qui fait le silence, mais la qualité d'écoute nouvelle de ceux qui subsistent[44]. Dans le contexte éminemment sonore de la modernité, le silence, en tant que bruit négatif donnant une perception du vide, a des implications spatiales : il se vit comme un *horizon dégagé*. L'impression de silence résulte moins d'une mesure rigoureuse des faits que d'une interprétation affective de l'espace environnant, rendu à une sorte de « transparence aérienne qui nous ouvre le monde ignoré des infiniment petits bruits »[45]. Le silence constitue d'abord, à cet égard, « une modalité du sens, un sentiment qui saisit l'individu »[46].

C'est justement une des spécificités du cinéma (à partir du moment où il devient *sonore*), comme l'écrivait Bela Balázs, que de donner à entendre le silence comme une expérience profonde et significative. Aucun autre art visuel ne peut le représenter, car le silence « n'a de signification que là où il pourrait y avoir du bruit », « là où il est intentionnel », là où le bruit pourra ensuite reprendre comme avant. Le silence n'est pas un état, mais « quelque chose qui survient », une « détonation négative ». Mais Balázs va plus loin : pour lui, aucune pièce radiophonique ou musicale (si elle est enregistrée) ne peut rendre le silence non plus, car, d'une part, « lorsque les sons se taisent, la pièce cesse aussitôt » ; et d'autre part, une expérience véritable du silence impose que nous puissions en même temps « voir les choses devenir muettes », se taire soudain de la même manière, « communiquer entre elles dans la communauté du silence ». Enfin, le théâtre ne peut représenter non plus le silence, car « la scène est bien trop petite », tandis que l'expérience spatiale du silence est une expérience « cosmique ». C'est à cette condition que le silence peut être paradoxalement « perçant », qu'il peut devenir « une rencontre », « un événement pour l'homme ».

Or, la plupart du temps, le cinéma fuit le silence. Le silence constitue le plus souvent « un "poids" dont veut être délivré le spectateur »[47]. Le son doit tout remplir : nécessaires à la « productivité » du récit aristotélicien, les dialogues et les bruits signifiants pour la narration doivent être constants, et dans le cas où ils seraient absents, la musique doit venir boucher les « trous sonores »[48]. Le but implicite est le découpage d'un monde possible à la taille de l'espace quotidien, conventionnel et « plein », qui est celui de la conscience utilitaire, productive, qui réduit le monde aux objets exploitables pour l'action. Le cinéma industriel, et la télévision à sa suite, ont ainsi pris l'habitude de cerner leurs spectateurs par « des

---

[44] « Le silence, c'est celui qui, hors le bruit de l'homme bavard et agité, n'est pas absence de sons mais musique du monde, dont l'écho se déploie dans l'esprit de celui qui a fait assez de vide en lui pour l'accueillir. » Kenneth White, *Un monde ouvert*, Paris, Gallimard, 2007, p.16.

[45] « On croit que [le silence] représente l'absence de bruit, comme l'obscurité est l'absence de lumière : c'est une erreur. Si je puis comparer les sensations de l'oreille à celles de la vue, le silence répandu sur les grands espaces est plutôt une sorte de transparence aérienne, qui rend les perceptions plus claires, nous ouvre le monde ignoré des infiniment petits bruits. » Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Paris, Michel Lévy, 1856, p.73.

[46] David Le Breton, *op.cit.*

[47] Jean Epstein, cité par Jean Mitry, *op.cit.*, p.340.

[48] Expression de Maurice Jaubert, cité par Jean Mitry, *op.cit.*, p.340.

murailles de bruits » : comme dans le monde moderne, ce dernier se trouve « dans une cellule de bruits comme dans celle d'une prison. La vie qui se trouve au-delà est couverte par le bruit, on la voit comme par une fenêtre. Comme une pantomime. Quant à l'espace qu'on ne fait que voir, il ne devient jamais concret. On vit seulement l'expérience de l'espace que l'on peut entendre ».[49]

Ce questionnement concerne donc, on le voit, d'une part notre « métaphysique » inconsciente de l'espace, et d'autre part les formes audiovisuelles dominantes qui, à la fois, résultent de cette métaphysique et contribuent à en prolonger l'hégémonie (les *mass media* audiovisuels jouent aujourd'hui un rôle très important dans la reproduction et la diffusion de schèmes sensoriels intériorisés par le plus grand nombre comme étant « naturels »). Dans le régime audiovisuel courant, la médiation sonore n'est plus alors « l'extension d'une perception », mais au contraire une « perception moyenne »[50] conçue pour répondre aux exigences d'une écoute causale assujettie à la narration. Il ne s'agit pas d'une opération neutre, loin de là, mais bien d'un système de valeurs en actes, qui postule la maîtrise de l'espace et sa subordination à un ordre utilitaire, fondé sur la vitesse et l'abondance ; un ordre qui réduit l'espace aux choses qu'il contient et qui abolit sa puissance de vide. La reconnaissance d'un petit monde plein et clos, fonctionnel et pleinement intelligible, recouvre alors la *rencontre*, au sens fort du terme, avec un espace exprimé au-delà de ce que peuvent les images.

On mesure donc – au niveau esthétique, mais aussi au niveau anthropologique et politique – la force des propositions de cinéma, comme celles des films-parcours contemporains, qui rompent avec le contexte spatial de référence qui sous-tend la majeure partie des productions audiovisuelles pour donner à leur audio-spectateur l'expérience du « silence ». En opposant une résistance à l'organisation rationnelle-marchande de la production des images, ces films entrent aussi en opposition, plus largement, avec une époque qui, « manque singulièrement d'espace et de respiration »[51]. Leur effet se mesure à l'aune de celui qui assaille le voyageur lorsqu'il a quitté les zones peuplées par les bruits productifs de la modernité, ou du noctambule qui parcourt la nuit profonde d'une ville endormie. La présence de l'espace, du vide, du volume d'air, peut alors être redécouverte comme une dimension fondamentale de notre rapport au monde. Au cinéma, cette redécouverte-là est inséparable d'une autre : celle qui concerne les puissances spatiales pures (visuelles, sonores et proprioceptives) du film en fonctionnement.

On peut dire en ce sens que le régime du *parcours* concerne autant le spectateur que le protagoniste du film. Contrairement à « l'espace-lieu de l'action » du cinéma classique, qui

---

[49] Béla Balázs, « Le cinéma parlant », *op.cit.*
[50] Serge Cardinal, *op.cit.*
[51] Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, LGF, 2008, p.9.

« sédentarise » le spectateur dans l'état sensoriel dominant de sa société, l'espace des films-parcours contemporains est *parcourable*. Ce cinéma-là est un cinéma qui lutte contre l'évidence de l'espace : les personnages ne sont plus naturellement « chez eux » dans l'espace du monde filmé, et le corps de l'audio-spectateur n'est plus en terrain connu lorsqu'il s'engage dans l'espace construit par le film. Indépendante de toute fonctionnalité dramaturgique immédiate, cette topique radicale fait perdre au « personnage-figure » et à l'« espace-fond » les coordonnées bien délimitées qui sont les leurs dans le régime courant du cinéma de fiction, pour les fondre dans une Chair du monde incarnée et habitée, telle que le cinéma est capable de la proposer à notre réceptivité sensible. Avec l'intervention décisive du son et le souci apporté à la construction audio-visuelle de l'espace, c'est un autre mode d'apparaître de l'espace qui surgit : il ne s'agit pas seulement de contempler l'espace filmique (au prix d'une objectivation-spectacle qui nous maintiendrait dans nos habitudes optiques-objectives), mais de le « sentir », en tant que phénomène existentiel primordial.

Le spectacle cinématographique ne se pose donc pas en *analogon* de l'espace vécu de la perception naturelle, mais il se propose comme un moyen de choix pour en capter certaines « essences » – au-delà du « réalisme » du film et des mécanismes inférentiels qui l'accompagnent – et pour les restituer à notre corps propre d'audio-spectateur. L'expérience audio-visuelle du cinéma ne consiste donc pas à reproduire directement ce que nous pouvons expérimenter dans l'espace naturel, mais bien à faire de nous les spectateurs, plus ou moins conscients, de l'avènement d'une « dimension cachée » de l'existence. En bref, dans ces films, l'espace n'est plus une donnée, il redevient un problème. Il ne faut pas sous-estimer la portée subversive d'une telle opération, qui, en réintroduisant une interrogation vive sur ce qui ne posait *a priori* plus problème, représente un véritable acte d'insubordination vis-à-vis de l'hégémonie de normes spatiales à ce point intériorisées qu'elles ont fini par constituer la « réalité » de nos vies. C'est le principe de l'*épochè* cinématographique : l'espace ne va plus de soi.

Or, cette « vérité sensible » que la construction audio-visuelle de l'espace ouvre à notre corps de spectateur de cinéma, tout porte à croire qu'elle n'est pas seulement localisée dans le temps de la projection, et que nous sommes également amenés à la mobiliser après le film, plus ou moins consciemment, dans l'espace de la perception naturelle. Les films-parcours contemporains nous en font la démonstration, en nous restituant au monde « habités » des dimensions de l'espace qu'ils nous ont « révélées » en les inscrivant au cœur de leur matière expressive. Nous pouvons alors retrouver l'espace du monde enrichi d'une dimension supplémentaire, pleinement audio-visuelle, au-delà du rapport optique-utilitaire aux choses qui mobilisent notre action pratique : un espace creusé d'un Vide originaire, un Ouvert mystérieux au sein de nos vies, pour un temps révélé à notre conscience vive. L'art visuel et sonore du cinéma aurait ainsi pour effet (et peut-être pour

responsabilité) de « préparer » notre sensibilité spatiale d'une façon que nul autre médium ne peut assumer. Voilà en tout cas l'hypothèse que nous ferons, en conclusion de ce bref « parcours » à travers une poignée de films et de séquences révélateurs de cette tendance majeure de la production filmique contemporaine.

Antoine Gaudin