En regardant la voix comme vecteur essentiel de l'espace du film, nous nous intéressons aux dynamiques de division, de conjonction, d'incarnation et d'absence qui sont aux fondements des modes d'énonciation cinématographiques, mais aussi du geste poétique, plus largement.

Anti-objet par excellence, qu'elle soit visualisée ou acousmatique, synchrone ou non dans les bouches à l'image, la voix pose la question du lieu, du sujet et des limites du savoir (du pouvoir) à l'oeuvre dans l'expérience cinématographique. Fabrice Lauterjung revient ainsi dans ces pages sur un des films majeurs de l'histoire du cinéma, Le testament du docteur Mabuse, à partir duquel il interroge les effets de réel et les mécanismes fictionnels propres au dispositif cinématographique. Explorer et transformer radicalement le rapport de la voix, du son et du silence a été la tâche de cinéastes du Groupe Dziga Vertov dans les années 1968-1972, auxquels Silvia Maglioni rend ici hommage. Dans une recherche décidée de musicalité, Raphaël Bassan réalise plus récemment Lucy en miroir, où il s'agit pour lui d'« orchestrer » les voix de ses personnages et la sienne, prises dans un maillage commun de projections et de souvenirs. D'autres films, qui ont fait entendre le pluriel de la voix, sa puissance au-delà de la maîtrise du discours ou de la langue, sont abordés dans ce numéro : Ne change rien de Pedro Costa, Un lac de Philippe Grandrieux et Nous ne sommes pas au monde de Sothean Nhieim.

étoilements a souhaité également donner à entendre des voix, en s'ouvrant à des textes poétiques, des chansons et des chants réunis sur un même support sonore qui prolonge la revue. Ces objets sonores, fabriqués par les rédactrices et rédacteurs de ce numéro, accompagnent, complètent ou désorientent les textes auxquels ils sont étroitement liés.

Violeta Salvatierra

Voix en miroir et en abyme

Lorsque j'ai réalisé, en 1969, mon opera prima, Le Départ d'Eurydice, je pratiquais beaucoup l'écriture poétique. Grand cinéphile, je suivais, à ce moment précis, les rétrospectives consacrées aux sérials muets de Louis Feuillade (années 1910), mais, aussi, à Philippe Garrel. Henri Langlois, dédie dès la réouverture de la Cinémathèque, à l'automne 1968, un hommage à Garrel, alors âgé de vingt ans, et auteur de quatre ou cinq longs métrages déjà. Je me souviens d'une avant-première du Lit de la vierge, en copie de travail, d'une durée d'environ trois heures. Le travail promu, par ces cinéastes, sur la matérialité de l'argentique en noir et blanc m'envoûtait. Il me fascinait, toujours, en 2002, lorsque j'entrepris la conception de Lucy en miroir. Les images parlaient d'elles-mêmes, musiques et paroles (quand il y en avait, dans les films récents) devaient être conçues sous forme contrapunctique.

Dès que j'ai obtenu, en cette fin des années 1960, la pellicule inversible, légèrement périmée, provenant du stock d'un ciné-club universitaire, j'ai su que ce film serait silencieux, mais avec une rythmique musicale dans l'orchestration des plans. J'ai écrit, comme une suite de stances de quatre à cinq lignes, un poème en vers libres qui a servi d'armature au futur court métrage. Le premier jour de tournage (sur le terrain vague) se situait le lendemain de la projection du *Lit de la vierge* que j'ai vu avec un de mes acteurs : le poète Paul Roland. C'était le cinéma qu'on voulait faire.

Je ne m'attarderai pas trop sur ce film qui sert, ici, de mise en bouche. Après une interminable période de tournage (six mois environ, de novembre 1968 à mai 1969) due à la difficulté de réunir, ensemble, une quinzaine de personnes (techniciens inclus), et les longues phases de montage et remontage (en 1969, puis en 1976 pour un festival; enfin l'ultime repolissage, il y a huit ans, par Pip Chodorov) m'ont permis d'isoler (et de formaliser) une sorte de continuité qui n'est plus, celle, poétique et métaphorique, du texte écrit, mais une forme d'analogie visuelle.

Du remontage des matériaux est né, comme d'une chrysalide, le film para-initiatique qui existe aujourd'hui (1). Le temps (sculpteur discret mais efficace) lui a donné sa patine actuelle de témoignage artistique et sociologique sur cette époque. Comme dans mes poèmes (surtout, Beat Christos, 1967, ou Parole obombrée, 1971)(2), le protagoniste principal, aux identités multiples et fragmentées (personnage ou entité générée par les mots, métaphore de l'acte créateur), devient un médium (au sens de passeur mais aussi de voyant) qui synthétise, en lui, les désirs de vivre (et de mourir) et de créer, dans leurs dimensions tant intellectuelles que libidinales.

Lorsque naît le projet de *Lucy en miroir* au printemps 2002 (après un film inachevé, *Prétextes*, en 1971), je souhaite réaliser une œuvre plus longue qui serait chimérique sans son ni même sans voix. N'étant pas un technicien chevronné — et ayant aussi d'autres références, dans ma culture, que celles issues uniquement du cinéma expérimental —, je sais que je ne pourrais accomplir un travail uniquement formel.



Anne-Sophie Brabant et Élodie Imbeau dans Lucy en miroir, Raphaël Bassan (2003-2004) © Marcel Mazé

Du projet...

Curieusement, bien que plus de trente ans se soient écoulés, j'envisage ce nouveau film comme une suite de plans-séquences avec, en mémoire, ceux des cinéastes du Groupe Zanzibar. M'étant dédoublé, voire démultiplié tout au long de ma vie, je surfe, je me déplace d'une pratique à l'autre, d'un genre ou d'une école à d'autres. Je me suis replongé dans le nouveau milieu du cinéma expérimental vers 1999. Le mouvement des laboratoires et les cinéastes que je croise, alors, pratiquent, pour la plupart, un cinéma du matériau, abstrait ou à base de found footage. Bassan le critique apprécie ces films, Bassan l'artisan-cinéaste sent que ce n'est pas sa voie.

Mon film ne serait pas une fiction ni une œuvre purement expérimentale. J'ai tout de suite éliminé, au niveau des images et de la construction filmique, toute volonté de créer une intrigue. J'ai fait quelques dessins sur un cahier : esquisses de quatre plans séquences pris à partir du même endroit, avec deux femmes comme modèles. Ce sont les voix qui généreront toutes les propositions de fiction.

Pourquoi deux femmes ? C'était le minimum de personnages nécessaire pour créer une dialectique visuelle et jouer sur l'effet de répétition et de reprise. Puis, j'aime bien filmer des femmes ; de leur plasticité, du croisement de leurs silhouettes, devait naître - sans que je le sache encore à ce stade du projet - du sens. J'ai épuré à l'extrême mon univers. Dans Le Départ d'Eurydice, on voit les rues, l'atmosphère de l'époque : c'est quasiment un film sociologique. Lucy en miroir se passe dans un monde sans temps et sans repères (un no man's land), hors de tout. Il n'y a que l'essentiel : deux femmes. Deux femmes pour créer le monde : des plans de visages, de corps vêtus d'une certaine manière ; les mimiques et les poses créent aussi du sens. La plasticité des apparences en somme !

Pour articuler et concrétiser mon projet, j'ai fait un rapide tour d'horizon, d'abord mental, de mon fonds cinéphilique. Chaque fois qu'un titre me venait à l'esprit, je le revoyais en VHS (j'ai une collection phénoménale de cassettes chez moi). Rapidement, L'Année dernière à Marienbad d'Alain Resnais, m'orienta vers la voix (les voix) envisagée(s) en tant que ciment fédérateur entre les diverses données (encore éparses, mais proches du maelström de particules propre à toute « précréation poétique ») : la question de la mémoire, aussi, très forte chez Resnais, m'a interpellé. Ma culture cinéphile me donnerait référents et repères ; sans que l'ensemble soit une manière de remake de quelque œuvre que ce soit.

Il s'agit, pour moi, de trouver un positionnement des corps qui permette de développer une gestuelle dans laquelle s'encastre-raient des dialogues que le son direct ne peut restituer dans leur richesse (Marti disait au sujet du Super 8 : «On ne peut faire de son direct, ce qui oblige le cinéaste à faire preuve d'invention»). Le fait, aussi, que les deux « actantes », Élodie Imbeau et Anne-Sophie Brabant ne soient pas des actrices professionnelles a favorisé mon projet (3). La maladresse apparente des femmes illustre mieux ce monde fait d'hésitations et de mélange de souvenirs (culturels et personnels) qui est le mien.

Visuel...

Parti d'un magma indistinct de particules anarchiques, mon projet a pu s'organiser et se concevoir après l'accord des deux femmes, en septembre 2002, de participer au futur film. Elles représentaient, avec le lieu choisi — une zone précise du parc d'Othello Vilgard qui comprenait un banc —, les premiers éléments concrets qui m'ont permis de donner corps, langage et substance aux éléments désordonnes, préconscients, qui trottaient jusque-là dans ma tête.

J'avais diverses données distinctes sur ma table de travail : les quatre plans-séquences, une vague trame fondée sur l'ordonnancement de souvenirs à discipliner et à mettre en forme et les actrices. Othello, mon opérateur, me prévint, à un moment, qu'il ne disposerait pas d'un chargeur de 120 mètres et que les plans séquences ne pourraient être filmés dans la continuité. Cela m'orienta vers un art du fragment.

À partir de là, je me suis mis à écrire, sur deux cahiers différents, le texte qui serait lu et mis en espace sur les images (sur l'un) et la composition de ces dernières (sur l'autre). L'axiome que je devais gérer et actualiser consistait à créer le plus de mini-événements à partir d'une forme et de moyens très épurés. Pas question de faire entrer le processus de la fiction au niveau de dialogues réels entre les protagonistes : il aurait fallu des moyens gigantesques et un talent de directeur d'acteurs que je n'avais pas.

L'analogie, l'inspiration, la voyance poétique m'on aidés et servis. Cléo de 5 à 7, d'Agnès Varda, m'a donné les grandes lignes de mon texte. Il est question, dans ce film, d'une jeune femme qui, après avoir subi un examen, sillonne la ville durant deux heures en attendant, inquiète, les résultats des analyses (elle a peur d'avoir une maladie incurable).

Cet élément du texte (qui se trouve à la toute fin de Lucy en miroir) a été écrit en premier. Céline et Julie vont en bateau, un merveilleux film de Jacques Rivette sur l'illustration, toute en nuances, d'un complicité féminine, me donna, d'abord, l'idée d'écrire uniquement un dialogue entre les deux femmes ; conversation qui porterait sur leur vie, leurs espoirs ou leurs désillusions. Mais tout fut remis en question lorsque je revis Le Mépris de Godard. En effet, tous les axes de mon projet demeuraient inachevés, dans l'impasse. Comment lier, d'une manière ou d'une autre, tous ces éléments ? La mémoire héritée de Resnais, une parabole sur la culpabilité issue du Mépris : voilà qui commençait à organiser l'ensemble. Quelle conclusion donner ? Seule l'hypothèse d'une œuvre en devenir et d'une fin ouverte peut offrir une cohérence à un projet de ce type.

À l'orchestration des voix

Il n'y aurait plus qu'une seule voix, mais quatre pour cimenter des données aussi dispersées. La mienne, cinéaste présentant, au fur et à mesure que défilent les séquences, les bribes de la fiction interrompue par des considérations sur le film en train de se faire.

Celles des deux protagonistes féminines (Lucy E et Lucy S), mais aussi celle de leur ami-amant commun rencontré à des époques différentes, Jonathan, qu'on ne voit pas.

Les voix introduisent l'espace, nous font voyager mentalement (Jonathan disparaît dans un pays exotique) (4); elles sérient, aussi, plusieurs temporalités: le présent de la narration et divers éléments biographiques du passé entre Jonathan et chacune des deux femmes, le tout décliné au présent.

Je retourne à mes premières amours : le texte. Je me souviens que j'avais toujours un carnet sur moi, et dès qu'une idée me venait, dans la rue ou dans une salle de cinéma, je la notais. Je ne reviendrai pas sur les tenants et aboutissants du film (voir note 3). Je dirai, simplement, qu' une fois la structure polyphonique des voix trouvée et adoptée, les plans, ceux des quatre séquences centrales situées à des saisons différentes (le tournage s'est étalé sur un an), comme les plans de coupe (de chevilles respiratoires devant durer une ou deux secondes, ils se sont transformé en condensés métaphoriques de ce qui est développé différemment par les voix). On a l'exemple, dans la « séquence des Buttes Chaumont » (où Élodie et Anne-Sophie sont à la fois filmées par Dominik, photographiées par Marcel Mazé et dessinées par Garance), d'une métaphore claire de l'appropriation de l'apparence et de la personnalité des actantes-personnages par le cinéaste, et, plus largement, par le film-vampire.

Les voix enregistrées au préalable ont, ensuite, servi de fil conducteur au montage réalisé avec la complicité de Frédérique Devaux. Afin de ne pas monter sur du film silencieux, nous avons conçu une première bande-son avec des bruits (vents, cris d'animaux) provenant de diverses sources. Je n'avais pas encore la musique. Ce n'est qu'en septembre 2003 que j'ai rencontré, chez Pip Chodorov, trois jeunes musiciens, Jeremy Chinour, Anthony Lerat et Cyril Descans, qui ont composé (je leur avais donné Bernard Parmegiani comme modèle) diverses propositions musicales que nous montions, après sélection, dans la plus grande hâte : une projection du film étant déjà prévue le 18 novembre 2003 à la Cinémathèque française. C'est une copie de travail incomplète qui fut présentée.

La bande image était devenue comme une nouvelle matrice : on collait, on mettait les sons là où, selon moi, c'était le plus opérant. Les mots qui avaient suscité les images se trouvaient eux-mêmes mis en jeu et en question par les images ayant acquis leur propre vie. Lors de la conception, moi, homme d'écriture, j'ai bâti mon projet avec des mots, des phrases. Durant le montage, les images dictent leur loi : des phrases sont dédoublées, hachées, reprises.

Ce traitement analogique, métaphorique, poétique d'un matériau psychologique, existentiel, esthétique… ne pouvait être circonscrit par une intrigue conventionnelle, avec dialogues et scénario bien charpentés. J'ai opté pour un flux de paroles mises en abyme, et qui brassent diverses périodes allant du passé au présent avec quelques avancées vers le futur.

Raphaël Bassan





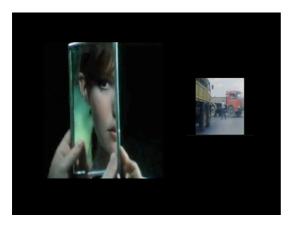
Le départ d'Eurydice, Raphaël Bassan (1968-69)

Notes

- (1) Suite au décès du musicien, Le Départ d'Eurydice a été longtemps montré dans sa forme silencieuse. Il a été sonorisé, en 2001, pour la rétrospective Jeune, dure et pure de la Cinémathèque. Il fait partie des Collections du MNAM de Beaubourg.
- (2) Textes publiés dans le recueil Rites et rituels, poèmes 1966-1972, de Raphaël Bassan, Éditions Europe/Poésie (2001).
- (3) Lire aussi, sur ce film : http://www.etna-cinema.net/bassan.php http://www.cineastes.net/filmo/filmo-bassan.html
- (4) Le passage audio qui figure dans le CD accompagnant la revue se situe après la disparition de Jonathan (la dernière partie du film); ce qui conduit le narrateur-cinéaste à mettre à plat les questions de tous ordres suscitées par le film. Sans trancher: la fin est ouverte.

DEUX VOIX QUI MENTENT







SIMPLIFIER

CONSTRUIRE ATTENDRE REFLECHIR

SIMPLIFIER PENSER ATTENDRE

SIMPLIFIER PENSER

PENSER FABRIQUER PENSER FABRIQUER

REFLECHIR APPRENDRE REFLECHIR APPRENDRE

REFLECHIR ETRE EN AVANCE ETRE EN RETARD

PENSER FABRIQUER SIMPLIFIER

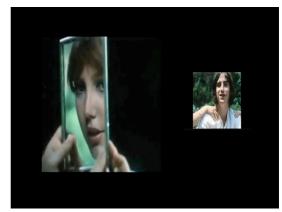
CONSTRUIRE ATTENDRE

CONSTRUIRE APPRENDRE

DEUX VOIX QUI BEGAYENT

APPRENDRE
SAVOIR APPRENDRE
LIRE
CALCULER
EXPERIMENTER

CHIMIE
MATHEMATIQUE
ELECTRICITE
LIRE
CALCULER



APPRENDRE SAVOIR APPRENDRE SAVOIR LUTTER

CONSTRUIRE
ATTENDRE
REFLECHIR
SIMPLIFIER
PENSER
ATTENDRE

SIMPLIFIER PENSER

PENSER FABRIQUER PENSER FABRIQUER

REFLECHIR APPRENDRE

REFLECHIR APPRENDRE







CONSEIL AU MILITANT PRUDENCE CONSEIL AU MILITANT PRUDENCE

MAIS ECOUTE QUAND MEME JE VEUX LE DIRE IL SE PASSE DES CHOSES VRAIMENT INCROYABLES

IL Y A DEUX VOIX QUI MENTENT DEUX VOIX QUI BEGAYENT IL Y A DEUX VOIX QUI ONT CONTINUE A MENTIR DEUX VOIX QUI ONT CONTINUE A BEGAYER

QUELLE EST LA NOTRE ? COMMENT LE SAVOIR ? QUE FAIRE ?

ON VA REPARTIR A ZERO NON AVANT DE PARTIR IL FAUT Y ALLER

ON VA RETOURNER A ZERO

REFLECHIR ETRE EN AVANCE ETRE EN RETARD

PENSER
FABRIQUER
SIMPLIFIER
CONSTRUIRE
ATTENDRE

APPRENDRE APPRENDRE

APPRENDRE
SAVOIR APPRENDRE
LIRE
CALCULER
EXPERIMENTER
SAVOIR LUTTER

CONSEIL AU MILITANT PRUDENCE CONSEIL AU MILITANT PRUDENCE

IL YA DEUX VOIX QUI MENTENT DEUX VOIX QUI BEGAYENT IL Y A DEUX VOIX QUI ONT CONTINUE A MEN-TIR DEUX VOIX QUI ONT CONTINUE A BEGAYER

QUELLE EST LA NOTRE ? COMMENT LE SAVOIR ?



Marseille, juillet 2009. On revoit les meccano-films du GROUPE DZIGA VERTOV, en présence de Jean-Pierre Gorin.

JPG est magnifique, a la frontera, mais son corps west-coast s'impose, et reste toujours en salle quelques minutes pour parler avec les pellicules. Il regarde, il rigole, il prend de la distance par rapport à la beauté, il démonte cette beauté simple et littérale (chez GDV il suffit d'avoir deux personnages qui mangent des spaghetti sur un pré pour avoir un spaghetti-western) mais en même temps on voit que la beauté des images l'étonne, bégaye, frictionne.

Et presque décider de ne plus en bouger : mais finalement on rentre, chez N. Square Stalingrad. En plus c'est le 14 juillet, malheureusement. On monte sur le toit et malgré les feux on rêve de créer le HQ de notre cellule là-haut. OFF. Mais cette VOIX se répète. s'efface. se répète. s'efface. machine-gun. machine à écrire. machine-gun. machine à écrire. On descend sur YOUTUBE. Le vent d'est en 10 parties. il fracture. il multiplie. Nous traçons un geste à partir de la matière redondante. des intervalles. des ritournelles. des échos. des distances. machine-gun. machine à écrire. machine-gun. machine à écrire. and British Sounds.

P.S. Le même jour on apprend que :

- a) JG a perdu un oeil suite à un tir de flashball des forces de l'ordre ;
- b) plusieurs amis à Turin, JL inclus, ont été arrêtés par la police à cause d'une occupation contre le G8 de l'université.

IL YA DEUX VOIX QUI MENTENT DEUX VOIX QUI BEGAYENT QUELLE EST LA NOTRE ? COMMENT LE SAVOIR ? QUE FAIRE ?

silvia maglioni

(le vent d'est 2009 - un projet inachevé de n. gerber s. maglioni g. thomson)

I.

Il fait noir. Dans l'obscurité, un rideau se distingue. Il est suffisamment opaque pour rendre indistinct les détails cachés derrière, pas assez cependant pour qu'une silhouette en contrejour ne soit visible, sans que soit possible d'affirmer si elle fait face où tourne le dos.

Des hommes entrent. Ils allument la lumière. Le rideau est désormais nettement visible. La silhouette cachée derrière ne l'est plus, mais une voix, comme un écho, en rappelle la présence. Elle est celle d'un homme qui, autoritaire, donne de précises instructions à ceux venus spécialement les recevoir. C'est dans ce même lieu que l'un deux, tombé amoureux, met un terme au contrat qui l'aliène à ce mystérieux commanditaire. Capturé avec sa fiancée, il se retrouve enfermé, face au rideau et à la voix de son maître. À l'annonce « Vous ne quitterez pas cette pièce vivants », il sort son revolver et tire en direction de celui sensé avoir parlé. Quand il ouvre le rideau, il voit la découpe en bois d'une silhouette masculine assise derrière une table. Il l'a criblée de balles. La voix continue « Il ne vous reste plus que trois heure avant de mourir ». Elle provient d'un haut parleur disposé sur la table. Cette « profanation du rideau » serait une métaphore du film qui la contient : « ce que découvre le couple en transgressant le rideau, c'est ce que découvrirait le spectateur du film, à prendre au sérieux la fiction, à vouloir transgresser la barrière qui conditionne sa croyance à cette fiction, et à déchirer l'écran, ce rideau qui se cache lui-même, pour entrer dans l'espace de sa fausse profondeur »1. C'était en 1933, 6 ans après Le chanteur de jazz, authentifié comme le premier film parlant du cinéma. Le testament du Docteur Mabuse est le deuxième volet d'une trilogie à l'aune de laquelle peut s'observer l'œuvre langienne. Mabuse, personnage créé par le romancier luxembourgeois Norbert Jacques, déjà mis en scène en 1922 dans Le joueur, s'il entre dans un film parlant, onze ans plus tard, reste sans voix. C'est le professeur Baum, psychiatre émérite, qui la lui prête. Un prêt qui lui coûtera sa raison. La chute du professeur est d'abord observée sous la férule de la rationalité, avant que ne se dessinent les contours d'un pacte faustien. Quand il donne son cours sur les dérèglements comportementaux que subissent certaines personnes suite à des traumatismes, il évoque le cas de Mabuse, dont il loue avec une admiration qu'il peine à dissimuler l'exceptionnelle intelligence. Après avoir exposé l'histoire de ce patient hors du commun, et les raisons de son internement, il décrit son état. Mabuse vit emmuré dans le silence, assis dans son lit sans mouvement. Lorsque Baum projette l'image du Docteur, tout l'auditoire manifeste un mouvement de recul...

Puis, le professeur évoque une amélioration qui conduit Mabuse à mimer le geste d'écrire, puis à griffonner sur des papiers des signes incompréhensibles : « les médecins constatèrent une évolution de ses symptômes. Sa main droite (...) écrivait sans jamais s'interrompre, dans l'air, sur le mur, sur sa couverture. Après que lui furent donné crayons et papiers, qu'il couvrit d'abord de gribouillis absurdes, se manifesta l'apparition de mots isolés, puis de phrases, d'abord insensées et confuses jusqu'à devenir conséquentes et logiques ». Illustrant ses paroles, Baum projette deux pages de proto-écriture mabusienne, puis deux nouvelles ou l'espace de la feuille est exploitée en formes inspirées, courbes et lignes de mots. On est en quelque sorte passé d'Antonin Artaud aux surréalistes. Enfin, Mabuse écrit, normalement, de gauche à droite et de haut en bas. Il écrit sans interruption, comme une machine qui écrirait toutes les opérations criminelles possibles. Mabuse mourra sans raison sinon celle d'avoir achevé son œuvre - écrite. Sa voix absente résonne en celle de Baum, légataire testamentaire et porte-parole. En sa voix, la volonté de Mabuse a élu domicile. Le professeur, hypnotisé par le fantôme du récent défunt, ne sera bientôt, selon la formule juridique consacrée, plus responsable. Film sur l'écriture - de l'empreinte au livre, puis de l'écrit à la voix, Le testament du Docteur Mabuse, comme Les temps modernes trois ans plus tard, marque le passage du muet au parlant. Chaplin le montrait dans l'une des dernières scènes de son film, celle du tour de chant. Engagé au restaurant où travaille sa compagne, s'étant montré inapte pour le service en salle, Charlot est recyclé en chanteur, là pour animer un temps la soirée. Etant incapable de se rappeler les paroles de la chanson, il se les fait écrire sur ses manchettes de chemise. À peine entré sur scène, un trop enthousiaste mouvement de bras les lui fait perdre aussitôt. Sans parole écrite, Charlot doit improviser un charabia qui provoque l'hilarité générale et la satisfaction du patron. Au-delà du brio et de la drôlerie que représente cette mise en scène, Chaplin, en laissant échapper les manchettes sur lesquelles figure son texte, ne se débarrasse-t-il pas en même temps des cartons-titres du cinéma muet ? Et ces paroles absconses qu'il profère ensuite, ne disent-elles pas son entrée, par la porte du grotesque, dans le parlant ? Chez Fritz Lang, les nombreux écrits de Mabuse, reprennent précisément la graphie des cartons-titres du cinéma expressionniste muet. Ce sont désormais des feuilles volantes que le professeur Baum récolte avec dévotion au pied du lit de son patient préféré. Baum dont la voix est avant tout acousmatique, « l'homme derrière le rideau ».

Il fait noir. Dans l'obscurité, la silhouette ne parait pas entretenir quelconques ressemblances avec des physionomies connues. Ni Mabuse, ni Baum, ni personne. À notre grand dam, rien, cependant une silhouette cachée derrière un rideau qui à bien y regarder ressemble davantage à un voile.

III.

Dans l'Apologue Antique, quand Zeuxis et Parrhasios confrontent leur talent de peintre, les raisins du premier, certes, surent tromper les oiseaux, mais c'est devant le voile peint du second, que Zeuxis lui-même devait s'écrier : « Alors, et maintenant, montre-nous, toi, ce que tu as fait derrière ça ». Dans son Séminaire XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Jacques Lacan fit remarquer que tromper l'œil d'un oiseau, n'est pas tromper celui d'un homme². Il est donc probable qu'à nos yeux, les raisins de Zeuxis n'aient aucune valeur mimétique et que son talent d'imitateur, à part impressionner le système optique des aves, ne laisse les autres espèces de la création de marbre…

IV.

À la vision d'un film doublé, l'inadéquation existante entre articulation et émission phoniques, c'est-à-dire entre les mouvements des lèvres d'un personnage et le rythme des paroles prononcées, ne se remarque pas si le doublage est fait dans notre propre lanque. Plus précisément, bien que l'accord synchronique soit nié, nous acceptons de croire la voix ancrée au corps du personnage. Un pareil doublage apparaît, en revanche, choquant et maladroit quand un acteur est doublé dans une lanque étrangère à celle couramment parlée par le spectateur. La ventriloquie peine à convaincre, pire, elle dit la tromperie avant d'avoir su tromper. Si un trompe-l'œil le devient dès lors qu'il ne trompe plus, le ventriloque trompe yeux et oreilles continument. Le regard du spectateur opère un va et vient permanant entre marionnette, dont la gestuelle accompagne les paroles, et marionnettiste, dont les mouvements des lèvres autant que ceux du corps n'ont d'effets qu'asynchrones aux paroles prêtées à la marionnette. Quand le doublage d'un film est démasqué, les bouches des acteurs se débattent dans le vide, les voix qu'elles sont sensées porter ne s'incarnent pas, elles ne peuvent se départir de ceux qui, hors de l'écran, ratent leur prestidigitation. Bien que... cinématographiquement, voix et image soient irrémédiablement séparées, comme le sont chaque photogramme entre eux. Tout n'est qu'illusion.

Revenons à la silhouette derrière le rideau et au couple se tenant devant, juste avant que l'homme ne sorte son revolver. Essayons de nous mettre à leur place. Si le voile de Parrhasios, par la perfection de son exécution - perfection cependant circonscrite à la puissance du leurre - pouvait être pris comme vrai, le porteur de cette voix qui s'adresse à ceux venus la recueillir, caché derrière le rideau, sans visage encore, sans nom, dépourvu des contours de la certitude et réduit à l'imprécision d'une silhouette, mais doué de parole au dire de notre ouïe, et que notre raison s'est hâtée à modeler en une seule et même personne, qui est-il ? Tout d'abord puisque je dis « il », sa voix l'attestant, c'est un homme. Toutefois, l'emploi de cet adjectif possessif n'outrepasse-t-il pas les conditions d'écoute en présence desquelles nous nous trouvons ? Ne repose-t-il pas sur un marchandage spéculatif qui serait du domaine de la foi ? Il nous faut y croire pour qu'advienne l'incarnation dont les effets, sans notre assentiment, resteraient cois. Entre sa voix et sa silhouette se joue en cet instant ce que l'imparfaite traduction de la phrase « O utinam a nostro secedere corpore possem » joue à celui qui piste l'énigme de Narcisse. À l'instant où celui-ci s'éprend de lui-même, ce n'est pas son image qui le trompe, mais son corps qu'il croit partager avec elle : « Oh, que ne puis-je me séparer de notre corps » se lamente-t-il. Il dit bien notre corps et non pas mon corps au contraire de fréquentes traductions qui nous égarent plus qu'elles nous permettent de cerner le drame qui se cache en cette séparation incomprise3. L'homme derrière le rideau, entre sa voix et sa silhouette se partage aussi un corps, que le rideau devant lequel nous sommes, dont je disais tout à l'heure qu'il ressemblait à un voile, voile justement le partage. Envisager quelqu'un plutôt qu'une silhouette, c'est ne voir en elle que le travestissement de notre vérité cachée derrière un rideau. C'est plier l'opacité du rideau à notre bon vouloir et contourner sa fonction séparatrice. « La vérité est cachée là derrière » nous disons-nous. Notons toutefois qu'en ce raisonnement, il nous a fallu accorder à l'image et au son un pouvoir indiciaire que l'un et l'autre, isolément, ne peuvent satisfaire. La voix et cette silhouette derrière le rideau ne partagent pas forcément le même corps.

VI.

Vous avez constaté le désagrément que peut occasionner l'écoute de sa propre voix, après qu'elle fut enregistrée, ou lorsqu'amplifiée elle vous revient aux oreilles comme la parole d'un autre. Ne vous êtes-vous jamais exprimé: « cette voix ne ressemble pas à la mienne » ? Vous avez peut-être commis parfois la métonymie suivante en vous exclamant: « cette voix ne me ressemble pas ».

En quoi vous aviez raison : elle ne vous ressemble pas, elle vous représente. Il est intéressant d'observer la réaction d'un acteur qui se découvre avec la voix d'un autre. Il semble faire la découverte d'un intrus qui, en quelque sorte, lui aurait piqué son corps le temps d'un film. À l'inverse, le doubleur ne ressent pas son intégrité physique menacée par le corps du personnage à qui il prête sa voix. C'est lui qui prête et pourtant, c'est l'autre qui se sent dépossédé.

VII.

Un homme d'une trentaine d'années m'expliquait avoir écouté de vieilles cassettes audio - enregistrements de son enfance - ses parents ayant voulu sans doute immortaliser la voix de leur fils ou, plus pragmatiquement, l'archiver. Il entendait ce qu'il avait dit vingt-cinq ans plus tôt. Il eut d'abord l'impression qu'il n'était pas cet enfant qui parlait. Les minutes d'écoute passant, il acceptait cette voix. Par résignation d'abord. Puis s'y habituant, elle finissait par lui devenir familière, comme celle d'un proche, un ami de longue date, un parent. L'enfant qu'il écoutait ressemblait à celui dont parle Bernanos dans ses « grands cimetières sous la lune » : « Qu'importe ma vie ! Je veux seulement qu'elle reste jusqu'au bout fidèle à l'enfant que je fus (...), l'enfant que je fus et qui est à présent pour moi comme un aïeul ». C'était comme si, d'un instant de sa vie, il était dépossédé. Comme si cet instant pouvait exister indépendamment de lui, répétable à souhait.

À suivre...

Fabrice Lauterjung

Notes

- (1) Michel Chion, La voix au cinéma, «Les silences de Mabuse», Ed. Cahiers du cinéma, p. 46.
- (2) Jacques Lacan, Séminaire XI, les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, «Qu'est-ce qu'un tableau ?», Ed. du Seuil, p 127.
- (3) Voir Pierre Legendre, Dieu au miroir, L'instance de représentation pour le sujet, Ed. Fayard, p 41.

Anamorphosis of a voice

Ne change rien

Il s'agit du travail, finalement Le travail d'une voix

on ne le voit pas

Peines perdues tu n'as rien vu

Get your disappointment in first work is what must never show its face



or voice

not something
you would ordinarily listen to,
more for stretching out upon, it invites

a lying down
laziness, indulgence

promises less than it delivers

more a vice than a voice or just the 'o' when all else falls away

a paressence, the opposite of work, ton diable

Image-oblomovement

a voice whose element would be ease, were it not for the tremor within

barometer of time's
purer pressure

Baby you're torturing me

a voice in bed, allongée,

or satin-draped on a sofa like the maid in Monteiro's Va e Vem

while he scrubbed the floor

I said, 'A line will take us hours maybe; Yet if it does not seem a moment's thought, Our stitching and unstitching has been naught. Better go down upon your marrow-bones And scrub a kitchen pavement, or break stones Like an old pauper, in all kinds of weather;



For to articulate sweet sounds together Is to work harder than all these, and yet Be thought an idler by the noisy set Of bankers, schoolmasters, and clergymen The martyrs call the world.'

And she and the band holed up somewhere in the desperate hours

dans les répétitions

planning their getaway



a voice on the run they should cover « shadowplay »

to the centre of the city where all roads meet waiting for you

joy's division



the voice put to work in the drag of time or filling the interval,

taking a drag of her voice between times

she keeps losing her place in the time signature it's not her nature

voice in fugue
from a face that reels in shadows

hard work the graveyard shift

ghosts don't come lightly

GT

Magma



Et la tête a cogné et le feu dans ses veines est passé là-bas le soleil tombe il tombe encore de l'autre côté

Et la tête a cogné et le feu dans ses veines est passé là-bas le soleil tombe il tombe toujours de l'autre côté

basses-fosses de la mémoire y avait rien à trouver ni futur ni passé juste une belle fille avec qui s'en aller

et la tête a roulé son corps de liane ses boucles nacrées

au feu les sorciers l'apprenti irradié

arrivé là d'où je suis les plus grands des désastres éclaboussent la nuit

tout vient de là
les mouches
les herbes
les poings serrés
et tout le temps soif
et prisonnier

c'était ma faute fallait pas jouer comme toi la fille pas une poupée fallait pas jouer fallait pas jouer

étreins l'espace déjoue sans cesse le retour le retour éblouissant de l'instant

couvre ton corps de feu de cendres enfouis tes yeux ton visage étreins l'espace déjoue sans cesse le retour le retour éblouissant de l'instant

valérie b / verb**

Sur le désir de tes jeux

J'ose promise en son sein j'ose due des promesses du sein des choses de mon je, mon amour je cherche ce sein qui m'est dû ce sein si promis à ma main si loin des prémisses de si loin j'ose promise, en ton sein rapprocher à pas doux la promesse des choses pour toi de mon je patiente mon amour en tes seins, une promesse et ma main pas si loin finalement sur les désirs de tes jeux de mon je sur le désir de tes seins j'ose promettre ma main, et les prémisses des lointains épouser les écarts de tes jambes promises à mon je évitant les écarts des à part pour approcher les prémisses de nos promesses faites en les seins du nous

Serre moi de tes jambes pour perdre mon je aux désirs de tes jeux plus si loin plié devant tes seins tendu par la promesse cercle moi de tes jambes encercle nous je nous mon je et du tout de nous promis depuis les prémisses d'un nous

Endormie réveillée étirée réveillée bien plus éveillée par les jeux de tes désirs imprévus à moitié t'oses mise en bouche du désir et tu joues tu joues de nous en tes jambes promises se joue le désir d'un nous

Jeux joie je nous dessous des jambes au-dessus des idées débridées sur le désir de tes jeux de jambes sur le plaisir du nous

à Hélène...

TEXTE

Raphaël Soatto

Les voix :

Carole BROEKAERT Florence NOAILLES Fabrice GERARD Laure SOATTO Stéphane SOATTO

Composition:

Stéphane SOATTO

Studio des Hauts Cortins ; Sowat Productions

Dans une langue étrangère Un lac de Philippe Grandrieux



Poser la voix au cœur d'un film et le faire de manière cinématographique ne va pas de soi. C'est que la voix, en tant que phénomène sonore et aérien, peut sembler être totalement indépendante de cette visibilité qui est le lieu même du cinéma. Comment montrer une voix ? Une voix peut-elle donner autre chose à voir que ce qu'elle met en branle, en mouvement ? Et si tel est le cas, est-ce encore la voix que nous voyons, ou ce avec quoi elle communique ? Ce sont là de vieilles questions, qui ne concernent pas que la pratique cinématographique, tant s'en faut. Les poètes, attentifs au chant du monde, lui prêtent leur voix. Ce faisant, ils indiquent ce qui parle en lui et que notre regard, pris dans les soucis quotidiens, méconnait constamment.

Qu'un film puisse nous mettre des voix sous les yeux, le cinéma de Philippe Grandrieux n'a de cesse de nous le rappeler. Dans Sombre et La vie nouvelle déjà. Mais sans doute est-ce avec Un lac que l'imbrication de la vocalité et de la visibilité est la plus manifeste, la plus complexe et la plus aboutie à la fois. Dans ce film en effet, Philippe Grandrieux fait jouer des acteurs étrangers dans une langue qu'ils ne connaissent pas. Ce parti pris, beau et dangereux à la fois, donne à chaque énonciation une dimension puissante, et reconduit la voix à une profonde matérialité, sinon à une pure présence. Nous le savons tous pour avoir dû nous exprimer dans une langue étrangère, fut-elle aussi répandue que l'anglais, l'accent nous place toujours dans une nudité difficile et fragile.

L'accent, en écorchant la langue, peut transformer notre voix en une pure adresse. Pour paradoxal que cela puisse paraître, les voix dites « à accent » — c'est-à-dire les voix qui parlent véritablement — se donnent à nos oreilles dans une transparence complète.

Un lac, ouvert à une tradition biblique qui n'a de cesse de formuler de tels paradoxes, s'est emparé de ces questions pour trouver sa forme propre, et donner à l'inquiétude amoureuse qui traverse aussi bien Sombre que La vie nouvelle une dimension que ces derniers, pour être également travaillés par une violence tout à fait inouïe, ne peuvent toucher du doigt sans la perdre aussitôt. Les tous premiers échanges entre le jeune Alexi et sa sœur Helge nous permettent déjà de toucher le lien subtil et profond qui les unit, et que l'arrivée d'un étranger dans la famille va nécessairement altérer. Ces paroles, dans lesquelles s'exprime à demi mot l'épilepsie du frère, ce jeune homme qui éprouve le monde et la nature sur un mode mystique et extatique, sont prononcées dans la pénombre, et appellent une affection qui excède alors l'écran où tout se joue. Que ces phrases peinent à être prononcées participent évidemment du tranchant avec lequel elles nous gagnent et de l'effet que sur nous elles produisent. Ce sont des voix qui viennent au contact de notre regard. La densité du plan et la température de couleur semblent elles aussi les entendre et leur répondre. Quelque chose d'autre dans l'image a pris voix.



Si la voix, reconduite à une matière sonore, peut échanger avec le visible, c'est que ce dernier, à son tour, est habile à par-ler. L'accent le plus prononcé d'Un lac, ce n'est sans doute pas celui de ses interprètes venus de divers pays d'Europe, mais ce-lui du monde, de ce lac brumeux, tranquille et inquiétant, qui sourd entre les montagnes. Avec le cinéma, c'est au monde que nous devons donner la parole, car c'est à son contact que nos lèvres s'entrouvrent.



Dans l'échange silencieux d'Alexi avec les arbres et les montagnes, nous sentons poindre un murmure que lui seul aura commencé par entendre. Et c'est la manière même dont il se rapporte à l'espace qui l'entoure qui nous suggère d'être attentifs à ce qui peut se dire au plus profond de la forêt. Quelque chose passe secrètement aux pieds des arbres qui ordonne la présence d'Alexi, et rend pour lui impossible tout départ.

Loin de traduire un enracinement et une immobilité, il y a quelque chose de vertigineux dans ce pacte passé avec la nature. Le regard de Philippe Grandrieux, attentif à la hauteur — des arbres, des montagnes - montre ce qu'il peut y avoir de démesuré dans notre rapport au monde. L'immensité vient se loger dans chaque tremblement de la caméra, qui ne peut pas prendre tout ce qui se donne à elle. Elle est là, touche nos yeux et nos oreilles. Le vertige est filmé en creux. Tout ce qui est montré nous donne l'indice de ce qui nous est inaccessible. Si nous ne les voyons pas, nous entendons qu'au-delà des sommets - des arbres, des montagnes - il y en a de plus hauts encore. Alexi ne peut pas partir car pour lui, ici même, tout est trop riche, trop grand.

Pour autant, quelque chose peut manquer à cette démesure et la rendre suffocante. L'immensité, si elle ne parvient pas à nous donner du souffle, peut rapidement nous paralyser. Au contact de l'étranger, la sœur d'Alexi est emportée vers d'autres terres. Il y a une lanque que la nature ne connaît pas, et un amour qu'elle ne peut pas nous donner. Cet amour est suffisamment puissant pour ouvrir les eaux du lac et écarter les montagnes. C'est parce que le monde s'est ouvert devant elle, et qu'il a cessé d'être enclavé dans les montagnes, que la sœur connaît une véritable mue. Sa voix montre, par sa transformation même, que quelque chose a bougé dans le paysage. Ce n'est pas que sa voix qui a changé, l'écho rendu par les espaces silencieux est différent. Le chant porte plus loin, et fraie vers des régions encore inconnues. Le frère ne l'entend que trop bien. Ta voix. Ce n'est plus comme avant.

Sans terre, sans voix...

La voracité du capitalisme en voie de mondialisation est sans fin : ainsi apprend-t-on que tout récemment, certain des pays «nouveaux riches» (Chine, Corée…) achètent à des pays les plus pauvres de la planète (Cambodge , Madagascar…) des terres agricoles, spoliant ainsi de nombreux paysans qui sont contraints de s'exiler en ville, victimes d'autorités peu regardantes sur la misère de leur propre peuple. Pour l'enrichissement de quelques-uns, d'autres, plus nombreux, plus fragiles, plus démunis, subissent exil, misère, violence ; ceux-là ont peu de chance d'être entendus ou vus : leurs revendications sont inaudibles, leurs révoltes invisibles, etouffées par un pouvoir se targant cyniquement d'être «de gauche», socialiste ou communiste!

Face à cet état des choses, que peut le cinéma ? Probablement pas grand-chose : montrer quelques images, faire entendre quelques voix ...

Dans Nous ne sommes pas au monde, j'ai choisi de faire entendre ma voix, spoliant un peu plus les pauvres paysans sans terre de leur identité, de leur existence, de leur réalité ; mais cette voix-écran est une voix irréelle, décalée par rapport aux images qui montre une réalité pragmatique et dure, elle sert de support à un chant, qui est en fait composé de l'hymne national khmer murmuré sans parole, et de deux extraits de poèmes chantés que nous apprenions au collège dans le Cambodge d'avant les Khmers rouges. Le premier de ces poèmes relate la mort d'un propriétaire terrien qui donne les dernières recommandations à ses enfants pour que ses terres puissent continuer à produire leurs fruits dans les meilleures conditions dans l'avenir, rupture et continuité que contredit la situation décrite à l'image (un groupe de paysans sans terre campant devant l'Assemblée Nationale khmère espérant vainement être entendu par les autorités publiques) qui ne montre qu'une rupture sans réparation possible. Le second poème relate les dernières recommandations d'une mère à sa fille qui va suivre son époux, et qui devra ainsi suivre toutes les règles de «bonne conduite à l'adresse de la jeune femme (pour se conformer à son époux)», règles parfaitement obsolètes et inappliquables pour la très jeune mendiante qui apparaît à l'image, probablement promise à un avenir beaucoup plus incertain et chaotique.

Cette voix, ma voix donc, je l'ai voulue fluctuante, fragile, dépendant de mon état de santé et de mes états d'âme au moment où le film est projeté : elle pourra donc être grave, aigüe, à peine audible, parfaitement aléatoire ; c'est une voix ayant vécu (je suis à présent un homme mûr) qui va chercher à l'aube de l'adolescence les sources de son chant, offrande dérisoire mais sincère en hommage à la résistance de ces femmes, ces hommes, enfants et vieillard si dignes dans leur misère …

fotografía de lo inaccesible lo demasiado cercano una playa o una mano abierta à l'abri sin retorno

vacío me pronuncia

deux fois contre le sens

infinitamente intouché



Voix en miroir et en abyme par Raphaël Bassan / Deux voix qui mentent Deux voix qui bégayent par Silvia Maglioni / Le voile de Mabuse (lère partie) par Fabrice Lauterjung / Anamorphosis of a voice par Graeme Thomson / Magma par Verb** / Le désir de tes jeux par Raphaël Soatto / Dans une langue étrangère. Un lac de Philippe Grandrieux par Rodolphe Olcèse / Sans terre, sans voix... par Sothean Nhieim / Una playa o una mano abierta par Violeta Salvatierra

étoilements est une publication émanée du Collectif Jeune Cinéma. Elle se veut un espace permettant de développer la créativité de l'écriture consacrée au cinéma expérimental et différent.

Directeur de la publication : Pip Chodorov Comité éditorial : Silvia Maglioni, Rodolphe Olcèse, Violeta Salvatierra, Marie Sochor, Graeme Thomson

Prix : 3€ / abonnement simple 10€ / abonnement de soutien 15€ N° ISSN : 1961-5574

Contact

Collectif Jeune Cinéma Mains d'œuvres, atelier 11 1 rue Charles Garnier 93400 Saint Ouen 01 40 11 84 47 etoilements@gmail.com