

Le hors-champ, lieu de résistance

Nicole Gingras

Number 47, January–February 1990

Les années 80

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24705ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gingras, N. (1990). Le hors-champ, lieu de résistance. *24 images*, (47), 24–26.

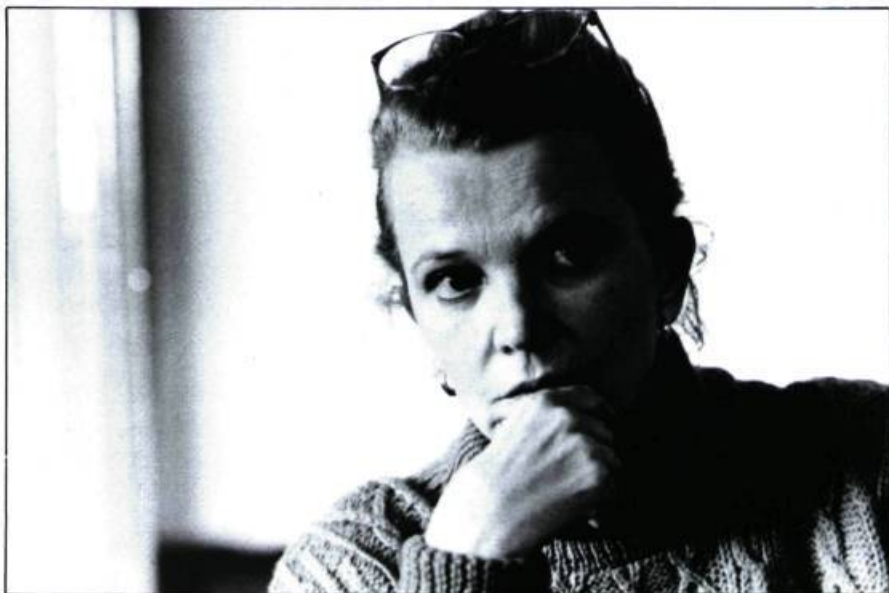
LE HORS-CHAMP, LIEU DE RÉSISTANCE

PAR NICOLE GINGRAS

Garder à distance, se tenir à distance, c'est en fait l'enjeu d'un certain cinéma. Des films, par/dans cette distance, ont offert une résistance : résistance au temps, parfois au mouvement. Regroupons ici des films conçus à partir de plans fixes, films souvent lents, parfois nostalgiques, mais d'abord caractérisés par leur dimension photographique.

Si tous ces films fascinent ou intriguent par la durée de leurs plans, ou par leurs plans «vides», on remarque très vite que la bande sonore obéit elle aussi à une dynamique photographique et qu'elle offre un tissu sonore très complexe. On pense inévitablement à des films de Chantal Akerman (*Toute une nuit, Histoires d'Amérique*), à ceux de Peter Greenaway (*A Zed and Two Noughts, The Belly of an Architect*), au film de Terence Davies *Distant Voices, Still Lives*, à *Celui qui voit les heures* de Pierre Goupil, à *La mort d'Empédocle* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, à *Paysage dans le brouillard* de Théo Angelopoulos, à *Nostalghia* et au *Sacrifice* d'Andrei Tarkovski...

Ce cinéma de longs plans fixes, parfois d'arrêts sur image ou d'arrêts sur photographie, nous introduit à une tout autre expérimentation du temps et de l'espace à laquelle le cinéma narratif traditionnel ne nous convie que trop rarement. Il oblige le spectateur à une contemplation qui va parfois jusqu'à l'oubli même du plan observé. Ces moments conçus dans la durée fascinent autant par leur fixité que par la complexité du matériau sonore. Effet du hasard ? Certainement pas. Si les plans fixes renvoient par leur qualité plastique à une image figée, se rapprochant ainsi des propriétés de la photographie, il faut voir comment la bande sonore, souvent complexe dans ces



Another Woman de Woody Allen. Marion (Gena Rowlands) écoute la conversation qui se déroule chez le psychanalyste par la bouche d'aération de son appartement.

moments précis, épouse elle aussi une dynamique impressionniste (couches successives/strates sonores) qui rappelle le processus d'impression des images, soit sur papier photographique soit sur la mémoire. Il faudra voir ici comment la durée d'un plan peut entraîner une approche différente du son.

On a beaucoup parlé de la voix, de la musique dans les films des années 70, de la voix off comme stratégie narrative : Duras, Syberberg, Godard, Fellini, Rivette... Mais peu a été dit sur ce que je nommerais les détournements de l'image par le son. Ce détournement se rapporte à ces moments dans un film (plans fixes) où une bande sonore complexe, souvent constituée de multiples strates, prend en charge l'espace d'un plan : les fonds sonores de ces plans fixes ou plans tableaux liés à leur durée provoquent ainsi arrêt ou suspension du temps, altérant le dispositif photographique.

On notera dans la production des

années 80 nombre de films ou de cinéastes qui utilisent cette stratégie : le cinéma de Tarkovski, Akerman, Straub, Greenaway, sans oublier celui de Godard (...).

STRATÉGIE NARRATIVE

Si les sons stimulent un travail de la mémoire où les associations auditives, les évocations deviennent des déclencheurs d'un souvenir ou d'une sensation, le plaisir de l'écoute tient de l'alternance entre ce que le passé fait surgir (stimulé par le présent) et la satisfaction de la mémoire. Comme les images, on pourrait dire que le son est fait d'impressions qui s'enregistrent, se chevauchent et s'annulent parfois. Il faut voir comment la durée de certains plans met en tension l'attente de l'avènement du son.

Souvent au cinéma on est convié à l'écoute d'un événement qui est soit imaginé, mémoré (souvenir surgissant : *Distant Voices, Still Lives*), attendu (il faut qu'il se produise quelque chose,



PHOTO: CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Dennis Hopper et Isabella Rossellini dans *Blue Velvet* de David Lynch

malgré tout: *La mort d'Empédocle*) soit entendu mais en provenance d'un espace inaccessible (il se produit alors une sorte de «voyeurisme auditif»): le plan de la bouche d'aération d'*Another Woman*. Parfois le son s'ouvre sur un univers imaginaire, cauchemardesque: *Blue Velvet*, ou poétique: *Nostalghia*.

Terence Davies avec *Distant Voices, Still Lives* saisit d'emblée la relation entre les souvenirs et les photos. Son film se donne comme un album de famille: des plans fixes sur des lieux vides où des voix hors-champ contextualisent l'image, sur des visages s'adressant directement à la caméra. Ces plans racontent de manière non linéaire une atmosphère familiale de l'enfance à l'âge adulte. Le cinéaste nous donne un film photographique saisissant sur la plasticité de la mémoire où des chansons de l'époque refont surgir une foule de détails nostalgiques. Les souvenirs se succèdent comme les chansons selon un fonctionnement anarchique propre à la mémoire. Les chansons deviennent la «voix», le texte du film.

Dans un autre ordre d'idée, le travail de David Lynch est exemplaire dans la reconstitution d'atmosphères inédites.

On remarque sa façon de proposer des gros plans sonores ou des climats inquiétants. Déjà *Eraserhead* (1976) nous offrait des atmosphères sonores d'espaces urbains désaffectés, un climat fantastique et un univers hésitant entre schizophrénie et paranoïa. Mais avec *Blue Velvet*, il vient prouver que l'oreille, aussi sélective que l'œil, peut faire le focus sur un son et éliminer les autres bruits ambiants. Pensons à la découverte de l'oreille dans un terrain vague, au tout début du film. Le travail sonore double ici la fascination du garçon qui trouve cet objet étrange et reconstitue ce qui apparaît comme le «point de vue» sonore d'une oreille détachée d'un corps, un peu comme l'écho d'un coquillage. Filmée en gros plan, l'oreille devient ici à la fois cornet recueillant les sons et porte-voix, traduisant ainsi l'ambivalence de l'écoute. Rarement au cinéma on a eu accès à un tel univers imaginaire où le son permet le passage entre deux qualités d'espace s'ouvrant sur un milieu organique.

Woody Allen avec *Another Woman* nous propose aussi quelques moments de fascination sonore. Ici le son donne accès à un espace et une histoire qui nous sont refusés visuellement: une femme se

confie à son analyste. Une autre femme entend ce soliloque de la bouche d'aération de son appartement. Durant ces plans, le spectateur est mis dans une position d'écoute rarement vue au cinéma; un dédoublement se produit: qui est à l'écoute dans cette mise en abîme de l'écoute psychanalytique qui déclenche chez l'indiscrete une foule de souvenirs? Nous avons ici un dispositif minimal (une presque absence d'action, une caméra s'approche lentement de la grille d'aération et la fixe avec insistance) engendrant une écoute optimale. Il faudrait aussi revenir sur *Radio Days* pour mieux approfondir le pouvoir du son chez Woody Allen.

L'ATTENTE OU LA CONTEMPLATION

Dans les films à plans «vides» que représente le cinéma de Straub et Huillet, le son prend une importance énorme, comme si la durée des plans mettait le son en attente ou l'interpellait directement. Même si leur travail sur le son est connu depuis les années 70, il est essentiel de citer *La mort d'Empédocle* comme un exemple vivant d'une œuvre qui résiste à un cinéma d'effets sonores. Ils sont aussi de rares cinéastes (irréductibles) à offrir



Richard Bohringer dans *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* de Peter Greenaway (1989)

au son la possibilité d'envahir le cadre, l'espace du film. Chez eux, le son n'est pas accompagnement mais une matière immensément riche sur le plan des évocations de l'Histoire (se rappeler leurs films sur J.-S. Bach ou Schoenberg). La musique, les voix, les bruits ambiants constituent un moyen pour transcender l'image/l'événement observés dans des plans d'une longueur souvent «insupportable». Paradoxalement, cette manière de tourner (ces expériences limites d'écoulement du temps) nous convie à la matérialité du son et de l'image. On attend l'image suivante et on entend les sons enregistrés en son direct, presque forcé d'écouter ces bruits, ces voix qui deviennent progressivement de la musique, sous la seule opération du temps.

Cette fascination du temps, Aker-

man la partage avec Straub et Huillet. Le spectateur est ainsi forcé de faire confiance à l'image, au cadre qui se remplit et se vide, s'étire parfois — se rappeler le début de *Histoires d'Amérique*. Pour ce qui nous intéresse ici, *Toute une nuit* est de loin le plus révélateur des films de cette cinéaste. Il est beaucoup question d'événements hors-champ durant cette nuit où les couples se font et se défont : ce sont des pas dans les escaliers, la musique d'un juke-box, un téléphone qui sonne, une porte qui claque, des paroles entendues derrière une porte...

Pierre Goupil, avec *Celui qui voit les heures*, nous donne accès à un film sur la ville de Montréal et sur Jean-Pierre, cinéaste à la recherche de fonds. Une bande sonore complexe, composée de deux voix off (voix d'homme et voix de

femme), de bruits intra et extradiégétiques et de quelques extraits musicaux, nous «donne à voir» d'autres images, par le contrepoint pouvant surgir entre image et son. Le texte dit par les voix off est un collage de réflexions personnelles et de citations empruntées au cinéma, à la littérature, à la philosophie. La diversité des sources sonores engendre ainsi une succession d'effets de sens et de brouillages, complexifiant notre rapport à l'image cinématographique. Avec son film, Goupil pose donc une réflexion troublante sur le cinéma : un homme travaille à se définir en tentant de définir le cinéma. Il parle d'un cinéma qui se fait (celui qui envahit nos salles), qui s'est fait (le Cinéma) et d'un autre qui est en train de se faire.

De son côté, le cinéma de Peter Greenaway incarne parfaitement cette mise à distance énoncée plus haut, en proposant une approche différente de la contemplation. Ces mises en scène hypercomplexes, chargées de références à l'histoire de l'art s'opposent à une bande sonore où musique et discours s'entremêlent. Un flot incessant de paroles, une diversité d'interlocuteurs introduisant divers accents (donc diverses nationalités ou couches sociales), rivalisant en jeux de mots, calembours et mots d'esprit plus ou moins malsains, ont pour effet d'aplatir la scène observée. Son dernier film présenté à Montréal nous le confirme parfaitement puisque rarement le spectateur en a eu autant plein les yeux et surtout plein les oreilles!

Pour tous ces films de plans fixes où la caméra semble être somnambule, en attente d'un événement, d'une action, le son nourrit cette attente en faisant appel à la mémoire ou à la complexité des mécanismes associatifs pouvant surgir chez tout spectateur. Dans cette dynamique impressionniste qui confirme une attention différente au temps, au silence, il y a donc des cinéastes qui ne donnent «rien» à voir ou presque (Akerman, Goupil, Straub et Huillet) et puis il y a les autres qui jouent d'une surcharge d'éléments, déployant de somptueux mécanismes de mises en scène (Lynch, Greenaway, Godard, Tarkovski). Ne donner rien à voir et tout à entendre, inscrire le spectacle dans une durée tout en privilégiant le hors-champ comme lieu d'où se fait le cinéma. ■