

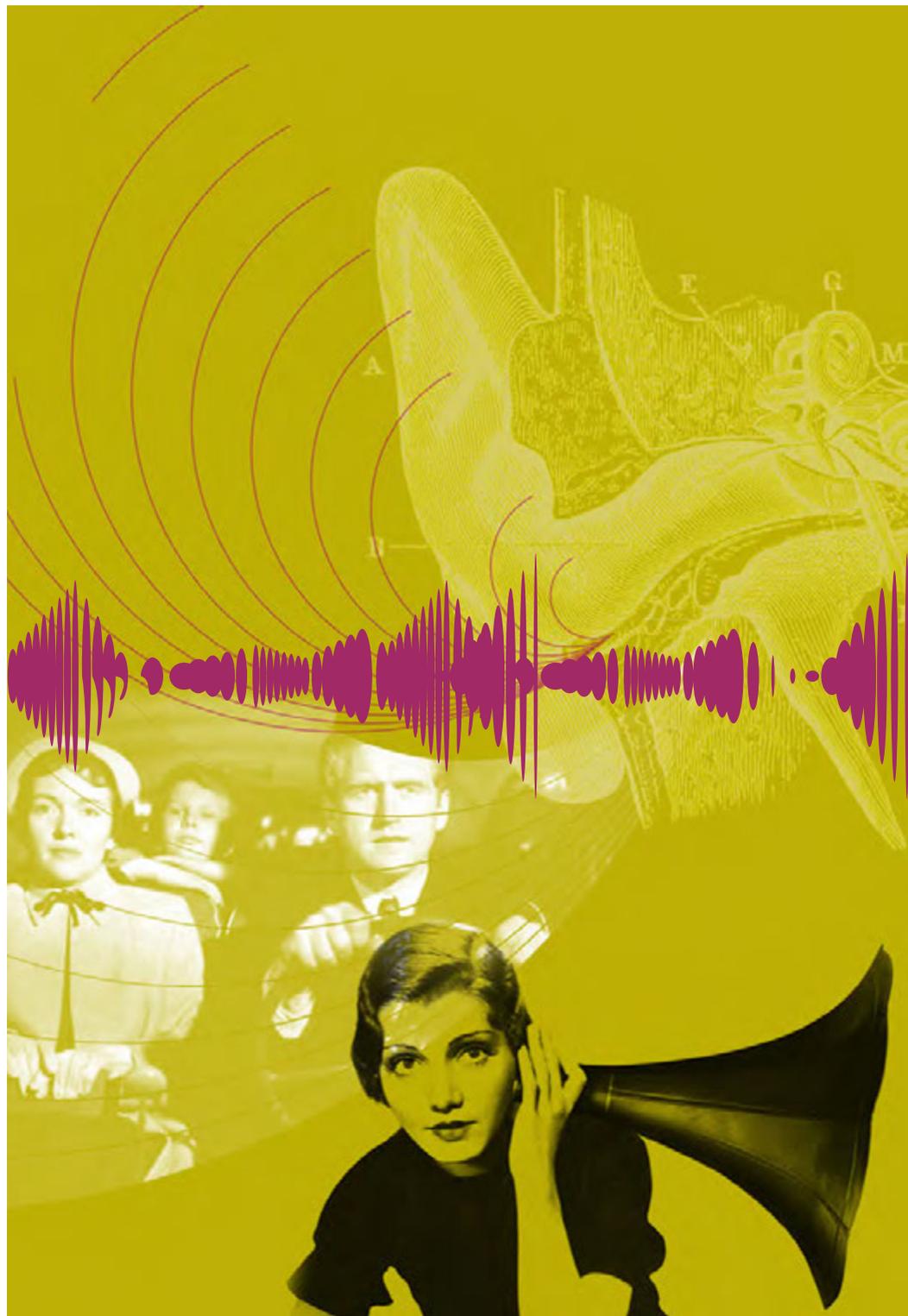
UNIVERSITÉ PARIS 8

VINCENNES - SAINT-DENIS



L'écoute au cinéma

CINÉCLUB
2023-2024



Programme conçu et élaboré dans le cadre du Master Valorisation
des Patrimoines Cinématographiques et Audiovisuels

Grégoire Quenault

PROGRAMMER / MONTRER DES FILMS

Claire Allouche

MISE EN ŒUVRE DU PROGRAMME / GESTION DU CINÉ-CLUB

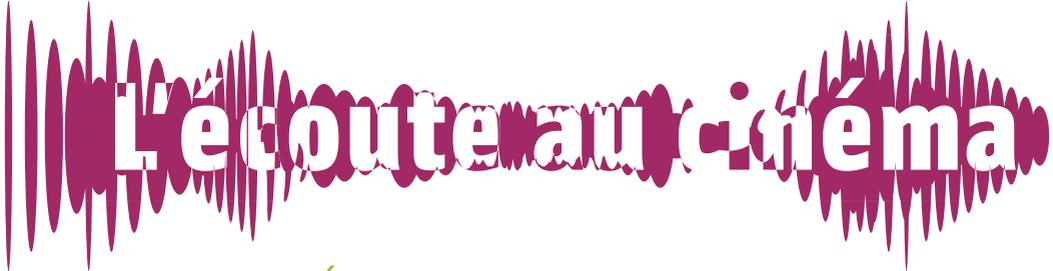
AVEC

*LOUIS-JEAN DECAZES, ROMAN DELMAS, ANDRÉS DIAZ, ANTHONY JOUANNE, LEE JONGHO,
KAFIA OUATTOU, ANTOINE PICARD, ADRIEN SIMONIN, JULES VOLQUEMANN*

ASSISTANCE TECHNIQUE

Delphine Rives, Gaël Le Pemp, Romain Lambert et Gil Avet

Nous remercions également Annick Allaigre, Nouria Hadjal, Viviane Ferran,
Damien Angelloz-Nicoud, Bruno Dell'Angelo, Jennifer Verraes,
et le service de reprographie de l'Université de Paris 8.



L'écoute au cinéma

CINÉCLUB 2023 - 2024

Le mercredi, 12 h 45

➤ Attention : certaines séances peuvent être avancées
à 12 h 30 ou 12 h 15

Salle de projection *Bleue Nuit Tropicale*
A1 181 – Bâtiment A

INTRODUCTION

Rejouant l'énigme de l'origine des langues, n'imagine-t-on pas volontiers que le cinéma – sortant pour ainsi dire de son mutisme – s'est mis à parler parce que les films avaient quelque chose à dire ? Dès lors qu'il reproduit le monde sonore comme il se tourne vers le monde visible, le cinéma ne nous dit pourtant jamais rien qu'il n'ait au préalable entendu. La formule « cinéma parlant » ne devrait pas nous abuser¹ ; le cinéma ne parle pas, il n'a jamais parlé ou plutôt, il ne s'est jamais contenté de parler, mais fait preuve en recourant à la parole d'une faculté bien plus singulière : d'un certain art de faire parler la parole, et plus largement, de placer la rumeur du monde – son bruit, sa fureur, ses harmonies – sur écoute. Voilà une révolution anthropologique et artistique majeure dont notre époque – qui a inventé les moyens de reproduire techniquement cris et chuchotements, fracas et bruissements, clameurs et soupirs, harangues et confidences, cadences et silences pour les inscrire au « milieu » des images – n'a peut-être pas encore mesuré complètement la radicalité. En donnant une *visibilité* exceptionnelle et inédite aux sons, le cinéma raconte depuis près d'un siècle l'histoire de nos oreilles, organes vitaux de notre modernité médiatique et appareillée, autrement dit l'histoire de nos pratiques d'écoute considérées comme faits sociaux et culturels, esthétiques et politiques. Ayant affaire aux sons et plus exactement à leur projection spectaculaire, rapportant des discours par l'entremise de ses images et manœuvrant les mondes sonores avec les moyens d'expression qui lui sont propres (mise en scène, montage, hors-champ, etc.), le cinéma a *ipso facto* un point de vue sur ceux-ci. Ainsi

s'est-il fait tout à la fois conservatoire (de l'immense archive des voix et des sons, se prêtant à d'innombrables recherches), observatoire (tel que le son s'y révèle différemment, agrandi, recadré, surexposé) et laboratoire d'essai (quand quelques découvreurs se hasardent à le manipuler ou à le réinventer) : chambre d'écoute infinie où s'écrivent les puissances et infortunes de nos oreilles et de leurs images du monde².

Né silencieux à l'âge argentique, le cinéma n'a pour ainsi dire pas techniquement *vocation* à parler. Pourtant, la reconstitution du spectre audiovisuel fut très tôt un fantasme – comme en témoignent le travail de William Dickson (*Dickson Experimental Sound Film*) dans les laboratoires Edison de West Orange et plus tard les expériences menées par artistes de la « musique visuelle » ; et un défi technique, qu'il est d'autant plus facile de considérer que l'électronique aura d'emblée porté, en toute simplicité, simultanément et de manière indifférenciée, dans un même signal, toutes informations relatives à l'image et au son. C'est ce même « pli audio-visuel » que John Smith ou les cinéastes polonais de l'Atelier de la Forme Filmique (notamment Ryszard Wasko et Wojciech Bruszewski) continueront d'arpenter pour marquer cette fois une ligne de fracture par laquelle s'opère un véritable travail de déconstruction des conditionnements de l'écoute.

La chose sonore installe régulièrement au premier plan ses héros de prédilection, spécialistes de l'écoute ou véritables « oreilles internes » du cinéma. Dans *Conversation secrète* (1974) de Francis Ford Coppola, *Blow Out* (1981) de Brian De Palma

1 Rappelons que Michel Chion préfère pour sa part l'expression « cinéma sourd » pour désigner les films que l'usage dit « muets ».

Cf. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, éditions Cahiers du cinéma, 2003, p. 11.

2 Nous empruntons la formule au titre d'un texte de Rudolf Arnheim « L'oreille et son image du monde », dans *Radio* [1936], Paris, Van Dieren éditeur, 2005.

ou encore *Silence* (2012) de Pat Collins, l'expertise du protagoniste – qu'il soit preneur de son ou détective privé – le place en position privilégiée pour mener l'enquête au moyen d'appareils et de prothèses techniques. S'il incarne alors un point d'écoute délégué au cœur de la diégèse, le personnage écoutant se fait surtout, dans un monde persuadé qu'il communique massivement, l'écho d'un soupçon nécessaire : messages brouillés ou parasités, inéluctable processus entropique ou dialogues de sourds – dans *Le dernier rivage* (1959), *Fail Safe* (1964) ou encore *Twin Peaks* (1992) – qui font du cinéma ce lieu où la communication humaine se connaît d'autant mieux qu'elle doute d'elle-même.

Le savoir qu'emporte le cinéma, malgré les infortunes de la parole filmée et à l'opposé de toute théorie fonctionnaliste de la communication, considère ainsi que l'art de parler et de s'adresser aux autres est surtout art de faire « comme si » le monde avait du sens, cultivant collectivement le « comme si » de cette fiction. Le récit – même ici largement romancé – de l'invention du téléphone par Alexander Graham Bell, montre combien celle-ci était aussi profondément inscrite dans une tragédie personnelle – la surdité progressive de sa mère, à l'instar de celle de *Beethoven* – et une connaissance de l'acoustique, de la physiologie vocale et de ses déclinaisons thérapeutiques auprès des malentendants : plus globalement, une obsession désespérée pour la voix et la parole.

La voix, celle par exemple de Jeanne Balibar poussée dans ses derniers retranchements dans *Ne change rien* (2010), introduit un nouveau paradigme de l'écoute, dès lors qu'acousmatique, elle joue autrement le rapport du texte à l'image (chez Godard ou

Duras) ou que, véhiculée par la radio ou le téléphone, elle donne à entendre une parole in-ouïe, divine (*La voix que vous allez entendre*, 1950) ou d'outre-tombe (*Night Call*, 1964). Avec le gramophone, le passé devient audible... comme à travers la cure de parole, qui en fait le centre de gravité d'un sujet confronté à l'incomplétude de sa conscience de soi : méli-mélo de la parole psychanalysée (*Dangerous Method*, 2011) ; parole ritualisée des confessions (*Une sale histoire*, 1977) ; parole contournant les exigences de la censure (*Taxi Téhéran*, 2015) ; parole refusée, à l'autre, l'envahisseur (*Le Silence de la mer*, 1947), dans les temps les plus sombres ou le moins disant est toujours le plus sûr (*Libera Me*, 1993).

La rumeur du monde, c'est celle enfin que descendent écouter avec envie les anges des *Ailes du désir* (1987); celle de l'eau, dans tous ses états, liquide, solide, gazeux, et que l'on peut entendre dans *Résistance* (2017) ou *Le Bouton de nacre* (2015) de Patricio Guzmán ; c'est celle bientôt musicale des machines-outils de *Dancer in the Dark* (2000) ou de *Mutiny* ; c'est encore le *bang* qu'entend Jessica en elle-même dans *Memoria* (2021) ; c'est enfin celle de la modernité, artificielle et synthétique, dans *Mon Oncle* (1958), qui fait Zwing et qui fait Pok, et qui fait qu'on sait qu'elle est *toc*.

Jennifer Verraes & Grégoire Quenault



PROGRAMME 1^{ER} SEMESTRE

S | 01

18 octobre _____

Rien qu'un son...

Le dernier rivage Stanley Kramer, 1959, 135'

S | 02

25 octobre _____

Son témoin

The Dickson Experimental Sound Film

William Kennedy Laurie Dickson, 1894-1895, 02'

Blow Out

Brian De Palma, 1981, 107'

En présence de Cécile Sorin

S | 03

8 novembre _____

Espace d'écoute

Taxi Téhéran Jafar Panahi, 2015, 82'

S | 04

15 novembre _____

Le silence, et un bang

Memoria Apichatpong Weerasethakul, 2021, 136'

S | 05

22 novembre _____

Voyeur sonore

30 situations sonores Ryszard Wasko, 1975, 10'

Conversation secrète

Francis Ford Coppola, 1974, 109'

En présence d'Ophir Lévy

S | 06

29 novembre _____

Silence et fureur du totalitarisme

Libera me Alain Cavalier, 1993, 75'

Le silence de la mer Jean-Pierre Melville, 1949, 86'

En présence d'Ophir Lévy

S | 07

6 décembre _____

Confessions

A Dangerous Method David Cronenberg, 2011, 99'

Une sale histoire Jean Eustache, 1977, 50'

*En présence de Jennifer Verraes
et Grégoire Quenault*

S | 08

13 décembre _____

Écouter voir (séance expérimentale)

En présence de Grégoire Quenault

S | 09

20 décembre _____

Écoute, mobilité, captation

A-B-A Ryszard Wasko, 1974, 08'

Silence Pat Collins, 2012, 86'



PROGRAMME 2^E SEMESTRE

S | 10

31 janvier

Twin Peaks

Twin Peaks : Fire Walk With Me

David Lynch, 1992, 135'

En présence de *Enrique Seknadje*
et *Nicolas Droin*

S | 11

7 février

De l'au-delà

La voix que vous allez entendre

William A. Wellman, 1950, 83'

Night Call

Jacques Tourneur, 1964, 25'

En présence de *Jennifer Verraes*

S | 12

14 février

La musique intérieure

Un grand amour de Beethoven

Abel Gance, 1936-37, 110'

En présence de *Elodie Tamayo*

S | 13

21 février

L'écoute aveugle

Fail Safe

Sidney Lumet, 1964, 112'

En présence de *Jennifer Verraes*

S | 14

28 février

Sans corps, des voix errantes

Son nom de Venise dans Calcutta désert

Marguerite Duras, 1976, 114'

Je vous salue, Sarajevo Jean-Luc Godard, 1993, 02'

S | 15

6 mars

L'écoute infinie

Les Ailes du désir Wim Wenders, 1987, 128'

S | 16

20 mars

Presque rien

Ne change rien Pedro Costa, 2010, 98'

S | 17

27 mars

Eau sonore, mémoire vive

Résistance Laurence Favre, 2017, 11'

Le Bouton de nacre Patricio Guzmán, 2015, 82'

S | 18

3 avril

Sons d'artifices

Planet Z Momoko Seto, 2011, 9'30

Mon oncle Jacques Tati, 1956-58, 110'

En présence de *Emmanuel Dreux*

S | 19

10 avril

It's oh so quiet

Dancer in the Dark Lars von Trier, 2000, 140'

Muting Abigail Child, 1982-83, 10'

S | 20

24 avril

Et la parole fut

Et la parole fut Irving Cummings, 1939, 98'

Chura foveata

Spina helioides

Meat. audit. extern.

Incisura intertragica



18

OCT

2023

RIEN QU'UN SON...

S
01

Une plage, une fin d'été langoureuse sur le littoral australien. Les jeunes couples s'aiment, se projettent, rêvent du futur. Et pourtant, le danger guette. Plus loin, une bombe atomique a déjà explosé, décimant tout l'hémisphère nord, le reste de la planète. Les retombées fatales vont bientôt gagner le dernier continent épargné. Entre déni, espoir, défaitisme, les survivants se rencontrent, se heurtent à une réalité qui les condamne. Plus que quelques jours de flottement à profiter de la vie avant que tout s'arrête, que plus rien n'existe.

Pourtant un son persiste à se faire entendre au-delà des mers, depuis le néant. Rien qu'un son, suspendu. Tout à fait rien. Et presque tout... Un appel ? Un S.O.S. ? Le signe d'une vie possible ?

En plaçant au coeur de son intrigue la menace atomique, *Le Dernier Rivage* est bien un film de son temps, sorti en 1959, en pleine guerre froide, mais qui reste brûlant d'actualité puisqu'il évoque l'angoisse d'une fin inéluctable du monde tel qu'on le connaît. Il est fait d'attentes, si longues et si pressantes, dans un monde qui se sait déchu, largué devant les armes dévastatrices qu'il a lui-même créées. L'homme s'est cru plus fort que la nature, il est rattrapé par sa démesure. Aussi, alors qu'aucun moyen de communication avec le monde dévasté ne subsiste et que, sortant de nulle part, surgit et persiste une impulsion électromagnétique intermittente, le signal radioélectrique d'un morse incompréhensible, ce qui reste de vivants suspend son souffle...

Lucie Moïse et Grégoire Quenault

Le dernier rivage

On the beach

Stanley Kramer

1959, États-Unis, 135'

n&b, sonore

Scénario : John Paxton,
d'après le roman de Nevil Shute

Photographie : Giuseppe Rotunno

Direction artistique : Fernando Carrere

Musique originale : Ernest Gold

Montage : Frederic Knudtson

Son : Hans Wetzel

Costumes : Joe King

Production : Lomitas Productions Inc. /
Spinel Entertainment

Distribution : United Artists

Avec : Gregory Peck, Ava Gardner,
Fred Astaire, Anthony, Perkins,
Donna Anderson, John Tate, Harp McGuire,
Lola Brooks...

Nominations : Oscars 1960 (Best Film
Editing, Best music) ; BAFTA 1960,
Meilleur réalisateur, Meilleure actrice
(Ava Gardner), Meilleure musique ; Golden
globes 1960, Meilleur film, Meilleur directeur,
Meilleur second rôle (Fred Astaire)...



25

OCT

2023

SON TÉMOIN

En présence de Cécile Sorin

S
02

La reproduction simultanée du son et de l'image a lieu très tôt dans l'histoire du cinéma, quoique de manière imparfaite, car ne permettant pas sa fiable diffusion à grande échelle. Comme l'a écrit Jacques Perriault : « L'invention réussit lorsqu'elle s'insère dans la réalité du marché. »¹

C'est en effet le constat que T. A. Edison et son assistant W. K. Laurie Dickson firent à propos du Kinetophone, assemblage de deux inventions d'Edison : le Kinetoscope, permettant la reproduction et le visionnement individuel d'une scène sur une courte bande de celluloid, et du Phonographe, dont le fonctionnement fragile, basé sur des cylindres couverts de cire, fut rapidement abandonné. Pourtant, Dickson réalisa plusieurs films avec les machines d'Edison, parmi lesquels, *The Dickson Experimental Sound Film*, tourné entre 1894 et 1895, expérimentation célèbre pour la captation simultanée du son et de l'image.

Plus de quatre-vingt ans plus tard, Brian De Palma, jouissant d'une technologie ayant résolu la question de l'enregistrement et de la diffusion synchrone du son et de l'image, réalise *Blow Out* (1981) et offre une réflexion sur la reproductibilité d'un événement sonore, son écoute et son interprétation. Le personnage principal de ce thriller politique et cinématographique reconstruit le spectre audiovisuel en se focalisant paradoxalement sur le son, se repérant dans l'espace et le temps, et appréhendant les événements, à l'aveugle, par l'écoute.

Le prétexte dramatique et narratif de *Blow Out* n'éluide en rien la question du dispositif, visible dans les deux films, et l'importante fondamentale que tient le son dans la crédibilité du témoignage cinématographique. Les deux films opèrent cependant des chemins inverses dans l'histoire du cinéma : l'un tente la reconstruction expérimentale du spectre audiovisuel, l'autre, une fois celle-ci acquise, sa déconstruction, pour mieux l'interroger.

Antoine Picard

The Dickson Experimental Sound Film

William Kennedy Laurie Dickson

*1894-1895, États-Unis,
17'' (1894-1895), [2' (2003)]
n&b, sonore*

Photographie : William Heise

Bande originale : Robert Planquette

Production : W. K. L. Dickson,
Thomas A. Edison Inc.

[Sound design et mixage :
Walter Murch (2003)]

Avec : William Kennedy Laurie Dickson

Blow Out

Brian De Palma

*1981, États-Unis, 107'
coul., sonore*

Scénario : Brian De Palma

Photographie : Vilmos Zsigmond

Musique originale : Pino Donaggio

Montage : Paul Hirsch

Son : Michael Moyses, Dan Sable,
Dick Vorisek

Mixage : Tom Fleischman, James Tanenbaum

Production : Cinema 77, Geria Productions,
Filmways Pictures, Viscount Associates

Avec : John Travolta, Nancy Allen,
John Lithgow, Dennis Franz, Peter Boyden,
Curt May, John Aquino, John McMartin...

¹ Jacques Perriault, *Mémoires de l'ombre et du son : une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 226.

8

NOV

2023



ESPACE D'ÉCOUTE

S
03

Jafar Panahi réalise son troisième film, *Taxi Téhéran*, en 2015, alors qu'il est depuis 2010 sous le coup d'une interdiction d'accès à la production cinématographique prononcée par le régime iranien.

Tenant de contourner cette situation, le réalisateur prend le prétexte d'officier désormais comme taxi et part à la rencontre des habitants de Téhéran. Il filme prudemment ses différentes rencontres. Prenant l'apparence d'une forme documentaire solitaire, le film est savamment mis en scène, et le réalisateur y tient un rôle important. Les différents personnages et les rôles qu'ils jouent dans la réalité iranienne sont une métaphore de la situation du pays, marqué par l'inégalité des genres, la pression constante de la censure et une impossible contestation.

Le film décompose l'espace cinématographique dans l'itinérance des rues iraniennes. Le taxi devient un espace d'écoute où la parole se libère, le temps du voyage, et nous permet d'entendre la résistance du peuple iranien. La construction de cet espace mobile, qui épouse le rythme de la ville tout en prenant des chemins de traverses, permet de comprendre la situation politique et sociale depuis un regard qui n'est pas celui de la République Islamique, et libère un besoin vital d'expression. Le dispositif d'écoute itinérant de Panahi permet de catalyser cette nécessité.

Andrés Díaz

Taxi Téhéran

Jafar Panahi

2015, Iran, 82'
coul., sonore

Scénario : Jafar Panahi

Photographie : Jafar Panahi

Montage : Jafar Panahi

Décors : Jafar Panahi

Son : Jafar Panahi

Production : Jafar Panahi Film Productions

Distributeur d'origine :

Memento Distribution (Paris)

Avec : Jafar Panahi, Nasrin Sotoudeh,
Omid, Madjid, Hana, Arash, Nassrine...

Prix : Ours d'or, Festival Berlin 2015 ;

Prix FIPRESCI 2015 ; César du Meilleur
film étranger 2015

15
NOV
2023

LE SILENCE,
ET UN BANG

S
04

Né de son amitié avec Tilda Swinton et de son expérience du syndrome de « la tête qui explose », le dernier film d'Apichatpong Weerasethakul s'impose comme une renaissance ; de par ses thèmes, sa production d'envergure et son lieu de tournage (pour la première fois hors de Thaïlande). Si les ambiances sonores sont des éléments majeurs de ses précédents films, la question de l'écoute est ici sublimée, dans la quête de Jessica, incarnée par Swinton. Errant de Bogota à la campagne colombienne, elle est hantée par un mystérieux son de « bang » dont elle cherche continuellement la provenance.

« Dans *Memoria*, elle incarne vraiment mon esprit, (...) essayant de se synchroniser, là-bas en Colombie. Pour cela, il faut devenir silencieux. Il faut écouter, réduire sa présence et simplement absorber. »¹ Ces quelques mots du cinéaste décrivent Jessica, personnage presque fantastique et fantomatique : entité existant pour son écoute, simplement présente pour que nous puissions l'accompagner dans cette pause méditative et obsessionnelle. Bastien Gallet renvoie cette écoute partagée au « cloisonnement auditif » de Michel Chion.² Ici, ce cloisonnement qui consiste à isoler certains sons afin de les rendre perceptibles au spectateur crée « une complicité tacite qui renforce, malgré son caractère paradoxal, l'objectivité de ce qu'elle perçoit ». ³

L'hypersensibilité auditive de Jessica est également celle des populations colombiennes, exposées aux sons de la guerre, qui a émergé spontanément lors du tournage. Plus largement, *Memoria* nous invite à la méditation et à l'introspection, nous incitant à oublier notre présence pour mieux écouter l'autre, le monde et les silences qui nous entourent.

Adrien Simonin

Memoria

Apichatpong Weerasethakul

2021, Allemagne, Colombie, Chine, France, Mexique, Thaïlande, 136' coul. et n&b, sonore et sil.

Scénario : Apichatpong Weerasethakul
Photographie : Sayombhu Mukdeeprom
Musique originale : César López
Montage : Lee Chatametikool
Décors : Lulú Salgado
Costumes : Catherine Rodríguez
Son : Akritchalerm Kalayanamitr

Production : Diana Bustamante, Julio Chavezmontes, Charles de Meaux, Simon Field, Keith Griffiths, Michael Weber, Apichatpong Weerasethakul

Avec : Tilda Swinton, Jeanne Balibar, Juan Pablo Urrego, Elkin Diaz, Agnes Brekke, Daniel Giménez Cacho, Jeronimo Baro'n, Constanza Gutierrez, Daniel Tora...

Prix du Jury - Festival de Cannes 2021 ; Gold Hugo (Best Feature) - Chicago International Film Festival 2021 ; Chlotrudis Awards (Best Sound Design) - 2023 ; ICS Award - International Cinephile Society Awards 2022 ; Saint Jordi Awards - 2023 ; Platino Award (Best Sound) - The Platino Awards for Iberoamerican Cinema 2022...

¹ Giovanni Marchini Camia, « Apichatpong Weerasethakul, The Metrograph Interview ». *Metrograph*, 2022

² Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Armand Colin, Paris, 1990

³ Bastien Gallet, « Le son impossible et l'envers de l'image - sur *Memoria* d'Apichatpong Weerasethakul », AOC, 2021

22

NOV

2023

VOYEUR SONORE

En présence d'Ophir Lévy

S
05

Virtuose de la prise de son, Harry Caul est chargé d'enregistrer la conversation d'un couple en promenade à San Francisco. De retour chez lui, il lui semble comprendre, à l'écoute des bandes, que les jeunes gens espionnés courent un grave danger.

Fasciné par les nouvelles inventions dans les domaines de l'espionnage et de la surveillance, Francis Ford Coppola met en scène dans *Conversation secrète* un dispositif d'écoute généralisée, faisant de son spectateur un voyeur, un demiurge observant et écoutant les traqués comme les mouchards. Le déchiffrement de la réalité à laquelle s'attelle Harry Caul, usant de bribes de conversations glissant dans un océan de brouillages électroniques, ne donne naissance qu'à des échos abstraits, entraînant inévitablement un enfermement intérieur pathologique menant à la paranoïa et la schizophrénie.

Quasiment la même année, dans l'Europe soviétique, Ryszard Wasko, montre également, dans un autre film en regard du premier, comment les fréquences d'un son ne se laisse saisir qu'avec difficulté, et combien les qualités de l'espace dans lequel elles évoluent jouent sur celles de sa diffusion et sa propagation. Coppola postule lui, l'impuissance de l'écoute unique et plus radicalement une faillite des dispositifs d'écoute, qui, avec la perte de repères du personnage principal, montre que le réel est bien trop complexe pour être objectivé et synthétisé¹.

Le son de *Conversation secrète* offre tout à la fois une plongée saisissante dans l'inconscient de la guerre du Vietnam et la déliquescence de la vie politique américaine, de l'assassinat de John F. Kennedy à Dallas en 1963 au scandale des écoutes du Watergate de 1972, et un voyage fantasmagorique dans l'esprit psychédélique du début des années soixante-dix. *Conversation secrète* traduit ainsi l'angoisse d'une époque, où les libertés individuelles sont bafouées, offrant une réflexion profonde sur les enjeux d'une société brouillée, en pleine mutation sociale et technologique².

Anthony Jouanne

30 situations sonores

Ryszard Wasko

*1975, Pologne, 10'
n&b, sonore, 16 mm*

Conversation secrète

The Conversation

Francis Ford Coppola

*1974, États-Unis, 109'
coul., sonore (mono)*

Scénario : Francis Ford Coppola

Photographie : Bill Butler

et Haskell Wexler (non crédité)

Musique originale : David Shire

Montage : Richard Chew et Walter Murch

Son : Nathan Boxer, Michael Evje,

Walter Murch et Art Rochester

Décor : Dean Tavoularis

Costumes : Aggie Guerard Rodgers

Production : The Directors Company (en),

The Coppola Company, American Zoetrope

et Paramount Pictures

Avec : Gene Hackman, John Cazale,

Allen Garfield, Frederic Forrester,

Cindy Williams, Michael Higgins,

Elizabeth MacRae, Teri Garr, Harrison Ford,

Mark Wheeler, Robert Shields,

Phoebe Alexander...

Prix : Palme d'or et prix du jury œcuménique,

Festival de Cannes 1974 ; Meilleur

montage et meilleure bande originale,

BAFTA Awards 1975...

¹ Jean-Philippe Gravel, *La remontée du fleuve*,
Volume 19, n° 4, p. 5, automne 2001

² Robert Saletti, *Profession d'innocence, ou le son
chez Francis Coppola*, Liberté, Volume 31, n° 5
(185), octobre 1989

29

NOV

2023

SILENCE ET FUREUR DU TOTALITARISME

En présence d'Ophir Lévy

S
06

Dans les sociétés totalitaires, le silence est souvent imposé aux masses, muselant les consciences et écrasant les voix dissidentes. Les régimes autoritaires répriment, surveillent et censurent l'information, pour contrôler et étouffer toute forme de critique ou d'opposition. Cependant, le silence peut aussi devenir un acte subversif, et incarner le refus d'une soumission devant l'oppression. Deux œuvres cinématographiques, *Libera Me* (1993) d'Alain Cavalier et *Le Silence de la mer* (1949) de Jean-Pierre Melville, mettent en lumière cet usage subversif du silence contre les pouvoirs totalitaires.

Éminent connaisseur des limites inhérentes à la représentation cinématographique, Alain Cavalier se penche sur la souffrance endurée en temps d'occupation dans son film *Libera Me*. L'œuvre, sans dialogues, narration, ni musique, évoque, en capturant magistralement l'essence même de la douleur, ses ravages sur les corps meurtris¹. Il utilise le silence pour mieux laisser entendre les sons, susciter une nouvelle appréhension du visible, qui font de *Libera Me* une œuvre expérimentale audacieuse, transcendante et inoubliable.

Dans *Le Silence de la mer*, adapté du roman éponyme de Vercors publié en 1942, Jean-Pierre Melville fait du silence une forme de résistance, qu'il oppose aux longues interventions et discours de l'occupant. Dans une esthétique cinématographique minimaliste et dépouillée, les motifs du mutisme, de la suggestion et des non-dits rivalisent de puissance avec le verbe, et traduisent l'atmosphère de conflits et de tensions propre à l'occupation nazie. Cette absence d'échanges, n'empêche cependant pas toute communication entre les personnages, dont les relations sont beaucoup plus complexes qu'il paraît...

Ainsi, dans cette séance, deux œuvres cinématographiques se font écho ; et font résonner, dans un même contexte, d'une manière très singulière mais avec une grande et puissante justesse, les formes de la résistance et du pouvoir totalitaire.

Anthony Jouanne

Libera Me

Alain Cavalier

1993, France, 75'
coul., sonore

Scénario : Alain Cavalier, Andree Fresco
et Bernard Crombey

Photographie : Patrick Blossier

Montage : Marie-Pomme Carteret

Décors : Claire Séguin

Costumes : Monic Parelle

Avec : Annick Concha, Pierre Concha, Thierry Labelle, Christophe Turrier, Philippe Tardif, Cécile Haas, Michel-René Labelle, Claire Séguin, Michel Quenneville, Louis Becker...

Prix, Distinction : Nomination Palme d'Or,
Festival de Cannes 1993 ; Prize of the
Ecumenical Jury 1993

Le Silence de la mer

Jean-Pierre Melville

1949, France, 86'
n&b, sonore (mono)

Scénario : Jean-Pierre Melville

(d'après la nouvelle de Vercors)

Photographie : Luc Mirot, André Villard
puis Henri Decaë

Musique originale : Edgar Bischoff

Son : Jacques Carrère

Montage : Jean-Pierre Melville, Henri Decaë

Costumes : Tranouez

Production : O.G.C, Jean-Pierre Melville

Avec : Howard Vernon, Nicole Stéphane,
Jean-Marie Robain...

¹ Shirley Mônica Silva Martins, « La promotion de l'espace du spectateur dans le film *Libera Me* d'Alain Cavalier : quelques considérations sur la contribution de la bande-son », *Cadernos do ProCine: Técnica e Estética*, p.7, 2017

6
DÉC
2023

CONFESSIONS

En présence de Jennifer Verraes et Grégoire Quenault

S
07

En 1977, Jean Eustache réalise *Une sale histoire*, diptyque d'une cinquantaine de minutes, construit autour du récit d'un homme ayant fait l'expérience du voyeurisme dans les toilettes d'un bar. La partie « document », est la version originale racontée à des amis dans un salon, par Jean-Noël Picq, le véritable narrateur de l'anecdote. Elle est filmée en 16 mm. La partie « fiction » est une mise en scène en 35 mm où le narrateur est joué par Michael Lonsdale.

A Dangerous Method est, quant à lui, réalisé par David Cronenberg en 2011 et raconte la relation que Carl Gustav Jung, pionnier de la psychanalyse a entretenue avec sa patiente Sabina Spielrein, atteinte d'hystérie, avant que celle-ci ne devienne à son tour psychanalyste. Cette relation, taboue dans le domaine de la psychanalyse, va tendre les relations entre Jung et son mentor, Sigmund Freud.

Ces deux films aux contextes et aux sujets différents, se rejoignent cependant sur la place centrale qu'occupent la parole et le récit. Dans les deux cas, la parole se livre à travers des formes de confessions ritualisées : le récit d'une anecdote à des auditeurs attentifs dans le salon bourgeois d'*Une sale histoire* et les séances de psychanalyse et d'analyse de rêve dans *A Dangerous Method*. L'accueil de cette parole, c'est-à-dire l'écoute, pose question. Les « confessions » traitent dans les deux films du désir et de la sexualité, mais sont de l'ordre de la perversion et du tabou. Un dilemme moral s'offre alors aux personnages mais également aux spectateurs des films.

Comme le remarque René Prédal dans son analyse d'*Une sale histoire*, « la "confession" libère peut-être celui qui la fait, mais bloque au contraire ceux qui la reçoivent »¹. Comment recevoir cette parole ? Quelles places occupent la moralité, la morale, et le jugement, dans l'écoute lorsqu'elle est confrontée aux pulsions, à la perversion ou à l'immoralité, et plus particulièrement à notre époque où les questions liées au genre sont plus centrales que jamais ?

Roman Delmas

A Dangerous Method

David Cronenberg

2011, Royaume-Uni, Allemagne, Canada, Suisse..., 99'
coul., sonore

Scénario : Christopher Hampton (adaptation), John Kerr (auteur du livre)

Photographie : Peter Suschitzky

Musique originale : Howard Shore

Montage : Ronald Sanders

Décors : James McAteer

Costumes : Denise Cronenberg

Production : RPC, Lago Film, Prospero Pictures, Astral Media, Canadian Film, Corus Entertainment, Elbe Film, Millbrook Pictures, The Movie Network, Talking Cure Productions et Téléfilm Canada

Avec : Michael Fassbender, Keira Knightley, Viggo Mortensen, Vincent Cassel, Sarah Gadon, André Hennicke, Arndt Schwering-Sohnrey...

Une sale histoire

Jean Eustache

1977, France, 50' (28'+22')
coul., sonore

Scénario : Jean-Noël Picq

Photographie : Pierre Lhomme

et Jacques Renard

Montage : Chantal Colomel

Son : Roger Letellier

Production : Jean Eustache

Avec : Michael Lonsdale, Jean-Noël Picq

¹ René Prédal, *« Une Sale Histoire : La scandaleuse mise en scène d'une double parole »*, dans AMENGUAL Barthélémy (dir.), *« Jean Eustache »*, Paris, Lettres modernes Minard, « Etudes cinématographiques », 1986, p.37

Рисованный звук

Ат. Авраа

1930г

1931г. фН

ментальная
система
"pens system"

(1930-31)

1
2
3



ÉCOUTER VOIR

En présence de Grégoire Quenault

Le « cinéma absolu »

Cette première partie rend compte de l'aventure de la musique visuelle au cinéma, où il s'est d'abord agit en 1921, dans la symphonie d'Eggeling comme dans d'autres pratiques picturales, d'élaborer un « langage », un solfège de formes graphiques, désormais mobiles. L'orchestration du temps devenue un fondement des formes visuelles, la composition cinégraphique finissait par répondre aux mêmes lois que celle musicale. Cependant, puisqu'il fallait visuellement en percevoir le rythme, l'oeuvre ne pouvait être que silencieuse. Oskar Fischinger proposait quant à lui dans ses *Studies* de partir également à la conquête de la synesthésie mais, dans une démarche inverse, d'adjoindre à la musique un agencement de formes visuelles. Il s'intéressait simultanément, comme Moholy-Nagy et plus tard les frères Whitney, à la lecture optique du son et à la génération de sons synthétiques. Ce sont ces dernières explorations qui conduiront notamment McLaren à la possibilité de littéralement « dessiner les sons », et qui finiront aussi par trouver dans les technologies de l'image électronique leur finalité technique, et parfois esthétique, comme le montrent les œuvres des Vasulka.

Déliaisons de l'image et du son

Ryszard Wasko et Wojciech Bruszewski appartiennent au groupe de cinéastes polonais qui vont constituer à Lodz, dans les années 1970, l'*Atelier de la forme filmique*. Les expériences qui y étaient menées relevaient fréquemment d'une investigation du spectre audiovisuel, souvent en déjouant son synchronisme, par la déconstruction des phénomènes, des usages et des *a priori* qui fondent généralement les stéréotypes de la production cinématographique. Et c'est une entreprise un peu similaire à laquelle se livre en Angleterre John Smith, qui joue avec nos habitudes de spectateur, s'appuyant avec beaucoup d'humour sur les préjugés qui sont les nôtres et qui nous font voir et entendre ce que nous voyons et entendons, parfois à tort...

Grégoire Quenault

Symphonie diagonale

Viking Eggeling

1921, Allemagne, 3'30, n&b, sil., 16 mm

Studie n°8

Oskar Fischinger

1932, Allemagne, 5', n&b, sonore, 16 mm

Tönendes ABC

ABC in Sound

László Moholy-Nagy

1933, Allemagne, 1'55, n&b, sonore, 16 mm

À la pointe de la plume

Norman McLaren

1951, Canada, 5', n&b, sonore

Dots

Norman McLaren

1940, Canada, 2'21, coul., sonore

Synchronie

Norman McLaren

1971, Canada, 7'25, coul., sonore

Abstract Film Exercises II & III

John et James Whitney

1944, Etats-Unis, 2'30, coul., sonore

Enregistrement

Ryszard Wasko

1972, Pologne, 2'45, n&b, sonore, 16 mm

10 works (extraits, 18')

Wojciech Bruszewski

1973-77, Pologne, 31'12, n&b, sonore

Visual Principle : 6'30

Visual acoustic relations : 11'30

The Girl Chewing-Gum

John Smith

1976, Angleterre, 12', n&b, sonore, VOSTF

OM

John Smith

1986, Angleterre, 4', coul., sonore

Noisefields

Woody Vasulka

1974, Etats-Unis, 12', coul., sonore

20
DÉC
2023

ÉCOUTE -
MOBILITÉ -
CAPTATION

S
09

Figure majeur de l'atelier de la forme filmique polonaise des années 1970, Ryszard Wasko explore ici la captation sonore et ses conditions, et notamment la mobilité du dispositif. Il déjoue un certain nombre des illusions et des préconceptions qui sont les nôtres dans l'écoute et la reconstitution, la reconstruction de l'espace sonore.

Quand Pat Collins met lui en scène un preneur de son en recherche de sens qui tente de capturer les sons et la langue de son pays natal. Celui-ci parcourt ce faisant des lieux qu'il redécouvre, et fait la rencontre d'autres indigènes, d'autres voix. Le film est non seulement un portrait de la région, mais également celui du métier qu'il exerce, qui fait état d'un questionnement tout à fait singulier du monde, sonore, et de la relation intime qui se noue avec l'appareil d'enregistrement, la captation dans, et de, l'espace.

Silence sorti en 2012, témoigne de la difficulté à trouver ces « sons » naturels authentiques, non parasités ou interrompus par l'activité humaine, qui, disparaissant du monde moderne, constituent une part du patrimoine irlandais à sauvegarder. Le paysage sonore n'a finalement d'existence concrète, perçue, qu'une fois capté. L'écoute devient une expérience intense, plurielle, active sous bien des aspects. Et le silence est finalement ce qui fait défaut, au point que les bruits émanant du protagoniste lui-même sont problématiques, rendant plus complexe la captation directe des corps sonores.

Andrés Días

A-B-A

*De A à B et de B à A /
De B à A et de A à B*

Ryszard Wasko

*1974, Pologne, 8'
n&b, sonore, 16mm*

Silence

Pat Collins

*2012, Irlande, 86'
coul. et n&b, sonore*

Scénario : Pat Collins, Eoghan Mac Giolla

Bhríde, Sharon Whooley

Photographie : Richard Kendrick

Musique originale : Susan Stenger

Son : Ken Galvin

Montage : Tadhg O'Sullivan

Costumes : Triona Lillis

Producteur : Tina Moran

Production : Harvest Films

Avec : Eoghan Mac Giolla Bhríde,
Andrew Bennett, Jens K. Müller,
Hilary O'Shaughness, Tommy Fahy,
Pater Lacey...

31

JAN

2024

TWIN PEAKS

En présence de Enrique Seknadje et Nicolas Droin

S
10

Peu de cinéastes ont intégré comme David Lynch l'état singulier de la communication à l'ère des télétransmissions analogiques. Partout dans son univers électrique règnent les téléphones, les écouteurs, les antennes, les transmissions radio, les lignes à hautes tensions, la neige télévisuelle, les « délais » vidéo, qui toujours se signalent par leurs désordres et leurs artefacts...

Ici, comme souvent dans son œuvre, la circulation des images et des sons interfère avec le petit monde trop tranquille de Twin Peaks. Les messages sont régulièrement incompréhensibles, qu'ils le soient par nature, qu'ils soient corrompus par un bruit parasite et inéluctable du signal, ou qu'ils soient altérés par les sons ambiants, d'assourdissantes musiques ou une chanson trop sucrée. Les signes cryptés du monde, ou de son envers – très inquiétant –, et leur décodage n'ont finalement qu'un intérêt relatif, et ce exclusivement pour quelques personnages, initiés, victimes de leurs cauchemars ou de leurs facultés télépathiques.

L'œuvre est faite d'une succession de tensions, d'une intrigue à la résolution toujours incertaine, de personnages étranges et de situations dont le mystère n'est jamais levé. *Twin Peaks, Fire Walk with Me*, le film, propose une nouvelle déclinaison de la descente aux enfers de Laura Palmer, progressivement dévorée par ses démons et aspirée par ce fameux revers du monde. Cette variation a lors de sa sortie déroutée les fans inconditionnels de la série, qui est pour cette raison demeurée sous-évaluée ; en dépit du fait qu'il s'agisse pourtant d'un des grands films du cinéaste.

Le film et la série sont, comme le rappelle Lynch lui-même, deux entités artistiquement autonomes et indépendantes, constituant en quelque sorte les deux pôles d'un même récit. Pour cette raison, il est évident que leur mise en regard est également infiniment productive. Là où la seconde est un lent, doux mais néanmoins sulfureux agencement, qui joue merveilleusement des rebondissements propres à l'économie de la série, le film assume la densité, les aspérités et l'âpreté, qui font le sel et la quintessence du cinéma lynchéen.

Grégoire Quenault

Twin Peaks : Fire Walk With Me

Twin Peaks

David Lynch

1992, Etats-Unis, 135'
coul., sonore

Scénario : David Lynch et Robert Engels

Direction artistique : Patricia Norris

Photographie : Ron Garcia

Musique originale : David Lynch
et Angelo Badalamenti

Musique non originale :

Requiem en ut mineur, Luigi Cherubini

Montage : Mary Sweeney

Son : John Huck et David Lynch

Mixage : David Parker,

Michael Semanik et David Lynch

Production : Mark Frost
et David Lynch (délégués)

Société de production : Ciby 2000

(F. Bouygues), New Line Cinema

Distribution : New Line Cinema

Avec : Sheryl Lee, Ray Wise, Mädchen Amick,

Michael J. Anderson, Dana Ashbrook,

Peggy Lipton, Frances Bay, Moira Kelly,

David Lynch, James Marshall, David Bowie,

Chris Isaak, Kiefer Sutherland,

Kyle MacLachlan, Walter Olkewicz,

Pamela Gidley, Frank Silva,

Catherine E. Coulson

7
FÉV
2024



DE L'AU-DELÀ

En présence de Jennifer Verraes

Bien que différents dans leur format, le long métrage de William Wellman et l'épisode de la série *La quatrième dimension* réalisé par Jacques Tourneur, conduisent l'un comme l'autre le « personnage acousmatique » (celui que l'on entend sans jamais le voir¹) à incarner la formule consacrée de Marshall McLuhan – « The medium is the message² » – pourvu que l'on reconnaisse ce que la théorie des médias emprunte à la nécromancie et autres exercices de divination.

Dans *La voix que vous allez entendre*, Dieu prend la parole à la radio tous les soirs, « on the air » pour les oreilles du monde entier et dans la langue de votre choix. Au septième jour, Il se tait. Qu'a-t-Il dit ? Peu de choses au fond et d'autant moins que la fable contourne étonnement Sa voix. Le rendez-vous radiophonique est systématiquement manqué par le film et le principal protagoniste, monsieur tout-le-monde qui incarne l'Amérique à lui tout seul. Sa voix bienveillante n'aura ainsi jamais délivré qu'un message performatif *sur* les ondes : celui de son omniprésence, malgré l'absence – dans un monde inquiet, au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

Qui est à l'appareil dans *Night Call* ? Une femme âgée et isolée reçoit chaque jour un appel anonyme depuis qu'un orage s'est abattu sur la région. À l'autre bout du fil, une voix étouffée finit par articuler quelques mots, mais il est trop tard... Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, c'est par la voix que les morts rendent visite aux vivants. L'imaginaire de l'au-delà relevait alors principalement de l'hallucination auditive et la communication avec le royaume des morts s'établissait à la faveur de rituels d'invocation. Si le téléphone a pris le relais, Thomas Edison en avait eu l'intuition très tôt : « Si, jamais, nous devons réussir à entrer en contact avec des personnalités qui ont quitté notre monde, ce ne sera certainement pas grâce à un de ces moyens enfantins qui paraissent si naïfs à un savant. J'ai travaillé pendant un certain temps à la construction d'un appareil capable de nous renseigner sur les possibilités d'une telle prise de contact. Si l'on veut y arriver un jour, il faudra jeter par-dessus bord les procédés occultes, mystérieux ou bizarres qu'utilisent les soi-disant médiums, et recourir à des méthodes strictement scientifiques³. »

Jennifer Verraes & Jules Volquemann

La voix que vous allez entendre

The Next Voice You Hear

William A. Wellman

1950, États-Unis, 83'

n&b, sonore (mono)

Scénario : Charles Schnee,

d'après la nouvelle *The Next Voice You Hear*

de George Sumner Albee

Assistance réalisation : Joel Freeman

Photographie : William C. Mellor

Musique : David Raksin

Direction artistique :

Cedric Gibbons, Eddie Imazu

Production et distribution :

Metro-Goldwyn-Mayer

Avec : James Whitmore, Nancy Reagan, Gary

Gray, Lillian Bronson, Art Smith...

Night Call

The Twilight Zone, Saison 5, Episode 19

Jacques Tourneur

1964, États-Unis, 25'

n&b, sonore (mono)

Scénario : Richard Matheson,

d'après sa nouvelle *Appel longue distance*

Photographie : Robert Pittack

Son : Franklin Milton, Philip Mitchell

Musique originale générique :

Marius Constant

Direction artistique :

George W. Davis, Walter Holscher

Production : CBS Productions

Avec : Gladys Cooper, Nora Marlowe,

Martine Bartlett, Rod Serling...

¹ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Les cahiers du cinéma, Collection Essais, 1984.

² Marshall McLuhan, *Understanding Media* (1964)

³ Thomas A. Edison, *Le royaume de l'au-delà*, traduit de l'anglais par Max Roth, Grenoble, Jérôme Millon, 2015.

14
FÉV
2024

LA MUSIQUE INTÉRIEURE

En présence d'Elodie Tamayo

S
12

L'échec total de sa *Fin du monde* au début des années 1930 contraint le réalisateur Abel Gance à superviser de médiocres films commerciaux. Cependant, le meilleur de ses films de cette époque n'est autre qu'*Un grand amour de Beethoven* (1936), notamment pour ses intéressantes recherches sonores. Ici, Gance se sert du son pour amplifier l'expérience de la surdité vécue par le musicien et la partager avec les spectateurs grâce aux moyens techniques de l'époque. Si dans les années 1930, en France, le cinéma sonore s'impose clairement, ses potentialités demeurent tout de même très sous-estimées par les réalisateurs. La mise en scène repose encore pour l'essentiel sur les seuls éléments visuels. Le son, sous toutes ses formes, demeure le parent pauvre de la réflexion.

Gance, qui avait fait ses preuves dans le muet, conçoit ici un film entièrement sonore, un cinéma de l'écoute totale, dans lequel même la surdité serait audible. Pour son *Beethoven*, il avait également l'idée folle d'une « perspective sonore » s'appuyant sur à une série de haut-parleurs répartis dans la salle transcrivant le son dans sa multiplicité. Cet aspect technique du projet ne verra malheureusement jamais le jour.

Dans *Un grand amour de Beethoven*, même le silence absolu, celui de la surdité, est signifié par une musique. Jamais ce film, qui évoque l'expérience de la perte de l'ouïe, ne contient de silence pur et dur, permettant de faire découvrir la « musique intérieure » d'un génie de la composition musicale confronté à lui-même. Face à la surdité, une voie est possible : celle qui se trouve dans sa tête. Gance fait de nombreuses expérimentations, comme l'usage d'une partition musicale grinçante, utilisée pour rendre compte du désespoir du musicien lors des épisodes de ses troubles auditifs. Comme l'explique justement Philippe Roger, « Le « compositeur » de films qu'est Gance travaille comme un transcripteur qui « écrit ses sensations » en cinéma »¹.

Jules Volquemann

Un grand amour de Beethoven

Abel Gance

1936-37, France, 110'
n&b, sonore (mono)

Réalisation, scénario et adaptation :

Abel Gance

Assistant réalisateur : Jean Arroy

Direction artistique : Jacques Colombier

Dialoguiste : Steve Passeur

Photographie : Robert Lefebvre

et Marc Fossard

Ingénieur du son : Georges Leblond

Musique originale : Louis Masson

(à partir des œuvres Beethoven)

Décor : Jacques Colombier

Montage : Marguerite Beaugé

et André Galitzine

Script : Paule Boutaut

Coordination des effets spéciaux :

Paul Minine et Nicolas Wilcke

Studios La Villette (Paris 19^e)

Société de production :

Général Productions (Paris)

Direction de production :

Christian Stengel et Marc Le Pelletier

Avec : Harry Baur, Annie Ducaux,

Jany Holt, Paul Pauley, André Nox,

Jane Marken, Georges Saillard,

Jean Debucourt

¹ Philippe Roger, « Transcrire pour composer : le Beethoven d'Abel Gance », 1895, mars 2006

21
FÉV

2024
040

L'ÉCOUTE AVEUGLE

En présence de Jennifer Verraes

S
13

La réalisation du *Fail Safe* de Sidney Lumet en 1963 est simultanée à celle du *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick. Les deux films partent quasiment d'un même récit, mais pourtant de deux romans différents, respectivement : *Fail-Safe* d'Eugene Burdick et Harvey Wheeler et *Red Alert* de Peter Bryant. Kubrick apprenant tardivement l'entreprise de Lumet, lui intentera un procès pour plagiat et obtiendra que le film concurrent sorte après le sien.

Fail Safe est donc d'une certaine manière le jumeau maudit du célèbre *Docteur Folamour* de Kubrick. Le récit s'y déroule dans le même contexte de Guerre froide, à une époque où la menace nucléaire est bien réelle. On suit divers protagonistes, politiciens et militaires américains, qui découvrent que des avions de l'armée américaine, chargés de bombes nucléaires, ont été envoyés par erreur sur Moscou. Ils tentent alors, pour certains d'entre eux, de contrer cette suite d'incompréhensions en passe de causer une tragédie sans précédent.

Pour aider ses acteurs à comprendre les émotions et les motivations de leurs personnages, Lumet a utilisé le principe de l'écoute active, contribuant à donner au film un réalisme et une tension palpables, amplifiant la tension et l'angoisse. Les scènes se déroulent dans divers espaces clos que seule la technologie relie : une salle de commandement, le cockpit d'un avion, le bunker ultime de la maison blanche.... Les personnages passent le plus clair de leur temps à échanger des messages radio et téléphoniques. Les sons de voix distantes, les tonalités de téléphone et les craquements statiques renforcent l'impression d'urgence et de danger, mais surtout la faiblesse des signaux et la manifestation des parasites, sources d'erreurs et de malentendus. Les personnages sont le plus souvent réduits à interpréter des informations incertaines ou ambiguës, pour des prises de décisions aux conséquences potentiellement désastreuses.

Kafia Ouattou et Grégoire Quenault

Fail Safe

Point Limite

Sidney Lumet

1964, États-Unis, 112'

n&b, sonore

Scénario : Walter Bernstein,
d'après le roman éponyme d'Eugene Burdick
et Harvey Wheeler

Photographie : Gerald Hirschfeld

Musique : Ernest Gold

Montage : Ralph Rosenblum

Direction artistique : Richard Sylbert

Décors : Gene Callahan

Costumes : Anna Hill Johnstone

Production : Max E. Youngstein

pour Columbia Pictures

Distribution : Columbia Pictures

Avec : Henry Fonda, Walter Matthau,
Dan O'Herlihy, Larry Hagman, Frank Overton,
Ed Binns, Fritz Weaver, William Hansen...



28
FÉV
2024

A hand holding a glowing ear with sound waves. The hand is rendered in a sketchy, white line-art style against a dark, textured background. The ear is glowing with a bright, ethereal light, and several thin, white lines radiate from it, suggesting sound waves or a signal. The background is a dark, textured surface with a grid-like pattern of light and dark squares. The overall mood is mysterious and technological.

SANS CORPS,
DES VOIES ÉRRANTES

S
14

En 1979, Marguerite Duras rencontre Jean-Luc Godard dans une cour d'école de Lausanne. Ils discutent, notamment, de cinéma. Duras écrira plus tard : « Il semblerait qu'on ait eu jusqu'ici des problèmes inverses lui et moi dans le cinéma, surtout dans le rapport texte image ». Partageant des questionnements similaires et un rapport fort à la matérialité du cinéma (image, son et montage), ils cherchent aussi à rendre un texte et des idées, des sentiments et des images, par la voix.

Son nom de Venise dans Calcutta désert (1976) naît du trouble de Duras après la sortie d'*India Song* en 1975, dont la transcription littéraire lui a laissé un goût d'inachevé². Reprenant strictement la même bande-son que pour ce premier film, elle tourne de nouvelles images dépeuplées, sans acteurs. Naît alors une recomposition du récit initial, qui change le rapport son-image, obligeant les spectateurs à se raccrocher aux voix, aux bruits, pour appréhender l'histoire (une histoire) et se la représenter.

Godard part quant à lui d'une photographie de Ron Haviv prise en 1992, durant la guerre en Yougoslavie. Grâce à la voix qui discourt, en même temps que le cinéma se déploie par le cadrage et le montage, Godard charge cette seule photographie de nombreuses références culturelles qui sont autant d'images suggérées.

Le film est un seuil où des images et des bruits sans syncrétisme, a priori sans lien direct, trouvent un sens commun, un supplément, une émotion. C'est ce que Michel Chion nomme la « parole errante », désignant ce rapport volontairement latent entre voix et image.³

Les voix ne sont pas simplement off, elles sont une réalité à part entière qu'il s'agit d'écouter pour bien saisir le but qu'on leur a donné, confrontées aux images dont ils provoquent la superposition. Les unes devant les yeux, palpables, les autres derrière, évanescentes, par la voix qui fait advenir les représentations. Nous voyons ce qui est projeté, et ce qui est dit. Un livre associé à Dostoïevski, un cri attribué à un corps lointain. Et il faut bien écouter les films pour que naissent les images tierces, intimes, grâce au cinéma.

Antoine Picard

Son nom de Venise dans Calcutta désert

Marguerite Duras

1976, France, 114'
coul., sonore

Scénario : Marguerite Duras
Photographie : Bruno Nuytten
Musique originale : Carlos d'Alessio
Montage : Geneviève Dufour
Son : Michel Vionnet [India Song, 1975]
Production : Cinéma 9, P.I.P.A.,
Editions Albatros
Avec : Delphine Seyrig, Michael Lonsdale,
Nicole Hiss, Sylvie Nuytten,
Marie-Pierre Thiébaud

Je vous salue, Sarajevo

Jean-Luc Godard

1993, France, 02'
coul. et n&b, sonore

Scénario : Jean-Luc Godard
Musique originale : Arvo Pärt
Montage : Jean-Luc Godard
Son (mixage) : François Musy
Production : Périphéria
Avec : Jean-Luc Godard [voix]

¹ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996 (1987), p. 38

² Maurice Blanchot, Marguerite Duras, Pierre Fedida et al., *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, coll. ça/cinéma, 1988 (1979), p. 93

³ Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2017 (1990), p. 166

6
MAR
2024

L'ÉCOUTE INFINIE

S
15

En 1987, Wim Wenders, épaulé à l'écriture par l'écrivain et scénariste Peter Handke, réalise *Les Ailes du désir* dans un Berlin coupé en deux par son célèbre mur, et encore au cœur des divisions Est-Ouest. Il signe alors son retour en Allemagne après sa "période américaine".

Deux anges, Damiel et Cassiel, contemplant la ville, encore meurtrie par la guerre et par la misère qui lui a succédé. Immortels, ils passent ainsi leurs journées à observer les passants et à écouter leurs monologues intérieurs, sans pouvoir interagir avec eux et sans que ceux-ci ne les voient. Damiel, lassé de cette vie immatérielle, découvre l'existence de Marion, une trapéziste en exil dans un cirque en faillite, dont il tombe amoureux ; et se met peu à peu à désirer l'existence incarnée des mortels au point de vouloir renoncer à sa vie d'ange.

La vie des anges, basée sur une expérience permanente d'observation, est guidée par les gens qu'ils suivent. Cette posture d'écoute perpétuelle, profonde, contemplative des passants, construit la narration du film. Elle se mêle au geste même du cinéaste. Les anges deviennent une sorte de prolongement de sa vision, alors que Wim Wenders finit par désapprouver cette contemplation passive : « Vive le monde ! A bas le monde derrière le monde » s'écrit l'ange Damiel. Comment dépasser cette écoute passive ? Comment celle-ci fait-elle naître le désir d'être avec l'autre ? Comme le souligne Frank Curot, ce dépassement nécessite de « descendre des hauteurs qui protègent mais isolent pour connaître le monde réel des cinq sens et la fusion amoureuse »¹. C'est là tout l'enjeu du film.

Les Ailes du Désir propose une expérience singulière de l'écoute au cinéma, qui est à la fois un geste de bienveillance, celui du cinéaste pour ses personnages, et un geste créateur de désir. Ce désir est celui de la découverte et de la compréhension de l'autre, celui de l'union. Toutes ces questions trouvent évidemment un écho particulièrement frappant dans une ville divisée par un mur détruit deux ans plus tard, et que les fantômes de la Seconde Guerre mondiale hantent toujours.

Roman Delmas

Les Ailes du désir

Der Himmel über Berlin

Wim Wenders

1987, Allemagne de l'Ouest, France, 128'
coul., n&b, sonore

Scénario : Wim Wenders, Richard Reitinger

Photographie : Henri Alekan

Musique originale : Jürgen Knieper,

Laurent Petitgand

Montage : Peter Przygodda

Son : Jean-Paul Mugel, Axel Arft

Décor : Heidi Lüdi

Costumes : Monika Jacobs

Production : Argos Films, Road Movies

Filmproduktion, Wim Wenders Stiftung

Avec : Bruno Ganz, Solveig Dommartin,

Otto Sander, Curt Bois, Peter Falk...

¹ Frank Curot, "Les Ailes du désir, complexité d'un espace filmique", dans Michèle Estève (dir.), *Wim Wenders*, Paris, Lettres modernes Minard, "Etudes cinématographiques", 1994, p.187

20

MAR

2024

PRESQUE RIEN

S
16

Nuit noire
Petit matin
Des halos de lumière
Presque rien

Écouter
S'écouter
Trouver le rythme
Placer sa voix

Écouter, chercher
Entendre
Essayer encore
Apprendre

Glisser hors scène
Coulisses,
Hors-champ,
Décadrages

Ne change rien est une leçon de cinéma, ineffable.

Jeanne Balibar y perfectionne son chant lyrique et sa part de *La Périchole* d'Offenbach. Sa voix s'éreinte dans des hauteurs et une justesse difficiles à atteindre. L'autre voix, celle de la professeure, ne la ménage pas. De la première on ne voit que peu de chose, une découpe de visage, de lumière, magnifique. La seconde, extraordinaire présence, restera dans l'ombre.

Jeanne est pour l'heure plus à l'aise dans les compositions de Rodolphe Burger, qu'elle répète en studio, sous sa bienveillance, avant un concert à Tokyo. Concert qui donnera lieu à deux plans de silence et de connivence fous, l'un dans les backstages, l'autre d'un couple de japonais mutiques.

La Périchole vient aussi à la scène, dont nous ne verrons rien. Nous voyons bien plus : les entrées des artistes depuis le manteau d'Arlequin. Nous sommes toujours de l'autre côté du miroir, de l'autre côté du spectacle, à l'intérieur de lui. Nous sommes là pour écouter, certes. Mais la caméra n'est jamais où on l'attend. Posée ici, oubliée là. Jamais au hasard.

Grégoire Quenault

Ne change rien

Pedro Costa

2010, Portugal, France, 98'
n&b, sonore

Réalisation : Pedro Costa
Musique : Rodolphe Burger, Pierre Alferi,
Jeanne Balibar et Jacques Offenbach
Son : Philippe Morel, Olivier Blanc,
Vasco Pedroso, Miguel Cabral,
Jean-Pierre Laforce

Sociétés de production : Sociedade 'Optica
Técnica, Red Star Cinema
Distribution : Shellac

Avec : Jeanne Balibar, Rodolphe Burger,
Hervé Loos, Arnaud Dieterlen, Joël Theux,
François Lorient, Fred Cacheux

27

MAR

2024

EAU SONORE,
MÉMOIRE VIVE

S
17

Tombant de la feuillée après l'orage, il est des gouttes qui clignotent ainsi et qui font trembler la lumière et le miroir des eaux. À les voir, on les entend frémir.
Gaston Bachelard.¹

Que nous disent les éléments qui, alors même qu'ils semblent statiques, immuables, se meuvent continuellement ? Goutte par goutte, avec fragilité, l'eau montre une dynamique au long cours. En gaz, en liquide, en glace, elle se déploie et s'allie, ou pas, aux êtres humains qui la fréquentent. Mais, surtout, comme nous le montrent les cinéastes Laurence Favre et Patricio Guzmán, l'eau est signe. Signe des bouleversements climatiques ; son absence et ses changements d'état nous alertent. Signe des bouleversements humains, des tensions dont elle est un témoin et un révélateur.

Filmant le glacier d'Aletsch dans les Alpes suisses, Laurence Favre montre un état du lieu changeant, irrémédiablement, à mesure que se font entendre les mouvements de l'eau, pulsations des profondeurs, manifestations sonores de remuements naturels, mais également humains.

Patricio Guzmán propose, quant à lui, un portrait du Chili néolibéral contemporain, dont les violences passées du pouvoir – qu'elles soient coloniales contre les Indiens, chassés, marginalisés, oubliés, ou dictatoriales contre les ennemis déclarés d'Augusto Pinochet, emprisonnés, torturés, assassinés – ressurgissent par la présence de l'eau, dans laquelle traditions et espoirs ont été engloutis. L'eau est mémoire ; écouter et chanter la première, c'est retrouver la seconde.

Deux films qui se proposent donc de donner une voix aux êtres anonymes, aux témoins des mouvements du temps. Deux films sur la fragilité des choses. L'eau, par sa présence ou son absence, par son organicité visuelle ou sonore, révèle les dynamiques globales et locales. D'un paysage passivement bouleversé par l'action humaine à l'histoire douloureuse d'un pays entier. « Et pourtant il résiste ».²

Antoine Picard

Résistance

Laurence Favre

2017, Suisse, 11'
coul., sonore

Montage : Laurence Favre

Son : Guillaume de Morsier

Sound design et mixage : Philippe Ciompi

Production : Laurence Favre

Le Bouton de nacre

El botón de nácar

Patricio Guzmán

2015, Chili, Espagne, France, 82'
coul. et n&b, sonore

Scénario : Patricio Guzmán

Photographie : Katell Dijan

Musique : Miranda & Tobar,

Hugues Maréchal

Montage : Emmanuelle Joly

Son : Alvaro Silva Wuth

Mixage : Jean-Jacques Quinet

Production : Atacama Productions (France),

Valdivia Film (Chili), Madiapro (Espagne),

France 3 Cinéma (France)

Prix : Ours d'argent (meilleur scénario),

Berlinale 2015 ; Prix Lumières 2016

(meilleur documentaire)

¹ *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1998 (1942), p. 212

² Laurence Favre, « Résistance », site internet personnel, 2023

3
AVR
2024

SONS D'ARTIFICE

En présence d'Emmanuel Dreux

S
18

Mon Oncle réalisé en 1958 est la description drôle et acerbe d'un monde à venir, moderne mais surtout déshumanisé, que Tati oppose à celui vivant et facétieux, doucereusement « vieille France », qui disparaît dans les plans successifs de « rénovation urbaine » d'après-guerre. Truffaut, jamais tendre avec son aîné, avait épinglé le film à sa sortie, le taxant de « réactionnaire »¹. Il n'a pas fallu attendre trop longtemps pour comprendre que Tati avait eu raison, et que ce monde absurde et suffisant n'était pas la promesse d'un monde meilleur.

Cette vision nostalgique n'est pas seulement celle du cinéaste, c'est celle de M. Hulot ; elle fait donc retour dans ses films avec le personnage. La vie nouvelle semble avoir perdu une forme de bon sens. C'est jusqu'au rapport aux objets qui nous semble étrange, qui deviennent des choses tout à fait ridicules, et parfois agressives. Le minimalisme moderne devient sous ce jour d'une extraordinaire complexité. La « villa Arpel », personnage à part entière du film – au même titre que l'usine –, en est déjà la caricature et anticipe *Playtime*.

Ce principe de fonctionnalisme dysfonctionnant est une trouvaille bénie pour le génie visuel, et bien entendu sonore, de Tati. Tout sonne faux et mal dans cette modernité là, qui tranche avec la simplicité et la poésie de la ritournelle des faubourgs. Chaque élément produit un son identifiable, qui va permettre les suites de gags, souvent strictement sonores. Et surtout, ces sons sont synthétiques. La modernité s'entend : elle est artificielle. Et c'est au bruit qu'elle fait qu'on sait qu'elle est toc.

Le film de Momoko Seto est d'une autre science-fiction. C'est un authentique film d'aventure sur une planète inconnue, Z. Tout un micro cosmos se déploie devant nous. Une vie et des organismes mystérieux se développent, selon des principes familiers mais selon un lexique sonore inouï.

Grégoire Quenault

Planet Z

Momoko Seto

2011, France, 09'30
n&b, sonore

Scénario et réalisation : Momoko Seto

Photographie : Boubkar Benzabat

Chef animation 2D / Compositing :

Julio Le'on

Animation 3D : Paul Alexandre

Chef décoratrice : Nathalie Rousseau

Montage : Nicolas Sarkissian

et Momoko Seto

Musique : Yann Leguay

Bruitage : Gregory Vincent

Ingénieur du son bruitage : Vincent Mauduit

Mon oncle

Jacques Tati

1956-58, France, 110'
coul., sonore (mono)

Assistance réalisation :

Pierre Etaix et Henri Marquet

Scénario, dialogues : Jacques Tati,

Jacques Lagrange et Jean Lhôte

Image : Jean Bourgoin

Décors : Henri Schmitt

Musique : François Barcellini, Alain Romans,

Robert Glanzberg et Georges Durban

Son : Jacques Carrère

Costumes : Jacques Cottin

Production : Jacques Tati et Fred Orain

Société de Production : Specta-Films, Gray-Films, Alter-Films, Film del Centorau (Rome)

Avec : Jacques Tati, Jean-Pierre Zola,

Adrienne Servantie, Alain Bécourt, Lucien

Frégis, Dominique Marie, Betty Schneider...

Prix spécial du Jury, Festival de Cannes

1958 ; Prix Méliès de l'Association française

de la critique de cinéma 1958 ; Sélection

dans les dix meilleurs films de l'année 1958,

New York Films Critics ; Oscar du meilleur

film en langue étrangère, Hollywood 1958...

¹ Cf. revue Arts, 21 mai 1958.



10

AVR

2024

IT'S OH SO QUIET

S
19

Si Björk est l'actrice principale du sixième long-métrage de Lars von Trier primé à Cannes en l'an 2000, elle en est également la compositrice et l'inspiration principale. Le cinéaste danois aurait même « eu l'idée de *Dancer in the Dark* » et « décidé du script »¹ en regardant son clip *It's Oh So Quiet*, affirme Björk dans une interview pour les Inrockuptibles. Ainsi née le personnage de Selma incarnée par la chanteuse, une immigrée tchécoslovaque sur le point de devenir aveugle. Celle-ci travaille dans une usine sans relâche pour offrir l'opération qui permettra à son fils, souffrant de la même maladie héréditaire, de guérir. Privée progressivement de la vue, l'écoute devient un élément majeur dans l'histoire du personnage, et dans la création de la bande son.

« Je voulais faire une comédie musicale depuis que j'étais toute petite, mais pas à Hollywood. Je voulais utiliser des sons live comme celui-ci [bruits de scies] et ça [elle tape sur la table]. »² Sur certains points, Selma est un personnage similaire à Björk. Lorsqu'elle écoute son environnement, chaque son peut se transformer en musique, même les cliquetis désagréables des machines de l'usine. Elle transforme ainsi son quotidien en comédie musicale, sa seule échappatoire.

La cécité de Selma met en lumière son imagination sonore, sa nécessité d'écouter le monde qui l'entoure pour s'y déplacer, et permet à Lars von Trier de faire une critique de la société capitaliste. Il pointe plus particulièrement les problèmes du système de santé et la précarité aux États-Unis, présentant un personnage emprunt d'une certaine naïveté, dont l'innocence mise à l'épreuve est un hymne à la musique et à la danse.

Près de vingt ans plus tôt, Abigail Child montrait aussi des femmes, dans leurs gestuelles quotidiennes, évoluant dans un paysage de machines. Elle les avait extraites d'autres films, souvent documentaires, et dans un travail de montage étourdissant, elle faisait elle aussi passer ces chorégraphies ordinaires du sonore au musical.

Adrien Simonin

Dancer in the Dark

Lars von Trier

2000, Danemark, Allemagne, Pays-Bas, France..., 140' coul. et n&b, sonore et sil.

Scénario : Lars von Trier

Photographie : Robby Müller

Son : Kristian Eidnes Andersen

Musique originale : Björk

Montage : Molly Marlene Stensgaard

Décors : Karl Júlíusson

Costumiers : Manon Rasmussen, Ásta Þórsdóttir

Production : Vibeke Windeløv, Friðrik Þór Friðriksson

Avec : Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Jean-Marc Barr, Cara Seymour, Jens Albinus, Udo Kier, Joel Grey, Siobhan Fallon, Vincent Paterson, Vladica Kostic...

Prix : Palme d'Or au Festival de Cannes 2000

Mutiny

Is This What You Were Born For ?, Part. 2

Abigail Child

1982-83, Etats-Unis, 10' coul. et n&b, sonore, 16 mm

¹ Jean-Daniel Beauvallet, « Björk – Dancer in the dark », *Les Inrockuptibles*, 9 mai 2000

² Stéphanie Lamome, « Björk in the light », *Première*, 1^{er} septembre 2000

24
AVR
2024

ET LA PAROLE FUT

S
20

Film biographique, *Et la parole fut* retrace l'histoire du célèbre inventeur et scientifique Alexander Graham Bell, alors considéré (en 1939) comme l'inventeur en 1876 du téléphone. Bien que sa paternité de cette invention ait été depuis considérablement minorée, et que le parcours de l'inventeur soit ici largement romancé par Irving Cummings, il demeure en lui-même singulièrement intéressant en ce qu'il met en perspective différentes connaissances et dispositifs de l'écoute, de la communication et de la transmission du son.

Issu d'une famille célèbre de professeur de « diction », et très tôt désespérément affecté par la surdité progressive de sa mère, Graham Bell apprend enfant un manuel de langue des signes et des sons pour communiquer avec elle ; et s'intéresse immédiatement à l'acoustique. Jeune professeur de physiologie vocale à l'Université de Boston, il redonne la parole à des enfants malentendants et contribue largement à rompre avec le concept du « sourd-muet ». Inventant par ailleurs dès l'adolescence le téléphone électromagnétique et celui à cornet, il est fasciné par le concept de la communication à distance, et est vite persuadé des possibles transformations des ondes sonores de la parole en impulsions électriques qui le conduiront au téléphone, cette fois électrique.

L'écoute est partout omniprésente dans le film, que ce soit dans les conversations entre les personnages, dans son activité thérapeutique, dans les silences où il scrute attentivement le bruit du vent ou les sons de la nature, ou dans les scènes d'expérimentations multiples effectuées pour améliorer la transmission du son. L'écoute n'est pas seulement viscéralement et irréversiblement ancrée en Graham Bell. Si elle sous-tend la trajectoire de l'inventeur, elle est finalement surtout une ligne de force qui relie l'ensemble des relations et préoccupations des personnages.

Kafia Ouattou et Grégoire Quenault

Et la parole fut

The Story of Alexander Graham Bell

Irving Cummings

1939, États-Unis, 98'

n&b, sonore

Scénario : Lamar Trotti,

d'après une histoire de Ray Harris

Photographie : Leon Shamroy

Directeur musical : Louis Silvers

Musique : Ernst Toch

Direction artistique :

Richard Day et Mark-Lee Kirk

Montage : Walter Thompson

Costumes : Royer et Sam Benson

Production : Darryl F. Zanuck

et Kenneth Macgowan

Société de production : 20th Century Fox

Avec : Don Ameche, Loretta Young,

Henry Fonda, Charles Coburn,

Gene Lockhart, Spring Byington,

Sally Blane, Polly Ann Young,

Georgiana Young, Bobs Watson,

Russell Hicks, Paul Stanton,

Jonathan Hale, Harry Davenport...

Le mercredi, 12 h 45*

Salle de projection Bleue Nuit Tropicale

A1 181 – Bâtiment A

* Attention : cet horaire peut parfois être avancé à 12 h 15 ou 12 h 30

Les ciné-clubs réagissent à la fois contre l'inertie du grand public et encouragent toute œuvre sincère, toute tentative marquant l'ambition louable de creuser l'expression cinématographique plus avant, de l'amplifier, de la développer hors des traditions, des préjugés instaurés par les découvertes déjà faites et ainsi des contingences commerciales.

Germaine Dulac, 1931

UFR Arts, Philosophie, Esthétique
Département Cinéma

Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis

01 49 40 67 89

Métro ligne 13 / Saint-Denis Université

Retrouvez toute la programmation sur
www.artweb.univ-paris8.fr et sur www-8etdemi.univ-paris8.fr