



HAL
open science

La maîtrise du son dans la mise en scène de Michael Haneke. Le Septième Continent (1989), La Pianiste (2001), Caché (2005)

Christine Delpit

► To cite this version:

Christine Delpit. La maîtrise du son dans la mise en scène de Michael Haneke. Le Septième Continent (1989), La Pianiste (2001), Caché (2005). Art et histoire de l'art. 2020. dumas-03156700

HAL Id: dumas-03156700

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03156700>

Submitted on 2 Mar 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université européenne de Bretagne
Université Rennes 2

Master mention *Cinéma et audiovisuel*
Parcours recherche *Histoire et esthétique du cinéma*

LA MAÎTRISE DU SON DANS LA MISE EN SCÈNE

CHEZ MICHAEL HANEKE

Le Septième Continent (1989), *La Pianiste* (2001), *Caché* (2005)



Christine DELPIT

Sous la direction de M. Gilles MOUËLLIC

2020

Pour la pertinence de ses remarques et son soutien malgré la distance, je tiens à remercier Gilles Mouëllic de m'avoir dirigée durant cette année de recherche.

Je remercie mon compagnon Didier pour sa présence à mes côtés, sa générosité et sa bienveillance. Également, Laurine pour ses relectures attentives qui m'ont aidées à faire aboutir ce travail.

Je remercie spécialement Jean-Paul Mugel, Guillaume Sciamia et Nadine Muse de s'être montrés disponibles, patients et m'avoir permis de retranscrire leurs entretiens.

Et tout particulièrement, mes parents pour leur support durant mes études.

Sommaire

Introduction.....	05
Première partie : Bande sonore et narration.....	13
I. La mise en scène du son est un acte narratif.....	14
I.1 La musique, agent évocateur d'autres mondes narratifs.....	15
I.1.a Fonctions narratives de la musique chez Michael Haneke.....	16
I.1.b La spatialisation renforce le pouvoir symbolique de la musique.....	18
I.2 Basculement des bruits d'un monde à l'autre.....	24
I.2.a Cas de spatialisation "libre".....	26
I.2.b Statut particulier des médias spatialisés "on the air".....	28
II. Le rôle du son dans un processus réflexif.....	32
II.1 La spatialisation du son comme procédé participatif et réflexif.....	34
II.2 La disjonction du point de vue et point d'écoute comme principe réflexif ...	39
Deuxième partie : Son et espace.....	49
III. Naturalisme de l'espace sonore.....	50
III.1. Le son direct : l'empreinte du réel.....	53
III.2. La post-production : la reproduction du réel.....	57
IV. Topographie modélisée par le son.....	66
IV.1 Les ambiances définissent le décor sonore.....	67
IV.1.a Fonction descriptive des ambiances.....	68
IV.1.b Des sons complémentaires.....	71
IV.2 L'extension sonore est réduite.....	73
IV.2.a Effet de claustration.....	73
IV.2.b Une topographie centripète.....	76

Troisième partie : Son et temporalité.....	80
V. Le son contribue à la temporalité de la narration	81
V.1 L'organisation des éléments sonores selon le modèle SAS'	83
V.2 La spatialisation des sons influence la perception de la temporalité.....	89
VI. Le son participe au rythme du récit.....	97
VI.1 Le rythme révèle la forme	99
VI.2 Le rythme suscite l'affect.....	106
Conclusion.....	115
Bibliographie.....	119
Annexes.....	124

Introduction

Pour Michael Haneke, le son a toujours été un élément important¹, et il n'est pas rare de trouver un entretien ou une publication à propos de la relation du cinéaste avec le son. Le son, peu abordé dans les premières études concernant l'auteur², prend une place plus importante depuis la sortie de *La Pianiste*, qui a confirmé sa place dans le paysage cinématographique européen³. Par exemple, en 2018, un ouvrage entièrement consacré à l'analyse sonore de sa filmographie est publié aux presses universitaires d'Oxford⁴. L'intérêt de Haneke pour le son passe d'abord par la musique, et le retour de la musique classique comme élément majeur de *Amour* (2012) confirme l'importance de la thématique musicale dans son œuvre. Dans le reportage *24 Realities per Second*, le cinéaste livre ces propos : « Le son a toujours été quelque chose de très important pour moi. Ce qui passe par le son me touche plus que ce qui passe par l'image. Je pense que le cœur peut être atteint plus facilement par l'ouïe que par la vue. »⁵

Méromane, le cinéaste nourrit une passion pour la musique à l'adolescence et compose quelques morceaux ; épaulé par son beau-père, le jeune musicien abandonne cette voie après avoir pris conscience de la platitude de son propre travail. Cependant Haneke est resté un « homme de l'oreille »⁶ comme en témoignent certaines pratiques dans sa direction d'acteurs, au théâtre : « (...) pendant les répétitions, j'étais souvent assis, les yeux baissés et j'écoutais les acteurs, (...) parce que je peux immédiatement entendre si un son est faux, si le sentiment exprimé n'est pas juste ; c'est plus difficile à détecter quand je regarde les acteurs. »⁷ Le réalisateur écoute plus volontiers qu'il ne regarde, et il convoque plus souvent

¹ « Sound has always been something very important for me. » : « Le son a toujours été quelque chose de très important pour moi. » Nina Kusturica et Eva Testor, *24 Realities per Seconds*, NK Projects, 58 min, 2005. Extrait à 00 :18 :46.

² Les interviews et travaux concernent majoritairement son rapport aux médias et à la violence, par le prisme de la philosophie.

³ *La Pianiste* reçoit trois prix au festival de Cannes en 2001 : Grand prix du Jury, Prix d'interprétation masculine et féminine pour Benoît Magimel et Isabelle Huppert.

⁴ Elsie Walker, *Hearing Haneke: The sound tracks of a radical auteur*, New York, Oxford University Press, 2018.

⁵ « Sound has always been something very important for me. What goes via sound moves me more than goes via the eye. I think the heart can be more easily reached via the ear than the eye. » Id.

⁶ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Haneke par Haneke*, Paris, Editions Stock, 2012, p.40.

⁷ Ibid.

Bach, Schubert ou Mozart que des références picturales. On peut alors s'interroger sur la manière dont la perception des sons influence son travail de cinéaste.

Haneke a d'abord été metteur en scène pour le théâtre à la fin des années 60. Il réalise quelques films pour la télévision entre 1973 et 1985⁸ puis tourne son premier long-métrage pour le cinéma, *Le Septième Continent* (1989), dont la forme répétitive, découpée en trois parties, épouse le récit monocorde de la vie d'un trio familial sur trois ans. La période cinématographique de Michael Haneke s'étend de 1989 à 2017 (*Happy End*), et sera ponctuée de retours à la télévision dans les années 90⁹. La production franco-autrichienne de *Code Inconnu* (1998), puis les récompenses cannoises pour *La Pianiste* en 2001 parachèveront la reconnaissance de Michael Haneke dans le paysage cinématographique international. Tout au long de sa filmographie, des thèmes récurrents sont identifiables, tels que la confrontation de la famille bourgeoise avec les plus modestes, le rejet de l'immigration dans nos sociétés occidentales, la médiatisation de la vie à travers la télévision et plus récemment, les réseaux sociaux. Haneke dresse un constat très amer à propos de la société contemporaine et projette un avenir sombre. On ressort d'autant plus ébranlé du visionnage de ses films que le cinéaste limite le plaisir du spectateur en montrant des scènes traumatiques (un suicide collectif dans *Le Septième Continent*, un attentat dans *71 Fragments d'une Chronologie du Hasard*, des meurtres dans *Funny Games*, etc), en fragmentant le récit, et en bousculant l'interprétation par la mise en place de fausses pistes. Sa mise en scène se base sur la perception du spectateur, dans une recherche qui anticipe nos réactions, qui incite le public à remettre en question ce qu'il voit. En utilisant des moyens récurrents de mise en scène, Haneke est désormais un cinéaste au style identifiable. Une certaine durée des plans, un montage fragmenté, l'économie de musique *off*, sont des éléments constants dans sa mise en scène. Ces outils sont liés au travail de la bande-son, qui nourrit la narration, l'espace et la temporalité du film, et qui est décrite dès l'écriture du scénario.

Dans le sillage du mouvement des actionistes viennois¹⁰ des années 60, Michael Haneke fait partie d'une génération d'auteurs et de cinéastes qui dénoncent l'hypocrisie de la

⁸ « Und was kommt danach ? (After Liverpool) » (1973) ; « Spermüll » (1976) ; « Drei Ways zum See » (1976) ; « Lemminge » (1979) ; « Variation » (1983) ; « Wer was Edgar Allan ? » (1984) ; « Fraulein » (1985).

⁹ « Obituary for a Murderer » (1991) ; « Die Rebellion » (1992) ; « Das Schloss » (1997).

¹⁰ Les actionistes viennois sont un mouvement radical des années 60 tenant un discours radical mis en scène dans des performances mêlant la religion, les corps nus, le sang, etc.

société autrichienne. Ils lui reprochent de se placer comme victime du nazisme alors que le pays avait célébré l'accession d'Hitler comme chancelier en 1938. Handke, Bernhard, Jelinek et Haneke partagent cette sensibilité pour les maux de la société autrichienne : la solitude provoquée par la société de consommation, le cynisme de la publicité, le manque de communication entre les générations, etc. Certains diront que la vision de Michael Haneke est pessimiste, mais le cinéaste l'explique à sa manière :

On demande souvent aux écrivains et aux cinéastes autrichiens pourquoi leurs productions sont aussi acerbes et aussi radicales (...). Je crois que c'est lié à l'habitude typiquement autrichienne de tout mettre sous le boisseau. Du coup, un intellectuel ou un artiste qui entend faire éclater quelque chose au grand jour doit frapper très fort pour se faire entendre, au risque de s'attirer des commentaires de l'étranger où on va se demander quel est l'intérêt d'employer des méthodes aussi drastiques. Je présente le phénomène de manière un peu ironique mais je pense qu'il y a tout de même de ça. ¹¹

Haneke défend une position dans laquelle chaque cinéaste a une responsabilité politique, et doit donner au spectateur les moyens d'envisager sa place dans la situation filmée. C'est, selon l'auteur, une question d'honnêteté intellectuelle : « Un film qui ne fait que me conforter dans ma vision est pour moi une perte de temps. (...) Je pense que c'est la fonction première de l'art dramatique : questionner et remettre en question. »¹²

Le cinéma de Michael Haneke est contestataire, mais s'inscrit dans un modèle de production d'auteur et grand public à la fois, qui cible une classe auquel le cinéaste lui-même appartient : des spectateurs aisés, éduqués, relativement bourgeois. À partir des années 2000, il n'y a plus d'évolution formelle dans son cinéma, mais des démarches complémentaires, autour d'un style de mise en scène de plus en plus maîtrisé. Abandonnée la fragmentation identifiée par des plans noirs dans *Le Septième Continent*, *71 Fragments d'une Chronologie du Hasard* et *Code Inconnu* ; écartées, les adresses à la caméra de *Funny Games*. De tels procédés caractérisent les années 90, période durant laquelle le cinéaste essayait différentes formes de montage, de spatialisation du son, ou d'emploi de la musique. À partir des années 2000, on pourrait déterminer une méthode « haneekienne », marquée par une mise en scène plus conventionnelle. L'utilisation de plans-séquences, le cadrage en plan large, la mise en tension du hors champ par la durée des actions, l'interprétation de la musique à l'écran, autant de

¹¹ Vassili Silovic, *Il était une fois...Le Ruban Blanc*, Arte France, Folamour, 52 min, 2013. Extrait à 00 :10 :04.

¹² Vassili Silovic, *ibid.*, Extrait à 00 :00 :19.

dispositifs de mise en scène qui se répètent dans son œuvre. Ce terme central dans notre réflexion, la « mise en scène », englobe toutes les étapes de conception du film. La définition que nous lui donnerons n'est pas absolue, elle ne vaut pas pour toutes les démarches cinématographiques.

La mise en scène, terme hérité du théâtre, est difficile à préciser lorsqu'on aborde le cinéma car-elle concerne aussi bien ce qui est filmé que ce qui advient avant et après le tournage. Elle peut recouvrir les étapes d'écriture, de tournage, jusqu'au montage et au mixage. Malgré la difficulté de définir le terme, certains en proposent une définition plus précise, tels Bordwell et Thompson en 1979 :

Les spécialistes du cinéma, étendant la définition à la direction également, utilisent le terme pour signifier le contrôle du réalisateur sur ce qui apparaît dans le cadre. Par les origines théâtrales du terme, on pourrait s'y attendre, la mise en scène inclut les aspects qui recourent l'art du théâtre : la scène, l'éclairage, les costumes, et l'attitude des personnages. En contrôlant la mise-en-scène, le réalisateur met en place les événements pour la caméra.¹³

Centrée sur le profilmique, c'est-à-dire, ce qui a été placé pour la caméra, la proposition de Bordwell et Thompson élimine la notion de montage. La mise en scène serait donc le contrôle du réalisateur sur les éléments placés dans le cadre de l'image, et elle se manifesterait à travers des moyens employés également au théâtre : la disposition de l'espace, les éclairages, etc. A contrario d'autres conceptions considèrent la mise en scène comme une totalité organique, par exemple, chez le critique Robin Wood :

Parce que la mise- en- scène, ce n'est pas considérer tous ces aspects comme des éléments séparés et détachables : c'est aussi leur fusion en une seule unité organique, et par conséquent plus, beaucoup plus, que la somme de ces parties. Le ton et l'atmosphère du film, les métaphores visuelles, (...) la relation de toutes les parties au tout : tout cela est mise- en-scène. ¹⁴

¹³ « Films scholars, extending the term to film direction as well, use the term to signify the director's control over what appears in the film frame. As you would expect from the term's theatrical origins, mise en scene includes those aspects that overlap with the art of the theatre: setting, lighting, costume, and the behaviour of the figures. In controlling the mise- en- scene, the director stages the events for the camera. » David Borwell et Kristin Thompson, *Film Art : An Introduction*, New York, MacGrawHill, 2008 (1993), p.112.

¹⁴ « For mise -en- scene is not all these things considered as separate and detachable items : it is also what fuses all these into one organic unity, and consequently more, much more, than the sum of its parts. The tone and the

Wood évoque la totalité organique du film, envisageant la relation des éléments de la production du film entre eux. Aussi, le scénario, l'emplacement de la caméra, les éclairages, les décors, les acteurs, ainsi que leurs déplacements, le rythme donné par un mouvement de caméra, enfin, le montage et la bande sonore font partie de la mise en scène. Dans le cas de Michael Haneke, la mise en scène est en grande partie définie avant le tournage : le découpage est pensé dès l'écriture, et il se précise pendant les repérages des lieux ; aussi, le tournage doit être moulé dans la préparation du cinéaste, qui assure une maîtrise sur les éléments. Une définition potentielle de la mise en scène chez Haneke serait : la maîtrise des éléments de réalisation par le cinéaste (cadre, décors, son, jeu d'acteur, etc). On pourrait donc parler de « direction » au sens propre : une ligne à suivre pour arriver à la destination voulue par le réalisateur. Haneke ne compose pas avec l'aléatoire et fait preuve de rigueur durant le tournage ; aussi, le découpage¹⁵ prévu dans le scénario se concrétise par la mise en place, dès les repérages, des déplacements des comédiens, des emplacements de caméra, etc¹⁶. Au moment du tournage, Haneke délivre un *story-board* à l'équipe, dans lequel il a pris soin de reporter les indications utiles à chaque poste. Celui-ci comporte les axes de caméra, les mouvements des personnages, de la caméra, ainsi que des directives pour l'éclairage et le son. Haneke assure ainsi un contrôle inflexible sur son film, ainsi qu'il le décrit : « Toute l'équipe reçoit un exemplaire de ce *story-board*, si bien qu'il n'y a aucune excuse. On ne peut pas venir me dire : "Je ne savais pas qu'il fallait faire ceci ou cela". C'est ma garantie, et je peux dire : "C'est écrit là, alors pourquoi ça n'a pas été fait ?" »

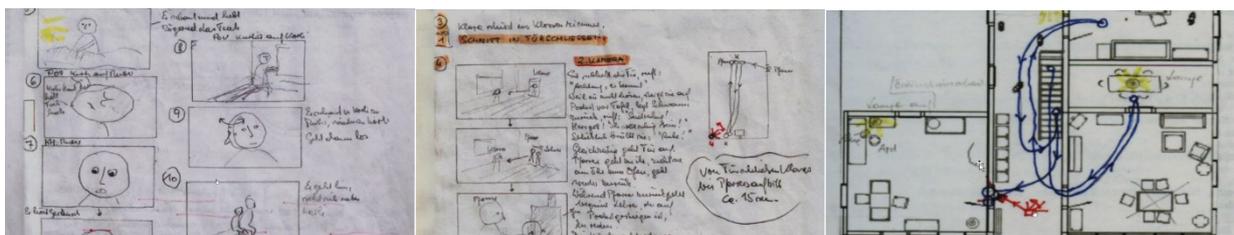


Fig.1 – Découpage pour Le Ruban Blanc. Indications sonores, déplacements des personnages et axe de caméra. Passages à partir de 00 : 17 :18 dans *Il était une fois...Le Ruban Blanc*

atmosphere of the film, visual metaphor, (...) the relation of all parts to the whole : all that is mise- en-scene. » John Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, New-York, Columbia University Press, 2002, p.57.

¹⁵ « Il consiste à fragmenter la continuité en unités cinématographiques de temps et d'espace : les plans. » Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

¹⁶ Les repérages du film *Le Ruban Blanc* sont filmés dans le document vidéo : Vassili Silovic, op.cit.

Chez Haneke, le profilmique¹⁷ est totalement maîtrisé, par conséquent l'étape du montage est rapide, car la narration et la mise en scène ont déjà été traitées. Comment le son est-il envisagé dans cette mise en scène maîtrisée ?

Afin d'étudier cette question, nous nous appuyons sur un corpus de trois films : *Le Septième Continent* (1989), *La Pianiste* (2001), et *Caché* (2005). Notre choix se porte donc sur son premier film autrichien, ainsi que deux films réalisés aux alentours des années 2000. *Le Septième Continent* est le premier film d'une série de trois intitulée ultérieurement la « Trilogie de la glaciation émotionnelle ». Le film raconte comment une famille perd goût à la vie, en reproduisant des actions et des gestes routiniers, et finit par organiser son suicide. Les thèmes récurrents du cinéaste, comme la critique de la société de consommation, l'irréalisation par les médias (télévision et radio), et la mort, sont déjà présents. Sont également visibles les outils de mise en scène qui seront utilisés dans toute son œuvre : utiliser le hors-champ (les dix premières minutes du film résument le lever des personnages sans jamais les montrer), économiser la musique (la musique d'écran est fréquente, mais la musique de fosse n'est utilisée qu'une seule fois), utiliser les éléments sonores dans une représentation naturaliste (la bande-son venant soutenir le rythme du montage par des effets *cut*).

Un second film nous paraît important à intégrer, il s'agit de *La Pianiste* (2001). Réalisé à partir du roman éponyme d'Elfriede Jelinek, le film utilise des moyens plus classiques que *Le Septième Continent*. Il est présenté par Michael Haneke comme un mélodrame viennois par excellence : il décrit la névrose d'Érika Kohut, professeure de piano, prisonnière de la cellule familiale, dont l'émancipation en tant que femme et artiste est impossible. La mise en scène est exempte de formes radicales comme, par exemple, l'exclusion de tout visage humain pour présenter les protagonistes, ou l'utilisation de plans noirs comme césures narratives. Il apparaît important de l'inclure pour le traitement de l'élément musical, qui est toujours lié à l'action, et qui peut, de musique d'écran, passer en musique de fosse. Haneke fait un emploi régulier de la musique, fait rare dans sa filmographie, mais justifié par le récit. Le cinéaste intègre par ailleurs, comme dans l'ensemble de sa filmographie, des formes de mise en scène

¹⁷ Au sens de Souriau : à la mise en place des éléments filmés par la caméra, sur le plateau.

dans un traitement plus classique, comme, dans les plans larges, une mise en tension des bords du cadre par le hors-champ par exemple.

Le troisième et dernier élément du corpus sera *Caché*, sorti en 2005, qui raconte l'irruption d'un fantôme du passé dans la vie d'un homme médiatique parisien, Georges Laurent. Magid, un enfant algérien, a été adopté par les parents de Georges, et pour rester l'enfant unique, ce dernier l'a harcelé jusqu'à obtenir son renvoi vers les services sociaux. Le film parle du sentiment de culpabilité et du racisme, par le prisme psychologique du non-dit et du refoulement. Des thèmes abordés sous la forme d'un thriller psychologique : le personnage qui observe le trio familial incarne, d'une certaine manière, la mauvaise conscience de Georges. Du point de vue du récit, ce personnage invisible est un prétexte à un discours sous-jacent, et le spectateur qui cherche l'identité du voyeur est mis sur une fausse piste. Il est important d'associer ce film au corpus pour voir comment ce personnage insaisissable, expéditeur des cassettes, est défini en creux par la figure sonore de l'acousmètre¹⁸ (un acousmètre muet, sans répliques). Michael Haneke joue beaucoup sur la dualité entre visible et invisible, pour faire naître le mystère, c'est-à-dire ce qui est caché, secret. Haneke se sert du son pour brouiller les pistes narratives, en occupant des zones extra-diégétiques, et il se sert également du montage cut pour interrompre le récit et perturber la vision linéaire du spectateur, dans laquelle le récit se tiendrait uniquement dans l'espace diégétique.

Michael Haneke s'abstient d'ajouter des éléments sur-signifiants à l'image et au son : on peut parler d'une esthétique de l'économie. Par exemple, il s'exprime à propos de l'emploi de la musique : « Quand je fais des films, j'essaie de représenter la réalité sous une forme stylisée bien sûr, mais toujours crédible. Alors on n'entend la musique que si elle est jouée. »¹⁹ L'emploi qu'il fait de la bande-son est par ailleurs très emblématique de cette sobriété, et c'est dans cet élément précis, le son, que nous étudierons le travail du metteur en scène. Bien qu'il paraisse transparent, le son participe à la mise en scène. Le cinéaste en fait un lieu

¹⁸ L'acousmètre est défini par Michel Chion comme « ce personnage acousmatique dont la position par rapport à l'écran se situe dans une ambiguïté et un battement particulier [...] On pourrait le définir comme ni dedans, ni dehors [...] : ni dedans parce que l'image de sa source, le corps, la bouche n'est pas incluse, mais ni dehors non plus parce qu'il n'est pas franchement positionné off [...] » Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p.109.

¹⁹ Robert Fischer, *Viennese obscenities: Michael Haneke on The Piano Teacher*, Wega Film, MK2, Arte France Cinema et Les Films Alain Sarde, 30 min, 2001, passage à 00 : 16 : 56.

privilegié de sa maîtrise et l'utilise pour décrire l'espace et le rythme, créant un style qui témoigne d'une économie des moyens de mise en scène. Dans une conception attachée à la représentation du réel, quels sont les moyens (méthodes ou techniques) employés par Haneke pour intégrer les propriétés narratives, spatiales et temporelles du sonore dans la mise en scène ?

Dans un premier temps, nous aborderons les liens entre la bande sonore et la narration. Il sera d'abord question du rôle de la musique, élément peu employé chez Haneke, mais non négligé. Par sa puissance représentative, la musique peut en effet faire émerger des mondes narratifs différents de la diégèse. Par extension, des sons diégétiques peuvent être investis de pouvoirs symboliques et faire émerger plusieurs niveaux de récit. Il sera également question de l'utilisation des éléments sonores : parole, bruits, musiques, pour remettre en question la véracité des images, dans un modèle réflexif cher à Haneke. L'utilisation de moyens sonores pour montrer l'artificialité de la représentation se perçoit dans la spatialisation des sons, et dans la définition des points de vue et points d'écoute. Dans un deuxième temps, nous verrons comment le son décrit l'espace de la fiction. En s'efforçant de traduire la réalité en l'imitant le plus fidèlement possible, le cinéaste compose l'espace en se basant sur le modèle du réel. Dans cette optique, le son direct est un moyen de capter l'empreinte sonore du jeu d'acteur, dans les décors-mêmes. Quand ces décors sont en studio, Haneke s'efforce de fabriquer une image la plus juste possible en post-production, celle qui correspondra le mieux à l'image sonore qu'il a en tête. Aussi l'idée de la réalité à laquelle le cinéaste est attachée montre une certaine subjectivité. Les décors sonores sont impactés par cette obsession naturaliste : les ambiances n'évoquent pas d'autres espaces que ceux qui sont représentés. En effet, le cinéaste ne souhaite pas ajouter de sons « inutiles », ceux dont la cause n'est pas visualisée, et ce principe a des conséquences sur la description de l'espace. Enfin, nous nous pencherons sur les liens entre les sons et la temporalité. D'une part, nous verrons comment la bande sonore, surtout la parole, dessine les différentes temporalités de la narration : le temps chronologique et le temps du récit. D'autre part, Haneke se montre très attentif au rythme du film. Le dernier chapitre sera l'occasion de mettre en valeur la manière dont le cinéaste utilise le son pour renforcer la structure du récit et le rythme du montage ; aussi, ce chapitre sera consacré à l'incidence des éléments sonores sur la perception du rythme du film.

Première partie : Bande sonore et narration

I. La mise en scène du son est un acte narratif

Dans son ouvrage *La Musique au Cinéma*, Michel Chion définit les espaces que la musique peut habiter à travers les formules « musique d'écran » et « musique de fosse », qu'il préfère à celles de musique « diégétique » et « non diégétique »²⁰. Dans *L'Audio-vision* il reformule sa proposition : « Nous préférons (...) recourir à ces dénominations qui, sans préjuger de la position subjective de cette musique quant à la situation montrée, posent tout simplement le lieu d'où celle-ci est émise. »²¹ Il propose cette terminologie afin d'éviter toute confusion possible entre les questions liées à l'espace, et celles d'ordre narratif. Ainsi, il conviendrait de faire l'analyse de la musique en deux temps : d'une part, décrire la position de la musique dans l'espace, d'autre part, définir son (ou ses) emploi(s) dans la diégèse. Si l'emplacement de la musique est lié à son rôle dans le récit (par exemple, on prête facilement une fonction de commentaire à la musique de fosse), il n'est pas déterminant de façon absolue, c'est-à-dire que la spatialisation n'est pas fonction de la narration. Par exemple, dans *Le Septième Continent*, les musiques d'écran issues du programme *Eurovision*²² peuvent être interprétées comme un regard ironique sur la cellule familiale. Souvent chez Haneke, la musique est spatialisée de façon ambiguë, passant de l'espace diégétique à l'extra-diégétique, telle la séquence du peep-show de *La Pianiste* par exemple, ou encore, dans *Le Septième Continent*, cette ambiguïté se manifeste par l'action d'un son diégétique sur la musique de fosse (dans cet exemple un claquement de portière interrompt la musique).

On ne peut assigner un rôle prédéterminé à la musique en fonction de l'espace qu'elle occupe, car elle a le pouvoir de se soustraire à l'espace et au temps diégétique : « Hors-temps et hors-espace, la musique communique avec tous les temps et tous les espaces du film, mais

²⁰ « Pour des raisons diverses- dont la confusion possible sur le terme de diégèse- nous préférons parler de "musique d'écran" pour la musique clairement entendue comme émanant d'une source présente ou suggérée dans l'action (...). Par opposition, la "musique de fosse" (dite non diégétique) est celle que le spectateur réfère par élimination à une fosse d'orchestre imaginaire (...). » Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2002 (1995), p. 189.

²¹ Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 71.

²² Les titres de Jennifer Rush et Meat Loaf apparaissent sur l'écran de télévision dans les premières et dernières parties du film.

laisse exister ceux-ci séparément et distinctement. »²³ Selon Chion, la musique possède son propre espace-temps, qui cohabite avec celui de la diégèse, sans le partager totalement. Elle peut ainsi habiter d'autres mondes narratifs, c'est-à-dire, des « environnements projetés mentalement »²⁴, impliquant plusieurs niveaux de représentation se scindant le long d'un axe (le monde narratif, ou diégétique, les hétéro-univers, ou univers internes aux personnages, les fosses, et les mondes de la fabrication²⁵). Est-ce le privilège de la musique de pouvoir se détacher de la diégèse pour évoquer des mondes différents ?

Telle la musique qui peut basculer d'un monde à l'autre, générant une certaine ambiguïté dans le récit, les sons non visualisés peuvent évoquer d'autres univers narratifs (qu'il s'agisse de bruits, ou de voix). Débarrassés de leur ancrage dans l'image, ces sons hors-champ ou *off* valent comme décor sonore, et peuvent aussi avoir une fonction symbolique. Nous posons l'hypothèse selon laquelle plus un son symbolise une idée dans le récit, plus il peut basculer dans un monde narratif autre que la diégèse. Ainsi les sons peuvent nourrir les *mondes narratifs*, expression empruntée à Genette par Laurent Jullier²⁶, que ce dernier définit comme autant de représentations simultanées et possibles (Jullier classe les types de mondes narratifs selon leur proximité au monde réel). En occupant les mondes narratifs, les éléments de la bande sonore, musique, bruits, et voix, permettent la conception de différents niveaux de récit. Dans notre corpus, nous allons voir de quelle manière les sons, y compris la musique, sont mis en scène afin de transgresser l'espace de la diégèse et évoquer d'autres espaces narratifs.

I.1 La musique, agent évocateur d'autres mondes narratifs

En tant que monde narratif, la musique est choisie dès le scénario. Par exemple, dans le roman original *La Pianiste*, Elfriede Jelinek cite des extraits musicaux issus du *Voyage d'Hiver*, de Schubert, et intègre également *l'Opus 33b* de Schönberg pour l'audition de Klemmer. Dès l'écriture du scénario, Haneke a repris les choix musicaux de l'auteur, et a placé

²³ Michel Chion, op.cit., p. 72.

²⁴ Raphaël Baroni, "Monde narratif/Storyworld", site RéNaF (réseau des narratologues francophones), 21 février 2019, <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/02/monde-narratif-storyworld/>, consulté le 15-11-2020.

²⁵ Laurent Jullier, *Les sons au cinéma et à la télévision : précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 103.

²⁶ Ibid.

tous les autres morceaux, précisant leur mode d'apparition spatiale (*in* ou *off*), ainsi que leur rôle symbolique dans le récit. Afin d'étayer ces affirmations, nous présenterons, dans notre développement, des extraits des scénarii de *La Pianiste*. Dans notre corpus cependant, la musique est uniquement présente dans *Le Septième Continent* et *La Pianiste*, et *Caché* ne comporte aucun élément musical, qu'il soit d'écran ou de fosse. Nadine Muse, la monteuse son, fournit un élément d'explication concernant l'utilisation de la musique par le cinéaste : « [Haneke] ne met pas de musique dans ses films parce que pour lui c'est un artifice, on ne met de la musique que si elle jouée ou si elle est réelle. »²⁷

Dès l'écriture, la spatialisation est envisagée, et les passages d'un monde narratif à l'autre sont prévus. Chez Haneke, l'emploi de la musique est fréquemment mis en scène par un basculement du monde diégétique vers les mondes intérieurs, ou encore, vers l'univers de la fosse. Nous verrons comment dans *La Pianiste*, et dans *Le Septième Continent*, la mise en scène des musiques provoque un glissement entre les deux mondes narratifs : le diégétique et l'extra-diégétique.

I.1.a Fonctions narratives de la musique chez Michael Haneke

D'une manière générale, on repère deux fonctions portées par la musique dans *Le Septième Continent* et *La Pianiste*. La première est une fonction descriptive, qui détermine la « musique comme monde », pour reprendre la formule de Chion, qui, dans le chapitre du même nom, précise :

La musique, d'abord, habite chez les personnages. Elle est donc en cela un élément du scénario : même lorsqu'elle n'est pas le sujet de l'histoire, elle permet de caractériser le milieu où se déroule l'action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes (...) ²⁸

Rappelant la notion des mondes internes aux personnages (ou hétéro-univers, selon Jullier), cette observation confirme l'importance de la musique dans la description des personnages. Dans *La Pianiste*, la musique classique personnifie le milieu professionnel dans lequel évolue Érika, très compétitif, duquel elle se trouve exclue, comme le décrit Haneke :

(...) vous devez d'abord comprendre que dans ce film, nous voyons une situation très autrichienne. Vienne est la capitale de la musique classique (...) cette culture utilise une fonction sociale qui assure la

²⁷ Entretien avec Nadine Muse, réalisé par l'auteur en mai 2008 à Paris, annexe 3, p.142.

²⁸ Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 242.

répression, d'autant plus que la musique classique devient un objet de consommation. [Ces questions] sont des préoccupations de roman d'Elfriede Jelinek, dans lequel la protagoniste a une chance, petite, de s'émanciper uniquement en tant qu'artiste. Cela ne fonctionne pas, bien sûr, car en un sens son art se retourne contre elle.²⁹

On peut interpréter le choix de Schubert comme indicateur de la psychologie d'Erika, le compositeur étant emblématique de l'enseignement pianistique viennois, et les morceaux, tels le *lied* « Im Dorfe » du *Winterreise*, sont liés à Érika. Inspiré par les poèmes de Wilhelm Müller, Schubert compose le cycle du *Winterreise (Voyage d'Hiver)*, récit intérieur d'un homme célibataire éconduit. Certains thèmes du film sont partagés dans l'œuvre, notamment : la solitude, l'abandon, l'amour impossible. Dans le cycle, « Im Dorfe » est le *lied* qui fait acte de la séparation du héros romantique avec le monde extérieur, duquel il se sent étranger. Dans *La Pianiste*, le thème confronte l'enseignante avec Anna, sa jeune élève, dont la relation avec sa mère et Walter présente des similitudes avec le parcours d'Érika³⁰. Autre exemple, dans *Le Septième Continent*, la musique de variétés programmée par les chaînes radiophoniques et télévisées démontre le peu de culture et le manque d'intérêt des personnages pour l'écoute musicale.

La deuxième fonction de la musique, réside, tel un « épigraphe symbolique »³¹, dans l'énoncé qu'elle contient. Par sa composition, un thème musical peut mener à une interprétation parallèle à celle de l'action diégétique. Mais que faut-il entendre par le terme "symbolique" ? Le symbole a été l'objet d'études dont nous ne ferons pas l'état, notamment des études sémiologique (Saussure) et psychanalytiques (Lacan). Le *Petit Robert* le définit, au sens littéraire, comme un élément ou énoncé descriptif ou narratif qui est susceptible d'une double interprétation, sur le plan réaliste et sur le plan des idées. Dans *La Musique au Cinéma*, Michel Chion démontre, à travers l'analyse de la composition de thèmes originaux, que ceux-

²⁹ « (...) you need first to understand that in that film we are seeing a very Austrian situation. Vienna is the capital of classical music (...) like the surroundings can become an instrument of repression, because this culture takes on a social function that ensures repression, especially as classical music becomes an objet of consumption. [These issues] are concerns of the Elfriede Jelinek novel, wherein the female has a chance, a small one, to emancipate herself only has an artist. This doesn't work out, of course, since her artistry turns against her in a sense. » Christopher Sharrett, « The World That Is Known : An Interview With Michael Haneke », *A companion to Michael Haneke*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2010, p.584.

³⁰ Le travail d'Elsie Walker rend compte de ces aspects, *Hearing Haneke*, op.cit.

³¹ Michel Chion, op cit, p. 205.

ci désignent des aspects de l'univers du film, comme les traits de caractère d'un personnage par exemple. Aussi nous envisagerons la symbolique de la musique à travers ce sens supplémentaire qu'elle apporte, telle une seconde strate émotionnelle, ou descriptive. Dans *La Pianiste*, Walter exécute deux fois l'Andantino de la *Sonate en La majeur* de Schubert, extrait choisi pour symboliser la relation entre Erika et son élève. Le morceau joué est la troisième partie du mouvement Andantino en fa dièse mineur. La composition, sobre, associe une phrase mélodique descendante à un thème semblable à une marche, sur trois octaves descendantes également. La sobriété de la composition, sa tonalité, ainsi que son mouvement descendant symbolisent la mélancolie de leur relation et la détresse d'Érika. Dans le scénario, le cinéaste s'autorise quelques commentaires sur ce mouvement : « Et l'Andantino de Schubert comble charitablement le fossé qui sépare les protagonistes de cet amour inégal. »³²

I.1.b La spatialisation renforce le pouvoir symbolique de la musique

Le choix des extraits musicaux est doublement justifié par leur aspect descriptif et symbolique : description de l'état psychologique des personnages et symbolisme de la relation amoureuse. Nous formulerons l'hypothèse selon laquelle l'ouverture vers d'autres mondes narratifs est moindre lorsqu'il s'agit d'une musique d'écran, alors qu'elle serait plus évidente si la musique est *off*. Placée en fosse, la musique offre un accès plus direct au symbolique. Par exemple, dans *La Pianiste*, les cours que Érika donne à Anna sont filmés dos aux interprètes, concentrées sur l'exécution de la partition. La mise en scène accentuant l'idée du travail de l'interprétation, la symbolique contenue dans la musique est moins accessible (le but est de filmer le travail). Ainsi, lorsqu'un passage du monde diégétique vers la fosse (et réciproquement) est mis en scène, le symbolique prend l'ascendant sur le descriptif (et vice-versa). Cependant, le postulat doit être contextualisé, car, indépendamment de son association avec le geste de l'interprète, la musique a le pouvoir d'évoquer d'autres dimensions imaginaires, ainsi que le remarque Chion :

Dans un concert l'attention de l'auditeur, inconsciemment ou consciemment, ne cesse de flâner entre l'écoute intérieure, l'observation du spectacle offert par l'exécution et la salle, et souvent des absences ou des échappées, dans lesquelles on rêve sur le fil de la musique sans forcément en suivre le discours.³³

³² Michael Haneke, *La Pianiste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 84.

³³ Michel Chion, *op cit*, p. 261.

Dans *La Pianiste*, la mise en scène des interprétations musicales ne laisse pas le temps d'apprécier l'intégralité des morceaux. Lors de l'audition de Walter, les œuvres se succèdent par un montage *cut*, à l'image et au son, mais on ne les apprécie pas entièrement. Il en est de même pour toutes les musiques interprétées dans le film : elles ne sont pas délivrées entièrement. Peut-être s'agit-il, pour le metteur en scène, d'impliquer la représentation des instrumentistes à l'action du film, sans que cette dernière ne dépende totalement du sens induit par la musique.

Souvent chez Haneke, la modalité d'apparition de la musique en *off* impose d'abord l'élément musical à l'écran avant de le spatialiser dans le monde des fosses. Selon l'expression propre à Laurent Jullier³⁴, le récit peut être divisé en plusieurs niveaux de représentations simultanées. Les fosses correspondent à l'espace *off*³⁵. Par exemple, dans *Funny Games*, la famille joue à un *blind-test* de musique classique grâce à l'autoradio quand la musique de fosse surgit³⁶. Également, dans *Benny's Video*, le prélude de Bach³⁷ provient du programme télévisé que regarde Benny avant qu'il ne bascule dans le monde extra-diégétique. Par ailleurs, dans sa lecture de l'extrait d'Alan Berg dans *Le Septième Continent*, Michel Chion relève l'ambiguïté du statut diégétique ou extra-diégétique de la musique :

(...) dans la scène où la petite Evi attend son père dans un parking : on entend, *dans les airs*, un passage précis du concerto pour violon d'Alan Berg "à la mémoire d'un ange" (le célèbre choral qui évoque Bach) sans pouvoir identifier la source, puis, comme cela arrive souvent, nous réalisons rétroactivement que la musique était diégétique, alors qu'elle se termine soudainement et brutalement au moment où le propriétaire d'une voiture démarre. ³⁸

Michel Chion remarque une certaine ambiguïté quant à la spatialisation : elle ne semble pas être une musique d'écran, pourtant, elle est interrompue par un son diégétique.

³⁴ Le concept de "monde" est emprunté à Genette par Laurent Jullier dans son ouvrage *Les sons au cinéma et à la télévision*.

³⁵ Le terme est un héritage de l'opéra et des spectacles de lanterne magique, qui étaient accompagnés d'un orchestre ou d'un conférencier disposé dans un espace hors de la représentation.

³⁶ *Bonehead* du groupe *Naked City*.

³⁷ *BWV 731, Liebster Jesu, wir sind hier*, J.S.Bach.

³⁸ « (...) in the scene where little Evi waits for her father in a parking lot : We hear, in the air, a precise passage from Alan Berg's violin concerto "in memory of an angel" (the famous chorale that evokes Bach) without being able to identify its source, then, as often happens, we realize only retroactively that the music was diegetic, ending suddenly and brutally when a car owner starts his car. » Michel Chion, « Without Music: On *Caché* », *A Companion to Michael Haneke*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2010, p. 164.

Dans l'exemple cité, en comparant la qualité de la restitution du concerto avec les autres musiques du film (musiques d'écran), on remarque que le son n'est pas filtré comme s'il provenait des haut-parleurs d'une voiture. Au contraire, la musique présente les caractéristiques d'une restitution fidèle, dans laquelle les timbres des instruments sont respectés. On note la présence d'autres éléments sonores, mixés au même plan que la musique : les bruits de pas de l'enfant, un moteur qui démarre au loin, ainsi que les voix des adultes. D'où l'expression employée par Chion de musique « in the air », renvoyant au type de spatialisation qu'il a nommé *on the air* : « On appellera les sons sur les ondes (on the air) les sons présents dans une scène, mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, etc. (...) Ces sons on the air, en principe situés dans le temps réel de la scène, franchissent donc les barrières d'espace librement ³⁹». Du mixage entre la musique *off* et les éléments diégétiques provient l'impression que la musique est diffusée à partir d'une source diégétique (la nature de la source n'est pas précisée dans l'article). Effet produit par le montage son : l'arrêt de la musique sur le claquement de la portière contribue à la confusion entre les deux mondes, *off* et diégétique. Cependant, le mixage ce n'est pas le seul procédé que Haneke utilise pour mêler les deux univers. Le découpage de la scène, solidaire de la composition musicale, renforce la correspondance entre le symbolisme contenu dans la musique et l'errance de la fillette à l'aube de sa mort, car la mise en scène est dirigée par la structure de l'extrait. Le cinéaste a choisi la citation d'un choral de Bach (« Es ist genug ») dans une œuvre d'Alan Berg appelée « À la Mémoire d'un Ange », le concerto étant dédié à la fille d'Alma Mahler, décédée brutalement. L'œuvre revêt le caractère d'un requiem, qui, dans le contexte de la séquence, accompagne les dernières heures d'Eva qui va mourir le lendemain. Un travelling droite- gauche accompagne la progression d'Eva au centre des carrosseries de voitures, alors que deux phrases musicales se font entendre, interprétées par les bois et les cuivres (le choral), ponctuées de la réponse du violon soliste, en contrepunt. Puis une troisième phrase du choral, à laquelle réplique le violon doublé d'un basson, présente les deux directions du regard d'Eva : à sa droite repose le fleuve, à sa gauche se tiennent les adultes. Le plan large sur le père en compagnie du vendeur est présenté sur la réplique la plus sombre (le violon est doublé du basson). Enfin le choral et le violon reprennent la citation de Bach, « Es ist genug », guidant l'apparition du bateau qui traverse le cadre de la droite vers la

³⁹ Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 68.

gauche. Le claquement de la portière interrompt la musique et le défilement du bateau également, car le plan, contre-champ du regard d'Eva, est chassé par un raccord sur son visage. Enfin, Eva se retourne vers la voiture familiale, qui passe derrière elle. Alors que le cadre suit le véhicule par un mouvement de panoramique, la présence du fleuve est définitivement évacuée de la séquence, ainsi que la rêverie d'Eva. Ainsi, il convient de nuancer la proposition de Chion quant à l'appartenance diégétique de la musique : les deux univers diégétiques *off* s'influencent l'un l'autre, mais la musique appartient à l'univers intérieur de la fillette.



Fig. 2 – La vente de la voiture. Passage à 01 : 02 :52 dans *Le Septième Continent*

Dans *La Pianiste* également, le passage d'un univers diégétique à celui du monde intérieur d'Érika est un élément narratif dont la mise en scène est pensée dès l'écriture. Il existe cependant quelques différences dans la version écrite par rapport à la version filmée. L'Andantino de la *Sonate en La majeur* de Schubert intervient à deux reprises dans le film, alors qu'il est repris six fois dans la version écrite. Le cinéaste a conservé les séquences où la musique était prévue *in* : on entend l'Andantino joué par Walter, une première fois, lors de son audition (l'extrait résonne en hors-champ sur un plan d'Érika), et la seconde fois cet extrait devient l'objet d'étude du cours de piano. D'abord symbole de la relation entre Walter et Érika, puis expression de l'esseulement de la jeune femme, il résonne, dans le scénario, tout au long du récit. Haneke avait prévu que l'Andantino soit d'abord introduit de manière

diégétique, pendant la scène de l'audition de Klemmer (« Klemmer joue les dernières mesures de l'Andantino (...) »⁴⁰) Ensuite, pendant la filature où Érika découvre Walter jouant au hockey sur glace, le morceau était situé dans le monde des fosses (« La musique commence doucement : c'est l'Andantino de la Sonate en La majeur de Schubert, que Klemmer a joué lors de son audition »⁴¹). En *off*, une seconde fois, l'Andantino est mentionné lors de la séquence du ciné-parc, alors qu'Érika fuit les insultes du jeune garçon, surprise dans son activité voyeuriste (« Lentement commence l'Andantino de Schubert »⁴²). Et il revient dans l'espace diégétique pendant le cours donné à Walter (« Gros plan : les mains de Klemmer jouent la partie rapide de cet Andantino qui nous est déjà familier. » et « Et l'Andantino de Schubert comble charitablement le fossé qui sépare les protagonistes de cet amour inégal. »⁴³). Et enfin, il apparaît une dernière fois lorsqu'Érika, éconduite par Walter, se sauve sur la glace de la patinoire (« Finalement, Schubert la prend en pitié et son Andantino, qui aurait dû en fait accompagner l'amour d'Érika pour Klemmer, donne à sa honte une certaine dignité et la grâce miséricordieuse du chagrin. »⁴⁴). À plusieurs reprises, il est prévu que la musique se prolonge en *off* sur plusieurs séquences, ce qui est mentionné par : « La musique continue (Andantino). »⁴⁵ La description des deux dernières occurrences dévoile le projet du cinéaste, l'Andantino étant lié à l'échec de la relation entre la pianiste et son élève, et à l'échec de la vie sentimentale d'Érika en général. Ainsi, il vient combler, symboliquement, la distance entre les deux personnages, et commente aussi la détresse d'Érika. Dans le film, Haneke a supprimé la référence musicale telle qu'il l'avait imaginée, en *off*, commentaire de certaines séquences. Mais la mise en scène de l'interprétation de Walter, par deux fois réalisée dans le monde diégétique, est située hors-champ, ce qui permet d'envisager la musique comme révélateur de l'état intérieur d'Érika. Dans le scénario, la séquence de l'audition prévoyait un montage en champ-contre-champ qui se resserrait progressivement sur Érika et Walter, alors que dans le film, Erika écoute les interprétations que le candidat exécute, et nous restons sur son plan, sans contre-champ sur Walter, tandis que le montage *cut* produit des ellipses dans les morceaux et resserre le cadre à deux reprises. Le montage se concentre sur la réaction

⁴⁰ Michael Haneke, *La Pianiste*, Cahiers du Cinéma, p. 40.

⁴¹ Ibid., p. 52.

⁴² Id., p. 59.

⁴³ Id., p. 80, 84.

⁴⁴ Id., p. 105.

⁴⁵ Id., p. 53, 59, 60, 84.

d'Érika, et le spectateur s'identifie volontiers à son émotion. La séquence du cours de piano, quant à elle, s'ouvre avec un *top shot* sur les mains de Walter interprétant l'Andantino au clavier. L'extrait est donc totalement lié au monde diégétique, et la mise en scène porte un regard analytique sur le jeu de l'interprète, qui n'appelle pas l'émotion. Alors que la musique s'arrête, et que nous découvrons le visage d'Érika, troublée, nous actualisons notre lecture du morceau, car l'émotion et la valeur symbolique qu'il contient est révélée dans l'instant de silence qui suit.



Fig. 3 – Klemmer joue l'andantino de la *Sonate en La majeur* de Schubert. Passage à 01:18 :21 dans *La Pianiste*

Dans la version finale, le *off* prévu dans le scénario a fait place au hors-champ, et c'est par l'écoute prêtée à l'interprétation de son amant que nous accédons au ressenti d'Érika. Alors qu'une spatialisation en *off* appellerait directement une interprétation du monde intérieur d'Érika, l'appartenance de l'Andantino de la Sonate en La majeur au monde diégétique permet une mise en scène plus subtile, d'avantage concentrée sur l'échec de la relation entre les deux protagonistes que sur l'expression du triste esseulement d'Érika.

Une autre œuvre de Schubert, le *Trio opus 100*, connaît le même traitement : d'abord présenté en *in*, lors d'une répétition des professeurs du conservatoire, elle chevauche la séquence suivante, et s'arrête alors qu'Érika regarde une vidéo pornographique (la musique est stoppée par l'insertion, en hors-champ, d'une pièce de monnaie). Alors que le passage du diégétique au monde intérieur du personnage se produit, Haneke a commenté cette mise en scène de la manière suivante :

P.R et M.C. : Ce rapport musique-image était-il un moyen de retrouver les brusques passages au monde mental qui, dans le roman, mettent en relief le déséquilibre d'Erika ?

M.H. : Oui, c'est ce que je recherchais. Car je pense qu'on peut être cultivé et pervers. La culture ne nous protège pas des abîmes de la vie.⁴⁶

Aussi la mise en scène de la musique, à travers différents mondes narratifs, permet d'explorer l'émotion et la symbolique contenue dans la musique. La pluralité des mondes narratifs étant prévue dès le scénario, leur mode d'apparition également. La spatialisation de la musique se fait à mesure que l'action est décrite, l'une étant liée à l'autre. Au-delà des fonctions descriptives et symboliques de la musique, c'est la mise en scène qui est pensée, le scénario étant le canevas sur lequel la séquence va s'appuyer, et la musique imposant son découpage, telle la déambulation d'Eva dans la casse auto du *Septième Continent*. Michael Haneke, dans sa volonté de maîtriser la structure globale du film, applique la même méthode aux autres éléments hors-champ et *off*. Les bruits, les voix non visualisés participent de la mise en scène en évoquant d'autres mondes narratifs.

1.2 Basculement des bruits d'un monde à l'autre

Comme le précise Nadine Muse, la monteuse son : « Beaucoup d'éléments sonores sont écrits dans le scénario. Les sons importants sont prévus : il sait vraiment ce qu'il veut. »⁴⁷ En effet, chez Haneke, les sons « importants », nécessaires à l'action *in* et *off* se distinguent par une écriture en majuscules. Notons que dans la rédaction des scènes, Haneke amalgame le *off* et le hors-champ, il n'envisage pas le rapport des sons à l'univers narratif diégétique, mais uniquement la relation entre ce qui est visualisé et non visualisé. A contrario, nous considérerons que les sons hors-champ sont les sons dont la source est en dehors du cadre de l'image, et qui proviennent du même temps et du même espace que ceux représentés. Les sons hors-champ appartiennent donc à la diégèse, c'est-à-dire, à un univers narratif déterminé par un espace et un temps donnés. Également, la diégèse fixe un certain savoir narratif, par lequel on a connaissance des personnages et de l'intrigue. Dans notre analyse, nous ferons la distinction entre les sons hors-champ, qui se rapportent au monde narratif diégétique, et les sons *off*, qui proviennent d'un univers extra-diégétique, et correspondent au monde narratif des fosses.

⁴⁷ Nadine Muse, loc.cit., p.136.

De manière récurrente chez Haneke, la mise en scène produit un glissement des mondes diégétiques vers les fosses, et réciproquement. Les sons non-visualisés ont la propriété de pouvoir générer un passage de l'un à l'autre, ainsi que le développe Antoine Gaudin :

(...) le rapport entre l'espace effectivement *représenté* (cadré) et l'espace hors-champ construit par les sons est relié au processus de compréhension imageante du spectateur. En conséquence, il peut opérer en même temps au niveau cognitif/sensoriel et au niveau sémantique/symbolique. À partir de sons réalistes localisés dans le monde des personnages, il est donc possible pour le cinéma de proposer des extensions spatiales plus étendues, profondes et mystérieuses que celles du régime perceptif courant.⁴⁸

À partir de la notion d'extension spatiale, Gaudin relève le caractère cognitif/sensoriel, ainsi que sémantique/symbolique des sons hors-champ. Michel Chion remarque quant à lui que lorsque d'autres éléments de la bande sonore parcourent les mondes non diégétiques (un commentaire en voix-off, par exemple), le monde narratif s'en trouve « frappé d'irréalité »⁴⁹. Il y aurait donc des codes définissant le degré de réalité, ou de véracité propre à chaque monde, afin de les identifier. Par exemple, dans *Le Septième Continent*, un avertisseur sonore résonne à plusieurs reprises dans le film, et il est acousmatique (on ne voit pas sa source), jusqu'à ce qu'on visualise un bateau. Jusqu'à ce que la source soit identifiée, on a pu l'interpréter comme un élément du départ pour l'Australie, ou symboliquement, comme un appel au voyage. Acousmatique, l'avertisseur sonore est un objet irréel, flottant entre l'univers diégétique et l'hétéro-univers ; ancré à sa source (le bateau), il devient un "vrai" son, c'est-à-dire, valant pour un univers diégétique donné. Selon Gaudin, d'une perception réaliste, potentiellement diégétique, le basculement vers un univers extra-diégétique peut advenir, sous la condition que les éléments sonores ne soient pas visualisés. En effet, tant que l'avertisseur sonore n'a pas été identifié à l'image, le spectateur a pu concevoir des extensions spatiales « mystérieuses ». Maîtrisés par le réalisateur, qui prévoit leur spatialisation dès l'écriture, les sons hors-champ ou *off* font partie de la monstration. À travers cette dernière, « travail conjoint de la mise en scène et de la mise en cadre »⁵⁰, Haneke montre, mais également il fait entendre, dévoilant d'autres possibilités narratives. Par le biais des sons non

⁴⁸ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 177.

⁴⁹ Michel Chion, *ibid.*

⁵⁰ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique : cinéma et récit II*, Paris, Nathan, 1990, p. 55.

visualisés, il est donc possible d'avoir un contrepoint sur la diégèse, et ce, de la même manière que la valeur symbolique de la musique s'accroît quand elle passe du *in* au *off*. Désancrer les sons de leur cause à l'image permet de leur conférer un rôle symbolique, et nous allons voir comment Haneke applique les effets de ce "désancrage" dans sa mise en scène.

1.2.a Cas de spatialisation "libre"

À l'instar des variations sur des thèmes musicaux, la reprise d'éléments sonores fait l'objet d'une évolution quant au traitement du matériau sonore lui-même, de l'espace, et donc du sens. Lorsque l'ancrage du son devient flottant, en passant hors-champ, ou *off*, le son ne nous renvoie plus à la cause directe, mais aux multiples occurrences que nous avons vues dans le film. Par ce procédé, le contenu symbolique du son se révèle.

La première séquence du *Septième Continent* est réalisée dans un *car-wash* : le montage décrit par accumulation les parties du véhicule qui sont nettoyées (plaque d'immatriculation, phare droit, pneu, pare-brise), puis, depuis le siège arrière, nous passons à l'intérieur de la voiture, et les parents apparaissent pour la première fois de dos, en amorce. À la fin du nettoyage, la caméra retourne à l'extérieur, le cadre est large : la voiture s'avance vers nous, filmée en un mouvement de la gauche vers la droite, puis elle sort du champ, permettant au spectateur de découvrir une affiche publicitaire pour l'Australie. Dans la séquence il n'y a pas de sons autres que celui de la machine : le bruit blanc⁵¹ est modulé selon que le plan est proche ou en retrait, mais pas de dialogue, aucun son hors-champ. Haneke souligne l'absence de communication entre les personnages par ce bruit masquant omniprésent : s'il y avait eu un dialogue entre Georg, Anna et Eva, le son du jet d'eau aurait été mixé au second plan sonore pour que les voix soient intelligibles. Dans un premier temps, le bruit blanc du *car-wash* a un rôle narratif, dans lequel il permet de construire la situation du début du film, qui place l'absence de communication comme un enjeu central. Clôturent cette première partie, l'image publicitaire que nous avons aperçue s'anime dans un décor inquiétant de plage exotique. Dans cette ambiance, qui s'avère être le cauchemar de Georg, le bruit d'une vague en hors-champ grossit jusqu'à dépasser le niveau sonore des autres éléments, principalement des cris d'oiseaux. La vision s'efface, en un raccord *cut*, pour revenir

⁵¹ En acoustique, le bruit blanc est la somme de toutes les fréquences audibles.

à un plan diégétique sur la table de chevet du couple. Dans cette séquence, le bruit blanc est solidaire d'un motif évoquant les vagues, et il menace d'ensevelir Georg, qui, chaque semaine, fait l'expérience sensorielle de la submersion dans sa voiture pendant le cycle du *car-wash*. D'une réalité diégétique, le bruit est passé à l'univers interne du personnage de Georg et symbolise l'angoisse du personnage. Dans la seconde moitié du film, Haneke reprend le motif sonore associé au *car-wash* et il fait évoluer la situation narrative. Georg conduit la voiture au nettoyage après être passé tout près d'un accident sur la route. Les personnages, mutiques, patientent dans l'habitacle, alors que la mère, traumatisée par l'accident de voiture, tente de dissimuler ses pleurs dans le bruit ambiant. Dans ce contexte, le bruit blanc envahit tout l'espace sonore, il empêche donc les personnages de s'exprimer et de s'entendre, et révèle l'absence du partage des affects dans la cellule familiale. Enfin, la dernière séquence du film fait écho au bruit blanc du *car-wash* en alternant des images du film en *flash-back* avec le montage *jump-cut* d'une télévision figée sur de la neige électronique. L'unique élément sonore de cette séquence est le bruit blanc de la télévision, qui change d'espace sonore à mesure que la séquence progresse. Sur les deux premiers plans, le bruit blanc de la télévision est *in*, et fait partie de l'ambiance sonore. La séquence débute sur un gros plan de Georg allongé, qui attend la mort (peut-être est-il déjà mort). Un raccord se fait de son regard vers un plan large de la télévision parmi les débris. Puis Haneke introduit un plan du *car-wash* dans lequel on voit les balais de nettoyage depuis l'intérieur de la voiture. Le bruit blanc de la télévision devient celui du *car-wash*. Le plan sur la télévision revient, appelant un retour à l'espace diégétique, puis se trouve à nouveau interrompu par la série d'images du passé : aquarium brisé, caisse à outils, etc. Tout au long de cette séquence, le montage alterne l'image diégétique de la télévision avec celles du passé dans le film, et peu à peu le volume du bruit blanc grossit, jusqu'à passer totalement *off*. La fin du film nous replonge dans cette masse sonore artificielle, le bruit blanc, qui provient la première fois d'un jet d'eau puissant, puis modélise un bruit de vagues, et enfin émane du circuit électronique de la télévision. Le paysage de la plage australienne, avant-dernière image de cette série, n'est pas sans ironie vis-à-vis de l'encart publicitaire du début du film. Le bruit blanc, symbole de l'absence de communication, générateur d'angoisse pour Georg, adjuvant pour Anna, se révèle comme contrepoint dans le projet du voyage, délivrant le double sens de la formule « Septième Continent » (la mort).



Fig. 4 – La mort de Georg. Passage à partir de 01 : 39 :00 dans *Le Septième Continent*

Parcourant plusieurs univers, la diégèse, le hors-champ, puis le *off*, le bruit blanc dans *Le Septième Continent* est un repère dans le film, un motif sonore qui amorce une entrée symbolique dans le récit. Tout comme la présence musicale de l'Andantino de Schubert dans *La Pianiste*, moins la source est identifiable à l'image, plus l'interprétation du son est d'ordre symbolique.

1.2.b Statut particulier des médias spatialisés "on the air"

Selon la définition de Michel Chion, l'espace d'où émettent la radio et la télévision a sa définition propre : *on the air*, « (...) soit plein cadre, clairs et nets (...); soit, à d'autres moments, localisés dans le décor par des traits acoustiques qui produisent un effet de distanciation (...) »⁵². Dans sa mise en scène, Haneke procède fréquemment au "désancrage"

⁵² Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 68.

des éléments sonores, afin de faire percevoir le contenu symbolique. À contrario, l'ancrage des sons *on the air* permet d'accentuer le poids des médias dans le quotidien des personnages. Radio et télévision spatialisées *on the air* brisent la communication entre les personnages, et s'interposent dans les relations humaines. Dans *Le Septième continent*, la question du repliement sur soi est mise en scène par des espaces clos, et les ambiances sont travaillées de façon à limiter la taille de l'espace perçu. Alors que le montage répète les mêmes lieux parcourus, sur trois années différentes, l'espace décrit par le son nous montre que les protagonistes ont une perception limitée de leur environnement. Le manque d'ouverture vers l'extérieur est un thème présent également dans les deux autres films du corpus : *La Pianiste*, et *Caché*. Par exemple, *La Pianiste* commence par un prologue durant lequel le personnage principal, Erika (I. Huppert) rentre dans l'appartement partagé avec sa mère après une virée en ville. La mère, envahissante, lui reproche l'heure tardive et fait une scène à cause de l'achat d'une robe. Les deux femmes s'empoignent par les cheveux, puis se réconcilient. Le film s'ouvre sur la relation conflictuelle et irrationnelle entre mère et fille, et cette première séquence plante le décor. Comment le son décrit-il cette entrée en matière ? Le premier plan s'ouvre au noir, nous sommes dans l'obscurité de l'entrée de l'appartement, et nous voyons la porte fermée. Nous entendons le flux continu d'une télévision qui provient d'une pièce à l'intérieur, alors que depuis l'extérieur une personne est en train d'ouvrir la porte avec ses clés. Cette personne, Érika, est à peine entrée que la mère allume la lumière et lui lance, en hors-champ : « Bonsoir, ma fille ». Durant toute la séquence, le continuum de la télévision se fait entendre. Tout d'abord, nous l'entendons en hors-champ, pendant que Érika et sa mère se disputent dans l'entrée, et après une légère ellipse (la continuité de la série télévisée n'est pas assurée d'un plan à l'autre), Haneke nous montre un extrait de la série *Alphateam*⁵³, plein cadre. Le son de la télévision devient *in*, puis repasse en hors-champ jusqu'à la fin de la séquence. Ainsi, nous réalisons la place que prend la télévision dans la vie de Mme Kohut, qui est constamment assise devant son poste, et qui le laisse à plein volume même quand elle sort de la pièce. Ce qui au départ est un détail du décor sonore prend toute sa place dans le cadre, et nous renseigne sur la solitude du personnage (on comprend que la principale compagnie de la mère est le poste de télévision). Par ailleurs, le remplissage de l'espace sonore par la télévision nous indique que l'appartement est occupé par les deux femmes, mais

⁵³ Série télévisée allemande diffusée de 1996 à 2005, elle est contemporaine de *La Pianiste*.

qu'il est dominé par la mère. D'emblée nous savons que la mère est une personne envahissante, qui ne laisse pas de place ni au silence, ni au repos. Ici le décor sonore devient un élément de mise en scène à part entière, avec lequel Haneke joue pour définir le caractère du personnage.

Par un procédé similaire, le journal télévisé dans *Caché* apparaît plein cadre alors que Anne rentre chez elle, en hors-champ. Au plan suivant, l'écran provient de la télévision du salon, et le son est au même niveau jusqu'à ce que Georges, que nous voyons au premier plan à son bureau, baisse le volume pour engager la conversation. À la différence de la situation de *La Pianiste*, le son de la télévision n'est pas un décor sonore, il est ce par quoi débute la scène. Georges, seul à la maison, a allumé le poste de télévision qui lui a tenu compagnie jusqu'au retour d'Anne. Le reportage diffusé plein écran relate un conflit diplomatique pendant la guerre en Irak. Rapidement, l'actualité va trouver écho dans le monde diégétique puisque les parents, s'inquiétant de l'absence de leur fils Pierrot, soupçonnent un enlèvement. Via le son *on the air* de la radio et de la télévision, Haneke caractérise le désinvestissement de Georges envers sa famille, car, comblé par le flux sonore omniprésent, il s'est désintéressé du retard de sa femme et n'a pas relevé l'absence de son fils.



Fig. 5 – Images télévisées dans *La Pianiste* et *Caché*. Passages à 00 : 03 : 15 et 01 : 08 : 08

L'ancrage des sources *on the air* dans l'image produit l'identification au téléviseur, qui a un rôle d'interface. Dans *La Pianiste* ou *Caché*, radio et télévision sont des interfaces entre les personnages. Il en est de même dans *Le Septième Continent*, où le radio-réveil est présenté comme l'élément déclencheur de la journée. Le premier plan du lever familial s'ouvre sur un radio-réveil plongé dans l'obscurité, qui nous indique 05:59. Dès que l'affichage digital bascule sur 06:00, une voix radiophonique annonce l'heure, puis délivre les informations. Le son de la radio diffusant les nouvelles matinales emplit l'espace de la maison, il se retrouve modulé en différents endroits, à différents plans sonores. La radio est proche quand les parents se lèvent dans la chambre, proche également dans la salle de bain, lointaine quand la mère se rend dans

la chambre de sa fille et quand cette dernière nourrit ses poissons dans le salon. Enfin, dans la cuisine, elle réapparaît proche. C'est alors qu'a lieu la première conversation entre les personnages, alors que tous les actes présentés jusqu'ici semblent être des automatismes. Dans les films de notre corpus, et chez Haneke en général, la radio est mise en scène afin de démontrer l'absence de communication. Le flux sonore est un moyen de remplir le silence, les médias étant plus loquaces que les personnages. Les filmer dans l'espace *in* les personnifie, et ils deviennent des agents perturbateurs dans le monde diégétique.

Haneke préfère ne pas avoir recours à la musique, ainsi qu'il le formulait dans cet entretien : « J'aime trop la musique pour lui faire masquer mes défauts ! Au cinéma, elle est souvent utilisée à cette fin, n'est-ce pas ? »⁵⁴ Reprenant sa posture de cinéaste du réalisme, il ajoute : « En outre, dans un film réaliste, d'où vient la musique, mis à part le cas où elle provient d'une radio qu'on a allumée ? »⁵⁵ Comme le soulève Jean-Paul Mugel, le fait de ne pas ajouter de musique incite à travailler sur le rythme du film avec les autres éléments de la bande sonore : « Il n'utilise pas de musique, mais je pense qu'au montage son c'est mieux parce qu'on peut amener d'autres choses, comme travailler les ambiances par exemple. »⁵⁶ Avant l'étape du montage son et le travail sur les ambiances, Haneke a anticipé la spatialisation des sons. Les sons hors-cadre, pour utiliser une terminologie renvoyant au profilmique⁵⁷ font partie de la structure du récit : plusieurs strates narratives sont rendues possibles par la présence de la musique et des sons. En effet, quand ils sont dissociés de leur source, c'est-à-dire, désancrés, la valeur symbolique des sons est révélée. Dans la mise en scène de tels procédés, le son permet d'inscrire dans un moment simultané de la vision du film, un espace et une temporalité différents. Nous verrons au chapitre suivant que de cette manière, Haneke donne la possibilité au spectateur de remettre en question ce qu'il voit. Par l'intermédiaire du son, Haneke incite à changer de point de vue, et nous fait passer d'un espace narratif à un autre.

⁵⁴ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, op cit, p. 23.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Entretien avec Jean-Paul Mugel réalisé par l'auteur en mars 2008 à Paris, annexe 2, p. 128.

⁵⁷ Au sens de Souriau : à la mise en place des éléments filmés par la caméra, sur le plateau.

II. Le rôle du son dans un processus réflexif

Une partie de l'espace est exclue du cadre : le hors-champ. La typologie de Noël Burch distingue six « segments »⁵⁸ du hors-champ, dont quatre sont délimités par les côtés du cadre, le cinquième étant caché par le décor, et le sixième valant pour l'emplacement de la caméra. Dans la conception classique adoptée par Michael Haneke, l'espace occupé par la caméra abrite un « témoin invisible »⁵⁹ de la scène symbolisé par la caméra, par anthropomorphisme. On distingue plusieurs procédés classiques de mise en scène autour de cet espace : le champ-contre-champ, où, grâce à la règle des 180°, les portions montrées s'organisent autour de l'espace pivot investi par un certain point de vue ; et le "regard de la caméra", que Michael Haneke utilise à plusieurs reprises dans sa filmographie. Une déclinaison de ce dernier procédé est mise en scène dans *Code inconnu*, lorsque le personnage joué par Juliette Binoche donne la réplique, face caméra, au réalisateur du film pour lequel elle a une audition. Dans cet exemple, à travers une mise en abîme du film, l'espace occupé par la caméra est mis en tension par le regard d'un personnage. D'après Marc Vernet dans *Figures de l'absence*, le regard de la caméra peut être également perçu comme "l'en deçà de la caméra" et accueillir deux configurations. Dans l'une, il est purement absent et ne doit pas attirer l'attention, car il renvoie à la fabrication technique du film, tandis que dans l'autre, il est mis en tension, afin de signaler la présence en creux d'un personnage observateur⁶⁰. Par exemple dans *La Pianiste*, dans la séquence pendant laquelle Érika poursuit Walter du conservatoire jusqu'à la patinoire, sa présence nous est révélée par un battant de porte ou une grille en amorce.

S'il fallait le définir, le regard de la caméra serait un procédé par lequel le réalisateur annule la transparence du dispositif technique et exige du public qu'il prenne conscience de la mise en scène. Par exemple, l'irruption des voix acousmatiques⁶¹ au début de *Caché* saisit

⁵⁸ Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1986, p. 39.

⁵⁹ « Le cinéma de l'homogénéité (...) pourra effectuer une sélection naturaliste sur la base du "témoin invisible" que matérialise la caméra (...) » Laurent Jullier, op.cit., p. 84.

⁶⁰ « Ce regard de la caméra (...) se figure plutôt par une composition voyeuriste où se découpent la logique narrative et la logique représentative (...) C'est ce découplage, rendu sensible au spectateur par la présence d'un obstacle à la vue, qui lui fait saisir l'existence (...) de l'en-deçà, cette portion d'espace d'ordinaire absente de la représentation cinématographique. » Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Editions de l'étoile, 1988, p. 56.

⁶¹ Un son est dit acousmatique lorsque la cause est invisible pour l'auditeur.

le spectateur car les voix provoquent la matérialisation de l'image en tant qu'image. Également, sans montrer ni la fabrication du film, ni son tournage, Haneke énonce que filmer c'est d'abord regarder selon un point de vue particulier. Les voix hors-champ ou *off* peuvent générer un point d'écoute différent du point de vue. Dans *Caché* par exemple, Haneke soulève la question de la réflexivité, où l'image vidéo des cassettes est perçue comme une image diégétique, comme le souligne Florence Gravas dans son essai *Présence/Absence, à propos de Caché, de Michael Haneke* :

Ce premier plan, réaliste parce qu'il offre, sans effets de caméra visibles, une prise de vue d'un paysage reconnaissable génériquement -une ville (...) - est détourné en *représentation* par un commentaire qui vient dans le même temps lui donner le statut *d'image vue comme image* par les personnages du récit.⁶²

Par le commentaire des voix en *off*, le statut de l'image change de *l'image d'une rue* à celui d'une *image vue comme image*, générant une forme de réflexivité. Tout au long de sa filmographie, le cinéaste utilise fréquemment le procédé d'apparition de voix en *off*, rappelant notre position de spectateur.

Qu'elle commente la diégèse, ou qu'elle en fasse partie, la spatialisation de la voix en *off* est utilisée pour générer une ambiguïté sur la source, l'espace et la temporalité de l'émission. Par exemple, dans *Le Septième Continent*, les protagonistes regardent le concours de L'Eurovision : les visages sont orientés vers l'écran de la télévision, sans expression, alors qu'on entend la voix du frère d'Anna désacousmatisée. La provenance de la voix est incertaine, car on ne sait pas si le frère a réellement prononcé les mots, ou s'il les a pensés⁶³.

Dans ce chapitre, il sera question d'étudier, dans un premier temps, comment la spatialisation du son permet la distanciation du spectateur, et, dans un second temps, de quelle manière elle provoque une certaine réflexivité, à travers la non-concordance du point d'écoute avec le point de vue.

⁶² Florence Gravas, *La Part du Spectateur* : « Présence/Absence, à propos de *Caché*, de Michael Haneke », Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, nouvelle édition en ligne, p. 59-84, <http://books.openedition.org/septentrion/29081>. Paragraphe 2, Consulté le 28-04-2020.

⁶³ Le texte en voix *off* fait référence au montage entre l'écran de télévision et les visages des personnages : « Vous savez ce que maman m'a dit avant de mourir ? "Parfois, je me représente les gens avec, au lieu d'une tête opaque, un écran sur lequel apparaissent leurs pensées." »

II.1 La spatialisation du son comme procédé participatif et réflexif

À la question posée par les rédacteurs de la revue *Panic*, « Vous parlez plus souvent de Brecht que de Renoir... », Haneke répondait : « C'est peut-être parce que je ne suis pas allé dans une école de cinéma ! »⁶⁴ Si Bertold Brecht est convoqué, c'est parce que la démarche de Michael Haneke s'y rapporte en de nombreux points. Au premier abord, on remarque une similitude thématique, marquée par la critique de la société occidentale, et une vision idéale de l'art en tant qu'outil de réflexion. Dans une perspective dramaturgique, Haneke refuse de produire une structure qui viendrait justifier les actions des personnages : « Dans mes films, j'essaie d'éviter de recourir à des explications afin que le spectateur se demande pourquoi les choses se sont passées telles que je les ai montrées. (...) Quand je vais au cinéma, les films qui m'ont nourri ont toujours été des films qui m'ont mis en question. »⁶⁵ Une conception qui se rapproche de la vision Brechtienne, comme le précise Walter Benjamin: « Pour le résumer en une phrase : au lieu de s'identifier au héros, le public est appelé à remettre en question les circonstances dans lesquelles il se trouve. »⁶⁶ Également, la participation du spectateur, que Benjamin appelle le « jeu didactique »⁶⁷, est au cœur de la réflexion du cinéaste. Ce dernier met en scène des procédés qui déstabilisent le spectateur, afin qu'il trouve sa place dans la proposition montrée. L'utilisation la plus évidente de ce procédé apparaît dans *Funny Games*, quand les protagonistes s'adressent à la caméra ou, encore, le procédé de retour en *fast rewind* (retour en arrière) à l'aide produit par une télécommande dans le même film.

Si Haneke révèle le médium cinématographique dans *Funny Games*, tout au long de sa filmographie il remet en question l'identification aux personnages en brisant le déroulé narratif : « Je me bats toujours un peu contre cette idée de l'identification. Je donne au spectateur la possibilité de s'identifier, et tout de suite après, à l'aide des plans noirs par exemple, je lui dis : arrête un peu avec tes émotions et tu pourras mieux voir ! »⁶⁸ Dans cette

⁶⁴ Stéphane Bou et Jean-Baptiste Thoret, Conversation avec Michael Haneke : « ...Les spectateurs pour des idiots... », *Panic* n°1, 2004, p. 63.

⁶⁵ Loc. cit. , p. 61.

⁶⁶ « To put it as a formula, instead of identifying itself with the hero, the audience is called upon to learn to be astonished at the circumstances within which he has his being. » Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London & New York, Verso, 1998 (1966), p. 18.

⁶⁷ Ibid., p. 20.

⁶⁸ Michel Cieutat, Entretien avec Michael Haneke : « La Fragmentation du Regard », *Positif* n°478, 2000, p. 26.

attention portée à l'expérience du spectateur, les plans noirs accompagnés de silences permettent de mettre le film à distance, un procédé qui, rapporté au théâtre brechtien, serait apparenté à la *Verfremdungseffekt* (effet de distanciation), théorie opposée au théâtre dramatique d'identification. Parmi les dispositifs énoncés dans le théâtre épique, la distanciation est un effet « par lequel l'acteur se dissocie de son personnage »⁶⁹, qui consiste à éviter « l'identification constante du spectateur avec les personnages »⁷⁰ ; en outre elle sert à réduire « la jouissance passive et tend à susciter dans le public, maintenu à distance des événements, une attitude éveillée et critique. »⁷¹ En quoi le procédé, propre au jeu d'acteur, concerne la mise en scène chez Haneke ? D'une part, Haneke, tout comme Brecht, déstabilise le spectateur en provoquant un effet d'étrangeté par le dédoublement du film : le film comme spectacle, et le film vu comme un objet filmique. D'autre part, dans la mise en scène, l'un comme l'autre renvoient au dispositif afin de faire comprendre au public qu'il est spectateur. Chez Brecht par exemple, l'acteur se décrit en train d'interpréter un personnage, et chez Haneke, l'espace *off* est utilisé fréquemment pour la distanciation, et devient le lieu de la participation du spectateur. En ce sens, l'irruption des voix hors-champ dans *Caché* sont exemplaires.

Source d'influence assumée par le cinéaste, on trouve des procédés brechtiens dans la mise en scène chez Haneke, telles les interruptions du récit et la distanciation du spectateur face à la dramaturgie. Un terme plus approprié pour définir le rapport spectatorial au cinéma comme dispositif est la *réflexivité*, soit la capacité auto-réflexive d'un médium à révéler le principe de sa propre construction, d'après la définition de Robert Stam : « La signification du terme *réflexivité artistique* s'étend de la racine psychologique/philosophique à la capacité métaphorique auto-réflexive d'un médium, d'une langue ou d'un texte, à révéler le principe de sa propre construction. »⁷² Quelle est la place de la réflexivité dans l'œuvre de Michael Haneke ? À l'instar du concept brechtien de distanciation, Haneke conduit le public à remettre

⁶⁹Larousse, site officiel, https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/effet_de_distanciation/44025. Consulté le 5-08-2020.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² « The term "artistic reflexivity" extends reflexivity in the root psychological/philosophical sense to apply to the metaphorical capacity for self-reflection of a medium or language or text to reveal the principle of its own construction. » Robert Stam, *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2015, p. 114.

en question la représentation : « Avec n'importe quel film, on est dans la manipulation (...) je le montre pour le dire. »⁷³ En ce sens, la spatialisation de certains éléments sonores, comme des voix *off*, permettent au spectateur de mettre le film à distance. La spatialisation des sons en *off* serait-elle liée à la réflexivité ?

Dans *Le Septième Continent*, les plans noirs interviennent pour séparer des micros-séquences, afin de briser la continuité de l'action. La césure provoquée par ces noirs, accompagnés de blocs de silences, a une influence sur le rythme ressenti par le spectateur. Comme le précise Haneke, si le procédé est pensé à l'avance, la durée de ces plans au montage n'est pas figée, elle dépend du rythme de la séquence :

Si c'était une scène qui présentait une information très simple, le plan noir était naturellement court. Si la scène impliquait pour le spectateur un effort de compréhension, il durait plus longtemps. J'ai toutefois abandonné ce procédé après *71 Fragments d'une Chronologie du Hasard*, parce que les projectionnistes avaient tendance à couper mes plans noirs s'ils se trouvaient en début ou fin de bobine.⁷⁴

Aussi, la durée des noirs est déterminée selon un principe intuitif qui anticipe la perception du sens et du rythme de la séquence ; de ce fait, la continuité est interrompue pour que le spectateur n'adhère pas au flux de l'action. Dès la première partie, les plans noirs appuient le découpage des micros-séquences, et le début de la journée est fragmenté en plusieurs plans : l'arrivée de chacun des protagonistes au travail, les activités qui les occupent, les courses au supermarché, etc. Ces plans sont pourvus d'une fonction disruptive (ne pas lier les actions les unes aux autres), et à l'inverse, trouvent leur image inversée dans la figure du bruit blanc. En effet, on peut considérer que le bruit blanc du jet d'eau, en ouverture du film, est un négatif du silence qui accompagne les noirs. Parce qu'il est la somme de toutes les fréquences alors que le silence n'en produit aucune, d'une part, et parce qu'au lieu d'appuyer les ruptures, il connecte des éléments entre eux dans la structure narrative.

Possédant un certain confort matériel, entourés d'une multitude d'objets, les protagonistes tentent de trouver un sens à leur vie en détruisant leurs biens. Le seul objet épargné de la dévastation est le poste de télévision, qui produit les dernières images du film, tout en émettant le dernier son du film : un bruit blanc. Produit par le téléviseur, ce bruit blanc

⁷³ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, Entretien avec Michael Haneke : « On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée », *Positif* n°536, 2005, p. 23.

⁷⁴ Id., *Haneke par Haneke*, Paris, Editions Stock, 2012, p. 137.

fait écho au son du *car-wash*, et il rappelle aussi les vagues qu'on entend sur les images de plages australiennes. Étant l'unique élément sonore de la séquence, la fin du film nous plonge dans cette masse sonore artificielle, qui change d'espace à mesure que la séquence progresse. D'abord *in*, elle fait partie de l'ambiance sonore de la chambre à coucher, puis remplit l'espace *off* alors que les plans sur la télévision se resserrent. Le bruit blanc a donc la propriété d'évoquer plusieurs sources, même s'il a été ancré à une source en particulier. Sa texture regroupe toutes les fréquences, comme la couleur noire se définit comme la somme des fréquences qui caractérisent les autres couleurs. C'est un son qui peut avoir des origines multiples et qui se diffuse partout, sans qu'il soit caractérisé précisément par un objet. Aussi, lorsqu'il passe en *off* dans la dernière séquence, il évoque plusieurs événements de la vie des personnages : *car-wash*, publicité pour l'Australie, effacement des biens de consommations, etc.

En quoi le silence, ou le bruit blanc, favorisent-ils la distanciation et la réflexivité dans *Le Septième Continent* ? Le silence agit comme rupture de la continuité, et le bruit blanc est une passerelle dans la structure du récit, par laquelle s'organise l'idée de routine, autour du même motif sonore. Par le truchement du bruit blanc, qui a été respectivement ancré dans les images du *car-wash*, de la plage, et du téléviseur, ce dernier devient l'unique point de mire des protagonistes, une fois la masse sonore désacousmatisée en *off*. On ne peut pas en déduire une réflexivité sur le film, mais une réflexion sur l'enchaînement des actions qui conduisent les personnages au suicide. Pouvant à la fois lier (bruit blanc) et délier (silences), le son met en évidence des liens qui conduisent à l'acte final. En effet, un enchaînement logique ne pourrait justifier l'extrémisme de la mise à mort collective, aussi Haneke procède par fragmentation pour rompre les liens de causes à conséquence, et par rappels, pour formuler l'aspect routinier du quotidien des protagonistes.

En 1989, lorsque Mickael Haneke réalise *Le Septième Continent*, sa démarche s'inscrit dans une critique de la société de consommation, où il remet en cause la culture médiatique plutôt que le film lui-même en tant que médium. Dans *La Pianiste*, le thème de la critique des médias revient par le biais du personnage de la mère d'Érika, qui est entourée du son de la télévision de manière permanente à l'intérieur de son appartement. Le son est émis par les programmes, suivis plus ou moins attentivement (la mère ne regarde pas toujours l'écran), et les émissions sont parfois entendues *in* ou *on the air*.

En exploitant les possibilités de spatialisation des sources médiatiques telles que la radio et la télévision, Mickael Haneke souligne leur permanence et omniprésence. Dans chaque film de notre corpus, les sons télé et radiodiffusés ont un rôle dans la structure dramatique. Dans *Le Septième Continent*, les musiques *on the air* sont utilisées à contre-emploi dans des scènes au contenu difficile, telle la crise de larmes du frère d'Anna au cours du repas, la ritournelle de l'autoradio lors de l'accident de voiture, ou la chanson diffusée par l'*Eurovision* au moment du suicide familial. Dans *La Pianiste*, les émissions interagissent dans les scènes de dispute entre Érika et sa mère, dans le prologue du film par exemple, dans lequel un extrait de la série *Alphateam* est perçu en fond sonore pendant le début de la scène, jusqu'à apparaître en plein écran, dans une parodie de mélodrame. Enfin, la séquence de disparition du fils de Georges et Anne (Pierrot) dans *Caché* débute également par un extrait du journal télévisé qui diffuse des images anxiogènes. Dans le récit plus précisément, le flux de ces informations renvoie à l'absence d'écoute de la part de Georges.

La spatialisation *on the air* s'appuie sur une déliaison entre la source et l'image qui ajoute un niveau d'interprétation à la scène, en contrepoint. Similairement, les voix transposant les lettres adressées aux grands-parents dans *Le Septième Continent* ouvrent un niveau narratif⁷⁵, parallèle à la diégèse, dans lequel les mondes intérieurs de Georg et Anna sont abordés. Chaque partie du film contient une lettre lue en *off* par un des protagonistes, Anna ou Georg. Leur fonction première est explicative : dans ces lettres, nous apprenons la situation familiale et financière du trio. À travers ces lettres, Haneke établit une relation entre le couple et les beaux-parents, une relation presque virtuelle (ceux-ci n'apparaissent qu'une fois dans le film). Pourtant, cette relation est importante car elle ouvre le monde clos des personnages vers l'extérieur. D'une manière générale dans *Le Septième Continent*, les lettres lues en *off* appartiennent au monde intérieur des personnages, niveau de récit correspondant aux personnages, à leur subjectivité présupposée, et qui dévoile ce à quoi ils sont susceptibles de penser.

Parce qu'elles évoquent d'autres univers narratifs, les voix *off* agissent sur le montage en cours. N'étant pas un procédé lié à la réflexivité, le texte lu en *off* permet néanmoins de

⁷⁵ Récits simultanés. Empruntant à Genette le concept de mondes narratifs, Laurent Jullier les définit comme autant de représentations simultanées possibles.

tenir l'émotion à distance et d'interrompre l'action de la diégèse pour faire apparaître le vrai motif du départ : le suicide. Ainsi, dans la troisième lettre du film la diégèse (filmée) et le monde intérieur des personnages (en *off*) se superposent. Le texte conduit tout le début de la troisième partie, et il est structuré sur le principe de la litote⁷⁶ : Georg n'évoque pas directement le suicide, mais utilise des expressions comme « partir », « notre décision » ou encore « larguer les amarres ». Le spectateur ne saisit pas immédiatement l'idée de la mort, car il est d'abord question de s'exiler en Australie, puis, dans la seconde partie de la lettre (dix minutes plus tard dans le film), nous comprenons que cette idée de « départ » contient le projet du suicide. Pendant qu'en *off* Georg confirme leur volonté de donner la mort à leur enfant, la main d'Eva colorie un dessin dans la diégèse. Cette voix ne termine pas la lecture de la lettre, elle s'arrête et nous voyons les protagonistes prendre leur dernier repas. Puis la lettre apparaît, la main de Georg entre dans le champ pour écrire les dernières phrases. On n'entend plus que le son du tracé du crayon sur le papier, alors que la main signe l'envoi. Dès lors que le son n'est plus *off*, mais uniquement *in*, l'univers narratif des lettres disparaît au profit de la diégèse.

Sons *off* et *on the air* dispensent une mise à distance de la situation dramatique, tel l'artifice brechtien de la *Verfremdungseffekt*⁷⁷ dans lequel l'acteur se dissocie de son personnage afin de commenter la scène. La voix *off* peut agir sur la diégèse, les niveaux narratifs s'entremêlant pour donner un autre sens de lecture à la situation, comme dans *Le Septième Continent* où le spectateur devine, à travers les lettres lues *off*, que le projet de départ est un suicide. La spatialisation des voix et des éléments sonores doués d'ubiquité (silence et bruit blanc) permet d'examiner les thématiques ou le contenu dramatique du film. Il s'agit d'une invitation à la réflexion plutôt qu'une manifestation de la réflexivité cinématographique. Cependant, dans *Caché*, distanciation et réflexivité sont liées.

II.2 La disjonction du point de vue et point d'écoute comme principe réflexif

On peut définir ce qu'est le point de vue à la manière de Michel Chion : « La notion de point de vue, [au] sens spatial, repose sur la possibilité de déduire plus ou moins précisément

⁷⁶ Figure stylistique qui consiste à atténuer la gravité de la situation.

⁷⁷ Effet de distanciation.

la place d'un "œil" à partir de la composition de l'image et de sa perspective.⁷⁸ » L'"œil" sous-entend la présence d'un regard à l'origine des images. Proposer un point de vue, c'est choisir un emplacement de caméra, qui deviendra l'endroit où le spectateur posera son regard à son tour. Dans une conception classique, la mise en scène au cinéma fait oublier l'emplacement de la caméra, et efface la technique. Les éléments de la bande sonore que sont la voix, les bruitages et les ambiances sont issus du cadre et donnent l'illusion d'émaner naturellement de l'image. Dans cette conception, le monde réel est le modèle qu'il faut imiter et le dispositif est transparent, ainsi que le souligne Laurent Jullier : « Le cinéma de l'homogénéité (...) pourra effectuer une sélection naturaliste sur la base du "témoin invisible" que matérialise la caméra⁷⁹ ». Si l'on se réfère à la définition de Michel Chion, on peut distinguer deux acceptions s'appliquant aux termes de point de vue et point d'écoute : la première est spatiale, c'est-à-dire que le point de vue signifie d'où je vois, pendant que le point d'écoute pose la question d'où entends-je ; la seconde acception est narrative, propre à un personnage, et fait correspondre les points de vue et d'écoute du spectateur à ceux d'un personnage dans l'action, en comparant quel personnage perçoit ce que je vois et entends. Par exemple, la forme courante du champ-contre-champ exige le respect du raccord regard pour construire une scène entre deux personnages. Dans la forme du champ-contre-champ par exemple, les points de vue et points d'écoute coïncident, au sens spatial, et au sens subjectif.

Dans la première séquence de *Caché*, le point de vue et le point d'écoute sont séparés, et nous allons décrire de quelle manière. Dans ce premier plan, fixe, la caméra cadre un pavillon bourgeois, dans une rue du 13^e arrondissement de Paris. Le pavillon, un ancien atelier aménagé en habitation, bloque la perspective donnée par les rangées de maisons à gauche et à droite du cadre. Dans la profondeur on distingue deux tours d'appartements résidentiels des années 70, et la perspective est ainsi « bouchée » par les habitations qui remplissent le cadre. Le plan dure 2 min 50s : le générique s'inscrit dans l'image dès le début du plan, pour se terminer à 1 min 43s, un piéton traverse l'écran de droite à gauche à 1 min, quelqu'un (Anne) sort de la maison à 1 min 55s ; un cycliste passe à 2 min 20s et enfin des voix apparaissent en hors-champ à 2 min 30s. L'apparition de ces deux voix acousmatiques suscite une impression d'étrangeté. D'une part, on ne sait pas les localiser dans l'image, car nous ne voyons pas les

⁷⁸ Michel Chion, op. cit., p. 79.

⁷⁹ Laurent Jullier, op. cit., p. 84.

personnages qui parlent ; d'autre part, les voix ne nous aident pas à interpréter l'image, au contraire, elles la questionnent. Aussi nous entendons un homme et une femme s'interroger : « Alors ? Rien. C'était où ? Dans un sac plastique. Devant l'entrée. » Puis, après un bref son de pas qui indique qu'un des protagonistes se déplace, la voix féminine s'inquiète : « Qu'est-ce qu'il y a ? »

L'apparition des voix en *off* dans cette séquence remet en cause notre perception de l'image, qui prend littéralement une autre dimension. Voilà deux minutes que le spectateur scrute l'image, et, soudain, les voix apparaissent dans un autre espace. Le réflexe immédiat du spectateur est de chercher les indices à l'intérieur de l'image. Et son attention, dirigée vers la maison, au centre, est désormais attirée vers les bords du cadre. La spatialisation des voix en *off* incite le spectateur à les interpréter comme un commentaire de l'image, et ce faisant, les voix déplacent le contexte vers une certaine réflexivité. De spectateur de fiction, le public devient observateur d'une image. Comme le remarque Florence Gravas :

(...) le commentaire accord[e] à ce premier plan une forme de réflexivité, et introdui[t] également les deux personnages principaux de la fiction dans le récit. (...) Ce premier plan est offert au spectateur plein cadre, sans surcadrage indiquant, par une délimitation bordant la césure de l'écran, le statut de l'image intégrée dans le champ : le surcadrage n'est ainsi que "sonore", l'espace du récit étant dès lors un hors-champ suggéré par ces voix qui ne sont pas dans la rue que nous voyons, mais qui parlent de la rue que nous regardons comme d'une *image* de rue. C'est la *figuration* qui est ainsi modifiée brutalement, sans que le *figural* change pour autant.⁸⁰

De la transposition de la rue en tant que décor vers une image regardée naît la réflexivité sur le statut de de la figuration dans le film. Cette réflexivité étant provoquée par les voix *off*, comment la spatialisation est-elle utilisée dans la mise en scène ?

Un premier axe pour examiner la spatialisation dans la séquence concerne la façon dont l'image et le son sont superposés sans partager ni le même espace, ni la même temporalité. Revenons à la répartition des sons dans l'espace telle que l'envisage Michel Chion, qui, dans *L'Audio-Vision*, distingue deux types de hors- champ : le hors-champ passif et le hors-champ actif. « [Le] hors- champ passif [est] celui dans lequel le son créé une ambiance qui enveloppe l'image et la stabilise, sans susciter aucunement l'envie d'aller voir ailleurs ou d'anticiper la vision de sa source, donc de changer de point de vue. »⁸¹ En effet, ce premier plan nous donne à entendre une ambiance de rue dans un quartier paisible, en plein jour, pendant 2 min 30s.

⁸⁰ Florence Gavras, op. cit., paragraphe 3.

⁸¹ Michel Chion, op cit, p. 60.

On repère çà et là des chants d'oiseaux, une voiture au loin, et le tout forme une rumeur tranquille. L'attention du spectateur, dirigée vers la maison par les lignes de fuite dans l'image, change de point d'écoute quand le hors-champ (et ici il s'agit plutôt d'un *off*) devient actif. Là encore, la définition de Michel Chion est nécessaire : « On appellera hors-champ actif celui dans lequel le son acousmatique pose des questions (qu'est-ce que c'est ? que se passe-t'il ?) qui appellent leur réponse dans le champ et incitent le regard à aller y voir. »⁸² Dans le premier plan du film, les voix sont acousmatiques car nous ne voyons pas leur source. Dans le plan suivant, nous voyons les personnages entendus en *off* sortir de cette maison, qui est filmée dans ce même lieu, dans un autre axe, sous une autre lumière (crépuscule). Puis, on revient sur un arrêt sur image de la vidéo en plein écran, et après un effet de rembobinage, le spectateur comprend que le plan du début du film est l'image d'une cassette vidéo que les personnages ont reçue. Le dispositif de la vidéo en plein écran est totalement assumé alors que Anne s'exprime en *off* « La cassette fait plus de 2H. » Dans ce troisième plan, les voix sont également *off*, mais elles ne sont plus acousmatiques, elles sont visualisées, du moins dans l'imaginaire du spectateur, puisque nous venons d'actualiser la source en découvrant les personnages dans le plan précédent.

Un des caractères surprenants est provoqué par le fait qu'il s'agit de dialogues. Non seulement le hors-champ devient actif, mais en plus il contient la parole. Celle-ci, d'habitude prioritaire dans un récit, est relégué à une place mineure, et son contenu informatif nous laisse dans la confusion : nous ne savons pas qui parle, ni de quoi ils parlent, nous savons seulement qu'il s'agit d'un homme et d'une femme. Leur lecture de l'image n'est pas claire : « Alors ? Rien. C'était où ? Dans un sac plastique. Devant l'entrée. » À quoi « c'était » fait-il référence, et à quoi correspond cette « entrée » dont ils parlent ? Le deuxième élément perturbant est constitué par le fait que les voix n'ont pas de cause visible dans l'image. Le spectateur a eu suffisamment de temps pour découvrir cette image avant que les voix n'apparaissent, et aucun élément visuel ne peut être une source sonore potentielle. Les voix n'appartiennent donc pas au hors-champ, mais à un espace et une temporalité autres que la scène visualisée. D'après Michel Chion⁸³, on appelle *off* un son dont la source n'est pas visualisée, mais qui est

⁸² Id.

⁸³ Michel Chion, op. cit., p. 65.

également située dans un temps et un espace différent de l'image. Les voix appartiennent donc à un espace *off*, et non hors-champ.



Fig. 6 – Le début de *Caché*. Passage à partir de 00 : 10 :00

Dans la mise en scène de cette première séquence, le son, principalement, les ambiances *in* et les voix en *off*, permettent d'inscrire dans un moment simultané de la vision du film un espace et une temporalité différents. Notre second axe d'étude porte sur la possibilité donnée au spectateur de remettre en question ce qu'il voit, c'est-à-dire comment le point d'écoute remet en question le point de vue. Pour rappel, la notion de point de vue peut être abordée sous deux aspects : au sens spatial, et au sens subjectif. Dans l'un, on se demandera : d'où je vois ? Dans l'autre, qui voit ce que je vois ? Dans la première séquence de *Caché*, plusieurs étapes nous conduisent à la lecture finale de ce qu'il faut voir : un couple regarde une cassette vidéo depuis le canapé de leur salon. Premièrement, nous sommes spectateur d'un plan fixe, filmé dans la rue, et les lignes de fuite dans l'image convergent vers une maison bourgeoise. Dans cette configuration, nous voyons depuis la rue. Puis les voix apparaissent, le dispositif est dévoilé, et nous regardons la cassette avec les personnages, depuis le salon des protagonistes. Or, on peut questionner cette position car nous ne voyons ni le cadre de la télévision, ni aucun élément en amorce qui pourrait indiquer que nous

partageons la subjectivité des personnages⁸⁴. Par analogie, l'examen s'applique au point d'écoute, et nous nous poserons les questions suivantes : d'où j'entends ? Qui entend ce que j'entends ? Auditivement, nous percevons une ambiance extérieure et des événements synchrones dans l'image de la rue (passage de piétons, cycliste, etc). Puis, quand les voix acousmatiques se manifestent, nous sommes dans un intérieur, qui est dévoilé après coup : le salon de la maison. Là encore, nous n'avons pas le même statut que les protagonistes, dans le sens où ils ne s'entendent pas eux-mêmes. Aussi, il s'agirait de redéfinir la place du spectateur dans le récit, et nous utiliserons la terminologie développée par Laurent Jullier « l'univers de croyance », qu'il tient pour un « ensemble indéfini de propositions tenues pour vraies et de propositions qu'on veut faire accepter comme vraies. »⁸⁵ Par là-même, nous nous plaçons dans l'acception narrative⁸⁶ du terme, où partager un point de vue, c'est établir qui voit, au sens de qui sait. En regardant la séquence à travers l'axiome de Jullier on déterminera une échelle des savoirs narratifs de manière décroissante : le cinéaste possède tous les savoirs narratifs du film, les personnages ne connaissent pas qui est l'auteur des cassettes, et le spectateur ne sait pas que le premier plan est issu d'une cassette. Tout au long du film, la concordance du point de vue et du point d'écoute sera remise en question afin de brouiller les univers de croyance : qui est à l'origine du regard ? De fait, la position du spectateur est singulière, elle n'est partagée par aucun autre acteur du film, si ce n'est le public de la salle, qui réagit collectivement à la surprise qu'offre le surgissement des voix en *off*. Le cinéaste joue sur notre habitude à pratiquer l'écoute causale, par laquelle nous cherchons à ancrer dans l'image le son perçu⁸⁷. En spatialisant de cette manière, Haneke pose la question de l'emplacement de la caméra et remet en cause la lecture habituelle du spectateur, qui est renvoyé à sa propre position de spectateur de cinéma. Ainsi la démarche de Haneke ici est participative, elle vise à inclure le spectateur dans le récit.

On ne peut ignorer la dimension politique de *Caché*, dans laquelle Haneke interroge la fabrication des images, plaçant comme point de départ de la fiction l'absence du dispositif de captation, autour du personnage de Georges, animateur médiatisé, producteur d'images

⁸⁴ Florence Gavras précise que « le surcadrage n'est que sonore ». Florence Gavras, op. cit., paragraphe 3.

⁸⁵ Laurent Jullier, op. cit., p. 199.

⁸⁶ Le point de vue peut se définir comme « le filtrage de l'information et son assignation aux diverses instances de la narration », Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 193-194.

⁸⁷ Michel Chion, op. cit., p. 25-26.

destinées à un public amateur de littérature (probablement cette même audience qui apprécie les films de Haneke). Au sein de sa mise en scène qui interroge le système produisant les images, le cinéaste intègre la position du spectateur, comme le souligne Gavras : « Il faut comprendre ici que la figuration excède le simple champ du perceptible, en nouant une complicité avec le spectateur, issue de sa participation effective à la production de l'univers figuré. »⁸⁸ Quant au discours politique sous-jacent, c'est bien la place du créateur des images, de leur réception, et de la visibilité des questions de société qui est interrogée dans *Caché*.

L'activité de surveillance qui était le sujet du film devient le modèle narratif du film. « Tout plan est ainsi comme potentiellement doublé de la cachette dont il résulte (...) : *caché* évoquant ainsi le verso de toute image, le dispositif qui l'a rendu possible. »⁸⁹ En effet, une série de variations sur le thème de l'observation se poursuit dans la deuxième séquence du film. Après la fin du repas partagé en famille, la séquence débute par un plan sur Pierrot qui effectue des va-et-vient vers la caméra dans le bassin d'une piscine. La maître-nageur, hors-champ, donne des instructions à ses élèves. Influencé par le principe de lecture des voix *off* donné dans la première séquence, le spectateur retrouve la figure de l'acousmètre qui commente l'image, phénomène accentué par le fait que la caméra suit le mouvement de Pierrot en panoramique, imitant le déplacement du regard. Très similaire au premier plan du film, le raccord se fait sur la maison filmée de nuit : au lieu de sortir face à la caméra, Georges arrive en voiture, se gare hors-champ, rentre dans le cadre dos au spectateur et se dirige vers la porte d'entrée. La scène suivante interrompt le déroulé du retour au domicile par un plan-séquence sur le tournage de l'émission littéraire de Georges. On y voit une succession de plans sur Georges et ses invités, la caméra recule en travelling, quand une assistante entre dans le champ et s'adresse à Georges, qui sort du décor pour passer un appel téléphonique, la caméra le suivant par un panoramique gauche-droite. La voix *on the air* du réalisateur signifie que nous ne voyons pas la version finale de l'émission montée, mais que nous assistons à son enregistrement. Spectateurs d'une production de télévision pris dans une convention, nous sommes appelés à questionner les conditions de production de l'image. Ainsi, le film insiste sur le rapport que notre société entretient avec les images, opérant un lien entre les images publiques, médiatisées, et celles de la sphère privée, enregistrées par les systèmes de

⁸⁸ Florence Gavras, op. cit., paragraphe 8.

⁸⁹ Florence Gavras, op cit, paragraphe 5.

vidéosurveillance. Quand apparaît Magid, le propos bascule dans le thème de la place des Algériens en France, évoquant l’invisibilité de la décolonisation en Algérie dans les médias, discréditant la mise en scène maîtrisée de la sphère médiatique.



Fig. 7 – L’activité de surveillance exécutée par la caméra. Passage à partir de 00 : 07 :59 dans *Caché*

Le hors-champ qui était habité par les voix garde désormais l’empreinte d’une présence, d’un regard. Par exemple, la première séquence de souvenir commence sans « surcadrage sonore », pour reprendre l’expression de Gavras, et entretient ainsi une ambigüité sur qui est en train d’avancer vers la fenêtre pour surprendre le jeune garçon : Georges revoit, mentalement, Magid dissimulé derrière les rideaux de la salle à manger, atteint par une maladie respiratoire qui le fait cracher du sang. Il n’y a pas de traitement sonore pour distinguer cette image des autres, ce qui entraîne des univers de croyance différents : le personnage de Georges sait que l’image est un souvenir, mais le spectateur ne l’a pas identifiée comme tel. Les souvenirs et les rêves réfèrent au monde intérieur de Georges, et on peut deviner un hors-champ mental révélé par la présence de Magid.



Fig. 8 – Rêve ou réminiscence ? Passage à partir de 00 : 19 : 14 dans *Caché*



Fig. 9 – Cauchemar de Georges. Passage à partir de 00 : 36 : 41 dans *Caché*

Un second rêve survient, au moment où Georges rend visite à sa mère dans la maison familiale. Cette fois-ci, les univers de croyance sont identiques, le spectateur identifie le *flash-back*, qui s'avère être un rêve. Une courte séquence montre les deux enfants dans la cour de ferme : Magid décapite un coq sous le regard inquiet de Georges. La scène paraît réaliste, rien n'indique s'il s'agit d'un souvenir ou d'un rêve, exceptée la fin de la scène, alors que Magid brandit sa hache au-dessus du cadre, prêt à l'abattre sur la caméra, ouvrant grand la bouche comme pour crier. Alors, à la place du cri, nous n'entendons plus que la respiration haletante de Georges, qui raccorde avec le plan suivant de Georges éveillé, en sueur, signifiant le cauchemar après coup. De la même manière, le couloir qui conduit chez Magid apparaît plusieurs fois : une première fois, il provient de la vidéo filmée par l'observateur invisible ; une seconde fois, le même plan est décliné selon le point de vue de Georges, signalé par les sons d'abord hors-champ, puis *in* (quand Georges dépasse la caméra et rentre dans le champ) ; la troisième fois, Georges, accompagné de deux policiers, devance la caméra et le son est totalement *in*. Ces occurrences exposent la manière dont Haneke envisage la variation du même plan au fil du récit de manière globale dans le film : l'image ne montre pas d'indices de la source du point de vue et peu à peu, le hors-champ intègre l'image par le son.



Fig. 10 – Occurrences du couloir menant à l'appartement de Magid. Passages à 00 : 38 : 01 ; 00 : 44 : 40 ; 01 : 12 : 27 dans *Caché*

Haneke offre la possibilité au spectateur d'avoir conscience de sa position. Influencé par le théâtre épique de Brecht, et notamment la théorie de la distanciation, il élabore la mise

en scène dans l'optique de faire participer le spectateur. Comment le son devient-il un outil dans sa démarche ? Afin de maintenir une certaine distance, par laquelle le spectateur maîtrise ses émotions pour entrer dans une posture analytique, Haneke utilise les propriétés du silence et des bruits afin d'opérer des ruptures ou des liens dans la structure narrative : c'est le cas des silences sur les plans noirs, ou du bruit blanc dans *Le Septième Continent*. L'espace fait appel au spectateur, car ce qui n'est pas visualisé (en *off* ou en hors-champ) interagit dans la scène. La déliaison du son à sa source permet des niveaux narratifs simultanés, telles les voix *off* du *Septième Continent*, ou la permanence du poste de télévision dans *La Pianiste*. Cependant, la mise en scène dans ces deux films du corpus reste somme toute classique, marquée par des points de vue et point d'écoute équivalents, où le spectateur sait qui regarde et qui écoute. *Caché* synthétise les propriétés du hors-champ que nous avons citées plus haut, et incite le spectateur à changer de point de vue sur ce qu'il voit : s'agit-il d'une image des cassettes, du film, ou peut-être de la présence du regard du cinéaste ? Le hors-champ, habité par les indices sonores tels que voix, bruits de pas, de présence, etc, dévoile une présence permanente à l'origine des images et provoque un brouillage entre les images des cassettes, de la réalité, des rêves, des souvenirs. Selon un principe de récits enchâssés, le hors-champ a une fonction métaleptique grâce à laquelle le spectateur parcourt les niveaux narratifs. Le discours sous-jacent sur la culpabilité de Georges rejoint la sphère publique lorsque le cinéaste aborde la question algérienne, et le hors-champ du film devient un hors-champ politique. De telle manière qu'à la fin du film, on ne sait toujours pas comment interpréter ce plan sur les deux adolescents en train de discuter à la sortie du lycée : qui regarde ? Un personnage ? Le spectateur ? Michael Haneke ? Grâce aux propriétés spatiales du son, le cinéaste induit la participation du spectateur dans la fiction.

Deuxième partie : Son et espace

III. Naturalisme de l'espace sonore

Michael Haneke rejette les films qui ne remettent pas le réalisme des images en question. Critique vis-à-vis des médias de masse, du cinéma *mainstream* et de la télévision, son discours renvoie à une réflexion sur les limites de la représentation de la réalité, qui n'est pas sans rappeler la position de Jean Baudrillard (*La Société de Consommation*, 1970). Sous l'influence de la pensée des postmodernistes, Haneke est préoccupé par la faculté du cinéma à confondre le vrai et le vraisemblable, par la déréalisation de la réalité et la violence que génèrent les médias. À la suite de la sortie de *Code Inconnu* (2000), il formulait la pensée suivante :

Aujourd'hui (...) les enfants apprennent à connaître la réalité à travers les films, et la réalité est présentée à la télévision de deux manières différentes : il existe la réalité des images documentaires, puis celle des images de fiction. Je pense que les médias ont joué un rôle important dans cette perte du sens de la réalité (...) ⁹⁰

En reproduisant une certaine réalité à travers les images médiatiques, le réalisme influence notre perception de la réalité. Il se définit alors doublement comme l'agent par lequel le modèle original est appréhendé (la réalité), mais aussi par un savoir-faire esthétique, partagé par toutes les disciplines artistiques, dont le cinéma.

Premièrement, la remise en question de la représentation de la réalité est une figure qui apparaît régulièrement dans la filmographie de Michael Haneke, et qui s'applique à notre corpus. Dans *Le Septième Continent*, le couple ne trouve pas sa place dans la réalité sociale et remplit son vide existentiel par des biens de consommation; dans *La Pianiste*, la mère est influencée par les mélodrames que la télévision diffuse et en reproduit les schémas dans sa relation avec sa fille ; enfin, dans *Caché*, la répression de la manifestation de 1961 est un événement absent de l'espace médiatique, et, par conséquent, de la mémoire des français. Le traitement thématique de la représentation de la réalité est marqué par la conception postmoderne développée, entre autres, par Lyotard, pour qui le réalisme n'est pas le reflet de

⁹⁰ Michel Cieutat, *Entretien avec Michael Haneke : La Fragmentation du Regard*, Positif n°478, 2000, p.25.

la réalité, mais le révélateur sur lequel la société s'appuie pour appréhender la réalité ⁹¹. Afin de rendre le spectateur conscient de l'acte qui reproduit le réel, et le pousser à remettre en question la véracité des images, Haneke cherche une forme narrative et filmique la plus adéquate : un certain réalisme de la mise en scène. Celui-ci s'illustre à travers, notamment : le respect du jeu d'acteur par l'emploi des plans- séquences, l'absence d'effet sonores marqués, et enfin, l'utilisation rare de la musique de fosse. « Entre le réalisme et la fiction, il a trouvé ce registre très particulier qui se veut à la fois très fidèle à la réalité et très mis en scène. » ⁹² Comme le souligne l'ingénieur du son Guillaume Sciamma, la forme employée par le cinéaste devient une proposition esthétique (le "registre") en exposant un principe post-moderne (la représentation de la réalité est un artifice par lequel la réalité est appréhendée). À juste titre, nous pouvons rappeler Bazin, en 1948 : « Ce ne sera pas (...) le moindre mérite du cinéma italien que d'avoir rappelé une fois de plus qu'il n'était pas de réalisme en art qui ne fut d'abord profondément esthétique. » ⁹³

Tout au long de sa filmographie, Haneke utilise le découpage des séquences en un seul plan et s'applique à structurer ses récits par fragments, afin d'approcher la perception anthropomorphique du réel, laquelle est incomplète et morcelée. Par ailleurs, le cinéaste appelle le spectateur à être vigilant quant à la manipulation que le film exerce sur lui, ce qui nous évoque la notion *d'impression de réalité* développée par Christian Metz: « Le mouvement n'étant jamais matériel mais de toute façon visuel, en reproduire la vision, c'est en reproduire la réalité. » ⁹⁴ Le spectateur ressent « la présence réelle du mouvement » ⁹⁵, il ne perçoit pas l'imitation de la réalité mais sa présence sensible, et c'est cette croyance dans l'image que Michael Haneke interroge. Par exemple, en utilisant des plans noirs dans *Le Septième Continent*, il marque la discontinuité temporelle entre les séquences, et, de ce fait, désigne le montage comme une manipulation du temps.

⁹¹ Le réalisme est « l'art de faire de la réalité, de connaître la réalité et de savoir comment faire de la réalité. » Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes*, Paris, Galilée, 2005, p. 86.

⁹² Entretien avec Guillaume Sciamma réalisé par l'auteur en mars 2008 à Paris, annexe 2, p. 133.

⁹³ André Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Cerf, 1976, p.257.

⁹⁴ Christian Metz, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Essais sur la signification au cinéma 1*, Paris, Klincksieck, 1994, p19.

⁹⁵ Ibid.

Haneke synthétise sa position de metteur en scène réaliste par la "transparence" : « (...) dès qu'on fait un cadre, c'est déjà une manipulation. Simplement moi, j'essaie de le faire de manière transparente. »⁹⁶ Cette conception ne doit pas être confondue avec l'acception bazinienne du terme, qui relève de la « disparition de la mise en scène »⁹⁷, là où la mise en scène chez Haneke correspond à la reconstitution minutieuse de la réalité. Le réalisme selon lui s'avère être une méthode de mise en scène, et le réel, un modèle.

Nous nous attarderons sur les conséquences de ce parti-pris formel, qui se révèle être un réalisme recomposé, c'est-à-dire, une esthétique naturaliste⁹⁸. Comment, dans cet idéal naturaliste, l'espace sonore est-il modelé ?

Haneke est partisan du son direct, c'est-à-dire, du son « enregistré au tournage, plan par plan, conjointement et synchroniquement à l'image. »⁹⁹ En restituant le jeu d'acteur, l'acoustique des lieux, et les « bruits qui jouent »¹⁰⁰, la prise de son directe devient une empreinte sonore fidèle au réel. Cependant, les sons enregistrés en direct sont modifiés sur le tournage- même par les manipulations de l'opérateur, puis ils sont retravaillés en post-production. Depuis *Le Septième Continent* (1989), jusqu'à *Happy End* (2017), le son direct est un élément majeur de la bande sonore : « Nous partons toujours du son témoin enregistré lors de la prise de vues. (...) On ne fait qu'ajouter des choses, améliorer ce qui existe déjà. »¹⁰¹ Précisons que dans le vocabulaire courant du technicien, est considéré *témoin* le son d'une scène destiné à la post-production. Dans cette optique, l'enregistrement sonore est utile pour le montage, mais il sera remplacé en post-production par un ensemble de sons recréés en studio. Nous pouvons douter du bon emploi du terme dans ces propos, puisque chez Haneke le son du tournage est bel et bien présent dans la version définitive des films (même s'il y a une part de reconstitution en post-production). Comment, dans les trois films du corpus, le cinéaste reconstitue-t-il l'espace sonore à partir du modèle issu de la réalité ?

⁹⁶ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Entretien avec Michael Haneke : On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée*, Positif n°536, 2000, p. 23.

⁹⁷ « À la disparition de la notion d'acteur dans la transparence d'une perfection apparemment naturelle comme la vie répond la disparition de la mise en scène. Entendons-nous : le film de De Sica a été très long à préparer (...), mais je ne me souviens pas d'un seul plan où un effet dramatique naisse du "découpage" proprement dit. » André Bazin, « Voleur de bicyclette » in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Le Cerf, 1976, p.307.

⁹⁸ « Qui reproduit fidèlement la nature, évite l'idéalisation et l'imagination en art. » Le Petit Robert, 2003.

⁹⁹ Vincent Pinel, op.cit.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Haneke par Haneke*, Editions Stock, 2012, p. 292.

III.1. Le son direct : l’empreinte du réel

La réalité est une source d’inspiration quant à l’aspect formel du film : « Le film n’est pas la réalité, le film est un modèle de la réalité »¹⁰². Le terme « modèle » peut être défini de la manière suivante : « ce qui sert ou doit servir d’objet d’imitation pour faire ou reproduire quelque chose »¹⁰³ En ce sens, la réalité est imitée, et nous parlerons donc de naturalisme plutôt que réalisme, forme par laquelle le cinéaste reproduit la réalité. La restitution d’événements réels fait partie de la mise en scène chez Haneke, qui s’appuie sur des scènes de la vie courante. Par exemple, la séquence d’ouverture de *Code Inconnu* sur le boulevard parisien reconstitue le mouvement des figurants de manière très précise. Comme le précise Guillaume Sciamia, son ingénieur du son au tournage : « Il est très attaché à ce pseudo réalisme, pas question de faire apparaître trois fois le même figurant. Il essaie de reconstituer une certaine réalité, c'est à la fois du naturalisme mais ce n'est pas du réalisme, on n'est pas dans le documentaire. »¹⁰⁴ À travers les notions de « modèle » et « reconstitution », nous tâcherons de voir comment les lieux sont restitués chez Haneke, et de quelle manière le son participe à la mise en scène de l’espace. Nous verrons comment l’espace sonore montre une certaine transparence face à la réalité qu’il modélise. Dans un premier temps, nous aborderons le travail du son direct et de la post-production, et dans un second temps il sera question de la fonction topographique des sons-territoire¹⁰⁵, ou ambiances, dans le récit.

Dans notre corpus, les directs de chaque film ont été enregistrés par un opérateur différent : Karl Schlifelner pour *Le Septième Continent*, Jean-Paul Mugel pour *Caché* et Guillaume Sciamia pour *La Pianiste*. Karl Schlifelner a collaboré avec Haneke sur *Le Septième Continent* (1989) et *Benny’s vidéo* (1992). D’origine allemande, il a exercé de 1969 à 2001 en tant qu’ingénieur du son et mixeur de téléfilms et séries outre-Rhin¹⁰⁶. Parmi ceux que nous avons cité, il le seul ingénieur du son "plateau" que nous n’avons pas rencontré pour échanger

¹⁰² Serge Toubiana, *Entretien avec Michael Haneke*, bonus pour le DVD de *Code Inconnu*, Les Films du Losange, 2017, passage « Reality and documentary ».

¹⁰³ Dictionnaire Le Petit Robert, Paris, 2003.

¹⁰⁴ Guillaume Sciamia, loc.cit., p. 131.

¹⁰⁵ « ...ils servent à marquer un lieu, un espace particulier de leur présence continue et partout répandue. » Michel Chion, *L’audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 67.

¹⁰⁶ Site officiel IMDB. https://www.imdb.com/name/nm0772373/?ref_=ttfc_fc_cr17

sur le travail avec Haneke. Par ailleurs, *Le Septième Continent* est le film le moins documenté sur l'aspect sonore. Cependant, nous avons quelques informations sur l'économie budgétaire qui a été celle de ses premiers films, comme le cinéaste le précise : « Pour *Le Ruban Blanc*, nous avons consacré deux mois au mixage, alors que, faute d'argent, j'avais dû boucler cette opération en 8 ou 10 jours pour mes premiers films. »¹⁰⁷ Le travail en post-production n'a donc pas bénéficié de la précision avec laquelle Haneke a abordé le son dans *Code Inconnu*, *La Pianiste* ou *Caché*, films pour lesquels nous avons recueillis les témoignages des techniciens du son. Quelle est la méthode employée par Karl Schlifelner pour la prise de son ? Dans les années 80, les techniques du son direct bénéficiaient d'une gamme de micros directionnels qui sont toujours actuels, leur choix dépendant de la sensibilité du preneur de son ; les HF, qui ont fait leur apparition des années 70¹⁰⁸, étaient utilisés comme appoints de la perche qui était la source principale, et on enregistrait sur bande, en bipiste. Les techniques d'enregistrement des directs ont été transformées dans les années 90, avec l'apparition du quatre pistes sur DAT, mais surtout au début des années 2000 avec l'enregistreur Cantar de la société Aaton, qui offrait huit pistes, dont deux pour le *mixdown* (pré-mixage des directs sur deux pistes). À partir de 2003, il était désormais possible de fournir un *prémix* nécessaire au montage avec chaque source séparée pour d'éventuelles corrections en post-production. Si la perspective de rattraper les erreurs des directs offre un bon potentiel, nombre de chefs-opérateurs, sur des téléfilms notamment, ont vu leur pratique se réduire à équiper tous les comédiens de micros HF, et à ajouter une perche au bord du cadre¹⁰⁹. Cette approche garantit une couverture de chaque source, mais ne pose pas des questions de prise de son, telles que la restitution des plans sonores, du timbre des voix, et des positions des sources dans l'espace. Schlifelner, qui n'avait pas accès à ces technologies pour *Le Septième Continent*, ainsi que Mugel, et Sciama, n'envisagent pas la prise de son comme une captation, mais comme un travail de restitution de la scène. Comment s'organise ce travail de restitution ?

La première étape indispensable à la prise de son est la correction acoustique, elle permet de repérer les bruits indésirables, de les éliminer et de modeler l'acoustique désirée (en

¹⁰⁷ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, id.

¹⁰⁸ La date concerne l'apparition du système de transmission HF, pas la conception de micros miniatures tels les micros-cravates.

¹⁰⁹ Par conséquent, la restitution des voix sera de qualité médiocre, les pertes fréquentielles dues à un déphasage entre le micro-cravate et la perche étant courantes. Le cravate sera alors privilégié, mais celui-ci offre rarement une qualité de son optimale (le micro, placé au niveau du plexus, capte surtout les bas-médiums)

ajoutant des panneaux acoustiques, par exemple). En ce sens, Haneke est très attentif au choix des décors lors des repérages, comme le précise Guillaume Sciamma : « Quand on a fait *Le temps du loup*, il s'était assuré qu'il n'y avait pas d'agriculteur qui allait faire fonctionner ses machines pendant le tournage, ce qui est exceptionnel. »¹¹⁰ Parfois, si le décor est trop bruyant, le technicien devra « pomper », c'est-à-dire, « moduler au potentiomètre en supprimant le bruit de fond. »¹¹¹ En effet par souci de continuité entre les plans, les bruits parasites ne doivent pas apparaître dans l'espace sonore. Le concept de signature spatiale développé par Rick Altman décrit la captation inévitable de l'espace autour de la source :

La signature spatiale [est] le témoignage fourni par chaque son quant aux circonstances spatiales de sa production. Pour reconnaître la signature spatiale d'un son donné, nous devons être sensibles à plusieurs aspects de la nature physique du son, y compris son rapport entre le son direct et indirect (...) sa gamme de fréquences et son volume (par rapport à la distance perçue).¹¹²

L'ingénieur du son doit donc trouver l'équilibre entre deux exigences : restituer fidèlement le timbre des sources (« sa gamme de fréquences »), mais aussi l'espace dans lequel elles sont projetées (« rapport entre le son direct et indirect »). Il faut préciser que le terme « son direct » a une autre définition en acoustique, que nous pouvons traduire par *onde directe*. Est directe l'onde qui parcourt l'espace et qui atteint la membrane du microphone sans être interrompue par un obstacle. Elle se différencie de l'onde indirecte qui est réfléchiée sur une ou plusieurs parois avant de parvenir au capteur. Les ondes indirectes (« son indirect ») indiquent la taille de l'espace, le délai temporel entre l'onde directe et indirecte étant perçu par l'auditeur, ainsi que les modifications de timbre, qualifiant ce signal de *réverbéré*. Dans le cas de la prise de son direct au cinéma, la voix doit être réverbérée, dans la limite donnée par l'espace saisi par le cadre. Le cinéma étant voco-centré, le travail de prise de son se concentre essentiellement sur les voix, et le rapport entre l'espace et la voix doit toujours être maîtrisé au profit de ces dernières. Comme le précise Chion, dans la plupart des cas, le cinéma met la parole en avant par rapport aux autres sons. Ainsi la prise de son, au tournage, est presque

¹¹⁰ Guillaume Sciamma, loc. cit.

¹¹¹ Ibid, p. 222.

¹¹² « The spatial signature [is] the testimony provided by every sound as to the spatial circumstances of its production. In order to recognize a given sound' spatial signature we must be sensitive to multiple aspects of the sound's physical nature, including its ratio of direct to indirect sound, its frequency range (...), and its volume (with respect to perceived distance). » Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, London, AFI, 1992, p. 252.

toujours une prise de voix¹¹³. Une des pratiques de l'opérateur est de les faire ressortir du fond sonore. Dans le vocabulaire du plateau, on dit qu'il faut *moduler* les voix pour faire ressortir les accents de la langue, c'est-à-dire, anticiper les syllabes dominantes dans les mots et leur donner un peu de niveau à l'aide du potentiomètre. Par ailleurs, le signal provenant du microphone de la perche doit dominer celui des HF : ainsi l'espace sera mieux perçu et les voix ne seront pas étouffées. Ce que Jean-Paul Mugel traduit par l'expression « donner de l'air » :

Nous arrivons à faire de belles choses en leur donnant de l'air. A partir du moment où le micro qui élargit le HF est assez prédominant, tous les retournements des comédiens, les déplacements, existent vraiment, ils sont vivants. Avec une prise de son faite uniquement aux HF, la voix garde toujours la même distance par rapport au micro, ce qui est faux et manque de profondeur, d'ambiance. ¹¹⁴

Mugel est moins partisan des HF que Guillaume Sciamma, le chef-opérateur habituel de Michael Haneke qui les mélangent volontiers à la perche, afin de renforcer la présence des voix. Cependant ils partagent une volonté de préserver le timbre des voix en profitant des qualités acoustiques de l'espace quand elles se présentent, ainsi qu'en témoigne Sciamma : « Si on a une belle voix avec un micro bien placé, dans une acoustique idéale, la perche suffit. »¹¹⁵ En faisant le choix de travailler avec des acoustiques naturelles, fussent-elles optimisées, et en gardant une prédominance de la perche sur les HF, les techniciens de Michael Haneke restituent la signature spatiale des lieux. Ces procédés renvoient à un certain naturalisme de la prise de son, par lequel le modèle initial, l'espace originel, est capté.

La seconde exigence de la prise de son directe, après la correction acoustique, est le travail sur les plans sonores. Pour Mugel, « la perche est le meilleur moyen pour avoir une couleur intéressante : c'est-à-dire, pour qu'on sente tout de suite, en fermant les yeux, dans quel espace sonore on est. Par exemple, quand Auteuil est dans la cuisine, il faut qu'on entende que Binoche n'est pas à côté de lui. Si deux personnes sont sur le même plan sonore, je trouve que c'est déstabilisant. » Les « retournements des comédiens, les déplacements », pointent un élément majeur dans la restitution de l'espace : les sources se déplacent, et il faut restituer leurs mouvements. Le perchman décrit ces déplacements en adaptant la position du micro, et en respectant la concordance avec le point de vue de la caméra. La voix est donc perchée selon l'emplacement de la caméra et de l'échelle de plan choisie. Jean-Paul Mugel précise la

¹¹³ Michel Chion, op.cit., p. 9.

¹¹⁴ Sophie Chiabaut et Claudine Nougaret, *Le son direct au cinéma*, Paris, Fémis, 1997, p. 71.

¹¹⁵ Guillaume Sciamma, loc. cit.

relation entre le cadre et les plans sonores : « connaître les objectifs de la caméra et avoir passé des heures à percher autour d'un cadre pour restituer un plan sonore en fonction d'une image est très important. »¹¹⁶ La prise de son directe restitue la signature spatiale des décors selon un modèle déterminé par le cadre, modèle qui sera renforcé au mixage.

Cette conception, liée au point de vue anthropomorphique de la caméra, renforce l'idée qu'un témoin invisible regarde et écoute la scène. Ainsi, même s'il se veut transparent, le point de vue de la caméra s'intègre dans l'énonciation. Ce dispositif est utilisé dans *Caché*, par exemple, pour établir un premier niveau de récit, dans lequel le spectateur cherche un voyeur derrière les plans sur la maison du couple. Le point d'écoute, corrélé au point de vue, permet de localiser le lieu à l'origine du regard. Aussi, les voix *off* du couple sur le premier plan du film ont été enregistrées au tournage :

Les voix d'Auteuil et de Binoche n'ont pas été enregistrées en post-production, elles ont été prises au moment où ils regardent la cassette. On a fait des plans très longs, à chaque fois on repassait la vidéo en entier, et on enregistrerait en direct. Cela durait au moins 10 minutes, pendant que les acteurs jouaient : le silence, la gêne, le moment où ils se déplacent du canapé.¹¹⁷

De fait, la notion du point d'écoute, ici caractérisé par la spatialisation des voix en *off*, est mise en scène à travers un dispositif qui prévoit l'espace et le temps de l'action. Dans cette unité spatio-temporelle proche de l'expérience du réel, la restitution réaliste de la scène sonore est un parti-pris de mise en scène. Ce choix se prolonge lors de la post-production.

III.2. La post-production : la reproduction du réel

Force est de constater que dans les films en général, il est difficile de repérer si les sons viennent des directs ou s'ils ont été modifiés de manière à être perçus comme tels. Dans les trois films de notre corpus, que nous disent les directs sur l'espace du cadre ? *Le Septième Continent* a la particularité, en regard des deux autres films du corpus, d'être peu porté sur la parole. Aussi, les bruits produits par les objets saisis dans l'image pourraient être remplacés par des bruitages de studio. *La Pianiste*, tourné en français et allemand, a donné lieu au doublage des comédiens germanophones pour la version française, et des interprètes francophones dans la version allemande. De même, les intérieurs de *Caché* ont été tournés

¹¹⁶ Sophie Chiabaut et Claudine Nougaret, op cit, p. 197.

¹¹⁷ Jean-Paul Mugel, op.cit., p.131.

en studio, aussi les bruits que nous associons à l'espace de la maison ont été créés au montage-son. Dans sa définition de la signature spatiale, Altman précise : « Bien entendu, la signature spatiale peut être manipulée par des techniques de post- production comme le *gate* [porte de bruit], l'égalisation, le filtrage, ou l'ajout de réverbération. »¹¹⁸ L'espace, c'est-à-dire l'acoustique des lieux, peut être fabriqué en post-production, reconstitué d'après le modèle du réel, ou entièrement imaginé. En effet il est bien question de naturalisme du son, et non pas de réalisme, comme le souligne Chion dans un chapitre intitulé *L'illusion unitaire* :

(...) même là où il s'agit soi- disant de son direct, les sons pris sur le tournage ont été presque toujours enrichis après coup d'autres sons, de bruitage ou d'ambiance, qu'on leur a ajoutés. Mais aussi, il y a des bruits qu'on élimine au tournage par la place et la directionnalité du micro, les précautions d'insonorisation, etc. ¹¹⁹

La post-production modifie la prise de son directe, qui a été elle-même l'objet de modifications, les techniciens éliminant les bruits parasites et modulant les voix des comédiens. Qu'en est-il de la notion de modèle chère au cinéaste ?

L'évolution de la perception des voix dans l'espace est un phénomène que Haneke restitue de manière réaliste, en se référant à un point d'écoute, qui est souvent lié à l'emplacement de la caméra, et, par là-même, à la position du spectateur. À partir de cet emplacement, le réalisateur reconstruit une écoute semblable à celle qu'un témoin invisible aurait pu avoir. Jean-Paul Mugal nous fait part de ce fait :

Dans mon travail, j'essaie de supprimer tous les problèmes de son, mais on ne parle pas de l'œuvre en général. Pour ça, le mixage est une position intéressante : on passe beaucoup de temps avec le réalisateur, on détermine les directions définitives, le réalisateur est obligé de se livrer beaucoup plus sur ses idées de son. Au mixage, Michael Haneke a des idées très particulières sur la couleur des voix, par exemple, quand les acteurs sont de dos, la voix ne sonne pas pareil. ¹²⁰

On appelle ce principe le détimbrage : appliqué sur les voix des personnages qui se tiennent dos à la caméra, il consiste à retirer des composantes spectrales afin d'avoir la sensation que seules les ondes indirectes parviennent au point d'écoute. La voix étant unidirectionnelle, elle se projette dans un sens, et de ce fait, elle sera perçue directement si elle est dirigée vers le témoin invisible, et indirectement dans le cas contraire¹²¹. Haneke est

¹¹⁸ « Spatial signature can of course be manipulated by postproduction techniques such as gating, equalizing, filtering, or adding reverb. » Rick Altman, op.cit.

¹¹⁹ Michel Chion, op.cit., p. 83.

¹²⁰ Jean- Paul Mugal, loc.cit., p. 128.

¹²¹ Le principe ne peut pas être mis en pratique sur les sources omnidirectionnelles.

donc très attentif à reproduire cette écoute virtuelle déterminée par la présence d'un témoin auditif invisible, qui peut être dissocié du témoin visuel, invisible lui aussi, et qui est nécessaire à la constitution d'un point d'écoute. Par exemple, dans *Caché*, Anna participe à un buffet mondain alors que Georges, depuis la maison de sa mère, la contacte par téléphone. Dans le plan sur Anne, on n'entend pas l'interlocuteur à travers le combiné, on n'est donc pas dans le point d'écoute d'Anne, mais dans celui de la caméra ; la première strate sonore identifiable, au premier plan, c'est la voix d'Anne. La seconde, mixée à peine moins fort, un peu plus éloignée dans l'image, est la conversation entre Pierre et le critique littéraire. La troisième strate est formée par l'ambiance mondaine du salon, où se mêlent un brouhaha de voix et de musique. D'après le témoin invisible situé à l'emplacement de la caméra, le mixage construit une écoute sélective propre à chaque strate : les voix, l'ambiance et la musique d'écran. De fait, le théoricien cognitiviste Colin Cherry appelle effet « cocktail party » cette écoute que nous activons lorsque nous tentons de décrypter un son parmi un environnement bruyant, typiquement une réception. Le mixage restitue donc une écoute propre à l'audition humaine, comme si le spectateur était présent à cette soirée : l'écoute sélective.



Fig. 11 – Anne au téléphone avec Georges pendant une réception.
Passage à 00 : 35 : 26 dans *Caché*

L'écoute sélective permet de distinguer plusieurs conversations, et Guillaume Sciamma rapporte un autre exemple qui illustre ce principe :

Dans *Code Inconnu*, il y a cette séquence dans l'appartement de la famille africaine, avec plusieurs scènes à des plans différents. C'est typique du travail de Michael Haneke, il a cette volonté de faire un travail sur l'inter-pénétration des répliques, en gardant leur intelligibilité.

Notre système auditif, associé à notre regard, permet d'isoler des sons même en environnement bruyant, et cette balance fragile, recomposée au mixage, peut-être comparée au parcours du regard dans l'image. Par analogie, nous pouvons comparer l'écoute sélective à la profondeur de champ analysée par André Bazin : « (...) la profondeur de champ place le

spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité. Il est donc juste de dire, qu'indépendamment du contenu même de l'image, sa structure est plus réaliste. »¹²² De la même manière que la profondeur de champ reproduit la vision que pourrait avoir le spectateur dans la réalité, le mixage reproduit l'écoute sélective humaine (dans une visée naturaliste). Par conséquent, cette mise en scène de la perception sonore va dans le sens du réalisme de la perception.

Dans une conception anthropomorphique du système de captation, le point d'écoute est une zone désignée comme réceptrice de la scène auditive. Relatifs à cette zone, le détimbrage et la reproduction de l'écoute sélective renseignent sur l'endroit où elle se situe, le plus souvent, dans l'axe de la caméra, au lieu même de son emplacement. Lors du mixage, un premier axe de travail est la restitution de la position des sources dans l'espace, dans le respect de la restitution du point d'écoute et des plans sonores qui en découlent. Cette exigence est modélisée sur une conception anthropomorphique du dispositif de captation. Haneke est sensible à la modélisation des acoustiques, celles des lieux réels si les scènes ont été tournées en décors naturels, où bien ce qu'elles devraient être, si le tournage a eu lieu en studio. Par exemple, les intérieurs de la maison de *Caché* ont été joués en studio à Vienne. Aussi, Nadine Muse nous indique :

On passe beaucoup de temps parce qu'effectivement il y a une période de recherche qui est assez longue, surtout au montage. Et on passe aussi du temps sur le mixage, parce qu'au mixage on continue d'affiner l'acoustique qu'il a envie de rendre, parce-que même dans l'intérieur d'une pièce, si les comédiens sont dans la pièce, il y a une sonorité particulière selon la distance des comédiens par rapport au point de vue de la caméra. ¹²³

Si l'acoustique d'un studio ne ressemble pas à celle de l'intérieur d'une maison, on peut appliquer un effet de réverbération sur les éléments sonores (voix, bruitages), de façon à restituer la sonorité qu'ils auraient eu dans un autre espace. Cet espace, on peut le modéliser dans un processeur de réverbération à convolution¹²⁴, un outil fréquemment utilisé au cinéma depuis les années 2000. Cet outil est idéal pour retrouver des sensations proches que les sons émettent dans un espace réel ; néanmoins, dès qu'il le peut, Haneke privilégie l'acoustique

¹²² André Bazin, « L'évolution du langage », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Le Cerf, 1976, p. 75.

¹²³ Nadine Muse, loc.cit., p.141.

¹²⁴ « Processus de simulation numérique de la réverbération d'un espace physique ou virtuel ». D'après https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9verb%C3%A9ration_%C3%A0_convolution. Consulté le 15-11-2020.

réelle, comme l'évoque Guillaume Sciama : « Michael Haneke un grand maniaque du son seul, il accepte plus facilement un son fait au tournage qu'un son fait par le bruiteur. »¹²⁵ En effet, dans l'idée de la restituer fidèlement les sonorités, Haneke porte une attention particulière aux sons seuls. On désigne par « sons seuls » les éléments sonores d'une scène qui apparaissent indispensables à la lecture d'un scénario. Qualifiés de « seuls », ils sont captés de manière asynchrone, dans le plan sonore choisi par l'opérateur, indépendamment de la contrainte fixée par les bords du cadre. Haneke est présent lors de l'enregistrement :

On a une bonne place sur le tournage, il est là pour l'enregistrement des sons seuls, par exemple. Il est incroyable avec ça. Il y avait ce plan avec une caméra subjective dans les couloirs quand il va voir Magid (Maurice Bénichou) et j'ai demandé à faire un son seul de bruit de pas d'Auteuil. Haneke écoutait, et on a dû la faire 5 ou 6 fois, parce qu'à chaque fois quelque chose n'allait pas : on entendait trop peu, ça ne ressemblait pas à un bruit de pas, ou la semelle collait trop. C'est un pur travail d'horloger pour obtenir ce qu'il veut.¹²⁶

Pour *Le Septième Continent* les sons ont fait l'objet de recherches dans des environnements réels et c'est ainsi que Schlifelner a réalisé un enregistrement réutilisé à plusieurs reprises par le cinéaste :

(...) j'ai réutilisé plusieurs fois le ronflement qu'émet la mère dans *Le Septième Continent*, après qu'elle a absorbé les pilules pour son suicide. C'est le vrai ronflement d'une personne mourante que Karl Schlifelner avait discrètement enregistré dans un hôpital. Et un son comme celui-là, on ne peut pas le reproduire.¹²⁷

L'anecdote révèle l'attachement du réalisateur pour les sons qui portent l'empreinte de la réalité. De fait, enregistrés pendant le tournage, les sons seuls contiennent la signature spatiale des lieux. Sophie Chiabaut et Claudine Nougaret, chef-opératrices du son et perchwomen, nous éclairent sur le sens contenu dans les sons seuls :

Les sons seuls ont trois vérités à nous offrir : géographique (restitution du lieu sonore), autobiographique (chacun arrive à la prise de son avec son passé, affirmant sa sensibilité, son intuition) et métaphorique (répondre à la description sonore du scénario). (...) Ces vérités se consolident l'une l'autre et renforcent ce sentiment que nous essayons de garder intact : une tendresse pour le réalisme.¹²⁸

¹²⁵ Guillaume Sciama, loc. cit., p. 138.

¹²⁶ Jean- Paul Mugel, loc. cit., p. 127.

¹²⁷ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, op cit, p. 294.

¹²⁸ Sophie Chiabaut et Claudine Nougaret, op cit, p. 156.

Parce que la production n'offre pas toujours le temps à l'ingénieur du son d'enregistrer les sons seuls, ces derniers dépendent du goût et de l'écoute propres au réalisateur¹²⁹. Aussi, si le réalisateur s'applique à restituer la vérité des sons de manière objective, dans un espace donné, gardons à l'esprit que la subjectivité intervient lors de la réception et de la restitution du modèle réel. Nadine Muse, la monteuse son, résume cet axiome de la manière suivante : « (...) si ce n'est pas exactement la sonorité à laquelle il pense, parce que chaque lieu a sa sonorité, il faut refaire la prise. Il est très attentif au réalisme, et à son réalisme à lui, parce que le son, c'est très subjectif. »¹³⁰

Gardant à l'esprit que la réalité est le modèle qu'il faut imiter, l'espace sonore est récréé au mixage d'une part, et, d'autre part, il a été capté par les directs. Ce naturalisme vers lequel tend le travail du cinéaste est parfois remis en question par des impératifs de production, notamment lors des dialogues doublés. Pour être conforme au récit et au climat du film, *La Pianiste* a été tourné à Vienne, avec des rôles principaux francophones, et des seconds rôles germanophones. Michael Haneke a divisé les acteurs en deux parties car si les deux groupes interagissent entre eux, ils ont très peu de dialogues en commun :

D'un côté, l'action du film se passe entièrement à Vienne et j'avais besoin de recréer ce climat viennois. De l'autre, je ne pouvais pas demander à Isabelle Huppert de jouer dans ces deux langues, parce-que cela aurait coupé l'émotion. J'ai donc choisi de faire une distribution française pour les trois personnages principaux et une autre, autrichienne ou allemande, pour tous les autres personnages, qui parlent beaucoup entre eux, mais très peu avec le trio francophone.¹³¹

Ce procédé est justifié par le cinéaste : « Ce n'est pas toujours agréable parce-que selon moi la post-synchronisation est la destruction systématique de l'œuvre. Mais je le ferai toujours dans le cas où c'est inévitable, et si je trouve le casting idéal pour un duo »¹³². Au début de *La Pianiste*, l'hôtesse du concert privé, Mme Blonsky, annonce l'ouverture du buffet aux invités. La comédienne, Cornelia Kondgen, est autrichienne et a donc été doublée pour la version française. La difficulté du doublage réside dans l'interprétation du texte, très littéraire,

¹²⁹ Michael Haneke passe beaucoup de temps en post-production à chercher le ton juste, comme en témoigne cet extrait de post-synchro pour *La Pianiste* : Serge Toubiana, *Séance de postsynchronisation avec Isabelle Huppert*, MK2TV et Arte France, 2001,

https://www.youtube.com/watch?v=Ps2HvcW_cMQ&ab_channel=RenataB. Consulté le 14-11-2020.

¹³⁰ Nadine Muse, loc. cit., p. 132.

¹³¹ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, op. cit., p. 221.

¹³² Robert Fischer, op.cit., passage à 00 : 11 : 59.

en fonction du corps de l'actrice qui apparaît en plan taille. Le cadre étant proche du personnage, le spectateur évalue rapidement si la synchronicité labiale est juste ou « flottante »¹³³. Aussi, le doublage n'est un procédé transparent, à cause du synchronisme, mais aussi de la spatialisation des voix. Jean-Paul Mugel l'indique, les voix ne sont pas travaillées en studio de la même manière que sur le plateau : « [Au] doublage ils font ça très mal, ils ont peur de travailler les voix, ils privilégient l'intelligibilité. » Durant la prise de son direct, les voix sont travaillées avec nuance : la position du micro restitue les variations de la voix lors des déplacements, et la signature spatiale des lieux est captée. Par ailleurs, les micros utilisés en post-synchronisation ne sont pas les mêmes qu'au tournage, en raison de la taille et du poids du capteur, et ils ont une réponse fréquentielle plus fidèle qui rend les voix plus présentes. Jean-François Cornu, citant Nataša Đurovičová¹³⁴, le remarque :

(...) une version doublée se caractérise par un rendu sonore différent de celui d'un film tourné en français : "le mixage du doublage a [...] tendance à modifier, voire détruire, la perspective et la profondeur sonores, propriétés acoustiques qui donnent une stabilité au rapport spatial entre le spectateur et l'écran." ¹³⁵ Les différences les plus aisément perceptibles sont, d'une part, un certain aplatissement des plans sonores, et, d'autre part, l'impression que les voix doublées se situent sur un plan sonore trop détaché de ceux des autres sons, en "avant-plan", le plus souvent.¹³⁶

Aussi, les voix doublées apparaissent au premier plan sonore, contrairement aux voix du direct qui sont mieux incluses dans l'espace. Le doublage est une entorse à la restitution du jeu d'acteur, mais également à la restitution naturaliste de l'espace. Il est parfois légitime, dans le cas de *La Pianiste*, mais sa nécessité peut être remise en question. Dans *Caché* notamment, nous nous sommes étonnés de la prestation d'une figurante qui joue l'assistante de Georges et dont la voix semble légèrement désincarnée, comme « à côté ». Jean-Paul Mugel nous a éclairés à ce sujet : « Elle a été doublée. Il a fait une fixation, il n'aimait pas cette comédienne. »¹³⁷ Un autre exemple où l'idéal sonore du cinéaste est discutable se remarque dans *Funny Games U.S.*, remake pour lequel il a réutilisé les cris d'enfant de la première

¹³³ Traducteur dans l'audiovisuel, Jean-François Cornu distingue deux manières de doubler un acteur : le synchronisme d'attitude, et le synchronisme labial. Le premier est celui par lequel on recherche une « harmonie entre le texte dit et le comportement général de l'acteur du film » et le second « concerne surtout les gros plans et toutes les situations où le visage et la bouche de l'acteur sont bien visibles. » *Le doublage ou la voix réincarnée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 302.

¹³⁴ Professeure de cinéma dans les universités de l'Iowa et de Californie.

¹³⁵ Nataša Đurovičová, « Translating america ... », p. 152, cité par Jean-François Cornu, op.cit., p. 296.

¹³⁶ Jean-François Cornu, ibid.

¹³⁷ Jean-Paul Mugel, loc. cit., p. 124.

version, doublage perceptible malgré l'absence de synchronisation labiale (on entend que les sons viennent d'un autre contexte). L'idée du naturalisme est donc influencée par l'appréciation subjective du réalisateur, comme le soulève Nadine Muse « Parfois si je pense qu'un son va aller très bien, il va dire : " ce n'est pas ça du tout" »¹³⁸.

« Que demande en effet apparemment le spectateur au son, sinon avant tout le réalisme ? »¹³⁹ interroge Michel Chion dans *La Toile Trouée*. Il est difficile pour le spectateur, destinataire de la forme définitive du film, de distinguer la part du direct dans ce qui constitue le son du film qui donne à entendre un flux homogène après mixage. Chez Haneke, le travail du son se base toujours sur la captation du son direct. Certains effets narratifs, comme la spatialisation en *off*, est enregistrée dès le tournage, dans l'espace correspondant à la fiction, telles les voix du couple commentant la vidéo depuis leur salon dans *Caché*. Ce qui est du domaine du son direct et de la post-production est entremêlé : les deux étapes de travail sont liées à la même intention, que le cinéaste a déterminée et précisée lors de l'écriture. Le son direct permet de capter la signature spatiale des lieux, qui apparaîtront dans la version finale du film, ou serviront de référence (on parle de son « témoin ») pour la reconstitution en post-production. Par le travail sur les plans sonores, Haneke restitue un point d'écoute selon l'emplacement virtuel d'un témoin invisible, renforçant l'idée de la transparence de l'enregistrement. Dans cette acception, les sons seuls sont préférés aux bruitages, car ils portent la signature spatiale des lieux et s'intègrent mieux au mixage, contrairement aux voix doublées, par exemple, qui donnent l'impression d'être au premier plan sonore. Haneke élabore le film d'après le modèle de la réalité, que le cinéaste place au cœur de la mise en scène, car elle délivre la forme définitive du scénario après les repérages (la fiction est retravaillée selon les lieux réels). Modélisant la réalité, la mise en scène se veut naturaliste, et montre une certaine économie de moyens dans la mise en scène sonore. Si la sobriété transparait dans l'aspect visuel, par exemple, dans les décors ou le montage, cette esthétique se vérifie également dans la restitution sonore des scènes, dans laquelle peu d'éléments sont ajoutés aux directs. Aussi, le dispositif rappelle un certain classicisme, où le point d'écoute correspond au point de vue, et renvoie à une conception anthropomorphique de la captation.

¹³⁸ Nadine Muse, loc. cit., p. 123.

¹³⁹ Michel Chion, *La toile trouée*, Paris, Editions de l'Etoile, 1998, p. 22.

La restitution du son, capté dans un espace donné et reconstitué au mixage, est un geste de mise en scène qui dépend également de la narration. Au chapitre suivant nous verrons comment l'espace est modélisé par les ambiances, dans une reconstitution réaliste.

IV. Topographie modélisée par le son

Le son au cinéma renseigne sur la dimension de l'espace, sa configuration, son relief. Les sons, par leur pouvoir symbolique, ont la capacité de générer des mondes narratifs non diégétiques. Non visualisés, c'est-à-dire placés dans un espace hors-cadre, ils suggèrent d'autres espaces, dont l'application n'est pas uniquement narrative mais également physique. Avec la signature spatiale, définie par Altman¹⁴⁰, les sons donnent à entendre l'espace entre la source et le capteur microphonique. Par ailleurs, la nature même du sonore décrit l'espace : l'onde se déplace dans l'air, perceptible par tous les réceptacles pourvus d'une membrane sensible (tympan, microphone, etc). Par exemple, le trajet du signal sonore peut être décrit en champ-contre-champ, qui modélise l'émission (on voit la cause du son) et la réception (l'onde se déplace dans l'espace, et elle peut être perçue par un personnage). Éléments discrets de la bande sonore, les sons ambiants n'ont pas de source visible. Ils sont également appelés « sons-territoires » par Michel Chion, qui les définit comme « le son d'ambiance englobante qui enveloppe une scène et habite son espace sans qu'il soulève la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source (...) »¹⁴¹. En général ils forment une nappe sonore qui englobe l'image et la situe dans un espace plus vaste. D'une manière générale, les ambiances ont deux fonctions. Les ambiances dites « raccord » consistent en un acte technique, par lequel un continuum homogène atténue les coupes entre les plans d'une même scène. Le deuxième type d'ambiances vise à façonner les décors sonores, elles ont donc un rôle topographique, au sens de la « description de la configuration d'un lieu. »¹⁴² Dans cette acception, l'enjeu est de suggérer la taille de l'espace, décrire les éléments qui le composent, etc.

Du point de vue naturaliste défendu par Haneke, les ambiances raccords peuvent être suffisantes dans ce travail de restitution sonore des lieux. Par exemple, dans *Le Temps du Loup*, réalisé en 2003, le travail sur les ambiances s'est fait à l'encontre des pratiques

¹⁴⁰ « La signature spatiale [est] le témoignage fourni par chaque son quant aux circonstances spatiales de sa production. » Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, London, AFI, 1992, p. 252.

¹⁴¹ Michel Chion, *L'audio-vision : son et images au cinéma*, Paris, Arman Colin, 2005, p. 67.

¹⁴² *Le Petit Robert*, Paris, 2003.

habituelles en post-production : au lieu d'ajouter des éléments sonores pour décrire l'espace, ils ont retiré les bruits contenus dans les ambiances prises sur le tournage. Michael Haneke a demandé à Nadine Muse, la monteuse son, de construire le décor sonore à partir des ambiances de forêt enregistrées par le chef-opérateur son, Guillaume Sciama. La monteuse a dû supprimer tous les chants d'oiseaux qui ponctuaient les enregistrements, jusqu'à obtenir un bruit de fond neutre, qui a contribué au rendu sonore étouffant du film¹⁴³. Le film ne fait pas partie du corpus mais l'exemple est assez éloquent concernant la méthode du réalisateur : le son capté au tournage est une base de travail sur laquelle il s'appuie pour travailler les ambiances. L'idéal naturaliste accompagne donc le projet sonore de chaque film, et dans un premier temps, nous considérerons les ambiances pour leur capacité à dépeindre un milieu donné. Dans un second temps, nous évaluerons l'impact des ambiances sur la représentation de l'espace, au sens topographique du terme.

IV.1 Les ambiances définissent le décor sonore

Les ambiances ne correspondent pas forcément au son qui a été capté pendant le tournage, comme le précise Michael Haneke : « Dans les scènes d'extérieur, par exemple, le vent n'est jamais bien rendu par les micros. On cherche alors des sons préexistants pour le remplacer (...) »¹⁴⁴ Le cinéaste décrit le travail de montage son, qui consiste à améliorer et enrichir les directs. La matière des directs reste l'élément principal du son du film, mais on cherche à en améliorer certains aspects, comme le timbre d'une voix, le rendu d'une matière, l'ambiance d'un lieu (si le décor a été tourné en studio, par exemple, on cherchera à donner un peu de "vie", comme s'il s'agissait de décors réels). Les ambiances constituent une partie de cette recherche, et dépendent de plusieurs paramètres : elles sont relatives à l'acoustique des lieux, à la description sociale de l'habitat, et à la tension narrative de la scène. Le cinéaste doit trouver un équilibre entre ces trois exigences afin d'atteindre une cohésion spatiale et d'exprimer les relations entre les protagonistes.

¹⁴³ Entretien avec Nadine Muse, réalisé par l'auteur en mai 2008 à Paris, annexe 3, p. 145.

¹⁴⁴ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, op. cit., p. 292.

IV.1.a Fonction descriptive des ambiances

En tant que décors sonores, nous remarquons que les ambiances décrivent les milieux sociaux des personnages de façon récurrente dans notre corpus. La satire de la bourgeoisie est un thème qui parcourt toute la filmographie de Michael Haneke, et nous pouvons la percevoir dans le traitement sonore de l'espace. Haneke dépeint les interactions sociales qui ont cours dans les classes supérieures de la société en Europe, en Autriche et en France.

Dans *Le Septième Continent*, dont l'action se tient dans une ville indéterminée en Autriche, la critique se fait acerbe envers la société de consommation. Le film, qui traite de la réification d'un couple issu de la classe moyenne, montre la médiocrité du mode de vie et de la culture qui les entourent. Les ambiances figurent l'écrasement des personnages par les objets du quotidien, qu'ils subissent de façon routinière. La maison familiale est habitée d'une multitude d'objets, à qui on donne autant d'importance que les personnages (ces derniers n'apparaissent pas face caméra alors que le décor est filmé en inserts). De ce fait, nous ne voyons pas de visage humain avant les dix premières minutes du film, alors que nous avons des informations sur les personnages par le son, grâce à des bribes de dialogues hors-champ¹⁴⁵. À mesure qu'ils apparaissent à l'écran, les sons générés par les objets prennent place dans l'espace, qui est toujours rempli d'une rumeur de machines électriques, radio, télévision. Ces bruits mixés en gros plan ne sont pas des ambiances à proprement parler, mais leur juxtaposition produit de la continuité, et nous pouvons considérer qu'ils composent le décor sonore de la maison. Premièrement, les personnages sont asservis à ces objets, et nous en déduisons un mode de vie matérialiste : le réveil à affichage digital déclenche le début de la journée, les chaussons réceptionnent les pieds d'Anna, le rideau de la chambre attend d'être tiré, etc. Deuxièmement, en générant un flux constant, sans à-coups, le son des équipements électriques indique que la machinerie fonctionne bien. Par exemple, le son de la radio distribue des nouvelles du monde façon monocorde, ou la pompe de l'aquarium d'Eva bourdonne de façon continue et régulière. Ainsi tout va bien, le déroulement de la journée s'annonce sans événement majeur, dans une famille qui possède le meilleur de ce que la

¹⁴⁵ Les dialogues ont lieu hors-champ, alors que les personnages sont filmés par morceaux. Seuls leurs membres apparaissent (bras, buste, etc). Aussi quand Anna lit la lettre aux beaux-parents en off, nous reconnaissons sa voix.

société de consommation proposait dans les années 80. Dans la troisième partie du film, le ronron de leurs possessions est supplanté par un autre mécanisme, qui donne à entendre une suite de sons d'objets brisés. Pour autant, la mise en scène ne montre pas les personnages détruire leurs biens, dans ce qui pourrait être un exutoire, mais elle se concentre sur l'œuvre de destruction même, par le biais d'un montage qui relate la méthode avec laquelle ils agissent. Aussi, Haneke montre l'échec de leur entreprise de libération.

Dans *La Pianiste*, dès le début du film, l'appartement est présenté comme le foyer : le point de chute vers lequel Érika revient à chaque fin de journée. La première image s'ouvre sur une porte close, vue de l'intérieur, dans la pénombre d'un vestibule. Érika entre dans l'appartement, elle vient de l'extérieur. L'environnement extérieur n'est pas vu, on ne l'entend pas non plus. Les sons se limitent aux sons inhérents à cet appartement, qui est conçu comme un univers clôt, à travers lequel ne passent pas les sons du voisinage. Cette perméabilité au monde extérieur semble être également de mise au Conservatoire, la salle de cours d'Érika étant isolée des sons pouvant provenir des autres classes. Également, chez les Blonsky, où se tient le concert privé, l'appartement est isolé des bruits extérieurs. Érika et sa mère habitent dans un appartement modeste comparé à celui des Blonsky, lesquels organisent des concerts privés. On pourrait s'attendre à un traitement sonore différent, mais Haneke n'appuie pas le contraste entre les deux intérieurs. Les ambiances propres aux intérieurs, imperméables aux bruits de la ville, traduisent le confort bourgeois auquel aspire Érika. Elles mettent également en évidence les usages de cette élite éclairée quant à l'espace urbain : à l'abri dans de beaux appartements, la société bourgeoise ne fréquente pas l'espace urbain, contrairement à Érika qui s'adonne à ses filatures en cachette. Sa double posture, à la fois en retrait et observatrice du monde extérieur, est personnifiée dans un plan du générique : dans sa classe, elle se tient dos à la caméra, la fenêtre devant elle est grande ouverte et l'ambiance de circulation des voitures remplit tout l'espace. Depuis l'intérieur, elle écoute la ville, espace où elle trouve de quoi satisfaire ses pulsions voyeuristes. Professeure de piano frustrée à la carrière ratée, écrasée par la figure maternelle, elle prend plaisir à épier les autres (ses élèves, son prétendant, des inconnus) dans des activités auxquelles elle ne participe pas (sexualité, sport, etc.) Ses lieux de prédilection pour cette occupation sont montrés dans des plans larges descriptifs, parmi lesquels, le sex-shop, le kiosque où elle surprend Naprawnick devant des revues pornographiques, la patinoire où évolue Walter, etc.

Sa déambulation n'est pas sans rappeler celle du héros imaginaire de Schubert dans son *Winterreise (Voyage d'Hiver)*, illustrant le mythe du créateur solitaire et torturé cher aux romantiques et à l'idéal artistique viennois auquel Érika s'identifie. Mais les endroits qu'elle fréquente ne lui sont pas dédiés, ils sont conçus pour les hommes ou pour une génération plus jeune que la sienne ; ainsi, repoussée par la ville, Érika retourne toujours au foyer maternel.

Dans *Caché*, les décors sonores intérieurs se définissent les uns par rapport aux autres : la maison de Georges est un atelier reconverti de la Cité des Fleurs à Paris, c'est une maison bourgeoise et confortable, alors que l'appartement de Magid est un petit deux- pièces dans un immeuble HLM. Chaque lieu a son acoustique propre, et nous pouvons comparer les ambiances de la pièce de vie principale : le salon. Chez Magid, le salon fait office de cuisine et de salle de séjour à la fois. Lors de la première visite de Georges, le réfrigérateur se met en marche, et au petit son grêle qu'il émet, nous devinons que c'est un vieil équipement d'appoint, différent de celui aperçu dans la cuisine tout-équipée de Georges. L'acoustique de la pièce rend compte de qualité des matériaux : dans le couloir qui mène à l'appartement, les sons claquent avec une légère réverbération, on entend la matière des murs, bétonnée. Chez les Laurent, on entend le son de la rue, mais pas les voisins. Le son mat et lourd des poignées de porte nous installe dans un habitat solide, où l'on se sent en sécurité. Ainsi l'acoustique des lieux nous renseigne sur le niveau de vie des personnages, et les milieux sociaux de Georges et Magid sont représentés, au son, par le choix des matériaux sonores. Au contraire, dans un article sur l'absence de musique dans *Caché*, Michel Chion remarque que les ambiances sont neutres et qu'elles n'appuient pas les contrastes sociaux :

L'appartement "bourgeois" de Georges est calme, tout comme le modeste studio dans le HLM où vit son ami d'enfance, Majid (Maurice Bénichou). Dans la plupart des films, et pour de bonnes raisons, les lieux différents ont des ambiances sonores différentes : l'appartement dans le HLM comporterait des bruits venant de la cour, de l'escalier, des télévisions voisines, tandis que l'appartement bourgeois serait calme, insonorisé et ainsi de suite. ¹⁴⁶

¹⁴⁶ « [Georges's] "bourgeois" apartment is calm, but so is the modest low-rent studio in the projects where his childhood friend, Majid (Maurice Bénichou), lives. In most films, and for good reasons, different places have different sound "atmospheres" : the apartment in the housing project would feature noises from the courtyard, from the staircase, from neighboring televisions, while the bourgeois apartment would be calm, soundproofed, and so on. » Michel Chion, « Without Music: On *Caché* », *A Companion to Michael Haneke*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2010, p.165.

En effet, la sobriété dont Haneke fait preuve dans le choix de ces ambiances ne rend pas les contrastes saisissants. Il semble que le cinéaste ait refusé d'identifier clairement les lieux par les ambiances. Une interprétation serait de justifier ce parti-pris par la logique narrative, qui veut que les différents types d'images, représentant images filmées, actuelles, rêvées, soient perçues de manière confuse. Ainsi, les sons d'ambiance ne donnent pas d'indices, ni sur les images captées par la caméra vidéo amateur, ni sur les souvenirs d'enfance de Georges, etc. Ainsi, les différents types d'images ne peuvent pas être identifiés sans une lecture approfondie du spectateur. Cependant, dans cette neutralité relative, on perçoit tout de même des indicateurs de l'aisance dans laquelle Georges et sa famille vivent. Par exemple, le bruit des pas sur la moquette chez les Laurent est indicateur d'un certain niveau de confort, contrairement au linoléum du couloir chez Magid.

IV.1.b Des sons complémentaires

L'usage des ambiances peut générer de nombreuses combinaisons avec l'espace visualisé, allant de l'application la plus réaliste à la plus imaginaire. Fidèle à son idéal naturaliste, Haneke place des ambiances qui correspondent à ce qui est visualisé, en témoigne Nadine Muse, la monteuse son : « Jamais de son gratuit ! (...) Il trouve que ça ne sert à rien si ça n'est pas justifié, par exemple, s'il n'est pas apparu dans le son direct. Pourquoi mettre des sons qui ne servent à rien? La question serait : pourquoi voulez-vous en mettre? »¹⁴⁷ De fait, Haneke ne considère pas de sons supplémentaires, mais complémentaires : les sons doivent remplacer ceux qui existent déjà. Le cinéaste identifie le problème de la relation entre le réel et son rendu, entre le vrai et le vraisemblable sonore. Le principe de montage, qui tend vers une économie des moyens sonores, pourrait être formulé de la manière suivante : si le son est juste, il est inutile d'en ajouter. Nadine Muse confirme que la méthode de travail du cinéaste témoigne d'une certaine modération :

Le principe de la mise en scène, c'est de lire l'image à partir de ce qu'on entend. Le son est très important, on entend des choses qui attirent l'œil vers ce qu'on veut montrer. (...) C'est un vrai choix de mise en scène, je mets ce son parce que c'est ce qu'on doit regarder et pas autre chose.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Nadine Muse, loc. cit., p. 141.

¹⁴⁸ Nadine Muse, *ibid.*

Le cinéaste choisit de ne pas multiplier les occurrences sonores, car ces dernières pourraient orienter le regard du spectateur à l'encontre de ses intentions. On peut lier cette réflexion à la notion de « valeur ajoutée »¹⁴⁹, par laquelle le son, bien qu'il paraisse se dégager « naturellement » de l'image, apporte un niveau de sens supplémentaire. Les sons structurent la vision, et pour ne pas générer de confusion dans la lecture de l'image, Haneke n'ajoute pas de sons superflus. Ce faisant, il élimine ceux dont la cause n'est pas visible dans l'image. En outre, il est sensible à la justesse de ces sons, et malgré leur aspect naturaliste, les sons sont parfois enrichis de façon à *rendre* une atmosphère particulière.

En introduction au chapitre *Rendu et reproduction*, Chion définit les limites de l'authenticité des sons : « pour apprécier la vérité d'un son, nous nous référons beaucoup plus à des codes répandus par le cinéma lui-même (...) qu'à notre hypothétique expérience vécue. ¹⁵⁰» La conception des ambiances chez Haneke vise l'exactitude de la restitution, mais parfois une forme sonore différente de l'originale renvoie mieux la sensation recherchée (le vent, par exemple). Dans *Le Septième Continent*, Georg passe sa dernière journée à l'extérieur et, le soir, il jette un regard dans la rue où il réside. Le montage fait se succéder un gros plan de Georg, suivi d'un raccord regard vers la camionnette s'éloignant dans la rue (ils viennent d'être livrés de leur dernier repas). Un son de vent sifflant se fait entendre, qui se poursuit dans les plans suivants. Puis, on revient sur Georg qui se retourne dans l'autre sens, pour observer l'autre côté de la rue. Depuis l'extérieur, se suivent des inserts sur la porte d'entrée, fermée à clé, sur la fenêtre du salon, obturée par les stores, et enfin sur la porte du garage. Le son du verrou activé depuis l'intérieur termine la séquence, et marque la rupture avec le plan suivant, dans lequel l'image de l'Australie s'anime. Parcourant l'extérieur de la maison, l'ambiance de vent trouve un ancrage dans les éléments visuels de l'image, elle est donc justifiée par une cause (tel le mouvement des cheveux, des branches d'arbres, etc.). Quand le cadre se resserre, et élimine les points d'ancrage des sons, l'ambiance persiste dans son rôle signifiant, rappelant l'espace commun auquel les portes et les fenêtres appartiennent. Cependant, la présence d'une constante aigüe, incluse dans le sifflement et le bruissement du

¹⁴⁹ « Par valeur ajoutée, nous désignons la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée, jusqu'à donner à croire, dans l'impression immédiate qu'on en a ou le souvenir qu'on en garde, que cette information ou cette expression se dégage « naturellement » de ce qu'on voit, et est déjà contenue dans l'image seule. » Michel Chion, *L'audio-vision : son et images au cinéma*, Paris, Arman Colin, 2005, p.8.

¹⁵⁰ Ibid., p. 93.

vent et des feuilles, exprime aussi un aspect lugubre voire, un sentiment de nostalgie dans la scène. Dans cette séquence, l'ambiance fait appel à l'imaginaire avec sobriété, en laissant entendre le silence relatif de la nuit. Haneke assume un certain dépouillement dans lequel les sons doivent avoir une réelle valeur ajoutée dans l'image.

Les ambiances chez Haneke sont peu détaillées, elles assument un certain dépouillement. *Le Septième continent* contraste avec les deux autres films du corpus par le fait que les ambiances fourmillent davantage de sons iconiques, ponctuels. Cependant une tendance s'affirme pour l'élimination des sons inutiles, non visualisés. Cela influence notre perception des dimensions de l'espace hors-champ, paramètre que Michel Chion nomme par l'appellation « extension sonore ».

IV.2 L'extension sonore est réduite

Les trois films du corpus renvoient à un espace sous-dimensionné, à l'image du milieu petit-bourgeois que dépeint le cinéaste. Les ambiances ont le pouvoir d'adapter les dimensions de l'espace, comme le remarque Chion : « Le son est (...) susceptible de créer un hors-champ à l'extension variable »¹⁵¹ Nous allons voir comment la mise en scène des ambiances caractérise un espace étriqué, qui s'ouvre avec peine sur le monde extérieur.

IV.2.a Effet de clausturation

Michel Chion nomme *extension* l'espace généré par les sons ambiants : « On appellera extension de l'ambiance sonore l'espace concret plus ou moins large et ouvert que les sons évoquent et font sentir autour du champ, et aussi à l'intérieur de ce champ autour des personnages. »¹⁵² L'extension, construite par les sons ambiants, détermine une zone autour de l'image, mais également dans l'image, les sons pouvant être rapportés à l'univers d'un personnage. Selon les thèmes abordés par le cinéaste, l'extension spatiale sera plus ou moins vaste. Le repli sur soi est un des thèmes communs à *La Pianiste*, *Le Septième Continent* et *Caché*. L'extension spatiale est-elle réduite selon le même procédé ?

¹⁵¹ Ibid, p. 77.

¹⁵² Ibid.

La post-production du film *Le Septième Continent* a duré deux semaines. D'après le réalisateur, il disposait d'une dizaine de jours pour le mixage de ses premiers films, alors qu'il s'est vu accorder deux mois pour *Le Ruban Blanc*. Qui plus est, le mixage a été réalisé en monophonie, ce qui réduit le nombre de pistes et n'offre pas la possibilité d'« ouvrir » l'espace sonore à gauche et à droite. Le canal unique diffusé au centre de l'image limite le nombre de pistes pouvant se superposer sans créer d'effets indésirables de filtrage, de modifications spectrales, le résultat final pouvant devenir cacophonique. D'une manière générale, en monophonie, il est difficile de faire cohabiter simultanément plusieurs ambiances de façon distincte. Aussi, un procédé courant de mise en scène est de faire correspondre l'espace sonore à ce qui est visualisé. Choix du réalisateur ou impératif de production, la réduction de la bande sonore en monophonie contribue à l'impression de claustrophobie générée par la présence des sources sonores dans le champ. Dans *Le Septième Continent*, l'extension spatiale est réduite à un champ très proche des bords du cadre. D'une manière générale, les ambiances, composées de l'accumulation de bruits, rendent l'aspect matériel des objets : les gros plans visuels sont corrélés à des gros plans sonores, qui évacuent au maximum l'empreinte spatiale évoquée au chapitre précédent, donnant à entendre des sons bien détaillés, délivrés de l'empreinte spatiale des lieux. D'une part, cette empreinte est minime, la sensation d'espace étant compressée autour de l'objet, et d'autre part, le signal direct étant prédominant sur le signal indirect, la définition est plus précise (il n'y a pas de filtrage dû à une mauvaise acoustique possible). Les ambiances se donnent comme la correspondance évidente de ce qu'on voit à l'image et ce qu'on entend. Par exemple, sur le trajet qui le mène à son bureau, Georg dépose sa famille : Eva devant l'école, et Anna devant sa boutique. Chaque plan identifie le lieu en un plan large englobé par un son d'ambiance descriptif. Devant le fronton de l'école, on entend une ambiance de rue passagère et, devant la boutique d'Anna, le son d'un marteau-piqueur signalant des travaux est identifié par un ruban blanc et rouge attaché à des poutres métalliques. Dans *Le Septième continent*, la visualisation de la cause des sons, associée à leur définition acoustique, réduisent la dimension de l'espace.



Fig. 12 – Georg dépose les membres de la famille à leurs activités. Passages à partir de 00 : 07 : 54 dans *Le Septième continent*

Concernant le traitement du cadre, *La Pianiste* et *Caché* sont différents du premier film du corpus qui, lorsqu'il donne à voir ce qui est entendu, agit sur l'extension spatiale générée par les sons hors-champ. Il n'y a pas d'échelle de cadre semblable aux inserts très prononcés du *Septième Continent*. Les corps humains sont la référence pour l'espace filmé, contrairement au premier film où les objets étaient les corps principaux, et par conséquent les cadres sont plus larges. Le mixage a été réalisé en Dolby LCR (*left-center-right*), qui permet de spatialiser les voix au centre, et les ambiances, bruits, musique en stéréo (gauche et droite). Par l'agrandissement de l'échelle de cadre et grâce à la spatialisation LCR, l'extension spatiale sera plus « ouverte », c'est-à-dire que la sensation d'espace sera plus importante. Néanmoins, le principe de mise en scène d'exclusion des espaces est repris dans chaque film. Par exemple, les lieux sont découpés par zones, sur lesquelles des ambiances différentes sont appliquées, et ce principe est utilisé pour isoler des espaces les uns des autres. Dans *Le Septième Continent*, Le supermarché est présenté par un montage accumulant des inserts sur des caddies remplis, des rayonnages de nourriture, des employés asservis à leurs caisses enregistreuses, des nombres additionnés sur écrans digitaux, etc. À chaque zone du magasin son identité sonore, les coups donnés par le boucher ne sont pas audibles depuis les surgélateurs, l'impression du ticket de caisse qui rythme les achats par un son perçant et granuleux est absent du reste du magasin, lequel est baigné d'une musique adaptée pour les consommateurs. Dans *La Pianiste*, lorsque Walter et Erika lisent la lettre dans la chambre d'Erika, la mère, furieuse, tente de les déstabiliser en augmentant le volume de la télévision dans la pièce à côté mais le son ne dépasse pas la limite du salon, laissant le couple confronté seul à seul.

Dans chaque film du corpus, cette étanchéité des espaces entre eux est mise à l'épreuve : dans *Le Septième Continent*, des employés de télécommunications tentent de rentrer dans la maison après que Georges a bloqué la sonnerie du téléphone. Dans *Caché*, un

individu appelle Anne à leur domicile, puis, pendant un repas partagé avec leurs amis, une cassette est livrée au domicile familial. Dans *La Pianiste*, Erika est réveillée en pleine nuit par les coups de Walter contre la porte d'entrée. À chaque occurrence, une présence extérieure tente de s'introduire chez les personnages, par des sons hors-champ, comme une sonnette de porte, ou la sonnerie du téléphone. C'est aussi par ce mouvement entre l'extérieur vers l'intérieur que la mise en scène sonore confirme la perméabilité des espaces.

IV.2.b Une topographie centripète

Quand les personnages sont appelés à quitter leur chez-soi vers le monde extérieur, ce dernier est révélé à travers leur perception restreinte. La mise en scène propose d'éclater la sphère des lieux familiers par des sons hors-champ qui invitent les personnages à en découvrir la cause, hors des limites de ce qu'ils connaissent. Cependant, la découverte de l'inconnu se traduit par une perception étroite, à nouveau.

Notre tentative d'exprimer le lien entre les sons hors-champ et l'espace du cadre, est éclairée par l'analyse d'Antoine Gaudin : « (...) les sons hors-champ peuvent renforcer l'effet d'anticipation sensible d'un autre espace, en incluant un espace contextuel qui n'a pas encore été montré, et qui ne le sera d'ailleurs peut-être jamais, ou alors sera seulement entraperçu. »¹⁵³ Les sons hors-champ peuvent suggérer un autre espace, qui n'a pas encore été visualisé (qui peut ne jamais l'être) mais ils incluent dans l'image le contexte sonore de cet espace, ce qui rend possible son anticipation. Chez Haneke, l'espace a des dimensions très localisées, qui sont ramenées à l'espace même de l'image. Aussi le fait d'entendre une source puis de la visualiser, selon un principe d'anticipation renforce l'idée de clôture. C'est l'idée développée dans *Le Septième Continent* avec la corne de brume que nous entendons à sept reprises dans le film : une première fois sur un plan d'Anne rédigeant une lettre aux parents de Georg dans la salle d'attente du médecin, une deuxième fois sur un plan de la table de chevet, au moment où les parents ont pris la décision de tout quitter et une troisième fois lors de la dernière prescription du médecin qui malgré lui délivre à Anna les médicaments qui serviront au suicide. Une quatrième fois, le signal maritime apparaît dans la casse de voiture, après le passage d'un bateau, ce qui nous permet d'ancrer visuellement sa source, a posteriori.

¹⁵³ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 174.

Elle se fait entendre deux fois pendant la scène de destruction de l'aquarium, alors que les plans sur les poissons asphyxiés se succèdent. Et enfin, elle ponctue le geste de Georg qui s'interroge sur la date de sa propre mort alors qu'il est en train d'inscrire le nom de sa femme sur un mur, à côté de celui d'Eva, décédée elle aussi. La corne de brume apparaît donc à différents moments du film, et son interprétation varie en fonction de l'évolution du récit. Comme le souligne Gaudin, le signal vaut pour la présence d'un autre espace jusqu'à son ancrage dans la source (le bateau). Cet espace, peut-être un port, ou un passage fluvial, appelle les personnages vers l'extérieur. Au moment où Eva admire le bateau, instant brutalement stoppé par le claquement d'une portière de voiture (de même que le concerto pour violon de Berg en *off*), le son devient concret et perd sa valeur imaginaire. Aussi, les dernières occurrences peuvent être interprétées d'une autre manière, comme un commentaire amer sur la mauvaise trajectoire que prennent les événements. Aussi peut-on parler d'espace étanches chez Haneke, la maison étant le lieu du repli sur soi par excellence.

Thème récurrent chez le cinéaste, les deux sphères de l'intime et du public coexistent dans *La Pianiste*. Cependant l'espace urbain est peu présent, et il est fragmenté en divers emplacements qui ne tissent pas de réseau. En effet le spectateur ne visualise pas les trajets, il n'a pas de repère susceptible de dresser une cartographie de la ville, il n'y a pas de motifs identifiables, et chaque lieu est lié à la présence ou au regard d'Erika. Par exemple, le travelling avant porté en steadycam dans la séquence du cinéma parcourt les carrosseries de voiture stationnées dans le ciné-parc jusqu'à une voiture devant laquelle Érika satisfait son voyeurisme. Le plan est baigné dans un environnement sonore fait de la rumeur de la ville, discrète, mêlée à quelques bribes de film échappées des haut-parleurs des voitures, le tout rythmé par le son des bruits de pas d'Erika au premier plan. Aussi, par la présence sonore des pas hors-champ, le plan est lu comme le point de vue subjectif d'Erika. L'extension sonore ne dépasse pas la périphérie proche du cadre puisqu'elle se rapporte au déplacement du personnage dans le parking.

Dans *Caché*, la topographie est schématisée par trois lieux représentés dans les cassettes vidéo, qui amènent le personnage de Georges à circuler selon une trajectoire dessinée par la maison familiale (Paris), la maison domaniale (la ferme de la mère de Georges) et l'appartement de Magid (banlieue parisienne). De la même manière que dans *La Pianiste*, le personnage de Georges ne sort de son milieu que parce qu'il y est obligé, et le domicile est

un refuge, qui devient un lieu de tension provoquées par des jeux de mensonges et de dissimulation. Érika est mue par une force intérieure, tandis que Georges est peu à peu envahi par un sentiment de culpabilité qui le pousse à rechercher l'auteur des vidéos et y mettre un terme. Dans *Caché*, les ambiances extérieures expriment le fait que le personnage ne s'aventure que rarement en terrain inconnu. Les ambiances extérieures de Paris se rapportent à ce qu'on voit dans l'image. De la même manière que les lieux d'activités dans *Le Septième Continent* (école, boutique, usine), les espaces urbains sont spécifiés selon leur fonction, et les ambiances complètent la description visuelle : l'altercation presque effacée qu'on entend sur le plan de nuit sur le commissariat, ou encore la rumeur des élèves sur le plan du lycée de Pierrot. Telle qu'elle est définie par Chion, l'extension peut se rapporter à l'univers d'un personnage, ainsi, l'extension limitée renvoie à la perception des personnages, hermétiques à l'extérieur. Dans *Le Septième Continent*, les ambiances sont justifiées par des événements dans le cadre, et donc sont ancrées dans l'image. Dans les deux autres films du corpus, les ambiances, majoritairement urbaines, débordent plus largement du cadre, mais décrivent également un espace restreint. Dans *Caché* et *La Pianiste*, la topographie sonore des villes est relative aux trajets des personnages, qu'il s'agisse des errances d'Érika à travers le ciné-parc, ou des tracés organisés dans les vidéos que Georges reçoit.

Peu après la sortie de *Caché*, Michael Haneke expliquait la façon dont la réalité trouve écho dans sa mise en scène : « Je me considère bien comme un cinéaste absolument réaliste [mais] je ne prétends jamais montrer objectivement la réalité ¹⁵⁴ ». De fait, si le cinéaste s'inspire d'événements réels, il tente également de trouver une forme qui reproduit sa perception du réel. Il assure être un cinéaste réaliste, mais ce réalisme s'affirme plutôt comme un naturalisme, par lequel la mise en scène reconstitue un modèle issu de la réalité. Le son direct permet de capter la signature spatiale des lieux, qui apparaîtront dans la version finale du film, ou serviront de référence (on parle de son « témoin ») pour la reconstitution en post-production. Par le travail sur les plans sonores, Haneke restitue un point d'écoute selon l'emplacement virtuel d'un témoin invisible, renforçant l'idée de la transparence de l'enregistrement. Dans cette acception, les sons seuls sont préférés aux bruitages, car ils portent la signature spatiale des lieux et s'intègrent mieux au mixage, contrairement aux voix

¹⁵⁴ Stéphan Bou et Jean-Baptiste Thoret, loc.cit., p. 63.

doublées, par exemple, qui donnent l'impression d'être au premier plan sonore. En s'adonnant à ce travail minutieux de reconstitution, le réalisateur ne laisse rien au hasard, et dans ce sens on peut le qualifier de cinéaste de la maîtrise. En post-production, les ambiances font l'objet d'une recherche destinée à façonner le lieu, suggérer la taille de l'espace, et participer à la fiction en contribuant à l'atmosphère de la scène. Durant cette étape, Haneke fait preuve de mesure, justifiant les sons par la présence de leur source dans l'image. Envisageant les sons comme des guides pour le regard du spectateur, il procède par élimination afin de donner une lecture la plus épurée possible. Par conséquent, la perception de l'espace hors-champ, l'extension sonore, s'en trouve réduite. Cette impression sonore traduit le repli sur soi, la mentalité étroite de la bourgeoisie étant un des thèmes abordés par Michael Haneke. De fait, on avancera que la fonction des ambiances dans la restitution des décors ne révèle pas tant la géométrie des lieux qu'une certaine topographie sociale des milieux.

Troisième partie : Son et temporalité

V. Le son contribue à la temporalité de la narration

Dans l'histoire des théories du cinéma, la temporalité des films a fait l'objet de nombreuses réflexions nées de l'expertise de praticiens ou de critiques. De manière globale, elle peut être définie comme paramètre qui détermine la valeur temporelle d'une unité narrative, tel quel le plan, la séquence, ou le film en son ensemble. Un aperçu historique nous permettra de préciser l'évolution de sa définition dans les théories du cinéma, de la période du muet à l'avènement du parlant, et postérieurement à la seconde guerre mondiale¹⁵⁵. Dans un premier temps, Epstein, cinéaste de la première avant-garde, reconnaît la capacité du cinéma à produire une temporalité différente de la perception humaine. Le temps passé, présent et à venir n'est pas le modèle absolu de la représentation cinématographique ; le temps peut être suspendu, accéléré ou ralenti, « compris comme une échelle de variables »¹⁵⁶. Dans la seconde avant-garde, les réflexions de Germaine Dulac associent la temporalité filmique à des paramètres musicaux. Dans sa théorie de la *symphonie visuelle*, elle s'appuie sur les notions de mouvement et de rythme. D'abord métaphorique, l'analogie se précise dans ses écrits sur le *cinéma intégral*, dans lesquels le rythme, au sens de la métrique, permet d'articuler des motifs dans l'image, et entre les images. Il devient donc un outil de montage, et la rythmique à laquelle Dulac aspire est une pulsation régulière : « les effets ont moins d'importance que la mesure, la cadence, l'orchestration visuelle. »¹⁵⁷ De manière globale, dans les premières et deuxièmes avant-gardes, la temporalité cinématographique est liée au mouvement, dans le montage comme dans l'image ; elle est contenue dans le rythme, davantage pour sa valeur métrique que dynamique. Mais la temporalité étant liée à la narration, la métrique parfaitement cadencée n'est pas toujours respectée. Eisenstein par exemple, dans sa théorie du montage harmonique¹⁵⁸, monte en fonction de l'émotion contenue dans chaque plan. Le montage tonal et harmonique élargit la

¹⁵⁵ Voir le travail de Anne-Marie Leclerc, *La musicalité filmique de l'avant-garde au cinéma contemporain : Transformations temporelles et rythmiques*, mémoire de master 2 (cinéma), Université de Montréal, août 2008.

¹⁵⁶ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, Seghers, Paris, 1974, p. 284.

¹⁵⁷ Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*, Éditions Paris Expérimental, Paris, 1994, p. 112.

¹⁵⁸ « Ainsi, on est passé du métrique au rythmique parce qu'il y a conflit entre la longueur d'un plan et son mouvement intérieur propre. (...) le montage harmonique [est né] du conflit entre la tonalité principale du morceau (la dominante) et ses harmoniques. » Sergueï Eisenstein, *Le film : sa forme, son sens*, Christian Bourgeois, Paris, 1976, p. 68.

notion de rythme comme forme temporelle dynamique. L'arrivée du sonore à la fin des années 20, d'abord sur disque, puis sur piste optique, est l'élément perturbateur dans cette évolution de la temporalité cinématographique, car la continuité sonore, et surtout, la durée des dialogues, imposent leur rythme¹⁵⁹. Mais le son permet d'autres perspectives, comme, par exemple, rendre la simultanéité d'un événement. Le cinéma sonore a apporté également l'élément musical comme composante du film, car, même si la musique était présente avant 1929, elle est désormais fixée sur la pellicule, conjointe à l'image (c'est alors que naît le genre de la comédie musicale). Néanmoins, l'apparition du son synchrone ne bouleverse pas la perception temporelle au cinéma, la temporalité du cinéma narratif conservant son rapport au temps chronologique.

L'étude la plus déterminante, parce qu'elle met à jour la rupture d'après-guerre, réside dans l'œuvre *L'image-mouvement* (1983) et *L'image-temps* (1985) du philosophe Gilles Deleuze. Après la seconde guerre mondiale, l'agencement des unités de montage (le plan, la séquence), basé sur la dimension chronologique du récit, évolue vers des combinaisons temporelles et rythmiques. Il s'agit d'une rupture majeure, provoquée par l'impossibilité moderne d'avoir à nouveau « foi en l'histoire »¹⁶⁰ tel que l'exprime Paola Marrati, sa commentatrice : « nous ne croyons plus qu'une action puisse avoir prise sur une situation globale ou en dévoiler, même en partie, le sens, nous ne croyons plus dans un devenir humain du monde. »¹⁶¹ Ce bouleversement remet en cause les codes narratifs dans tous les domaines de pensée, philosophique, littéraire, et cinématographique. La causalité, qui était la logique de l'action est abandonnée au profit de la série, la ritournelle, l'image-cristal¹⁶², formes dans lesquelles le temps n'est plus linéaire. Affranchie de l'image-action, la temporalité se perçoit comme une expérience à part entière.

Dans la production cinématographique, image-action et image-cristal cohabitent. L'une caractérise une lecture marquée par l'interdépendance des événements dans le film, tandis que l'autre reflète une pensée libérée des liens de cause à conséquence entre les

¹⁵⁹ Voir le travail de Michel Maheu, *Le temps au cinéma exprimé par le son*, mémoire de master 2 (cinéma), Université de Montréal, mai 2013.

¹⁶⁰ Paola Marrati, *Gilles Deleuze : Cinéma et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 83.

¹⁶¹ Id.

¹⁶² « Il s'agit de la prolifération d'images virtuelles au sein d'un plan, comme en un circuit qui unirait images actuelles et images souvenirs. » Ophir Lévy, « Les éclats du cristal », https://www.nonfiction.fr/article-2737-les_eclats_du_cristal.htm, consulté le 06-07-20.

actions. Dans une conception classique, où prédomine l'image-action, la forme organique structure l'ensemble des images en un système qui les met en rapport pour former un tout. Le terme organique signifie, d'après le dictionnaire, ce « qui est inhérent à la structure de quelque chose »¹⁶³. On peut dire d'une forme cinématographique qu'elle est organique si les éléments qui la composent, séquences, plans, sont articulés autour d'un propos principal (action ou thème). Le montage est donc essentiel dans la réflexion de Deleuze, comme le précise Marrati : « *montage alterné parallèle (...), montage concourant ou convergent (...)*, ces procédés n'ont rien de purement technique, ils expriment en revanche, selon Deleuze, une conception de l'agencement des images-mouvement comme "une organisation, un organisme, une grande unité organique". »¹⁶⁴ Les rapports des images entre elles, causals ou métriques, dépendent du modèle SAS' : « Deleuze en fait le modèle de tout film qui repose sur une structure organique qui va de la situation générale à la situation modifiée en passant par une action »¹⁶⁵. Dans cette acception classique, le récit dépend du schéma *sensori-moteur* qui « articule la perception à l'action »¹⁶⁶, et la temporalité dépend de la succession chronologique des actions qui convergent vers leur dénouement final. La temporalité étant dépendante de l'agencement organique des actions entre elles, par quels moyens le son, dans la structure ternaire SAS', renforce-t-il le modèle organique ?

v.1 L'organisation des éléments sonores selon le modèle SAS'

Le modèle SAS' est une structure facilement identifiable dans la majorité des films. Il est en effet courant de pouvoir discerner une structure ternaire dans la plupart des productions. Dans cet exercice nous démontrerons comment les éléments sonores soulignent l'organicité de la structure, et nous envisagerons les conséquences sur la perception de la temporalité.

Le Septième Continent est découpé en trois parties distinctes, séparées par des titres sur fond noir. Le prologue du film (placé avant le titre du film) est une introduction, qui contient les trois idées développées dans le film : la réification, l'opposition entre intérieur et

¹⁶³ Larousse, site officiel,

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/organique/56415?q=organique#56063>, consulté le 15-11-2020.

¹⁶⁴ Paola Marrati, op .cit., p. 62.

¹⁶⁵ Ibid., p. 69.

¹⁶⁶ Ibid., p. 66.

extérieur (force qui anime les protagonistes), et la projection vers l'ailleurs, symbolisée par la plage australienne. La première partie joue le rôle de l'exposition (S), où le thème de la quotidienneté est abordé, confronté au second thème du voyage vers l'étranger. La deuxième partie contribue à la situation initiale (S), où Haneke reprend les thèmes exposés précédemment pour montrer la monotonie du quotidien familial. Et la partie finale s'ouvre sur l'action (A), dans laquelle les personnages projettent un hypothétique voyage en Australie. Rapidement, le voyage s'avère être un projet de suicide, et ils s'enferment, détruisant tous leurs biens, avant de se donner la mort. Cette dernière partie est conclusive (S'), et comporte une série d'images montées en *flash-back*. Le temps est découpé en trois temporalités différentes qui correspondent aux trois années vécues par les personnages. La structure est marquée par le retour d'éléments récurrents, comme le *car-wash*, qui ouvre le prologue, qui clôture la deuxième partie, et qui est rappelé à la toute fin du film. De même, la musique mainstream qui émane de la radio et du programme Eurovision intervient à des moments clés du film : la crise dépressive du frère à table (partie 1), la vision de l'accident de voiture (partie 2), et le suicide familial (partie 3). De fait, la reprise et variation des mêmes éléments sonores à chaque partie du film renforce la tripartition SAS' et relie les éléments entre eux autour du cercle routinier, organique, parcouru par les personnages.

Tout comme *Le Septième Continent*, *La Pianiste* débute par un prologue dans lequel se dessine la relation conflictuelle entre Érika et sa mère qui apparaît comme une source de frustration, basée sur la dévotion à la figure maternelle, et à la musique. Dans le film, on distingue trois parties, la rencontre avec Walter (S), la relation entre Érika et Walter (A), et l'échec de cette relation (S'). Contrairement au livre d'Elfriede Jelinek qui retrace l'éducation d'Érika, le temps du récit est étalé sur une courte période qui débute un peu avant la rencontre de Walter et s'achève sur la fin de la relation. Le découpage en trois parties contient lui-même une série de motifs qui s'enchaînent, présentés dès le prologue, faisant progresser l'action par le retour récurrent de cette figure ABCD¹⁶⁷ : une impulsion attire Érika vers l'extérieur (A), et cette dernière, poussée par l'autorité maternelle assimilée (B), évacue l'énergie érotique dans des activités voyeuristes ou masochistes (C), se heurtant à sa propre violence autodestructrice (D). La musique de Schubert est déclinée à différents endroits, témoin désir d'Érika, ou, à

¹⁶⁷ Tableau du découpage thématique de *La Pianiste*, annexe 4, p. 146.

rebours, symbole de sa frustration. Le *Scherzo* de la *Sonate en la majeur*, exécuté par Walter lors du concert privé attire son attention, tandis que le lied *Im Winter* l'oppose à sa jeune élève, et que l'*andantino* de la même sonate décrit l'évolution de sa relation avec Walter. La répétition des mêmes thèmes musicaux ainsi que la variation appuient l'idée d'un cercle concentrique, dessiné entre les quatre points évoqués précédemment, et qui se répète, poussant Érika de déconvenue en déconvenue.

Caché, enfin, peut être articulé en trois parties également. La première partie expose la situation (S) par laquelle la famille Laurent est filmée à son insu sur des cassettes vidéo qu'elle reçoit ensuite de façon anonyme. La deuxième partie, le développement (A), débute alors que le Georges se rappelle Magid, son frère adoptif. La troisième partie, conclusive (S'), déconstruit l'intrigue (trouver l'auteur des missives), dès l'instant où Anne reçoit la cassette de l'entrevue entre les deux hommes, qui lui avait été dissimulée. Le mensonge permet d'orienter les recherches vers un personnage tiers, l'enfant de Magid. Une fois Magid décédé, la piste policière de l'auteur des cassettes est définitivement abandonnée au profit d'une réflexion plus large sur la culpabilité de Georges.

Dans une conception narrative classique, le temps du récit se rapporte au temps chronologique de l'histoire : comme l'ordre des événements du récit correspond à la chronologie de l'histoire, on constate une double temporalité de la narration. De même, les événements sont disposés de façon antérieure ou postérieure à un repère donné. Les dialogues prennent en charge une grande partie de ces indices temporels. Chion relevait l'importance de la voix au cinéma et formulait que ce dernier est majoritairement voco-centriste, c'est-à-dire, que « dans presque tous les cas, il favorise la voix, la met en évidence et la détache des autres sons. »¹⁶⁸ Chez Haneke, la parole n'est jamais improvisée, et elle admet deux fonctions principales : dramatique et informative. En effet, écrits dans l'intention de restituer le langage courant, les dialogues restent proches du texte, proches de la structure narrative à laquelle ils renvoient. Guillaume Sciamma souligne l'ambivalence contenue dans les dialogues, à la fois écrits et naturalistes :

L'interprétation, c'est assez subjectif, il peut y avoir une scène qui vous semble bonne et qui sera mal jouée pour votre voisin. Il écrit tous ses scénarios en allemand, et puis il les donne à un traducteur. En

¹⁶⁸ Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 9.

général, il y a toujours deux ou trois choses que je trouve mal traduites, qui sonnent mal. (...) Et c'est très difficile de le lui faire admettre, parce qu'il a totalement confiance en son traducteur. ¹⁶⁹

Chez Haneke, les dialogues sont pensés dès le scénario et font partie intégrante de la structure. Au niveau informatif, la parole indique la temporalité contenue dans chaque division narrative : plan et séquence. Dans *Le Septième Continent*, les textes en *off* donnent des indications sur le temps du récit, car il y a peu de dialogues (ce qui caractérise l'absence de communication entre les personnages). Dans chaque partie du film Anna ou Georg lisent une lettre aux grands-parents, et cette parole *off* apporte une temporalité différente de celle de la diégèse. En effet, un deuxième niveau de récit, qui correspond au monde intérieur des personnages (en *off*) se superpose à la diégèse à la lecture des lettres. Les deux récits sont séparés dans la même séquence : Georg se rend à son travail, pendant qu'Anna lit le contenu d'une lettre en *off*. Parfois, les récits se rejoignent en des points de synchronisation. Alors qu'Anna évoque le désaccord de son mari avec son supérieur, on aperçoit Georg qui descend un escalier dans la profondeur de champ, pendant que la porte d'un ascenseur s'ouvre, laissant sortir le chef en question. Le rythme du texte influence le déplacement des personnages dans l'image, ce qui a été déterminé au moment de l'écriture, ou du tournage. D'une certaine manière, grâce au synchronisme, le texte est à l'origine de l'action. Dans la lettre de la seconde partie, la lecture de la lettre est interrompue par un événement diégétique. À cet instant la double temporalité ne fait plus qu'une, et la séquence se termine sur un échange verbal entre Georg et son ancien supérieur. Les deux temporalités du récit sont simultanées, et il faut leur adjoindre celle de la narration : le temps chronologique. La structure des lettres, qui énumère les situations rencontrées par le couple dans l'ordre, rappelle ce temps de l'histoire. Il est fait allusion à des épisodes de la vie du couple qui n'ont pas été exposés dans la diégèse, mais qui informent sur des faits antérieurs (la mort de la mère d'Anna, par exemple). Ainsi, grâce à ce deuxième niveau narratif, la temporalité du récit s'inscrit dans un temps chronologique plus vaste, dans une logique organique qui lit les parties entre elles et qui marque les variations du quotidien racontées par Anna. C'est aussi par l'intermédiaire de la voix du père que le spectateur comprend la véritable destinée qui attend la fillette, alors qu'elle dessine. Par conséquent, la parole de Georg est moteur de l'action, car elle confirme la décision prise par le couple. Comme dans les deux premières instances, la

¹⁶⁹ Guillaume Sciamma, loc.cit., p. 135.

temporalité du récit est double, car l'écriture du texte lu en *off* n'est pas contemporaine de l'enchaînement des images. Cependant, dans ce dernier courrier, la voix en *off* rejoint le temps de l'action en *in*, à la fin du texte : la lettre apparaît, et la main de Georg entre dans le champ pour écrire les dernières phrases, alors que la voix se tait. Dès lors que le son n'est plus *off* et rejoint la diégèse, le lien vers les parents est rompu, et le monde intérieur des personnages se referme.

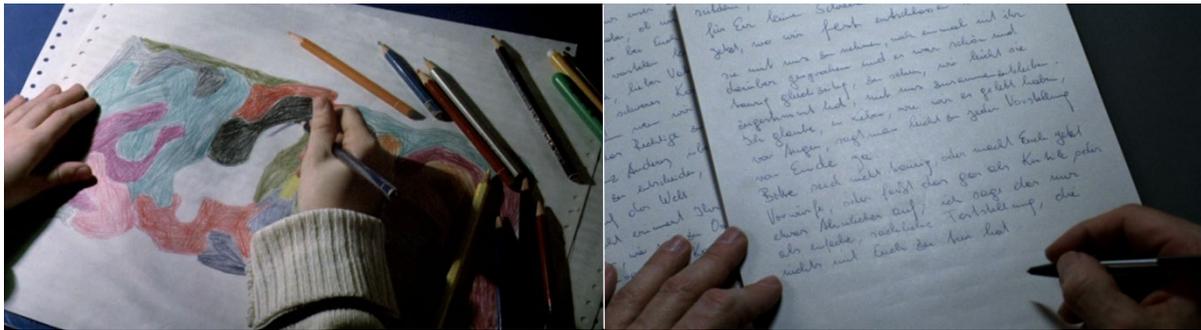


Fig. 13 – Inserts sur Eva et Georg lors de l'annonce du projet de suicide aux parents.
Passages à 01 : 08 : 06 ; 01 : 10 : 07

Dans *Caché* et *Le Septième Continent*, parole et dialogues génèrent des temporalités différentes de la diégèse. Dans *La Pianiste*, les dialogues sont au présent de la diégèse. Refusant son attirance pour son élève, le professeur impose ses distances en établissant les règles d'une relation sado-masochiste qu'elle décrit dans un message adressé au jeune homme. À la différence des lettres dans *Le Septième Continent*, celle-ci est lue en *in*. La temporalité de la lecture est donc la même que celle de la diégèse, et la parole-texte a une incidence directe sur l'action (ce qu'Érika ne souhaitait pas¹⁷⁰). Par parole-texte, nous évoquons ce que Chion a défini comme :

[L'utilisation de la voix] où le son de la parole a une valeur de texte en soi, capable comme celui d'un roman de mobiliser, par le simple énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images de ce qu'il évoque. Ce niveau de texte est généralement réservé à des voix-off de narration, mais il peut aussi arriver qu'il sorte de la bouche de personnages en action. Le son est alors par excellence le porteur du verbe, du Logos, qui, en une minute, fait surgir toute la création. ¹⁷¹

¹⁷⁰ Après s'être vu remettre la lettre pendant la leçon, Walter a suivi Érika chez elle et l'a contrainte à lui ouvrir sa porte.

¹⁷¹ Michel Chion, *La Toile Trouée*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, p. 94.

Chion relève le pouvoir sensori-moteur de la parole (au sens deleuzien du terme). Elle permet de déclencher une ou plusieurs actions, et elle rassemble la double temporalité de l'histoire et du récit.

Dans *Caché*, la progression du récit et le mélange des différentes temporalités se fait de manière imperceptible. Cadre, traitement photographique et éléments sonores sont identiques, qu'il s'agisse d'une image du présent ou du passé. Par exemple, les deux séquences à la fin du film sont filmées en plan large, la première montrant le rêve de Georges se remémorant l'enlèvement de Magid, et la dernière représentant la sortie du lycée de Pierrot : dans les deux cas il n'y a pas d'effet visuel ou sonore signifiant une projection dans le passé ou une action au présent. Aussi, les voix donnent des indices sur les différentes temporalités coexistantes. Dans le premier plan du film, la scène *off* entre Anne et Georges n'a pas lieu simultanément au tournage de la vidéo mais le dialogue est entendu au moment du visionnage de la cassette. Aussi, quand la scène dialoguée débute par « -Alors ? – Rien. - C'était où ? (...) », le spectateur est en présence de deux temporalités distinctes : celle du tournage, et celle du visionnage. On peut y ajouter une troisième temporalité : celle de la projection, car le spectateur, alors qu'il regarde le film, est dans sa temporalité propre, proche de celle des personnages. Dans le plan suivant, Anne et Georges apparaissent dans une autre situation que celle qui vient d'être vue : le plan est tourné en face de la maison que nous avons identifiée, mais il est plus proche et décentré. La temporalité de l'image a changé, il s'agit d'un crépuscule, alors qu'auparavant le lieu était filmé le matin, mais la temporalité du son est la même, car les dialogues se suivent. D'emblée, le temps diégétique, induit dans les dialogues, est différent du temps du visionnage, qui, lui, se rapporte au temps de l'histoire (et aussi, dans le cas Georges, fait référence au temps de sa propre histoire). Dans l'approche naturaliste qui est celle d'Haneke, les indices qui nous renseignent sur les différentes temporalités sont révélés par les éléments sonores : voix dialoguée, ou voix *off* récitatrice. Le temps du passé (le futur n'est pas mis en scène dans notre corpus) est annoncé par un texte lu *off*, telles les lettres dans *Le Septième Continent*, ou par le dialogue interprété par les voix *off* de *Caché*.

Dans chaque film, le dénouement du récit est produit par une logique de l'échec : une issue funeste attend les personnages du *Septième Continent*, l'humiliation sentimentale et professionnelle devient le sort d'Érika, et, alors que *Caché* paraît se terminer par un retour au calme, l'injustice subie par l'Autre (les Algériens) n'est pas résolue. Dans cette logique de

l'insuccès (que l'on pourrait appeler le "*unhappy end*"), le temps est représenté par la répétition du même, et par des variations de motifs visuels et sonores. À l'image de cette temporalité répétitive, l'espace est restreint, et le Tout spatial construit par le montage se limite à un environnement proche¹⁷².

V.2 La spatialisation des sons influence la perception de la temporalité

Dans un modèle de structure organique, le temps du récit, rapporté au temps absolu de l'histoire, dépend de la progression du montage. À travers une lecture cinématographique de Bergson, Gilles Deleuze relie le mouvement à l'espace et la durée, chez qui « le mouvement comme translation dans l'espace est inséparable d'un changement dans la durée »¹⁷³. En effet, dans l'image-mouvement, le temps est subordonné au mouvement, et donc à l'espace. Le dispositif cinématographique serait capable de représenter un *espace-temps*, dans lequel la temporalité serait une variable spatiale. La temporalité, actualisée par le montage, se déroule grâce à la succession des images, qui dépend elle-même de la construction de l'espace : « Le temps dessine ainsi une ligne où la succession purement temporelle est calquée sur la juxtaposition spatiale. »¹⁷⁴ Il y a organicité quand l'unité temporelle et spatiale est maintenue par le montage (par exemple, par montage alterné, convergent ou accéléré) qui procède par agencements d'images et de sons :

Le montage comme image indirecte du temps signifie en effet à la fois que le temps ne se présente pas directement à même les images, mais seulement par le biais de leur enchaînement et que -c'en est une conséquence- le temps dépend, pour être montré, du mouvement. ¹⁷⁵

D'après Deleuze, le récit cinématographique classique repose sur la détermination d'un Tout actualisé par le montage. Il en est ainsi de la temporalité du récit, mais également de la représentation spatiale, et le hors-champ devient le lien entre le cadrage et le hors-champ absolu, « la relation essentielle qui articule les mouvements dans l'espace au changement dans la durée selon un mode qui est propre au cinéma. »¹⁷⁶ En dégageant une

¹⁷² Dans sa filmographie, de façon récurrente, Haneke met en scène des huis-clos, où l'action se situe dans un seul endroit (dans *Benny's video* par exemple, le voyage en Égypte ne permet pas d'échapper à la réalité de l'acte commis par Benny).

¹⁷³ Paola Marrati, op. cit., p. 27.

¹⁷⁴ Ibid, p. 24

¹⁷⁵ Ibid, p. 54

¹⁷⁶ Ibid., p. 35.

structure commune des films de notre corpus, nous verrons de quelle manière la spatialisation des sons agit sur l'organicité du récit.

Dans les deux premières parties du *Septième Continent*, l'espace de la ville est représenté comme un espace immuable, que les personnages appréhendent selon leurs besoins (travailler ou faire leurs courses). À la fin du film, cet espace s'agrandit, d'autres lieux apparaissent à mesure que les protagonistes les abordent. Par exemple, le retour des vacances chez les grands-parents fait se succéder plusieurs plans de route jusqu'à l'arrivée au domicile. Les magasins arpentés ne sont plus les mêmes qu'au début : l'épicerie et le magasin de bricolage ont remplacé le supermarché. La casse auto est le lieu où le son de la sirène du bateau, qui était un élément d'ambiance récurrent, trouve un ancrage visuel. Enfin, le dernier coup d'œil de Georg dans la rue montre pour la première fois le pas de sa porte vu depuis l'extérieur. Bien que ces lieux viennent d'être découverts, ils n'ouvrent pas de nouvelles perspectives vers l'extérieur. Ils ne sont qu'une partie d'un espace plus vaste, qui n'évolue pas. Par exemple, la musique qui émane de la radio a toujours la même sonorité et le même style, même si le temps de l'histoire se déroule sur trois ans. Il en est de même pour les ambiances : elles identifient chaque lieu sans montrer d'évolution temporelle, et se rapportent à la même unité spatiale. Dans l'expression de la variation des mêmes lieux, le montage rend perceptible l'organicité de l'espace, les lieux appartenant à l'unité spatiale commune : la ville. Aussi, l'organicité de l'espace, qui renvoie à la répétition du même, reflète également la circularité du temps qui est construit dans une logique itérative, qui pour être rompue, doit être détruite. Dans la troisième partie, la dernière journée vécue par la famille Schober débute par le petit-déjeuner (ce qui est récurrent), puis l'élimination des biens commence, la famille décidant de réduire leurs possessions à néant avant de se donner la mort. Le montage reprend les blocs narratifs illustrant le quotidien, agencés dans le même ordre qu'au début du film ; seulement, il procède par opposition, afin de mettre fin à la circularité et la répétition. Par exemple, à l'acte de consommation, qui correspond à la scène du supermarché, Haneke oppose celui de la destruction. Le montage des sons de démolition est comparable à celui du scan de la caisse enregistreuse. Le son de l'impression du ticket de caisse ponctue toute la séquence du passage à la caisse : d'abord hors-champ, il scande la frappe de la caissière sur le pavé numérique, qui, par un montage alterné sur sa main et son visage, encode les chiffres de manière frénétique ; puis, à la fin du passage des articles, le son

du ticket est visualisé par un insert du ticket se déroulant hors de l'imprimante. De la même manière, la destruction des biens est appréhendée en hors-champ, tout d'abord : à travers le point d'écoute d'Anna qui est dans la cuisine, nous percevons l'action simultanée du père qui démolit l'étagère du salon. Puis le montage alterné sur les gestes accomplis par les trois personnages pour briser leurs affaires se déroule, s'accélère, jusqu'à se terminer sur la destruction de l'aquarium.



Fig. 14 – L'encodage des produits par la caissière. Passage à 00 : 17 : 55 dans *Le Septième Continent*



Fig. 15 – Montage alterné des préparatifs au suicide. Passages à partir de 01 : 11 : 20 dans *Le Septième Continent*

La dernière partie, qui oppose l'accumulation à l'annihilation, se termine par la négation de l'action¹⁷⁷. Les personnages sont incapables d'agir en fonction de leurs besoins propres, et cet échec est traduit de manière sonore lors du suicide de Georg. Par un montage accéléré, de courts extraits du film montrent les temps forts de la vie de famille, à rebours de

¹⁷⁷ Contrairement à la notion de croissance dans le montage dialectique chez Eisenstein, par exemple.

la mort qui approche. En hors-champ, puis en *off* le son d'un bruit blanc se fait entendre, et le volume va crescendo alors que le défilement des images s'accélère. Le bruit blanc, somme de toutes les fréquences audibles, absorbe toute autre occurrence sonore et restitue symboliquement le nihilisme de l'action entreprise par les protagonistes.

À plusieurs reprises dans *La Pianiste*, de longs plans sont « consacrés à des décors vides ¹⁷⁸». Michel Cieutat et Philippe Rouyer ont formulé cette remarque, à laquelle Michael Haneke a répondu : « Mais le vide est rempli par le son, avec tous les bruits que l'on entend ! ¹⁷⁹ ». Le réalisateur montre des décors vides avant l'action, selon un procédé qui met en tension l'espace et le temps, à des moments particuliers liés au voyeurisme ou au masochisme d'Érika. Par la mise en tension de l'espace du cadre, et par la durée de l'attente de l'action, le spectateur est placé dans une position d'attente :

La question du hors-champ nous permet de le souligner : si le déplacement de l'horizon d'attente du spectateur, son imprégnation à *ce qui est là*, peut s'imposer progressivement au détriment de l'attente de *ce qui pourrait venir*, cette dernière dimension ne disparaît jamais totalement. Le registre fictionnel du cinéma installe toujours son spectateur, même le plus disposé à la pure contemplation, dans une posture d'attente. (...) Dans le plan de cinéma, *le temps est comme une ouverture, à travers laquelle l'espace s'engouffre*. Il ne faut donc pas voir le temps de l'image comme une matière mouvante, et l'espace comme une matière statique, ou stable. Lorsque le plan dure, ce n'est pas seulement son temps qui s'accroît, c'est son *espace-temps*. ¹⁸⁰

Même s'il est absorbé par « ce qui est là », le spectateur est toujours dans l'attente de « ce qui pourrait venir ». C'est pourquoi, remarque Antoine Gaudin, la durée du plan fait accroître le temps mais aussi l'espace. Par la suppression de l'action *in*, le hors-champ est mis en tension, et la perception du temps de la séquence est accentuée. Alors qu'elle se rend au *peep-show*, Érika entre dans la galerie commerciale par un ascenseur. La caméra portée en *steadycam* montre l'élévation de l'ascenseur dans la cage vitrée, dans l'attente de la sortie de la protagoniste. L'attente dure cinq secondes, puis Érika sort à droite et la caméra la suit pour la garder dans le cadre. Nous entendons le *Trio n°2, Opus 100* de Schubert qui est passé de *in* à *off*, Haneke faisant chevaucher la musique de la séquence précédente sur celle-ci. L'ambiance hors-champ se mêle à la musique de fosse : « Ici, la musique de Schubert qui, en

¹⁷⁸ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, op. cit., p. 225.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 143.

soi, est déjà menaçante, le devient encore plus en relation avec ce que l'on voit. »¹⁸¹ La deuxième fois que le procédé de mise en tension des bords du cadre apparaît, le *steadycam* est à nouveau employé. Il s'agit de la séquence du ciné- parc, où la caméra emprunte le « regard » d'Érika qui observe les voitures garées. Le son du film projeté est diffusé dans les habitacles et on entend les autoradios en second plan avec les bruits de pas d'Érika au premier plan. Pendant le plan subjectif, qui dure 26 secondes, le spectateur se demande « ce qui pourrait venir ». La durée est justifiée par le regard du personnage, car elle correspond au temps qu'il faut à Érika pour trouver l'objet de son intérêt. Aussi, par ce silence relatif, le temps est comme suspendu. Dans une autre occurrence, la scène d'amour au conservatoire, cette suspension du temps a lieu après qu'Érika se soit enfermée dans les toilettes. La caméra filme un mur vide, et nous entendons les répétitions du conservatoire de manière diffuse, au loin, quand, 14 secondes plus tard, Walter entre dans la pièce. Dans ces exemples, les ambiances du lieu habitent un hors-champ passif, qui n'appelle pas directement le regard vers l'extérieur du cadre. Aussi, c'est le rapport du hors-champ avec le cadre, et la durée pendant laquelle le plan reste vide, qui temporalisent les séquences présentées. Nous remarquons que dans la structure du récit, ces séquences interviennent avant le basculement d'une partie à l'autre, selon la structure SAS', à ces moments précis où Érika, mue par une pulsion autodestructrice, évacue l'érotisme avec violence¹⁸².



Fig. 16 – Plans vides d'action placés avant les scènes du peep-show, du ciné- parc, et des toilettes.
Passages à 00 : 24 : 11 ; 00 : 51 : 04 ; 01 : 05 : 41 dans *La Pianiste*

Dans *Caché*, l'espace est décrit de façon indifférenciée par les mêmes éléments sonores. Dans un article intitulé *Without Music : On Caché*, Michel Chion remarque l'absence de la musique sous toutes ses formes, musique de fosse comme musique d'écran : « (...) le monde de *Caché* n'est pas le nôtre ; ou plutôt, c'est notre monde, sauf qu'un aspect crucial en

¹⁸¹ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, op. cit., p. 218.

¹⁸² Se référer au tableau du découpage thématique de *La Pianiste*, annexe 4, p. 146.

a volontairement été retiré. »¹⁸³ Dans une esthétique réaliste, Haneke décrit un monde très semblable au monde réel que nous percevons mais ce monde est privé de l'élément musical. Contrairement au *Septième Continent*, où la musique issue des postes de radio permet d'illustrer les lieux, tels que le supermarché ou la maison, la représentation sonore de l'espace dans *Caché* se fait uniquement par les ambiances. Ce procédé influence notre perception de la temporalité, car les ambiances ne représentent pas l'espace de manière absolue. Par exemple, l'ambiance du premier plan du film, chargée de pépiements d'oiseaux, est semblable à celle d'un dernier plan du film, dans lequel a lieu l'enlèvement de Magid dans la cour de ferme (même s'il y a une légère réverbération dans la réception des sons dans le second plan qui les rend différentes). Si elles ne sont pas interchangeables (car elles appartiennent néanmoins à un lieu déterminé), les ambiances ne sont pas sur-signifiantes, et leur neutralité relative brouille l'identification des différentes temporalités. En effet, on peut répertorier différents types d'images dans *Caché* : images filmées en vidéo, diégétiques, images captées sur le plateau de télévision, et enfin, images mémorielles. Cette typologie peut être déduite après coup, les images étant toutes produites avec la même qualité vidéo. La matière de l'image ne permet donc pas de les distinguer. Comme le remarque Chion dans son article :

Rien ne les distingue a priori, c'est par le montage, par le contenu, par la déduction abstraite qu'elles apparaissent après l'événement comme réelles, imaginaires, rêvées, retransmises, projetées. (...) l'absence de musique dans toutes ces images contribue à les unifier : elles appartiennent toutes à un même monde.¹⁸⁴

L'absence de musique participe en effet de cette linéarisation temporelle, mais pas seulement. Le manque de signifiants sonores dans les ambiances, qui pourrait marquer une identité spatiale forte, perméabilise la frontière entre les différentes temporalités. Aussi, le hors-champ fait office de lien temporel et produit la forme organique de l'espace. Concernant les images des cassettes vidéo, la temporalité est actualisée par les voix acousmatiques qui donnent des indications : « La cassette fait plus de deux heures... » ; « Tu es sorti quand ? », mais les autres types d'images n'offrent pas de réponse et laissent planer un doute sur le

¹⁸³ « (...) the world of *Caché* is not our world ; or rather, it is our world except that one crucial aspect has been voluntary removed from it. » Michel Chion, « Without Music : On *Caché* » *A Companion to Michael Haneke*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2010, p. 161.

¹⁸⁴ « Nothing distinguishes them a priori- it is through editing, through content, through abstract deduction that they appear after the event as real, imaginary, dreamed, retransmitted, projected. (...) The absence of music from all of these images helps to unify them: They all belong to a single world. » Ibid, p. 165.

temps de l'action. Ainsi les sons hors-champ (les ambiances) fabriquent une temporalité qui est ouverte. Le temps circule entre quatre états possibles : contemporain, filmés, diffusés, mentaux (images de rêves et de souvenirs). Les ambiances de l'extérieur de la maison parisienne, de la maison d'enfance, et du lycée pourraient appartenir aussi bien à l'époque actuelle qu'au passé. L'idée de clôture et de trajets circulaires est donc présente : le temps n'avance pas, mais effectue des trajets en boucle.

Dans les deux premiers films de notre corpus, la temporalité dépend de la succession chronologique des actions. La forme SAS' (situation initiale-action-situation transformée) peut aisément être appliquée à la structure narrative de chaque film, et rend compte des rapports de succession des événements entre eux. Dans *Le Septième Continent*, le cinéaste fait coexister des temporalités différentes en *off*, qui rapportent les événements propres aux trois parties du film. Des éléments sonores appuient la répétitivité des actions, comme les ritournelles diffusées à la radio, ou l'élément sonore du car-wash. Dans *La Pianiste*, la temporalité est traitée de manière classique, elle intègre l'idée d'organicité de la structure temporelle. *Caché*, quant à lui, brouille les pistes dans l'identification des temporalités coexistantes : temps actuel, temps du tournage des cassettes, temps du visionnage, temps du souvenir. Quel est le lien entre le mouvement ternaire de la structure et la forme organique du film ?

Dans la narration classique, chaque séquence est marquée par une temporalité qui lui est propre, laquelle se rapporte à une vaste unité organique, qui concentre les différentes temporalités dans le même Tout. Quand bien même la structure ne respecte pas l'ordre chronologique des événements, les images sont articulées les unes aux autres selon une logique respectant l'action et la représentation de l'espace. Dans la filmographie de Haneke, l'ordre chronologique n'est pas le seul modèle de structure (tels les retours dans le passé dans *Caché*) et la linéarité du montage n'est pas toujours respectée (telles les ellipses dans *Le Septième Continent*). Dans *Caché*, les raccords sur des images visualisées ou mentales perturbent l'ordre des événements, et, dans *Le Septième Continent*, l'irruption de plans noirs entre les séquences montre une volonté de déconstruire la cohérence de l'ensemble. La temporalité du récit est structurée de manière à saisir l'agencement des actions entre elles. Au son, la répétition de motifs connus permet de représenter l'évolution temporelle. Seul *Caché* échappe à ce processus et brouille volontairement les frontières entre le passé et le

présent. Au sein de ce système organique, le hors-champ a fonction de lien temporel et renforce l'unité d'espace et de temps. En effet, la structure narrative est faite de blocs de temporalités différentes actualisés par le montage, et comme ce dernier articule des portions d'espace, le son hors-champ renforce l'organicité du récit.

VI. Le son participe au rythme du récit

La structure et le montage déterminent l'ordre, les durées et les transitions entre les unités narratives (séquences ou plans), paramètres temporels qui façonnent le rythme du film. Si l'on parle du rythme comme de la « cadence, élan, tempo ¹⁸⁵» du montage, ce dernier « (...) illustre le rythme parce que l'opération technique qu'il suscite est ce qui, dans l'élaboration du film, laisse le plus évidemment part à l'assignation d'un ordre dans le temps, entre éléments mesurés, les plans. »¹⁸⁶ La plupart des dictionnaires donnent une définition du rythme proche de celle-ci : « Distribution d'une durée en une suite d'intervalles réguliers, rendue sensible par le retour périodique d'un repère et douée d'une fonction et d'un caractère psychologique et esthétique. »¹⁸⁷ Cette définition, la plus courante, appartient à une conception platonicienne du temps, un temps dont le développement doit être mesuré par des repères réguliers. Ainsi s'exprime Benveniste à propos du rythme platonicien : « On pourra alors parler du "rythme" d'une danse, d'une démarche, d'un chant, d'une diction, d'un travail, de tout ce qui suppose une activité continue décomposée par le mètre en temps alternés. La notion de rythme est fixée. »¹⁸⁸ Retraçant l'origine de *rhuthmos* (dérivé de *rhéo* : couler), Émile Benveniste confronte les deux sens principaux du terme : la conception des atomiciens, présidés par Héraclite, attachés au flux comme notion permettant de décrire le mouvement de la mer, et celle de Platon, qui conçoit le rythme comme ce qui ordonne la forme. Pour le linguiste, tandis que Héraclite concevait une forme en constante évolution, la philosophie platonicienne a déterminé le rythme comme une forme fixe et mesurée. Pierre Sauvanet, dans son ouvrage *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote* résume la pensée de Benveniste de la manière suivante :

Benveniste insiste tout particulièrement sur la rupture platonicienne. Il y aurait ainsi, en termes de rythme, un avant et après Platon : avant, le sens de *rhuthmos* comme forme fluide est accordé au prédicat essentiel de la nature et des choses dans la philosophie ionienne ; après, le champ sémantique

¹⁸⁵ Emmanuelle André, *Esthétique du motif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007, nouvelle édition en ligne, p. 67-108, <https://books.openedition.org/puv/1428>, consulté le 14-11-2020, paragraphe 48.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ *Le Petit Robert*, 2003.

¹⁸⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p.335.

de *rhuthmos* bifurque, s'appliquant dès lors à la forme du mouvement de la danse, et se rapprochant des connotations de l'ordre et de la mesure, jusqu'à signifier, comme on l'entend fréquemment aujourd'hui, une séquence ordonnée et répétée dans la durée.¹⁸⁹

Cet éclairage sémantique sur le concept de rythme nous permet d'aborder le rythme au cinéma comme un facteur recouvrant plusieurs notions : la forme, l'ordre, la cadence, et la répétition. Dans le cadre du cinéma, le montage crée un système irrégulier, né de l'assemblage d'éléments variés et mouvants. Aussi le rythme du film peut être ressenti doublement, à travers la cadence imposée aux images et aux sons, mais aussi dans la perception du mouvement à l'intérieur de l'image et grâce aux raccords visuels. Également, le rythme dépend du contenu dramatique, et Jean Mitry, en précisant que le rythme du film est lié à l'action, souligne ce rapport étroit :

C'est par l'action seulement, par sa mobilité épique, dramatique ou psychologique que le rythme qui soutient cette action peut être perçu comme rythme. C'est un temps vécu par des personnages posés objectivement devant nous et non une durée subjective formalisée et modulée par un rythme pur. Mais si cette durée ne naît pas du rythme, elle se développe du moins dans une forme rythmée, déterminée et justifiée par la réalité dramatique dont elle module la constante évolution.¹⁹⁰

Mitry envisage deux axes à la relation entre rythme et dramaturgie : d'une part, le spectateur ressent le rythme en fonction de son identification à un des personnages, selon un paramètre subjectif, car la durée n'est pas "modulée par un rythme pur" ; d'autre part, le rythme évolue selon la "réalité dramatique". Dans la filmographie de Haneke, l'action traduit le plus souvent une posture passive dans laquelle les personnages sont impuissants à résoudre le conflit qui les atteint. Dans *Le Septième Continent*, le trio attend la mort, dans *La Pianiste*, Érika est incapable d'assumer ses désirs, et dans *Caché* les personnages subissent le regard de l'Autre sans remettre leurs actes en question. Si le rythme est corrélé à la structure dramaturgique, comment le cinéaste dispose-t-il les éléments sonores pour rendre compte de ces rythmes particuliers induits dans l'attente et la passivité ?

Bresson étant un modèle pour Haneke, nous citerons une note qui réfère à la construction de la forme filmique par le rythme, et qui nous paraît appropriée à notre réflexion : « *Rythmes*. La toute-puissance des rythmes. N'est durable que ce qui est pris dans

¹⁸⁹ Pierre Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 15-16.

¹⁹⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001 (1965), p. 174.

des rythmes. Plier le fond à la forme et le sens aux rythmes. »¹⁹¹ Dans cet aphorisme, le cinéaste distingue deux axes, deux efficiences du rythme sur le film : d'une part il permet de structurer le discours (« plier le fond à la forme »), et d'autre part, il agit sur les sensations perçues par le spectateur (« [plier] le sens aux rythmes »). Nous prendrons exemple sur cette bipartition pour construire notre chapitre et répondre à la question : comment le son accompagne-t-il l'évolution du rythme dans le film ? Dans un premier temps, nous verrons quel est le rôle de la rythmique des sons dans la structure narrative des films de notre corpus, et dans un second temps nous analyserons la manière dont le rythme agit sur le ressenti du spectateur.

VI.1 Le rythme révèle la forme

Chez Haneke, le rythme du film témoigne de la maîtrise du cinéaste. Commentant *Au Hasard Balthazar* de Robert Bresson, Haneke se positionne en faveur d'une esthétique de l'économie dans le travail de mise en scène : « Précision plutôt que beauté- chaque plan ne montre que ce qui est absolument essentiel, chaque séquence a été compressée dans sa forme la plus concise et dans sa durée la plus brève possible »¹⁹² Ce faisant, l'auteur détermine la durée comme un paramètre essentiel de la séquence, tout en célébrant la justesse de Bresson qui traite chaque unité narrative avec une durée exacte : séquence ou plan. Trois termes peuvent être extraits de la pensée de Haneke : précision, beauté et concision ("concise form"). Une comparaison de ces notions avec celles qui définissent le rythme nous paraît appropriée : forme, ordre, cadence, répétition. La conception des deux cinéastes est articulée autour d'une tradition philosophique qui donne un sens à la mise en scène : l'idée de beauté, au centre de la réflexion, naît de la précision, et cette dernière est rendue possible par la structure qui ordonne la forme. De fait, Haneke affirme : « Je crois que toute forme d'art travaille avec une structure, et les structures sont produites par les répétitions. »¹⁹³ La

¹⁹¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 69.

¹⁹² « Precision rather than beauty-each shot shows only what is absolutely essential, each sequence has been compressed to its most concise form and briefest duration possible.» Michael Haneke, « Terror and utopia of form : Robert Bresson's *Au hasard Balthazar* », *A Companion to Michael Haneke*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, p. 570.

¹⁹³ « I believe that every art form works with structures, and structures are produced by repetitions.» Willy Riemer, « Beyond mainstream film: an interview with Michael Haneke », *After postmodernism : austrian literature and film in transition*, Riverside, Ariadne Press, 2000, p. 161.

structure du récit, faite de répétitions et de variations de motifs, produit un rythme qui n'est pas mesurable. Ce rythme est marqué par une similitude de formes et de situations qui font écho les unes aux autres. Hormis sa capacité à structurer la forme, la répétition réunit des éléments semblables transposés dans différentes situations, enrichissant la mise en scène par des contrastes ou des oppositions. Comme le souligne Emmanuelle André :

En outre le rythme est un rapport. Si la figure est une mise en relation, en termes de concordance et de ressemblance, le rythme, lui, concerne la nature temporelle de l'échange, en termes de répétition et de différence. C'est tout à la fois ce qui le relie au thème et le distingue de lui.¹⁹⁴

Dans *Le Septième Continent*, certaines séquences rendent compte d'un rythme mécanique qui se répète, et qui donnent l'idée du déroulement des mêmes habitudes sur trois ans. Les trois parties distinctes s'ouvrent sur la même date, de 1987 à 1989 : la première partie dépeint le quotidien de la famille de Georg et Anna, la seconde appuie le constat qu'en dépit de petites évolutions, leur quotidien reste toujours routinier, et la troisième partie fait état d'une prise de décision radicale, comme solution à leur mal de vivre : le suicide.

La série de séquences qui assure le déroulé de la structure est reprise dans chaque partie : le lever, la douche, le soin aux poissons, le petit-déjeuner, les activités de la journée (école, travail, médecin), les courses, le *car-wash*, le dîner, l'Eurovision, le coucher. Toutes les séquences ne sont pas représentées dans chaque partie, mais certaines sont reprises et déclinées dans un autre contexte pour saisir un sens différent. Par exemple, le *car-wash*, présenté dans l'ouverture du film, est repris dans la seconde partie. L'avertisseur sonore du bateau fait également l'objet de variations, de même que la prière qu'Eva adresse au ciel avant de s'endormir. Celle-ci est entendue dans la première partie, puis intervient dans la séquence de suicide, après que la fillette a absorbé les médicaments. La litanie journalière prend une autre signification à l'heure de la mort de l'enfant.

Effets de montage, les ouvertures et fermetures au noir sont fréquemment employées, et leur retour régulier apporte l'idée de cadence. Par exemple, dans la séquence du matin, alors que les personnages se rendent au travail, les sons de ventilation d'usine succèdent à ceux de la ville et l'on passe de la masse sonore urbaine au calme relatif des cheminées à vapeur. Le montage son utilise un procédé par lequel les sons changent sur la coupe et la

¹⁹⁴ Emmanuelle André, op. cit., paragraphe 65.

rendent audible (plus les plans sont bruyants, plus la coupe est audible). La séquence du lever s'ouvre et se ferme par un plan noir, procédé qui marque l'unité de temps, d'espace et d'action autour d'un élément que nous pouvons nommer "Le lever des Schober". La séquence, qui dure près de quatre minutes (3 min 46), est donc bornée par ces deux encarts noirs. Suivent deux plans descriptifs, larges, dans lesquels Georg dépose sa fille et sa femme en voiture, respectivement à l'école, et au magasin. Ces deux plans sont isolés l'un de l'autre par un noir, de sorte que l'on a la série suivante : Noir/ Georg dépose Eva à l'école/ Noir/ Anna à la boutique/ Noir/ Georg se gare sur le parking de l'entreprise. Dans cet exemple, les plans larges durent environ douze secondes chacun, et les plans noirs, quatre secondes. Contrairement à la séquence des préparatifs matinaux, qui énumèrent les actions effectuées par les personnages, le temps est découpé de manière cadencée, car les plans larges et les plans noirs ont des durées symétriquement égales. Les plans noirs appuient l'idée d'un tempo nécessaire aux personnages pour mener à bien leurs actions, cadence marquée par les ambiances chargées de la rue, qui contrastent avec le silence monté sur les plans noirs. Bien que l'action soit en plan large, on perçoit que le trajet doit être efficace et bien chronométré afin que tout le monde soit à l'heure, information prise en charge tout à l'heure par les ordres pressants de la mère : « Lève-toi Evi », « Mets ton pull rouge ». Dans cet exemple, le rythme devient régulier du fait que les durées de chaque groupe de plans, plans larges, et plans noirs, soient égales. Et en alternant les ambiances de rue avec les silences, le son met ce rythme en valeur. Par exemple, le plan sur la boutique d'Anna s'ouvre sur le bruit granuleux, agressif, d'un marteau-piqueur. Cette séquence, placée au début du film, montre la mécanisation à l'œuvre dans la routine des personnages. Par ailleurs, le montage ne montre que des inserts sur les objets manipulés par les personnages, pour accentuer leur importance, ainsi que l'explique Michael Haneke :

Je voulais montrer ce qu'on appelle en allemand *Die Verdinglichung des Lebens*, et qu'on pourrait traduire par la réification de la vie. Autrement dit, comment nous vivons au quotidien d'une manière routinière, en étant littéralement collés aux objets. D'où le montage très rythmé et mes cadrages serrés sur des objets qui ont perdu leur sens réel pour en arriver à déterminer nos vies.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Haneke par Haneke*, Paris, Editions Stock, 2012, p.129-130.

Figure elliptique, les plans noirs permettent à Haneke d'opérer une distanciation avec le récit ; le rythme, quant à lui, permet de chosifier les personnages en exprimant la répétition des gestes quotidiens.

Dans *La Pianiste*, la situation à la fin du film est semblable à celle du début : Érika n'est pas parvenue à accepter son attirance pour Walter, et elle est entrée dans une spirale auto-destructrice. Le générique de début du film joue ce rôle matriciel, dans le sens où il présente, en condensé, le déroulé d'une journée-type d'Érika au conservatoire. Les plans de la professeure alternent avec les plans noirs des titres, ce qui apporte une radicalité formelle, due à la liberté de style permise par le générique. Le titre sur fond noir, en lettres capitales apparaît *cut* après le prologue. Il dure trois secondes, sur lesquelles règne le silence. Il disparaît, chassé par le plan suivant, lui aussi monté *cut*, d'un clavier de piano filmé en *top shot*, sur lequel les mains d'une jeune personne jouent Rachmaninov. Le plan, dont la valeur est serrée sans excès, montre le clavier manipulé par l'interprète. Le son du piano nous parvient par le hors-champ (les cordes du piano sont hors du cadre), ainsi que la voix d'Érika Kohut qui lance ses consignes. La professeure de piano est présentée par sa voix autoritaire hors-champ. Le plan dure vingt secondes, et le titre citant l'adaptation du roman d'Elfriede Jelinek apparaît. Le procédé est répété deux fois encore, puis une scène très courte est montée, assemblage de deux plans, l'un *top shot*, l'autre raccordant sur l'arrivée d'Érika devant le clavier, qui prend la place d'Anna Schober, son élève, pour lui montrer l'exemple. La scène dure une minute, puis le titre créditant les techniciens du son (Guillaume Sciama, Jean-Pierre Laforce), intervient *cut*. Le cinquième plan tourné pour le générique montre une vue d'ensemble de la pièce, et Érika se tient de dos, appuyée contre le piano placé entre elle et la caméra, et regarde la ville à travers la fenêtre ouverte. Elle mange silencieusement, et nous n'entendons que l'ambiance de la rue qui monte dans la pièce. Le son d'ambiance, formé par le bruit de fond continu de la circulation en mouvement, contraste avec la richesse timbrale du piano, qui de surcroît était ponctuée par les interjections d'Érika. Comme le souligne Michel Chion « Le silence (...) n'est jamais un vide neutre ; c'est le négatif d'un son qu'on a entendu auparavant ou qu'on imagine ; c'est le produit d'un contraste »¹⁹⁶. Aussi, les plans précédents semblent être plein de sons, alors que celui-ci semble être vide. Un titre s'intercale entre la

¹⁹⁶ Michel Chion, *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2017, p.65.

courte scène avec l'élève Naprawnick ; les crédits pour le décor et les costumes paraissent pendant trois secondes, et le dernier plan du générique s'ouvre. C'est un plan taille, panoramique, sur les gestes d'Erika qui referme le piano, puis se dirige vers la gauche, enfile son manteau, ses gants, et ouvre la porte de sortie, cadrée par la caméra qui filme la fermeture de cette porte. Le plan dure cinquante secondes, puis le noir créditant Mickael Haneke clôt le générique.

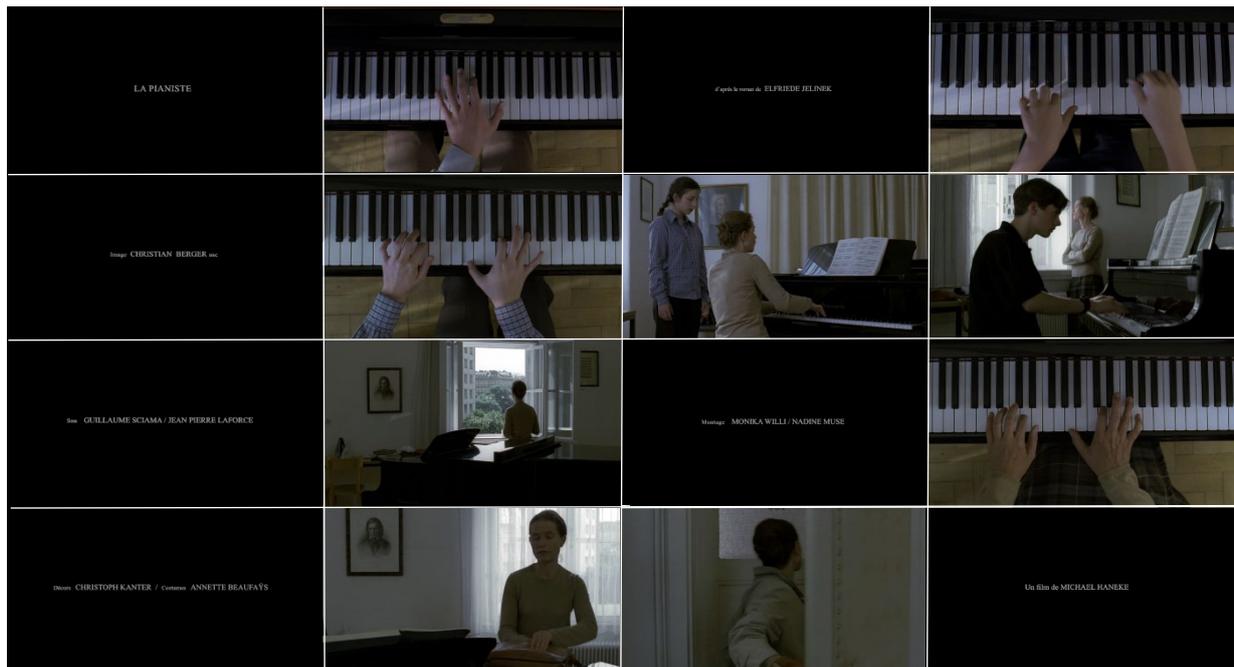


Fig. 17 – Générique de *La Pianiste* à partir de 00 : 08 : 01

Dans sa globalité, le montage du générique montre un rythme régulier, cadencé par l'apparition des plans noirs de trois secondes, et ce, toutes les dix ou vingt secondes environ. Accentué par le silence, ce rythme est d'abord rapide pendant les deux premiers plans *top shot*, jusqu'aux crédits image, puis il ralentit, marqué par le tempo du lied de Schubert (*Im Dorfe*), et aussi par le montage d'un deuxième plan, plus large, donnant lieu à une scène de presque quarante secondes, alors que nous avons des plans de dix secondes. Aussi, l'action commence à se développer dans le générique, qui n'est plus uniquement formel, mais s'ouvre sur le récit. Il se termine sur la fin de journée de cours, alors qu'Érika remet tout en place et s'apprête à sortir. Sur ce plan, les sons montés sont uniquement *in*, il n'y a pas d'ambiance relative au conservatoire, pas de musique provenant d'un autre auditorium. Le rythme du générique est donc modulé par des plans ou des séquences plus ou moins nourries par la bande sonore, dans les espaces *in* ou hors-champ : musique, voix, ambiances. Sur le plan

horizontal, constitués des sept plans sonorisés, interrompus par les sept plans noirs, on pourrait reproduire le rythme du générique de la manière suivante :

Fig. 18– Tableau synthétique des éléments sonores du générique dans *La Pianiste*

Plan	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Contenu	Titre ■	Scène 1	T ■	Scène 2	T ■	Scène 3		T ■	Scène 5	T ■	Scène 6	T ■	Scène 7	■
Musique		Piano		Piano		Piano					Piano			
Voix		Erika		Erika		Erika					Erika			
Ambiances									Ext.				Int.	
Durée	3s	20s	3s	15s	3s	60s		3s	20s	3s	40	3s	50s	3s

Jusqu’au sixième plan, les alternances de jeu au piano avec les silences sont régulières. Ensuite, une courte scène de deux plans a lieu, rendant le procédé moins systématique. Quel est l’effet produit par la bande sonore ? La segmentation de la séquence du générique renvoie à la régularité de l’emploi du temps de la journée. C’est donc avec l’idée que le quotidien de la jeune femme est mesuré et régulier que le film débute.

Le générique expose la journée d’Érika de manière fragmentée : cours du matin ; pause déjeuner ; cours de l’après- midi ; fin de la journée de cours. Contrairement au procédé qui utilise les ruptures dans le générique via les plans noirs, le montage son montre une certaine linéarité. La voix d’Érika guidant Anna sur la partition est montée sur le plan précédent : nous l’entendons traduire quelques phrases de Schubert, puis le montage raccorde sur les deux pianistes au travail. Anna, guidée par l’enseignante, interprète la mélodie, qui est jouée *in*, et ensuite devient *off*, sur l’image d’Érika à l’extérieur du conservatoire. S’en suit une scène où la mère d’Anna l’interpelle pour discuter des craintes de sa fille concernant le concert annuel. Ici, il n’est pas question de fragmenter, mais d’assurer une continuité sonore, afin de donner à la musique une fonction symbolique de « guide »¹⁹⁷. Aussi, le rythme mesuré du générique n’est pas repris dans la séquence suivante, qui, bien qu’elle ne reprenne pas le découpage en plans noirs, respecte l’ordre annoncé (classe avec les élèves, pause, fin de journée). Le système

¹⁹⁷ « Il y a plusieurs moments où j’ai fait chevaucher la musique de cette manière, afin qu’elle nous guide dans les scènes suivantes. » Michel Cieutat et Philippe Rouyer, op.cit., p.218.

métronomique présenté en début de film ne sera pas repris plus tard dans le film, contrairement aux répétitions de formes cadencées dans *Le Septième Continent*.

Enfin, dans *Caché*, la durée des plans marqués par un regard de la caméra imprègne le rythme du film, d'autant plus que ces plans sont répétés de nombreuses fois, avec quelques variantes. La durée de ces plans permet l'apparition d'un regard en creux dès le premier plan du film, regard appuyé par l'irruption des voix en *off*. Une série de plans dont le point commun est une durée relativement longue a lieu au début du film. Elle débute par le plan sur la maison, de jour, se poursuit avec le plan-séquence qui suit Anne et Georges du salon vers la cuisine, pour revenir au salon. Ensuite le plan sur Pierrot dans la piscine propose une autre forme de regard, active cette fois, par le mouvement bas-haut de la caméra. Puis le plan dans la rue, de nuit, reprend le cadre établi dans le premier plan. Enfin, le gros plan sur Georges à l'enregistrement de l'émission de télévision clôture cette série de plans-séquences. Les dix premières minutes du film installent l'idée que la narration est motivée par l'activité de surveillance, entreprise par un personnage tiers envers les personnages, et par le spectateur lui-même, public du film. Le rythme perçu au début du film est perceptible à l'intérieur même des plans, il n'est pas construit par le montage. Le premier plan du film est rythmé par les micros-événements qui se produisent dans le cadre, et dans les ambiances sonores. Il est également marqué par le texte interprété en *off*. Sur le tournage de *Caché*, Juliette Binoche s'exprime à propos des dialogues : « (...) sur les scénarios il y a souvent marqué "pause", "petite pause", "grande pause" (...) C'est comme de la musique [en ce qu'] il y a des noires, des blanches des soupirs et tout cela est très calculé. »¹⁹⁸ Les dialogues sont pensés dans le souci du rythme global de la forme définitive du film, et ce dès l'écriture. Aussi, le texte et l'élocution des acteurs participent à la durée des plans.

À rebours de ce rythme interne au plan, un traitement plus classique de l'action apparaît au milieu du film, alors que l'intrigue policière semble se dénouer¹⁹⁹. Le montage montre un traitement plus classique de l'action, il échappe au recours régulier au plan-séquence instauré jusqu'ici. La perquisition chez Magid est découpée en cinq plans, décrivant l'arrivée des policiers au domicile, puis le trajet dans la fourgonnette vers le commissariat. Un

¹⁹⁸ Yves Montmayeur, *Face Caché*, Les Films du Losange, 2005, 32 min, extrait à 00 :21 :13.

¹⁹⁹ Afin de l'interroger sur la disparition de Pierrot, Georges, accompagné de policiers, se rend au domicile de Magid. Ils découvrent que ce dernier a un fils, qui pourrait être l'auteur des cassettes.

plan séquence reprenant le motif de Georges qui avance dans le couloir ouvre la séquence. À la place de Magid, c'est son fils qui ouvre la porte. Le plan suivant raccorde sur un plan à l'extérieur de l'immeuble, dans lequel Georges donne un compte-rendu de l'intervention à sa femme au téléphone. La séquence se termine sur le trajet vers le commissariat, et l'espace du fourgon est découpé en trois plans épaulement sur les trois personnages : Georges, à l'avant, séparé des autres dans la cabine, Magid, son fils. Le découpage de la séquence produit un rythme dissemblable à celui auquel Haneke nous a habitués depuis le début du film, c'est-à-dire, le rythme interne aux plans-séquences. Par conséquent, avec ce découpage, la perception de la scène est accélérée, comme si la résolution de l'énigme allait être précipitée.



Fig. 19 – Trois gros plan décrivent le trajet en fourgon vers le commissariat : Georges, le fils de Magid et Magid. À partir de 01 : 13 : 52 dans *Caché*

Le rythme appuie l'évolution des actions dans le film, et par la répétition, il renforce la structure narrative. Dans *Le Septième Continent* et *Caché*, le retour des mêmes motifs et leurs variations crée un mouvement dans la structure, le flux chers aux atomiciens, qui donne sa forme au film. Le récit se construit par la similitude des séquences, et des éléments sonores, tels la prière d'Eva dans *Le Septième Continent*, le lied de Schubert ou l'Andantino de la *Sonate en La majeur* du même compositeur. La différence dans la répétition peut être développée tout au long du film, elle peut également être présentée de manière matricielle, dans les trois minutes (2 min 45) que dure le générique de *La Pianiste* par exemple, dans lequel Haneke dépeint l'attitude mesurée d'Érika en alternant les scènes de cours avec des silences métronomiques.

VI.2 Le rythme suscite l'affect

Dans un premier temps, le rythme crée la forme, parce qu'il produit une récurrence de situations ou de paroles. On peut parler d'un rythme non cadencé, qui organise une série de répétitions, favorisant des raccords par analogie, ou résonance. Complémentaire à cet aspect

structurel du film, une autre acception évoquée par Bresson dans son aphorisme réside dans la perception du rythme (« le sens »²⁰⁰). Dans cette acception, Haneke relate le principe rythmique à l'œuvre dans la mise en scène :

Je sais que le public au bout de dix secondes a compris le plan et s'attend à voir le suivant. Mais, comme ça continue, il devient inquiet, puis fâché. Tout ça, on doit le prévoir, le pressentir en travaillant. Je dois savoir comment je réagirai quand je serai spectateur. C'est le travail du réalisateur d'avoir un timing intérieur pour savoir comment ça va être reçu par le public. Si, par exemple, vous avez un plan sur une maison, c'est très important de décider quand une voiture ou quelqu'un passe devant. Un tout petit peu plus tôt ou plus tard, ça peut fonctionner moins bien. C'est très délicat à expliquer. C'est une question de respiration. Il est donc très important de travailler au montage avec quelqu'un qui respire de la même façon que vous.²⁰¹

Dans ce travail sur l'anticipation de la perception du public, le son accentue la présence du montage en atténuant ou en renforçant les changements de plans. Au moment où se produit la coupe, la bande sonore change, une voix, une ambiance fait irruption, participant au rythme du montage. Dans *La Pianiste*, Haneke marque l'opposition entre l'univers d'Érika, qui cherche des expériences voyeuristes dans des endroits publics viennois, et les occupations de sa mère au même moment, assise dans son fauteuil devant la télévision. Par exemple, un montage simultané lors de la séquence du ciné- parc fait correspondre l'activité d'Érika déambulant au milieu des voitures, attentive à l'objet de son désir, à celle de la mère qui regarde un reportage à la télévision. Le passage sonore d'un plan à l'autre se fait *cut*, sans concomitance des ambiances l'une sur l'autre. Le monde de la fille est distinct de celui de la mère et ce principe est signifié avec le même procédé repris dans le film, par exemple lors de la répétition du *Trio en Mi bémol majeur* de Schubert. Dans *Caché*, les sons changent sur la coupe et passent du silence au bruit, ou à la parole, à de nombreuses reprises. C'est le cas de la séquence où Magid se suicide : le silence qui suit l'acte rompt avec la coupe franche du plan suivant sur la façade d'un cinéma, où l'on entend la forte circulation d'un boulevard parisien. Ces effets de montage *cut* renforcés par le son sont présents dès l'écriture, comme nous le rapporte Nadine Muse. Le cinéaste a conservé la même méthode tout au long de sa filmographie :

²⁰⁰ Robert Bresson, id.

²⁰¹ Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Entretien avec Michael Haneke* « On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée », *Positif* n°536, 2005, p. 24

La construction sonore de *Code Inconnu* est prévue dans le scénario, c'est-à-dire que les mots coupés au début ou à la fin, ont été écrits comme ça et tournés comme ça. Il n'y a pas un mot de plus avant, un mot de plus après. C'est compliqué pour le comédien parce qu'il ne faut pas qu'il prépare sa coupe à l'avance, il faut qu'il ait l'air de dire le mot. Ce n'est pas du montage, c'est lié à la préparation. Il y a peu de marge de manœuvre au montage. Michael Haneke monte avec un monteur, donc il a un premier avis sur le rythme du film, par exemple dans *Code Inconnu*, le plan où le tracteur avance dans le champ est très long, et il l'a raccourci. Comme il n'y avait pas de dialogue il ressentait comment devait être la longueur de ce plan. Ce n'est pas le plan en soi, il faut tenir compte de ce qu'il y a avant et ce qu'il y a après, et jouer sur le moment où le plan devient insupportable, comme la partie de ping-pong dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Il y a quand même une intervention du montage.²⁰²

Les sons, par leur caractère hétérogène, renforcent la coupe et perturbent la continuité du montage. Cette technique de montage se rapporte au processus d'écriture, et le rythme devient manifestement un exercice formel maîtrisé. En effet, le rythme n'est pas créé par l'interprétation et le montage, il est déjà pressenti par le cinéaste et préexiste à la mise en scène. Aussi, le cinéaste tente de maîtriser les sensations et l'émotion du spectateur, et certains paramètres doivent être décidés avant le tournage, comme la longueur d'un plan, son cadre, son rythme. En témoigne le plan serré montrant un cheval d'arçon dans *Le Septième Continent*, sur lequel des enfants défilent, dont la jeune Eva. Les corps traversent l'écran pendant dix-huit secondes, filmés en plan taille, à une cadence d'un enfant à la seconde (on voit dix-huit enfants en dix-huit secondes).



Fig. 20 – Séquence de sport à l'école. 00 : 41: 52 dans *Le Septième Continent*

Le mécanisme est accentué par la voix hors-champ de la professeure qui anime le cours, et qui scande le défilement par un « Und hop ! » répétitif. Sans une réflexion antérieure au film sur l'impact de la séquence dans le montage, le plan n'aurait sans doute pas été tourné de cette manière, empreint de cette cadence déshumanisante qui affirme le propos du film. Par ailleurs, le choix de la valeur de cadre dans la séquence du lever, qui exclut les

²⁰² Nadine Muse, loc.cit., p. 137.

personnages, a été mûri avant le tournage. Le cadrage et le rythme du montage et des sons renforcent la déshumanisation des personnages. À partir des gros plans sur les objets, on peut parler d'une cadence, accentuée par la présence du son synchrone. Michel Chion nomme « *phrasé* »²⁰³ l'effet du son sur le rythme du film, ce dernier pouvant être révélé par les points de synchronisation :

(...) le point de synchronisation est un moment plus saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel concomitants (...). La fréquence et la disposition des *pds* dans la durée d'une séquence contribuent à lui donner son phrasé et son rythme, mais aussi à créer des effets de sens et de soulignement.²⁰⁴

Aussi les gros plans offrent une multitude de points de synchronisation qui rythment l'action, en témoigne la séquence du lever. Le premier plan s'ouvre *cut* sur un radio-réveil posé sur une table de nuit. L'affichage indique '05:59', puis les chiffres basculent sur '06:00'. La journée commence, au son, par les actualités radiophoniques, et deux personnages s'éveillent en hors-champ, une femme et un homme. Le premier effet produit par le son est pour ainsi dire son absence, dans les douze premières secondes du plan. Le silence de la nuit, avant qu'il ne soit brisé par la radio, produit un sentiment d'attente pendant le premier temps du plan. Puis l'irruption de la radio, coordonnée avec le basculement des chiffres, crée un point de synchronisation qui marque le démarrage de la journée. Par la suite, le montage énumère les actions, objets, et espaces types du lever familial par un montage *cut*, accentué par l'emploi des points de synchronisation sonores. Dans la chambre se décline toute une gamme de froissements de tissus, allant du moelleux du tapis à la légèreté du peignoir, en passant par la texture massive des draps du lit. Si la radio permet de linéariser le temps, les actions montrées en insert, appréciées en gros plans sonores, multiplient les points de synchronisation.

Le rythme de la séquence du lever est développé tout au long du récit. Après cet intermède matinal, Georg se rend au bureau. Les points de synchronisation successifs sont appliqués dans cette séquence de l'arrivée de Georg au travail. Comme la radio dans la séquence du lever, c'est la lecture d'une lettre en *off* qui linéarise les plans. Dans le plan où

²⁰³ « Tout ce qui dans une séquence de film concerne le découpage du temps et du rythme (...) » Michel Chion, *Le Son*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 230.

²⁰⁴ Id. p230-231.

Georg quitte sa voiture sur le parking pour rentrer dans l'immeuble, la voix apparaît au bout de vingt secondes, un temps silencieux, générant le sentiment d'attente après l'animation et le rythme des plans précédents. Recouverts par la voix *off* au mixage, les points de synchronisation entre les ambiances et l'image sont moins évidents, mais ils ont lieu entre le texte et l'action. Les ambiances sont synchrones, il n'y a pas de bruitages ponctuels. Les séquences qui suivent, décrivant l'examen ophtalmique puis les courses au supermarché, reprennent la construction sonore réalisée selon un axe double, composé horizontalement d'un élément continu, et verticalement d'éléments ponctuels qui amènent des points de synchronisation. La séquence de l'examen optique de la cliente d'Anna dans sa boutique est construite en montage parallèle : des inserts sur l'œil et sur les mains manipulent l'appareil alternent, puis des gros plans se réactions d'Anna et son frère se succèdent. La voix féminine de la cliente raconte une anecdote en hors-champ, et le récit trouve des points de synchronisation dans la réaction, filmée en gros plans, des protagonistes. Dans le supermarché, une musique neutre accompagne le couple dans ses achats, pendant que les articles échouent dans le caddie : surgelés, pains, bouteilles de vin, sont montrés en gros plan visuels et sonores.

Ces bruitages hors-champ apportent une certaine matérialité aux produits et donnent le sentiment de l'accumulation. Sentiment marqué lors de la scène de la boucherie, où la main du boucher hors-champ débite des côtes d'agneau, le choc de la lame contre la planche à découper rythmant le geste. Dans cette séquence de supermarché, le rythme est obtenu par l'énumération des achats, qui a lieu progressivement. D'abord, les personnages choisissent des produits dans les rayons : légumes surgelés, pain, vin, viande ; chaque élément existe à l'image et au son, le montage alternant les plans sur les rayons et sur le contenu du caddie. La séquence se termine sur le passage en caisse, décrit en quatre plans que voici : en insert, le tapis roulant amène les achats, en gros plan, la main de la caissière encode les chiffres, un raccord nous montre son visage puis on termine sur un gros plan sur le ticket qui sort de la machine. Alors que l'image montre la caissière et sa machine, l'énumération des objets scannés se fait de manière sonore, donc ici le rythme est rendu par le son des touches pressées frénétiquement lors de l'encodage des chiffres.

Les bruitages aident à percevoir la robotisation à l'œuvre, et le rythme produit par le montage son ne renvoie pas à une pulsation naturelle, mais mécanique. Par exemple, la

caissière bouge sa tête de droite à gauche pour suivre le mouvement des objets sur le tapis mais ne regarde jamais les clients. Aussi, il n’y a pas de raccord regard dans le montage, mais uniquement des raccords sur les processus opérés par les machines. Les personnages sont asservis aux obligations journalières, dictées par les horloges, machines, ordinateurs. La journée commence sous l’impulsion du radio-réveil, et chacun a un contact étroit avec le temps métronomique des machines. Quand Eva se rend à l’école, elle est pressée par le son strident de la cloche. Georg est ingénieur dans un laboratoire, où son travail s’appuie en permanence sur les relevés établis par les outils de mesure électronique. Anna, ophtalmologue, diagnostique ses patients à l’aide d’un appareillage optique imposant. En résumé, ils subissent l’oppression de ces machines et Haneke véhicule ce malaise par la mise en scène d’une temporalité mécanique. Le rythme existe à l’intérieur du plan, il est déterminé au montage, mais également au tournage, la mise en scène de la robotisation déclenchant l’émotion, de manière paradoxale.



Fig. 21 – Anna réalise un test ophtalmique à 00 : 14: 56 dans *Le Septième Continent*



Fig. 22 – Environnement de travail de Georg. Extraits à 00 : 11: 02 et 00 : 22: 50 dans *Le Septième Continent*

La séquence du soir dans la première partie rend sensible ce mal-être, à travers le personnage du frère d’Anna, tout juste sorti d’une dépression. Attablé autour du repas, le trio familial, rejoints par le frère, s’amuse de l’anecdote de la cliente racontée au magasin. Le plan est large, et, en hors-champ, on entend le flux d’une radio musicale, qui diffuse un morceau lent joué au synthétiseur, typique de la musique populaire des années 80. L’anecdote vient d’être racontée, les rires se font plus discrets, quand survient une musique enchaînée avec la

première. Le morceau contraste avec le précédent par son tempo, plus rapide, et par un ton plus joyeux. Le montage image appuie le rythme enlevé de la musique en montrant chaque personnage, l'un après l'autre, en pleine dégustation. Dans un effet de *synesthésie rythmique*, par lequel les rythmes contenus dans le son sont associés à l'image²⁰⁵, la boîte à rythme imprime une cadence répétitive à l'acte de manger, et l'effet est d'autant plus prononcé que le niveau sonore de la musique masque les bruits éventuels du souper. La musique devient envahissante, et le dialogue ne reprend pas. Le père propose au frère de baisser le volume, proposition qu'il décline, puis complimente sa sœur pour le repas, et lui demande sa recette. Cette dernière énumère précisément les épices, sans regarder son frère, lorsqu'en hors-champ on l'entend fondre en larmes. La parole de la sœur, dans ce contexte, n'a pas de fonction expressive, mais uniquement informative. Aussi, l'énumération des ingrédients se fait de manière désincarnée, avec une précision presque robotique, et le rythme de la musique vient appuyer le malaise ressenti par le frère. À mesure qu'Anna cite les ingrédients, on imagine le frère contenir son mal-être en hors-champ, pour finalement éclater en larmes en gros plan. Le contexte nous aide dans cette interprétation, car dans la lettre adressée aux parents, nous avons appris l'état dépressif du frère. A posteriori on peut projeter notre propre malaise à travers ce personnage, qui est peut-être la conscience d'une désincarnation, c'est-à-dire, la peur que les corps ne soient plus habités par des êtres sensibles, mais par des machines accomplissant des gestes routiniers. Roland Barthes traduit l'idée de corps dans la voix de la manière suivante : « Corporéité du parler, la voix se situe à l'articulation du corps et du discours, et c'est dans cet entre-deux que le mouvement de va-et-vient de l'écoute pourra s'effectuer. »²⁰⁶ Dans la séquence du souper, le rythme de l'élocution d'Anna renvoie à la boîte à rythme de la musique, et la neutralité du ton de la jeune femme contraste avec la tonalité majeure du morceau. Pour reprendre les termes de Barthes, il n'y a pas de discours dans le corps, mais seulement la description de l'assaisonnement du plat. Ce *va-et-vient de l'écoute* est occulté par le niveau sonore de la musique, qui empêche le dialogue.

Dans l'œuvre cinématographique de Haneke, le rythme n'est pas envisagé dans son aspect métrique. Il se rapporte au contenu dramatique, et participe à la construction de la

²⁰⁵ « Le mot synesthésie (...) indique précisément le phénomène par lequel deux sens distincts (...) sont activés par une stimulation qui touche seulement l'un d'eux (...) » Cristina Cano, *La musique au cinéma*, Rome, Gremese, 2010, p. 11.

²⁰⁶ Roland Barthes, « Écoute », *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p.226.

structure. Dans un système qui met en relation des éléments dans différentes séquences, la répétition révèle des formes similaires, ou opposées. Le cinéaste n'utilise pas de sons itératifs, comme le tic-tac d'une horloge par exemple, pour matérialiser le temps qui passe ; par contre il réutilise des éléments à différents moments pour montrer le temps qui s'est écoulé entre deux occurrences. Le rythme, au sens du tempo, est soutenu par les sons qui changent sur la coupe, faisant ressortir la discontinuité du montage. Ces interventions qui semblent provenir du montage sont en réalité écrites dès le scénario, et les dialogues, notamment, sont rédigés à partir de la coupe (les mots précédant la phrase interrompue ne sont pas écrits et les acteurs doivent donner l'impression que le dialogue préexistait). Les dialogues ont ainsi un rôle important dans la construction du rythme du film, sauf dans *Le Septième Continent*, où les protagonistes sont majoritairement silencieux, la parole est supplantée par les bruits des objets. Dans cet univers souvent dépeint par le cinéaste, routinier, bourgeois, l'affect est généré par la maîtrise du rythme, par exemple, le rythme des balais du *car-wash* pendant les pleurs de la mère dans *Le Septième Continent*, le rythme de l'Andantino de la *Sonate en La majeur* montrée en plan zénithal, rapproché, sur les mains de Walter dans *La Pianiste*, ou encore le silence qui suit le suicide de Magid dans *Caché*. Aussi, le rythme de la forme est pressenti par le cinéaste dès la conception du scénario et participe à l'exactitude de la mise en scène.

Conclusion

« Pour moi, la réalisation est avant tout une question d'écoute. »²⁰⁷

Michael Haneke

« Tournage. Ton film doit ressembler à celui que tu vois en fermant les yeux. (Tu dois être capable à tout instant de le voir et de l'entendre tout entier). »²⁰⁸

Robert Bresson

D'après les déclarations du cinéaste lui-même, l'écoute est à la base de sa mise en scène. Il écoute la prise de son direct au casque sur le plateau, et se concentre sur le jeu des comédiens les yeux fermés. Selon lui, c'est la meilleure façon de percevoir la justesse du ton, mais aussi le rythme de la scène. La bande sonore est donc le médium par lequel il appréhende l'interprétation, mais pas uniquement : le son est pensé dès le début du processus du film, sa spatialisation étant liée à la structure du récit. Le travail du cinéaste s'appuyant sur la reconstitution de scènes du quotidien²⁰⁹, le son participe à l'expérience du spectateur bien qu'il paraisse transparent. Dans ce cadre, nous avons expliqué la relation entre image et son en trois aspects, qui sont les pouvoirs narratifs des éléments sonores d'une part, et leur influence possible sur l'espace et le temps d'autre part.

En prologue à la version éditée du scénario de *La Pianiste*, Elfriede Jelinek écrit : « Voilà que Michael Haneke a écrit un scénario d'après l'un de mes livres (...). De ce que j'avais écrit, il a donc fait la base de calculs et de plans, et ces plans précis (...) visent une infinité, un lointain où tout est possible et où rien n'est possible. »²¹⁰ À juste titre, Jelinek révèle l'importance de la maîtrise dans le travail de Michael Haneke. La mise en scène est "précis(e)" dans le sens où elle correspond aux intentions exprimées dans le scénario, affinées lors des repérages. En effet, Haneke écrit le scénario en vue du tournage, et les questions liées à l'espace sonore sont

²⁰⁷ « For me, directing is mainly a matter of listening. » Felix et Gero Von Boehm, *Michael Haneke: Mein Leben*, Arte, ZDF, Interscience Film, 50 min, 2009. Passage à 00 :29 :23.

²⁰⁸ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 61.

²⁰⁹ Conformément à l'idée que Michael Haneke se fait de la réalité.

²¹⁰ Michael Haneke, *La Pianiste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 6.

envisagées au plus tôt car le cinéaste souhaite travailler le plus possible en son direct. D'autre part, l'auteure s'interroge : quels sont les "possibles" dans l'œuvre de Haneke ? Dans notre étude, nous avons tenté d'expliquer l'enjeu principal du son dans la mise en scène, et l'espace apparaît comme un principe récurrent.

Le lien entre le son et l'image est d'abord une relation d'ancrage spatial. La musique, par exemple, provient le plus souvent d'une source visible à l'écran : dans *La Pianiste*, elle est d'abord *in* avant d'être spatialisée en fosse ; dans *Le Septième Continent*, elle provient d'une radio ou d'une télévision. De rares exceptions la font intervenir directement en *off*, afin d'apporter un éclaircissement supplémentaire à la scène, comme dans la séquence de vente de l'auto dans laquelle le choral de Bach *Es ist Genug* est repris par Berg. Dans sa filmographie Haneke évite l'emploi de la musique à plusieurs reprises, dans *Caché* par exemple. Cependant, il utilise son potentiel symbolique pour explorer d'autres couches sémantiques, comme dans *La Pianiste*, où la musique classique crée le contexte social qui isole Érika du milieu musical auquel elle aspire, la reléguant au statut de professeur de piano. La musique n'est pas le seul élément à pouvoir se détacher de la diégèse pour explorer d'autres mondes narratifs. À l'instar de cette dernière, qui devient *off* à partir d'une position *in*, des bruits peuvent parcourir les différents mondes narratifs et les faire se superposer, comme le bruit blanc dans *Le Septième Continent*, où les sons émanant des postes de télévision dans les autres films (*La Pianiste* et *Caché*, mais également dans *71 Fragments d'une Chronologie du Hasard*, *Benny's Video*, etc).

Utiliser les sons de la vie courante pour leur valeur symbolique permet une économie de la bande sonore, à laquelle Haneke n'ajoute pas d'éléments à effets. Les sons qui interfèrent avec l'action, placés dans ou en-dehors de la diégèse sont la plupart du temps réalistes : c'est-à-dire qu'ils sont référencés dans le monde auquel le spectateur appartient. Aussi, le son direct est la base d'après laquelle la bande sonore est élaborée ; en grande partie, Haneke n'utilise que les sons dont la source apparaît dans l'image, et s'ils ne correspondent pas à sa subjectivité, il les retravaille en post-production. Par conséquent, la bande sonore peut assumer un dépouillement total, comme dans *Le Temps du Loup*, fable sur les dernières heures de notre civilisation, ou dans *Caché*, où les décors sonores ne montrent pas de différences notoires, et dans lequel l'ambiance de début de film pourrait être échangée avec celle de la fin du film.



Fig. 23 - *Caché*. Passages à 00 : 00 : 10 et 01 : 45 : 52

Le son détermine comment le regard du spectateur parcourt l'image : Haneke et sa monteuse son (Nadine Muse) adhèrent à ce principe, dans le sens où ils ne surchargent pas la bande sonore. De cette observation naît des propositions de mise en scène récurrentes dans son travail. Le cinéaste traite le thème du regard sous plusieurs formes, la plus courante étant un personnage qui regarde. Comment est-ce que le son révèle la mise en scène du regard ? La plupart du temps, la figure du regard de la caméra est accompagnée par une correspondance des points de vue et point d'écoute. Par exemple, dans *Le Septième Continent*, Eva feint d'être aveugle : la scène s'ouvre par un plan noir pendant lequel nous entendons la sonnerie de la classe, et le son strident sur l'absence d'image présuppose l'idée de la cécité. Dans *La Pianiste*, les alentours du conservatoire de Vienne sont présentés à travers le regard d'Érika, qui est signifié par un objet en amorce. Les sons, lorsqu'ils sont désacousmatisés, placés en hors-champ ou en *off*, rendent la réflexivité possible et la déliaison du point de vue et du point d'écoute questionne, par le son, le regard que nous posons sur les images. C'est le cas des voix *off* qui signalent qu'elles regardent l'image dans *Caché*. En faisant interagir les sons *off* dans la scène, le cinéaste fait participer le spectateur, qui doit remettre son point de vue en question. Haneke introduit une question politique, en confrontant le personnage public incarné par Georges aux actes qu'il accomplit en privé. Le public, visible, et le privé, invisible, peuvent s'articuler autour de cette réflexion de Pascal Bonitzer : « La représentation n'est pas, si elle ne fut jamais, ce redoublement maniaque du visible ; elle est aussi évocation du caché, jeu de la vérité avec le savoir et le pouvoir. »²¹¹

La troisième propriété du sonore qui est mise en valeur chez Haneke est la temporalité, c'est-à-dire, la valeur temporelle que l'on peut attribuer aux unités de film (plan ou séquence). Là encore, l'espace joue un rôle dans une construction organique qui associe temps et espace.

²¹¹ Pascal Bonitzer, « Décadrages », *Théories du Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001, p.125.

Sa mise en scène adhère au modèle sensori-moteur « qui articule la perception à l'action »²¹², et maintient les unités spatiales et temporelles dans un rapport organique. Dans cette organicité, le montage actualise la chronologie des actions selon un rapport cause - conséquence ; ce faisant, temps et espace sont liés : de l'enchaînement des images naît l'espace, et de leur succession résulte la temporalité. L'espace étant réduit à ce qu'on perçoit dans l'image ²¹³, la temporalité n'évolue pas, semble se répéter à divers endroits du film, et le temps paraît se dérouler par rebonds. Par ailleurs, de façon récurrente dans son œuvre, la répétition structure le récit et le problème de départ n'est pas résolu. Par exemple, dans *Caché*, le spectateur ne peut pas être certain de l'identité de la personne qui a envoyé les cassettes. Poussé par une exigence naturaliste, c'est le son de la prise qui est utilisé afin de donner du rythme : par des moyens simples, telle la coupe franche, le son accentue ou atténue les transitions entre les plans, et imprime son rythme au montage. Dans l'idée de fragmenter le récit, jusqu'au début des années 90, le cinéaste marquait les ruptures entre les séquences par des plans noirs accompagnés de silence. S'il n'utilise plus ce procédé, le rythme du montage conserve l'empreinte de la fragmentation, laquelle scinde parfois un mot en deux, ou provoque une collision entre des ambiances disparates. Se faisant, le cinéaste nous déconnecte du flux des images, par intermittences. C'est un aspect du travail de Michael Haneke de dénoncer l'entreprise factice construite par le monde médiatique : être connecté à un rêve fabriqué, à divers événements, partout dans le monde.

La mise en scène chez Haneke est fortement marquée par la participation du spectateur, et la quête d'une certaine transparence dans l'acte de filmer. Ce faisant, le cinéaste envisage le rapport du son à l'image par le prisme du naturalisme. C'est cette relation a priori naturelle entre son et image qui rend l'étrangeté de l'emploi contrapuntique qu'il fait parfois du son, par la mise en scène d'un espace sonore différent de l'espace visualisé. Chez Haneke, l'écoute peut révéler les contre-vérités véhiculées par l'image. Elle devient vectrice de vérité pour le spectateur, tout comme elle lui permet d'apprécier la justesse d'un jeu d'acteur. Mais cette vérité étant fabriquée de toutes pièces dès le scénario, l'écoute dont il fait preuve n'est pas destinée à une démarche documentaire, appelant la réactivité devant des situations réelles, mais à une orchestration maîtrisée.

²¹² Selon la formule de Paola Marrati, op.cit., p.66.

²¹³ On dira que l'extension sonore est réduite.

Bibliographie

1. Théories du cinéma

Théories esthétiques

Ouvrages

- David Borwell et Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, New York, MacGrawHill, 2008 (1993).
- John Gibbs, *Mise-en-scène: film style and interpretation*, New York, Columbia University Press, 2002.
- Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2008.
- Pascal Bonitzer, « Décadrages », *Théories du Cinéma*, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 2001.
- Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.
- André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique : cinéma et récit II*, Paris, Nathan, 1990.
- Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1986.
- Robert Stam, *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2015.
- Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, [s.l.], Cerf, 1976.
- Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma 1*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma : 1921-1953*, Seghers, Paris, 1974.
- Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma : 1919-1937*, Éditions Paris Expérimental, Paris, 2018 (1994).
- Sergueï Eisenstein, *Le film : sa forme, son sens*, Christian Bourgeois, Paris, 1976.
- Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2001 (1965).
- Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988.

Ouvrages en ligne

- Emmanuelle André, *Esthétique du motif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, sur le site <https://books.openedition.org>, 2007, p. 67-108, <https://books.openedition.org/puv/1428> consulté le 14-11-2020

Articles en ligne

- Raphaël Baroni, "Monde narratif/ Storyworld", site RéNaF (Réseau des Narratologues Francophones), 21 février 2019, <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/02/monde-narratif-storyworld/>, consulté le 15-11-20
- Ophir Lévy, « Les éclats du cristal », site Non Fiction, 20 août 2009, https://www.nonfiction.fr/article-2737-les_eclats_du_cristal.htm, consulté le 06-07-20

Sur le son au cinéma

Ouvrages

- Sophie Chiabaut et Claudine Nougaret, *Le son direct au cinéma*, Paris, Fémis, 1997
- Jean-François Cornu, *Le doublage ou la voix réincarnée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Michel Chion, *La toile trouée*, Paris, Editions de l'Etoile, 1998.
- Cristina Cano, *La musique au cinéma*, Rome, Gremese, 2010.
- Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, London, AFI, 1992.
- Michel Chion, *Le Son*, Paris, Armand Colin, 2006 (1998).
- Laurent Jullier, *Les sons au cinéma et à la télévision : précis d'analyse de la bande-son*, Paris, Armand Colin, 1995.
- Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2005.
- Rick Altman, *Sound Theory, Sound Practice*, London, AFI, 1992.
- Thierry Millet, dir., *Analyse et réception des sons au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Articles de périodiques

- Jean Breschand, “La vie est un son”, *Vertigo* n°27, mars 2005, p.21-23.
- Catherine Ermakoff et Priska Morrissey, Entretien avec Jean-Pierre Laforce, “Mixer c’est transposer”, *Vertigo* n°27, mars 2005, p.45-49.

Travaux universitaires

- Anne-Marie Leclerc, *La musicalité filmique de l’avant-garde au cinéma contemporain : Transformations temporelles et rythmiques*, mémoire de master 2 en études cinématographiques, Université de Montréal, août 2008.
- Michel Maheu, *Le temps au cinéma exprimé par le son*, mémoire de master 2 en études cinématographiques, Université de Montréal, mai 2013.

2. Au sujet de Michael Haneke et de son œuvre

Ouvrages

- Elsie Walker, *Hearing Haneke: The sound tracks of a radical auteur*, Oxford University Press, 2018.
- Michel Cieutat et Philippe Rouyer, *Haneke par Haneke*, Paris, Editions Stock, 2012.
- Michael Haneke, *La Pianiste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2001.
- Roy Grundmann, dir., *A Companion to Michael Haneke*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2010.
- Willy Riemer, dir. *After postmodernism: austrian literature and film in transition*, Riverside, Ariadne Press, 2000.
- Bryan Price et John David Rhodes, dir., *On Michael Haneke*, Detroit, Wayne State University Press, 2010.

Ouvrages en ligne

- Florence Gravas, *La Part du Spectateur : « Présence/Absence, à propos de Caché, de Michael Haneke »*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, nouvelle édition en ligne, p. 59- 84, <http://books.openedition.org/septentrion/29081>. Consulté le 28-04-2020.

Articles de périodiques

- Stéphane Bou et Jean-Baptiste Thoret, Conversation avec Michael Haneke : « ...Les spectateurs pour des idiots... », *Panic* n°1, 2004, p. 58- 63.
- Michel Cieutat et Philippe Rouyer, Entretien avec Michael Haneke : « On ne montre pas la réalité, juste son image manipulée », *Positif* n°536, 2005, p. 21- 25.
- Michel Cieutat, *Entretien avec Michael Haneke : La Fragmentation du Regard*, *Positif* n°478, 2000, p. 25- 29.

Documents vidéo

- Vassili Silovic, *Il était une fois...Le Ruban Blanc*, Arte France, Folamour, 52 min, 2013.
- Yves Montmayeur, *Face Caché*, Les Films du Losange, 32 min, 2005.
- Nina Kusturica, Eva Testor, *24 Realities per Seconds*, NK Projects, 58 min, 2005.
- Robert Fischer, *Viennese obscenities: Michael Haneke on The Piano Teacher*, Wega Film, MK2, Arte France Cinema et Les films Alain Sarde, 30 min, 2001.
- Serge Toubiana, *Entretien avec Michael Haneke*, bonus pour le DVD de *Code Inconnu*, Les Films du Losange, 2017.

Vidéos en ligne

- Michael Haneke sur le *story-board* de *Code Inconnu*, Criterion Collection, 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=9ujWUrZTulo&ab_channel=criterioncollection.
Consulté le 14-11-2020.
- Séances de postsynchronisation avec Isabelle Huppert et Michael Haneke pour *La Pianiste*, Serge Toubiana, MK2 TV et Arte France, 2001,
https://www.youtube.com/watch?v=Ps2HvcW_cMQ&ab_channel=RenataB. Consulté le 14-11-2020.

3. Dictionnaires, philosophie, linguistique

Ouvrages

- *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert, 2003 (1997,1963).

- Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*, Editions du Seuil, 1982.
- Pierre Sauvanet, *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Paola Marrati, *Gilles Deleuze : Cinéma et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.
- Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes*, Paris, Galilée, 2005.
- Walter Benjamin, *Understanding Brecht : « What is Epic Theatre ? »*, Verso, 1998.
- Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

Articles consultés en ligne

- <https://www.larousse.fr/>, articles « organique » et « effet de distanciation », consultés les 15-11-2020 et 5-08-2020.
- Sur la réverbération à convolution, site wikipédia, consulté le 14-11-2020.
https://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9verb%C3%A9ration_%C3%A0_convolution

Annexes

Annexe-1 Entretien avec Jean- Paul Mugel en février 2008

Question: Parlons de votre travail avec Michael Haneke.

Je n'ai fait qu'un film avec lui, l'ingénieur du son avec lequel il travaille d'habitude, Guillaume Sciama, n'était pas libre. Ce fut une expérience très intéressante, car il ne laisse rien au hasard, il a son film déjà dans la tête. Ses films montrent quelqu'un de froid et calculateur, mais il est intéressant dans le projet humain. Et puis on assiste vraiment à une création de l'œuvre, tout est fait en plan-séquence, pas dans la salle de montage. La scène du repas avec les amis, dans le salon, a été filmée en plan-séquence : il y avait plusieurs axes, et donc plusieurs plans, mais à chaque fois, c'est tourné en plan-séquence.

Un autre exemple, c'est l'incroyable scène de suicide de Bénichou : il entre dans la salle, il fait venir Auteuil, il ferme la porte. La chorégraphie est très réussie. Encore une fois, tout était prévu, il savait complètement comment il allait filmer. Il y avait deux axes, deux points de vue différents : un pour la caméra de Haneke, et l'autre pour la cassette qui allait être envoyée. Sur le tournage, il a trouvé tout de suite la proposition, puis on a fait la scène, et il n'y avait plus qu'à mettre les empreintes de sang sur la porte, puisque les projections de sang ont été prises séparément.

Question: Tout est sous son contrôle.

Oui il contrôle tout au combo, et à la fin d'une prise, c'est très drôle, il dit « yes » et puis il marmonne, et là on sait qu'il faut recommencer.

Quand on est arrivés à Vienne, il avait choisi les décors, avec cette pièce séparée en deux parties : le salon et la salle à manger. Tout était déjà dans le traitement, donc il n'y avait pas de surprise. Par exemple, les vidéos que regardent Auteuil et Binoche avaient été enregistrées avant, et on savait ce qui allait se passer dans la scène.

Dans tous les films d'Haneke il y a un côté germanique, carré, cynique, très manipulateur. Dans *Caché*, il utilise le plan « magnétoscope » pour tromper le spectateur, c'est subtil et ça fonctionne très bien. Quand on voit le premier plan, le temps qui passe est là pour faire monter la tension. Et le choix du numérique est très malin, on ne sait pas si on est dans le film du voyeur ou dans la réalité.

Question : Comment est-ce qu'il travaille avec les acteurs ?

C'est un vrai directeur d'acteur, il tourne beaucoup de prises, et il fait beaucoup de plan-séquences. Il a été dur avec Binoche, parce qu'elle avait un rôle classique, de mère de famille, qui n'était pas très abouti dans l'écriture : elle n'était pas très à l'aise par rapport à ça. Elle avait beaucoup de texte aussi. Ce qui n'était pas le cas d'Auteuil. Auteuil était impressionnant : s'il faut faire 15 prises, il joue 15 fois de la même manière. Lui était très à l'aise, il ne souffrait pas de la répétition des plans. Il est très malléable, c'est une machine à jouer, pour un réalisateur c'est génial, il est réglé comme du papier à musique. Avec Annie Girardot, c'était compliqué, car elle avait des problèmes de mémoire. Je devais lui mettre une oreillette, et quelqu'un à l'étage au-dessus lui disait son texte.

Question : À propos du casting, je me demandais s'il n'a pas de préférence par rapport aux voix des acteurs.

On peut voir ça comme ça : il est sensible au timbre des acteurs. Il utilise l'acteur avec son organe, il ne le fait pas changer de registre de voix. Binoche, elle a un rire extraordinaire et Auteuil, il a une manière de parler qui est très particulière, qui va très bien avec le personnage : il s'arrête sur les mots. Mais il tourne aussi avec des non-professionnels : le fils de Maurice Bénichou dans *Caché*, qui a joué dans *Code Inconnu*, n'était pas acteur professionnel à l'époque, et il est devenu comédien depuis (*il s'agit de Walid Afkir*).

Question : Je le trouve moins bon que Daniel Auteuil dans la scène des toilettes, par exemple. Il y a aussi cette figurante qui attend l'ascenseur avec Auteuil à la fin du film.

Elle a été doublée. Il a fait une fixation, il n'aimait pas cette comédienne. Ah, par exemple, ce plan-là a été tourné en plan-séquence. Il y avait deux ascenseurs, moi j'étais dans l'autre, en parallèle, parce que c'était trop petit et il y avait des miroirs partout. Je suivais la scène dans l'ascenseur avec des micros HF, et il y avait un autre perchman en haut pour récupérer le dialogue quand ils sortent. C'était amusant à faire, le repérage avait été fait avant, je connaissais les lieux. On avait vu les ascenseurs avant pour planifier comment j'allais le faire. Quand j'ai rencontré Haneke, un mois avant le tournage, il m'a aussi emmené devant l'école, parce qu'il avait peur du revêtement de sol qui était en pavés, pour la scène où Auteuil et son fils parlent dans la voiture.

Question : Je suppose que vous préférez le travail à la perche ?

Haneke est un fou de bande sonore, et la perche est le meilleur moyen pour avoir une couleur intéressante : c'est-à-dire, pour qu'on sente tout de suite, en fermant les yeux, dans quel espace sonore on est. Par exemple, quand Auteuil est dans la cuisine, il faut qu'on entende que Binoche n'est pas à côté de lui. Si deux personnes sont sur le même plan sonore, je trouve que c'est déstabilisant. C'est en cela que le travail à la perche est intéressant.

Haneke travaille avec Sciamà, qui est amateur des micros HF. J'en ai donc utilisé plus qu'à mon habitude, et ils m'ont permis de gagner un peu de présence. Et il y a des configurations pour lesquelles les HF sont un bon compromis, dans les voitures par exemple. Le but est de savoir les cacher pour qu'on ne les voit pas. Et puis au mixage on les éclaire, pour leur donner une nouvelle couleur. Mais en général on fait le travail à la perche. Il y a des ingénieurs du son, comme Pierre Gamet, qui travaillent beaucoup au HF. À une époque il mélangeait la perche et les HF en mono, et on ne pouvait pas retoucher son mixage.

Question : C'est une prise de risque.

Oui, il a peut-être changé sa façon de travailler, mais il ne voulait pas être trahi. Maintenant, c'est une facilité d'avoir un micro sur chaque piste, si par exemple il y a un problème d'intelligibilité, on peut ressortir le micro HF à ce moment-là.

Question : On peut post-synchroniser, pourtant.

En effet, mais en doublage ils font ça très mal, ils ont peur de travailler les voix, ils privilégient l'intelligibilité. D'autre part, les Français ont une très bonne réputation pour le direct. J'ai travaillé sur *Alexandre* d'Oliver Stone et il n'en revenait pas qu'on puisse faire du son direct dans de telles conditions. On a très peu doublé et ça leur a fait plaisir.

Question: Comment fait-il ses repérages?

Je pense qu'il a été avec son assistant. Il avait deux décorateurs : un à Paris, un à Vienne. Les scènes de bureau ont été faites dans un bâtiment à la Défense. Il a fallu tout refaire, car le hall et quelques bureaux aux étages supérieurs étaient utilisés, mais l'étage dans lequel on tournait était désaffecté. Il dessine un *story-board* pour savoir exactement quoi filmer. Dans le bureau, par exemple, il y a cette scène où il reçoit un coup de téléphone, et on doit entendre toute l'agitation autour. Normalement c'est moi qui organise tout ça, mais lui y

avait déjà pensé. Par exemple, il faut que les gens qui parlent autour disent des choses sensées. D'habitude le réalisateur ne s'en préoccupe pas, tandis que Haneke, il participe. Il écoute au le casque, de toute façon, et il sait quand ça ne va pas.

Question : Quelle est la marge de liberté qu'il s'accorde par rapport à l'écriture ?

Il ne délègue pas, il essaie de contrôler un maximum. Par exemple, le plan de la ferme à la fin du film, quand les gens de l'assistance viennent chercher Magid. La voiture rentre dans la cour, par un seul endroit possible, et s'arrête devant la maison. Il a construit un hangar en face de la ferme, qui n'existait pas avant. Il a refait la géographie du lieu : seule la ferme se trouvait là à l'origine.

Il utilise beaucoup de plans très larges, pour qu'on voit qu'il ne « triche » pas. Mais tout cela est complètement mûri avant le tournage. Il y a des réalisateurs qui au tournage remettent en question ce qu'ils avaient comme idée. Avec lui, on ne tourne que ce qu'il veut, c'est assez courageux, finalement.

Question: Est-ce qu'il y a un dialogue écrit pour la scène entre le fils de Georges (Pierrot) et le fils de Magid?

Le texte des comédiens n'était pas dans le scénario, mais Haneke leur a peut-être donné un canevas pour la scène. Dans tous les cas, il ne voulait pas qu'on entende ce qu'ils disent. Cette scène est tournée en plan très large, donc le spectateur peut ne pas les voir. On laisse le spectateur dans l'ambiguïté, on ne veut pas lui donner de solution, parce qu'il y en a plein d'autres possibles. Par exemple, dans le scénario, le personnage de Magid s'appelait Omar, et j'ai tout de suite pensé au fait divers avec « Omar m'a tuer ». J'ai demandé à Haneke s'il connaissait l'histoire, car pour tout le monde, ce prénom allait être rattaché à ça. Du coup, il a changé le nom : il adore les fausses pistes, mais là, c'était involontaire.

Question : Combien de temps le tournage a-t-il duré ?

Dix semaines au total : on a fait les extérieurs en France, et à Vienne on a tourné les intérieurs de la maison, on y resté 5 ou 6 semaines à peu près. Très peu de techniciens venaient de France, par exemple, Christian Berger, le chef-opérateur, est viennois. Il est assez étonnant, il utilise des lampes qu'il fait lui-même, qui éclairent de façon indirecte : la lumière est envoyée sur des paraboles, ou sur des miroirs. C'est un peu dur, froid, contrasté.

Concernant le travail du son en studio on a toujours des problèmes avec les matières, car les portes, le sol, sonnent faux. À Paris, j'avais enregistré le son de la vraie porte dans la maison, j'ai dû faire attention à ce qu'on mette de la moquette à chaque fois pour qu'on ait quelque chose d'utilisable. Tout ça n'est pas laissé au hasard.

Dans la maison, on a tourné que dans l'entrée, avec les quatre premières marches. On a fait toutes les entrées et les sorties, chaque fois que la porte est ouverte et qu'on raccorde au salon, c'est fait en studio. On pouvait filmer la rue depuis la pièce, mais pas dans l'autre sens, de l'autre côté c'était un atelier de sculpteur. L'étage aussi, on ne pouvait pas le montrer, on a juste filmé par la fenêtre. C'est le genre de challenge qui lui plaît beaucoup, faire coïncider deux lieux différents.

On a une bonne place sur le tournage, il est là pour l'enregistrement des sons seuls, par exemple. Il est incroyable avec ça. Il y avait ce plan avec une caméra subjective dans les couloirs quand il va voir Magid (Maurice Bénichou) et j'ai demandé à faire un son seul de bruit de pas d'Auteuil. Haneke écoutait, et on a dû la faire 5 ou 6 fois, parce qu'à chaque fois quelque chose n'allait pas : on entendait trop peu, ça ne ressemblait pas à un bruit de pas, ou la semelle collait trop. C'est un pur travail d'horloger pour obtenir ce qu'il veut.

Il évite d'utiliser des bruitages refaits en studio. Par exemple, quand Auteuil revient chez lui à la fin du film, après le suicide de Magid, il voit qu'il y a du monde chez lui et va directement dans sa chambre. On n'avait pas d'escalier et on a tourné ça à Vienne. Je suis allé voir les gens dans la maison, dans « La Cité des Fleurs » à Paris, pour avoir les bruits de pas du même escalier, dans la maison. J'avais les chaussures d'Auteuil, il fallait que ça corresponde à ce qu'on aurait pu entendre dans la vraie maison.

Question : Il est presque plus pointilleux que l'ingénieur du son. Dans sa mise en scène, tout, y compris les sons, converge vers le réalisme.

Je pense au premier plan de *Code Inconnu*, C'est vraiment comme une partition, Juliette Binoche part de tel endroit, après elle rencontre le garçon, puis la bagarre, les passants, etc. C'est orchestré avec un souci de la réalité : avant le tournage il a été sur place avec un chronomètre pour compter le temps que prendrait la scène, le nombre de passants...c'est un « copier-coller » de ce qui se passe, le contraire d'un documentaire. Quand il dit qu'il ne veut pas toucher le temps réel... finalement il manipule complètement la réalité.

Question : Vous avez déjà travaillé sur le montage son ?

Non, j'y passe pour savoir s'ils ont besoin de quelque chose. J'essaie de suivre, mais en général je travaille sur d'autres projets. J'assiste au mixage dès que je suis libre, je discute avec les mixeurs, s'ils aiment la couleur du son qu'on leur a donné, ou pour voir s'ils ont des problèmes. On travaille ensemble, c'est eux qui défendent le son direct, pour éviter le doublage. Il vaut mieux trouver une prise bien jouée que de faire venir un acteur en auditorium.

Question : Pouvez-vous nous parler du mixage ?

Dans mon travail, j'essaie de supprimer tous les problèmes de son, mais on ne parle pas de l'œuvre en général. Pour ça, le mixage est une position intéressante : on passe beaucoup de temps avec le réalisateur, on détermine les directions définitives, le réalisateur est obligé de se livrer beaucoup plus sur ses idées de son. Au mixage, Michael Haneke a des idées très particulières sur la couleur des voix, par exemple, quand les acteurs sont de dos, la voix ne sonne pas pareil. Je n'ai jamais vraiment eu le temps de voir Jean-Pierre Laforce, on communique par rapport aux éventuels problèmes d'intelligibilité, et j'essaie d'assister au mixage, mais je tourne beaucoup.

Question: Dans une interview, Binoche remarque que dans les scénarios il indique les pauses dans les dialogues. Est-ce qu'il écoute la langue comme une musique ?

Je ne sais pas. Il comprend le français mais pas les jeux de mots. À Paris il avait un assistant français, alors qu'à Vienne l'assistant était allemand. Je me rappelle un film sur lequel j'ai collaboré avec Jean-Marie Straub, qui s'appelle *America*. Dans le scénario, il était écrit, à chaque ligne, ce que devait dire l'acteur avant de respirer. La respiration de l'acteur était étudiée par Straub, il va encore plus loin qu'Haneke. Par contre, il conçoit les bruits comme un musicien, c'est comme une partition. C'est peut-être ça qu'il appelle « musicalité » : la musique des sons de la vie. Il n'utilise pas de musique, mais je pense qu'au montage son c'est mieux parce qu'on peut amener d'autres choses, travailler les ambiances.

Il y a beaucoup de réalisateurs qui ont peur du silence au cinéma. C'est ce que je reproche beaucoup au montage son, c'est de meubler systématiquement tous les silences. Haneke n'a vraiment pas peur de ça. *La Pianiste* est un des seuls films où il a mis de la musique. Et dans *Funny Games*, la musique est utilisée à contre-emploi, pour déstabiliser le spectateur.

Le début du film commence par un jeu où les personnages écoutent de la musique classique, qui montre une famille unie, et après la musique hard-rock vient perturber tout ça.

Question : Dans cet exemple, il passe de la musique dans le film à la musique de fosse, qui vient déstabiliser le spectateur. C'est un peu le même procédé qui est utilisé dans *Caché*, avec les voix, c'est très surprenant de les entendre parce qu'on ne sait pas d'où elles viennent.

Les voix d'Auteuil et de Binoche n'ont pas été enregistrées en post production, elles ont été prises au moment où ils regardent la cassette. On a fait des plans très longs, à chaque fois on repassait la vidéo en entier, et on enregistrait en direct. Cela durait au moins 10 minutes, pendant que les acteurs jouaient : le silence, la gêne, le moment où ils se déplacent du canapé. Pour lui, c'est une évidence: si une action dure 10 minutes, on va filmer 10 minutes, on ne peut pas discuter ça puisque c'est la réalité.

Annexe-2 Entretien avec Guillaume Sciama en mars 2008

Question : Comment se passe le travail avec Haneke avant le tournage ?

Actuellement, Haneke travaille sur les décors de son prochain tournage auquel j'espère participer. Moi je n'interviens absolument pas pendant cette étape, mais Michael se préoccupe déjà du son. Quand on a fait *Le Temps du Loup*, il s'était assuré qu'il n'y avait pas d'agriculteur qui allait faire fonctionner ses machines pendant le tournage, ce qui est exceptionnel. Souvent les assistants et les régisseurs qui font les repérages oublient ce critère lorsqu'ils proposent un décor au metteur en scène. Chez Michael, ce n'est pas le cas, il est très sensible à ça. Il est mélomane, il joue du piano, toute son enfance a été bercée par la musique classique. Quand on a tourné *La Pianiste*, il connaissait les lignes de Schubert par cœur.

Question : Mais les bruits parasites dus au décor, peut-on les nettoyer ?

Si on tourne des dialogues avec une rumeur derrière, on l'entendra. C'est là qu'intervient notre expérience et nos compétences. J'essaie de fournir au metteur en scène des éléments sonores qui puissent être retravaillés facilement. Pour les voix, on a une perche, à laquelle j'aime bien ajouter un micro-cravate, qui apporte de la présence, mais qui est tributaire de la qualité des costumes, des tissus. Il y a des voix qui s'adaptent bien aux HF, d'autres moins bien. Comme on le met au niveau du plexus, c'est un son très riche en graves. Si l'acteur porte un chapeau, ou une perruque, on le place sur le front, à la limite des cheveux. Quand le comédien bouge son visage, le micro suit le mouvement, il n'y a plus de bruits de vêtements, le son capté n'a plus la résonance de la cage thoracique. Mais c'est assez exceptionnel qu'on puisse le cacher là.

Question : Comment Michael Haneke travaille-t-il sur le tournage ?

En tournage, en décor naturel, il est dans une tente en borgnioles noirs²¹⁴, ou dans un mini-bus. Dans *Code Inconnu*, Michael, à la fin d'une prise, bondissait hors de sa tente, et disait : « on la refait parce que le figurant est en retard de 4 secondes... » Les trois quarts du temps il ne disait rien aux comédiens, il était totalement obsédé par le ballet des figurants

²¹⁴ Défini par Vincent Pinel, op.cit. : « (argot de plateau) Tentures noires utilisées pour éviter les réflexions parasites de la lumière. »

derrière. Il a une idée très précise de cette chorégraphie, c'est obsessionnel. Il est très attaché à ce pseudo réalisme, pas question de faire apparaître trois fois le même figurant. Il essaie de reconstituer une certaine réalité, c'est à la fois du naturalisme mais ce n'est pas du réalisme, on n'est pas dans le documentaire.

Mon travail, c'est de restituer les nuances de jeu, de voix, les émotions, par l'enregistrement. Si on a une belle voix avec un micro bien placé, dans une acoustique idéale, la perche suffit. Mais de plus en plus de réalisateurs aiment avoir deux caméras, dont l'une est en plan large, et l'autre très serré. Donc la perche se place à la limite du cadre large, et elle est extrêmement défavorisée. On se rabat sur les micros-cravate, mais c'est un procédé qui a ses limites : le capteur est caché sous les vêtements et le son peut être masqué.

Donc, j'essaie d'enregistrer les voix de la meilleure manière possible : en renforçant la qualité des voix, et l'interprétation. Très modestement, on contribue à la qualité de l'interprétation des comédiens : comme le jeu est pris en son direct, on fait partie de la chaîne entre le comédien et le spectateur.

Question : Pouvez-vous nous en dire plus sur la prise de son direct ?

La France est un pays privilégié pour ça, il y a cette culture du son direct, je crois que c'est lié à la Nouvelle Vague, tout à coup le matériel s'est allégé, on est sorti dans la rue. On dit souvent que les films de la Nouvelle Vague ont été tournés en son direct mais je crois que c'est faux : beaucoup ont été post-synchronisés dans l'esprit du direct. Le premier Nagra III autonome (à piles), le successeur du Nagra II, qui était un magnétophone mécanique, est sorti en 1958. Le son direct est par opposition au son qu'on réenregistre intégralement. On dit que Jean Gabin, jusque dans les années 70, imposait le camion son. Mais peu importe le support : qu'on enregistre sur un Nagra, un mini-cassette, ou dans un camion son, ça reste du son direct. Il y a beaucoup plus de doublage, effectivement, dans les films de Godard ou de Truffaut que dans les films actuels, parce qu'on a des outils plus performants. On arrive à sauver des choses avec le montage virtuel, c'est une vraie révolution pour le son. Pour l'image moins, mais pour le son c'est formidable.

Je pense que dans la culture des réalisateurs comme Godard, Truffaut, Rohmer, les gens avaient envie de préserver la performance du comédien. C'est rentré dans les habitudes du cinéma français. Dans la hiérarchie financière, les ingénieurs du son sont des postes à part entière : il n'y a pas si longtemps, les ingénieurs du son français étaient dans le générique

d'ouverture du film. Les réalisateurs se sont attachés à un certain nombre de personnes, de techniciens, c'est l'exception culturelle française. Dans aucun autre pays il y a cet attachement au son direct.

Jusqu'à présent pour les films de Michael j'avais un Nagra digital, un Nagra-t avec quatre pistes, et maintenant j'ai un Cantar, jusqu'à 8 pistes. En général on n'utilise que 6 pistes. Dans *Code Inconnu*, il y a cette séquence dans l'appartement de la famille africaine, avec plusieurs scènes à des plans différents. C'est typique du travail de Michael Haneke, il a cette volonté de faire un travail sur l'inter-pénétration des répliques, en gardant leur intelligibilité. Je viens de passer quatre mois en Chine, et j'étais catastrophé par le choix des décors, le réalisateur et la production n'y avaient pas réellement réfléchi. Même avec mes compétences et mon matériel, je ne peux faire que ce qu'un réalisateur me permet de faire. Si les décors sont trop bruyants on ne peut pas extraire les comédiens de l'environnement sonore. Là, c'était un film d'époque qui se passe en 1937, et on entendait des bruits de circulation moderne alentour. Normalement ce genre de pollution sonore vous saute aux oreilles, on s'inquiète de savoir si c'est maîtrisable en son direct. L'attachement au son direct ce n'est pas seulement dire : «moi je veux du son direct». C'est un choix, une décision, qui pour être assumé doit être omniprésente à l'esprit des gens au moment où ils vont repérer. Sans être dans le chauvinisme, il y a un vrai savoir-faire en France qui assez unique. On peut aussi dire que les perchmans qui viennent de cette tradition du son direct français sont les meilleurs.

Question : Comment faites-vous pour avoir des demandes de la part des réalisateurs ?

C'est un peu assimilable à une profession libérale, on a une clientèle, comme un dentiste, ou un avocat. Il y a une sorte de réputation, de bouche-à-oreille. C'est fragile, cette réputation est remise en question sans arrêt. Maintenant je fais partie des anciens, je pense que les jeunes réalisateurs ont envie de travailler avec des gens de leur génération. J'ai fait environ 75 longs-métrages, et il y en a qui ont sans doute peur de l'éventuel regard critique que je peux avoir sur leur travail. En réalité ça ne se passe pas comme ça, effectivement on a un avis, mais je ne suis pas là pour prendre le pouvoir. J'ai tourné *Code Inconnu* et *La Pianiste* avec Dominique Héroult, et je pense qu'il a beaucoup contribué à me faire adopter par Michael. Il a vraiment apprécié notre collaboration.

Le tournage de *Caché* a été reculé d'un an, et au même moment, Patrice Chéreau a décidé de faire son film. Un choix cornélien s'imposait à moi, et j'ai rappelé à Michael Haneke que s'il m'avait engagé, c'était grâce à Chéreau, pour lequel il voue une grande admiration : pour le cinéaste et le metteur en scène d'opéra à la fois. C'est quelqu'un qui est très attaché aux comédiens: il a mis en scène Wagner, il vient du théâtre aussi. J'ai donc tourné avec Chéreau et Jean-Paul Muges m'a remplacé. Ces castings où l'on passe une demi-heure avec le réalisateur sont très difficiles, on ne peut pas choisir quelqu'un hors tournage sans se baser sur sa réputation. Je pense que Chéreau a été déterminant dans le choix de Michael pour ma candidature.

Question : Pouvez-vous comparer le travail d'Haneke à celui de Chéreau, par exemple?

Michael, c'est plus écrit. C'est écrit *off*, c'est filmé *off*. Par exemple dans *Code Inconnu* il y a cette scène de taxi où le client est en *off* : au tournage, il y a le comédien *off*, ce n'est pas la scripte qui dit le texte qui est post-synchronisé. C'est une vérité à laquelle on ne peut pas déroger. Entre le réalisme et la fiction, il a trouvé ce registre très particulier qui se veut à la fois très fidèle à la réalité et très mis en scène.

Michael Haneke est un grand maniaque du son seul, il accepte plus facilement un son fait au tournage qu'un son fait par le bruiteur. Si un son ne lui plaît pas, il peut le refaire des quantités de fois, alors que ni Nadine (Muse, la monteuse) ni moi ne voyons la différence. Le son du verre brisé dans *La Pianiste* par exemple, a pris beaucoup de temps à être recréé par le bruiteur. Il faut essayer de comprendre ce qu'il veut dire et le traduire en nouvelle idée de son.

J'ai beaucoup de plaisir à travailler avec lui, comme il laisse peu de place à l'improvisation, on est en mesure de travailler avec un niveau de rigueur, d'exigence assez élevé. Michael fournit une palette de travail, mais tout n'est pas figé. Ça me convient assez bien. Pour moi, un film comme *La pianiste*, c'est un don de Dieu pour un ingénieur du son. Que ce soit pour la qualité d'interprétation ou pour les morceaux musicaux. Huppert et Magimel jouent en play-back, mais d'autres scènes, comme le quartet de Schubert, les répétitions entre le ténor et la jeune élève, c'est du son direct. C'est un film sur lequel j'ai fait un travail de prise de son des directs très abouti. Huppert a joué du piano étant jeune, et Magimel n'en avait jamais fait. On a tous été bluffés par Benoît qui a joué des choses très rapides et compliquées.

Question : Concernant l'espace, vous nous précisez que les sons *off* sont déjà écrits, à quel point l'espace est-il déterminé dans le scénario ?

Tout ce qui concerne la spatialisation du son, ça se travaille quand même plus en post-production qu'au moment du tournage. Quand on est dans le décor, on ne se préoccupe pas de spatialisation, c'est au montage son et au mixage de le faire. Les sons seuls, je les enregistre à part, et c'est dans l'auditorium de mixage qu'on décidera de faire vivre telle pièce à droite, ou à gauche.

Cela dit, Michael Haneke est un des rares réalisateurs que je connaisse qui a fait 8 ou 10 fois le film dans sa tête avant de commencer le tournage. Il a une idée extrêmement précise de ce qu'il veut. Sur les scénarios, il dessine l'axe des caméras, la façon de cadrer, ce qui est assez unique. Il y a cette mode du *story-board*, mais chez Michael c'est beaucoup plus schématique, cela correspond exactement aux valeurs de plan qu'il veut. Pour moi, le *story-board* est un artifice qui rassure le producteur, mais les quelques fois où j'ai travaillé sur des films où il y en a un, le produit fini correspond peu à ce qu'il y avait sur le papier. Alors que les gribouillis de Michael sont très éloquents sur ce qu'il veut et correspondent à ce qu'il va y avoir sur la pellicule.

À vrai dire, on travaille peu dans la spatialisation, dans l'effet stéréo. Quand on tourne on essaie d'avoir des voix de bonne qualité, en monophonie. Ces voix peuvent être réparties sur plusieurs pistes, mais on n'est pas du tout dans cette spatialisation gauche-droite-centre-arrière. D'abord, parce qu'en règle générale, on risque de tourner la scène dans différents axes, et si on tourne en stéréo, au montage, on risque d'avoir des sautes d'espace sonore. L'idée, c'est d'avoir des voix en monophonie, éventuellement sur plusieurs pistes : une pour la perche, avec les micros-émetteurs séparés. Le fait de les séparer permet de les travailler plus facilement, s'il y a des rapports de phase entre la perche et les micros HF, ou s'il y a une petite perturbation sur l'un de ces micros, par exemple. Le produit fini sera une bande parole la plus propre possible, qui tient compte des corps sonores et de l'acoustique du lieu. Si par exemple on tourne dans un hall de gare, l'environnement sonore, l'acoustique, ne sont les mêmes que dans un petit boudoir du château de Versailles. Quand on enregistre plusieurs scènes, on n'arrive pas à les extraire totalement de l'environnement. Comme ici par exemple, dans un café, le fond sonore va être fait de bruits de vaisselle, des conversations, et on va entendre la ventilation. On n'arrive pas à s'extraire de ça. À l'image on peut : si je mets une tapisserie et une armure derrière vous, visuellement, je suis dans un château moyenâgeux.

Question : Concernant les plans-séquences, par exemple, la scène du boulevard dans *Code Inconnu* : je trouve que la mise en scène n'est pas convaincante. Le dispositif semble vécu comme une contrainte par les comédiens, on sent que leur jeu n'est pas naturel.

Pour la séquence du boulevard de *Code Inconnu*, on a refait un nombre incalculable de prises parce que Juliette Binoche ne connaissait pas bien son texte. Ce qui était terrible, parce que c'est un film en plan séquence et il faut que tout soit parfait du début jusqu'à la fin. Ce plan séquence était prévu sur trois jours, on devait tout mettre en place, puis répéter, puis tourner. A la lecture, on l'avait évalué à un peu plus de 11 minutes, ce qui équivaut à 300 m de pellicule environ. Mais comme le plan devait être plus long, ils avaient fait venir des États-Unis des magasins de 600 m. Finalement, au cours de ces premières répétitions, la scripte a évalué la prise à 9 minutes et demi.

Question : À propos des États-Unis, on m'a dit qu'il a refait les mêmes plans dans la version US de *Funny Games*

Oui c'est à l'identique. Dominique Héraud a travaillé dessus, ça a impliqué des complications pour les visas de travail, à cause des syndicats de techniciens.

L'univers anglo-saxon est moins évident pour lui. Il avait un chef-opérateur français, Darius Khondji, qui vit aux États-Unis. C'est un exercice extrêmement difficile auquel se livre Michael : mettre en scène des films dans la langue qui n'est la sienne. On n'est jamais tout à fait dans la même musique. L'interprétation, c'est assez subjectif, il peut y avoir une scène qui vous semble bonne et qui sera mal jouée pour votre voisin. Il écrit tous ses scénarios en allemand, et puis il les donne à un traducteur. En général, il y a toujours deux ou trois choses que je trouve mal traduites, qui sonnent mal. Dans *Le temps du loup* il y a un gamin des banlieues, et certains dialogues sont faux, il ne parlerait pas comme ça dans la réalité. Et c'est très difficile de le lui faire admettre, parce qu'il a totalement confiance en son traducteur.

Annexe-3 Entretien avec Nadine Muse en avril 2008

Question: Pouvez-vous décrire l'attention avec laquelle Michael Haneke travaille sur le son en post-production ?

Comme pour tout le reste, avec Michael Haneke rien n'est laissé au hasard. Beaucoup d'éléments sonores sont écrits dans le scénario. Les sons importants sont prévus : il sait vraiment ce qu'il veut. Il construit même les actions qui se passent *off* : ces actions sont prévues avec les comédiens, les pas, les ouvertures de portes, etc. Il est présent également à l'enregistrement des sons seuls. Si ce n'est pas le cas parce qu'au moment du tournage certains n'ont pas pu être faits, alors il me demande de m'en occuper. On les place ensemble, il vérifie tout, et si ce n'est pas exactement la sonorité à laquelle qu'il pense, parce que chaque lieu a sa sonorité, il faut refaire la prise. Il ne met pas de son au hasard, il faut que chaque son ait son explication, un sens, il faut qu'il soit réaliste. Il est très attentif au réalisme, et à son réalisme à lui, parce que le son, c'est très subjectif. Parfois si je pense qu'un son va aller très bien, il va dire : "ce n'est pas ça du tout ". Disons qu'il a l'idée de la sonorité qu'il veut. Lorsqu'on fait des bruitages en auditorium, il est présent, chaque son, par exemple un pas, un verre posé, va être l'occasion d'une discussion: pour le son du verre, il faudra entendre la matière sur laquelle le son est posé, ce qu'il contient, si c'est de l'eau à l'intérieur on n'aura pas le même son que si c'est du champagne, s'il y a un glaçon dedans, la distance de laquelle il tombe...

Question : Vous dites qu'il veut entendre la sonorité d'un lieu, mais pourtant il lui arrive de recréer l'ambiance d'un lieu...

On recrée l'ambiance si c'est un plan qui a été tourné dans un décor naturel, par exemple dans *Caché*, la maison du couple où l'intérieur est un décor et l'extérieur est une vraie maison. Mais certains sons seuls ont été faits dans la vraie maison, par exemple quand il monte l'escalier.

Question : Jean-Paul Mugel a une anecdote à ce sujet.

Mugel est reparti avec le bruiteur, pendant l'auditorium, dans la vraie maison, pour prendre du *off* de la pièce. Il y avait des sons qui avaient été choisis avec les comédiens dans un lieu, que Mugel avait fait, mais certains sons manquaient, comme des bruits de pas qui

montent l'escalier, qui vont jusqu'à la chambre pour ouvrir la porte. Jean-Paul Muges a dû tout refaire, dans les vrais lieux : l'idée que Michael se fait des sons (y compris les sons *off*) c'est le réalisme. Par exemple, quand Auteuil est dans la chambre là-haut, qu'il entend ses amis partir, qui descendent l'escalier jusqu'au vestibule, qui ouvrent une porte, puis une deuxième, ils sortent dehors, il y a le bruit de la grille, ils marchent dans la rue. Tout a été fait dans les vrais lieux, jusqu'à la voiture qui démarre...

Question : Et tout se passe dans le temps réel aussi

Oui, ça a été fait sur place, mais malgré tout nous l'avons placé précisément sur la *time-line*, patiemment.

Question: Quelle est la part de mise en scène donnée au montage son?

La construction sonore de *Code Inconnu* est prévue dans le scénario, c'est-à-dire que les mots coupés au début ou à la fin, ont été écrits et tournés comme ça. Il n'y a pas un mot de plus avant, ni un mot de plus après. C'est compliqué pour le comédien parce qu'il ne faut pas qu'il prépare sa coupe à l'avance, il faut qu'il ait l'air de dire le mot. Ce n'est pas du montage, c'est lié à la préparation. Il y a peu de marge de manœuvre au montage. Michael Haneke monte avec un monteur, donc il a un premier avis sur le rythme du film, par exemple dans *Code Inconnu*, le plan où le tracteur avance dans le champ est très long, et il l'a raccourci. Comme il n'y avait pas de dialogue il ressentait comment devait être la longueur de ce plan. Ce n'est pas le plan en soi, il faut tenir compte de ce qu'il y a avant et ce qu'il y a après, et jouer sur le moment où le plan devient insupportable, comme la partie de ping-pong dans *71 Fragments d'une chronologie du hasard*. Il y a quand même une intervention du montage.

Question : C'est un travail rythmique : comment susciter une attente chez le spectateur, puis l'ennui, pour finalement réussir à le surprendre.

Dans *Code Inconnu* et dans *Caché* il y a quand même des séquences qui n'ont pas été montées. Dans *Caché* il y a deux séquences de cauchemar qui ont été retirées, quand je suis arrivée sur le montage, il y avait déjà un premier montage très abouti, que je trouvais un peu long, et comme c'était aussi son avis, on a tout retiré. Mais en dehors de ça il change très peu la longueur de ces séquences, si elles ne sont pas réussies il les supprime entièrement : il est aussi sévère avec lui-même qu'avec les autres.

Question: Dans ce cas il faut que tout fonctionne dès le tournage.

Tant qu'il n'est pas satisfait, il n'a pas son film. Il y a des films où il s'estime content du moment qu'il y a trois plans réussis. Les films sur lesquels il n'y a pas un ou deux plans extraordinaires, il pense qu'il n'a pas eu ce qu'il voulait. Il y a très peu de réalisateurs en ce moment où on est épatés par la mise en scène, tout est attendu, tout est déjà vu. Il a au moins le mérite de rechercher quelque chose d'original, de cinématographique. Même s'il ne réussit pas, au moins il essaie.

Question: J'imagine que d'autres metteurs en scène sont moins exigeants

Il a une idée du son qui est très particulière. Moi j'essaie de l'assister sur les questions de jeu des comédiens.

Question : Quel est son rapport avec les comédiens ?

Il est exigeant. Il ne dit jamais : "C'est excellent". Si c'est bien, il le dit, sinon il dit clairement : "Non ça ne va pas". En aucun cas il n'est sadique, ou tortionnaire. Les comédiens sentent bien quand il n'est pas satisfait, parce que s'il faut faire la même prise plusieurs fois, c'est qu'il ne les trouve pas convaincants. Je vois comment il travaille au moment du doublage. Par exemple, avec Isabelle Huppert, qu'il apprécie énormément, ils ont répétés une toux quantité de fois et elle s'y est prêtée. Les comédiens cherchent à le satisfaire, ils ont compris qu'ils étaient mis en valeur, malgré tout, dans ses films.

Question: Le montage son doit prendre beaucoup de temps

On passe beaucoup de temps parce qu'effectivement il y a une période de recherche qui est assez longue, surtout au montage. Et on passe aussi du temps sur le mixage, parce qu'on continue d'affiner l'acoustique qu'il a envie de rendre, parce que même dans l'intérieur d'une pièce, si les comédiens sont dans la pièce, il y a une sonorité particulière selon la distance des comédiens par rapport au point de vue de la caméra.

Question : Quand décide t-on que le montage son est terminé et qu'il faut passer au mixage?

Ça dépend des dates, c'est pour ça qu'éventuellement je dois pouvoir continuer à monter pendant le mixage. Cela se fait sur tous les films mais plus particulièrement avec Michael qui continue à avoir la même exigence.

Question: Comment le numérique a-t-il amélioré le travail du montage son?

C'est un gain de temps et un gain de qualité, puisque la bande, malgré tout, a un souffle qu'on entend toujours, surtout si on repique plusieurs fois (pour les ambiances par exemple) et ce souffle, on s'est vite habitués à ne plus l'entendre. On peut écouter plusieurs pistes en même temps: sur la pellicule on avait trois lecteurs de bande, on écoutait les sons trois par trois, on ne savait jamais ce qu'allaient donner les 20 pistes réunies, tandis que là on peut en écouter 50 en même temps. Sur le Cantar il y a huit pistes, c'est plus de possibilités mais ça prend du temps à écouter, à choisir, à nettoyer.

Question: Est-ce que vous avez des liens avec ce qui se passe avant et après l'étape du montage ?

Bien sûr : j'appelle les ingénieurs du son du direct (Guillaume Sciama, Jean Paul Mugel), pour qu'ils me tiennent au courant de ce qu'ils ont fait, même si je ne peux interférer sur leur travail, et de toute façon ce sont de bons ingénieurs du son. Pour le mixage, j'y participe, c'est un moment où l'on revoit le film. Haneke dit toujours que dans la salle de montage il n'y a qu'une petite image et une petite écoute, il n'a pas la même impression que sur un grand écran. Il place les sons à peu près comme il veut, mais pour les questions d'espace, c'est vraiment au mixage que ça se refait. Je ne monte pas à l'auditorium, mais il y a toujours l'éventualité de déplacer un son. On travaille les effets sonores, surtout sur le son direct, qui est un travail axé sur la parole, par exemple dans *Funny Games U.S.* où il y a beaucoup de respirations *off*, il faut raccorder d'un plan à l'autre, cela fait beaucoup de travail. Parfois certains plans sonores qui fonctionnent bien au montage sont revus au mixage. Je suis tout le temps là avec le mixeur (Jean-Pierre Laforce). Et lui est là pour les doublages et les bruitages, puisqu'il connaît le son du film en amont. Il les enregistre, puis il les mixe. Je suis présente pour les bruitages également. On les replace dans l'enregistrement pour être sûrs que c'est le son adéquat, si le son est mal placé on peut avoir l'impression qu'il n'est pas bon. Pour le doublage c'est la même chose, on place le mot doublé et on vérifie qu'il raccorde bien avec le reste. C'est tout un travail en amont, mais après il y a tout le "scotch".

Question: Mais ces paramètres sonores, dont l'acoustique, existent déjà au tournage : à quel moment intervenez-vous pour faire des modifications ?

C'est-à-dire qu'au tournage on ne peut pas maîtriser toute la sonorité, y compris quand c'est tourné en studio. Il n'y a pas la même acoustique que dans un vrai décor, et cette acoustique on essaie de la reconstituer après. Et quand on fait du son direct, il y a des accidents qui ne sont pas maîtrisables au tournage, par exemple si un comédien a tourné la tête, ou s'il n'a pas dit sa réplique sur le bon ton. En cherchant éventuellement dans une autre prise, on est obligé de "nettoyer" la prise. Comme il fait des plans très longs, dont beaucoup de plans séquences, si la prise est parfaite pour l'image elle peut ne pas être parfaite pour le son, il faut alors chercher dans les autres prises le même bruit, c'est un travail de dentelle. Par exemple, pour le son, il a refait plusieurs fois la séquence plan séquence sur le boulevard dans *Code Inconnu*. Il avait tourné deux ou trois prises différentes à cause du jeu d'acteurs, de plus, le tournage avait lieu dans la rue et les passants venaient tout près. Guillaume Sciama et son perchman (Dominique Eyraud) avaient fait un travail absolument fabuleux sur ce plan, mais malgré tout on a dû prendre des mots par-ci par-là. Et puis c'est compliqué parce que d'une prise à l'autre les sons autour changent, on ne peut pas prendre un mot s'il y a une moto qui passe, par exemple, parce que ça ne va pas avec la suite. C'est un gros travail de raccordement.

Question: Vous avez donc écouté tous les rushes de la prise.

Oui bien sûr. Quand on écoute le son d'une prise on écoute le son de toutes les autres prises. Il m'avait dit par exemple, que telle phrase dite par le jeune garçon, il n'aimait pas la façon dont elle était dite, il fallait en trouver une autre. En plus c'était son premier film français, il ne parlait pas bien le français et il disait qu'il ne maîtrisait pas parfaitement les intonations, et les accents. Il avait des doutes, et il demandait si telle intonation n'était pas meilleure dans une autre prise. Je lui faisais des propositions, qu'il pouvait discuter, car ce n'était pas, là aussi, son idée.

Question: Justement, cette séquence me dérange : je la trouve très lisse, le jeu d'acteur n'est pas naturel, et dans la rue on s'attendrait à une ambiance urbaine plus agressive. Ici, l'ambiance est fluide, rejetée loin derrière les voix des personnages.

Ce que vous dites est lié à la complexité du plan en effet. Mais c'est peut-être sa volonté, le jeu qu'il a voulu. Et en ce qui concerne les ambiances, c'était une intention de

départ : comme on ne voit pas la circulation derrière, on n'a rien ajouté, au contraire on a lissé.

Question: Quand on regarde attentivement, on voit dans ce plan des gens qui parlent en arrière-plan, des passants, et on n'entend pas leurs conversations, alors que les voix des protagonistes sont parfaitement audibles. La scène n'est pas montrée de manière absolument réaliste.

D'une part, on aurait eu du mal à suivre la conversation entre Binoche et le jeune garçon, d'autre part, son souhait était d'entendre uniquement l'action nécessaire. Le principe de la mise en scène, c'est de lire l'image à partir de ce qu'on entend. Le son est très important, on entend des choses qui attirent l'œil vers ce qu'on veut montrer. Un des défauts de nombreux films aujourd'hui, c'est de mettre du son sur tout, et du coup on ne sait plus regarder. C'est un vrai choix de mise en scène, je mets ce son parce que c'est ce qu'on doit regarder et pas autre chose.

Question: En essayant de décrire une séquence de rue dans *Le Septième Continent*, je me souviens d'un son de marteau-piqueur, que je n'avais pas vu à l'image, et en réalité on distingue un ruban qui délimite le chantier.

Jamais de son gratuit!

Question: Tout cela dans un souci de réalisme, pourquoi, qu'est-ce qui le motive à faire cela?

Il trouve que ça ne sert à rien si ça n'est pas justifié, par exemple, s'il n'est pas apparu dans le son direct. Pourquoi mettre des sons qui ne servent à rien? La question serait : pourquoi voulez-vous en mettre?

Question: En effet, mais lui aussi place des sons qu'il a "inventé".

Il y a une raison, on doit les avoir à tel endroit. Les sons *off* par exemple, c'est parce qu'il y a une action qu'on doit entendre, c'est très précisément un départ de voiture, une porte qui claque, une personne qui se déplace, qu'on est censés entendre et qui fait partie complètement de la mise en scène.

Question: Oui, mais dans le cas du marteau-piqueur, je ne pense pas que le tournage ait eu lieu à côté d'un chantier. Est-ce qu'il n'est pas placé pour faire la rupture entre le son d'avant et le son d'après?

Peut-être aussi, je ne saurais pas vous dire, il laisse peu de place au hasard, mais parfois il n'y a pas d'explication.

Question : Comment Haneke vous expose sa conception du cinéma ? Comment résumeriez-vous sa théorie ?

C'est beaucoup plus pratique, et chacun apporte des questionnements et des solutions. Il a des théories sur la musique parce qu'il trouve que produire une émotion avec la musique, c'est trop conventionnel. Il est musicien, mais il ne met pas de musique dans ses films parce que pour lui c'est un artifice, on met de la musique que si elle jouée ou si elle est réelle, par exemple dans *La Pianiste*, ou les tambours dans *Code Inconnu*, où on voit la musique en train d'être jouée. Même la musique d'ambiance dans un supermarché aura été patiemment choisie, mis à un niveau particulier, placée à tel endroit, rien n'est fait au hasard. En général dans les films d'Haneke il n'y a pas de musique, sauf si elle vient d'une source. Récemment il n'y a que dans *Funny Games U.S.* qu'il a utilisé de la musique de film²¹⁵.

Question: Et ça marche très bien !

C'est vrai qu'on a essayé de la lui faire changer, les producteurs lui ont envoyé des musiques, entre autres, Marilyn Manson, mais aucune n'avait cet impact.

Sa théorie serait : un son doit être le son juste ! Pour lui il n'y a pas de discussion, c'est l'évidence.

Question : Vous n'avez jamais été en désaccord avec lui ?

Pour *Le Temps du Loup*, il souhaitait une très grande sobriété. Il n'y a quasiment pas de son, j'ai dû retirer tous les oiseaux du son direct, dans la forêt. Avec le mixeur, nous ne pouvions pas utiliser de moteurs, ni d'animaux, parce qu'ils avaient disparu du scénario, mais nous pensions les remplacer par autre chose. Des ambiances sourdes, ni mécaniques, ni animales : ça limite énormément les possibilités de montage son. On n'avait pas sa vision

²¹⁵ L'entretien a eu lieu en 2008.

d'ensemble, on se demandait vers quoi on allait, et finalement en voyant le tout on s'est rendu compte que ce côté étouffant dû à l'absence de son, c'était formidable. Il a assumé un dépouillement visuel et sonore. C'est vrai qu'on a eu un doute, mais maintenant je sais qu'il a eu raison, dans sa vision globale du film. Malgré tout, c'est un film dont il n'est pas très satisfait. Ce n'est pas un film original sur son sujet, même s'il l'est sur la forme.

Question : Cette obsession qu'il a pour les bruits est frappante.

Vous voulez dire : l'obsession de l'idée qu'il se fait d'un son, pas du son même. Par exemple dans *Code Inconnu* il y a cette scène où un metteur en scène fait répéter Binoche, en *off*, ils ont fait un nombre incalculable de prises avec la voix-off du metteur en scène. Il n'a jamais été satisfait, on a recherché au montage le ton juste, il n'était jamais content. Je lui ai demandé pourquoi il ne l'avait pas fait lui-même puisque c'était *off*. De fait, Juliette Binoche le lui avait suggéré et il avait fait une prise. Pour nous Français, l'accent allemand n'allait pas du tout, par contre, c'était la musicalité qu'il cherchait. Mais nous n'avons pas la même idée de la musicalité du ton, c'était une caricature de tortionnaire. Maintenant il maîtrise le français et il a adopté cette musicalité, mais il a toujours l'oreille allemande, autrichienne. Il a eu de gros doutes sur *Code Inconnu*, il était accompagné de quelqu'un en qui il avait confiance. Pour *Funny Games US*, il s'est retrouvé dans le même cas de figure, il ne maîtrise pas l'anglais comme sa langue maternelle. Pour la prononciation de Tim Roth, acteur britannique, il a fait venir un coach qui devait vérifier que ses "o" étaient bien ceux d'un américain de la côte est des Etats-Unis. Seuls les spectateurs américains sentent cette petite différence, c'est en cela qu'il ne maîtrisait pas la langue.

Question : Concernant les versions internationales, je ne sais pas s'il en existe une pour chacun de ses films, mais il y en a une pour *Funny Games US*. Lorsque j'ai vu le film en salle, il y avait une erreur de montage et une des bobines étaient en version française. Les cris de l'enfant, quand il a la tête sous l'oreiller, étaient trop aigus, comme désincarnés, et ça m'a fait sortir du film.

C'est sans doute à cause des cris que ça ne marche pas... Il les trouvait bien dans la première version donc on les a remis dans la seconde, ce qui effectivement ne marche pas de la même façon. Michael Haneke n'a pas voulu voir la version française de *Funny Games*. Doubler dans une autre langue que la langue originale, c'est assez difficile à faire. C'est-à-dire

que si la voix de l'enfant dans la version française ne correspond pas à la voix qui crie, ça s'entend, et on peut la refaire. Pour la version internationale on fournit les cris, les bruits de respiration, parce qu'il y a des choses qui ne se refont pas, on se dit que ça ne va pas être aussi bien.

Question: Est-ce que les acteurs Naomi Watts et Tim Roth ont vu la première version du film?

Non, il n'a pas voulu qu'ils voient les scènes avant le tournage, pour ne pas copier dessus. De toute manière les comédiens ne peuvent pas refaire la même chose, ils ont un caractère différent, ils parlent une autre langue, donc ils ne jouent pas de la même façon. La seule vraie différence entre les deux versions, c'est le jeu des comédiens, parce que les plans sont vraiment les mêmes. Ulrich Mühe était beaucoup plus sobre que Tim Roth, qui joue plus physiquement. Et puis Naomi Watts a physiquement un autre aspect, plus séduisant. Ce sont des rôles très difficiles, même physiquement, le grand plan séquence où Naomi Watts va éteindre la télé, ligotée, dure huit minutes, elle a dû faire de nombreuses prises, il y a là une vraie performance physique, un vrai engagement. Elle voulait vraiment faire ce film, d'autant plus qu'elle est productrice exécutive du film.

Question: Et au niveau des dialogues?

Ce sont les mêmes, mis à part la traduction, car on ne parle pas tout à fait en anglais comme on parle en allemand.

Question: Je trouve qu'il perd de son intention en faisant ce remake.

Sa justification, c'était le public auquel le film était destiné, et qui ne l'a pas vu du tout. En général les américains ne regardent pas les films qui ne sont pas en anglais. Il n'est pas facile pour un européen qui veut maîtriser son film de tourner aux USA. Là, il avait un scénario béton, il a pu avoir le *final cut* et monter lui-même, ce qui n'arrive jamais. Il avait droit sur tout, même sur la musique, souvent les producteurs changent la musique, en l'occurrence c'était la Warner, un gros poids.

Question : A-t-il une opinion du film avant le retour du public ?

Bien sûr. Pour lui, soit le film est réussi, soit il ne l'est pas, peu importe si le film marche ou pas. Il a déjà son idée. Il trouvait que *Le Temps du Loup* n'était pas réussi, *Caché*, par contre

l'était. *Code Inconnu*, il savait que ce n'était pas maîtrisé, que ce n'était pas exactement ce qu'il voulait, même s'il l'avait écrit. Il avait contacté son équipe avant de tourner le film pour nous demander ce qu'on pensait du scénario, car c'était son premier film français, et en effet j'ai vu qu'il y avait des scènes du film qui n'avaient pas le même l'impact que dans le scénario. Il voulait certaines scènes, mais elles n'étaient pas maîtrisées et il a préféré les retirer. Il a un jugement assez clair sur ce qu'il fait.

Question: Et quels sont les goûts d'Haneke en matière de cinéma?

Il a une grande admiration pour Bruno Dumont, par exemple, il pense que c'est une forme d'extrémisme jusque laquelle il ne va pas. Il aime beaucoup Cronenberg, qui cède plus à la facilité qu'Haneke, il est plus spectaculaire. Bresson est son modèle, même dans la recherche sonore, les sons chez Bresson ne semblent pas justes pour le spectateur, le jeu des comédiens n'est pas juste comme on l'entendrait, pas comme chez Pialat, par exemple. Il adore De Funès aussi...

Annexe-4 Découpage thématique de La Pianiste

Partie I : La rencontre	Partie II : La relation	Partie III : L'échec
Scène Rencontre (A-B) Erika/ Mère/ Walter Autorité -Séduction		
Scène Rencontre (A-B) Erika/ Mère/ Walter Autorité -Séduction	Scène Kioske- Cours piano (B') Erika/ Naprawnik Autorité-Voyeurisme- Rivalité	Scène Remise de la lettre (A-B) Erika/ Elève/ Walter Autorité- Séduction
Scène Cours piano (B') Erika/ A. Schober Autorité -Rivalité	Scène Cours piano (A) Erika/ Walter Séduction-Autorité	Scène Walter chez Erika (A-B) Erika/ Mère/ Walter Espace privé -Autorité
Scène Peep show (C- B) Erika/ Mère Espace privé- Voyeurisme	Scène Hockey sur glace (C) Erika/Walter Espace privé - Voyeurisme	Scène Lecture de la lettre (C) Erika/ Walter Espace privé -Masochisme
Scène Cours interrompu (A) Erika/ Elève/ Walter Autorité- Séduction	Scène Drive-in (C-B) Erika/Mère Autorité -Voyeurisme	Scène Hockey sur glace (C) Erika/ Walter Espace privé -Masochisme
Scène Examens d'entrée A-B Erika/ Walter Autorité-Séduction-Rivalité	Scène Répétitions (A-B-C) Erika/ A. Schober/ Walter Rivalité-Violence	Scène Viol (D) Erika / Walter Espace privé -Violence
Scène Mutilation (D) Erika /Mère Espace privé -Violence	Scène Toilettes (D) Erika/ Walter Séduction-Masochisme	Scène Concert final (A-B-C-D) Erika/Walter/Mère/Elèves Autorité-Rivalité-Voyeurisme- Violence

A : Mouvement d'Érika vers l'extérieur.

B : Autorité de la mère d'Érika, ou d'Érika elle-même, reportée sur ses élèves (B').

C : Érika évacue l'érotisme dans des activités voyeuristes ou masochistes.

D : Érika se heurte à sa propre violence autodestructrice.

Annexe-5 Filmographie

Télévision

- 1973 : *...Und was kommt danach ?*
- 1974 : *After Liverpool*
- 1976 : *Spermüll*
- 1976 : *Drei Wege zum See*
- 1979 : *Lemminge*
- 1983 : *Variationen*
- 1984 : *Wer war Edgar Allen ?*
- 1985 : *Fräulein*
- 1991 : *Nachruf für einen Mörder*
- 1992 : *Die Rebellion*
- 1997 : *Le Château (Das Schloß)*

Cinéma

- 1989 : *Der Siebente Kontinent (Le Septième Continent)*
- 1992 : *Benny's Video*
- 1994 : *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (71 Fragments d'une Chronologie du Hasard)*
- 1997 : *Funny Games*
- 2000 : *Code Inconnu*
- 2001 : *La Pianiste*
- 2003 : *Le Temps du Loup*
- 2005 : *Caché*
- 2007 : *Funny Games U.S.*
- 2009 : *Das Weiße Band (Le Ruban Blanc)*
- 2012 : *Amour*
- 2017 : *Happy End*

Annexe-6 Fiches Techniques

• *Le Septième Continent*

Titre original : Der Siebente Kontinent

Réalisation : Michael Haneke

Scénario : Michael Haneke, Johanna Teicht

Distribution :

Birgit Doll (Anna Schober)

Dieter Berner (Georg Schober)

Leni Tanzer (Evi Schober)

Udo Samel (Alexander)

Photographie : Anton Peschke

Montage image et son : Marie Homolkova

Prise de son direct : Karl Schlifelner / Eduard Hofmann (assistant)

Mixage : Herbert Giesser

Musique : (non crédités)

Alan Berg, *Concerto à la Mémoire d'un Ange.*

Meat Loaf, *Piece Of The Action.*

Jennifer Rush, *The Power of Love.*

Société de production : Wega Film/ Veit Heiduschka

Société de distribution : Wega Film/ les Films du paradoxe

Pays d'origine : Autriche

Langue originale : Allemand

Spécifications techniques : 35mm/ 1.66 :1/ Couleur/ Mono

Durée : 104 mn

Dates de sortie :

Allemagne de l'Ouest 19 mai 1989 (Festival du Film International de Munich)

France 20 mai 1989 (Festival du Film de Cannes)

• **La Pianiste**

Titre original : La Pianiste

Réalisation : Michael Haneke

Scénario : Michael Haneke, Elfriede Jelinek (roman)

Distribution :

Isabelle Huppert (Érika Kohut)

Annie Girardot (La mère)

Benoît Magimel (Walter Klemmer)

Udo Samel (Dr George Blonskij)

Cornelia Köndgen (Mme Gerda Blonskij)

Suzanne Lothar (Mme Schober)

Anna Sigalevitch (Anna Schober)

Photographie : Christian Berger

Montage image et son : Monika Willi/ Nadine Muse

Prise de son direct : Guillaume Sciama / Dominique Eyraud (assistant)

Mixage : Jean-Pierre Laforce

Musique : (non crédités)

Rachmaninov, *Prélude Opus 23 n°5*.

Chopin, *Fantaisie en fa Mineur, Opus 49*.

Beethoven, *Sonate pour piano n°3 en Do majeur, Opus 2 n°3*.

Schubert, *Sonate en La majeur D.959/ Andantino*.

Im Dorfe ; Der Wegweiser ; Der stürmische Morgen.

Trio en Mi bémol majeur Opus 100 D.929/Andante con moto/Scherzo-Allegro Vivace.

Bach, *Concerto Brandebourgeois n°4 en Sol majeur/ Allegro*.

Le clavier bien tempéré, livre 1 : Prélude BWV 847 en Ut mineur.

Concerto n°2 pour 2 claviers BWV1061, fugue.

Schönberg, *Opus 33b*.

Société de production : Arte France Cinéma/ Les Films Alain Sarde/ MK2 Productions/ Wega Film

Société de distribution : MK2 Diffusion

Pays d'origine : France/ Autriche

Langue originale : Français

Spécifications techniques : 35mm/ 1.85 :1/ Couleur/ LCR Dolby Digital

Durée : 131 mn

Dates de sortie :

France 14 mai 2001 (Festival du Film de Cannes)

• **Caché**

Titre original : Caché

Réalisation : Michael Haneke

Scénario : Michael Haneke

Distribution :

Daniel Auteuil (Georges Laurent)

Juliette Binoche (Anne Laurent)

Annie Girardot (La mère de Georges)

Walid Afkir (Le fils de Magid)

Lester Makedonsky (Pierrot Laurent)

Bernard Le Coq (L'éditeur en chef)

Daniel Duval (Pierre)

Nathalie Richard (Mathide)

Denis Podalydès (Yvon)

Aïssa Maïga (Chantal)

Marie Kremer (Jeannette)

Photographie : Christian Berger

Montage image et son : Michael Hudecek/ Nadine Muse

Prise de son direct : Jean-Paul Mugel / Yves-Marie Omnes (assistant)

Mixage : Jean-Pierre Laforce

Société de production : Les Films du Losange/ Wega Film

Société de distribution : Les Films du Losange

Pays d'origine : France/ Autriche

Langue originale : Français

Spécifications techniques : 35mm/ 1.78 :1/ Couleur/ LCR Dolby Digital-DTS

Durée : 117 mn

Dates de sortie :

France 14 mai 2005 (Festival du Film de Cannes)