

Écoutes concrecentes

Témoignage d'expériences d'écoute collectives
au cours de la création sonore du film *Le rêve et la radio*

I. Répétitions d'ouïes

I.I Approches réciproques d'un objet fragile

Nous gardons une forte impression de l'accueil que le laboratoire de création sonore a fait, en décembre 2019, à un montage préliminaire du film *Le rêve et la radio*, sur lequel nous travaillions d'arrache-pied depuis près de quatre ans (et dont près de la moitié furent consacrés à la recherche d'un soutien financier minimal permettant d'accéder à un studio).

Suite au premier visionnement en compagnie de certains membres du laboratoire (Serge Cardinal, Simon Gervais, Ariel Harrod et Marie Eve Loyez), nous nous sommes entendus pour confier la complétion du montage sonore de même que le pré-mixage à Ariel Harrod et Simon Gervais, qui ont alors entrepris de poursuivre le travail sans nous pour quelques temps... passage qui se fit non sans quelques craintes de notre part.

La difficulté de cette conversation vient-elle du fait que mon interlocuteur n'a pas la même confiance que moi dans la correspondance secrète entre l'homme et le monde dont la musique est l'une des clefs ?

P. Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, 1952.

Quelques semaines plus tard – lors du deuxième visionnement en groupe – je me suis vite demandée : mais quelles espèces de pirouettes ces deux-là ont-ils faites pour habiter avec autant d'aisance l'espace sonore du film ?

M'étant habituée, pour le meilleur et pour le pire, à me méfier des « techniciens », (technocrates, devrais-je dire), je ne croyais pas tout à fait ce qui venait d'avoir lieu. Ariel et Simon ont mis les mains à la pâte, ont fait leur nid dans le film comme s'ils « avaient été là » depuis le début du tournage. Ils reconnaissaient les figures fragiles du film tout en ne cédant d'aucune façon aux gabarits audiovisuels typiquement bien modulés et huilés (phénomène à l'emprise tentaculaire que le cinéaste Peter Watkins décrit comme un envahissement de la « monoforme »¹). Sans être pour autant accordés sur un *do* ou un *ré* (et tant mieux), je trouvais

1. Son dernier texte publié en ligne – écrit au marteau – en retrace par ailleurs l'histoire accablante : <http://pwatkins.mnsi.net/dsom.htm>

Le mathématicien Jean-Yves Girard fait aussi à sa façon le grand tour du « On peut tout comparer » dans son essai *Le fantôme de la transparence* : « En fait, seule l'unidimensionnalisation permet de connecter question et réponse : R répond à Q parce qu'elle passe les tests d'usine correspondant à cette question. »

dans cette première esquisse de montage sonore le ferme pressentiment que nous pourrions dialoguer, que notre travail en commun allait définitivement s'établir au-dessus d'une confortable réitération virtuose des standards admis et généralement relégués sous le mode de l'arc-réflexe.

Ma confiance en d'autres oreilles s'est dès lors trouvée joyeusement ranimée. Ce qui n'allait pas sans frayeur : ce premier montage sonore retravaillé m'a également, il faut le dire, paru détissé et disjoint au premier abord – comme si le film asphyxiait à l'air libre après un long séjour (épineux) en aquarium, avant l'envoi définitif en mer (auquel nous résistions probablement). Durant cette période suspensive, j'ai réalisé qu'on ne pourrait bientôt plus faire une certaine gamme de « retouches » au film... voilà ce qui était en train de se produire ! Ce n'était pas chose simple à assumer, en raison de l'irréductible intrication de ce film avec nos vies. Une sorte de nouveau vernis définitif (comme sur une toile) allait être appliqué : il fallait s'efforcer de trouver une nouvelle distance vis-à-vis de « la créature » et essayer de notre mieux de la voir et de l'entendre dans sa manifestation du jour, c'est-à-dire, en compagnie d'autres oreilles. Il n'y avait là plus d'échappatoire : lâcher prise (laisser faire Ariel et Simon) pour être tout à fait disposés à recevoir le mixage à venir, telle était notre nouvelle visée. Apprendre à écouter hors d'un « certain chez soi » (hors aquarium) avant l'agrandissement au mixage pour l'écoute grandeur nature (grotte marine / pleine mer) – c'était une opération volumétrique affectivement exigeante ! L'hypothèse qui suit se propose d'en retracer la trajectoire :

Tel que mentionné, quatre années furent nécessaires pour mener ce film à bien. Malgré tous nos efforts les repoussant, les vagues de renforcement négatif de l'alentour, bien réelles comparativement aux rares encouragements, ont fini par nous frapper. Or, en cours de route, le film s'est fort probablement – avant l'accueil du laboratoire – cristallisé, par le biais d'une autonomisation excessive, dans une forme lourde et chaotique d'organisation intrinsèque (je parlerai plus loin de ceci en tant que strates dermiques ou temporelles). Comme tout macro-organisme² semble réclamer son autonomie en capturant les forces et la foi de ceux qui les lui attribuent (un simulacre d'autopoïèse), cela a manifestement nui à notre attitude devant l'ouverture des possibles, voire à notre confiance dans les possibilités d'une collaboration réellement fertile, conséquemment aux mécréances du milieu (du cinéma ? mais est-il digne du nom de « milieu » ?). Ce qui était certain, c'était qu'il fallait entrer à nouveau en friction avec le film, mais absolument à travers d'autres fenêtres.

2. Nom donné par le philosophe Miguel Benasayag au champ des « artéfacts agencés » (nommés aussi « mixtes »), distinct du champ biologique. Ces deux champs sont en coarticulation continue (mais non-contiguë) à travers une barrière transductive et stochastique (tiré de l'essai *La singularité du vivant*).



[On] est devant la complexité du projet de production de subjectivité, d'altérité subjective. Ce qui est « pédagogique » avec la question de la création esthétique c'est que on y est toujours en train de reprendre l'altérité à zéro. Le peintre, l'auteur dramatique est toujours devant une matière saturée de redondances. Il faut qu'il annule ces redondances, qu'il annule cette dimension consensuelle de la redondance, qu'il crée des conditions où peut surgir de la singularité.

F. Guattari, *Produire une culture du dissensus : hétérogenèse et paradigme esthétique*³.

J'évoquerais donc des fenêtres...qui donneraient accès à l'historicité de nos écoutes singulières (en partie sédimentées diachroniquement) et à la fois à l'aléatoire de la situation d'écoute synchronique – et à partir de là, à la possibilité d'inventer, de co-sculpter.

3. Repéré à : http://www.cip-idf.org/spip.php?page=imprimer&id_article=5613%20

I.II Destruction partielle de l'objet en vue d'un partage

Toute connaissance prise au moment de sa constitution est une connaissance polémique ; elle doit d'abord détruire pour faire la place de ses constructions. La destruction est souvent totale et la construction jamais achevée.

G. Bachelard, *Dialectique de la durée*, 1950.

La destructivité, à laquelle s'ajoute la survivance de l'objet à la destruction, place celui-ci en dehors de l'aire des objets établis par des mécanismes projectifs du sujet. Ainsi se crée un monde de réalité partagée que le sujet peut utiliser et qui peut envoyer en retour dans le sujet une substance autre que moi.

D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, 1971.

Ces deux passages suggèrent l'importance de la « destructivité » comme condition fondamentale d'un réel partagé : pour *vraiment* utiliser, façonner, reconstituer des images (auditives et sonores) en commun. En d'autres mots, une fois les images sonores quelque peu déconstruites et peu à peu re-historicisées dans un paysage hors d'un « certain chez soi », une politique de la mémoire, conjuguant l'intime au commun, se mettait en branle. C'est donc en mettant nos écoutes à nu, en remontant pour ainsi dire sur les « lignes sans épaisseur »⁴ de nos diverses images auditives, remettant leurs fonctions en mouvement et les ondes sonores comme en pointillés, que la relance d'une écoute collective devenait possible.

L'imagination... son vrai nom est la déformation de la mémoire des sensations.

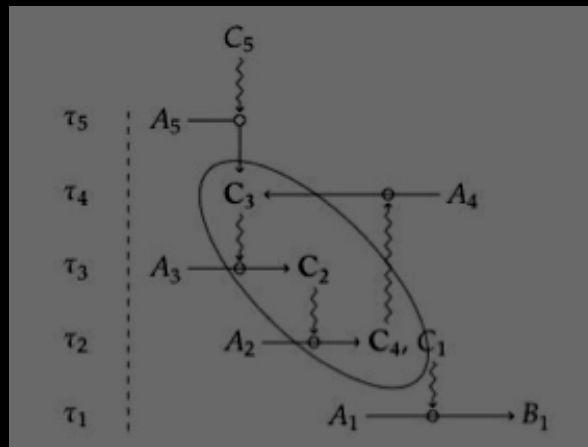
P. Valéry, *Cahiers*, 1974.

En disposant de multiples miroirs audio-perceptifs au sein du studio, le laboratoire de création sonore avait donc mis en place les conditions favorables à l'émergence d'écoutes, des écoutes à sculpter en cours de route. On comprendra bien ici que le processus de répétition (impliquant : rejouer, redécouvrir, chercher ce qu'on a déjà trouvé...) ne saurait prendre fin au terme de la phase « tournage », étanchement baptisée. Au contraire, une manière de voir les actes cinématographiques (et leurs répétitions) serait d'imaginer les différentes strates de la peau en train de se faire : bien qu'en interaction permanente (migration / circulation), des temporalités distinctes pourraient caractériser chaque strate – par exemple : Tournage / Endoderme, Montage / Mésoderme et Mixage / Exoderme (l'analogie piquée à René Thom). Dès lors les frictions, les dissensus et les conflits dépendraient spécifiquement de la strate dermique sur laquelle on est situé : en tournage, on ne travaille pas sur la même strate de plis, la même sorte de torsions qu'en mixage. Finalement, la frayeur devant le montage (décrite plus haut) était sûrement issue du changement dermique soudain, d'un langage de plis tout d'un coup différent (du « certain chez soi ») avec sa temporalité et ses contraintes constitutives propres. Un schéma⁵ serait peut-être ici approprié pour illustrer ce que je tente d'avancer (l'axe

4. « Mémoire active des trajectoires prévues », d'après G. Longo (*Mémoire et objectivité en mathématiques*, 1999). Et aussi : « La constitution active de ces lignes et leur souvenir, même préconscients, sont abstraits, en tant qu'elles sont lointaines de tout objet concret ; elles demandent notre présence active, on les construit exactement dans l'interface entre nous et le monde, aucun objet ne leur correspond dans le monde, aucun fil de toile d'araignée ».

5. M. Mossio, M. Montévil, G. Longo, *Theoretical Principles for Biology: Organization*.

vertical désigne les temporalités, et les C, les contraintes constitutives dans l'ellipse, qui sont à la fois dépendantes et génératives d'autres contraintes):



Suite au deuxième visionnement, l'un de nos grands émerveillements a été que les rapports d'échelle entre images sonores ont été conservés quasiment tels quels, tout en se voyant magnifiés (je n'ai pu saisir le paradoxe qu'après-coup). Étant bien conscients que ce qui peut passer en « petit » (tournage en équipe (très) réduite, avec comme outils quelques bricoles) ne « passe » pas forcément en spatialité étendue, c'est-à-dire sur grand écran, les mixeurs n'ont à aucun moment cherché à diminuer ce qui pouvait potentiellement menacer le matériau⁶ : l'artisanat n'a pas été vu de travers, une vulnérabilité à réparer puis à optimiser comme à l'accoutumée.

Il n'y a pas de musique (reçue) sans arrêt du sujet, sans place faite. Ce temps, vidé d'évènements ordinaires, est consacré à la double mobilisation de capacités réciproques, "le faire" et "l'entendre" des sons.

P. Schaeffer, *Du cadre au cœur du sujet*, 1982.

Les conditions de possibilité ainsi réunies (disposition alchimique, artisanat des aperceptions, technicité conviviale) nous ont permis de faire des rétrospections, des rétro-auditions successives défrayant de nouvelles possibilités concrètes. Celles-ci ont donné lieu à une mise en commun de nos écoutes caractéristiques, c'est-à-dire de l'écoute de nos écoutes, du partage et du co-sculptage de celles-ci.

Cette poésie pensée a sans doute besoin d'une poésie parlée où l'écho va révéler la voix profonde; mais c'est à partir du rythme pensé qu'on organisera le rythme entendu et non l'inverse.

G. Bachelard, *Dialectique de la durée*, 1950.

6. J.-C. Biette, *Qu'est-ce qu'un cinéaste ?* : « ...le film auquel on aboutit n'est – pas plus et pas moins – qu'un lieu de passage grand ouvert entre le cinéma et le monde. »

I.III Vers une reconstruction paradoxale de l'objet

À l'étape du pré-mixage, l'espace sonore a été décanté, sédimenté pour distinguer au mieux la composition des objets/phénomènes : Ariel et Simon les ont éclairés avec leur sensibilité tout à la fois technicienne, alchimiste et musicienne. La restitution de certains pans d'images sonores avec des outils de réverbération à convolution nous permettait, par exemple, de voir si nos prélèvements, parfois boueux, du réel (sans perchiste ou quelqu'un derrière la caméra pendant l'enregistrement, les distances entre les différentes voix n'étaient donc pas toujours « à niveau ») pouvaient tenir le coup du fait du changement d'écosystème, d'être « égalisés » autrement.

Un des premiers dilemmes qui s'est présenté concernait le caractère ambivalent de nos intentions à l'égard du montage sonore, notamment à ce qui touchait aux coupes coupantes ou avec traînées. Ce n'était pas simple pour cause d'affinités avec une certaine aridité propre à Robert Bresson, avec le « tranchant », et pour cause d'allégeance aux traces non-transformées propre à la pratique du son direct telle que radicalisée par Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Ne pas perdre de vue le réel capturé et ses traits d'alors, la « vérité de l'enregistrement » était l'une de nos positions caractéristiques, alors que le film semblait appeler l'assomption d'autres trajectoires, peut-être à cause de ses « Nuages » à tout bout de champ, de ses « Sirènes » continues et de ses « Fêtes » de revenants⁷, mais aussi d'un certain élan romantique possédant les personnages, funambulant malgré eux sur le brin tragique entre rêve et réalité. Pour tenter de prendre sous deux mains ces vecteurs multiples et contradictoires, Baudelaire peut nous accompagner ici en pensée :

La qualité d'un pur dessinateur consiste surtout dans la finesse, et cette finesse exclut la touche : or il y a des touches heureuses, et le coloriste chargé d'exprimer la nature par la couleur perdrait souvent plus à supprimer des touches heureuses qu'à rechercher une plus grande austérité du dessin.

L'amour de l'air, le choix des sujets en mouvement, veulent l'usage des lignes flottantes et noyées [...] Le dessinateur cherche le contour, le coloriste les masses lumineuses en mouvement ; l'un est philosophe, l'autre poète épique; l'un est raison, l'autre passion.

La touche mangera toujours la ligne.

C. Baudelaire, « De la couleur », *Écrits sur l'art*, 1992.

Quoique Schaeffer :

On constate qu'on retrouve les deux champs perceptifs : coloré et dynamique comme façon générale de percevoir.

P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, 1966.

7. *Nocturnes*, de C. Debussy, avec ses trois mouvements chevauche le film en long et en large.



Alors, une fois embarqués dans le studio (piloté de main de maître par Ariel) en vue du mixage final, c'est vers une stabilité très subtile qu'il fallait tendre, tous ensemble et au risque de s'alourdir parfois de quelques élucubrations qui forcément nous guettaient. Avancer à l'unisson dans cet espace paradoxal, sans rien perdre de la richesse polyphonique de nos écoutes réciproques, c'était aussi assumer l'exigence, par et pour chacun, de demeurer méfiant envers tout argument qui, cédant trop facilement au confort de l'un ou l'autre des pôles, se serait contenté de le réifier. Bien souvent d'ailleurs l'accord sur les « non » (« préférer ne pas » aller dans telle direction) portait fruit à l'inverse de celui sur les « oui » (« c'est bien ça »), d'où l'importance d'être aux aguets à chaque instant pour la pêche aux résultats négatifs.⁸

8. Merveilleux cheminement de ce concept dans *Interfaces de l'incomplétude*, de G. Longo <https://www.di.ens.fr/users/longo/files/PhilosophyAndCognition/Incompletude.pdf>. Et aussi durant un colloque sur l'imprévu, l'erreur et l'errance : <https://oicrm.org/colloque-de-recherche-creation-limprevu-de-lerreur-a-lerrance/>

II. Alchimie des sons – Trois versions d’expériences d’écoute

C’est, à la manière du Sphinx, qui a deux pattes, trois pattes, quatre pattes, etc. Qui communique en un seul sens ? Qui ne répond pas à l’autre, sinon autrement, et sur ce qu’il n’a pas vraiment dit ? Qui écoute au-delà et à l’envers ? Qui s’écoute, en écoutant l’autre ?

P. Schaeffer, *Du cadre au cœur du sujet*, 1982.

Avis général : Les exemples choisis sont loin d’être représentatifs du film dans son intégralité, hétérogène par la force des choses. Les exemples choisis l’ont plutôt été pour leur caractère potentiellement conflictuel et problématique au cours de la création sonore.

II.1 Phénomènes illocalisables



Dans la séquence de la manifestation anarchiste avortée, le personnage de Béatrice se trouve au milieu d’une foule qui se disperse, appréhendant une intervention policière imminente. Alors que la figure de Béatrice se détache des gens rassemblés, on commence à entendre une voix *off* tirée d’un enregistrement (réflexion personnelle d’antan de l’actrice sur son rapport au monde : l’enregistrement est sur bande cassette et présente de la distorsion). Un peu plus tard, après le passage de camions policiers et d’hélicoptères (occluant l’espace sonore sur la terre comme au ciel), Béatrice se met un casque d’écoute qui assourdit aussitôt les vociférations de la ville. Une archive radiophonique avec la voix du philosophe Henri Lefebvre faisant référence

aux évènements de mai '68 prend place dans l'espace du casque d'écoute, inclus dans celui de la ville, nous installant dans une sorte de clair-obscur.

Un des nœuds de cette séquence était de s'accorder sur la localisation des voix – archive documentaire sur cassette et émission radiophonique –, toutes deux émergeant d'une temporalité divergente à ce qui nous parvient visuellement. De quelle façon allions-nous tresser l'imparfait de l'écoute à l'indicatif présent de la vision ? Comment situer entre eux les espaces vécus de ces différentes voix ? La question de ce qui devra ou non passer au filtre de l'imparfait nous a installés *de facto* en champ phénoménologique.

La finalité d'une phénoménologie peut être caractérisée comme culture de la présence, comme déploiement de l'expérience en acte selon toutes ses dimensions, y compris celle de sa projection sur le maillage de coordonnées de son propre espace.

M. Bitbol, *La conscience a-t-elle une origine ?*, 2014.



Repassons sur la séquence pour voir ses trajectoires entrelacées – de deux situations, trois :

- i. Une manifestation anarchiste interceptée par la police (*in*)
- ii. Une archive documentaire de l'actrice jouant Béatrice (*off* : sur les allures du *in*, l'énonciation n'a lieu ni ici ni maintenant – nous sommes donc bien en région acousmatique)
- iii. Une archive radiophonique issue des années '60 (*idem*)

Position de départ : Qu'aucune intentionnalité ne se dégage de l'ensemble. Que la voix de Béatrice soit semi audible, peinant à sortir du tohu-bohu : que sa parole demeure partiellement incluse voire étouffée, réprimée - dans le champ sonore urbain, quitte à perdre les mots qu'elle dit, à n'en attraper que des petits bouts, et davantage uniquement en tendant l'oreille.

Position alternative : Que les mots de Béatrice soient audibles, qu'ils se détachent de la « masse » et soient même un peu en surplomb (puisque théoriquement *off* : même si c'est bel et bien la voix de l'actrice en présence, cette dernière est hors-temps). En somme, que la pensée du personnage ne soit pas difficile à atteindre, qu'elle soit d'emblée intelligible.

Il fallait d'ailleurs pouvoir distinguer la voix de Béatrice (l'associer au personnage) à ce moment-là du film (près du début), en situant sa parole comme « à l'endos » de ce qui se passait dans la rue durant le « vrai évènement », destiné à être médiatisé bien à l'avance. Mais on ne pouvait pas exiger aux auditeurs de tendre l'oreille alors qu'acoustiquement, on pouvait à peine distinguer les consonnes des voyelles dans l'enregistrement sur cassette. Ariel et Simon ont utilisé des outils à ce sujet pour nettoyer, adoucir et renforcer les articulations de la parole. Installant ensuite la voix de Béatrice dans un espace acoustique virtuel, ils ont réintroduit celui-ci parmi les strates sonores déjà en présence, rendant l'ensemble moins empilé.

Entre-deux : D'accord pour détacher la parole de l'actrice des rumeurs de la ville, mais attention- pas trop : vers une agencement métastable des évènements sonores, aucun n'ayant priorité sur l'autre. L'espace virtuel où la voix a été « déménagée » était aussi un peu trop grand et en surplomb à nos oreilles, et la voix devenue trop *intacte* – ce qui ne rimait pas avec le champ du visible. D'ailleurs, même si la voix était *off* (à l'imparfait), il fallait garder contact avec son émission comme si nous étions plus près d'une mémoire implicite que d'une mémoire épisodique. Il ne s'agissait pas ici d'une situation où le personnage prend conscience de son histoire biographique et se la rappelle abstraitement à elle-même. C'est plutôt une « vérité des sentiments » caractéristique de cette situation vécue du passé qui résonne avec les potentialités de la situation présente, en-deçà et au-delà du langage.

Étant donné cette connivence illocalisable, il fallait s'efforcer de rapprocher la voix de Béatrice des rumeurs urbaines, resserrer l'écart afin de créer l'illusion que la figure (des contours de sa voix) prenait son suc du fond !

Devenus images, les sons continuent de sonner, bien sûr, mais abstraits de leurs contingences éconduites, flottants, ils constituent alors les signes purs de liaison, d'évocation des lieux, des régions de l'audible.

Le lien des distances, vitesses, positions, des éclats d'un corps symbolique, polyphonique: le lien des lieux.

F. Bayle, *Musique acousmatique propositions... positions*, 1993.

À vous maintenant d'écouter les trois versions et de considérer le pari sur la "bonne distance" (dans l'idéal, conséquemment à un visionnement intégral du film) :

<https://vimeo.com/601232182>

Quant aux voix radiophoniques, nous avons jugé préférable de les placer à l'avant-plan en synchronisant ce geste avec celui de Béatrice couvrant alors ses oreilles de son casque d'écoute, pour donner priorité à la coupe sonore sur la coupe visuelle (comme une anticipation au sens musical – avec dissonance momentanée). Ainsi, et en quelque sorte, nous annonçons franchement dès le début du film qu'un certain entêtement du sonore est à prévoir vis-à-vis du visible, ou plus précisément : ici, du sonore ou du visible, difficile de dire qui mène le bal...

II.I Bruit fondamental et homéorhésie



Notes du cinéaste Renaud Després-Larose sur le traitement sonore de cette séquence :

Ne pas « donner à entendre » : faire en sorte que les choses se passent d'elles-mêmes...

Importance de ne pas percevoir – le moins possible – l'intervention, le geste.

Bruitages subliminaux, jamais systématiques, au plus près de l'aléatoire.

Travailler le niveau de l'aperception : c'est là, mais il faut une deuxième écoute pour le détecter. Ce qui agit sur nous sans solliciter le niveau conscient.

Cette séquence est un montage « documentaire » issu d'une conversation entre les acteurs, pas destiné *a priori* au « champ du film » et réintroduit en tant que souvenir d'un des personnages. La problématique s'articulait autrement ici, car toute trace de son direct a été volontairement évacuée.

Position de départ : Les personnages retournent à l'état de non-acteurs en coupant le son de l'échange de paroles. L'image visuelle devait pour le coup avoir préséance sur l'image sonore. Un des personnages tente de se remémorer un évènement. L'important était de faire sentir le souvenir fuyant. Il fallait défocaliser notre rapport à la spatialité, sans pour autant dissoudre celle-ci (la giboulée de neige pouvant nous guider visuellement). Il fallait trouver une progression très subtile passant du bain chaud (lieu du souvenir initial) au lac gelé (lieu du rêve subséquent).



Le visage est cette plaque nerveuse porte-organes qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis. Et chaque fois que nous découvrirons en quelque chose ces deux pôles, surface réfléchissante et micro-mouvements intensifs, nous pourrions dire : cette chose a été traitée comme un visage, elle a été « envisagée » ou plutôt « visagéifiée ».

G. Deleuze, *L'image-mouvement*, 1983.

Position alternative : Mieux valait habiller cette séquence, l'étoffer avec une trame et des bruitages semblables à une voix *through*⁹ – « acheminer les bruits vers un devenir-voix » – pour donner à entendre ce dont pouvaient potentiellement parler les non-acteurs, sans oublier de donner à sentir le froid hivernal dehors – quelque part *dans* l'image... – par contraste avec la chandelle bien manifeste *sur* celle-ci. L'accumulation de grêle, les échantillons de sifflements de vent étaient audibles, de même qu'un grondement, présageant la noyade du lac gelé. Mais quand le son se devait-il de reprendre le dessus sur le visible, via un souffle coupé entrant dans le rêve ?

9. S. Daney, « L'orgue et l'aspirateur », *La rampe*, 1983.



L'entre-deux : Il ne suffisait que d'un brin de x (un presque rien) pour bloquer le champ de l'implicite. C'est pourquoi il fallait qu'il se passe le moins de choses possible *sur* l'image. Partir du bruit fondamental tout en parsemant le minimum d'indices de manière lente et progressive, jusqu'à une accumulation finale qui prépare subrepticement au rêve du « lac gelé » de la séquence suivante. Encore là, glisser des anticipations, laisser entrer des présages atmosphériques et bruités quant à ce qui s'en vient bruire.

Bruit fondamental : Désigne le bruit 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 qu'il 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. Le bruit fondamental (qui est toujours de masse complexe, au sens schaefferien, c'est-à-dire sans hauteur précise) est souvent dans un film à la fois la métaphore du bruit de la projection et celle du bruit de fond de la vie. Il est une métaphore de l'égalisation.

M. Chion, *Un art sonore, le cinéma*, 1982.

En somme, on cherchait à réduire au maximum les gestes de volonté, les gestes de signifiante pour tremper l'image dans un tel bruit fondamental : <https://vimeo.com/601232945>

L'odeur du silence est si vieille...

O.V. Milosz, dans G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, 1952.

La neige, la grêle, les filets de vent pourraient être à cet instant un clin d'œil au défilement de la pellicule, à l'aléatoire du grain et, enfin, à l'homéorhésie (littéralement « stabilité

dans le changement »)¹⁰. D'ailleurs, la séquence du lac gelé (un rêve) puis dégelé (un interrogatoire, où les paroles dégèlent) sont à l'image de ces changements de phase critiques.



L'idée de champ contient celle de bord, de cadre. Parce qu'il n'y a ni forme ni fond, tout est fond ; certains passages du fond deviennent formes fugitivement et à tout moment, n'importe quelle forme peut fondre ; mais ce qui intéresse, c'est au bord de la fenêtre, du cadre, le champ dans lequel finalement des personnages entrent et sortent. Et cet hors-champ ; cet oubli où ils se plongent. Tout cela : du langage.

10. « [...] la notion de criticité physique pourrait nous aider à comprendre un état biologique comme une singularité physique « de longue durée », une « situation critique étendue », dans lequel, en particulier, les processus homéorhésiques maintiennent une tension permanente entre local et global [...] une unité du vivant, un biolon selon notre terminologie, instable de façon critique, est conservé dans sa situation étendue, loin de l'équilibre statique, par homéostasie, ou mieux, par homéorhésie. » (G. Longo et F. Bailly, *Situations critiques étendues : la singularité critique du vivant*).

Le champ acousmatique constitue ce théâtre de représentation, où sur l'écran du silence et du non-visible les sons projetés fonctionnent comme des images-de-sons, fragments de sens, pensée hors des mots, langage d'aéroformes.

F. Bayle, *Musique acousmatique propositions... positions*, 1993.

II.III Tout enregistrer là-dedans

Il fallait ici vider le champ acoustique de sa substance, le déréaliser au maximum pour susciter un climat de manigances, de simulacres, de rigolade temporelle entre monde de croyances et monde de faits.

Dans cette séquence, le personnage de Constance prend rendez-vous dans un parc avec Raoul (homme caméléon, prétendument militant anarcho-situationniste) pour lui remettre son cellulaire, échappé un peu plus tôt dans le métro... Ce dernier, plutôt que de le récupérer, se met à proférer un long discours critique sur l'usage des cellulaires. Tout ceci sous le regard de Béatrice, cachée derrière son journal et les espionnant sous un arbre.



Position de départ : Garder l'ambiguïté quant aux intentions du personnage de Raoul en maintenant un semblant de naturalisme à l'égard du champ sonore : enregistrements territoriaux du parc urbain en question, un après-midi d'automne. Oiseaux, grillons, vélos, enfants au loin, circulation routière légèrement amortie par les arbres. En somme, des « objets bien définis » n'ayant « rien à signaler » au sein de l'atmosphère sonore – de manière à ce que le discours de Raoul occupe notre attention.

Position alternative : Que l'ambiguïté du personnage de Raoul soit exposée en plein soleil, notamment via ses manipulations de cellulaire « sur écoute » : sons d'irradiations magnétiques et

parasitage de voix, encapsulées et transvidées jusqu'aux satellites célestes pour « modélisations futures »). On ne connaîtrait donc aucunement la temporalité réelle du dialogue de cette séquence, même si l'image visuelle « reste » à l'indicatif présent. Champs magnétiques sonorisés (écrans, fils et pylônes électriques à proximité) désaimantant les voix de leurs locuteurs, les digitalisant sur le champ comme de futilles rocailles aplaties d'espace-temps. L'avion qui passe par inadvertance s'amplifie d'ailleurs en intensité, couvrant les voix des personnages, d'après ce même (?) point de vue de nulle part. D'autre part, cela accompagne le fait de « pointer Raoul du doigt » en tant qu'acteur au sens littéral (renforçant l'impossibilité de déterminer son authenticité, constante tout au long du film, vis-à-vis son personnage de militant).

Entre-deux : Avancer dans le sens de la colonisation des voix provenant hypothétiquement des paramètres automatiques d'enregistrement/capture de données des cellulaires, mais se garder de dénoncer ou d'ensevelir le personnage de Raoul. Maintenir la sensation d'étouffement, d'entassement de la parole, d'électricité statique (avec plafond atmosphérique bas, empli de satellites) colmatant l'espace d'un possible dialogue.

Il suffit de manipuler une voix-je en lui ajoutant de l'écho artificiel et en la mettant à distance, pour que d'englobante et insinuante comme l'est une vraie voix-je, devienne englobée et distancée. Elle n'est plus alors un sujet avec lequel s'identifie le spectateur, elle est voix-objet que l'on perçoit comme un corps dans un espace...

M. Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, 1982.

En parallèle, décorporéiser et dématérialiser le paysage sonore en supprimant les repères terrestres et l'historicité des écoutes en jeu. C'est donc bel et bien enregistré, oui, mais sans *où* ni *quand*...des « données, rendues amnésiques de leurs conditions de production », comme dirait Antoinette Rouvroy, en parlant de la gouvernementalité algorithmique¹¹ bien installée aujourd'hui. Mais pourquoi donner à entendre cette écoute policée de « données brutes », *petites dalles brisées*¹² du passé ? Peut-être parce que la vie (et la vie du cinéma) est en réel danger d'avoir *la mémoire qui flanche*, en « devenant » panneau de signalisation, épouvantail étincelant dans l'océan des prévisibilités ?

<https://vimeo.com/601233586>

11. « Nous appelons donc gouvernement algorithmique un mode de gouvernement – production de normes (standards, règles) et adjudication (décisions judiciaires, administratives, commerciales et autres affectant des individus) – nourri essentiellement de “données brutes” (signaux infra-personnels et a-signifiants mais quantifiables), opérant par configuration anticipative des possibles (à travers l'optimisation anticipative des environnements : espaces médiatiques, espaces physiques, relations,...) plutôt que par réglementation (permission, interdiction) des conduites, et ne s'adressant aux individus que par voie d'alertes provoquant des réflexes plutôt qu'en s'appuyant sur leurs capacités (postulées) d'entendement et de volonté [...]. Pour les algorithmes, les seuls “faits” sont les données, rendues amnésiques de leurs conditions de production. » A. Rouvroy, *Gouvernementalité algorithmique*... Repéré à : <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/gouvernementalite-algorithmique-3-questions-antoinette-rouvroy-et-hugues-bersini/>

12. Réplique d'un personnage du film *Smoking/No Smoking* (1993) d'A. Resnais.



Enfin, grâce à un *plug-in* « magique », nous avons aussi dû et pu « passer l'aspirateur » sur les chants d'oiseaux de cette séquence (les oiseaux n'y avaient malheureusement pas leur place, mieux valait qu'ils retournent chanter dans l'arrière-monde d'où nous les avons tirés, si on peut se permettre), aussi effrontément que si nous nous serions attelés à effacer les traces de la grotte Chauvet, « aisément effaçables d'un coup de torchon »¹³.



13. J. Berger (trad. M.Fuchs), *Une (pré)histoire peut en cacher une autre*. Repéré à : <https://www.monde-diplomatique.fr/2002/08/BERGER/9176>

Post-scriptum : le rêve de la « Roue de vent », preuve par l'absurde

Nous étions sur le grand balcon du dixième étage et scrutions l'horizon des grandes villes. Il devait être midi.

La « Roue de vent » nous est apparue sans pied, décrochée de la terre ferme, suspendue et se profilant entre les gratte-ciels. En plus de l'ample mouvement en « sens horaire » habituel, chaque compartiment du manège tournait dans mille et une directions, comme si tous les vents du monde s'y croisaient.

Quant au « nous », sorte de rencontre improbable entre collectifs de résistance de tout acabit, un aimable mélange comprenant le Laboratoire de création sonore, le collectif Malgré Tout, le groupe Cardano, quelques triples-agents, chercheurs, poètes et autres *lonosomes*, ainsi que le Groupe de Recherches Musicales remontant à quelques décennies... La vigilance perceptive était dans l'air.

Mais sur quoi veillions-nous ?

La Roue était invisible à proprement parler. Les trajectoires de vents qui la composaient étaient uniquement repérables comme suit : chaque fois qu'un nouveau-né arrivait sur Terre, il était placé très rapidement dans un des compartiments de la Roue. Plusieurs stations de catapultage sophistiquées ont été construites expressément un peu partout dans la ville (gracieuseté de la NASA), pour assurer l'opération en question, obligatoire pour la légitimation des naissances elles-mêmes. Dès qu'une Roue de vent était remplie à pleine capacité – à raison de plusieurs centaines de nouveaux-nés –, elle pouvait pour ainsi dire commencer son *tour de ville* (tourisme préventif oblige). Comme évoqué plus tôt, la Roue « avançait » en tournant sur elle-même tout en étant suspendue dans les airs, et chaque compartiment tournait lui aussi, au moins deux fois plus vite, sur lui-même. Des sous-ensembles de compartiments tournaient aussi à des vitesses bien caractéristiques. Bref, de là où nous étions situés, les courants d'air de la Roue étaient visibles via les corps des nouveaux-nés qui tournaient tous bords tous côtés, comme une sorte de tour de Babel préemptive nouveau genre (plutôt muette cette fois, les nouveaux-nés ne pouvant pleurer à cause de la vitesse). La raison d'être de cette Roue allait de soi, disait-on – une pure formalité –, et en même temps, un *privilege*. Récente invention de « scientifiques »... , la Roue permettait de disloquer les repères spatio-temporels des nouveaux-nés en toute simplicité, court-circuitant l'espace-temps au millième de seconde : comme ça l'humanité n'aurait plus de *troubles* de mémoire, d'identité, etc. Il a aussi été décidé qu'un même trauma pour tous serait hautement bénéfique (pour partir tous à égalité en capital *bien-être*). Mais il fallait intervenir au plus vite en *optimisant* les circuits mnésiques hippocampiques et cérébelleux (entre autres) des enfants, de sorte à contrôler quantité d'embarras et « ambiguïtés du natal ». Bref, grâce à la Roue de vent (!), on pourra mieux *s'harmoniser* avec la digitalisation du monde – l'expérience de la temporalité devenant enfin, c'est le cas de le dire, *inadaptée*. Les « scientifiques »... sont presque arrivés (toujours dans le rêve) à trouver les « bonnes vitesses » de destruction temporelle via un agencement virtuose des « courants d'air ».

Ouvrages cités

- Bachelard, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- Baudelaire, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- Bayle, François, *Musique acousmatique propositions... positions*, Paris, Buchet/Chastel, 1993.
- Benasayag, Miguel, *La singularité du vivant*, Paris, Le Pommier, 2017.
- Berger, John, *Une (pré)histoire peut en cacher une autre*, trad. M.Fuchs, 2002.
Repéré à : <https://www.monde-diplomatique.fr/2002/08/BERGER/9176>
- Bitbol, Michel, *La conscience a-t-elle une origine ?*, Paris, Flammarion, 2014.
- Biette, Jean-Claude, *Qu'est-ce qu'un cinéaste ?*, Paris, P.O.L. éditeur, 2000.
- Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2003.
- Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982.
- Cardinal, Serge (dir.), *Colloque sur l'imprévu, l'erreur et l'errance*, Montréal, La Création Sonore, 2016.
Repéré à : <https://oicrm.org/colloque-de-recherche-creation-limprevu-de-lerreur-a-lerance/>
- Daney, Serge, *La rampe*, Paris, Cahiers du cinéma - Gallimard, 1983.
- Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minit, coll. "Critique", 1983.
- Girard, Jean-Yves, *Le fantôme de la transparence*, Paris, Allia, 2016.
- Guattari, Félix, "Produire une culture du dissensus : hétérogenèse et paradigme esthétique", 1991.
Repéré à : http://www.cip-idf.org/spip.php?page=imprimer&id_article=5613%20
- Longo, Giuseppe et Bailly, Francis, *Mathématiques et sciences de la nature : la singularité critique du vivant*, Paris, Hermann, coll. "Visions des sciences", 2006.
- Longo, Giuseppe, Montévil, Mael et Mossio, M., *Theoretical principles for biology: Organization*, 2016.
- Longo, Giuseppe, *Interfaces de l'incomplétude*, 2011.
Mémoire et objectivité en mathématiques, 1999.
Repérés à : <https://www.di.ens.fr/users/longo/download.html>
- Rouvroy, Antoinette, *Gouvernementalité algorithmique...*, 2019. Repéré à :
<https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/gouvernementalite-algorithmique-3-questions-antoinette-rouvroy-et-hugues-bersini/>
- Schaeffer, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
- Schaeffer, Pierre, *Musique et psychanalyse, "Du cadre au cœur du sujet"*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- Watkins, Peter, "The Dark Side of the Moon - The Global Media Crisis", 2018.
Repéré à : <http://pwwatkins.mnsi.net/dsom.htm>
- Whitehead, A.N., *Procès et réalité*, "Le procès" (p.338-350), Paris, Gallimard, 1929.
- Winnicott, D.W., *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1971.