

L'espace dissonant. À propos d'un segment du film *Boy Meets Girl*

Serge Cardinal

RÉSUMÉ

Cette étude prend appui sur un déséquilibre affectant graduellement les relations conventionnelles entre les images et les sons dans un segment du film *Boy Meets Girl* (Leos Carax, 1984). L'auteur tente d'y saisir l'émergence et la transformation d'une structure spatiale en observant, d'une part, les rapports qu'entretiennent le point de vue et le point d'écoute et, d'autre part, les relations que tissent le corps du personnage et le corps du spectateur avec le son. Si une cohérence spatiale se construit sur le réglage de l'écoute sur le regard, ici, la progressive déconstruction de l'espace filmique tient à un espacement de l'œil et de l'oreille. La poussée de l'écriture filmique entraîne la structure spatiale de l'ordre du lisible vers la mouvance de l'audible.

ABSTRACT

The starting point for this study is an imbalance that gradually disrupts the conventional relationship between sound and image in a segment of the film *Boy Meets Girl* (Leos Carax, 1984). In order to investigate how a spatial structure emerges and is transformed, the author first observes the relationship between point of view and "point of listening," and then examines the evolving relationship of the characters' and the spectators' bodies to the sound. While spatial coherence is usually constructed through the synchronization of listening and viewing, here a progressive deconstruction of filmic space results from the distancing of ear from eye. The thrust of the filmic writing moves the spatial

Le titre du film *Boy Meets Girl* (Leos Carax, 1984) signale l'exact contraire de ce qu'il signifie : une lecture rapide le traduit par « l'homme rencontre la femme » alors que l'observation attentive de son organisation graphique révèle la séparation par le mot *Meets* des mots *Boy* et *Girl*. Dans le clignotement intermittent du discours et de la figure, le titre constitue un lieu de tension entre la signification et l'expression, il dépasse l'opposition entre un paradigme et un autre pour devenir la frontière d'une friction où les contraires sont maintenus sans jamais être résolus. C'est à la puissance de la figure que revient le privilège de brouiller la transparence du discours par une opacité inhérente au figural. Le segment soumis ici à l'étude est le produit du déploiement de ce brouillage, de ce surgissement graduel du figural au creux du discours, le produit d'une dérogation aux règles de la perception et de la conception, le terrain de jeu d'une énergie qui condense et déplace. Ce glissement progressif affecte globalement les relations images-sons.

Le segment qui nous intéresse prend place au début du film et il n'est précédé que de deux scènes : l'une où une femme apprend à son mari sa fuite, au moyen d'un téléphone cellulaire, et une deuxième scène où Alex (Denis Lavant), personnage principal du film, rencontre le nouvel amant de son ancienne amie. L'on retrouve alors, dans une pièce exiguë, Mireille (Mireille Perrier), que désirera Alex, et Bernard (Élie Poicard). Ils échangent difficilement quelques mots, puis Bernard quitte l'appartement laissant Mireille seule, soliloquant. Elle décide alors d'ouvrir la radio, qui diffuse une musique assourdissante au son de laquelle elle balance son corps avec violence jusqu'au retentissement d'une sonnerie. Mireille décroche un téléphone qui s'avère n'être qu'un interphone puisqu'on retrouve au bas de l'immeuble Bernard qui, après l'échange de quelques banalités, avoue son malaise amoureux, sa difficulté à rejoindre Mireille, durant un long monologue désynchronisé auquel assiste Alex, subitement arrivé près de Bernard qu'il ne connaît pas.



***Boys Meets Girl* de Leos Carax (1984)**

La description et l'analyse détaillées de ce segment devront rendre compte d'un passage, d'une transformation. D'un lavis audiovisuel homogène, le segment glisse vers une juxtaposition tronquée de l'image et du son ; il montre d'abord une scène présentant une cohérence entre ses parties pour ensuite confronter deux lieux hétérogènes ; d'un couple uni, il saute à deux individus doublement divisés. Globalement, le segment passe d'un ordre réglé, circulant, fluide et intégré à un état de mouvance, de disjonction, d'interruption et de division.

Notre objectif est de suivre cette dérive en observant, d'une part, les rapports qu'entretiennent le point de vue et le point d'écoute et, d'autre part, les relations que tissent le corps du personnage et le corps du spectateur avec le son, dans les différents régimes représentatifs qu'impose cet extrait. À suivre ces deux aspects, nous pourrions juger la transformation qui dérègle la structure de l'espace filmique.

Cet espace filmique se construit d'abord selon une succession de fragments liés par un point de vue et un point d'écoute unifiés, et par le corps du personnage, qui permet une circulation entre ces fragments. L'espace est ensuite déconstruit par l'emboîtement

de deux lieux dans le temps, par la division du point de vue et du point d'écoute, par la dispersion du corps. Cette structure spatiale quitte l'ordre du lisible pour l'instabilité et la mouvance de l'audible. Elle quitte les écarts réglés de l'opposition et de la perspective pour le dérèglement du sonore, son flottement, son errance. Elle quitte le discours de l'espace pour le figural des lieux.

La mise en scène du son

Revenons aux premiers moments de ce segment. Il débute par un plan en aplat, où l'on voit Mireille assise devant une vitrine, auquel succède un plan de Bernard adossé à un mur, plongé dans la lecture. Si l'on retrouve tout de suite Mireille, c'est pour suivre son regard, qui donne de l'expansion et une orientation au lieu où elle se trouve. Elle suit des yeux Bernard, qui s'apprête à quitter l'appartement, donnant à son tour, par son déplacement, une mesure de la pièce. Le champ-contrechamp, le mouvement des corps, comme l'environnement sonore anonyme qui garantit l'étanchéité des limites en résolvant l'ambiguïté du hors-champ suffisent à assurer la dimension et l'homogénéité de l'espace. Cette homogénéité continue d'être ficelée par le raccord entre les plans et la continuité représentée des actions et du dialogue des personnages. Une scène est fondée. La banalité de cette scène cache une articulation séculaire entre les modes de représentation sonore et visuel de l'espace. Elle est le produit d'une adéquation stable entre le point de vue et le point d'écoute, entre un ordre homogène du visuel et le sonore.

Cet ordre visuel est l'une des organisations possibles du visible. Il ordonne, d'une part, les paramètres qui instaurent le point de vue et, d'autre part, il oblige le rabattement du sonore sur l'image. Rappelons rapidement certains aspects constitutifs de cet ordre visuel.

L'image, comme matière et forme de l'expression, est organisée dans le cinéma narratif-représentatif selon un ordre visuel historiquement construit au fil de la pratique picturale de la Renaissance, culminant avec le quattrocento, puis absorbé par l'appareil technique de la photographie et sa pratique. La particularité saillante de cet ordre visuel au cinéma est qu'il instaure un point de vue monofocal balisé par trois paramètres indisso-

ciables. Le point de vue pose d'abord une « origine du regard », qui oblige une relation d'un sujet à un objet avec le donné visuel qui s'étend devant le regardeur et pour lui. Il compose ensuite un « champ », il organise ce qui est vu selon une série de règles qui assurent la stabilité et la lisibilité. Puis le point de vue pose une limite, une frontière, un « cadre » qui divise clairement le vu du non-vu. Ces trois paramètres visent à créer une échelle et une hiérarchie qui garantissent l'unité de ce qui s'offre à la vue.

Plus justement, ce qui est offert l'est sur la base d'une illusion, celle de la profondeur. La mobilisation d'un ensemble de codes favorise la construction d'une profondeur imaginaire par le spectateur. La perspective, souvent traitée à part, reste un élément important de cet ensemble dans la mesure où organisant le visible avec de l'invisible, elle est la condition même qui permet l'expérience de la profondeur : « [...] l'ouvert de la profondeur me précédera toujours puisque toute avancée réelle reproduira l'avancée idéale, à jamais impraticable » (Marion, p. 19). Elle est aussi ce qui confirme la construction d'un œil spectral : « L'œil qui voit le film n'est pas celui qui reçoit les stimuli visuels » (Gardies, p. 30). Cet œil spectral, placé symétriquement au point de fuite, est celui du spectateur engagé dans le monde fantasmatique d'un espace diégétique en creux. Dans ces conditions, le film comme stimuli audiovisuel ne se présente plus aux sens, mais à l'imagination. Le corps sensible du spectateur ne se trouve plus engagé dans une relation avec l'espace sensible de la salle et de l'écran, il est annulé autant qu'il se peut. L'espace entre lui et le film « [...] n'est pas impliqué en tant qu'expression sensible du corps propre, mais seulement dans la fonction de réversibilité » (Lyotard, p. 213). L'œil spectral est sans corps. L'établissement de cet œil spectral suppose aussi une distribution étanche des espaces spectral, plastique et diégétique qui empêche une mutuelle contamination et encourage une relation stable de subordination, préalable à l'effet de réalité.

Bien sûr, le cinéma ne peut assurer la transparence et la régularité de la représentation de l'espace sur le seul pouvoir unificateur du point de vue. La mobilisation de la caméra et la multiplication syncopée des plans par le montage délient cette

ligature de l'œil. La stratégie du cinéma dominant consistera donc à produire une série de conventions de lecture assurant l'homogénéité de l'espace représenté. On compte parmi ces conventions le *master shot*, la règle du 180°, la liaison des coupes dans le mouvement, le champ-contrechamp, etc. La succession des points de vue tend, grâce à ces conventions, vers une eurythmie : elle tend vers une répétition dans le temps d'une structure spatiale toujours semblable à elle-même. L'homogénéité de l'espace du cinéma dominant est eurythmique en ce sens qu'elle n'admet que la répétition du Même, qu'une succession qui fusionne la multiplicité des points de vue, hors de toutes contradictions. La fonction du montage classique est de faire lire l'espace dans l'ordre et la liaison plutôt que de dérégler et déplacer l'énergie accumulée des plans et des coupes. Ultimement, la narration assurera cette homogénéité de la représentation, on passera de la vue à la scène : « Si l'espace est représenté, c'est donc toujours comme espace d'une action, au moins virtuelle : comme espace d'une mise en scène » (Aumont, 1990, p. 176).

Le mode de représentation de l'espace fondé sur l'établissement d'une origine du regard, sur un champ organisé par la perspective et une limite, tend directement à constituer une scène : une dramatisation et une narrativisation de l'espace. L'action vectorisée dans le temps et dans l'espace du personnage devient ainsi un agent fort de liaison des fragments, des plans, elle scelle l'espace. L'unité de la scène est assurée par l'unité d'action. L'espace narrativisé se mesure selon l'amplitude du mouvement et de l'action d'un corps imaginaire, celui du personnage. Le corps du personnage devient le siège du regard ou un moyen de mesurer l'étendue et la dimension des objets ; il est ce corps qui circule d'un plan à l'autre dans la fluidité et la continuité du raccord, il permet la circulation du sens. Il est avant tout un corps unifié qui ne bloque pas, qui agit comme support lisse d'une activité généralisée de communication. Le corps opaque et fragmentaire, plissé par le désir et l'énergie, disparaît avec l'écran dans cet ordre visuel propre au cinéma dominant.

La première partie du segment, que nous avons décrite brièvement, est fondée sur cet ordre visuel centré menant à l'instau-

ration d'une scène unifiée. Si le personnage de Bernard lit un livre, on en profite pour montrer la page lue depuis son point de vue, une ocularisation interne secondaire devenant la possibilité d'ancrer l'origine d'un regard dans un corps imaginaire. Si les deux personnages échangent des paroles, on en profite pour que leurs regards se croisent et qu'ainsi un champ-contrechamp oriente le lieu. Si Bernard doit bouger, l'on décrit son geste sur plusieurs plans en s'assurant d'une continuité. Et lorsque Mireille aura traversé et retraversé la pièce, une scène aura été établie. Cette partie du segment remplit de cette manière l'ensemble des conditions essentielles à la construction, par le spectateur, d'un espace homogène.

Le point de vue suppose que le regardeur se retire du vu en établissant une relation sujet / objet qui projette le représenté devant le spectateur, une frontière obligatoire s'imposant entre les deux. L'écoute, au contraire, suppose que l'on soit dans l'entendu, que le point d'écoute se retrouve au sein même de la représentation sonore, qu'il y ait inclusion du point d'écoute dans l'espace sonore, que le corps de l'auditeur soit inclus, enveloppé par la diffusion sonore. L'on ne peut pas être plus ou moins loin d'un son, à gauche ou à droite d'un son. Un son est entendu ou pas. Celui qui voit est toujours à distance du visible, celui qui entend se trouve inclus dans l'audible.

Cette situation est le résultat de la nature et de la culture de l'écoute. Comme Metz l'a souligné dans son article « Le perçu et le nommé », l'écoute saisit d'abord la manifestation acoustique, qu'elle relie ensuite à son agent producteur. L'écoute est toujours double et divisée. Le point d'écoute se définira donc suivant ces deux dimensions : il sera toujours inclus dans l'événement sonore et positionné par rapport à la source du son. Dans l'écoute se substitue à la relation sujet / objet une relation proche / loin qui ne concerne pas le point d'écoute et l'événement acoustique, mais qui lie le point d'écoute à la source inférée du son. Le point d'écoute n'existe que couplé à la source du son et dans le cas précis du cinéma narratif, le point d'écoute n'existe que couplé à la source sonore filmique, celle incluse dans l'espace diégétique. Comme le point de vue annule l'écran, le point d'écoute annule la source réelle du son, le haut-parleur.

Quant à la position du point d'écoute, elle restera beaucoup plus imprécise que celle du point de vue où un minime déplacement est immédiatement perçu. On entendra plutôt le point d'écoute comme une zone, une aire d'écoute puisque les indices que fournit la diffusion du son dans l'espace, même en situation d'écoute ordinaire, ne permettent pas la saisie précise de la situation de l'objet émetteur de son ni de la zone d'écoute. On le verra plus loin dans le segment, ce seront des indices visuels et narratifs qui affineront la désignation d'un point d'écoute.

Cette division fondamentale lors de l'écoute affecte la distribution spatiale des occurrences sonores : la source sonore filmique se trouve à l'intérieur de l'espace diégétique alors que l'événement acoustique est dans la salle, à l'intérieur de l'espace spectatoriel. On saisit pourquoi les analyses du cinéma dominant ont toujours insisté sur la capacité du son à envelopper et favoriser la lecture fictionnalisante du spectateur puisque ce cinéma privilégie une liaison serrée entre le son et sa source, donc un mouvement fusionnel entre l'espace de la salle et celui du récit. L'apparent naturalisme de la reproduction sonore au cinéma tient en partie aussi à cette division entre le son et la source. Que ce soit dans les situations d'écoute naturelles ou médiatisées, un son combine toujours en lui « [...] une certaine présence et une certaine absence » (Metz, 1977, p. 64). Il est une présence fantomatique d'une source tenue à distance. Le son est toujours-déjà un « signifiant imaginaire ». De là, l'impression au cinéma d'une plus grande fidélité de la reproduction sonore en comparaison avec l'image ; la totalité de l'événement acoustique serait conservée alors que l'image oublie quelquefois la couleur et toujours la tridimensionnalité. Une fausse impression qui tient au fait qu'est reproduit non la richesse naturelle du son, mais son mode naturel de perception. La diffusion du son au cinéma ne reproduit pas intégralement l'épaisseur de l'événement acoustique, mais sa division inaugurale avec sa source à partir de laquelle tout type d'écoute organise le champ auditif.

La composition du champ visuel par la perspective et toutes les autres conventions creusant l'image assurent une stabilité qui donne à la lecture la chance d'opérer sur une série d'écarts réglant des unités. Le point de fuite représente ce pôle d'attrac-

tion magnétisant toutes ces unités. Dans une certaine mesure, l'écoute aussi produit des objets isolés dans un champ auditif selon des procédés qu'elle partage avec l'œil. Mais là où la représentation sonore diffère, c'est lorsqu'elle en vient à rassembler les unités ainsi isolées. La représentation sonore ne peut organiser le champ auditif autour d'un point de fuite sonore, autour d'un pôle symétriquement placé face au site de l'oreille, et il s'ensuit qu'un geste auditif ne peut composer un espace cadré et stabilisé, qu'il construit plutôt un espace sonore labile, troué, décentré. La représentation sonore ne peut pas compter sur les règles de composition, d'articulation du champ visuel nécessaires à la représentation visuelle pour régulariser la pâture de l'œil. Si l'écoute n'est pas assistée par le regard, tout au plus peut-elle avoir recours à une composition en relief où un son vient se superposer à un autre, se lier à un autre dans des relations de voisinage dépourvues de structure totalisante.

Contrairement à la lumière capable de transporter des détails précis sur un objet, le son, lui, transporte l'énergie de cet objet. Devant un accident, l'œil identifie les voitures en présence et leur transformation dans l'impact, l'oreille détecte la puissance du choc. L'irrégularité de l'espace sonore provient également des interruptions qui le constituent, tout d'un lieu n'est pas sonore. L'espace sonore est discret, il est marqué par la discontiguïté que la latéralisation de l'écoute ne réussit jamais à homogénéiser. Entre un événement sonore qui se produit à gauche et un autre un peu plus à droite, chacun renvoyant plus ou moins précisément à la localisation de la source, il y a une multitude de rapports restés en suspens et que l'ordre visuel, lui, rend.

Cette instabilité du rendu sonore complique la réception. La position de l'œil spectatorial confère un pouvoir sur ce qui est vu, ce pouvoir vient aussi d'une structure qui organise la représentation. À l'opposé, il n'y a pas de structure sonore, mais une structuration du sonore qui est le produit de la mouvance du champ auditif, de la porosité de ses limites et aussi de l'instabilité de la perception auditive. Le son est toujours, d'abord, en mouvement dans le temps, le son est du temps qualifié, du temps projeté dans l'espace alors que l'image, au cinéma, c'est de l'espace projeté dans le temps. Ainsi est-il impossible de faire un

arrêt sur un son comme on fait un arrêt sur une image. L'écoute est une activité qui s'effectue dans le temps, qui parcourt du temps, elle s'accroche au déroulement du son, à sa durée, à sa transformation. Elle fonctionne d'emblée par rétroaction.

Bref, que ce soit par l'insertion du point d'écoute dans l'espace sonore, la porosité des limites de cet espace, la discontinuité du champ auditif ou les permutations de l'écoute, le point d'écoute n'en finit plus de s'opposer à l'ordre du point de vue.

L'oreille est un entre-deux, sans lieu qui tienne, puisque pour elle tout est mouvant dans son dedans et son dehors, elle n'a pas non plus d'emprise sur la durée. Ses repères sont tous passagers. Elle ne saurait fixer un son comme les yeux fixent un point (Le Bot, p. 40).

L'écoute du son s'appuie sur des cadres de connaissances afin d'organiser le sonore. Par un ensemble de catégories larges, de relations logiques et de scénarios d'écoute stockés en mémoire et réactivés suivant les événements sonores qui se produisent, l'écoute essaie de créer une scène sonore cohérente. Par un processus de reconnaissance et d'organisation, elle essaie de rendre intelligible l'entendu. Cette assistance des cadres de connaissances est en quelque sorte une assistance visuelle. L'auditeur convoque une série d'images mentales, au nombre desquelles il faut compter les « images auditives » et ainsi peut-il organiser le flux sonore. Ceci dit, les cadres de connaissances doivent compter sur une représentation sonore stable, économe et conventionnelle afin d'assurer la production d'une scène sonore relativement homogène. Dans le cas contraire, l'écoute reste victime des leurres, du flottement et de la dérive du son, ne réussissant à le classer que selon des catégories larges. L'espace sonore, somme toute, reste toujours un lieu de tension où la mouvance du son résiste à l'organisation cognitive de l'écoute.

Le point d'écoute, en produisant un espace sonore difficilement composable selon un ordre semblable à celui qui régit le visible, devient un élément potentiel d'éclatement et de déconstruction de l'espace visuel organisé selon les règles visant l'homogénéité et le centrément. Le point d'écoute est placé, par sa propre constitution, dans une tension avec le point de vue.

C'est pourquoi le cinéma narratif-représentatif ne cessera de tenter de résoudre cette tension qui n'est pas, soulignons-le, une tension entre la bande-son et la bande-image, mais une tension entre la perception visuelle déterminée par un certain type d'organisation du visible et l'écoute : ses limites, ses qualités propres issues d'irréductibilités naturelles et de dispositions culturelles.

Le cinéma dominant va donc tâcher de réduire, de résoudre cette tension entre le son et l'image par un rabattement du sonore sur le visuel, par une organisation du point d'écoute sur le modèle du point de vue. Il va favoriser non l'écoute de l'événement acoustique, mais une écoute de la source. Rabattre le son sur l'image, c'est d'abord avantager l'écoute causale, celle qui cherche à identifier la source émettrice au détriment d'une appréciation du son et celle qui ensuite cherche à ancrer ce même son à la source sonore filmique visible dans le champ. De la diégétisation à la synchronisation, la boucle est bouclée. L'œil écoute.

Premier rabattement : celui de l'oreille sur l'œil spectatorial. « En ce sens, l'œil spectatorial a prise non seulement sur le visible, mais aussi sur l'audible puisque la validation des informations d'origine sonore passe par son regard » (Gardies, p. 195). La scène sonore ne devient lisible qu'à condition d'être subordonnée au regard. Ce qui est engagé, c'est une oreille qui lit, qui cherche à identifier, à relier les événements sonores sur la base de critères visuels, c'est une écoute qui identifie la source à partir de l'information sonore, qui évalue et sanctionne cette identification en pointant du regard cette source à l'image ou en supposant sa présence logique hors champ ou *off*. L'œil assiste le point d'écoute, le regard compense pour la relativité de l'oreille, l'écoute diégétise.

Cette écoute sera relayée, dans quelques cas, par celle du personnage qui distribuera dans l'espace les événements sonores en les pointant du regard comme le fait Mireille dans cette première partie du segment lorsqu'un bruit interpelle son regard qui se déplace, nous permettant ainsi d'attribuer ce bruit à la levée et au mouvement de Bernard.

L'oreille spectatorielle, comme l'œil spectatorial, tend également à éliminer le corps du spectateur. Paradoxalement, malgré

l'insertion du corps du spectateur dans la diffusion sonore, le cinéma dominant place au premier plan le sens contre la sensation auditive, niant ainsi le corps, son contact étroit avec le son. Il en résulte l'omniprésence du dialogue, le contrôle et l'économie du bruit, une musique non donnée dans sa décharge sonore spectaculaire, mais dans son ancrage dramatique. Le fragment auquel l'on renvoie depuis le début fonctionne dans sa première partie selon ces règles ; l'environnement sonore est neutralisé en s'affirmant seulement comme une ambiance large qui sert d'indice de localisation globale (la ville) ; les bruits sont réduits à leur strict minimum, ils n'apparaissent que lorsque l'on peut les rattacher à un objet ou un mouvement (les pièces de monnaie que prend Bernard, son déplacement à travers la pièce) ; les personnages ne produisent que de la parole l'un pour l'autre, ils n'échangent pas de sons qui renverraient à l'énigme du corps.

Un autre des rabattements du son sur l'image les plus remarquables par la théorie du cinéma est l'« effet ventriloque ». Effet bien connu des psycho-acousticiens, qui consiste à attribuer un son à un objet en mouvement sur la base d'un synchronisme, en niant la source réelle du son. Le cinéma y trouve une large part de son efficacité. La source ayant été diégétisée dans le premier geste auditif d'une oreille spectatorielle, l'événement acoustique peut être fusionné à l'image-mouvement de cette source, ce qui aura pour effet de sceller la visualisation de l'écoute. Il revient à la synchrèse, à la capacité de fusion d'un son dans le mouvement d'un objet au-delà d'un simple effet rythmique, de pouvoir régler la composition sonore sur la composition visuelle, d'enclencher l'« aimantation » du son par l'image. À cette condition, le corps du personnage devient un corps producteur de son, un corps qui se détache comme objet dans l'espace, comme figure sur un fond, non seulement par la lumière et le mouvement, mais parce qu'il produit du son. Un corps qui, dans le cinéma dominant, n'est qu'une bouche. Non un corps produisant du son à partir d'un souffle qui le traverse, mais par un témoin : la bouche qui fait circuler, qui diffuse, d'un plan à l'autre, le sens.

Nous avons souligné plus haut l'eurythmie visée dans le cinéma dominant dans la suite des points de vue ; cette euryth-

mie assurait une forme cohérente de l'espace, la scène, et elle arrivait à s'imposer par son retour répété. Ici aussi, entre l'image et le son, cette eurythmie est atteinte. Les rapports répétés, le rythme du son et de l'image, du point de vue et du point d'écoute construisent une forme stable, unitaire, un sujet qui parle. Cette eurythmie n'est pas donnée, elle est le produit d'un réglage, d'une cadence régulière entre la diction (le son) et le caractère (l'image de la source) obtenue contre la division intrinsèque, inaugurale du rythme. Au cœur de l'eurythmie, au cœur du synchronisme se trouve sa négation : le rythme. C'est-à-dire, la répétition d'une coupe, d'un arrêt, d'un espacement. La suite du segment le démontrera.

Historiquement, le visible a été organisé suivant une structure relativement stable et homogène déployée autour d'un axe tendu entre un point de fuite et un point de vue. L'espace de la représentation classique au cinéma a pu s'organiser autour d'une géométrie euclidienne, rendant la scène diégétique intelligible. La représentation sonore de l'espace est opacifiée quant à elle par une résistance du matériau qui rend difficile la clarté et la transparence de son organisation. Moins statique, plus dynamique, l'espace sonore renvoie à des relations de voisinage qui remplacent une saisie globale de l'espace. L'espace sonore est plus près du figural : d'un lieu en formation, instable, traversé par des courants qui redéployaient des fragments, hors d'un ordre perspectiviste, d'un étalement par opposition, mais plus près d'un champ énergétique fonctionnant par sauts, traversé par les renvois, les retours, les reprises de l'écoute.

Le rabattement du son sur l'ordre visuel dominant fonctionne comme un recentrement, une ordonnance du point d'écoute sur le point de vue, d'une structuration sonore sur une structure visuelle. Le regard insuffle du visible dans l'audible non pour le rendre visible, mais pour le rendre lisible. C'est à cette condition que les catégories d'auricularisation et d'ocularisation développées par François Jost peuvent fonctionner, dans le soutien de l'une par l'autre, l'auricularisation n'existant pratiquement qu'appuyée d'un regard. Voilà pourquoi la majeure partie des études sur les rapports entre le son et l'image, entre un point de vue et un point d'écoute se fondent sur le couple liaison / déliaison.

Transe et son : espace de transition

Au deux tiers du segment, un long panoramique de Mireille seule après le départ de Bernard sert de seuil, de ligne de passage : passage du corps du personnage comme mesure de la scène à un corps lui-même considéré comme un lieu à occuper. Dans la section précédente du segment, le corps pouvait mesurer l'espace, le circonscrire et le contenir dans des limites repérables, le construire comme une addition cohérente de fragments, de parties, d'objets. Le corps était montré comme un volume ayant ses limites propres, comme une impénétrabilité capable de traverser l'espace, dont le mouvement était un axe de communication. Le corps était supposé unitaire, il pouvait lier la communauté des plans, c'est-à-dire ne jamais se pointer lui-même, mais rester lisse, offert à l'identification. Au contraire, ce plan nous intéresse, car il transforme l'état de ce corps, il le fait apparaître, surgir au moment même où il n'est plus capable de s'offrir comme unité ; ce corps se présente plutôt comme un lieu de passage, une matière poreuse, divisée, dispersée. Cette transformation du corps s'accroîtra dans la dernière partie du segment où en plus d'entraîner une déliaison des limites corporelles, elle rendra moins logiques les relations spatiales.

Par sa durée, ce plan force une transformation : « [...] la durée des plans permet de garder des temps morts, de ne plus soumettre à chaque seconde le visage à la loi d'airain de la communication » (Aumont, 1992, p. 113). Il glisse hors du découpage analytique de l'espace, de la circularité de plan à plan pour tendre à une vibration interne au cadre : la vibration du corps comme surface de passage d'un son, la musique. Après le départ de Bernard, Mireille décide d'ouvrir la radio qui diffuse une musique lourde, assourdissante, au rythme compressé, à la mélodie parasitée. Elle vide alors le champ de son corps, puis revient, offrant seulement son visage, en bordure du plan, et s'assène une claque au visage, ultime point de synchronisation, preuve dernière et implacable de l'eurythmie entre le son et l'image. Elle quitte à nouveau le champ pour y revenir, elle recule, elle s'immobilise au centre du cadre, elle se laisse envahir par le son, tournant la tête de plus en plus vite, jusqu'à ce qu'une sonnerie arrête son tournoiement, la laisse

quelque peu étourdie et déséquilibrée avant de répondre au téléphone.

C'est à une espèce d'implosion du corps que l'on assiste. Le corps n'est pas transporté par la musique dans une danse qui déploierait une scène, mais il est plutôt traversé par le son, il vibre comme une membrane. Si, dans la communauté des plans, l'énigme du corps est évacuée parce que le corps n'agit pas comme une matière mais comme un agent de liaison, ici le corps de Mireille (Perrier?), traversé par l'invisibilité du son, est posé dans sa matérialité. Matérialité vaine pour le personnage puisque le corps, désiré comme siège dernier de l'unité du sujet, n'arrive pas à rejoindre le mouvement d'une volonté dans la danse, mais reste victime des vibrations sonores. Matérialité vaine aussi pour le spectateur, qui n'active dans la réception qu'un corps imaginaire pour le personnage, tout en oubliant le sien. À la limite d'une exacerbation du corps, on trouve son absence, son absence en tant que matière unifiée, possédée par un sujet comme une dernière irréductibilité à laquelle s'accrocher. C'est, si l'on veut, la codification narrative de la situation décrite. Cette situation est le produit d'une utilisation du son. Dans le mouvement giratoire de son corps, le personnage ne bouge plus dans l'espace, c'est plutôt sur le corps qu'il y a mouvement. Dans la première partie du segment, le corps circulait sur une scène, maintenant il est devenu, momentanément, un lieu de circulation. D'un corps producteur de son dans la liaison entre les plans, il est devenu un corps transducteur de son dans l'intensification du plan.

Cette transformation du corps arrive par une première déliaison du son et de sa source, une déliaison banale : celle de la musique diffusée sur les ondes d'une radio. La musique est convoquée pour sa capacité reconnue à se détacher de sa source, à voyager dans l'espace, à traverser des limites, à envahir les corps.

La musique, c'est culturellement le son qui nous montre à quel point une occurrence sonore ne se déplace pas simplement dans l'espace jusqu'à nous, mais qu'elle déplace aussi et surtout de l'espace en nous. Le son déplace l'espace d'où il provient jusqu'en nous, il déplace l'espace qu'il traverse jusqu'en nous, il déplace l'espace de notre propre corps. Le son est capable de

transformer notre compréhension rationnelle de l'espace en une expérience sensible d'un lieu.

Le son brise la limite, le son envahit le corps ; celui de Mireille, prise dans une sorte de transe de dépossession, dans une perte de contrôle de son corps qui devient membrane de passage du son ; le son envahit aussi le corps du spectateur, dans la mesure où la musique représente pour l'activité de spectature le son le plus apte à circuler du film à la salle, de la salle au film, obligeant ainsi le spectateur à revoir son statut corporel et à redistribuer les espaces. Cette surcharge sonore musicale représente un danger pour l'unité de l'espace filmique. Si, dans ce segment de *Boy Meets Girl*, la musique reste contenue parce que non appuyée par un débordement visuel, elle a été exploitée plus tard par Carax dans son second film *Mauvais Sang* (1986). Dans la séquence de la course d'Alex sur une musique de David Bowie, la puissance sonore alliée au clignotement visuel a pour conséquence de déplacer le lieu du film « [...] de l'histoire vers les vibrations diffusées dans la salle » (Odin, p. 134), redéfinissant ainsi la partition des espaces diégétique, plastique et spectatorial, faisant glisser l'œil spectatorial vers un œil et une oreille spectaculaires, produisant de l'énergie par friction plutôt que du sens par fiction. Le spectateur est alors divisé entre un plaisir physique et un investissement psychique face au spectacle de sa propre dispersion, il est moins fasciné que pris de vertige. Moins les combinaisons audiovisuelles sont spéculaires et plus elles sont spectaculaires, énergétiques, plus le corps du spectateur remonte à la surface, l'activité de spectature semble alors moins la construction d'un espace imaginaire en creux qu'une relation sensible entre un espace plastique et spectatorial.

Mais pour notre compte, cette partie du segment est avant tout une perte de l'unité du corps par son démembrement dans le son. Le corps de Mireille, matière résistante capable de former à travers sa diversité anatomique et sa force motrice un espace homogène, est maintenant une surface traversée, scandée, secouée par le passage d'une énergie extérieure, d'une force mobilisatrice étrangère. Cette force est l'errance du son : sa capacité à se détacher de son origine, à s'exiler, à traverser sans jamais s'y résoudre des corps, des espaces qui, maintenant qu'ils sont

traversés, perdent l'assurance de leurs limites. «Ce n'est pas le corps qui trouble le langage, c'est autre chose qui peut troubler et le langage et le corps» (Lyotard, p. 22) : le son.

La dissonance de la scène et l'écho du sujet

La troisième partie du segment marque le surgissement d'un espace figural au creux d'un espace de la représentation classique. À présent, on aura moins droit à une scène construite à partir de l'écartement réglé de ses constituants qu'à un duo d'opérations, simultanisme et emboîtement, désorganisant la scène. Le spectateur ne retrouvera plus une structure claire donnant prise à ses cadres de connaissances capables de combler les omissions en évitant les ambiguïtés. Il a devant lui une composition spatiale qui déjoue les cadres de connaissances. Cette composition spatiale ne se fonde plus sur l'émergence de pôles de repérage et leur renforcement, mais se laisse dans une oscillation, dans un état instable, elle oppose ainsi une résistance au désir de résolution des ambiguïtés. Défi lancé à la coopération interprétative. Au cours de cette dernière partie du segment, Bernard, au bas de l'immeuble, explique, dans un long monologue, sa soudaine répulsion envers Mireille, sa difficulté d'être et d'aimer. Près de lui se trouve Alex qui écoute. Ce drame, à première vue anodin, est plus qu'une simple scénographie de la déchirure, de la division d'un couple d'amoureux, c'est l'émergence de ruptures, d'écarts dans l'écriture filmique affirmée. D'abord par la juxtaposition de deux points d'écoute opposés et aussi par la désynchronisation du monologue de Bernard.

Il y a donc ici juxtaposition de deux points d'écoute. Il y a d'abord celui partagé par Bernard et Alex. Leur point d'écoute partagé, qu'on pourrait qualifier d'auricularisation interne secondaire puisque la mise en image se charge de lier l'écoute à la position des deux personnages, leur permet d'entendre, entre autres, la musique, qui joue toujours, à travers l'interphone au bas de l'immeuble. La résonance particulière ne laisse aucun doute sur la provenance de la diffusion, l'ancrage spatial est solide. Mais cette résonance laisse planer un doute sur la logique de l'espace. L'appartement nous étant apparu comme situé à un étage peu élevé puisque les arbres flottaient contre la baie vitrée

de la pièce où se trouve la radio, il serait logique, compte tenu du volume sonore de la musique, de l'entendre par les fenêtres ou le corridor de l'immeuble. Or, ce n'est pas le cas. Cette ambiguïté ne fait que prolonger, un instant, l'ignorance que nous avons de la situation spatiale de Bernard, que l'on aurait cru plus loin qu'au bas de l'immeuble puisque son départ a eu lieu depuis longtemps et que Mireille répond à un téléphone, qu'on suppose maintenant en liaison avec l'interphone. De fait, le voyage technologique du son ne nous dit souvent rien sur la distance parcourue : voilà qui redouble l'errance fondamentale du son.

À ce premier point d'écoute s'en ajoute un deuxième et c'est Mireille qui l'occupe. Plusieurs indices invitent à attribuer au personnage de Mireille le soin d'être l'oreille interne qui filtre le monologue de Bernard. D'abord, Mireille est placée en situation d'écoute après avoir répondu au téléphone et posé une question à Bernard, ensuite celui-ci l'interpelle, et finalement le détournement de sa voix est semblable à celui entendu dans une communication téléphonique. Ces deux points d'écoute juxtaposés coexistent avec un point de vue qui, lui, voyage d'un lieu à l'autre, capable, hors des liaisons spatiales conventionnelles, de lier dans un champ-contrechamp métaphorique Alex qui regarde l'interphone et Mireille qui regarde son téléphone. Cette juxtaposition complexe des points d'écoute et du point de vue n'est pas sans conséquence sur la structure spatiale de cette scène diégétique.

Globalement, nous passons d'un à deux lieux, de l'appartement à la jonction de l'appartement et du hall d'entrée de l'immeuble. Voilà qui est sans surprise. Mais ce qui devient intéressant, c'est la relation spatiale qu'entretiennent ensemble ces deux lieux qui, elle, n'est pas conventionnelle. Cette relation n'affecte pas la forme distincte de chacun des lieux contrairement à la scénographie expressionniste, par exemple. Elle dérègle par contre la liaison attendue de ces deux lieux, elle déforme la structure spatiale ordinaire qui organise ces deux lieux. La lecture de l'espace, encouragée par la représentation classique de l'espace au cinéma et la convocation de cadres de connaissances, suppose que deux lieux se succèdent dans l'espace. Or, ici, l'appartement et le hall d'entrée, incarnés dans le point d'écoute

de Bernard-Alex et le point d'écoute de Mireille, s'emboîtent dans le temps, ils tiennent dans le même instant, ils sont donnés à entendre simultanément et non à parcourir successivement. Ce sont moins des lieux, bien sûr, que des états spatiaux, des rapports divergents à l'espace, deux points d'écoute, des « [...] états hétérogènes jouxtés dans une anachronie irréversible » (Lyotard, p. 137). La verticalité construite par une série d'indices (escalier, regards, interphone) n'est pas celle d'une superposition dans l'espace de deux lieux dont les limites respectives s'additionnent en hauteur. Cette verticalité tient plutôt d'une intensification du temps, d'une condensation, d'une conversion de l'alternance en une simultanéité. « Parce qu'il superpose de façon forcée, le simultanisme vise ambitieusement à élaborer un instant qui l'emporte sur notre perception ordinaire du temps et de l'espace » (Charles, p. 124). Forcer la cohabitation de deux lieux dans le trait vertical de l'instant, c'est déjouer l'étendue, l'étalement, le tableau de la perspective par la dérive, la contamination.

Écouter simultanément depuis le point d'écoute de Mireille et le point d'écoute de Bernard-Alex au moment où un point de vue nous les offre à la vue, c'est mettre en mouvement la scène en dehors d'une cadence réglée. L'homogénéité de la scène est mise en péril puisque la composition de ces divers points d'écoute n'aboutit pas à une eurythmie, à la constitution et à la consolidation d'une structure spatiale, mais à une mouvance, à un déplacement des repères. Ici, la perception et la cognition se confrontent aux tensions de l'écriture filmique. L'addition des points d'écoute au point de vue n'aboutit pas, dans cette partie du segment, à un recouvrement total des possibles, mais bien à une division exponentielle. Cette mouvance spatiale rend manifeste « [...] la contradiction de la lecture — qui isole, relie, construit — et de l'écriture, qui écarte, dissocie et démonte » (Ropars, p. 92).

La possibilité offerte au spectateur d'entendre depuis deux positions écartées est à reporter à l'insertion de l'auditeur dans l'événement sonore et à la division fondamentale du son et de la source. Car ici, la musique et la voix se détachent de leur source et voyagent indépendantes d'elle (voyage « re-marqué » par

l'emploi de l'interphone), elles ne transportent pas le poids des choses. Ici, ces occurrences sonores ne créent qu'un seul environnement sonore au sein duquel se retrouve le spectateur, un espace tordu est créé, un espace maintenant en suspension illogique des lieux séparés. La multiplication des points d'écoute permet, dans la fusion des événements acoustiques par l'oreille spectatorielle, de rapprocher dans la simultanéité des sources séparées. L'écoute du spectateur, tentée par la reconstruction d'une unité symbiotique son / source par l'édification d'une scène sonore assistée par l'ordre visuel centré et l'organisation claire et synthétique des cadres de connaissances, est bloquée par la dissémination de l'écriture. On retrouve face à ce segment moins un spectateur contenté par la construction d'une scène diégétique qu'un spectateur débordé, dessaisi par l'errance du son sur l'image qui, elle, n'est plus cette surface d'aimantation du son, mais son aire de jeu.

Cette errance du son prend aussi une autre forme : la désynchronisation. Cette désynchronisation brise l'union du corps et de la voix qui prévaut à l'unité du sujet, à l'unité du personnage. L'éloignement du corps et de la voix prend deux aspects. D'abord, le monologue tenu par Bernard se détache de son corps, il est entendu à travers le cornet du téléphone de Mireille, ce qui lui confère un timbre spécifique. Sa voix n'offre donc pas le type de résonance attendue, compte tenu de la situation spatiale de Bernard. L'image le montre au bas d'un immeuble, en plein air, alors que la facture sonore de sa voix renvoie à une intimité, à une élimination d'un espace résonateur. Nous assistons ici à une délégation de l'émission de la voix à un objet technique, le téléphone, qui redouble le dispositif cinématographique de diffusion sonore. Le rapport intime de la voix au sujet, leur communion, qui en Occident est celle du corps et de l'esprit, se trouve repoussée et, avec elle, l'unité fondamentale qui mesure toute chose. Cette première déliaison entre l'image et le son accentue une désynchronisation entre le mouvement général du corps de Bernard et le déroulement de son discours. Cette désynchronisation générale du corps et de la voix est parsemée de légers points de synchronisation unissant ponctuellement les mouvements du corps au mouvement de la diction. La

fin du monologue multiplie ces points de rencontre jusqu'à ce qu'ils soient remplacés par la méthode conventionnelle d'accouplement de l'image et du son.

Cette scission du corps et de la voix ne se résout pas dans le monologue intérieur. Les quelques points de synchronisation, la correspondance entre l'attitude générale du personnage et son discours, l'« adresse » qu'il contient au personnage de Mireille repoussent ce type de lecture sans l'annuler, bien sûr, cela faisant partie de l'ambiguïté générale du segment. De toute façon, l'intérieur pose problème ici depuis le début. La deuxième partie du segment a montré la perméabilité des corps, celle qui nous intéresse maintenant montre que la cohabitation des points d'écoute déjoue les limites de l'intérieur et de l'extérieur de l'immeuble. Tout le travail de l'écriture de ce segment déconstruit l'unité : déconstruction de l'unité interne / externe de l'espace classique dans la multiplication des points d'écoute, déconstruction de l'unité intime du sujet dans la démonstration de sa perméabilité et de sa déchirure d'avec la voix. Cette scission du corps et de la voix reprend une fois de plus la division de l'événement acoustique et de l'objet qui le produit ; l'identité de la voix renvoie au personnage de Bernard et à son image, le désancrage de son émission détrône cette identité.

Cette scission de la voix et du corps entraîne aussi le flottement de la voix. Si le monologue n'existe que parce que Mireille l'écoute, le flottement de la voix continue de fragiliser les liens entre un discours et un sujet unique. Le flottement de la voix fait qu'on est tenté de l'attribuer à la fois au personnage de Bernard et au personnage d'Alex. Ultime division du sujet, il n'est que l'écho d'un autre, que le porte-parole, le ventriloque. « Je me désapproprie de moi-même par l'autre, je m'approprie l'autre à moi » (Marin, p. 47). Excommunication de la voix qui n'arrive à trouver un lien que divisé-doublé : à la fin du monologue, Bernard recule, se place devant Alex, se superpose à lui, le mouvement des ses lèvres correspond tout à coup au rythme du discours toujours écouté par Mireille.

D'une eurythmie entre les points de vue, d'une eurythmie entre les points de vue et les points d'écoute, d'une eurythmie entre l'image et le son qui garantissait, dans le temps, le retour

d'une même forme stable d'une scène diégétique et d'un corps, ici, on passe à une arythmie généralisée : division spatiale dans la multiplication des points d'écoute et décalage temporel dans la désynchronisation. D'un espace et d'un corps eurythmiques caractérisés essentiellement par « [...] son unité, sa simplicité, sa nature entière, ouverte et non dissimulée [...] », on passe à un espace et un corps caractérisés par « [...] son hétérogénéité, sa pluralité ou sa complexité interne, sa versatilité et son manque de tenue, sa nature insaisissable et fuyante qu'induit en général l'arythmie » (Lacoue-Labarthe, p. 292).

La coordination du point de vue et du point d'écoute, la synchronisation de l'image et du son favorise, dans le début de ce segment, la construction d'une scène, d'un espace dont l'unité apparemment objective n'est que réellement imaginaire. Mais cet espace sert sa déconstruction. Il devient le terrain de jeu d'où surgit un espace :

[...] qui n'est ni le texte reconnaissable de l'apparence visible, ni l'écriture géométrique de l'écran plastique, mais un lieu obtenu grâce à des procédés comme la dérogation systématique aux règles de la perception et de la conception, le déploiement d'objets hors de leur espace d'origine, la simultanéité du successif, la coaffirmation du contraire, la condensation de constituants distincts, la mise en correspondance de ce qui passe pour étranger (Lyotard, p. 231).

Qui plus est, le scénario de ce segment laisse entendre que les potentialités de cet espace figural sont déjà présentes au creux de l'espace classique. L'espace figural ne serait pas opposé à l'espace classique, il y serait contenu, il y menacerait toujours l'unité. Un indice : ce noir qui vient diviser en deux le plan où Bernard répond à Mireille avant de quitter l'appartement dans la première partie du segment. D'un coup, ce noir double l'unique en divisant l'unité du plan et force une voix ancrée dans un corps à flotter sur un noir, à errer momentanément comme une voix *off* expatriée¹.

Université de Montréal

1 La rédaction de ce texte doit beaucoup aux commentaires et aux conseils de MM. Denis Bellemare et Michel Larouche. Je les en remercie.

OUVRAGES CITÉS

- Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.
- Aumont, Jacques. *L'Image*. Paris: Nathan, 1990.
- Charles, Daniel. « Poétique de la simultanéité ». *Revue d'esthétique*, n° 13-14-15 (1987-1988), p. 123-138.
- Gardies, André. *L'Espace au cinéma*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1993.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe. « L'écho du sujet ». *Le Sujet de la philosophie (typographie I)*. Paris: Aubier-Flammarion (1979), p. 219-303.
- Le Bot, Marc. « L'écoute ». *Traverses*, n° 20 (1985), p. 38-45.
- Liotard, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- Marin, Louis. *La Voix excommuniée*. Paris: Galilée, 1981.
- Marion, Jean-Luc. « La croisée du visible et de l'invisible ». *Trois Essais sur la perspective* (collectif). Paris: La Différence- FRAC (1985), p. 11-55.
- Metz, Christian. « Le perçu et le nommé ». *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Union générale d'Éditions, 1977.
- Odin, Roger. « Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur: approche sémiopragmatique ». *Iris*, vol. 6, n° 8 (1988), p. 121-139.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *Le Texte divisé*. Paris: P.U.F., 1981.