

Campan, Véronique. *L'Écoute filmique. Écho du son en image*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1999.

Dans son essai *L'Écoute filmique*, Véronique Campan « se propose de discerner la manière dont sons et images se nouent pour former ensemble des formes éphémères » (11). Loin de rechercher les caractéristiques communes réunissant l'audition et la vision, l'auteur analyse plutôt leur disparité fondamentale. Les « formes éphémères » audiovisuelles, véritables événements polysémiques et polymorphes, tirent leur puissance évocatrice de la déliaison du son et de l'image. L'étude de Campan prend la contre partie d'une tradition théorique cinématographique pour privilégier l'étude des possibilités – autant virtuelles qu'actuelles – de variations perceptives que le son insinue en marge de l'image. Cette analyse des potentialités cinématographiques révélées par le tissu sonore a besoin, s'il veut dépasser la simple description poétisante et métaphorique, d'une approche théorique solide. L'auteur trouve ce socle dans la phénoménologie. Ce courant philosophique, en réaction contre certains discours transcendants creux, tente le pari de l'immanence, c'est-à-dire d'une analyse issue de l'expérience des phénomènes, plutôt que des données spéculatives. La devise du père de la phénoménologie, l'allemand Husserl, est d'ailleurs : « Retour aux choses mêmes ». La méthode phénoménologique tente de soustraire le sujet percevant de ses préjugés afin d'obtenir une connaissance et une appréhension véritable des phénomènes. Ces derniers, libres de nos structures analytiques *a priori*, peuvent alors se révéler sous leur vrai jour. Dans le domaine spécifique nous intéressant ici, cette approche philosophique permet de s'interroger sur la nature hétérogène du son et de l'image. L'auteur laisse ainsi tomber les théories de structuration diégétique pour retourner à la base du processus perceptif. En somme, la phénoménologie réaffirme la pertinence des questions cinématographiques fondamentales que sont : qu'est-ce que je vois ? qu'est-ce que j'entends ? comment s'articule le lien entre ces perceptions ?

L'écoute filmique : une attitude esthétique

Il faut tout d'abord s'interroger sur l'action à l'origine de la perception sonore, à savoir l'écoute. Cette attitude n'est pas à confondre avec ce qu'on entend. Ainsi, l'entendre est constitué de toutes les variations de l'air parvenant aux oreilles de l'auditeur. Or, « pour construire les sons, l'écoute opère à tout

moment à une sélection » (8). L'écoute permet donc, par des « processus interprétatifs variés et complexes » (8), de distinguer les occurrences sonores. Par exemple, on entend la rumeur indifférenciée d'un environnement urbain tandis qu'on écoute les différents bruits (klaxon, crissement pneumatique, dialogue, pas, etc.) en tant que phénomènes sonores distincts. L'écoute est une attitude esthétique qui demande à l'auditeur de se placer dans un état de réception où les sons surgissent du néant pour ensuite se noyer « dans le continuum dont ils se sont extraits, un instant » (10). L'écoute, même si elle porte attention aux occurrences sonores, ne contrôle pas les qualités acoustiques de celles-ci. Les sons étant par nature éphémères, cette attitude esthétique est « une expérience de dépossession » (10). En nous rendant sensible aux qualités physiques des sons (intensité, timbre, hauteur, etc.), l'écoute nous fait également prendre conscience de la nature insaisissable du matériau sonore. Au cinéma, si on envisage le son comme un événement, dans son mode de donation phénoménal, [celui-ci] « n'entretient plus seulement avec [l'image] des relations sémantiques ou syntaxiques, mais des rapports rythmiques mouvant qu'il faut suivre dans leur incessante modulation » (10-11). L'écoute et son homologue visuel, le regard, nous rendent sensible à l'émergence de formes éphémères ainsi qu'à leur devenir. Cette attitude typiquement phénoménologique circonscrit un nouveau rapport avec les œuvres où la différence entre les modes perceptifs devient le sujet d'étude primordial. L'écoute et le regard mettent en relief « la tension entre [les] deux bandes hétérogènes » (150), révèlent du même coup l'impossibilité de leur fusion et rétablit une relation de proximité avec les matériaux filmiques.

Objet intentionnel et trace

Le cinéma est un art temporel. Notre perception des phénomènes qui le traversent est donc assujéti à des modulations, des formes en devenir, des différences d'intensité, etc. L'évanescence des occurrences audiovisuelles oblige le sujet percevant à construire ces perceptions à partir de sensations déjà disparues. Par réminiscence, il crée des objets intentionnels, véritables entités perceptives non-finies tenant compte de la succession temporelle. Par exemple, la perception d'une mélodie nécessite un travail mental où chaque note est mise en rapport avec les autres dans une appréciation qualitative et quantitative. La durée, la hauteur et la position dans la phrase musicale globale sont autant de paramètres qui influencent notre perception de la mélodie, considérée comme un objet intentionnel. Dans l'écoute de la mélodie, les sons ne persistent pas mais restent tout même dans notre esprit à l'état de trace. « La perception ainsi

conçue est un processus inférentiel, fonctionnant par anticipation, hypothèses et vérifications, un mouvement [n'ayant] pas de terme » (15). Les traces conditionnent notre perception du présent, modifie notre vision du passé et influence nos attentes sur le futur. La notion de trace rend stérile la dichotomie présence/absence puisqu'elle actualise le passé afin de moduler le présent. L'écoute est donc un mode d'appréhension fonctionnant par « accumulation de traces » (18). Elle doit rester sensible à la différence, au dérangement qui sont les signes du mouvement temporel et de la modulation. En tant qu'attitude esthétique, l'écoute considère les objets intentionnels dans leur ouverture temporelle et logique. La trace nous ouvre les portes du passé et exalte les effets polysémiques. L'écoute oscille toujours « entre l'objet en puissance que l'on vise et la représentation qu'on s'en fait à un moment donné » (16). Elle offre des trajets infiniment variables entre l'actuel et le virtuel. Dans cette optique, le sonore devient pur écoulement et le présent est appréhendé comme un éternel devenir. En somme, l'écoute « consiste à déplier tous les moments virtuels que son occurrence tient impliqué » (20). Au cinéma, l'écoute des sons et de leur trace « préserve la richesse évocatoire de phénomènes acoustiques dont l'interprétation, susceptible de constantes rectifications, n'est jamais achevée » (21). Le caractère non-fini de ce mode perceptif *dérange* le déroulement des images, en redirige le sens, et ouvre les rapports son-image à un potentiel évocateur presque infini.

Nature échoïque du son

Le son au cinéma est, en tant que reproduction mécanique d'événements sonores divers, une « trace redoublée » (23). En effet, les haut-parleurs se substituent à la source originelle. Le son produit artificiellement devient alors « l'écho du son premier qu'il répète » (23). Devenu trace d'une trace, le son peut alors être recontextualisé dans la structure d'énonciation filmique. Ce processus s'opère en deux étapes. Émis par les haut-parleurs, le son se disperse d'abord dans la salle de projection. Il se réfléchit ensuite sur l'écran afin de s'ancrer habituellement à une forme dans l'image. Le son en écho est donc « écartelé entre deux déterminations spatio-temporelles distinctes » (25). Dans la salle, il est une « trace flottante » encore indéfini. En relation avec l'image, « il prend forme et sens » tout en dérangeant les contours visuels. « Dans ce dispositif, l'écran fonctionne comme une surface de rebond, de réfraction, qui répercute des traces acoustiques déformées par leur entretien avec les choses visibles » (25). Au cinéma, le son, malgré ses différences avec l'image, va toujours se confronter avec celle-ci. La rencontre tente habituellement de

masquer les différents, mais ceux-ci restent toujours sous-jacents à l'expérience cinématographique. L'écho menace alors de rester une trace flottante, de ne pas s'ancrer dans l'image. L'hétérogénéité des bandes devient flagrante ; les formes cinématographiques risquent de se dissoudre dans une rumeur informelle.

Cette rumeur est appelée par Campan l'*écho préalable*. Cet effet est obtenu lorsque le son reste à l'état de vrombissement indifférencié. L'écho préalable est un magma sonore, une matière brute intense. L'auditeur perçoit alors une masse sonore dense qui semble contenir une infinité de possibilités formelles sans en actualiser aucune. Comme un bloc de marbre aux yeux du sculpteur, l'écho préalable rappelle que le son est une matière ductile, malléable. Le meilleur exemple de ce phénomène au cinéma reste le film *Eraserhead* de David Lynch. La masse sonore qui englobe la majorité du film « éveille un sentiment d'étrangeté radicale » (43). L'intensité générée par ce tissu sonore augmente considérablement pour devenir vers la fin du film presque insupportable : les traces de ce son massif omniprésent s'accumulent dans la conscience du spectateur. Cet écho joue le rôle de « symptôme parce qu'il invalide toute tentative d'ancrage » (45). Il n'a aucun lieu dans l'espace filmique. Figure du dehors, il est le témoin de la facticité du procédé cinématographique. Il menace de faire sombrer la représentation dans un chaos informel. Le but de l'écho préalable est de « restituer au sonore sa vertu de dérangement en le livrant sans mesure au retour d'une rumeur neutre qui précède toute mise en forme » (48). Refusant de se nouer avec l'image, l'écho préalable est un procédé puissant qui crée une tension intense entre les deux régimes perceptifs du cinématographe. Il en démontre les limites et les manquements.

En somme, la nature échoïque du son reproduit mécaniquement met en lumière les puissances de la répétition. « Le son filmique se construit au fil de ses emplois successifs, dans l'entretien de différentes énonciations en écho » (26). Loin d'une redondance, l'écho appelle une écoute « qui préserve la richesse de sens d'un énoncé polyphonique, dont toute nouvelle énonciation vient modifier la portée » (33). La reconnaissance des tensions entre les répétitions est d'ailleurs la condition de possibilité de l'écho dont chaque occurrence renvoie à une trace nécessairement différente. Mis en rapport avec l'image, le son tente de s'ancrer dans celui-ci. La facticité de ce procédé est merveilleusement représentée par l'écho préalable, véritable retour au matériau sonore brut préformel.

Nature échoïque du cinéma

Le savant jeu de traces caractérisant l'écho sonore est également le principe qui nous aide à élucider la nature du lien entre l'image et le son. L'occurrence sonore « tend à devenir, en association avec l'image, emblème d'un lieu, d'un personnage, d'un événement, d'un moment, d'une sensation, dont il va ensuite porter ailleurs l'écho » (54-55). Le rapport même entre le visuel et le sonore est donc de nature échoïque. L'image modifie la perception du son et le son fait de même. Cette contamination réciproque est rendue possible grâce à l'écho qui est « le lieu de la mise en rapport [du son et de l'image], le procès qui [modifie] l'un par l'autre [et] autorise leur modulation réciproque » (63). La profonde dissociation des images et des sons est une force puisqu'elle « autorise toutes les combinatoires » (58). N'importe quel son peut s'associer à n'importe quelle image. Ce jeu générera à chaque fois une nouvelle forme, un événement singulier parfois riche en potentialité. La trace sonore infléchit la trace visuelle, pour ensuite construire une forme audiovisuelle qui laissera sa propre trace. L'écho est donc un « dispositif qui déplace les objets en les reproduisant et qui les divise en séparant sons et images, [ce qui a pour effet] d'accentuer la surdétermination [des formes éphémères ainsi créées] » (63).

L'écho ne tente pas d'associer deux modes perceptifs distincts en gommant leur différence, mais plutôt en exaltant leur disparité. En effet, les caractéristiques des deux perceptions sont complètement différentes. « Un son ne peut suggérer du visible que par défaut » (56). Chaque tentative d'évocation du visuel par le sonore nous rappelle leur hétérogénéité. « Le trait d'union entre la série des images et la série des sons est précisément le *dipars*¹ » (56). La dynamique de l'écho réside d'ailleurs dans cet écart qui unit sans confondre. Comme nous l'avons vu, la différence est le principe moteur de l'écho. C'est l'hétérogénéité qui favorise la rencontre tout en assurant une « dispersion du sens » (63). Ce manquement, est dans une perspective créatrice, une force infini, « un cristal d'espace-temps » (150) donnant lieu à des virtualités dignes d'une pratique artistique. Loin d'être un ciment, l'écho est plutôt un espace mouvant où peuvent se rencontrer afin de s'unir - pour un instant- des matériaux disparates.

¹ Sur ce concept deleuzien, cf. Deleuze, G., *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1968, p. 153-165.

Écoute l'écho, danse

Le phénomène échoïque, révélé par l'attitude esthétique de l'écoute, est une puissante force de l'art cinématographique. « L'écho filmique, formation instable et insituable, permet de séparer, de confondre, de juxtaposer et de dissoudre » (103) deux régimes perceptifs distincts. En résistant à toute étiquette catégorielle, ce concept préserve le dynamisme des formes audiovisuelles. La réception filmique est un processus en devenir, jamais achevé. L'écho restitue cette complexité phénoménale en galvanisant nos systèmes analytiques d'une méthode beaucoup plus adaptée à la composante temporelle du cinéma. « Le jeu tout en décalage de l'écho favorise la coexistence de plusieurs modèles de construction de l'espace, du temps et des modalités énonciatrices » (144). L'écho fait cohabiter le son et l'image en leur offrant un espace de rencontre. Les traces mentales et leur agencement permettent de faire tenir, de réaliser des formes riches. L'écoute est l'attitude spécifique rendant le sujet percevant apte à « laisser surgir » ces formes. Cette démarche phénoménologique permet donc de redéfinir notre appréhension des constructions audiovisuelles. Elle préconise une compréhension profonde du médium grâce à un retour au phénomène même. « La sensibilité aux couleurs, aux sons est, pour le phénoménologue, la dimension originaire de notre communication avec un monde qui n'aurait pas encore cristallisé en objet » (92). Ce qui apparaît à l'écran et dans la salle sont des forces, des intensités, des qualités matérielles brutes qui peuvent par la suite se soumettre à une organisation mentale.

Véronique Campan est consciente de la lourdeur de son analyse. Dans des conditions d'écoute habituelles, cette ouverture aux phénomènes se fait d'une façon beaucoup plus furtive et légère. C'est pourquoi l'auteure nous invite à *écouter comme nous dansons*, c'est-à-dire « à accepter les brusques changements d'orientation, à progresser au rythme des formes qui s'échangent » (151). L'écoute filmique devient une écoute *panique*², sensible au surgissement des phénomènes et à leur modulation. Le cinéma est un art présentant des forces vitales, créant des formes inédites. La plupart des théories cinématographiques ont masqué cette fonction fondamentale sous des structures réductrices préconisant les éléments les plus facilement analysables (diégèse, musique, justification de l'un par l'autre). L'essai de Véronique Campan nous rappelle cet élan vital primordial grâce à une réhabilitation du son dans la réflexion filmique. Le son et l'image, libérés des schémas réducteurs, peuvent

² Panique : du nom du dieu Pan, qui trouble et étonne les esprits. Cf. Campan, p. 9.

enfin se présenter à nous dans toute leur complexité. Nos perceptions dansent alors entre plusieurs sens et plusieurs possibilités, dans une chorégraphie où le processus d'intellectualisation laisse place à l'expérience et à l'événement.

Frédéric Dallaire
Décembre 2009