

Sons, images et narration au cours de la projection

Rémi Adjiman

► **To cite this version:**

Rémi Adjiman. Sons, images et narration au cours de la projection. Les Cahiers de Champs Visuels, 2006, Une architecture du son. <hal-01650042>

HAL Id: hal-01650042

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01650042>

Submitted on 30 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SONS, IMAGES ET NARRATION AU COURS DE LA PROJECTION

Rémi Adjiman

Pour introduire notre projet

Depuis deux décennies au moins, les recherches en audiovisuel (en particulier dans le domaine sémiologique) ont souvent tenté de dépasser le principe philosophique de l'immanence. Mais cette prise de position en faveur de l'idée selon laquelle le sens ne se situe pas exclusivement dans la structure même du texte filmique conduit à des approches très différentes les unes des autres. L'essentiel des recherches intègre le spectateur (ou les spectateurs) dans leurs observations.

Les études britanniques sur la réception des médias, avec des auteurs comme David Morley, John Corner ou Sonia Livingstone considèrent fortement le contexte, approchent la réception en enquêtant sur les processus interprétatifs mis en jeu et définissent une ethnographie des audiences. Elles lèguent des résultats importants dans le champ des *Cultural Studies*.

L'approche cognitive de David Bordwell (et d'autres auteurs après lui) aborde le cas du fonctionnement de la compréhension narrative. Il défend avec insistance le rôle prépondérant du spectateur dans la construction du sens. Les significations (*meanings*) dit David Bordwell, ne sont pas trouvées mais construites¹.

Le courant de la sémio-pragmatique, conduit en France par Roger Odin, s'applique à préciser comment fonctionne la production de sens et d'affects, dans une logique pragmatique qui considère la relation film-spectateur-contexte de la communication.

Dans cet article, nous souhaitons également élargir le cadre de notre observation et dépasser la seule analyse des données présentes dans le film. Nous abordons de près les relations qu'entretiennent le film et le spectateur. Mais, l'orientation spécifique proposée ici consiste à aborder la question des significations produites par le spectateur, en s'approchant au plus près du moment de leur émergence, c'est-à-dire par une observation effectuée pas à pas, au cours même de la projection.

Cette démarche est centrée sur la dynamique de la construction de sens. Elle considère les actions d'interprétation dans le cours d'action² de la projection, comme c'est le cas pour le spectateur lorsqu'il suit le film dans la salle de projection. Cette

¹ Bordwell, David, *Making meaning*, 1989, p 3

² Nous adoptons – pour le spectateur de cinéma – un cadre de compréhension théorique qui est celui de l'action située et du cours d'action.

Suchman, Lucie, *Plans and situated action : the problem of human-machine interaction*, 1987

Pour le cours d'action, les travaux les plus importants réalisés en France sont ceux de Jacques Thereau

Thereau, Jacques, *Le cours d'action : méthode élémentaire*, 1992 et 2^e édition en 2004

<http://www.coursdaction.net/>

situation de perception, sans recul, centre notre observation sur des constructions de sens immédiates, effectuées alors que le flux de données filmiques est en train de se diffuser. La succession de ces observations conduit à l'analyse du mouvement de l'interprétation. Il en découle une approche différente de celle effectuée lorsque le travail de recueil de données est réalisé après la fin de la diffusion, comme c'est le cas – bien souvent – pour des recherches sur l'esthétique générale d'un film ou d'une œuvre.

Dans la perspective de cet ouvrage consacré à l'architecture sonore une question apparaît. En adoptant d'une part cette posture épistémologique qui se centre davantage sur l'interaction spectateur-film que sur la structure filmique considérée de manière isolée, et d'autre part en prenant en compte le cours d'action de l'interprétation, quels apports particuliers du son dans le film peuvent être mis en avant ? Quelles spécificités du son cinématographique peuvent être approchées de façon privilégiée ?

Pour essayer de répondre à ces questions, nous avons souhaité nous limiter, dans le temps de cet article, à exposer une situation de rencontre entre un spectateur, nous-même, et un film de fiction, *Lost Highway* de David Lynch. Plus précisément encore, nous nous sommes centrés sur les tous premiers instants du film, suffisants pour nous permettre d'approcher la construction progressive du sens à un moment clé : la rencontre avec le film. Le choix de ce film atypique peut sembler risqué ou tout du moins peu propice pour tenter de tirer des enseignements de portée générale ou simplement des questionnements significatifs. S'il est vrai que *Lost Highway* est un film particulier à bien des égards (sa construction narrative est pour le moins inhabituelle), le tout début du film – disons les cinq premières minutes – ne révèle pas de manière aussi évidente cette singularité. Nous avons par contre pleinement profité de l'extraordinaire richesse que ce film offre au niveau sonore et également du foisonnement d'interrogations qu'il peut déjà susciter dès la première séquence.

Notre recueil des données initial se présente sous la forme d'un relevé de notes centré sur l'ensemble des manifestations perçues au cours du déroulement du film. Il est introspectif et à la première personne, tourné vers nos propres perceptions phénoménologiques. Nous nous appuyons donc directement sur notre expérience des situations vécues, ce qui différencie notre méthode d'une approche expérimentale qui s'applique à des situations prédéterminées. Cette distinction ne repose pas sur le type d'objet de recherche, mais sur le type de visée ou de méthodologie mise en œuvre par le chercheur. »³ et ⁴

Nous avons choisi de maintenir la chronologie des événements filmiques perçus, dans la présentation écrite de cet article. La logique rédactionnelle qui prévaut dans les paragraphes ci-dessous consiste à suivre pas à pas le processus interprétatif associé à nos perceptions lors des projections du début de *Lost Highway*. Nous présentons cet article comme une « tranche » de compte rendu d'expérience cinématographique.

³ Vermersch, Pierre, Questions de méthode : la référence à l'expérience subjective, *Alter*, n°5, 1997, pp. 121-136

⁴ Vermersch, Pierre, L'introspection comme pratique, version française de *Introspection as practice*, *Consciousness Studies* (n° spécial consacré aux méthodologies en première personne *The view from within*), n°6, 1999, pp. 15-42

Ce cheminement s'exprime à la fois au travers d'un ensemble de remarques et d'indications relatives à notre état de compréhension des événements et de perception de la situation présente, mais également par un relevé des sensations, d'intuitions, d'impressions, toutes révélatrices d'une mise en signification. Néanmoins, ces deux dimensions discursives et sensorielles, imbriquées, ne se manifestent bien souvent pas sous des formes différenciées et directement catégorisables. Nous ne cherchons d'ailleurs pas à les dissocier. Ces perceptions, sens et sensations confondus, se concrétisent sous d'autres apparences et tout particulièrement dans le cas de notre lecture de *Lost Highway*, par une succession de questions⁵.

Je viens de m'installer dans la salle de projection. Le contexte dans lequel je vais voir ce film est particulier. Je suis seul, je suis moi-même le projectionniste et cette projection de *Lost Highway* est la première depuis le jour où – seul également – j'avais vu ce film au cinéma. Cette diffusion dans un cadre de recherche constitue ma deuxième rencontre avec ce film.

L'expérience cinématographique

Les premières sensations

Les noms des comédiens et techniciens défilent en incrustation sur une route parcourue de nuit par un véhicule. C'est une ligne droite. La prise de vue est subjective, filmée depuis la voiture de façon à ne voir que la chaussée. Le cadrage reste inchangé. Par saccade, le véhicule dévie de sa trajectoire et passe cycliquement de part et d'autre de la ligne pointillée. La lumière des phares s'agite fébrilement sur la route, mise en mouvement par les vibrations dues aux aspérités du revêtement du macadam. Ce halo lumineux crée une oscillation nerveuse. La séquence dure et se répète, les marquages au sol défilent rapidement. Une impression lancinante et monotone commence à émerger, renforcée par la rythmique trépidante et répétitive de la musique.

Brutalement, les images du générique s'interrompent. La route éclairée par la lumière tremblotante des phares de la voiture se transforme, par un fondu, en une image uniformément sombre de laquelle rien ne semble émerger. Simultanément la musique énergique de David Bowie se mue en une nappe sonore ininterrompue et régulière, de faible niveau.

Cette transition laisse l'impression furtive d'un vide. Je suis dans le noir, je ne sais pas où je suis. Pourtant, je sais par convention que le générique vient de se terminer et que le film commence. Mais, je ne parviens pas à décrypter cette image trop obscure et je suis sensible à cette continuité sonore. Semblable à un grondement sourd et indéfini, cette ambiance est seulement inductrice d'une tension, mais en aucun cas significative d'un lieu ou d'un objet qui en serait la cause.

Le passage brutal de la fin du générique lancinant à l'image sombre me donne l'impression d'une rupture, d'un vide. Cette perception particulièrement furtive

⁵ L'impression qui résulte du nombre élevé de questions suggérées au cours de notre lecture de *Lost Highway* est sans égal depuis que nous avons procédé à ce recueil phénoménologique. Nous nous sommes par la suite, à plusieurs reprises, au cours de la diffusion d'autres films, mis en situation d'analyser l'importance de cette activité sans jamais ressentir une telle effervescence. Il est néanmoins difficile d'en tirer une comparaison explicite tant les contextes de réception ont différé.

s'apparente à une signification, mais est également en soi une forme signifiante infime, une unité de sens dont les origines semblent multiples. Elle peut s'expliquer par la conjonction de plusieurs changements simultanés, opérés lors de cette transition. On peut mentionner les cassures visuelles et sonores liées :

- au passage d'un rythme à un autre. A la route, qui semble vaciller à la lueur de l'éclairage tremblant des phares, succède rapidement une image sombre et parfaitement fixe. Au rythme musical rock et rythmé succède une nappe sonore de niveau continu ;
- aux variations dynamiques sonores et visuelles. A une image lumineuse succède une image sombre et à un niveau sonore élevé succède un niveau faible, presque un silence.

Mais, ces variations formelles peuvent d'autant plus donner à identifier une rupture, qu'elles ne sont pas masquées par un processus interprétatif centré sur la dimension narrative. Dans un autre contexte, cette rupture aurait pu paraître dissimulée car mobilisée au service du récit par l'intermédiaire du processus de la « mise en phase »⁶. Ici, à l'inverse, cette transition est veuve de sens, l'image sombre du début ne peut nous projeter dans un univers explicite. Par ailleurs, nous n'en sommes qu'au premier instant du film, nous ne sommes en capacité, ni de nous situer dans l'espace, ni dans le temps. Les variations de forme sont donc principalement perceptibles pour elles-mêmes et favorisent un processus interprétatif centré principalement sur la priméité⁷ (au sens peircien du terme). Cela conduit à la perception d'une sensation, plus que d'une signification.

L'importance du contexte

Mais, ce sentiment de vide se construit également par l'intentionnalité que je mobilise. Je pourrais passer au travers de cette transition sans avoir le sentiment de la percevoir, elle pourrait se révéler insignifiante si je considérais que le générique n'est qu'un moment inutile, une formalité nécessaire. Pourtant, je suis particulièrement attentif à ces premiers instants. C'est un moment essentiel de la rencontre avec le film.

En tant que spectateur destinataire d'abord, je ressens une émotion, presque une excitation qui est celle d'avoir à croiser le monde du film, d'avoir à le découvrir de nouveau. Dans ce monde, figurent le récit et l'univers particulier que chaque film me propose. Je sais que c'est maintenant, après le générique, que je vais commencer à en savoir plus.

Par ailleurs, se manifeste également une autre tension. Je sais que c'est ici, au tout début du film, que des éléments essentiels de la narration vont prendre place. Cette sensation n'est pas perceptible seulement dans ce cas, le moment où le film commence, constitue souvent, d'une manière plus générale, un moment de choix souvent intense.

Dans mon cas, je dois également mentionner l'intérêt de la rencontre avec l'auteur. Depuis *Eraserhead* et *Elephant man*, David Lynch m'intéresse, m'intrigue. Comment va-t-il s'y prendre cette fois-ci, comment va-t-il tenter de me manipuler ?

⁶ Roger Odin décrit la mise en phase comme une modalité de la participation affective du spectateur au film. « Familièrement, on désigne ce processus en disant que l'on a marché »⁶. La mise en phase est attachée au travail de la construction narrative. Elle peut être décrite comme le processus qui nous conduit à vibrer au rythme des événements racontés.

⁷ Le domaine de la priméité est celui de l'instant présent, du sentiment spontané et des choses perçues pour leurs apparences, leurs qualités. « Le mode d'être de ce qui est tel qu'il est et sans référence à quoi que ce soit d'autre »

Lettre du 12 octobre 1904 de C.S. Peirce à Lady Welby reproduite in Deledalle 1978.

Plus précisément encore, que vais-je déceler comme signes de son action de producteur d'images et de sons ? De plus, en abordant ce film dans le cadre d'une démarche de recherche, je ne sais vraiment pas à quoi m'attendre, ni quelles seront mes propres réactions.

Mais une poignée de secondes s'est écoulée, et j'ai déjà oublié l'impression de chute consécutive au passage qui m'a propulsé du générique au début du film. Cette sensation a pourtant bien existé, mais le film continu ; il ne m'attend pas et poursuit son énonciation. Je sais bien, comme tous les spectateurs « expérimentés »⁸, que le début du récit est important. Il me permet de trouver les points d'ancrage nécessaires à la construction de la suite de l'histoire. Cela peut mobiliser mon intentionnalité de voir, d'entendre ; cela engage mes capacités d'aperception. Je commence à regarder *Lost Highway* depuis quelques secondes seulement. Précisément dix secondes se sont écoulées depuis la fin du générique, sans que je puisse réellement formuler le moindre début de description au sujet de la situation rencontrée. Pourtant, je me retrouve rapidement engagé, impliqué pour comprendre à quelle situation mon corps et mon esprit sont soumis.

L'instant de cette redécouverte avec le film et de la découverte de ma situation de chercheur me donne l'impression de « pénétrer dans le film ». La sensation de basculement, si elle trouve des origines structurelles, provient également de la place que je souhaite accorder au film. Je suis engagé dans le cours d'action de la projection, sollicité par les propositions présentes, centré sur les données filmiques. Ces dernières prennent dès lors une place prépondérante, mais pourtant visuellement, je suis seulement face à l'obscurité ; une image très sombre est projetée sur l'écran.

L'image noire associée à l'ambiance sonore persiste toujours. Dans quel monde vais-je évoluer ? Je ne me souviens pas suffisamment de mon expérience précédente de *Lost Highway* pour que cela modifie ma compréhension de cet instant. J'ai le sentiment de me retrouver, à ce moment présent, dans une situation certainement analogue à celle rencontrée plusieurs années auparavant lors de la première projection du film. Mon intentionnalité peut-elle être réellement toujours la même alors que la première fois, en 1997, j'assistais à un film sans rien savoir à son sujet, et que maintenant j'en connais les contours et me retrouve impliqué dans une situation à enjeux ?

Un premier événement

Le bout d'une cigarette apparaît alors dans l'angle inférieur droit de l'écran, éclairant d'une lueur rouge orangée le visage de celui qui la fume. C'est en très gros plan que la silhouette d'un faciès d'homme émerge de la pénombre. La nappe sonore lugubre est de plus en plus présente, mais ne constitue pas un événement. Elle est ici, mais ne se laisse pas remarquer. Ce son insidieux est bien spécifique à l'espace cinématographique, il n'est pas issu de mon environnement quotidien et pourtant, il s'agrège totalement avec les éléments visuels. Des pulsations sonores de niveau faible s'immiscent dans cette continuité, sans que je puisse réellement les identifier. Il s'agit en fait d'impacts sur des percussions ; ils sont espacés et joués de manière arythmique. Un traitement permet qu'ils se fondent dans la nappe sonore. Les traits du visage sont toujours à peine visible, seulement exposés par une infime lumière.

⁸ Dans notre propos, la notion de spectateur expérimenté ne revêt pas de caractéristique particulière. Le spectateur consommateur de fiction cinématographique ou télévisuelle est expérimenté. Il a expérimenté de très nombreuses situations narratives.

Un bruit sec et hors-champ, pénètre dans cet espace apparemment clos. Je ne sais réellement pas d'où il provient et quelle source le produit⁹. Il ne présente pas suffisamment de caractéristiques reconnaissables et ne peut être facilement inséré dans le monde diégétique trop indéfini que je commence à peine à habiter. Pour l'instant, très peu d'éléments caractérisent le monde du film, je ne peux établir de lien entre ce que je sais et ce qui survient, je ne peux pas m'appuyer sur un contexte d'interprétation. Néanmoins, si je ne peux identifier la cause de ce son, il attire cependant mon attention. Plus encore, des interrogations peuvent naître de mon incapacité à en démasquer l'origine. Quelle source sonore le produit ? De quel univers est-il issu ? Qu'annonce-t-il ? Est-il une menace, un bruit inattendu ou un bruit commun, domestique ?

Un bruit fort et continu prolonge le précédent et accompagne alors l'accroissement progressif de la lumière sur le visage du personnage. Dans le cours d'action du film, je ne crée pas logiquement le lien entre le son et les variations lumineuses. C'est dans la durée de ce passage que cette relation s'établit. Je perçois alors que le bruit est celui d'un moteur électrique de volet roulant. Mais le film se poursuit. Il ne me laisse pas la possibilité de pouvoir revenir sur la séquence et de tester la solidité de cette relation, il m'entraîne dans une nouvelle situation, m'attire vers d'autres propositions visuelles et sonores. Le visage du personnage exprime la tension, la fatigue ; il est affecté. La cigarette tremble entre ses doigts. L'éclairage demeure tamisé, mais son visage est luisant. Transpire-t-il ? A-t-il peur ou est-il psychologiquement atteint ? Est-il mal à l'aise ou malade ?

C'est la première fois que je parviens à me formuler des questions d'ordre narratif. Jusqu'à présent, je plafonnais à un niveau d'interprétation inférieur.

Le cadre reste très serré. L'homme tourne très lentement sa tête comme si elle était lourde. Il tire de nouveau sur sa cigarette.

Le niveau élevé du bruit du moteur du volet roulant a masqué le continuum sonore présent à partir du fondu au noir. Mais, lorsque le premier s'est interrompu, le deuxième a disparu. Le bruit mécanique a couvert « la retraite » du grondement sourd. Il n'y a maintenant plus qu'une sorte de « fond d'air »¹⁰ de niveau très faible, un quasi-silence pesant.

Quarante-cinq longues secondes se sont écoulées depuis la fin du générique. Je sens apparaître le sentiment d'angoisse et d'attente de ce personnage, mais vers quel univers suis-je amené ? Je perçois nettement une tension, mais rien ne se produit réellement. Je suis déjà intrigué par cette situation équivoque. Je suis tendu vers le futur de l'action et mis en phase.

Depuis le début, j'ai le sentiment de repérer la présence des choses, de percevoir des attitudes mais de ne pas parvenir à les identifier suffisamment ni à les ordonner. Je comprends ce que je lis dans les images et les sons comme étant à mettre au

⁹ Michel Chion identifie trois attitudes d'écoute différentes, visant chacune des objets différents : l'écoute causale, l'écoute sémantique et l'écoute réduite (Chion, 1990, p. 25). Nous nous référons ici à l'écoute causale.

¹⁰ Dans une bande sonore, un fond d'air est une ambiance de niveau très faible, souvent enregistrée sur le lieu du tournage. Le silence plateau, par exemple, est un fond d'air que l'ingénieur du son peut enregistrer. Il peut opérer cette captation entre deux prises. Ce son permettra de parfaire l'illusion des raccords en maintenant une continuité spatiale et/ou temporelle et une cohérence tout au long de la séquence si nécessaire.

service d'un récit fictionnel. Pourtant, je ne parviens encore pas à articuler des éléments de récit entre eux. Ma construction narrative est sommaire et incertaine. Dans quel monde filmique suis-je en train d'évoluer ? Quel cadre d'interprétation correspond à ce monde ? Quel regard dois-je adopter pour aborder cette situation filmique ? Quelles références dois-je mobiliser pour pouvoir appréhender ces données filmiques ? J'ai le sentiment de ne pas disposer d'assez d'éléments pour pouvoir répondre à ces questions.

A ce moment, je réalise d'une part ne pas avoir de souvenir de ces premiers instants du film et d'autre part de me sentir centré sur les données filmiques. Mes premières impressions semblent difficiles à dissocier de la proposition faite par le film. Dans mon système d'interprétation, le monde du film est omniprésent ; il est le point focal, l'élément autour duquel mon corps et mon esprit s'activent.

Dick Laurent is dead » : l'incertitude aux commandes

L'homme vient juste d'aspirer vigoureusement la fumée de sa cigarette lorsque retentit soudainement un nouveau bruit sec, fort et granuleux, bien différent du précédent. L'homme, cadré serré, reste impassible un bref moment. Je pense reconnaître le bruit d'une sonnette pourvue d'un vibreur¹¹, mais rien, dans cet instant, ne valide définitivement cette option. La source qui a produit ce son n'est pas visible.

Je comprends ce son comme situé dans le hors-champ, mais n'est-ce pas un son imaginé par le personnage voire, pourquoi pas, un son situé en dehors de la diégèse ? Au niveau du récit, faut-il penser que l'homme a été témoin de ce son ? Son immobilisme correspond-il à une attitude de stupeur ? Il souffle subitement la fumée par saccade, comme agité intérieurement. Il semble bien qu'il ait entendu ce son comme moi. Je suis, à cette seconde, parcouru par toutes ces réflexions, mais je n'ai pas le temps de les poursuivre ; je suis interrompu. Un deuxième coup de sonnerie résonne de nouveau. Il est beaucoup plus fort, et dure plus longtemps cette fois-ci. Le visiteur insiste. A l'image du visage tendu succède en *cut*, cadré serré, un interphone probablement situé dans la pièce. L'image revient sur le visage en très gros plan. L'homme semble diriger son regard vers le dispositif bruyant. Mes interrogations au sujet du monde dans lequel ce son pouvait être émis se dissipent totalement, il s'agit bien d'une sonnette. Néanmoins, la conjonction de ces « micro-doutes » provoque en moi une sorte d'agitation, d'activité cognitive provoquée par la multitude des options auxquelles je suis soumis dans un laps de temps très court.

L'homme se lève doucement. La nappe sonore inquiétante revient alors. Le personnage s'avance, lentement. Il se dirige certainement vers l'interphone, mais je ne peux en être sûr. Je ne vois rien de l'espace dans lequel la scène évolue. Les plans précédents ne m'ont pas permis de pouvoir découvrir la topographie du lieu ; le visage et l'interphone étaient en plans serrés et aucune vision d'ensemble ne permettait de situer quelques repères essentiels. Sait-il qui sonne ? Va-t-il répondre ? Veut-il répondre ?

Il appuie sur le bouton central de l'interphone, celui où est inscrit « *Listen* ». L'ambiance sonore « extérieur-rue » me projette alors à l'endroit où se trouve son

¹¹ Il est très probable que ce son ait été capté d'une manière différente de celle avec laquelle nos oreilles perçoivent habituellement une sonnette. Le micro devait être placé à proximité du vibreur (prise de son de proximité) pour renforcer la précision et l'agressivité de ce dispositif. Par ailleurs ce son est très fort ; il est « devant » dans le mixage.

interlocuteur. Une voix lente, intelligible, grave, annonce : « *Dick Laurent is dead* ». Cette voix reste acousmatique. L'auteur de ces paroles n'est pas visualisé.

Le film n'a commencé que depuis une minute et quinze secondes et cet instant marque une rupture avec la torpeur, presque la prostration, dans laquelle le personnage était plongé. Cette phrase courte de quatre mots bouleverse le cours du début du récit et relance immédiatement mon activité de spectateur, l'oriente et l'accélère. Dans l'instant de la projection, je perçois cette phrase comme un point focal, comme l'événement qui va me propulser dans toutes les situations futures.

Je viens d'être engagé dans un moment fort, capté instant après instant par la succession des images et des sons. Mais je me ressaisis, je parviens à sortir de cet instant filmique perçu phénoménologiquement comme une « pure réception » pour cette fois-ci me mettre à produire à mon tour. Je passe ainsi d'un intervalle où j'ai le sentiment d'être impliqué seulement pour apercevoir, mobilisant toute mon attention, à une phase où je m'accorde un répit, une période nécessaire pour formaliser des options, constituer un faisceau d'interrogations. Pour la première fois, j'ai le sentiment de prendre la main et de me dégager d'une certaine emprise. Je peux m'arroger le pouvoir de participer à construire des significations. Aux questions d'ordre général comme : que va-t-il se passer dans l'instant présent ? A quoi pense-t-il ? sont associées de nombreuses autres interrogations plus précises. Savait-il qui a parlé à l'interphone ? Ce message lui était-il personnellement adressé ? L'auteur de cette phrase pouvait-il savoir précisément qui, dans la maison, a répondu ? Comment est mort Dick Laurent ? Est-ce un meurtre ? Est-ce le tueur lui-même qui annonce la mort de Dick Laurent ? Mais, alors que le personnage principal relâche le pousoir de l'interphone, d'autres questions émergent. Connaît-il Dick Laurent ? Ce message n'est-il pas le compte rendu d'une mission accomplie ? L'homme dans la maison ne peut-il pas en fait être lui-même le commanditaire du meurtre ?

Mais, de nouvelles hypothèses surviennent maintenant. Peut-être, au contraire, que son angoisse apparente, dans les plans précédents, était liée à l'incertitude de la réussite de cette mission. N'est-il pas alors satisfait, rassuré par cette issue fatale ? Cette option narrative n'est pas purement une vision de ma pensée. L'homme dans la maison n'a absolument pas parlé, ni tenté d'engager le dialogue. Après avoir enfoncé la touche, il a attendu que son interlocuteur dicte ces quatre mots, comme si ce message, redouté ou espéré, était prévu sous cette forme et n'appelait pas de précisions.

Le personnage reste là, d'abord immobile. Les traits de son visage ne sont pas perceptibles, ils sont totalement en contre-jour. Il est une silhouette hésitante. La nappe sonore évolue. Des instruments à cordes frottées, probablement des violoncelles, s'y superposent. La similitude des formes entre cette musique produite par un mouvement lent de l'archer et l'ambiance sourde, crée une fusion entre ces éléments. Ils deviennent indissociables dans ma perception. Les violoncelles deviennent ambiance ; le continuum sonore devient musique.

D'une hypothèse à l'autre : l'effervescence

La tonalité devient alors plus aiguë. Je me demande maintenant si au contraire, l'homme n'est pas terrorisé. Dick Laurent n'était-il pas un de ses amis ? Ne vient-il pas d'apprendre sa mort ? Une autre option me vient également à l'esprit : ce message ne serait-il pas un code, c'est-à-dire le support d'une autre signification que je ne peux comprendre pour l'instant, à ce moment du film ?

Avec seulement quatre mots, une phrase minimale dite d'une manière qui laisse supposer que rien d'autre ne sera prononcé, toutes ces questions me traversent. Mais cette phrase seule ne peut être responsable de mon intense mobilisation. La situation toute entière m'incite à l'interrogation. Cette phrase, placée ailleurs, aurait pu être utilisée comme une réponse à une, ou des situations précédentes ; elle aurait pu, à l'inverse de ce que je vis ici, clore mes interrogations et pourquoi pas, même, boucler le film. Elle aurait pu réduire le champ des possibles, me permettre d'achever mon raisonnement et finalement me conduire à réduire ma participation cognitive. Placée ici, au début d'un film dont je ne parviens pas encore à appréhender suffisamment d'éléments contextuels, elle ouvre vers une multitude de significations possibles. Cette phrase à l'interphone constitue un point focal, mais je ne parviens absolument pas à m'orienter. Je ne peux qu'attendre d'en savoir plus et laisser en suspension toutes mes idées. Je ne peux pas construire une position simple, stable, une sorte de soubassement propice à l'orientation de mes aperceptions futures, un socle capable de réduire dès à présent le champ des possibles. Cette impossibilité de circonscrire le sens participe à me projeter dans le futur. Je ne peux me contenter du présent puisque je ne peux clairement construire une logique susceptible de « m'apaiser ». Cette phrase étrange à l'interphone va probablement prendre une place importante dans l'histoire du film et je serai certainement amené à y faire appel pour construire la suite.

Je suis totalement lancé dans la dynamique du récit sans pouvoir paradoxalement encore en échafauder l'histoire. Je me situe au confluent de la narrativisation¹² et de la narration¹³. Je ne parviens pas à établir de liens entre ce qui m'a été donné de voir et d'entendre. Il y a trop peu de certitude pour construire le début d'une logique stable, mais en même temps, je sais que cet homme apparemment troublé est au centre d'une intrigue et que certainement, le film va me conduire dans son dénouement.

L'homme semble alors se ressaisir. Visiblement décidé, il traverse rapidement une partie de son habitation, serpentant d'une pièce à l'autre. Durant son déplacement, divers sons hors-champ me stimulent : le bruit d'un moteur de voiture qui démarre se mêle ensuite à une sirène de police puis à d'autres bruits de déplacements de véhicules associées à de petits crissements de pneus. La police est-elle déjà informée ? Le démarrage est-il celui de la voiture de l'auteur de la voix grave à l'interphone. L'homme dans la maison s'arrête devant une fenêtre étroite. Sa curiosité (et peut-être son angoisse) au sujet de cette voix à l'interphone signifie que cette situation ne va pas de soi pour lui. Peut-être connaissait-il le contenu du message mais pas l'auteur. Peut-être redoutait-il ce message ? Peut-être ne sait-il même rien de cette histoire. La phrase appelle, chez lui, un désir de comprendre, d'en savoir plus. Il me paraît peu probable, maintenant, qu'il puisse être le commanditaire du meurtre de Dick Laurent. Je viens, seulement par cette attitude volontaire de sa part, de recueillir quelques éléments supplémentaires. Certaines des options que

¹² La narrativisation, décrite par Roger Odin, se caractérise par l'inscription des mouvements dans le registre des actions et par la production d'un sentiment de narrativité. La narrativisation est un niveau de pré-compréhension qui se limite à circonscrire et identifier chaque action du film. Pour un exposé détaillé de ces notions et des autres processus :

Odin, Roger, *De la fiction*, 2000

¹³ La narration conduit à une structuration de niveau supérieur puisqu'elle conduit à la production d'un récit.

j'avais imaginées sont invalidées. Le champ des possibles se resserre. Que va t-il découvrir par la fenêtre ? Je veux savoir.

L'homme regarde à travers la vitre. C'est une vue en plongée ; la pièce, à partir de laquelle il scrute la rue, est certainement au premier étage. Je découvre avec lui la chaussée et les trottoirs déserts, mais l'entrebâillement de cette ouverture est trop limité pour que l'on aperçoive les deux extrémités de cette voie d'un quartier résidentiel. Les bruits de l'activité mécanique extérieure se mêlent maintenant à l'ambiance sourde, l'ensemble prend des allures de musique. Le personnage, stressé, se déplace devant une baie vitrée. Il cherche à embrasser un panorama plus grand. Il appuie son visage sur la vitre pour que son regard puisse mieux s'aligner avec l'axe de la rue et voir plus loin. Rien, rien aussi loin qu'il soit possible de voir, ni d'un côté ni de l'autre. Je l'imagine surpris, et je le suis moi-même, de n'apercevoir ni véhicule, ni activité humaine dans cette rue. Son visage semble exprimer un certain désarroi, mais est-ce plutôt une résignation, un malaise, une angoisse ? Je n'en sais rien. Pourtant, je suis aussi proche de lui que possible, sa respiration, ses bruits de bouche sont grossis et très perceptibles. Mais que se dit-il réellement en lui-même ? Où est l'auteur de la phrase à l'interphone ? A-t-il eu le temps de disparaître ? Des bruits de véhicules et d'activités humaines étaient pourtant perceptibles, il y a quelques secondes encore !

Le plan suivant est le contre-champ du précédent. Je vois l'homme derrière la vitre, d'abord en plan rapproché puis vu de plus loin, du trottoir de la rue par exemple. La musique a disparu. J'imagine alors que peut-être l'homme dans sa maison est épié, mais la séquence se termine par un fondu au noir. Seule la nappe sonore subsiste et opère un raccord avec la situation suivante.

A la fin de la séquence, toutes les hypothèses narratives que j'ai imaginées, se réduisent à quelques options seulement. Mon cheminement progressif dans le récit me conduit à favoriser certaines options narratives au détriment d'autres, à réorienter les questions d'un moment présent, à l'instant suivant. Cela s'opère en laissant tomber des faisceaux de questions, des pans entiers d'interrogations. A la fin de cette première séquence, je me ressens dans l'incapacité de formuler toutes les interrogations qui m'ont traversé. Seules celles qui conservent une certaine pertinence, au moment où je suis amené à faire appel à ma mémoire, me reviennent à l'esprit.

Des données filmiques engagées dans un système complexe

Les situations d'interprétation que nous venons de décrire prennent largement en compte la dimension sonore. Mais, si notre objectif dans cet article est bien d'accorder au son une place importante, quelle position occupe-t-il réellement dans ce dispositif ? Comment tirer des enseignements de ces descriptions réalisées au cours de la projection ?

Une première remarque s'impose. Le son, au cours du processus interprétatif, ne peut être abordé de façon autonome. L'usage qui en fait est inséré dans le cadre du fonctionnement de la perception. Il est réglé, à chaque instant, par le mouvement complexe qui conduit l'interprétation de son point de départ jusqu'à son dénouement (Peirce parle d'interprétant logique final). Nous ne prétendons pas, ici et en quelques pages, expliciter cette complexité. Nous souhaitons par contre montrer combien le son ne peut être considéré de façon isolée dans l'acte de perception.

Pour cela nous retiendrons, au sein du cadre de fonctionnement, quelques éléments pertinents de la rencontre entre la matière de l'expression et le spectateur.

Nous précisons ci-dessous, au sein de notre système, quelques interactions qui participent au fonctionnement général de notre interprétation et permettent de définir, en filigrane, la place qui revient à la dimension sonore.

D'abord le cadre de lecture

Au cours de ces instants de projection, ce qui a structuré fortement la logique de « mon système d'interprétation » et a mobilisé mon intentionnalité, c'est le fait que je sois très rapidement engagé dans une intrigue fictionnelle. Plus précisément encore, je peux commencer à apprécier le type de film, le genre auquel je suis confronté ; celui d'un film noir ou d'un film à suspense¹⁴ où l'intrigue pourrait être de nature policière et/ou psychologique.

Cette catégorisation du genre filmique a des implications. D'une part, je commence à habiter le monde du film. Ce dernier se précise et avec lui un cadre diégétique. D'autre part, cette perception engage des suppositions liées au système narratif et à son déroulement. De fait, comme spectateur et sans être capable de nommer ces suppositions au moment de la projection, je commence alors à penser ma rencontre avec le film comme une confrontation à un système narratif classique¹⁵.

Pour David Bordwell, la notion de système narratif classique (principalement issu selon lui du modèle hollywoodien) signifie un équilibre instable de normes codifiées et institutionnalisées par le spectateur. Parmi ces normes, il cite en particulier la causalité psychologique.

La dimension causale explicite l'idée que les films pensés selon ce modèle ne peuvent laisser le spectateur dans l'ambiguïté. Il est utile de préciser qu'à l'échelle de la chronologie du film, cela s'applique dans un cadre de relatif long terme ; de fait, dans la stricte application de ce principe, quelques invraisemblances sont possibles voire « souhaitables » (pour entretenir le suspens) si elles trouvent rapidement une origine logique et une issue rationnelle.

Il importe donc pour chaque scène du « film narratif classique », de bien mettre en place les enjeux, d'exposer le contexte temporel et psychologique de la scène, d'en dévoiler les buts et les décisions et de planifier les événements futurs. L'important est alors de laisser en suspension au moins une ligne d'action (mais pas trop tout de même) pour tenter d'induire fortement l'intentionnalité du spectateur et le diriger de façon à assurer le passage d'une scène à l'autre¹⁶.

Les réflexions de David Bordwell sont celles d'un chercheur. Même si comme chercheur, je peux les avoir explicitement à l'esprit, il nous semble qu'implicitement il peut s'agir d'un savoir acquis au cours des expériences cinématographiques. Je sais que le récit ne peut pas indéfiniment, me priver des éléments fiables dont j'ai besoin pour construire une logique. Alors que *Lost Highway* vient juste de commencer, je le lis déjà comme un film dont l'intrigue est en train de se poser et va me conduire méthodiquement, de liens en liens, jusqu'à un dénouement stable. Comme le précise Edward Branigan, les fictions classiques ne donnent pas l'apparence de l'ambiguïté, ni n'encouragent de multiples interprétations. Comme le caméléon, elle essaye plutôt

¹⁴ Un numéro de Ciném'action a été consacré au suspense au cinéma
Ciném'Action, *Le suspense au cinéma*, n°71, 1994

¹⁵ Bordwell, David, Thompson, Kristin, *L'art du film, une introduction*, 2000, pp. 139-140

¹⁶ Nous nous sommes inspirés ici de l'article de Bruno Cornellier
Cornellier, Bruno, *Sur l'hégémonie hollywoodienne*, juin 2000, p. 4

de s'adapter et d'être accommodante. Elle essaiera d'être ce que le spectateur croit qu'elle est¹⁷.

Pourtant, simultanément et séquentiellement surviennent les souvenirs de notre expérience antérieure de spectateur de *Lost Highway*. Car, nous le savons bien, ce film propose à partir d'un certain moment – moment que nous ne parvenons plus à identifier – une narration hors norme, aporique et confuse pour qui souhaite absolument dénouer un fil narratif continu et stable.

Ces résurgences de notre expérience passée modifient notre intentionnalité ; nous ne souhaitons pas, cette fois-ci, nous sentir si démunis face aux déroulements des événements. N'y a-t-il donc pas, dès le début du récit, des faits, des attitudes, des circonstances susceptibles de nous apporter un éclairage que nous n'aurions pas perçu lors de notre premier visionnage ?

Ce questionnement nous incite à une sorte de dissection des matières de l'expression du film et renforce notre volonté de ne pas laisser passer un élément narratif même infime. Cela renforce encore certainement notre engagement de faire une lecture fictionnalisante des événements.

En parallèle, en divers moments, nous nous demandons de quels instants importants, peut-être celui qui est projeté maintenant, nous ne devons pas passer à côté. Cela nous conduit, lorsque le film nous accorde un moment de répit, à faire le point sur la situation et à tenter régulièrement de lister nos acquis.

Des intentionnalités qui modifient la manière d'appréhender les données sonores (et plus largement filmiques)

Ce qui est vraiment singulier, c'est qu'un moment filmique aussi court, puisse être inducteur d'un tel foisonnement de questions¹⁸. De plus, ces questions se situent à différents niveaux dans la narration. D'un côté, je me demande où le récit me conduit ? Quels événements vont survenir ? Par ailleurs, je m'interroge toujours sur les relations qu'entretiennent les trois personnages (Fred Madison, l'auteur de la voix à l'interphone et Dick Laurent) et sur les intentionnalités de Fred. Je peux me demander aussi dans quel monde se situe ce à quoi je viens d'assister ? Ne suis-je pas dans un univers onirique ? Ces incertitudes nombreuses ont surtout la particularité de pouvoir orienter le récit dans des directions très différentes.

Plusieurs lignes d'actions possibles sont ouvertes dans un laps de temps limité. Les différents aspects de la matière sonore (choix du son, mélange des sons, saillance des sons les uns par rapport aux autres...) que je perçois peuvent alors, en fonction des incertitudes qu'ils proposent et de la manière dont j'oriente – dans l'instant présent – ma compréhension du film, conduire à différentes perceptions possibles.

Dans le compte rendu de notre interprétation, l'intrusion du bruit sec et hors champ, perçu alors que nous découvrons seulement les traits du personnage, seulement éclairé par une infime lumière, nous conduit à des interrogations multiples sur ce son et sa place dans le récit. La difficulté momentanée à identifier son origine nous conduit à le considérer, à l'ausculter – en tant qu'objet sonore – de plusieurs façons possibles.

Est-il à considérer comme un son que je dois reconnaître pour savoir quel événement narratif est en train de survenir ? Je dois alors impérativement ausculter ce son pour pouvoir en déterminer sa source. Mais, je dois aussi déterminer le type

¹⁷ Branigan, Edward, *Narrative comprehension and film*, 1992, p. 98

¹⁸ Dans le recueil des données, j'ai noté : « Je n'ai pas le souvenir d'avoir été souvent « activé » de la sorte en si peu de temps. »

de relation qu'entretient ce son avec le personnage. Entend-il ce son ? En est-il lui-même à l'origine ?

Ce bruit n'est-il pas seulement utilisé par l'énonciateur de la production (en d'autres termes l'instance qui a pris la décision d'utiliser, de monter et de mixer ce bourdonnement soudain) pour suggérer l'annonce d'un événement à venir ? Je me saisis alors du son pour en extraire ses « qualités », ses caractéristiques d'évocation. J'entends alors plutôt ce son comme une menace.

De même, au moment où elle est prononcée, cette phrase si énigmatique à l'interphone peut sonner différemment en fonction des options de récit que je suis en train de retenir. Qui est menacé ? Qui menace l'autre ? Je suis confronté à une situation dans laquelle je ne peux absolument pas commencer à distribuer les places dans le schéma actanciel. Cette voix donne-t-elle seulement une information ? Rend-elle seulement compte du meurtre, froidement, ou qualifie-t-elle la relation entre les deux personnages ? Par l'intonation, le rythme et le timbre de la voix, puis-je répondre à ces questions ? J'essaie de faire exprimer à cette phrase tout ce qu'elle peut contenir comme significations. Fred est-il impliqué dans le meurtre ? Attendait-il cette nouvelle ? Connaissait-il Dick Laurent ou l'auteur du message ? Les mots et la voix proposent-ils quelques indices ? Pas vraiment, mais je m'en saisis autant que cela est possible pendant le temps que le film me laisse.

Les données sonores sont donc auscultées de différentes façons, en fonction du regard porté (ou de l'oreille dirigée) sur elles ; regard influencé par l'intention qui le guide.

La matière sonore, prise dans le mouvement de l'interprétation

Nous notons également qu'un seul et même son peut conduire à l'interprétation de différentes significations et ce au cours d'un processus évolutif rapide, impliqué dans le temps de la projection et de son impossible interruption.

Lorsque le coup de sonnette retentit, sec, bref et soudain, il se révèle par sa présence. Il existe et rompt le silence et l'angoisse naissante de la situation de cet homme, Fred, presque prostré dans son fauteuil. Il vient casser la logique d'un mouvement constitué d'images et de sons (au sens de Gilles Deleuze¹⁹), que nous commençons à suivre. Ce mouvement est fortement porté par le continuum sonore sous-jacent, une sorte de grondement porteur de stabilité. La première signification de ce bruit « rugueux » bien avant de savoir qu'il provient d'une sonnette, est donc la rupture qu'il provoque.

L'autre construction que ce bruit suggère fortement, c'est l'identité même de sa source. Nous reconnaissons ou, pour commencer, émettons l'hypothèse qu'il s'agit d'une sonnette. Est-ce qu'une sonnette peut prendre place dans cet univers diégétique, dans cet espace-temps embryonnaire que nous commençons à construire ? La sonnette, comme reconnaissance d'un timbre, d'une signature sonore mais aussi comme événement pouvant prendre place ou non dans un monde en gestation, est notre deuxième construction.

Une troisième construction s'opère également. Cette sonnette, car je sais maintenant au cours de la progression de la séquence que s'en est bien une, est mixée à un niveau élevé par rapport aux autres sources sonores. Elle émerge. De l'ensemble

¹⁹ Sur la question du mouvement (au sens de Deleuze) dans la perception du spectateur, nous renvoyons à l'ouvrage de Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*.

des éléments perceptibles à ce moment précis, elle devient le point de focalisation. Elle prend une place importante dans le mouvement auquel nous assistons. Mais quel rôle tient-elle dans le récit ? Cette question fait basculer notre interprétation à un autre niveau. Cette fois, nous tentons d'insérer la sonnette dans un cadre plus large et de lui donner le statut d'événement narratif. Or ce son est limité dans le temps et lorsqu'il s'interrompt, il suspend la trajectoire à laquelle il participe. Cette coupure interrompt le mouvement en cours et nous « redonne la main », le temps d'un instant.

Nous pouvons maintenant opérer une transition qui conduit de la simple perception d'un mouvement (c'est-à-dire d'une évolution), à la perception d'un fait placé dans un espace-temps (c'est-à-dire d'un événement qui s'insère dans une continuité qui constitue une situation).

Néanmoins, à ce stade du film, il est difficile de décrire pragmatiquement les relations entre le mouvement de l'image et du son et la construction de l'espace-temps au sein duquel émerge le fil conducteur de la narration. Chaque interprète peut d'ailleurs construire le monde du film à son échelle, convoquer sa propre référence au temps et son expérience cinématographique pour construire un autre niveau de signification. En atteignant ce troisième niveau, nous parvenons, dans le cours d'action du film, à formuler les questions que nous avons mentionnées dans nos interprétations de *Lost Highway*. Quelle est cette sonnette ? D'où provient-elle ? Est-elle obligatoirement située dans la pièce ou peut-elle provenir de la tête de Fred ? Quel événement annonce-t-elle ? Qui annonce-t-elle ? Comment Fred va-t-il réagir à cette injonction ?

Un autre cadrage, considérant le film dans une perspective temporelle plus étendue, peut également être mobilisé. Cette sonnette est-elle annonciatrice d'un événement qui va porter l'intrigue du film ? Cette interrogation me recentre sur l'instant présent : du coup, vais-je assister à un moment crucial ? Pour un instant, avant que le film ne nous engage sur un autre mouvement, voire ne nous l'impose, c'est nous qui reprenons la main.

Pour rejoindre C.S. Peirce

Au sein d'un même mouvement porté par les images et les sons, celui de la séquence où émergent les deux coups de sonnettes consécutifs se succèdent trois niveaux d'interprétation, tous imbriqués dans le même processus interprétatif.

Le premier se situe clairement dans la priméité. Cette impression de rupture (mais également celles de rugosité et de soudaineté...), éloignée de l'idée même de sonnette est une pure potentialité abstraite, une qualité présente dans le son. Pour rejoindre Peirce, il n'y a ici que du UN. « Il s'agit donc d'une conception de l'être dans sa globalité [...] sans cause et sans effet. » (Everaert-Desmedt, 1990, p. 34).

Le deuxième niveau d'interprétation relève de la secondéité. Les qualités perçues précédemment s'actualisent dans un objet : la sonnette. Nous sommes dans la catégorie du *hic* et *nunc*, de ce qui se produit en un lieu et un temps déterminés. Notons que si les propositions relatives aux images autorisent une perception instantanée, celles liées aux sons, ne peuvent trouver de réponse qu'au cours d'une certaine durée. Le son, par nature, ne peut se manifester pleinement dans l'instantanéité²⁰, un temps de rencontre suffisamment long avec le spectateur est

²⁰ La phase d'aperception, lors de la rencontre entre un observateur et une image, est quasi instantanée. L'image peut se donner très rapidement. Un instantané de son, par contre, n'est pas identifiable : le son doit durer pour « exister ». Le timbre d'une voix que l'on connaît ne peut être

nécessaire. Même si le bruit de cette sonnette avait été expurgé de ses artefacts et que seules subsistaient les caractéristiques sonores propres aux sonnettes que le plus grand nombre d'entre nous connaît (ce qui n'est pas le cas du bourdonnement utilisé dans *Lost Highway*), ou que le contexte de la situation nous engageait immanquablement à l'interpréter comme une sonnette, la reconnaissance de la sonnette ne peut être instantanée. Sauf si, bien sûr, l'image d'une sonnette y est simultanément associée !

Le troisième niveau se place dans la tiercéité. La tiercéité est la catégorie de la pensée et du processus sémiotique. En vertu de quelle loi acquise dans d'autres expériences, par quelle logique cette sonnette va parvenir à s'inscrire dans le récit ? Dans quel monde possible, le retentissement de ce bruit prend-il une signification ? Toutes les questions que nous nous posons autour des possibles intégrations de la sonnette dans le récit révèlent un processus interprétatif situé dans la tiercéité.

Cette scène de la sonnette est un mouvement observé dans sa continuité, un mouvement bref et de plus situé au début du film. En restant centré sur cet instant, on ne peut découvrir qu'un processus interprétatif limité à celui que nous venons de décrire, passant successivement de la priméité à la secondéité et s'arrêtant à un premier niveau de tiercéité. Il ne peut être réellement question ici d'ancrer l'avènement du bruit de cette sonnette dans un contexte narratif plus complexe et au sein d'un cadrage plus large que celui de l'instant présent.

Dans l'après-coup de l'interprétation, effectuée une fois la séquence achevée, il devient possible de dire que la sonnerie constitue un passage, un simple moment de transition entre l'attente de Fred et la séquence « Dick Laurent is dead » à l'interphone. Mais, dans le cours de la projection, cette fonction n'est pas encore identifiable ; le bruit rompt simplement la torpeur, le son devient sonnerie, et l'événement engage dans un « à venir ». Phénoménologiquement, se manifeste l'impression d'un instant vécu pour lui-même, dans lui-même, sans que de nombreuses références aux instants passés du film – encore à son tout début – puissent être mobilisées pour le saisir. Le mouvement sonore décrit par la sonnette apparaît au sein d'une configuration d'espace-temps restreinte.

Cet instant filmique participe par contre à un premier travail de déséquilibre du spectateur. Cette impression se retrouvera et préparera peu à peu l'apparition d'une déstabilisation plus profonde du spectateur.

La matière sonore, un instrument de la déstabilisation

Cette déstabilisation progressive est structurellement orchestrée par David Lynch et son équipe (en particulier Mary Sweeney au montage et Angelo Badalamenti à la conception musicale et sonore). Elle s'appuie sur une interaction image-son complexe qui exploite à la fois les cohérences sémantiques, les coïncidences temporelles²¹ et les congruences des mouvements et des déplacements. Un puissant pouvoir synesthésique en découle qui renforce l'impression de fusion du son, de l'image et du récit au sein du même mouvement perceptif.

facilement reconnu si sa durée est trop courte (idem pour les instruments de musique dont l'attaque du son, seule, est peu significative). Un mot, trop tronqué pour être reconstitué, n'exprime rien. Le son nécessite un certain temps d'expression et de rencontre avec un interprète, pour devenir significatif.

²¹ Michel Chion parle de synchrèse (Chion, 1990, p. 55).

Plus précisément, nous souhaitons relever ici une des conditions du fonctionnement de ce phénomène. Ce dernier s'appuie en particulier sur notre habitude de l'expérience de l'écoute des musiques de film, tout spécifiquement lorsque ces dernières ne viennent qu'appuyer de manière empathique le propos du film.

Dans les films où un usage classique de cette association est réalisé, cette expérience conduit à associer musique et image sans se poser la question de l'origine de la source de cet accompagnement mélodique. Dans ces situations, la musique n'est alors plus écoutée comme un ensemble orchestral autonome, mais est entendue pour les qualités (vivacité, tristesse, rapidité, stridence...) qu'elle associe à celles des images. De ce fait musique et images, scellées sémantiquement dans l'esprit du spectateur, ne sont plus dissociables. La musique, par empathie, se laisse oublier ; elle est masquée.

Dans *Lost Highway*, cette perception de bande sonore dissimulée est utilisée, détournée même ; c'est en cela qu'elle est complexe. La sensation d'osmose ne s'appuie d'ailleurs pas que sur les relations image-son, mais également sur les relations son-son où les parties musicales – musicales parce que ce sont des instruments qui les produisent – sont traitées comme des ambiances et des bruits. De ce fait, la perception fusionnelle est encore plus totale, parfaitement simulée. Il devient difficile de revenir – même par une approche phénoménologique – à la source des interprétations et surtout des émotions. Les images et les sons se cachent les uns derrière les autres et tapis dans l'ombre, peuvent surgir sans prévenir.

C'est sur ce principe qu'en divers moments de tension narrative, des ponctuations sonores apparentées à des bruits, sont produites par des instruments de musique. Nous sommes alors confrontés à un son au double statut, qui selon le moment du film et l'intentionnalité mobilisée par le spectateur peut être perçu comme renforçant plutôt la dimension musicale ou comme appuyant plutôt un événement narratif et de ce fait prenant place dans la diégèse. Ces ponctuations, peuvent contribuer à renforcer l'instabilité ambiante. Elles sont à la fois intégrées à la musique et au récit. Nous les faisons fusionner sémantiquement avec l'image, mais elles fusionnent acoustiquement et par leur similitude de forme – au sens *gestalt* du terme – avec la musique. Cette double intégration narrative et perceptive nous conforte dans l'impossibilité de nous prononcer et peut renforcer l'indécision.

Le son : un révélateur de la dynamique de l'interprétation

Dans les analyses filmiques attentives à la question du son et de sa relation à l'image, il est souvent question d'attribuer aux sons des qualités qu'ils possèdent assurément, mais qui se révèlent dans l'après-coup, une fois le parcours interprétatif achevé et même souvent une fois le film achevé. C'est le cas – en particulier lorsqu'il s'agit de préciser les caractéristiques de l'esthétique sonore d'un film.

Or, il existe un mouvement d'interprétation considéré dans le cours d'action particulièrement pertinent à approcher et observer lors de la rencontre avec les sons et leur temporalité sui generis. Ce mouvement est porteur d'émotions et de significations intermédiaires souvent délaissées. Ces phases d'interprétations nous intéressent car, même si elles semblent être oubliées par la suite dans l'instant suivant de la projection, elles laissent en fait des traces. Elles sont, au cours de la diffusion du film, réengagées de nouveau et permettent d'expliquer un certain état de réceptivité du spectateur et au-delà la manière dont ce dernier appréhende les

événements narratifs suivants. Elles conduisent à l'élaboration de nouvelles perceptions, émotions et constructions.

Par ailleurs, nous notons combien l'analyse de processus interprétatifs permet d'approcher finement et de mettre en évidence les capacités étonnantes du son à maintenir, au niveau des significations, une certaine indétermination. Cette dernière peut concourir à provoquer un doute et même se transformer en un parcours signifiant instable pour le spectateur. Cela renforce, si besoin est, la justification d'approcher le film non pas seulement au travers des éléments tangibles et incontournables qu'il contient, mais bien dans sa relation à l'individu spectateur qui le découvre progressivement au cours du temps de la projection.

Le son, inséré dans le film, est une matière précieuse pour approcher et saisir ce déplacement incessant de la mise en signification et de la façon dont le sens vient progressivement à l'esprit. Ce n'est alors plus le son – considéré de manière isolée comme responsable de différents effets – qui devient central, mais la façon dont il est pris en charge par l'interprète, dans sa relation aux autres sons, aux images et à la narration. En élargissant le cadre d'observation, le son s'insère dans un dispositif global qui fonctionne en système d'interactions.

De ce point de vue, l'introduction du cours d'action participe peut-être à renouveler la façon de considérer la matière sonore et cela, sans d'ailleurs reconsidérer et remettre en cause ce que les théoriciens (et praticiens) de ces dernières décennies nous ont déjà fait comprendre sur les potentialités du son.

Bordwell, David, *Making meaning*, Harvard University Press, Cambridge, 1989

Bordwell, David et THOMPSON, Kristin, *L'art du film, une introduction*, De Boeck, Bruxelles, 2000

Branigan, Edward, *Narrative comprehension and film*, Routledge, New York, 1992

Chion, Michel, *L'audio-vision*, Nathan, Paris, 1990

Cornellier, Bruno, *Sur l'hégémonie hollywoodienne*, juin 2000, <http://www.cadrage.net/dossier/hegemoniehollywoodienne1/hegemoniehollywoodienne1.html>

Deledalle, Gérard, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978

Esquenazi, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, L'Harmattan, Paris, 1994

Everaert-Desmedt, Nicole, *Le processus interprétatif*, Mardaga, Liège, 1990

Odin, Roger, *De la fiction*, De Boeck, Bruxelles, 2000

Suchman, Lucie, *Plans and situated action : the problem of human-machine interaction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987

Theureau, Jacques, *Le cours d'action : méthode élémentaire*, Octarès, Toulouse, 2^e édition en 2004

Vermersch, Pierre, « L'introspection comme pratique », version française de « Introspection as practice », *Consciousness Studies* (n° spécial consacré aux méthodologies en première personne *The view from within*), n°6, 1999

Vermersch, Pierre, « Questions de méthode : la référence à l'expérience subjective », *Alter*, n°5, 1997