Le Lieu du son, l'espace de la source.
Autour d'*Une Femme douce*
(France, Robert Bresson, 1969)

Serge Cardinal

RÉSUMÉ

SOUND IN FICTION IS ALWAYS CONCURRENT, DOUBLE AND DIVIDED. EACH TIME THE SPECTATOR CHOSES TO IDENTIFY AND QUALIFY THE SOURCE OF A SOUND, S/HE UNIFIES WHAT IS SPLIT. THE CREATION (OR FORMATION) OF UNITY BETWEEN SOUND AND SOURCE IS AN ACHIEVEMENT. ON THE BASIS OF THIS PARTICULARITY OF SOUND, WE WILL STUDY THE CONSTRUCTION OF FILMIC SPACE IN A SEGMENT OF THE FILM *UNE FEMME DOUCE* IN ORDER TO DISCOVER THE PRODUCTION OF A PLASTIC SPACE OF SOUND AND A LOGICAL SPACE OF SOURCES.

Je voudrais pouvoir coucher ici mon malaise teinté de plaisir, cette crainte agréable éprouvée à l'écoute d' *Une Femme douce*. Je voudrais pouvoir effleurer son glissement, décrire son murmure d'abord familier devenu étrange et inquiétant. Faire entendre l'inquiétante étrangeté d' *Une Femme douce*. Pour cela, il faudra tendre l'oreille, au risque de déchirer le tympan, car ce plaisir trouble, pour le comprendre, il est essentiel de l'écouter. Il faut laisser *Une Femme douce* nous chuchoter à l'oreille.

Rebrousser la course de ce frisson jusqu'à son origine ne se fait pas sans analyse, sans une sorte d'écoute flottante. Il s'agit, d'abord, d'écouter cette étrangeté dans le traitement sonore, dans la composition

des sons. Ensuite, de la traquer au creux de la construction de l'espace filmique par le son. Sous la composition sonore et l'espace filmique se trouve une tension, résultat d'un choc entre la matérialité du son et sa structuration rigide, que l'oreille analytique aborde comme l'initiatrice de cette mystérieuse réalité instaurée par le film. Au cours de cette brève rencontre, peut-être comprendrons-nous mieux la relation que nous entretenons avec *Une Femme douce*. Peut-être saisirons-nous mieux les processus de perception nous permettant de lui donner un corps, un espace imaginaire.

Le segment soumis à l'étude s'étend de la demande en mariage d'un homme célibataire (Guy Frangin) à une jeune femme (Dominique Sanda) jusqu'à leur première nuit de noces. Il débute lorsque les deux personnages principaux du film, assis à la ménagerie du Jardin des Plantes, discutent froidement de l'amour et du mariage, au rythme régulier de leur voix sèche et monotone. Derrière eux, le scintillement de l'eau d'un étang et la blancheur d'un sentier de gravier. Autour d'eux, les chants stridents d'oiseaux puis le rugissement soudain d'un animal. Arrivés en voiture près d'un appartement, l'homme rejoint la jeune femme contre sa volonté dans le couloir qui mène chez elle. Il insiste, offre à nouveau le mariage. Elle ne répond pas. Rythmant leur échange économe, le passage des voitures, d'une moto, les pas secs dans l'escalier, le déclenchement rigide de la serrure de la porte qui se ferme sur une voix *off* récitant: "... étant donné vos réponses affirmatives...."

La jeune femme se trouve soudain au milieu d'une pièce couverte de boiseries. Au-dessus du silence, la même voix continue: "... et au nom de la loi, je vous déclare unis par les liens du mariage...." Sur une table, une main signe un papier puis laisse la plume à la jeune femme qui signe à son tour alors qu'une musique surgit doucement, accompagnée par la rumeur d'un restaurant où l'on retrouve maintenant les nouveaux mariés enveloppés des voix, des bruits de vaisselle. L'homme, sans un mot, enfile une bague sur l'un des doigts d'une main offerte et enfile lui-même la sienne. Sans célébration, ils boivent en silence. Une porte s'ouvre, le bruit des voitures surgit, les voilà à la maison. Ils grimpent rapidement l'escalier, à la vitesse des passages de voitures et des portes qui claquent. Maintenant dans leur chambre, tandis que lui reste immobile, elle s'empresse de faire couler un bain et allume le téléviseur qui déverse le bruit d'une course automobile dans la pièce. Revenue de la salle de bain, seulement vêtue d'une serviette, la jeune femme éteint le poste de télévision, saute sur le lit avant de s'engloutir en riant sous les draps, avec l'homme, à la fois excitée et frondeuse.

1. Le timbre des sons: abstrait vs concret

Une analyse fonctionnelle du traitement acoustique de ce segment nous permet de regrouper les sons selon la ressemblance de leur timbre global, d'étaler ainsi la logique de la composition sonore et d'expliquer l'impression ressentie par le spectateur à l'écoute d' *Une Femme douce*. Une impression d'inquiétante étrangeté résultant de l'inclusion tendue d'une grande matérialité du son dans une composition sonore marquée par l'épuration abstraite. Quatre groupes de sons s'imposent au fil de ce segment:

Le roulement sonore des camions, des autos, des motos, le vrombissement des bolides de course et le rugissement animal entendu à la ménagerie, forment le premier groupe. En dehors du fait que quatre de ces occurrences sonores renvoient à une même catégorie de sources, ces sons sont à rapprocher d'abord par l'évolution semblable de leur hauteur, ils glissent tous du très grave au grave pour revenir au très grave. Ils ont un profil de masse en forme de delta. Ce qui les rapproche encore davantage, c'est l'évolution de leur volume sonore dans le temps. Tous ces sons passent d'un *crescendo* à un d*ecrescendo*. Finalement, chacun d'eux est le produit d'un prolongement continu et délimité. Nous n'avons pas affaire ici à une ambiance sonore gluante, au passage indistinct de véhicules mais bel et bien au passage répété, séparé, limité d'une voiture, puis d'une autre, et une autre, etc. Le spectateur entend des sons prolongés, constants, répétés, apparaissant pour bientôt s'évanouir. Il entend des sons limités dans le temps mais continuellement repris, bref des sons à valeur rythmique.

Le deuxième groupe comporte au moins trois sons: le choc des pas, le claquement des portes, l'atterrissage du drap sur le lit. Ces trois sons possèdent une hauteur relativement fixe se situant dans le *mezzo*-aigu. Le grain de résonance limpide trahit leur aspect percutant, de même que leur attaque raide. Ce sont des sons éphémères réduits à une attaque suivie d'une décroissance rapide. Somme toute, des bruits de percussion ayant également une valeur rythmique. Ils agissent, à l'instar des sons du groupe précédent, comme des points de scansion d'une cadence tellement l'absence d'irrégularités dans leur timbre les rend mécaniques, presqu'inertes. Nous rassemblerons donc ces deux groupes sous la catégorie des sons à valeur rythmique et d'aspect quasi-mécanique.

Un troisième groupe—qui est plutôt un duo—rassemble le chant des oiseaux et le rire de Dominique Sanda. Rassemblement codifié narrativement dans la mesure où les oiseaux feront l'objet d'une curiosité du personnage féminin plus loin dans le film. Bien entendu, ce rassemblement ouvre la porte rétrospectivement à l'interprétation thématique. Les oiseaux en cage à la ménagerie se trouvent symétriques à l'oiseau

en cage que devient graduellement cette femme depuis son mariage. Son envol du haut d'un balcon est son chant du cygne, son suicide. Mais là n'est pas notre propos. Contentons-nous de rapprocher le mouvement similaire de la hauteur chez ces deux occurrences sonores, s'amincissant du *mezzo*-aigu à l'aigu. Rapprochons aussi un grain de résonance limpide et harmonique, une évolution du volume sonore en forme de *crescendo*. Différence notable toutefois, une légère réverbération affecte le rire mais laisse sans tache les chants d'oiseaux. Le rire résonne dans les limites de la scène alors que le chant la fend sans s'y résorber—cette différence ajoute une nuance à notre digression thématique. Ces deux sons ont un entretien obtenu par itération et sont de type tonique. Ils mènent à une structure sonore lâche et souple.

Le dernier groupe de sons comprend l'écoulement de l'eau du robinet et l'ambiance du restaurant. Ces sons sont caractérisés par un entretien continu, complexe et informel. Leur timbre global est formé d'irrégularités d'intensités, d'entassements de textures, de superpositions de hauteurs. Ils témoignent d'une vitalité et forment avec le duo précédent une nouvelle catégorie, celle des sons au timbre traversé par une vitalité arythmique, qui s'oppose à la première catégorie, celle des sons d'aspect quasi-mécanique et à valeur rythmique.

Le segment est ainsi plié par une tension entre deux signatures sonores. Tout au long du segment, grâce à cette co-présence de deux opposés, se développe un univers sonore embaumé, automate, "...un cas d'étrangeté, celui où l'on se doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé."[1]

Le traitement du son confronte toujours une forte matérialité sonore à une force d'abstraction. D'une part, tous les sons de la première catégorie sont composés à l'intérieur d'une cadence qui réduit leur matérialité à la simple oscillation d'un rythme régulier, donnant aux occurrences sonores une nature étrange, à mi-chemin du mécanique et du vivant. La réduction de l'environnement sonore à quelques sons se répétant souvent peut d'abord laisser croire que la matérialité sonore sera avantagée, la répétition permettant d'apprécier à plusieurs reprises la richesse des timbres. Pourtant, l'exact contraire se produit, il y a épuisement de la matière sonore dans l'écoute répétée, immunisée contre la surprise et les irrégularités. Cet épuisement mène tout droit à l'abstraction. Ainsi, contre la présence sensible du son, la composition sonore joue le dépouillement et l'obsession de la reprise. Sous l'instabilité sonore, la composition pointe des constantes capables de contenir la labilité du son. L'écoute du spectateur se trouve donc en suspension,

ballottée, déplacée continuellement entre la mouvance acoustique des sons et leur réduction à quelques critères synthétiques.

D'autre part, ce déplacement continuel est aussi encouragé par l'opposition entre cette catégorie de sons rythmiques et une autre marquée davantage par une vitalité arythmique. Cette opposition continue, dans le temps, de délacer l'écoute d'un ordre presque lisible, celui du rythme, à une mouvance plus plastique, celle des irrégularités acoustiques. Non seulement certains sons contiennent cette dualité entre une plasticité concrète et une abstraction musicale, mais l'ensemble de la composition sonore du segment se trouve plissé par la même tension. Cette écriture sonore conflictuelle rend, du coup, chaque son familier un peu plus étrange et l'ensemble de l'environnement sonore commun, un peu plus inquiétant.

À ce titre, la voix des personnages condense à elle seule, comme phénomène sonore, ces deux aspects particuliers du timbre des sons. Si les voix ont un grain de frottement mat appuyé rappelant le poids d'un corps, la diction des acteurs est celle d'un automate et la diffusion des voix se fait sans réverbération, dans une grande proximité, avec un haut taux de son direct. Comme si la diffusion de la voix n'avait plus, minimalement, le volume du corps, comme si elle n'occupait aucun espace de projection, comme si la voix était tout entière une introjection sonore. Face à l'activité concrète de l'appareil vocal se dresse l'abstraction de la voix.

2. Les divisions inaugurales

L'analyse de cette impression d'inquiétante étrangeté, au creux de l'écoute spectatorielle et du traitement sonore, trouve sa légitimité, son élan et son orientation dans un simple constat: l'écoute spectatorielle est une activité duelle, au-delà d'une simple reconnaissance d'une source sonore filmique, l'écoute évalue également des qualités acoustiques.

Au cinéma, le spectateur entend le son et écoute la source. L'écoute prend toujours en charge deux dimensions d'un même phénomène. Elle saisit une pâte sonore qu'elle renvoie ensuite à un agent producteur. L'écoute verse toujours des qualités acoustiques à un "objet" qu'elle identifie et qualifie du même geste. L'unité conquise de la source sonore filmique est le résultat d'un rapprochement toujours précaire entre les phénomènes divisés du son et de la source.

Au centre de ce geste auditif est inscrite une distance irrépressible entre la son et la source. Cette distance, tout en permettant l'événement acoustique, rend énigmatique le statut de la source sonore. La source combine toujours une certaine présence et une certaine absence pour l'auditeur. En quelque sorte, "... le bruit nous renvoie à sa source, mais

il ne nous met pas en sa présence, il nous livre une invitation. Et c'est pourquoi, le plus souvent, il s'adresse à l'entendement autant qu'à l'oreille...."[2] Le son se détache de la source, se substitue à elle, tout en continuant de lui donner une existence agrandie à la diffusion sonore dans l'espace. Chercher à écouter la source et le son comme une unité, c'est effectuer une synthèse spontané: "...la reconnaissance d'un bruit conduit directement la question 'Un bruit de quoi?'."[3]

Cette première division entraîne une série de dédoublements. Parce que l'écoute travaille simultanément sur deux dimensions, elle récolte ainsi des informations différentes sur la matière et la structure de l'espace filmique à partir de deux bassins de données: le son et la source. Ces deux dimensions se croisent et se confirment ou s'éloignent et s'infirment. Les dimensions du son et de la source offrent à l'écoute un terrain riche d'où l'espace filmique tire toute sa complexité et sa diversité.

Schématiquement, le son construit la forme concrète et sensible d'un lieu plastique alors que la source permet la construction mentale d'un espace analytique. Une manifestation sonore, avec sa mouvance, sa labilité et notamment les relations spatiales primitives qu'elle développe, le voisinage et l'enveloppement entre les sons, participe à l'émergence d'un lieu qui, tout en étant une actualisation d'une structure spatiale, continue de livrer celle-ci aux forces du sensible, aux articulations propres aux formes de l'expression. La source de son côté, parce qu'elle suppose un ensemble de propriétés synthétiques lors de son identification, semble favoriser davantage la conception d'un espace analytique, c'est-à-dire une organisation spatiale structurellement hiérarchisée. L'espace est une structure qui organise clairement dans des systèmes d'opposition et de hiérarchie des objets—en l'occurrence ici des sources sonores—en vue d'établir un schéma spatial régulateur. Le lieu, tout en assurant l'avènement concret de cette structure, devient sa limite, son opacité, sa distorsion, grâce à des relations de voisinage, d'enveloppement qui en font un lieu plastique résistant à un espace organisé logiquement.

C'est pourquoi une écriture filmique favorisant l'émergence d'une structure spatiale claire aura tendance à ancrer le plus possible le son à la source, à privilégier sans ambiguïté l'identification et la localisation de la source par le son, à plier la diffusion sonore à la logique des propriétés implicites de la source. Le lieu se trouve ainsi encadré par la forte reconnaissance d'une structure spatiale. À l'opposé, une écriture qui délierait le son de la source ou jouerait d'une série de distorsions entre eux, verrait la forme sensible du lieu sonore imposer son aléatoire devant une structure spatiale plus intermittente.

Il faut insister ici sur trois faits: que l'espace analytique organisé autour des sources ne s'oppose pas au lieu plastique sonore, que la source du son ne s'oppose pas au son lui-même, que l'écoute n'est pas une activité totalement divisée et paradoxale.

D'abord, la nature double de l'écoute—une écoute du son et une écoute de la source—fonctionne selon un système de relais où les deux faces de l'écoute entrent en relation concurrente, se croisent, mais quelquefois aussi se séparent, se réservent. Il n'y a ni unité parfaite ni division totale dans l'écoute, il y a plutôt un champ de force qui tantôt favorise un renforcement, tantôt un éparpillement du son et de la source. Tout dépend des conditions et des prédispositions de réception et aussi de l'écriture spécifique d'un film.

De même, il n'y a pas de clivage total entre le lieu des sons et l'espace des sources. Le lieu plastique sonore rend possible la construction d'un espace analytique autour des sources. Ce sont les relations spatiales primitives—des relations de voisinage, d'enveloppement, etc., décrites par Jean Piaget comme des rapports topologiques[4]—qui permettent d'organiser un espace. Les relations spatiales sensibles des formes de l'expression sonore fondent la construction par le spectateur d'une logique spatiale capable de rendre intelligible un récit.

Mais il ne faudrait pas croire pour autant que le lieu plastique sonore disparaît, s'engloutit dans l'espace analytique des sources. Pas plus que le son ne disparaît dans l'identification de la source. Au contraire, le lieu résiste et parfois déplace, déstabilise la structure spatiale. Il est ce supplément d'origine surgissant dans la confrontation du spectateur avec une écriture filmique particulièrement attentive à sa formation et à sa déformation. Comme l'expliquait Sami-Ali dans son très beau livre *L'Espace imaginaire*:

> ...les formes primitives de l'espace, tout en donnant naissance à des structures orientées vers le réel, demeurent intactes dans l'inconscient. L'inconscient, c'est-à-dire la réalité psychique primordiale et non cette ombre sans consistance qui...est destinée à céder devant la clarté définitive de l'intelligence opératoire.... Il y a donc à la fois dépassement et conservation, ainsi qu'un jeu dialectique qui s'instaure entre les niveaux conscient et inconscient de l'expérience de l'espace.[5]

Sous un désir d'abstraction spatiale nécessaire à la compréhension du récit, il y a une résistance des formes de l'expression sonore obligeant le spectateur, lors de l'écoute, à se déplacer d'un espace analytique à un lieu plastique sonore, et vice versa.

Bref, l'écoute au cinéma se dédouble en une écoute du son et de la source, entraînant le spectateur dans une expérience multiple de l'espace filmique. Le spectateur construit d'abord un lieu plastique en suivant les rapports qu'entretiennent entre eux les sons. Ces rapports plastiques, à la fois verticaux et horizontaux, produisent une spatialité propre au courant sonore, ils forment des figures spatiales primitives mouvantes selon la transformation continuelle des sons et le vagabondage de l'écoute. Le spectateur est ensuite amené à concevoir un espace analytique. Un espace utopique, organisé mentalement à partir de la suite réduite des sources offerte par l'univers fictionnel. Un espace cartographique en quelque sorte, le produit d'une organisation cognitive.

3. Les relations spatiales sonores: proche/loin, dehors/dedans

Ce petit détour théorique nous rapproche du deuxième versant de notre analyse: la construction sonore de l'espace filmique d' *Une Femme douce*. Ici encore, le spectateur ressent une impression d'inquiétante étrangeté lors de sa participation à la construction de cet espace. Une impression issue spécialement d'une résistance du lieu plastique sonore devant l'espace analytique des sources.

Globalement, sur le parcours du segment, les sons se distribuent selon les relations spatiales proche/loin et dehors/dedans qui préparent souvent, quelquefois détournent, l'émergence d'une structure spatiale très minimale. Ces relations spatiales primitives entre les sons restent en deçà d'une consolidation solide de l'espace analytique, elles ne s'y engloutissent jamais vraiment. Mais elles ne bloquent pas non plus la conception de cet espace par le spectateur.

Les moyens que le film met en oeuvre—découpage par fragments, cadrages serrés, mise en aplat par des plages de noir, le flou ou le décadrage—font que le son trouve à l'occasion mais souvent ne trouve pas où se résoudre dans l'image. Les sons sont rarement situés et localisés clairement dans l'ensemble d'une scène diégétique par le réglage de la mise en image sur une structure spatiale explicite. Ils prennent souvent l'allure d'indices condensant de multiples relations, des dimensions plus grandes restées en suspens, jamais développées concrètement par la distribution réglée de repères qu'offre, par ailleurs, de façon fluide, le cinéma "narratif-représentatif."[6] Mais l'écriture d' *Une Femme douce* n'empêche pas non plus—par illogisme affirmé ou détournement systématique—le travail du spectateur tenté de compléter, d'articuler le lieu sonore selon une structure spatiale homogène et suffisante à la compréhension du récit. Les relations proche/loin et dehors/dedans donnent matière à une élaboration abstraite que le film ne fait par contre qu'esquisser sans jamais y réduire son écriture. Cette

esquisse met en évidence la résistance du lieu plastique sonore, et crée, au milieu de l'activité de structuration du spectateur, un supplément, un excès qui relance la coopération interprétative au-delà de la simple cohérence spatiale du récit.[7] La première partie de notre segment, où les deux personnages principaux se trouvent à la ménagerie, offre un bon exemple de cette dualité entre le lieu et l'espace.

Les voix des personnages sont entendues de très près, sans l'écart d'une atmosphère de résonance. Elles donnent aussi une impression d'intériorité par leur hauteur située dans le *mezzo*-aigu et leur grain de frottement mat. Leur timbre suggère ainsi un effet d'intériorisation et de proximité de la voix à l'opposé d'un geste de projection sur un dehors. Ces voix sont entendues au moment où l'image offre les visages des personnages—points d'émission de la voix—sur un arrière-plan flou où frémissent doucement, sur les feuilles des arbres, sur le gravier ou sur la surface de l'eau, les reflets d'une lumière incandescente. Cet aplatissement de l'image et l'enveloppement de la lumière renforcent l'effet sonore décrit. Au même moment, exclus d'une apparition à l'image, complètement rejetés hors-champ, des oiseaux font entendre leur chant. Un sifflement tout en projection qui, en élargissant le lieu, trahit sa distance et ouvre un dehors. Le chant des oiseaux apparaît d'abord comme un son capable de traverser, de fendre la totalité du lieu sonore. Il fait saillance devant la masse des voix. Mais ce chant apparaît aussi capable d'envelopper les voix, de mesurer les limites du lieu lorsque son volume glisse vers des niveaux faibles d'intensité. Il devient alors le soubassement, l'arrière-plan qui définit le lieu d'émergence des sons.

Entre la voix et le chant des oiseaux, s'instaure, premièrement, une relation tendue entre la proximité et l'éloignement, entre une sensation auditive de proximité de la voix et une sensation d'éloignement du chant. Cette relation proche/loin n'est jamais totalement articulée dans le segment. Elle ne trouve pas de bornes, de points de repères, d'étalons de mesure ni dans la scénographie ni dans la mise en image étalée, ordonnée, structurée qui fournirait un cadre précis: des positions, des rapports visuels, des coordonnées. Non, le lieu résiste de son poids, de ses approximations, il n'est pas rendu à la transparence et à la fluidité d'une structure spatiale scandée sur une scène par des balises conventionnelles, des liaisons traditionnelles. Tout est laissé en suspens, en fragments complices mais distants. Les dimensions du lieu sonore ne sont produites que par des variations d'intensité, des différences de timbre, le détachement minimal d'une figure sur un fond. Elles précédent une échelle des distances.

Deuxièmement, la voix et le chant entretiennent des relations dehors/dedans. Le timbre de la voix induit un principe d'intériorisation, une introjection du phénomène sonore alors que le timbre du chant des oiseaux induit une extériorisation, une projection du son. Ceci a pour conséquence de favoriser la concentration de la voix sur un point et son enveloppement par le chant. La voix occupe une dimension réduite du lieu sonore tandis que le chant, selon la variation de son volume, entoure cette voix, créant une enveloppe qui se dilate ou se rétrécit. À ce stade, on comprend que le lieu sonore n'est pas un chaos, il fonctionne plutôt selon une logique sonore limitée à des relations spatiales élémentaires: des relations de voisinage et d'enveloppement.

Mais cette logique n'en reste pas là. Tout à coup, de façon franche, à la fin de la première portion de dialogue entre les personnages, le frottement de pas dans le gravier se fait entendre, pour aussitôt disparaître, non sans avoir transformé l'enveloppement en une étendue. Ce son renverse subitement l'ordre topologique par un déplacement sonore visualisé sur une scène diégétique, sur une étendue narrativisée. Un tout autre effet de spatialisation se produit puisque s'ouvre maintenant une profondeur actualisée dans la scénographie, convertissant la relation proche/loin en une relation ici/là-bas. Grâce à ce frottement et la course visualisée qui l'accompagne, s'instaure une scène assurant le passage d'un volume d'inclusion à un volume de position, une étendue. Les voix sont maintenant ici, tandis que là, il y a le bruit des pas dans le gravier et qu'ailleurs, des oiseaux chantent. Ces trois sons peuvent s'articuler sur une structure spatiale élémentaire grâce à l'actualisation, la mise en évidence de positions spatiales confirmées dans la scénographie et la mise en image.

Une transaction s'est effectuée entre le lieu et l'espace pour produire une scène: un espace vectorisé, structuré, organisé en vue d'une fiction qui s'y déroule. Des rapports spatiaux entre les sons se sont rythmés sur des relations logiques entre les sources pour créer une scène diégétique. Les rapports spatiaux primitifs du lieu sonore se sont ordonnés sur une structure conventionnelle et cohérente de l'espace pour permettre la création d'une scène investie par la fiction. Mais, l'écriture de Bresson oblige, les béances de la structure spatiale construite à partir du peu de fragments déliés offerts par le film, et la prégnance des rapports topologiques sonores, rendent cette scène énigmatique. À la familiarité de la scène classique qui, par une systématisation de l'enchaînement, assure que la structure spatiale donne la cadence au lieu sonore, s'oppose la scène d'*Une Femme douce*, toujours énigmatique et étrange. Elle est trouée et plissée par la mouvance du lieu sonore moins rigidement encadré par l'espace régulateur.

La dernier partie du segment confirme cette souple dialectique entre le lieu et l'espace. Dominique Sanda et Guy Frangin grimpent d'un étage à l'autre, ils passent d'une pièce à l'autre vers la chambre nuptiale. En fait, ils grimpent d'un plan à l'autre vers la scène finale. Les pièces détachées et les plans séparés sont plongés dans l'aplat de la noirceur; ils ne favorisent que les déplacements latéraux et verticaux des acteurs jusqu'à une scène finalement en profondeur. Ce qui lie ces pièces détachées et ces plans séparés, c'est bien sûr le raccord dans le mouvement, mais c'est surtout le passage régulier des voitures au dehors qui rythme et donne une forme à la scène intime, refermée. C'est le bruit des voitures, par croissances et décroissances, auquel il faut ajouter le claquement des portes, qui scande les plans, qui relie ces fragments, les enfile.

L'enveloppement du dehors assure la cohérence du dedans. Contre une mise en image n'affirmant jamais avec force un espace analytique, les variations sensibles du son imposent un lieu plastique en mesure de rythmer la scène diégétique, le théâtre des événements, en dehors d'une logique spatiale stricte.

Avec ces exemples, on touche de près à cette saisie de l'espace conscient par les dimensions et les trajets de l'espace inconscient qu'évoquait notre première citation de Sami-Ali. Il ne s'agit pas de verser dans une psychologie populaire de l'espace mais bien de noter qu'en deçà des possibilités de construction et de compréhension de l'espace par une analyse des qualités acoustiques et une reconnaissance des propriétés synthétiques des sources sonores filmiques, il y a une prise primordiale, sensible d'un lieu plastique froncé par la mouvance du son qui, tout en étant la fondation d'une structure spatiale, en est son débordement.

> L'activité synthétique de l'intelligence doit partir de l'intuition sensible et elle y revient tout au long de son élaboration. Chemin faisant, l'intelligence façonne le perçu qui, à son tour, confère aux opérations abstraites leur poids de réalité. De cette origine où se fait sentir la présence opaque du corps propre, quelque chose persiste, irréductible, en deçà de toute axiomatisation.[8]

C'est la leçon qu'apprend l'écoute du spectateur devant l'écriture d'*Une Femme douce*: la matérialité du son sert de fondement à une rythmique tout en offrant la résistance de sa vitalité à toute régulation définitive; la diffusion sonore, selon des rapports spatiaux primitifs, sert à construire une scène lorsqu'elle est indexée sur une structure spatiale,

mais en retour le lieu sonore persiste et plie cette scène en ne s'engloutissant pas totalement dans l'espace analytique.

La force d'effraction de l'écriture filmique permet au son comme au lieu de résister et d'imposer leur réalité plastique. L'espace filmique d'*Une Femme douce* est le produit de cette résistance. L'intuition du spectateur qui sent bien que dresser le schéma de l'espace n'est pas suffisant tellement la poussée du lieu est forte, ce sentiment d'étrangeté que le spectateur ressent est le produit de cette résistance. C'est que l'espace filmique d'*Une Femme douce* se trouve placé de façon aiguë au croisement du lieu sonore et de l'espace des sources. La cohabitation d'une forte matérialité avec une abstraction dépouillée crée un sentiment d'étrangeté qui n'est autre que le retour de "...quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus de refoulement seul a rendu autre."[9]

Le retour d'un lieu plastique sonore embaumé au creux d'une structure analytique de l'espace. La présence matérielle du son au creux d'une identification de la source. Le corps d'une femme douce au milieu d'une chambre vide.

NOTES

Ce texte reprend en partie une communication présentée au Forum sur la recherche de l'AQEC en mai 1994.

1. Sigmund Freud, "L'inquiétante étrangeté," *Essais de psychanalyse appliquée*, (Paris: Gallimard, 1952), p. 175.
2. Mikel Dufrenne, *L'Oeil et l'oreille*, (Paris: Jean-Michel Place, 1991), p. 88.
3. Christian Metz, "Le perçu et le nommé," *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975), p. 370.
4. Jean Piaget, B. Inhelder, *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, (Paris: PUF, 1948.)
5. Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, (Paris: Gallimard, 1982), pp. 84-85.
6. Cet écartèlement entre l'audible et le visible est un enjeu essentiel de la réflexion théorique de Bresson. Ainsi, dans ses *Notes sur le cinématographe* trouve-t-on ces quelques positions: "Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser.... Un son ne doit jamais venir au secours d'une image, ni une image au secours d'un son.... Il ne faut pas qu'image et son se prêtent main-forte, mais qu'ils travaillent chacun à leur tour par une sorte de relais." (Paris: Gallimard, 1988), pp. 61-62.
7. Cette tension entre une présence plastique d'un espace sonore et sa structuration abstraite se loge dans le système stylistique de Bresson traversé de part en part par une opposition jamais résolue de l'abstrait et

du concret. Comme le soulignait André Bazin, "Sans doute Bresson ne nous présente-t-il jamais toute la réalité. Mais sa stylisation n'est pas l'abstraction *a priori* du symbole, elle se construit en une dialectique du concret et de l'abstrait par l'action réciproque d'éléments contradictoires de l'image. La réalité de la pluie, le bruissement d'une cascade, celui de la terre qui s'échappe d'une postiche brisée...ne s'opposent pas seulement aux simplifications du décor...ils sont là pour leur indifférence et leur parfaite situation d'étrangers, comme le grain de sable dans la machine pour en gripper le mécanisme. Si l'arbitraire de leur choix ressemble à une abstraction, c'est alors celle du concret intégral....", *Qu'est-ce que le cinéma?*, (Paris: Cerf, 1985), pp. 112-113.

8. Sami-Ali, p. 98.
9. Sigmund Freud, p. 195.

Serge Cardinal, chercheur et réalisateur, a terminé à l'automne 1994 un mémoire de maîtrise portant sur la construction de l'espace par le son et l'écoute. Il a publié dans les revues CiNéMAS *et* Protée *quelques prolongements de cette étude. Il est membre du groupe de recherche* Cinéma et mélancolie *et vient de finir la réalisation d'un moyen métrage de fiction.*