



Lundi 8 juin 2009

Le direct, le synchronisme.

Paysage, de Sergueï Loznitsa, 2002, 60 min

Cette dernière séance nous permet de considérer le son direct, ferment du cinéma documentaire. Le genre à propos duquel le preneur de son Antoine Bonfanti disait: « le son y est politique ».

Ici Loznitsa engage une grande liberté de forme, tant avec l'image qu'avec le son. Son film nous montre comment le son peut engager notre regard à scruter l'image plus loin encore. Il nous incite à penser la forme comme dispositif d'analyse. Comment faire mieux entendre un réel saturé, fouiller dans le surgissement des paroles? Ici, l'évacuation de tout commentaire – voix off et musique – favorise l'attention. Le peu de synchronisme permet mieux à l'auteur de construire librement la progression de son récit. Pas à pas, les voix directes nous disent l'état de souffrance du pays. Et le spectateur associe ce qui est séparément offert à son œil et à son oreille, imaginant en sous-main un synchronisme à l'ouvrage.



Cette manifestation est organisée par la Bibliothèque publique d'information pôle Action culturelle et Communication service Audiovisuel en collaboration avec les Forums de société (Centre Pompidou)

Conception et organisation

Catherine Blangonnet
Sophie Francfort

Projections et enregistrements sonores

Pierre Dupuis
Bernard Fleury
et le personnel de la régie des salles
Service Communication
Carole Alter
Tél. : 01 44 78 45 41
carole.alter@bpi.fr
Cécile Desauziers
cecile.desauziers@bpi.fr

Retrouvez les archives sonores de nos manifestations sur le site : <http://archives-sonores.bpi.fr>

Cinéma 2, niveau -1.

Entrée libre dans la limite des places disponibles

Regards critiques 3

La part sonore du cinéma

Cycle de projections/conférences • février-juin 2009
Cinéma 2, niveau -1 • Centre Pompidou • 19h30



Regards critiques 3

La part sonore du cinéma

avec Daniel Deshays

Traité à part, le son est demeuré à l'écart tout au long de l'histoire du cinéma; pour différentes raisons, l'analyse filmique achoppe souvent sur le son. De février à juin 2009, en cinq séances, Daniel Deshays construira une réflexion sur l'écriture du son au cinéma.

« C'est par le croisement du regard et de l'écoute que le questionnement du son va chercher ses réponses. La singularité des expressions engagées par quelques cinéastes tout au long de l'histoire du cinéma nous conduit d'emblée à nous pencher sur la question de la forme sonore. Il ne s'agit pas bien sûr d'établir des classements, car chaque film révèle la spécificité de sa propre forme, mais de dénouer les liens tissés entre le contenu du projet et la part sonore qui le travaille. Le son se tient le plus souvent si caché que l'on ne perçoit pas le rôle fondamental qu'il tient dans l'œuvre toute entière. Le paradoxe est qu'il n'y ait pas d'historicité agissante. Pour chaque film, la question sonore, quand elle est abordée, repart à zéro. L'« invisibilité » de la puissance décisive du son et son absence d'enseignement tant historique qu'esthétique donné aux décideurs (réalisation et production) maintiennent le son dans sa seule considération technique. Cela a pour conséquence d'entretenir la séparation qui pèse sur le cinéma depuis de nombreuses années (Jean Cocteau s'en plaignait déjà dans les années 30!).

Si ici chaque film est une exception, ce n'est pas comme objet construit pour le son, cela ne ferait pas sens, du moins pour le moment encore, mais parce que ces cinéastes, pour ce projet précis, ont eu besoin d'aller jusqu'au son pour atteindre leur lieu d'expression. Car le son ne travaille jamais à son propre profit. Héros de la clandestinité, il s'agit aussi ici de lui rendre l'hommage qui lui revient. » (D. Deshays)

Daniel Deshays, ingénieur du son au cinéma, au théâtre et pour le disque, est responsable de l'enseignement du son à l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT); il a fondé l'enseignement du son à l'École nationale supérieure des beaux-arts (Ensba). Il est l'auteur de *50 questions pour une écriture du son*, Ed. Klincksieck, Paris, 2006

Dans le prolongement de son activité de programmation, afin d'introduire une dimension critique dans la présentation des œuvres et d'explorer différentes formes d'écriture, la Bpi propose depuis 2008, en collaboration avec les Forums de société, des rendez-vous réguliers d'analyse de films. Chaque cycle est confié à une personnalité différente.



Lundi 9 février 2009

Point de vue et densité

Mon Oncle, de Jacques Tati, 1958 (extraits)

Mais de quel son veut-on parler ici? Qu'aurait-il de si sensationnel? Eh bien justement, cette faculté de s'adresser directement à nous par la sensation autant que par le sens. Le son s'introduit discrètement par la pertinence de son ajustement avec une partie de l'image. Cette adéquation simple s'effectue par la raréfaction nécessaire à la désignation. Par surgissement, on désigne avec le son ce qui de l'image doit être activé.

Pour la première séance, c'est un modèle de désignation qui va nous aider à mieux cerner ce propos. *Mon Oncle*, film situé à l'apogée de la démarche sonore de Jacques Tati, s'avère être de ce point de vue l'exception, c'est un aboutissement, un modèle pédagogique. Aucune règle n'est transposable à tous, c'est ce que ce nouveau cycle nous révélera. Aucun modèle, chaque film appelle sa propre pensée, chaque réalisateur doit, et pour chaque film différemment, opérer un ajustement sonore.



Lundi 16 mars 2009

Le geste, la matière sonore

Lucebert, temps et adieu, de Johan van der Keuken 1962, 1966, 1994, 51 min

C'est la grande liberté prise par Van der Keuken qui nous étonne dans ce triptyque consacré à l'œuvre du peintre et poète hollandais Lucebert. Il approche la démarche de l'artiste, activant par le son autant l'à-plat des images que les espaces extérieurs qui entremêlent leurs couleurs. Il offre tour à tour au son et à l'image la place de la pâte colorée ou bien de la figure. Sa confiance dans la musique de son temps n'a d'égale que celle qu'il porte à ses sons, et cela tout au long de son œuvre. Plus encore, il garde toujours la main sur sa musique, allant jusqu'à la ralentir pour qu'elle s'offre plutôt comme matière que comme illustration. Si, contrairement à Tati, c'est dans le son direct qu'il puise ses énergies, ici les sons se libèrent de l'excès des liens synchroniques qu'ils ont trop l'habitude de subir. Les liens sont libres, le geste domine sur la toile comme avec l'intensité des sons. Van der Keuken nous trace un chemin dans la stratification enfin rassemblée des sons et des images.



Lundi 27 avril 2009

L'espace, le silence

Stalker, d'Andrei Tarkovski, 1979 (extraits)

Le passage dans l'autre monde s'effectue en draine. La persistance de modulation du roulement du wagonnet introduit peu à peu le spectateur à la conscience du sonore du film. La découverte du reste suivra, ou pas, car le reste du sonore ne sera plus jamais autant souligné. La projection unique ne suffit pas à faire apparaître le son; il serait nécessaire de faire retour plusieurs fois sur l'écoute. Pour être repéré, le son nécessite une réécoute. Or le cinéma travaille savamment à faire disparaître la conscience de ses sons. Ou plutôt, c'est le synchronisme, comme résolution mutuelle (son d'une image et image d'un son) qui enfouit le sonore dans son effet de fusion.

Dès la première scène, la matérialisation du silence par les échos lointains engage notre attention. Le dépaysement demeure tout au long de la longue quête que constitue le film. Ici, le son n'arrive jamais pour rassurer, tout surgissement conduit au silence et avec lui l'attente inquiète se prolonge.



Lundi 11 mai 2009

Les sons, le studio

Libera Me, d'Alain Cavalier, 1993 (extraits)

L'exemple est suffisamment rare pour devoir le montrer. Après *Thérèse* (1986), voilà un long-métrage de fiction qui, en raison de son contenu – la privation de liberté, la liquidation d'une population – abandonne dialogue et musique pour ne faire confiance qu'aux sons. Pourquoi une telle radicalité? Comment ce principe peut-il tenir face à l'exigence de notre écoute insatiable, habituée à recevoir des films surchargés? De combien de sons a-t-on besoin pour faire « tenir » une image? Face à ce modèle, il faudrait consulter *Une histoire du cinéma* de Jean-Luc Godard pour interroger l'épaisseur de ses sons. Comment peut-on distinguer et choisir dans la masse sonore? Comment faire un parcours d'écoute, dans la multiplicité instantanée des données qui nous sont si souvent offertes par le mixage? Autant d'interrogations qui nous permettront de questionner l'hypothèse de l'épaisseur, d'une « verticalité » sonore cinématographique.