

**Sophie
CORMIER MILIOTIS**

**Le son comme vecteur de passage
dans le cinéma de Michael Haneke :
Le glissement d'une narration vers
une autre.**

**UFR 04 – Arts plastiques et sciences de l'art
Mémoire de Master 2**

**Mention : Master M2 Recherche
Parcours : Cinéma, Esthétique et Création**

Directeur (trice) du parcours : Mr José MOURE
Directeur(trice) du mémoire : Mme Sarah LEPERCHEY

Sophie CORMIER MILIOTIS

**Le son comme vecteur de passage
dans le cinéma de Michael Haneke :
un glissement d'une narration vers
une autre.**

Diplôme national de master / Année universitaire 2023-2024

**UFR 04 – Arts Plastiques et Sciences de l'art
Mémoire de Master 2**

**Mention : Master M2 Recherche
Parcours : Cinéma, Esthétique et Création**

Directeur(trice) du parcours : Mr José MOURE
Directeur(trice) du mémoire : Mme Sarah LEPERCHEY

Résumé

A travers une partie de la filmographie du cinéaste autrichien Michael Haneke, ce mémoire a vocation à interroger la façon dont le travail sur l'esthétique du son impacte la perception des images et le récit tel qu'il est présenté. La disharmonie apparente entre ce qu'entend le spectateur et ce qui lui est donné à voir est apparue, au cours des recherches, comme une source de narration parallèle à celle portée par le récit. Par le prisme de la spatialisation, de la linéarité du récit et de la posture du spectateur, il a été question d'observer le passage d'une narration à une autre et ses effets sur la réception du film.

Mots-clés

Michael Haneke – Son – Aimantation spatiale –

Spectateur – Délinéarisation – Acousmatique – synesthétique

Ligne narrative – Diégèse et Extradiégétique –

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier Madame le Professeur Sarah Leperchey pour son aide et sa bienveillance. Sa précision et sa disponibilité m'ont été précieuses. Je remercie également Madame le Professeur Caroline San Martin dont les cours de Création et mise en scène ont rassasié mon envie de comprendre comment se construit une séquence cinématographique et ont motivé la rédaction de ce mémoire. Je remercie également Monsieur le Professeur José Moure qui a, le premier, accepté l'idée que je choisisse de travailler sur *Funny Games U.S.* dans le cadre de mon article de recherche de Master 1, ainsi que l'ensemble des professeurs et des intervenants dont j'ai eu la chance de profiter des enseignements au cours de mes études.

Sur un plan plus personnel, je remercie Mahaut et Hélie qui m'ont soutenue et sont toujours partis du principe que j'arriverais à finaliser ce mémoire comme je l'entendais, ainsi que bien entendu, Constantin, qui a rendu possible cette année de recherche et d'apprentissage, durant laquelle je me suis épanouie encore plus que je ne l'aurais imaginé.

Je remercie également mes parents -en particulier mon père- indubitablement à l'origine de mon goût pour le cinéma, et de ma curiosité de manière générale.

Sommaire

| | |
|---|----|
| Résumé..... | 4 |
| Mots-clés..... | 4 |
| Remerciements..... | 5 |
| Sommaire | 6 |
| Introduction..... | 7 |
| Partie I : Son et signification : un propos critique qui naît du contraste ou du renforcement.. | 14 |
| I : Le son œuvre en renforcement du propos porté par les images : un réseau de signifiés en harmonie avec le visible..... | 16 |
| A) Le son et l'image : un tout indivisible ? | 16 |
| B) L'amplification du propos..... | 20 |
| II : Le son œuvre en contraste avec le propos porté par les images : un réseau de signifiés en opposition avec le visible | 31 |
| A) Le son remet en cause la nature supposée des images..... | 32 |
| B) La signification par une hiérachisation des sons..... | 35 |
| C) Le son vient se heurter à la signification des images | 36 |
| Partie II : Son et narration : la lecture du récit subit une délinéarisation et une désorientation | 42 |
| I : Le son impacte la linéarisation du récit..... | 44 |
| A) Le son, acteur de la délinéarisation ou de la relinéarisation ? | 45 |
| B) Le son, vecteur d'anticipation du récit..... | 49 |
| II : Le récit subit une désorientation | 51 |
| A) La spatialisation ambiguë : création d'une fausse piste..... | 51 |
| B) La spatialisation impossible : acousmatique..... | 55 |
| Partie III : Son et réception : l'engagement du spectateur sensoriel, affectif | 59 |
| I : Un spectateur engagé..... | 61 |
| A) Un spectateur impliqué par son expérience personnelle..... | 62 |
| B) Le spectateur actif dans la création d'une nouvelle ligne narrative | 65 |
| II : Un engagement sensoriel et affectif..... | 73 |
| A) L'ouïe, sens de perception directe et immédiate..... | 73 |
| B) Le son fait primer le viscéral sur le cérébral..... | 77 |
| Conclusion | 81 |
| Bibliographie..... | 84 |
| Filmographie | 85 |

Introduction

« *L'oreille est fondamentalement plus sensible que l'œil*¹ ». Cette phrase attribuée à Michael Haneke lors de la présentation de son film *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls / 71 Fragments d'une chronologie du hasard* (1985) traduit parfaitement le travail qu'il a mené autour du son dans ses différentes œuvres, et le point de départ de ce mémoire.

Mon envie d'analyser, de décortiquer une séquence -qui s'avère parfois plus forte que celle de me laisser porter par sa magie- est née d'une séance de cinéma, plus particulièrement de la scène d'ouverture du film que j'étais allée voir.

Une voiture roule sur une voie rapide. On la suit quelques instants, puis on pénètre dans l'habitacle, dans lequel un homme, une femme et leur fils discutent gentiment. Les parents se font deviner l'interprète et le titre de différents morceaux de musique classique, qu'ils lancent tour à tour dans l'autoradio. Au bout de quelques minutes de plans de l'intérieur de la voiture puis de la route, la caméra revient sur les personnages, toujours occupés à leur blind test classique. Le son, jusqu'ici composé des bruits ambients de l'intérieur de la voiture, des quelques dialogues et de la musique de l'autoradio se coupe brutalement et un morceau de métal envahit l'espace sonore.

Funny Games U.S. (2007) vient de commencer.

La sensation, mélange de crainte et d'excitation, que j'ai ressentie a précédé toute tentative de compréhension et j'ai passé une partie du film à savourer cette découverte : le choix du son pouvait instantanément et profondément modifier le sens des images. Je n'ai eu de cesse de vouloir comprendre ce que cette scène avait vraiment suscité en moi et comment elle préfigurait une expérience cinématographique particulière.

Paradoxalement, c'est l'écoute de cette scène qui m'a fascinée, avant même les images. Mais était-ce déjà possible de distinguer celles-ci du son qui m'avait saisie ? Était-ce la musique, les images, ou la combinaison des deux qui m'avaient procuré dès l'ouverture de la version américaine, *Funny Games U.S.*, autant de malaise que d'envie de découvrir la suite ? Comment

¹. Tobisch Léopold, Michael Haneke, un réalisateur musical, France Musique sur Radio France, Article en ligne publié le 10 juillet 2020 : <https://www.radiofrance.fr/francemusique/michael-haneke-un-realisateur-musical-8430997>

deux éléments n'étant a priori pas faits pour être associés, certes, mais sans charge horribles à eux seuls, pouvaient à ce point créer le malaise et générer une telle angoisse, lancinante, qui surplomberait le film entier ?

Dans la réalité, une action est collée au son qu'elle produit : une carafe tombe et l'instant où elle touche le sol coïncide avec un bruit de verre brisé ; quelqu'un parle et ses lèvres bougent au rythme des mots que l'on entend. Michel Chion, pour qui il n'existe pas de son en tant que tel, parle de synchrone : l'œil et l'oreille perçoivent simultanément des stimuli qui vont ensemble parce que la réalité y attache un lien de cause à effet : une situation visible produit un élément audible. Penser l'audible et le visible séparément n'a alors pas lieu d'être.

Au cinéma, toute la période du muet a permis d'éviter la question de la nécessaire concomitance entre son et image. Mais dès l'apparition du parlant, la possibilité d'ajouter du son s'impose rapidement comme le meilleur moyen d'être au plus près de la reproduction de la réalité. Certains cinéastes n'ont de cesse de reproduire la synchrone précédente, dans un souci de réalisme féroce.

Pourtant, tous les auteurs ne partagent pas l'engouement suscité par l'image sonorisée. L'absence de son avait, par principe, placé le cinéma dans une forme de représentation imagée puisque la fidélité à la vraie vie ne pouvait, de ce fait, être parfaite. Pour certains, le son cristallisait un autre volet de créativité, un outil supplémentaire à la prise de distance avec le réel. A la fin du cinéma muet, deux écoles s'affrontent alors, traduisant les deux possibilités qui s'offrent au cinéaste² : d'un côté André Bazin et ses disciples qui se réjouissent de leur capacité à embrasser la véritable vocation du langage cinématographique, celle de refléter le plus fidèlement possible le monde réel. De l'autre, ceux qui y voient la fin de la créativité déployée dans les images justement pour pallier l'absence de son et rendue possible par l'absence du son. Pour eux, la fin du muet signifie la dégénérescence du travail de l'image ou du geste, au profit d'une représentation du réel.

². Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, 2004, p. 32.

Les auteurs de *l'Esthétique du film* font, référence, à ce sujet, à un manifesté signé en 1928 par Alexandrov, Eisenstein et Poudovkine, qui pose « *la non-coïncidence du son et de l'image comme exigence minimale pour un cinéma sonore qui ne fut pas soumis au théâtre* »³.

Pour faire mentir ces auteurs, la manière la plus évidente de concevoir la mise en scène du son dans un film serait donc de la faire correspondre au travail sur l'image.

Cela étant, intuitivement, le son et l'image se présentent en apparence opposition structurelle : ils ne sollicitent pas le même sens, le son semble faire davantage appel au sensitif, alors que l'on pourrait penser l'image, porteuse de la narration de manière plus immédiate, plus cérebrale. Surtout, de manière évidente, le son et l'image œuvrent en complémentarité. Leur dissociation va certes, à l'encontre d'une volonté de réalisme, mais promet alors une richesse de syntaxe certaine. Penser le travail du son de manière distincte de celui de l'image peut alors apparaître comme contre-intuitif dès lors que ces deux éléments sont intégrés à un ensemble global. Mais en considérant non plus le matériel filmique comme un tout transmis au spectateur, mais plutôt comme un ensemble de composants pouvant être dissociés les uns des autres, une toute nouvelle voie d'exploration créative s'ouvre alors. Pourquoi ne pas associer une bande sonore à une série d'images sans rapport ? Que se passe-t-il lorsqu'on décale même de quelques secondes, le moment où apparaît l'image et celui où démarrent les dialogues ? Il existe indéniablement une mise en scène du son propre, indépendante de celle de l'image. Comme ces deux éléments travaillent-ils de concert ? Quels sont les dispositifs par lesquels leur mise en résonnance participe à l'enrichissement du discours cinématographique ?

Pour tenter d'apporter des éléments de réponses, il était nécessaire d'identifier des œuvres comportant des scènes marquées par cette disharmonie apparente entre son et image. Outre la scène de *Funny Games U.S.* précitée, la filmographie de Michael Haneke se prête indéniablement à une telle étude. Nous avons choisi de concentrer celle-ci sur les films suivants : *Le Septième Continent* (1989), *Caché* (2005), *Funny Game U.S.* (2007) autoremake du *Funny Games* autrichien (1997) et, de manière plus secondaire, *Amour* (2012). Tous, à leur manière, permettent d'affiner l'impact du montage son sur le propos filmique et participent à l'élaboration de ce qui nous semble être une construction narrative additionnelle à celle que

³. *Ibidem*, p. 33.

présentent les images. Nous proposons une courte présentation de chacun d'entre eux, avant d'entrer plus précisément dans le cadre que prendra notre recherche.

Le Septième Continent / Der Siebente Kontinent (1989) : premier film du réalisateur et premier film de sa trilogie sur la glaciation émotionnelle (*emotionale vergletscherung*) (avant *Benny's Video* en 1992 et *71 fragments d'une chronologie du hasard* en 1994). Il relate le délitement d'une famille composée d'un couple et de leur fille qui, pour fuir le déterminisme et leur vie consumériste et répétitive, détruisent l'intégralité de leurs biens matériels avant de mettre fin à leurs jours.

Caché (2005) : Georges Laurent, journaliste, présentateur d'une émission littéraire voit son quotidien bouleversé lorsqu'il commence à recevoir des cassettes vidéo, envoyées de manière anonymes, de sa maison, filmée depuis la rue. Sa femme, son fils et lui y sont épiés et filmés, ce qui pousse Georges à s'interroger sur le mystérieux voyeur et le replonge dans son enfance, au cours de laquelle il a commis un acte qu'il ne s'est toujours pas pardonné.

Funny Games U.S. (2007) : Remake américain, reprise quasiment plan par plan du film autrichien, *Funny Games* sorti dix ans auparavant. Il suit le calvaire d'une famille composée de Georges, Anne et leur fils. Descendus dans les Hamptons pour les vacances, ils sont pris en otage et torturés par deux jeunes hommes qui s'introduisent chez eux au début de leur séjour.

Amour (2012) : Georges et Anne sont octogénaires, professeurs de musique à la retraite, cultivés et amoureux. Leur vie bascule lorsqu'Anne est victime d'une attaque cérébrale. L'amour du couple et le dévouement de Georges est mis à l'épreuve par la dégradation de l'état de santé de sa femme.

Parmi les différentes formes de son, la plus élaborée a priori, mais qui ne sera pas en soi l'objet de ce mémoire, est la musique. Elle joue un rôle fondamental au cinéma, véritable indicateur de tension ou d'angoisse, amplificateur d'émotion. Chez Michael Haneke pourtant, en

particulier dans les films choisis pour former le corpus principal, elle brille plutôt par son absence. A l'exception de quelques scènes dans lesquelles elle joue un rôle particulièrement significatif (notamment dans la scène d'ouverture de *Funny Games U.S.*, ou lorsque résonne en fond, l'émission *L'Eurovision* dans *le Septième Continent*), ou des films qui la placent au centre du récit presque comme un personnage (*La Pianiste (2001)*, *Amour*), il n'y en a quasiment pas.

Selon Michel Chion, « *l'absence de la musique, alors que le monde où nous vivons en est, de plus en plus ‘naturellement’ saturé, mais aussi beaucoup de films, la rend d'autant plus frappante* »⁴.

Michael Haneke considère d'ailleurs que la présence de la musique n'a de sens au cinéma que si elle est reproduite telle qu'elle existe dans la réalité, à savoir de manière résiduelle et exclusivement issue des médias. Est-il pour autant cinéaste du réalisme ? Il apporte en effet du soin à la valorisation des sons et musiques générés par la réalité de ce qu'il filme et n'entend pas ajouter ni créer ce qui ne saurait exister dans cette réalité. A cette exigence de véracité s'ajoute une minutie très particulière. Nadine Muse, ingénierie du son et monteuse son raconte que lorsqu'elle a travaillé avec ce dernier, il lui est arrivé d'écouter plus d'une vingtaine de sons avant de choisir le silence d'appartement qui lui convenait, faisant à la fois preuve d'une exigence de réalisme sonore et de rigueur dans l'habillage phonique des séquences de ses films.

Cela étant, les films de Michael Haneke sont autant d'essais, d'expérimentation de mise en scène. Se gardant d'une pure reproduction de la réalité, il marque ses longs métrages d'un éclatement des éléments qu'il fait jouer les uns avec les autres, les uns contre les autres, déconstruisant ce qui, dans la réalité, apparaît comme un ensemble indivisible. C'est le cas du son et de l'image mais également d'une certaine manière de la temporalité, de la notion de fiction, du cadre narratif linéaire. Il n'est donc ni surprenant ni même novateur d'interroger la place laissée à la mise en scène du son dans le cinéma de Michael Haneke, qui semble s'affranchir des contraintes dramatiques du récit. Loin d'adopter un discours qui suit le schéma attendu par le spectateur et qui aurait pour procédé l'adéquation image-son, il fait exploser le cadre narratif en s'appuyant sur l'esthétique du son.

⁴. Michel Chion, *La Musique Au Cinéma*, Paris, 2019, Fayard.

Interroger justement l'esthétique du son pose la question de l'appréhension de celui-ci et de son intégration au récit qui nous est présenté. Contrairement à la représentation du visible dont la présence ou l'absence dans le champ est facilement identifiable, le parallèle n'est pas faisable avec le son. Un son qu'on qualifierait d'hors champ, est-ce celui qu'on entend sans pouvoir identifier sa source dans l'image ? Et lorsque sa source n'est pas identifiable dans l'image, est-il pour autant non diégétique ? Le son peut-être en effet la manifestation de l'existence d'un objet ou d'un acte diégétique (une assiette se casse, que la chute ait lieu dans le champ ou hors champ) mais également un commentaire extradiégétique de ce qui est représenté. Avec la possibilité de sortir de l'évidence de la synchrone, qui lie indéfectiblement une action et son bruit, commence à germer l'idée qu'il existe une narration sonore à côté de la narration visuelle. Une structure sonore à côté de la structure créée par le montage des images.

André Gaudreault et François Jost définissent⁵ d'ailleurs le cinéma sonore comme un double récit et démontrent, comment en se dispensant de la concomitance image/son qui existe dans la réalité, le récit s'enrichit d'une valeur supplémentaire. Porteurs de signification claire pour le spectateur qui les identifie en fonction de sa connaissance du réel, les bruits peuvent être -associés aux images- porteurs de discours : un plan montre un jeune garçon jouant au ballon. Il lance la balle à l'intérieur d'une maison. S'ensuit un bruit de verre cassé, qui fera immédiatement comprendre au spectateur l'histoire suivante : le ballon a percuté un vase ou un objet fragile et l'a brisé. Seul le son, à défaut d'images correspondantes, aura permis cette déduction.

Il semble donc relativement clair que le son, loin de ne faire que soutenir le propos visuel apporte une valeur ajoutée. Michel Chion reconnaît d'ailleurs que la force du son porte même :

« (...) jusqu'à procurer l'impression, éminemment injuste, que le son est inutile, et qu'il redouble un sens qu'en réalité il amène et crée, soit de toutes pièces, soit par sa différence même d'avec ce qu'on voit⁶ ».

Ce postulat a conduit la réflexion menée sur le rôle du son dans le cinéma de Michael Haneke : de quelle manière l'esthétique du son parvient-elle à créer du sens et à favoriser

⁵. André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, 2017 Armand Colin.

⁶. Michel Chion, *Son et Image au Cinéma*, Paris : Nathan, collection "Cinéma et Image", 1990, pp. 8-9

l'apparition d'un nouveau niveau de lecture ? Comment s'opère le glissement de la narration visuelle vers cette narration secondaire, créée par l'interaction du son et de l'image auxquels le travail cinématographique a rendu leur indépendance ?

Dans une première partie, nous essaierons d'étudier la manière dont le cinéaste, dès lors qu'il décide de s'affranchir du réalisme et d'embrasser la possibilité de faire jouer le son et l'image de manière dissociée, ouvre une voie à la création d'un nouveau niveau de lecture qui va venir renforcer le propos (I.1.) ou s'inscrire en contraste avec celui-ci (I.2.). Dans une seconde partie, nous verrons comment la scission du son et de l'image conduit à d'autres éclatements, celui de la linéarité du récit, (II.1) ou de l'aimantation spatiale (II.2) perturbant la réception de celui-ci.

A travers ce glissement, il semble également intéressant d'interroger l'impact qu'a sur le spectateur la distorsion entre ce qu'il voit et ce qu'il entend. Perturbé dans ses attentes, il est contraint de confronter deux niveaux de narration. S'intégrant dans un ensemble de dispositifs par lesquels Michael Haneke bouleverse la posture habituelle du spectateur, la dissociation du son et de l'image force le spectateur à s'impliquer (III.1) et à être acteur de la réception. C'est ainsi qu'au-delà d'une position passive de compréhension du sens du message qui lui est transmis, il est contraint d'expérimenter le récit. La mise en scène du son agit directement sur ses affects le faisant expérimenter de manière plus viscérale que cérébrale, ce qui lui est présenté (III.2).

Partie I : Son et signification : un propos critique qui naît du contraste ou du renforcement

Avant même d'être envisagé comme étant un prolongement de la narration visuelle ou sa contradiction, le son présente la particularité de recouvrir plusieurs significations possibles. Dans son article *Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction*, Rémy Adjiman cite l'exemple de Jean-Pierre Halbwachs, ingénieur du son, pour qui « *le chant d'un oiseau ou les notes d'une boîte à musique peuvent être traités et mis en correspondance avec des images pour susciter un malaise et transformer ces petits sons charmants en des ambiances particulièrement inquiétantes*⁷ ».

Jean-Pierre Halbwachs évoque déjà là l'idée que la combinaison de deux éléments a priori distincts mais souvent indissociés en fait naître un troisième : une ambiance, un symbole, une information. Au-delà de leur seule somme, le son et l'image travaillent ensemble et oeuvrent en résonnance, sortant de la simple illustration commune pour apporter un sens au propos adressé.

Dans son étude de la scénarisation musicale du film *Short Cuts* (1993) de Robert Altman, Gérard Dastugue reprend cette pensée selon laquelle le concours du visible et de l'audible crée un nouveau niveau de langage :

⁷ ADJIMAN Rémi. « Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction ». In: *Communications*, 102, 2018. Exercices d'ambiances. Présences, enquêtes, écritures. pp. 137-151.

« L'utilisation du jazz, des chansons et le rôle alloué aux deux seuls personnages - tous deux musiciens-créés par rapport aux écrits de Raymond Carver concourent à une syntagmatique musicale qui se développe parallèlement à la diégèse et qui tisse son propre réseau de signifiés, agissant en harmonie ou en contrepoint avec le visible⁸ ».

La mise en place progressive de ce nouvel enchevêtrement de signifiés va avoir un effet sur le message porté par le film, en agissant tantôt en harmonie, tantôt en contrepoint avec celui-ci, véhiculé en premier lieu par l'image. Comme nous le verrons plus loin, la scène finale du film *Le Septième Continent* présente une mise en scène sonore qui renforce et incarne totalement le propos tenu : la famille détruit tous les objets matériels, méthodiquement, consciencieusement et sans aucun état d'âme apparent, ce qui se traduit phoniquement par une absence totale de sons « humains » (parole, souffle, bruitage vocal) et une mise en exergue des bruits produits par la destruction des objets. A l'inverse, l'ouverture du film *Funny Games U.S.* présente une telle dissonance entre la musique et les images que la scène a priori inoffensive se pare d'une ambiance angoissante. Dès lors qu'il décide de s'affranchir du réalisme et d'embrasser la possibilité de faire jouer le son et l'image de manière dissociée, le cinéaste ouvre une voie à la création d'un nouveau langage, d'un nouveau niveau de lecture qui va venir renforcer le propos (I.1.) ou s'inscrire en contraste avec celui-ci (I.2.).

⁸. Gérard Dastugue. « La scénarisation musicale dans *Short Cuts* de Robert Altman ». In: *Anglophonia/Caliban*, n°11, 2002. *Musique et littératures : Intertextualités*. pp. 219-225.

I : Le son œuvre en renforcement du propos porté par les images : un réseau de signifiés en harmonie avec le visible⁹

Étudier la mise en scène du son, indépendamment de l'image à laquelle il va être associé peut paraître paradoxal. Ils sont pourtant en opposition structurelle. En premier lieu, ils ne sollicitent pas le même sens. Nous y reviendrons pour évoquer l'impact de la mise en scène du son sur la perception du spectateur, mais la vue permet un contrôle relatif des signes perçus, ce qui n'est pas physiologiquement le cas de l'ouïe : « *Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières* »¹⁰.

Le son semble faire appel au sensitif, alors que l'on pourrait penser l'image, porteuse de la narration de manière plus immédiate, plus cérébrale. C'est donc à deux niveaux et presque deux instants de perception différentes que s'adressent les signes visibles et les signes audibles. Mais au-delà de cette différence intrinsèque, de manière assez évidente, le son et l'image œuvrent en complémentarité. Ils se nourrissent l'un et l'autre et parviennent en réalité au récepteur comme un ensemble fusionné.

A) Le son et l'image : un tout indivisible ?

Michel Chion parle d'un ensemble unique et explique que malgré leur opposition structurelle, ils sont perçus spontanément comme un tout unitaire. L'auteur affirme qu'il n'existe pas réellement de bande son, les éléments formant l'appareil filmique sonore et visuel étant indivisibles. Ce sont d'ailleurs bien des ensembles que perçoit le spectateur si l'on règle la question de l'aimantation et de la spatialisation du son ; il reçoit un tout, qu'il n'a souvent ni le besoin et ni le réflexe de décomposer. La perception simultanée des deux éléments a été pensée sous le terme de synchrèse par Michel Chion :

⁹ Pour reprendre l'expression de Gérard Dastugue *La scénarisation musicale dans Short Cuts de Robert Altman*.

¹⁰. L'expression est de Pascal Quignard, auteur du livre *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy (1996) et d'une émission radiophonique pensée comme une « polyphonie des écritures pour questionner le savoir-ouïr »

*« Nom forgé que nous donnons à un phénomène psycho-physiologique spontané et réflexe, universel et dépendant de nos connexions nerveuses, qui consiste à percevoir comme un seul et même phénomène se manifestant à la fois visuellement et acoustiquement la concomitance d'un événement sonore ponctuel et d'un événement visuel ponctuel, dès l'instant où ceux-ci se produisent simultanément, et à cette seule condition nécessaire et suffisante »*¹¹.

Cela revient à faire en sorte que le montage image et le montage son coïncident et forment un ensemble tel qu'il pourrait exister dans la réalité. Et c'est ainsi que le spectateur le reçoit.

Ce mécanisme spontané soulève deux interrogations : celle de la simultanéité de l'action qui se déroule à l'image et du son qui l'accompagne, et celle de la cohérence de la réunion de ces deux éléments : le son se réfère-t-il à l'action qui est montrée ? L'histoire que racontent les images est-elle la même que celle que racontent les sons ?

Lorsque ces questions appellent une réponse positive, Laurent Jullier parle d'effet synesthétique :

*« Il arrive que nous ayons l'impression que bande-son et bande-image collent merveilleusement bien l'une avec l'autre, et qu'il ne saurait être question d'imaginer ces deux images-là avec d'autres sons ou l'inverse – cette « correspondance » parfaite, chère aux Romantiques, s'appelle un effet synesthétique ; c'est un moment où le terme même d'audiovisuel ne peut s'écrire qu'en un seul mot, sans trait d'union aucun. David Lynch y est très sensible : « Tout travaille dans le même sens, et ça vous transporte... Quand ça marche, c'est quelque chose de magique, qui peut vous envoyer, vous savez, plus haut » (Soundscape, 2003). »*¹²

Dans une vision réaliste du cinéma, c'est cet effet synesthétique qui va être recherché. Le cinéaste filme une scène de dîner ou une scène dans la rue, et en captant les images, il capte le son ambiant, celui qui est créé par les actions filmées : une voiture qui passe, des couverts

¹¹. Michel Chion, *Le son. Oùir, écouter, observer*, Paris, Armand Colin, 2018, pp. 257-261.

¹². Laurent Jullier, *Le son au cinéma*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2006, coll. *Les Petits Cahiers*, p. 59-60

qu'on manipule. Ainsi, comme le relève Florence Gavras dans sa thèse *Mimésis, narrativité et esthétique* :

« *L'expression dit bien « aller voir un film » ; néanmoins, il faut souligner d'une part l'importance du son depuis l'invention du cinéma sonore, qui le met à égalité avec l'image, et d'autre part il faut, en construisant un conglomérat de deux verbes, insister sur le caractère global de la perception spectatorielle. La double dimension du visible et de l'audible n'est pas une simple addition ; l'invention du sonore a proposé une nouvelle manière de « voir » les films, c'est-à-dire un nouage entre ces deux dimensions perceptives¹³ ».*

Cela étant, rien n'impose de conserver une telle fidélité à la réalité et de la même manière qu'un cinéaste va organiser les éléments visuels et leur mobilité à l'écran par la mise en scène, il peut habiller la réalité qu'il recrée du vêtement sonore de son choix.

C'est toute la recherche créative du cinéma de Michael Haneke, qui dit d'ailleurs de lui-même « *Je suis un homme d'oreille, pas de l'œil*¹⁴ ». Il entend donc, avant de voir et on retrouve ce soin et cette recherche portée au son, à travers ses films, dans lequel il est encore plus qu'ailleurs question de choix artistique et significatifs. Son cinéma s'élabore dans l'éclatement des composantes d'un film pour une reconstitution qui permet à chaque élément de faire sens et de prendre une dimension significative.

A partir du moment où l'on conçoit le son et l'image de manière séparée, que leur perception n'est plus englobée dans un ensemble indivisible, il est alors possible de leur accorder une attention séparée et d'en saisir le sens de manière distincte. Un double niveau de perception et de lecture apparaît alors, niveau créé par le décalage temporel (on perçoit l'un puis l'autre) ou par leur disharmonie malgré leur concomitance. En tout état de cause, l'image et le son travaillent ensemble, à proposer un message complexe qui s'affranchit du réalisme dans lequel on entend ce que l'on voit, ni plus ni moins, comme une pure reproduction de la réalité.

¹³. Florence Gravas. *Mimésis, narrativité, expressivité. Le cinéma dans son rapport au réel*. Philosophie. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2014, p. 6.

¹⁴. Tobisch Léopold, *Michael Haneke, un réalisateur musical*, France Musique sur Radio France, Article en ligne publié le 10 juillet 2020 : <https://www.radiofrance.fr/francemusique/michael-haneke-un-realisateur-musical-8430997>

D'une création d'ambiance à une information précise, la façon dont le son est mis en scène assure différentes fonctions. Laurent Jullier évoque par exemple la présence graduelle « *climatique* » :

« *En premier lieu ils ne déclenchent pas de réactions bien nettes chez leurs auditeurs, dont les "liens sensori-moteurs" avec l'environnement apparaissent plutôt "relâchés", pour utiliser la terminologie de G. Deleuze. Ensuite leurs occurrences ne donnent pas lieu à des différences de savoir entre spectateur et personnages. On dira que leur fonction, comme dans un film-concert, relève plutôt du climatique ; chuintements et grondements, qui couvrent d'ailleurs la quasi-totalité du film, installent les spectateurs dans un bain sonore dont l'effet consiste : - chez ceux d'entre eux qui perçoivent les sons de manière traditionnelle, à faire naître une sensation d'"inquiétante étrangeté", de menace diffuse (le bruit comme indice de la présence plus ou moins réelle de machines invisibles, inquiétantes, capricieuses) ; - chez les "nouveaux spectateurs", à fournir la matière d'une "perception pure", d'un plaisir de l'oreille indépendant des rôles que jouent ou pourraient jouer les sources suggérées dans le récit et/ou le monde narratif.* ¹⁵»

On perçoit bien, en creux, les fonctions alternatives auxquelles le son va pouvoir être assigné. L'occurrence d'un son, associé à une image avec laquelle, sans nécessairement entrer en dissonance- il va créer un décalage significatif (d'ampleur par exemple) va apporter au récepteur une information que n'auront pas les personnages. C'est notamment le cas lorsqu'une musique extradiégétique vient soutenir avec force un propos tenu par les images.

Sur la musique, d'ailleurs, dans son ouvrage, *Histoire et fonction de la musique de film*, cité par Jean-Rémy Julien¹⁶, Arthur Hoérée expose les trois fonctions de l'intervention de la musique. Très pragmatique d'abord, elle a pour but initial de couvrir le bruit des appareils de projection. Elle est ensuite utilisée pour favoriser l'entrée et le maintien du spectateur dans la fiction, en limitant les sons pouvant contrecarrer la réception de ce dernier, assignant aux bruits perturbateurs une fonction dite « continue ». Enfin, et c'est là le cœur de notre étude, il évoque une troisième fonction, la fonction dite « esthétique » : la musique a également pour rôle et

¹⁵. L. Jullier, *Henry Spencer rentre chez lui : analyse sonore d'une séquence d'Eraserhead, Le bruit au cinéma. Approche sémio-cognitive des occurrences du bruit dans les films sonores de fiction*, Thèse de doctorat, Roger Odin dir., Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 612-619.

16 Julien Jean-Rémy. *Défense et illustration des fonctions de la musique de film*, Paris, 1987, Vibrations, . pp. 28-41

utilité d'« *enrichir le film de sa propre substance, approfondir le sens des images, accentuer ou contrecarrer leur rythme* ».¹⁷

La deuxième fonction évoquée chez Arthur Hoérée contribue à lui conférer toute son efficacité : elle annonce le début d'une histoire qui va être racontée au spectateur. Outre les pages symphoniques triomphales de la Twentieth Century Fox ou le rugissement caractéristique du lion de la Metro Goldwyn Mayer, qui ouvrent le générique, l'intervention même de la musique s'inscrit dans une situation par nature irréaliste puisqu'il n'existe pas de situation dans la vie réelle dans laquelle un morceau musical viendrait illustrer une scène de la vie quotidienne. Cette incongruité est l'une des premières auxquelles le spectateur choisit d'adhérer scellant son accord à la fiction et se laissant absorber par celle-ci. C'est également la musique qui clôt l'histoire qui vient d'être racontée, celle du générique de fin renfermant traditionnellement toute la grandiloquence que comporte le récit.

B) L'amplification du propos

Michael Haneke, on l'a vu, considère qu'il ne devrait quasiment pas y avoir de musique dans un film, sa survenance n'ayant de légitimité que si elle est issue d'une radio ou d'une télévision, comme c'est le cas dans la réalité. Paradoxalement, ce réalisme ne l'empêche pas d'avoir recours au son pour dépasser cette représentation du réel et renforcer voire amplifier le bruit produit par ce qui est montré.

1) *Soutien précision et caractérisation : valeur informative*

Avant même d'aborder la symbolique que peut comporter le choix de tel ou tel son pour accompagner une situation visuelle, la première fonction que l'on peut lui reconnaître est une fonction informative. Elle intervient notamment dans la caractérisation des personnages. La

17. *op. cit.*

musique, le volume des sons ambiants et la façon dont la mise en scène va chercher à les hiérarchiser est un choix esthétique qui sert indéniablement la présentation des personnages et de leur environnement. Jouant sur les connaissances sociologiques du spectateur et sur ses a priori, Michael Haneke place ainsi les membres de la famille de *Funny Games U.S.* dans un cliché sonore que l'on identifie aisément et immédiatement. La scène d'ouverture est un formidable tableau de famille aisée, ce que le son vient exposer sans ambiguïté, en tout cas, au départ. En choisissant de les faire jouer à un blind test sur des morceaux de musique classique, le cinéaste joue le jeu de ses personnages et construit leur monde de manière assez claire.

Chaque élément de la bande sonore est un indice de leur niveau de vie et de leur classe sociale : Anne insère un CD dans le lecteur et attend de Georges, son mari, qu'il devine de quel compositeur et de quel morceau il s'agit. Les premières notes se font entendre et l'échange du couple est à lui seul un formidable révélateur :

WOMAN (O.S.)
Björling. Suliotis?

MAN (O.S.)
Close. Björling is easy.

WOMAN (O.S.)
Tebaldi?

MAN (O.S.)
You win!

WOMAN (O.S.)
(upbeat)
My turn.

EXT. LAKESIDE ROAD - CONTINUOUS
The MUSIC continues.
More aerial shots of the SUV with the boat in tow.

MAN (O.S.)
Gigli?
WOMAN (O.S.)
Of course, but what?
WOMAN (O.S.)
Well, darling?
MAN (O.S.)
I'd say Handel.

WOMAN (O.S.)
Right, but what is it?
MAN (O.S.)
Not a clue!

Seconds pass. We parallel track from the water with the SUV

WOMAN (O.S.)
Well?
MAN (O.S.)
I give up. What is it?
WOMAN (O.S.)
Three two to me!

18

Les noms d'artistes échangés (Jussi Björling, chanteur d'opéra suédois, Beniamino Gigli, ténor italien), le sont avec légèreté et évidence (« *easy* », « *Of course* »), alors qu'il ne s'agit pas de personnalités appartenant à la culture populaire, mais d'une forme de culture réservée à une certaine élite, définition qui sert totalement le propos du film. Ainsi que le relève Philippe Coulangeon sociologue français, directeur de recherches au CNRS :

« *Globalement, les classes supérieures cultivées tendent à se démarquer nettement du ‘goût moyen’, caractérisé par l’écoute exclusive de la musique de variété, et adhèrent en beaucoup plus grand nombre à une forme d’éclectisme éclairé qui combine le goût*

¹⁸. Transcription libre partagée sur le site Reddit :
<https://drive.google.com/file/d/1NCt5cGGljntFsmtWjqGPp75WXZQ2aYpG/view>

de la musique classique et de l'opéra et l'attrait pour des genres situés à la périphérie du domaine de la musique savante, comme le jazz, en particulier. »¹⁹

Le thème du jeu, central dans ce film est d'ailleurs ici traité sous une forme très spécifique et qui tranche avec la forme que prendront les « amusements » auxquels s'adonneront les tortionnaires du couple au fur et à mesure du récit. A ce stade, leur cauchemar n'a pas commencé, et l'enjeu de leur challenge est d'identifier une œuvre musicale réservée à l'élite culturelle et son interprète.

C'est donc tout une sphère de la population américaine que convoque Michael Haneke, par un tableau composé des décors, du vocabulaire utilisé par les personnages, du volume sonore avec lequel ils s'expriment (doux, posé), de leurs vêtements et de la façon dont ils sont introduits dans la narration : ils roulent dans un SUV tirant un bateau à voile à destination des Hamptons, station balnéaire huppée des Etats Unis. Le propos est donc étayé par le style musical et le jeu auquel les personnages s'adonnent.



¹⁹. Coulangeon, Philippe. « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol. 44, no. 1, 2003, pp. 3-33. <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-francaise-de-sociologie-1-2003-1-page-3.htm>

Au-delà de la musique et du caractère ludique qui lui est conféré (un jeu de devinettes qui semble réjouir les parents), le son ambiant est à l'avenant : les propos sont calmes et le timbre feutré. Rien ne semble pouvoir perturber leur sérenité. Le son occupe ici une fonction illustrative et emblématique à fois, et sa force évocatrice, en creux, de la tragédie qui s'apprête à arriver n'en est que plus forte.

La musique est donc également une source de caractérisation des personnages, constituer une part de leur identité, cette qualification pouvant aller jusqu'à incarner, personnaliser la présence d'un personnage comme c'est le cas pour *La Nuit du Chasseur* (Charles Laughton, 1955) ou *Les Dents de la mer* (Steven Spielberg, 1976), comme le relève Jean-Rémy Julien :

« *Dans La Nuit du chasseur de Charles Laughton (1955), le compositeur Walter Schumann dote le faux pasteur assassin de deux tierces mineures coagulées* »



qui deviennent une marque sonore aussi indélébile que les quatre lettres du mot hate (haine) tatouées sur les phalanges de Robert Mitchum, héros de ce conte de fées morbide. Ces quatre notes ne sont jamais repérables comme telles lors d'une première vision du film ; elles envahissent l'écran lorsque, étudiant le film, on les repère à chaque apparition du faux ecclésiastique/vrai bandit...²⁰ »

Cette évocation qui prend la forme d'un motif n'a de sens que parce qu'elle travaille avec la narration visuelle : le cinéaste choisit délibérément d'associer avec systématisme un élément visuel à une suite de sons qui, seule, n'a pas de signification particulière. Au-delà de la reproduction de notes qui se suivent, le cinéma œuvre comme véritable langage générant du sens et faisant germer du sens là où la réalité n'en apporte pas nécessairement. Les notes sortent du seul effet qu'elles produisent pour prendre une dimension signifiante.

²⁰ J.R Julien, *op. cit.*, p.32

En d'autres termes et pour reprendre la formule de l'auteur précité :

« Chaque élément thématique « plein » apparaissant récurrent ou disparaissant devient, dans une perspective musicalo-sémantique, porteur des signifiés et des signifiants qui lui ont été attribués par le compositeur au moment de la rédaction de sa partition²¹ ».

L'ancrage des personnages dans une société datée et que Michael Haneke place sciemment dans une époque et dans une classe sociale spécifique pourrait être rapproché de la définition de l'environnement d'Eva et ses parents dans *Le Septième Continent*. Avant même d'y trouver des indices de la société auquel ils appartiennent, la mise en scène du son est très révélatrice de ce qu'ils sont et de leur rapport au monde. L'absence de son, de musique, permet en effet une forme de définition en creux des personnages dont on ne voit que la matérialité du quotidien. De ce fait, privés des sentiments et des sensations que génère la musique, le récit est davantage ancré dans une neutralité chirurgicale, et renforce la démarche de déshumanisation entreprise par le cinéaste, qui ne fait que suivre celle que poursuivent ses personnages : la fin de la vie.

Au centre des préoccupations de cette famille, les éléments propres à la société de consommation à laquelle ils appartiennent permet de les ancrer eux aussi dans une époque spécifique. En l'occurrence le constat le plus prégnant concernant la sonorisation de ce film reste le fait que le film ne comporte quasiment aucun élément musical.

Cela étant, la musique diégétique, par sa relative absence, les définit également. Ce film incarne le réalisme du cinéaste qui considère que la musique ne doit être présente que sous la forme sous laquelle elle existe dans la réalité, à savoir émise par la radio ou la télévision. C'est donc par l'intermédiaire d'un poste de télévision que la musique intervient de manière diégétique dans le film et le choix du programme (diffusé en fond sonore, peu perceptible) est là encore significatif puisqu'il s'agit de l'*Eurovision*, programme populaire et plutôt porteur de l'idée que ni Ann ni Georges ne s'intéressent à la culture musicale.

Outre sa fonction informative et propre à la contextualisation du récit, le son intervient également au soutien du propos filmique en incarnant une certaine forme de symbolisme.

²¹. *Ibid.*

2) *Soutien amplification, renforcement symbolique*

Au-delà de faciliter l'entrée du spectateur dans la fiction, le son -et dans ce cas précis, il s'agit plus souvent de la musique- permet aussi de favoriser ou de maintenir une immersion émotionnelle dans la fiction. L'un des procédés fréquemment constatés consiste à créer un pont entre une musique diégétique et une musique extradiégétique, la seconde prenant le relais de la première, souvent plus forte, plus marquée, plus théâtrale.

L'exemple de la scène culte de la marche dans *Le Pont de la rivière Kwai* (1957) de David Lean en est un bon exemple : les soldats exténués, dépenaillés, suivent Alec Guinness dans une marche militaire devant leur tortionnaire japonais en sifflant ce qu'on appelle désormais Colonel Bogey March (« *Hello, le soleil brille* » en France). L'air est sifflé, à bout de souffle, au rythme de leurs pas, et on suit leurs visages épuisés par le travail et la chaleur, lorsqu'un orchestre totalement imaginaire vient au soutien de leur mélodie, transformant cette torture en acte de bravoure presque de défiance, en tout cas, jouissif pour le spectateur.

L'air sifflé par les soldats reste perceptible et le son diégétique vient trouver un soutien narratif à la musique jouée par l'orchestre. La passerelle diégétique/extradiégétique ne modifie pas le sens de la scène, mais en injectant l'ampleur et l'emphase dont les soldats sont alors physiquement incapables, la musique de fosse permet alors de faire ressentir au spectateur la force émotionnelle de l'instant.

Le pont entre une musique d'écran et une musique de fosse est une mécanique que l'on observe chez Michael Haneke, dans plusieurs de ses films. Le passage d'un monde à un autre se fait plus volontiers dans ce sens, faisant naître une situation dans la fiction au sein du récit, pour lui donner une ampleur, une symbolique que seul, le recul de l'extradiégétique semble permettre.

Cela étant, c'est l'inverse qui semble se passer lorsque Eva attend son père sur le parking dans *Le Septième Continent*. La scène montre Eva évoluer entre les voitures, au son du morceau d'Alan Berg et tout porte à croire que la musique est extra diégétique : elle semble suivre Eva

dans ses déambulations, elle ne change ni de volume ni de clarté et sa présence pas relevée par les deux autres personnages qui apparaissent dans le parking. Pourtant, elle sera stoppée nette par une porte de voiture qui claque, marquant, pour Michel Chion, son appartenance à la diégèse. Sur ce point toutefois, Christine Delpit, dans son mémoire²², s'écarte de cette interprétation : selon elle, le grain et le timbre de la musique révèle une émission extradiégétique, ce qu'elle relève comme étant cohérent avec la nature du morceau :

« 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 lendemain²³ ».

Elle conclut, comme nous l'exposons plus bas, qu'il s'agit non pas d'une musique diégétique comme Michel Chion la décrit, mais de l'expression de l'univers intérieur d'Eva. Notons toutefois que cette passerelle in/off est relativement rare dans ce premier volet de la triologie de la « glaciation émotionnelle ». Dans la grande majorité du film, les sons sont diégétiques, émanent de l'action et du récit, souvent assez désagréables à l'oreille ou porteur d'une charge négative : la gifle donnée par Anna à Eva, une porte qui claque, le lavage de la voiture, Eva qui crie voyant ses poissons mourir. Dépourvu de commentaire, ou d'accompagnement par les dialogues ou le comportement des personnages, ce son *in* n'est pas non plus relayé par un son *off*, ce qui -en maintenant le spectateur dans un univers diégétique froid et déshumanisé-, participe à entretenir une ambiance malaisante et austère.

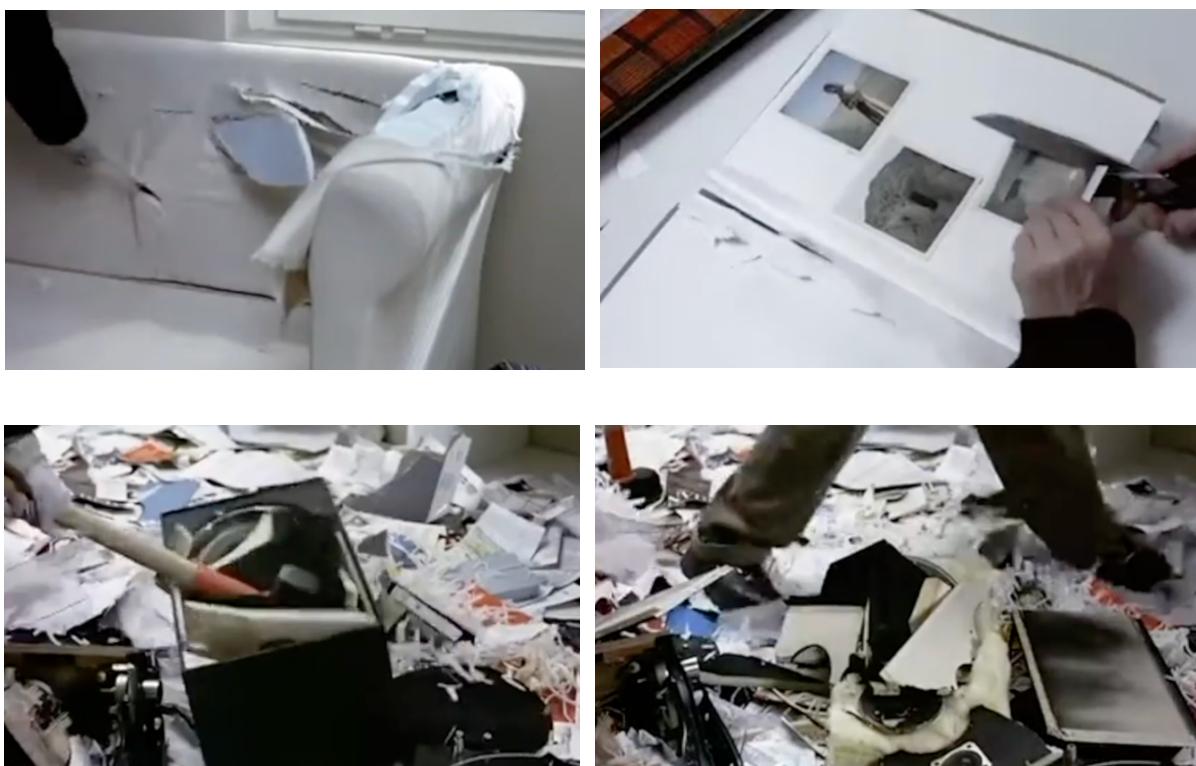
L'amplification du propos ne passe pas nécessairement par un passage d'une musique d'écran à une musique de fosse. Dans les films de Michael Haneke, plusieurs scènes sont marquées par un montage qui redistribue la place de chacun des sons que la réalité pourrait sembler présenter à totale égalité au moment de leur perception. Sauf à ce que la distance entre la source du son et le récepteur, ou le volume -contrôlé par l'homme- ne permette à l'oreille de les mettre naturellement sur différents plans, les sons parviennent, dans la réalité, avec la même intensité, celle produite par les objets qui les génèrent. En choisissant de mettre en valeur une ligne sonore par rapport aux autres, le cinéaste parvient à créer une forme de hiérarchie entre les informations

²² Christine Delpit, *La maîtrise du son dans la mise en scène de Michael Haneke*. p 20.

²³. C. Delpit, *op.cit.*

qu'elles véhiculent. La modulation que permet le montage fait, là encore, jaillir une signification qui dépasse la seule somme « image/son ».

Dans la scène finale du film *Le Septième Continent*, la famille composée d'Anne, Georges et Eva entreprend de ruiner l'intégralité de leurs biens matériels avant de procéder à leur autodestruction, leur suicide. Aucun bruit émanant des personnages n'est perceptible : ni dialogue, ni souffle ni même de respiration. Pourtant les sons envahissant l'espace sont clairs et relativement forts, laissant penser qu'à volume identique, on percevrait forcément quelques bruits qu'on pourrait qualifier « d'humains ». Le montage met en exergue la destruction, que ce soit par l'image (les plans sont rapprochés, on ne voit aucun visage, seules des mains, pourvues d'outil de destruction) ou par le son.



Dans cet extrait, le son intervient pour étayer le propos tenu par les images, mais plus encore, il incarne sensiblement ce que le spectateur voit. La scène est dépourvue de dialogue. Comme privés d'humanité, les personnages évoluent dans une ambiance exclusivement sonorisée par les bruits ambients, propres au monde qui les entoure. Ajoutant au côté méthodique et

à la désincarnation de la scène, seuls se font entendre les objets qui se cassent et les débris qui tombent. Les bruits sont désagréables à l'oreille, très secs et brutaux. Les faits, mécaniques et matériels existent, aux dépens des personnages qui n'existent pas phoniquement. La représentation est toutefois relativement réaliste puisque les bruits correspondent à ceux que sont censés produire la destruction des objets que l'on voit à l'écran (photos déchirées, canapé lacéré...) mais la scène se pare d'un filtre qui semble même dépasser la réalité : ce sont les seuls bruits que l'on entend -on devrait entendre les sons produits par l'effort des personnages, des respirations- et on les entend avec une clarté et un volume qui paraît irréel, poussé comme pour amplifier la violence que les actes produisent.

C'est donc une création non réaliste (une partie des bruits seulement est entendue, un tri que ne peut pas faire le réel), qui se pare malgré tout d'un vernis réel (les bruits perçus sont bien ceux que produisent les actes et ils se font entendre concomitamment à la survenance de ces actes) tout en suggérant malgré tout une ampleur au-delà du réel (les bruits sont clairs, rigoureux et semblent amplifiés). Outre le réalisme du montage du son, la façon dont la matérialité de ceux-ci prend le pas sur l'humanité sert également la volonté de Michael Haneke de traiter de la réification des personnages. La façon dont les choses prennent la place des hommes, dont les personnages se heurtent à la robotisation du monde qui les entourent sans parvenir à en sauvegarder leur humanité s'exprime aussi par les choix esthétiques liés au son. Ajoutés aux plans similaires à ceux du début du film, cadrés de telle sorte qu'on ne distingue aucun visage, mais uniquement des mains qui effectuent des gestes mécaniques, le son ne fait que rappeler cette matérialité. Dans cette scène finale, les plans ne restituent pas la subjectivité des trois personnages : on voit les mains, maniant les outils de destruction et la seule chose que l'on entend, ce sont des objets qui se brisent. Le son, comme la vue, est parcellaire, fragmentée et toujours mis en scène pour restituer cette dureté matérielle. L'humanité, la chair, la subjectivité n'est jamais restituée dans sa totalité comme si elle était perdue, irrécupérable.

Cette modulation prenant la forme d'une hiérarchisation des sons a parfois été rendue possible par l'utilisation du hors champ dans le cinéma de Michael Haneke. En valorisant le hors champ dans certaines scènes, Haneke fait porter au son le message principal : l'image projetée n'apporte pas d'information ni d'élément significatif et le son perçu est celui de la situation qui se joue hors de l'écran. La narration est alors assurée par le son, qui se fait le relais du message que le cinéaste veut adresser au spectateur. Et en mettant en lumière ce qui n'est

pas perceptible immédiatement par l'image, Michael Haneke fait émerger un propos alternatif, à celui que l'on voit.

Ce faisant, il place le spectateur dans la position inconfortable de celui qui regarde, impuissant C'est le cas dans *Funny Games U.S.* lorsque ce dernier est contraint d'assister à une scène triviale (l'un des jeunes hommes se préparer un sandwich) tout en étant conscient que se joue à côté une scène d'horreur (hors champ, des cris de douleur se font entendre). La culpabilité s'ajoute au malaise devant ce choix éditorial qui le force à privilégier l'anodin par rapport au grave et la nonchalance avec laquelle le personnage de Paul prépare son sandwich en devient monstrueuse. Notons ici que l'emploi du hors champ participe à rendre paradoxalement la scène insupportable, le spectateur ayant à imaginer ce qu'il ne voit pas, mais qu'il entend.

Dès lors que le cinéaste choisit de s'émanciper de la représentation réaliste de la combinaison son/image, naissent des possibilités infinies de mise en résonnance de l'un avec l'autre, ou même des sons entre eux. En acceptant de dissocier les deux, le propos gagne en ampleur, en profondeur et offre un nouveau degré de perception. Au-delà d'un renfort harmonieux, le son œuvre néanmoins également pour une remise en question du sens a priori véhiculé par les images.

II : Le son œuvre en contraste avec le propos porté par les images : un réseau de signifiés en opposition avec le visible²⁴

Ce que nous avons vu précédemment respecte l'idée d'une certaine cohérence acoustique. Un son est vraisemblable ou cohérent lorsqu'il remplit ce qu'on pourrait appeler sa promesse : sa nature et son ampleur répondent à ce qu'on attend de la situation qui nous est présentée. Un orgue dans une église va produire un son musical, résonner et probablement créer une forme d'écho. La connaissance du spectateur des codes du réel va œuvrer ici pour le préparer à entendre le son qui lui est annoncé par les images représentées.

Le fait que le son ne soit pas en parfaite harmonie ou cohérence avec l'image qu'il accompagne va déjà avoir un impact sur la façon dont l'ensemble va être perçu et ce, sans qu'il y ait nécessairement d'opposition entre le visible et l'audible. Le son peut venir perturber la réception des images qui ne seront pas habillées de la *matière phonique* attendue mais dont l'illustration sonore va orienter le message différemment ou le rendre plus complexe. C'est là un niveau de narration supplémentaire qui jouerait comme une superposition. Un degré supplémentaire d'information qui n'arrive pas exactement au soutien du propos tenu par les images mais, y apporte un éclairage différent. C'est ce que souligne André Combes au sujet de la voix off du film de Michael Haneke, *Die Rebellion* (1993) :

« *Elle peut même parfois produire un effet inverse de génération d'images mentales non iconiques qui viennent se superposer sur le mode contrapunctique à celles des plans : ainsi dans la scène du commissariat où Andreas Pum a un accès de fureur violente, la douceur de la voix off, qui décrit son agitation extérieure extrême tandis que la mimique ne modifie que faiblement la physionomie habituelle du personnage, donne à cette violence apparemment irrépressible une intensité plus explosive²⁵* » .

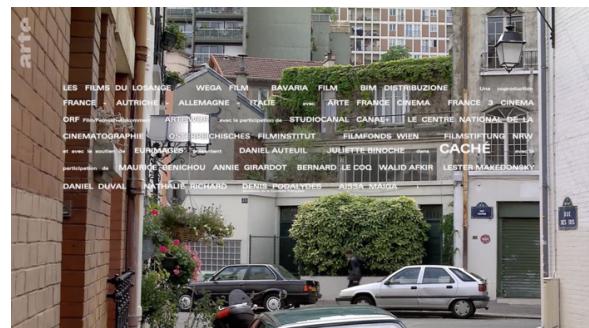
²⁴ Pour reprendre l'expression de Gérard Dastugue *La scénarisation musicale dans Short Cuts de Robert Altman*.

²⁵ André Combes. *Regards filmiques actuels sur une rébellion romanesque ancienne : Die Rebellion de Michael Haneke (1992) d'après le roman du même nom de Joseph Roth (1924)*. Fragments du monde ; retour sur l'œuvre de Michael Haneke, 2012. hal-02185175

Dans d'autres circonstances, un décalage entre son et image peut faire apparaître comme un saut temporel narratif. Il fait pressentir avant l'intervention de l'action, rappelle un évènement passé.

A) Le son remet en cause la nature supposée des images

Dans la scène d'ouverture du film Caché ce n'est pas tant une prémonition qu'un point de vue spécifique que l'on découvre par le montage particulièrement travaillé du son et sa résonnance avec les images.



La scène commence par un plan fixe, une ruelle encadrée par les murs de deux bâtiments, au bout de laquelle se tient une maison. Les panneaux de la rue semblent annoncer Paris, 13^e arrondissement. Apparaissent, en lettres blanches comme tapées par une machine à écrire imaginaire les informations du générique. On perçoit les sons de la rue, les oiseaux ainsi qu'un discret bruit de circulation mais l'image reste inchangée. A ce stade, le son est le seul indicateur du fait qu'il ne s'agit pas d'une photographie. Au soutien de ce constat, un homme entre dans le champ, sur la droite et traverse l'écran, au bout de la ruelle, d'un pas vif. Le bruit de ses pas

s'ajoute aux sons ambiants. Une fois l'écran recouvert des inscriptions du générique, les écrits disparaissent et la porte de la maison du bout de la ruelle s'ouvre. Une femme en sort. Elle ouvre le portail et quitte, elle aussi, le champ, par la droite du plan. Quelques secondes plus tard, un vélo traverse l'écran et entre dans la ruelle avant de ressortir du champ. Pour chacune de ses incursions, le son suit parfaitement la situation représentée, dans un ensemble relativement calme.

Au bout de 2 minutes 23 secondes de ce plan fixe, une voix se fait entendre. « *Alors ?* ». Aucun élément visible à l'image n'est susceptible d'être la source de cette voix. Jusqu'à cette voix, l'image semble être une représentation parfaite de la réalité telle qu'elle se déroulerait sous nos yeux : les bruits sont conformes à ceux qu'entendrait tout riverain qui se serait posté à l'endroit où la caméra semble avoir été posée. L'irruption de cette voix, dont le ton la place proche de l'auditeur, comme si elle appartenait au monde du spectateur plus qu'à celui de l'image représentée, crée donc la surprise.

Immédiatement, ce qui avait été interprété comme le réel change de nature. Ce « *Alors ?* », résonne avec plus de clarté et de proximité et ne semble émaner d'aucun élément visible. Une forme de hiérarchie se met naturellement en place : l'image et la voix ne semblent pas appartenir au même niveau, l'une surplombant l'autre qui instantanément apparaît comme une image dans l'image. Une voix féminine répond « *Rien.* », et les échanges se poursuivent : « *C'était où ?* », « *Dans un sac plastique devant la porte* ».

Ces dialogues créent une ligne d'écoute supplémentaire que le montage place à un niveau de perception différent des bruits de la rue. Ces deux niveaux d'écoute seront clarifiés lorsque la voix d'Anne et le moteur d'une voiture qui passe se superposent : au premier plan se situe l'échange des personnages, et au second, observé par le spectateur aussi bien que par les personnages, la rue et la voiture qui traverse le champ. Pendant quelques secondes, des bruits non identifiables se font entendre sans qu'il ne soit possible de les attribuer avec certitude à l'un ou l'autre de ces niveaux de perception. Puis un bruit de porte, plus fort suivi de la voix de la femme « *Qu'est-ce-qui y'a ?* » interrompt ces allers et venues entre rue et Off. La caméra change d'angle et on voit la porte de la maison s'ouvrir et un homme en sortir. Les couleurs ont changé, le cadre naturellement formé par les murs de la ruelle, qui reprenaient le cadre filmique, ont disparu, il semble qu'on soit sortis du film dans le film.

La rue devient alors l'image d'une rue lorsqu'au bruit ambiant s'ajoute les voix perçues en off qu'on comprend également spectatrices de ce qu'on voit. Le réel devient une image du réel, comme par l'effet du recul d'un niveau, qui aurait modifié la nature de ce que l'on voit. Ce n'est pas le film mais le film dans le film. La perception initiale des voix vient se heurter aux images : l'échange entre l'homme et la femme remet en cause notre perception de l'image.

Le mélange des bruits du film dans le film et des bruits du film, les deux étant diégétiques et entendus par les personnages se perçoivent en deux niveaux de sonorisation, qui semblent annoncer deux niveaux de discours et de perception.

La porte claquée par Georges entendue en off et dont on comprend la source au plan d'après marque le passage du film dans le film au film lui-même. Par un changement d'angle on supprime le niveau initial, par lequel le film s'est ouvert. Cette scène opère une mise en abîme qui pourrait reprendre le mécanisme du passage du diégétique à l'extradiégétique mais au lieu d'agir en soutien du propos, ce procédé vient contredire le propos tenu par les images : le spectateur ne regarde pas un film représentant une rue mais des personnages qui regardent un film représentant une rue.

Le surcadrage qui apparaît désormais comme purement sonore laisse au son le rôle de signifiant unique : il n'est plus en illustration ou soutien de ce qui est offert à la vue du spectateur mais en seul et unique révélateur de la nature réelle de ce qui est perçu par le spectateur : un cadre dans le cadre, une image dans l'image.

Dans sa thèse, *Mimésis, narrativité, expressivité. Le cinéma dans son rapport au réel*, Florence Gravas explique :

« *La matière d'image reste la même, mais l'introduction des voix propose un glissement dont toute la mesure est à apprécier à l'aune de la distension produite dans la figuration ; si les voix sont « off » par rapport à ce que nous voyons, elles ne sont des commentaires que par rapport à un univers, celui de la fiction, que nous n'appréhendons pour l'instant que par le truchement de ces voix qui, du point de vue de l'univers du récit, sont donc hors-champ²⁶* ».

²⁶. Florence Gravas. *Mimésis, narrativité, expressivité. Le cinéma dans son rapport au réel*. Thèse, Philosophie. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2014. Français. NNT : 2014LIL30022. tel-01146227

La perception est graduelle et la compréhension de la situation se fait par tâtonnement et par étape. Le spectateur ne sera en mesure de la comprendre clairement et dans sa globalité que lorsqu'elle sera confirmée par ce que Michel Chion appelle les « *indices sonores matérialisants*²⁷ » renvoyant à la matérialité de la source, que sont les bruits de rembobinages associés aux stries qui apparaissent à l'écran : l'image provient d'une cassette vidéo que l'on peut mettre sur pause, lancer, accélérer ou rembobiner, tordant la temporalité que le spectateur vient juste d'être en mesure de saisir. Dès lors et au cours du film, le son va accompagner cette dualité, cette alternative permanente dans laquelle est prise le spectateur : est-ce que je regarde le récit ou une image intégrée en tant que telle au récit ?

Le son à lui seul vient transformer le figuratif qui lui, ne change pas.

B) La signification par une hiérachisation des sons

Le procédé permet ici à Michael Haneke de créer des strates de discours, qui, sans totalement s'opposer, viennent se heurter les unes aux autres modifiant la signification et la portée de chacunes d'entre eux. Le jeu qui s'opère entre le in, le off, le hors champ organise la perception sous une forme hiérarchisée permettant d'appréhender les informations les unes par rapport aux autres. Les différents degrés de discours reçus concomitamment sont modulés de sorte que le spectateur doive les réorganiser pour leur donner un sens, inévitablement plus complexe que la seule perception des images.

Dans un document universitaire élaboré en partenariat avec le CNC et les Cahiers du Cinéma, Mireille Kentzinger analyse le film *M Le Maudit* de Fritz Lang sous différents angles, parmi lesquels, la technique qu'elle désigne sous le terme « *poétique du son* ». Elle y explique :

« *Lang est parti d'expériences de perception qu'il a théorisées : ainsi un bruit, jusqu'à bien perçu, n'est plus enregistré par l'ouïe dès l'instant où un autre bruit capte l'attention. Ces constatations l'amènent à traiter le son du film d'une manière non réaliste,*

²⁷. Michel Chion, *Chapitre 5. Le réel et le rendu*, in. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2021, pp. 111-133.

en raréfiant – ou supprimant – les sons d’ambiance qui permettront au bruit signifiant de jouer pleinement son rôle en occupant l’avant-plan sonore²⁸. ».

Cette hiérarchisation va trouver sa place également pour porter le propos critique de Michael Haneke sur les médias et la façon dont on les « consomme ». C'est notamment le cas dans *Caché*, lorsque Georges prend conscience que son fils a disparu. Michael Haneke reprend la mise en scène de l'ouverture : l'écran est intégralement occupé par le journal télévisé diffusé par Euronews. Au bout de quelques instants, une porte claque et les voix de Georges et d'Anne se font entendre, en off, révélant la nature d'écran dans l'écran des images projetées. Les deux niveaux de son (la télévision et les dialogues) se superposent, rendant dans un premier temps, les informations délicates à intégrer. Mais alors que le son émis par le JT, seul à être audible au début de la scène, semblait à volume standard, la porte qui claque et la voix d'Anne se superposent et instantanément, les commentaires télévisés semblent passer au second plan. Quelques secondes plus tard, ils ne sont plus perceptibles, laissant totalement la place à l'inquiétude des parents, qui transparaît de leurs échanges. La disparition de leur fils a occulté un contexte politique et historique tragique et ce glissement du JT à l'intimité de la vie des personnages paraît, a posteriori, avoir totalement été porté par la mise en scène du son.

Ainsi, Michael Haneke utilise les différents niveaux de son et leur modulation comme un message à part entière, non pas tant pour ce qu'ils véhiculent comme information mais en l'occurrence pour incarner l'indifférence des personnages au monde qui les entoure. Et à nouveau, l'intervention du son vient révéler la nature des images (un JT dans un film) et contredire, par la primeur donnée à l'intimité des personnages (leur fils est introuvable), la gravité de ce que les images montrent (des meurtres à Gaza).

C) Le son vient se heurter à la signification des images

Au-delà de la surprise que peuvent créer les procédés évoqués, qui marquent la disharmonie entre image et son, il existe parfois une véritable rupture entre visible et audible. C'est

²⁸. Mireille Kentzinger, *Livret d'analyse de M Le Maudit (1931) Fritz Lang*, <https://laac-auvergnehonealpes.org/wp-content/uploads/2016/05/enseignant.pdf>

ainsi que se perçoit la scène d'ouverture de *Funny Games U.S.* dans laquelle le son intervient en contraste avec le visible. Le son et l'image s'expriment d'une manière a priori contradictoire et, en perturbant la fluidité de la lecture du spectateur, font jaillir du sens.



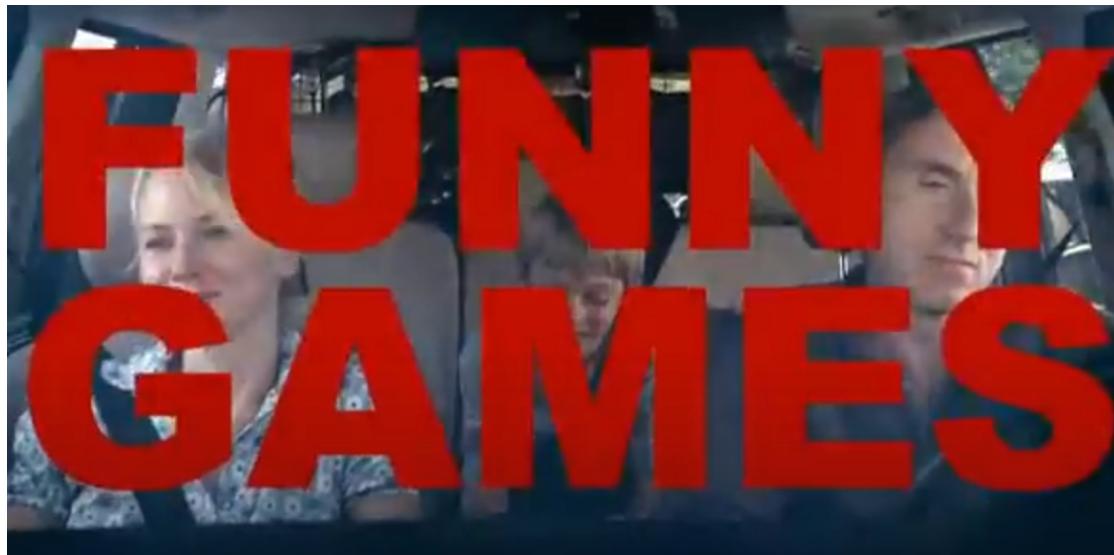
Le film s'ouvre sur un plan pris par hélicoptère SUV roulant sur une voie rapide et tractant un voilier. Le premier son que l'on entend est un opéra italien chanté en duo que l'on identifie dans un premier temps comme étant extradiégétique (aucun autre bruit n'est perceptible). Deux voix s'ajoutent à cette musique, feutrées, calmes : une femme et un homme échangent des noms propres et l'on comprend qu'il s'agit d'un jeu. Une forme de blind test visant à reconnaître les interprètes de la musique entendue. Le plan ne comporte toujours aucun autre son relatif au trafic routier ou à l'environnement extérieur (oiseaux par exemple) et le caractère diégétique de la musique n'apparaît que lorsqu'on comprend que les dialogues la concernent directement : elle est émise par l'autoradio.

A l'image de ce que nous observons dans le film *Amour* (scène du piano étudiée plus haut) ou dans la scène du parking du film *Le Septième Continent*, c'est par l'intervention d'une action diégétique sonore (un appareil à CD que l'on coupe ou une porte qui claque) que la nature de la musique entendue se révèle. L'opéra est coupé par le lecteur CD de l'autoradio dont on entend le cliquetis, puis le bruit de boîtes de CD en plastique qu'on manipule. Le plan présente désormais une pile de CD confirmant l'identification présumée juste avant. La femme en choisit un, le glisse dans l'appareil en interrogeant son mari d'un ton badin. Le jeu continue, nous

n'avons vu aucun visage mais entendu l'atmosphère calme cultivée et composée d'une famille de trois personnes : le père, la mère et le fils.



Après un long plan aérien montrant le véhicule avancer, toujours sonorisé exclusivement par l'habitacle, nous pénétrons enfin dans l'habitacle pour en découvrir ses occupants : La famille Farber, Ann, George et Georgie. Les parents continuent à se disputer gentiment, l'un intimant à l'autre de respecter les règles de leur jeu de devinettes, lorsque brutalement, le son se coupe et l'écran se trouve couvert du titre du film, « FUNNY GAMES » en grosses lettres rouges alors que retentit une musique métal violente et au volume sensiblement plus élevé. Le contraste est saisissant et l'effet radical : le spectateur sursaute de cette incursion qu'il n'a pas vu venir, alors que les personnages que l'on voit derrière cet écran bariolé de rouge, poursuivent leur conversation.



La musique extra-diégétique qui vient remplacer l'ensemble est un morceau de heavy métal (il s'agit du titre *Bonehead* du groupe Naked City) qui, synchronisé à cette image d'épinal de la famille idéale, préfigure l'horreur. Cette association crée la surprise et génère rapidement un malaise, celui du contraste entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Faisant mentir Christian Metz, le langage musical vient contredire le langage filmique, bousculant le spectateur dans ses certitudes. A cela s'ajoute une forme d'ironie dramatique : la musique prenant le pas sur les images, le spectateur ressent la menace et la violence, en avance sur ce que vont vivre les personnages.

La rupture est multiple : à une sonorisation diégétique, feutrée, plutôt lente qui s'accorde à la rigueur de l'écriture, de l'interprétation et de l'appréciation de l'opéra classique, s'oppose un morceau d'un groupe expérimental, connu pour la violence de ses compositions, aux sonorités lourdes marquées par la distorsion que certains critiques n'hésitent pas à qualifier de « diabolique²⁹ ». A l'ordre bourgeois s'oppose le chaos.

Nous citerons enfin, à titre d'exemple, l'association des plans représentant le quotidien de la famille du film *Le Septième Continent*, auxquels est associée la voix d'Anna, qui lit une lettre qu'ils adressent à ses beaux parents. La monotonie de la lecture et le ton monocorde de la voix

²⁹ Critique musicale de l'un des albums du groupe, *Absinthe* (1993) <http://www.xsilence.net/disque-1641.htm>

d'Anna, associée à des images ternes, austères et pour certaines d'une symétrie figurative quasi angoissante contraste avec le contenu des lettres, vantant une situation excellente.



Parallèlement à ce racontent les images, les lettres viennent exprimer un autre niveau de lecture, une autre réalité ou un autre récit que pourraient être les intérriorités des personnages. Ici, le contraste vient renforcer le caractère dramatique de la situation et creuser l'écart entre l'état intérieur des personnages et ce qu'ils en montrent au monde. Les lettres viennent raconter ce que le couple ne vit pas, ne ressent pas mais ce qu'on attend d'eux : à l'univers froid et répétitif des images qui défilent (Georg qui dépose Eva puis Anna, se rend au travail, quelques plans de l'intérieur de l'entreprise dans laquelle il est employé) s'ajoute le cliché de ce qu'une famille comme la leur est censée vivre et ressentir. En définitive, la morosité de la description lue par Anna ajoutée à un environnement visuel dénué de vie et de légereté pourrait presque donner l'impression au spectateur d'entrevoir l'état d'esprit des personnages : résignés, las.

La dissociation du visible et du sonore œuvre pour une définition du cinéma comme un ensemble de langages, de syntagmes. En séparant deux éléments que la réalité associe, le cinéaste ouvre la possibilité d'en modifier la portée et le sens. Le son et l'image reprennent chacun leur autonomie, tissant un réseau de signes. La possibilité de couper le lien entre l'image et le son qu'elle produit dans la réalité ouvre une potentialité sémiologique qui fait le cinéma.

Dans la mesure où le son renforce l'identification du signifiant et donc la compréhension immédiate de ce qu'il exprime, dès lors qu'il ne travaille pas comme on l'attend, c'est-à-dire, comme dans une représentation classique de la réalité, il vient rompre un équilibre que le récepteur n'aura de cesse d'essayer de reconstituer. Si cette rupture perturbe le réseau de signifiés avec lequel le spectateur pénètre dans la fiction, elle vient également détourner le déroulement de la narration.

Partie II : Son et narration : la lecture du récit subit une délinéarisation et une désorientation

Sous le prisme de la narratologie, la notion de récit filmique est naturellement contestée par les auteurs, qui considèrent que, dès lors que le narrateur, celui qui expose le récit, est invisible, le cinéma ne peut pas relever du récit. Ainsi, pour Gérard Genette, le cinéma ne raconte pas, il montre sur écran une situation reconstituée³⁰ et, dans le même esprit, Jean-Marie Schaeffer estime que « *le spectateur de cinéma ne voit pas le film comme quelque chose que quelqu'un lui montrerait, mais comme un flux perceptif qui serait le sien propre* »³¹.

Dans une interview donnée dans le cadre de l'émission *Le cercle de minuit*, diffusée le 18 mai 1994 sur France 2, le présentateur, Michel Field interroge Michael Haneke, venu présenter son films *71 Fragments d'une chronologie du hasard* :

Michel Field :

« *Vous revendiquez beaucoup la forme fragmentaire jusque dans le titre de votre film. C'est une sorte de parti pris presque esthétique ou politique contre une forme de narration classique qui travaille au contraire, elle sur la continuité, et sur une certaine élucidation finalement par la narration ?* »

³⁰. André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, 2017 Armand Colin.

³¹. *Ibid.*

Michael Haneke :

« C'est vrai que dans d'autres arts comme la littérature, c'est presque un lieu commun. La vie est présentée de manière... qui ressemble à une copie. C'est une reproduction et il n'y a pas toujours de logique. Il est vrai que le film, le cinéma, fait un peu exception. Nous en sommes un peu restés à la culture du 19^e siècle. Et cette forme d'expression est différente. J'y accorde une importance particulière et j'essaie de bâtir ma polémique autour de ça³² ».

La façon dont Michael Haneke conçoit la narrativité de ses films met cette position à l'épreuve : certains plans qui présentent l'image de manière « transparente » sans que soit perceptible la présence d'un narrateur ou d'un cinéaste renferment une significativité allant bien au-delà de la seule représentation du réel qu'ils semblent proposer. D'autres en revanche, embrassent sans ambiguïté l'idée qu'il ne s'agit que d'une histoire, racontée par un montage spécifique et des personnages choisis à dessein. Que ses films comportent chacun l'une ou l'autre des typologies de scènes, ils ont en commun une narration qui s'affranchit par instant de la linéarité qu'on pourrait en attendre. Le récit subit à la fois une délinéarisation par l'éclatement de la narration et de la lecture chronologique attendue (II.1), et une désorientation par une spatialisation sonore rendue volontairement ambiguë (II.2).

³². Extrait de l'émission Le cercle de minuit, du 18 mai 1994, présentée par Michel Field, diffusée sur France 2 <https://www.ina.fr/ina-eclare-actu/video/i08074620/michael-haneke>. Retranscription libre.

I : Le son impacte la linéarisation du récit

Dans les films étudiés, la lecture linéaire de l'ensemble cinématographique est perturbée. L'existence de deux niveaux de narration qui ne se répondent pas nécessairement vient perturber la perception du spectateur : tiraillé entre les images (qui, par exemple, véhiculent sérénité et calme) et son (exprimant angoisse et urgence). Au-delà de cette disharmonie perçue par le spectateur au moment où il la reçoit, la structure même du récit est parfois bousculée, de sorte que ce dernier perd peu à peu ses repères. La mise en scène sonore de ces séquences, qui ne sont pas placées à l'endroit du récit où on les attend, ou qui ne respectent pas les étapes chronologiques d'un récit traditionnel, œuvre, là encore, à la construction d'une narration alternative.

Pour reprendre les termes de Jacques Aumont sur le cinéma et la narration :

« Enfin l'ordre du récit et son rythme sont établis en fonction d'un cheminement de lecture qui est de la sorte imposé au spectateur. Il est donc conçu également en vue d'effets narratifs (suspense, surprise, apaisement temporaire avant l'incident déclencheur...). Cela concerne aussi bien l'agencement des parties du film (enchaînement des séquences, rapport entre la bande image et la bande son) que la mise en scène elle-même, entendue comme ordonnancement à l'intérieur du cadre. C'est à cet ordre des choses que se réfère Alfred Hitchcock lorsqu'il déclare : ‘Avec Psychose, je faisais de la direction de spectateurs, exactement comme si je jouais de l'orgue... Dans Psychose, le sujet m'importe peu, les personnages m'importent peu ; ce qui m'importe, c'est que l'assemblage des morceaux de film, la photographie, la bande sonore et tout ce qui est purement technique pouvaient faire hurler le spectateur³³ ».

Les mots d'Alfred Hitchcock pourraient ici tout à fait être appliqués à la démarche de Michael Haneke qui joue avec la temporalité et la lecture attendue du récit pour y insuffler, à coups d'effets narratifs, l'expérience qu'il veut faire vivre au spectateur.

³³. Aumont, Jacques, et al. *Chapitre 2. Cinéma et narration, Esthétique du film. 125 ans de théorie et de cinéma*, Armand Colin, 2021, pp. 75-136.

A) Le son, acteur de la délinéarisation ou de la relinéarisation ?

Dans *Funny Games U.S.*, défiant tout ordre narratif classique selon lequel les personnages n'assument jamais leur statut de personnages, ne sortent jamais de la diégétique, Paul et Peter (les jeunes tortionnaires) se jouent du cadre filmique. Ainsi, ils rejouent certaines scènes, en commentent d'autres, usant notamment d'une télécommande comme si elle pouvait avoir autant d'effet diégétique que pour agir sur la réalité : Lorsque Peter meurt d'un coup de fusil, Paul, ignorant totalement le contexte fictif et discréditant par là même tout effort de respect du développement narratif, saisit la télécommande de la télévision, appuie sur le bouton de rembobinage et efface littéralement la scène qui vient de se dérouler, pour arracher à temps le fusil des mains d'Ann, gommant ainsi la ligne narrative qui ne lui convient pas. L'image et le son, en harmonie, viennent signifier au spectateur la nature de ce qu'il vient de voir : l'action diégétique prend la forme d'une séquence filmée, modifiable selon les désirs des personnages qui n'en sont plus vraiment, basculant le tortionnaire du côté du spectateur.

Il convient d'ailleurs de noter que, dans ces instants de rupture de linéarité, les bruits qui accompagnent l'action, qui sont liés à la texture de l'enregistrement vidéo que ce soit dans la scène précité de *Funny Games U.S.* ou dans celle d'ouverture du film *Caché*, sont ceux qui permettent d'identifier la matière de la cassette, de la pellicule vidéo. Dans *Caché*, ces bruits, que Michel Chion qualifie d'« indices sonores matérialisants » confirment ce que le spectateur suppose : ce qu'il voit résulte d'un enregistrement et non d'une histoire qui se déroulerait d'elle-même devant leurs yeux.

Dans son glossaire abrégé, Michel Chion définit les indices sonores matérialisants de la manière suivante :

« Désigne un aspect d'un son, quel qu'il soit, qui fait ressentir plus ou moins précisément la nature matérielle de sa source et l'histoire concrète de son émission : sa nature solide, aérienne ou liquide, sa consistance matérielle, les accidents survenant dans son

déroulement, etc. Un son comporte plus ou moins d'indices sonores matérialisants, et à la limite pas du tout³⁴ ».

Plus encore, au-delà de la confirmation de la nature de ce qui est montré, le son œuvre parfois, comme un facteur de relinéarisation là où l'image subit les effets du fractionnement narratif. La perturbation du rythme attendu n'est, en effet, pas nécessairement du fait du son au détriment d'une narration visuelle linéaire. Dans l'une des scènes de *Caché*, justement, on observe presque une reprise de la continuité par le son, à défaut d'une continuité visuelle : les plans montrent alternativement la cassette vidéo déposée chez Anne et Georges et l'intimité de ces deux personnages, alors même que le son suit leurs échanges avec constance. Le son fait le lien entre les deux univers visuels, passant de l'in au off.

Dans sa thèse, *Mimésis, narrativité, expressivité. Le cinéma dans son rapport au réel*, Florence Gravas montre comment le son assure la linéarité en lieu et place des images, par l'analyse cette scène de *Caché* :

« Au troisième plan, nous revenons au premier : nous retrouvons la rue ensoleillée et la façade de la maison, et rebasculons dans l'espace et le temps – le jour – du premier plan, mais presque immédiatement, nous entendons les voix off de Daniel Auteuil et de Juliette Binoche.*

Lui dit : ‘Demain je demanderai aux Rochant et aux Bouffet s’ils ont vu quelque chose... Il a du rester là un bon moment...’

Elle : ‘J’ai téléphoné à Antoine, il n’a rien vu... Et Marie n’est pas là, répondeur... La cassette était de 2 heures.’

Les voix, enregistrées dans une ambiance feutrée d’intérieur qui contraste avec le paysage visible de la rue, et le sens de l’échange dialogué signalent qu’il s’agit de la poursuite linéaire chronologiquement du visionnement de cet enregistrement, qui n’a été interrompu que pour aller tenter de comprendre d’où il avait eu lieu. Ainsi, l’alternance jour-nuit-jour, et le retour au plan précédent suggère une boucle, tandis que la

³⁴. Michel Chion, *Glossaire abrégé, Le son. Ouïr, écouter, observer*, sous la direction de Chion Michel. Armand Colin, 2018, pp. 257-261.

compréhension de la situation - visionnement d'une cassette, interruption, reprise - suggère une continuité temporelle. Cette discordance temporelle - la continuité temporelle du récit allant à l'encontre des indices de lumière de la succession des plans - s'intègre dans le récit par le statut de ce premier et troisième plan, dont le figural rend identifiable le statut de cassette : au troisième plan, le spectateur voit plein cadre les stries et entend le bruit caractéristique d'un rembobinage. Ce plan est dès lors perçu comme image filmique, avec les propriétés spécifiques de celle-ci : réversibilité, défilement accéléré, arrêt sur image, qui révèlent sa matérialité. ‘Comment j’ai fait pour ne pas le voir, ce type, c’est un mystère.’ s’interroge en voix off Georges, le mari³⁵ ».*

Ainsi l'utilisation du son peut également venir, d'une certaine manière, au soutien de la linéarité de la narration et ce, sous la forme d'un fil rouge constant ou en tissant des motifs ou des ponts narratifs assurer cette linéarité. La notion de vecteur de passage, au-delà de la distinction diégétique/extradiégétique suggère en effet la création par la mise en scène de liens ou de raccourcis. Les éléments distants peuvent être reliés, que cette distance soit temporelle, géographique ou narrative. Dans *M Le Maudit*, on entend un son de cloche au début du film, lorsque Elsie sort de l'école, et qu'elle est attendue par sa maman.

« L'intérêt de ce son n'est pas de nous indiquer l'heure, mais de faire sentir la proximité des deux ‘points d'écoute’ et donc de signaler que ce n'est pas la distance qui explique le retard d'Elsie³⁶ ».

Dans ce dossier universitaire, Mireille Kentzinger relève d'ailleurs, toujours dans *M le Maudit*, que, dans plusieurs, scènes, le son assure une continuité qui n'est pas tenue par l'image :

*« (...) On trouve dans *M* des sons qui se prolongent ou se répondent d'une séquence à l'autre. Lang dit lui-même à propos de l'overlapping (...) qu'il pense avoir « utilisé pour la première fois ce procédé : prolonger une phrase dite à la fin d'une scène dans la scène suivante »². C'est ce qu'il fait en reliant la lecture en extérieur des informations placardées sur un mur et la suite du même texte lu en intérieur par des buveurs de bière,*

³⁵. Florence Gravas. *Mimésis, narrativité, expressivité. Le cinéma dans son rapport au réel*. Thèse, Philosophie. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2014. Français. NNT : 2014LIL30022. tel-01146227

³⁶. Mireille Kentzinger, *Livret d'analyse de M Le Maudit (1931) Fritz Lang*, p. 10

donnant l'idée de la rapidité avec laquelle l'information circule dans la ville moderne³⁷ ».

Jouant avec la temporalité des situations et prenant la liberté de perturber la chronologie narrative, la mise en scène du son permet également de créer des ponts et des vecteurs de passages dans la narration. Dans leur ouvrage précité *Le récit cinématographique : film et série télévisée*, André Gaudreault et François Jost prennent comme exemple une scène de l'épisode 1 de la série *The Affair* (Sarah Treem et Hagai Levi, Showtime, 2014). Le personnage interprété par Dominic West charge sa voiture pour partir en vacances en famille.

Une voix d'homme se fait entendre « *Monsieur Solloway, bonjour. Merci d'être venu ...* » et fait lever la tête de Dominic West. Cette voix n'est pas rattachable à une présence dans l'image et ne trouvera sa source que plusieurs dizaines de minutes plus tard, lorsque Dominic West sera interrogé par un enquêteur sur un meurtre. L'écoute de la voix acoustique reste un mystère jusqu'à ce que soit révélée la nature des images qui l'accompagnaient : le spectateur comprend a posteriori que le père de famille chargeant sa voiture est la transcription visuelle d'évènements passés, sur lesquels se posaient la voix de l'enquêteur, au présent.

Le fait que le son et sa source soit scindés sans que le film n'y apporte d'explication éveille la curiosité et l'attention du spectateur qui, plusieurs minutes plus tard, fera naturellement le lien entre ce qui a vu et entendu, ce qui lui est alors présenté et rétablira lui-même la place et la nature des situations reproduites. Le montage du son œuvre alors comme fil rouge narratif et comme référentiel nécessaire à la construction du récit à laquelle se livre le spectateur.

La création de motifs venant avec répétitivité relier le visuel au récit joue également la fonction de « vecteur de passage », grâce auxquels des éléments distants peuvent être reliés (espace, narration, chronologie). Jacques Aumont le rappelle dans son ouvrage *Esthétique du film* :

« Puisque la fiction ne se donne à lire qu'à travers l'ordre du récit qui la constitue peu à peu, une des premières tâches de l'analyste est de décrire cette construction. Mais l'ordre n'est pas simplement linéaire : il ne se laisse pas déchiffrer dans le seul défilement du film. Il est aussi fait d'attentes, d'annonces, de rappels, de correspondances, de décalages, de sauts qui font du récit, par-dessus son déroulement, un réseau

³⁷. *Ibid* p. 9

signifiant, un tissu aux fils entrecroisés, un texte où un élément narratif peut appartenir à plusieurs circuits, et au sein duquel le spectateur se livre à des hypothèses, des projections, mais aussi des révisions, des retours en arrière au fur et à mesure des éléments que le récit lui permet de collecter³⁸ ».

On trouve ces rappels dans les bruits blancs, présents dans le film *Le Septième Continent*. La récurrence de sons qu'on pourrait qualifier d'ambient, tels que le bruit des vagues des plages australiennes, qui se confondent avec celui du lavage de voiture. Leur continuité et leur récurrence amènent du sens et forment une sorte de motif, qui fait office de passerelle entre deux scènes ou une scène et un personnage. Ici, le retour d'une musique ou d'un son déjà entendu, va créer un pont entre ce qui a été initialement semé et ce qu'on fait resurgir : instinctivement, le spectateur va relier les deux et tenter de trouver un lien entre les deux. Le son agit comme un signal, une tentative de complicité avec le spectateur chez qui on tente de déclencher un souvenir, un rappel : on suscite sa réinterprétation.

A l'image des 3 notes qui matérialisaient la présence ou l'arrivée du requin dans le film *Les Dents de la mer* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg), le son a ici un sens propre et une présence quasi matérielle : celle du mal-être des personnages que l'image, désincarnée, ne dit pas (qu'on retrouve dans la scène finale du film *Le Septième Continent*, évoquée plus haut).

B) Le son, vecteur d'anticipation du récit

La rupture se traduit également au niveau de la perception du récit. Une scission s'opère entre ce que vivent et savent les personnages et ce qui est montré au spectateur. Dans la scène d'ouverture de *Funny Games U.S.*, une forme d'ironie dramatique survient par la mise en scène du son et la façon dont il travaille avec l'image. Après quelques minutes d'immersion du spectateur dans l'ambiance sonore vécue par les personnages (seuls les bruits de l'habitacle, musique, manipulation des CD et dialogues sont perceptibles, à l'exclusion des bruits du trafic et de la nature environnante), une scission se crée entre les deux mondes : la famille reste sonorisée

³⁸. Aumont, Jacques, et al. *Chapitre 2. Cinéma et narration, Esthétique du film. 125 ans de théorie et de cinéma*, Armand Colin, 2021, pp. 75-136.

par l'opéra et leur blind test, alors que le spectateur se voit plongé dans le malaise et la violence générée par la brutalité du changement d'ambiance, le laissant plongé dans l'angoisse à venir. La musique n'est d'ailleurs pas seulement un fond sonore mais intervient de manière centrale dans le récit puisqu'elle est l'objet des échanges du couple : l'un fait deviner à l'autre de quel morceau il s'agit. Comme une mise en abîme de ce que le cinéaste va faire subir au spectateur, l'homme (Georges) est tenu d'écouter sans voir, de ne se servir que de son ouïe pour avancer.

La rupture, orchestrée par le montage du son, a lieu à plusieurs niveaux : la musique passe du diégétique - intégré à un espace sonore existant (dialogues et bruits produits par les mouvements des personnages) - à l'extradiégétique - exclusivement composé de la musique et change radicalement de genre musical, passant de l'opéra au métal expérimental. A partir de cet instant, les personnages n'entendent plus la même chose que le spectateur. Et ce qu'entend le spectateur vient heurter ce qu'on lui montre : il rompt avec le sens de la scène précédente, avec les sensations générées : dans sa mise en scène tout autant que dans sa signification. A l'écoute de cette scène : le contraste entre l'avant et l'après « rupture » crée un malaise. La disharmonie image/son et le calme des images sur lequel vient s'écraser la violence de la musique crée un inconfort presque douloureux qui tient à la différence de volume autant que de perception). Sans savoir pourquoi, le spectateur expérimente une gêne, un inconfort et projette naturellement cette perception sur ce qu'il s'apprête à voir.

Michael Haneke parvient donc à créer comme un saut narratif, une forme de prémonition qui fait immédiatement germer chez le spectateur l'idée que les choses ne vont pas se dérouler pour le mieux. La linéarité se trouve ici bousculée uniquement par le jeu du montage son, même si l'apparition du titre en lettres rouges, plein écran, vient corroborer ce que la musique génère. Seul la mise en scène du son vient œuvrer comme une mise en garde, racontant par anticipation ce que les personnages vont traverser : le choc et la douleur.

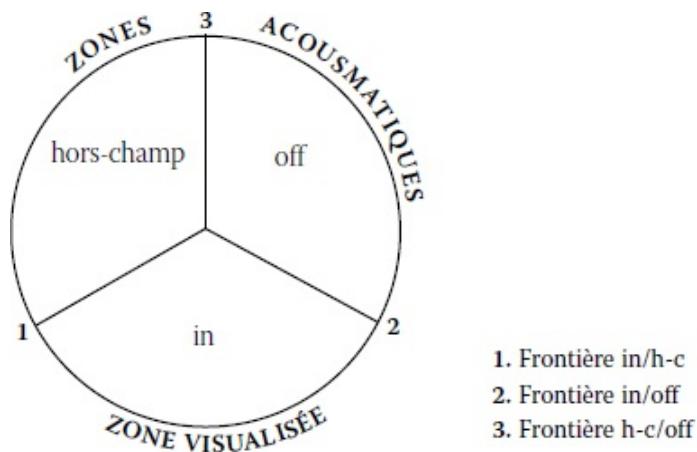
II : Le récit subit une désorientation

Outre la perturbation de la linéarité de la narration, Michael Haneke a recours à un autre procédé destiné à favoriser la perte de repères du spectateur, forçant celui-ci à investir la scène qui lui est proposée. En rendant complexe, ou a minima, moins évidente, l'identification de la source du son perçu par le spectateur, le cinéaste met en place une nouvelle syntaxe. Celle-ci est créée par un décalage temporel entre le son et l'action qui est censée le produire, ou par l'absence visuelle de la source du son que l'on perçoit néanmoins. Certaines scènes sont même marquées par l'inexistence formelle de cette source, selon un procédé développé par Michel Chion, l'acousmatique.

Le processus auquel le spectateur est soumis perturbe sa lecture usuelle : lui qui a l'habitude d'entendre le son produit par ce qui apparaît à l'écran, il ne perçoit plus de cohérence entre ces deux éléments.

A) La spatialisation ambiguë : création d'une fausse piste

Dans ses écrits relatifs au son, Michel Chion décrit la notion de spatialisation du son, provenant du fait qu'un son se définit en fonction de sa source. L'endroit d'où il provient ou l'action qui le génère prime dans la recherche spontanée du spectateur, avant même sa nature. Il distingue donc en premier lieu les différentes catégories de sources et de lieux d'émission par rapport à ce que voit le spectateur. Ainsi, le son sera intra-diégétique si sa source est visible (« in »), extra diégétique s'il s'agit d'une musique d'ambiance dont la source est invisible (off) mais il peut aussi être hors champ, ce qui le place dans la diégèse (au sein du récit) mais pas visible sur l'écran. Pour le spectateur, si la source n'est pas visible, il n'est pas aisément de savoir si le son est hors champ ou off.



A partir du schéma reproduit ci-dessus, élaboré par Michel Chion, il est plus facile de comprendre comment se passe notre façon de percevoir les sons au cinéma. Ainsi, pour revenir au vocabulaire cinématographique, le spectateur reçoit l'information globale par la synchrèse : un tout composé de l'image et du son que ce qu'elle représente produit. Dès lors que cette synchrèse n'est pas parfaite ni satisfaisante, il va instinctivement chercher à connaître et à identifier la source du bruit perçu. Une fois la source identifiée, on parle d'aimantation spatiale, le son et sa source s'attirent comme des aimants. Les films d'horreur et à suspense fondent leur ressort horrifique ou stressant sur cette recherche instinctive : plus elle prend du temps, plus l'effet recherché fonctionne. La durée de la recherche constitue un temps d'imagination et de construction dans l'esprit du spectateur, que le cinéaste parvient ainsi à envoyer sur une fausse piste, le poussant à se méprendre sur l'aimantation.

C'est précisément à cet endroit que s'ouvre un nouveau langage syntagmatique pour le cinéaste qui peut décorrérer une porte qui claque du son que produit cette porte qui claque : dès lors que le son peut être dissocié de ce qui le produit, l'un rebondissant sur autre chose que sur l'autre, de multitudes de messages et de narrations peuvent alors germer.



Dans cette scène du film *Amour* (2012), Anne, ex-pianiste est installée derrière son piano. On entend un morceau que l'on attribue, logiquement, à son interprétation. Un plan centré sur Georges, son mari, qui l'observe n'apporte pas d'autre information que l'émotion qui semble ressentir en l'écoutant jouer. Les plans sont assez longs et statiques, les mains d'Anne, seules à être a priori en mouvement, étant masquées par l'angle de la caméra. On observe Georges, qui observe Anne, pendant 15 secondes, avant qu'il ne se tourne vers la chaîne placée derrière lui et d'un geste, mette fin à la musique. On ne voit pas son geste, ses mains étant masquées, là encore, par l'angle choisi. On entend un bruit semblable à celui d'un interrupteur ou d'un bouton qu'on enclenche et immédiatement, presque concomitamment, la musique cesse. Le seul indicateur de l'action et de sa portée, ici, est ce bruit mécanique, qui vient mettre un terme à la musique. Ce son n'a pas de représentation visuelle puisqu'on ne distingue pas le geste de Georges, mais son interprétation (un bouton qu'on enclenche) couplée aux suites immédiates (la musique, qui s'arrête) achève de permettre l'identification de ce bruit : c'est l'interrupteur de la chaîne qui arrête la lecture du morceau enregistré et sa portée : contrairement à ce qu'on a cru, ce n'est pas Anne qui jouait mais un CD.

Comme il en a l'habitude, Michael Haneke parvient en associant des plans longs, un montage pensé pour créer l'attente et la surprise, à donner une autre dimension à ce que racontent les images : on éprouve la brutalité des effets de l'extinction de la chaîne parce que le son est sec et qu'on n'y a pas été préparés par ce qui précède.

Assumant que la musique sort du piano derrière lequel Anne était installée, le spectateur ne projette pas d'attente particulière sur le personnage de Georges et son comportement. Son mouvement, lent mais non visible, est donc incompréhensible au premier abord et ne permet pas d'anticiper ce qui suit. Cette surprise un peu abrupte semble tomber comme un couperet, ramener le personnage de Georges à la réalité de l'état de santé de sa femme, et le spectateur à la gravité de la situation.

Le son perçu comme sortant du piano évoque l'avant, lorsqu'Anne avait encore les capacités d'exercer son métier de pianiste. L'identification de la source à la fin de la scène évoque tragiquement l'après : elle ne peut plus jouer. Le glissement s'opère là non entre diégétique et extradiégétique puisque la source reste ancrée dans le récit mais entre le champ et le hors champ, du moins jusqu'à la révélation de la source. D'une aimantation spatiale qui semble réglée, simple et vraisemblable : la femme joue du piano, on passe à une identification secondaire de la source. L'identification initiale et vraisemblable n'était pas exacte. Renforçant la douleur et la violence de la narration, la logique voulant qu'une femme devant un piano puisse en jouer est ici niée : à la révélation de la fausse piste s'ajoute une prise de conscience du spectateur et la perturbation de la spatialisation du son prend un sens supplémentaire.

Dans cette même idée de fausse piste, Michel Chion évoque, dans *Le Septième Continent*, la scène dans laquelle Eva attend son père dans un parking³⁹. On entend une musique qu'on attribue spontanément à une musique de fosse, mais elle est brutalement stoppée au moment où une voiture démarre (C. Delpit parle d'une porte qui claque). La musique était donc vraisemblablement diégétique (jouée par un autoradio) mais l'impossibilité initiale d'identifier la source a créé là encore une fausse piste. C'est le démarrage de la voiture qui vient révéler la nature du son et sa source, forçant le spectateur à revoir sa perception. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans son mémoire, Christine Delpit propose une analyse quelque peu différente de cette scène. Elle relève que le son au début de la scène n'emprunte pas les caractéristiques d'un son émis par une radio ou toute autre source similaire qui comporterait un grésillement ou un filtre spécifique. Michael Haneke a vraisemblablement joué sur la perception extradiégétique que le spectateur aurait du son, au-delà de son incapacité à en identifier la source.

³⁹. Michel Chion, *Without Music: On Caché, A Companion to Michael Haneke*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2010, p. 164.

Lorsque la porte claque et que le son s'arrête net, la première impression est celle d'une action directe de la réalité du spectateur (extradiégétique) sur la fiction (diégétique).

Christine Delpit conclut ainsi son analyse :

*« 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. »*⁴⁰

La mise en scène du son agit comme passerelle entre la narration et l'intériorité des personnages, par ailleurs très peu visualisée dans ce film qui place au centre les éléments matériels au détriment des humains.

Le passage du son du monde diégétique au monde extradiégétique a souvent pour effet de donner une autre ampleur au propos tenu. Comme nous l'avons vu, une musique ou un son qui sort du récit peut conférer à l'environnement global un effet plus lyrique. À travers plusieurs scènes des films de Michael Haneke, on constate en effet que ce changement de spatialisation (du « in » au « off »), œuvre pour un certain symbolisme, quittant le niveau particulier du récit pour embrasser la portée de celui-ci sur le spectateur, sortant du spécifique pour aller vers l'universel. Avec cette prise de hauteur, le spectateur gagne une certaine prise de recul et bénéficie, par ce double niveau de perception d'une forme de posture extérieure. C'est ainsi que la scène d'ouverture de *Funny Games U.S.* fait passer le spectateur du côté des personnages à celui d'un personnage omniscient, qui sait vers quoi se dirige cette famille parfaite et ce qui les attend.

B) La spatialisation impossible : acousmatique

Lorsqu'un son est difficile à localiser ou à identifier, la recherche s'intensifie jusqu'à parvenir à l'aimantation. Le spectateur n'a de cesse de relier le son à sa source, suspendant la focalisation de son attention. Gérard Dastugue l'explique ainsi :

⁴⁰. C. Delpit, op.cit., p. 20.

« La diégétisation consiste donc en une contextualisation du signe, une mise en repère de l'élément sonore. De cette identification du signe sonore peut naître l'identification du signe visuel même si ce dernier n'est pas clairement relayé visuellement. La localisation de la bande-son, et sa composition même, sont des atouts scénaristiques qui peuvent suppléer à l'absence (par carence ou par choix) d'image⁴¹ »

Et justifie la perte de repère lorsque la localisation de la bande son est confuse voire empêchée et que l'identification du signe visuel est impossible parce qu'il n'est ni visible ni même imaginable. Cette idée rejoint la notion d'acousmatique, théorisée par Pierre Schaeffer qui vise les sons que l'on entend sans voir la source qui les émet. A partir de cette définition, l'acousmatique peut aussi bien viser les cas dans lesquels la source est incluse dans le champ mais masquée (par un objet, un mur, l'obscurité) que ceux dans lesquels la source n'a pas d'existence au-delà de son absence de visibilité, comme ce pourrait être le cas de films de science fiction ou fantastiques. Dans le premier cas, l'invisibilité n'est très probablement pas définitive. Dans le second, il peut le rester durant toute la durée du récit et ne pas trouver de solution à l'aimantation.

Dès lors, plane un mystère sur la nature, la forme, l'identité de la source et sur les pouvoirs de celle-ci. Le son seul n'ayant pas suffisamment de pouvoir narratif ou informatif, un certain malaise s'installe. Michel Chion précise même :

« Il est assez courant, dans les films, que certains personnages à l'aura maléfique, importante ou impressionnante soient ainsi introduits par le son avant d'être ensuite jetés en pâture à la vision, désacousmatisés⁴² ».

A cet égard, il est intéressant de relever que dans le film *Caché*, qui propose dès la scène d'introduction une situation acousmatique (les voix du couple interviennent par-dessus la vidéo qui leur a été déposée, avant que le spectateur ait été informé de leur existence), celle-ci concerne Georges. Il est donc, si l'on suit la théorie de Michel Chion sur ce point, le personnage « à l'aura maléfique », que l'on pourrait analyser *a posteriori* comme une manière d'annoncer son rôle dans ce qui lui arrive (petit, il a dénoncé un enfant recueilli par ses parents pour s'assurer d'être le seul enfant du foyer. L'enfant en question se venge).

⁴¹. Gérard Dastugue, *D'où vient la musique ? Frontières et porosité de la bande-son*. Inter-Lignes, 2010, Musique et Cinéma. Harmonies et contrepoints, p. 3

⁴². Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Armand Colin, 2021, p. 84

Deux scènes procèdent d'un dispositif similaire : la scène d'ouverture de *Caché* et une scène du film *Le Septième Continent* : la source n'est ni visible ni rendue identifiable par le contexte narratif ou les images. Dans les deux cas, une voix dans l'un, une sirène dans l'autre, le son est acousmatique : on entend ce son sans voir la source d'où il provient. Ne sachant pas même si les sons en question sont diégétiques (est-il perçu et/ou émis par les personnages ?), ils œuvrent comme une apparition sans source ni fondement, à la manière d'une illusion acoustique qui donne lieu à plusieurs tentatives d'interprétation avant la révélation de leur source. Ces alternatives, tentatives d'aimantation spatiale laissent entrevoir autant de possibilités narratives ou de sens. Et lorsque le spectateur parvient enfin à identifier l'origine du son, ce tâtonnement y ajoute du sens et de la signification.

Avec la difficulté de spatialisation vient la difficulté d'identification : on ne sait pas d'où ça vient et on peine donc à savoir de quoi il s'agit ouvrant un champ d'interprétation tant quant à son origine qu'à sa signification. Ce son, dont on ne parvient pas à identifier la source, apparaît comme flottant. Il n'est possible de le relier à un objet, une source déterminée et peut tout aussi bien appartenir au monde diégétique comme à celui de l'extradiégétique. Cette incertitude ouvre l'imaginaire et le spectateur comble ce vide en construisant des possibles, rendant ce flottement propice à l'interprétation. Une autre signification que celle qui est traditionnellement attachée au son en question est alors libre d'intervenir. Pour illustrer cette idée, reprenons les mots de Laurent Jullier, dans son analyse sonore d'une séquence du film *Eraserhead* (1977) de David Lynch :

« Tous ces bruits possèdent un caractère indiciel, mais leur réplicativité floue et le flottement quant à leur appartenance au monde de la scène leur permet de tenir d'autres rôles ». Si les cliquetis renvoient à l'existence d'une rayure radiale puis, lorsqu'ils se prolongent au-delà de la musique, informent de la vétusté de l'électrophone (puisque il semble dépourvu d'arrêt automatique en fin de disque), le spectateur disposait déjà du renseignement “matériel de mauvaise qualité”, qu'il avait immédiatement tiré du piteux rendu de la musique. Ainsi détaché de sa charge indicuelle, ce bruit répétitif et entêtant peut se prêter à d'autres lectures. Le caractère isochronique de sa répétition le tire du côté musical ; en même temps il pourrait fonctionner comme symbole, puisque ce qui arrive à l'aiguille renvoie à ce qui arrive à Henry, c'est-à-dire l'impossibilité de sortir des chemins que d'autres ont tracé pour lui, la répétition infinie des mêmes gestes, faire

les courses, enlever ses chaussettes... (Si nous versons ici dans l'impressionnisme 2, c'est que le film laisse une grande liberté d'interprétation des données, on l'a déjà signalé)⁴³ ».

Au même titre que les sons détachés de leur source, l'écran noir, largement utilisé par Michael Haneke, privant complètement le spectateur d'aimantation possible, participe amplement à la majoration du malaise créé par le son. Dans l'émission *Blow-Up* diffusée sur Arte, consacrée aux génériques de Michael Haneke, le journaliste cite Henri Michaux :

« Le noir ramène à l'origine. Base des sentiments profonds. De la nuit vient l'inexpliqué, le non détaillé, le non rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère⁴⁴ ».

L'absence d'image génère une forme d'angoisse a fortiori lorsqu'il s'agit d'un écran noir sonorisé : le son non rattaché, non rattachable et dont il n'est pas possible d'imaginer la source fait émerger une incertitude inconfortable, voire carrément angoissante.

Ces difficultés d'aimantation créent autant de fausses pistes qui viennent perturber la spatialisation et rompre la fluidité de lecture du spectateur. Ce dernier se trouve dans un inconfort qui le place en éveil. La scission signifiant/signifié ouvre alors un champ des possibles et sollicite donc l'implication du spectateur, qui va expérimenter avant d'intellectualiser.

⁴³. L. Jullier, *Henry Spencer rentre chez lui : analyse sonore d'une séquence d'Eraserhead, Le bruit au cinéma. Approche sémio-cognitive des occurrences du bruit dans les films sonores de fiction*, Thèse de doctorat, Roger Odin dir., Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 612-619.

⁴⁴ Henri Michaux, *Emergence-Résurgences*, Paris, Albert Skira Editeur, Coll. Les sentiers de la création, 1993, 124p.

Partie III : Son et réception : l'engagement du spectateur sensoriel, affectif

Dès lors que l'on sort d'une représentation parfaite du réel, qui ferait correspondre l'image au son qu'elle est censée produire, la brèche de la fiction est ouverte. Que le son soit décalé, difficilement identifiable ou clairement extradiégétique, la main du cinéaste est alors révélée : l'artifice propre au cinéma est évident et l'intervention de l'homme difficile à nier.

C'est précisément ce qui permet à Michael Haneke de faire sortir le spectateur d'une posture passive, totalement immergé dans la fiction et paradoxalement, cela n'amoindrit pas sa perception de ce qui lui est raconté et les sensations qu'il en tire. Comment le dispositif mis en place par Michael Haneke à travers l'esthétique du son parvient-elle à saisir le spectateur au-delà de sa réception passive ? Comment fonctionne la démarche globale du réalisateur qui semble reposer sur l'expérimentation plutôt que sur la démonstration ?

Dans leur ouvrage *Histoire vagabonde du cinéma*, José Moure et Vincent Amiel dépassent l'effet purement discursif du cinéma -en l'occurrence du cinéma d'horreur- pour évoquer l'appareil cinématographique au service d'une mise en scène non pas pédagogique mais empirique :

« L'horreur ne consiste pas seulement en des scènes de crime ou de torture : elle est aussi dans l'interrogation sur d'autres spectacles, sur d'autres profondeurs insondées, que la montagne et les forêts cachent et suggèrent. Un long travelling sur des spectateurs du Tour de France, alignés au bord des routes de montagne, et des plages de silence impromptu créent un malaise qui fait écho à l'inhumanité du mal perpétré. Ce que l'on ne comprend pas, ce qui produit des sens différents et des sensations inédites est traité comme facteur

d'horreur et d'effroi. Non pas sur un plan rationnel, non plus que sur un plan moral : la force du film est dans l'impact sensible des épaisseurs et des élans et non dans leur signification ou leurs implications. Si le cinéma d'horreur (ou d'épouvante) a toujours fonctionné sur les forces propres de l'image, de l'expressionisme au gore, il trouve ici une sorte d'accomplissement, quand l'image elle-même n'a plus à en référer à des symboles ou des idées. (...) Michael Haneke, par exemple, l'auteur de Funny Games ou Benny's Video (1992) s'est fait une spécialité de construire des mises en scène grâce auxquelles le spectateur est obligé de regarder l'horreur en face tout en comprenant qu'il y est précisément obligé par les choix du cinéaste : plan très long, absence de montage, frontalité des cadres. Et les déclarations de celui-ci confirment cette double vocation du film, lorsqu'il déclare, par exemple, que Funny Games est un « film moral ». Or on comprend bien qu'un intérêt trop exclusivement marqué pour cette dimension des films d'horreur (même s'il est de circonstance en particulier dans les médias grand public) occulte leurs autres qualités⁴⁵ ».

De ce fait, et à dessein, Michael Haneke s'est érigé en cinéaste de l'expérience, celui qui préfère que le spectateur sorte de la salle en se posant des questions plutôt que de lui proposer un film qui y répond. Sa démarche, que l'on observe de manière privilégiée dans Funny Games U.S. consiste donc à placer le spectateur dans une posture concernée, acteur de la réception (III.1), que la mise en scène du son va favoriser en agissant plus directement sur l'affect et ce qu'il ressent (III.2)

⁴⁵. Vincent Amiel, José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, p. 506.

I : Un spectateur engagé

« *Dans Amour, je veux que le spectateur soit touché, et en même temps qu'il remplisse, avec ses propres expériences, l'espace que je lui laisse*⁴⁶ ». ».

La façon dont Michael Haneke fait résonner le son par rapport aux images relève d'une démarche plus globale dont le but est d'assortir le propos narratif d'un dispositif cinématographique destiné à orienter la perception du spectateur. L'idée est de ne pas se contenter de raconter une histoire suivant un principe discursif, voire de la laisser se raconter toute seule, mais de proposer au spectateur d'appréhender les questions posées par le film et de tenter d'y répondre par sa propre expérience. C'est exactement ce que dit Michael Haneke dans l'interview précitée et cela résulte d'une succession de choix scénaristiques et de mise en scène. L'esthétique du son appartient à cet ensemble de décisions artistiques et techniques.

Dans *Funny Games U.S.*, le choc créé par la scène d'ouverture semble annoncer les multiples libertés que va prendre le réalisateur avec le contrat implicite qui s'est noué avec le spectateur qui regarde le film : regard caméra brisant le « quatrième mur », rupture de la linéarité du récit, escalade ininterrompue de violence. Là où les fictions semblent implicitement ménager un certain répit pour le spectateur. Haneke met le spectateur dans une situation d'inconfort et de malaise et en fait presque, par ce dispositif, un complice. Ainsi, il interroge la fonction du spectateur comme véritable acteur de la réception.

Le spectateur est impliqué par l'appareil filmique et va naturellement tener de remettre les éléments à leur place ou de combler les vides. Selon Michel Marie⁴⁷, le film est une co-construction qui dépend tant de la façon dont le cinéaste le présente que de la façon dont le spectateur le reçoit : le film contient différents sens, et c'est en recevant le film que le spectateur, fort de cette pluralité, participe à en construire la signification.

⁴⁶. https://www.lexpress.fr/culture/cinema/michael-haneke-il-faut-saisir-le-spectateur-pas-l-etouffer_1178656.html

⁴⁷. Jacques Aumont et Michel Marie *L'Analyse des films*, Armand Colin.

A) Un spectateur impliqué par son expérience personnelle

C'est exactement l'effet recherché par Michal Haneke, et ce, à deux égards. L'implication du spectateur permet au réalisateur d'atteindre l'objectif poursuivi par ses films, de remettre en question les certitudes du spectateur, mais également de renforcer le propos soutenu en en faisant un complice. Dans un article rédigé dans le cadre du Master 1, sous la direction de José Moure, nous avions tenté de questionner l'impact du regard caméra dans *Funny Games* et son autoremake *Funny Games U.S.*. Au cours de ces recherches, il est apparu que le fait même de retourner son film à dix ans d'écart, dans deux pays différents, participe de cette démarche d'expérimentation.

Dans son article *A la recherche du spectateur réel*, Claude Bailbé explique :

« Chaque spectateur s'inscrit en effet dans une culture, une histoire économique, une trajectoire familiale, un positionnement singulier – et même contradictoire – dans la société plus ou moins violente qui l'entoure. Les frustrations de la vie quotidienne appellent à un imaginaire de compensation qui tente d'inverser les manques et les souffrances infligées par les conditions de travail ou de survie, mais aussi à un imaginaire de transformation, qui cherche collectivement les moyens concrets d'une espérance, d'une issue positive et durable⁴⁸ ».

La réception varie selon le contexte dans lequel elle a lieu, a fortiori si ce contexte fait varier la nationalité du spectateur et l'époque à laquelle il s'y prête. L'identité du spectateur a un impact sur la réception du film, sur ce qu'il montre (et comment il le montre) et l'esthétique du son s'intègre indubitablement dans cette tentative plus globale d'engager le spectateur.

Même la musique, qui n'a que rarement de vocation purement esthétique et interagit naturellement avec les images qu'elle accompagne, participe de cette intégration du récepteur à la réception. Et ce, dès le générique, qui se pare d'une ambiance particulière, destinée à

⁴⁸. Bailblé Claude. « À la recherche du spectateur réel ». In: *MédiaMorphoses*, n°18, 2006. pp. 40-45.

favoriser l'entrée du spectateur dans la fiction. Mireille Kentzinger le relève ainsi lors de son analyse de *M le Maudit*, à destination des étudiants :

« Le son dans M est une sorte de composition musicale qui joue de tous les paramètres de variation sonore que sont l'intensité, la fréquence, les échos, les rythmes et les silences, associés à une recherche proche de ce que sera plus tard la musique concrète, où la musicalité provient de l'agencement de sons bruts, de bruits de la vie réelle. De plus les sons de ce film sont articulés avec les images pour produire toutes sortes d'effets, le plus souvent de décalage et de distorsion par rapport à ce que serait un usage réaliste du son synchrone. Il s'agit bien, selon Lang lui-même, de « contraindre le spectateur à faire collaborer son imagination »⁴⁹.

Face à l'asynchronisme organisé par le cinéaste, le spectateur perd ses repères. Et c'est justement la surprise d'être soumis à une distorsion dans une zone habituelle de confort relatif qui va pousser le spectateur à se questionner. C'est d'ailleurs ainsi que l'exprime Michael Haneke lorsqu'on le questionne sur sa manière d'aborder l'aspect critique du cinéma. Invité dans l'émission *Le cercle de minuit* à l'occasion de la sortie de *71 Fragments d'une chronologie du hasard*, il répond à Michel Field qui lui demande si l'aspect critique de ses films, c'est plutôt que le spectateur sorte avec des questions plutôt que des éléments de réponse :

Michael Haneke :

« C'est exactement ça. C'est mon intention. Que le spectateur lorsqu'il sort du cinéma, se pose des questions et c'est vrai que c'est une garantie de pérennité en quelque sorte. Le film, le sujet restera présent à l'esprit. Il ne faut justement pas répondre à toutes les questions à la fin d'un film, parce que c'est un mensonge finalement. De poser des questions, soulever des questions et puis y d'y répondre. C'est quelque chose de très très unilatéral⁵⁰ ».

L'idée initiale de la mise en scène prônée à Michael Haneke va donc dans ce sens d'amener le spectateur à interroger ce qu'il voit, ce qu'on lui présente et à questionner ce que cela signifie de sa propre réalité.

⁴⁹. Mireille Kentzinger, *Livret d'analyse de M Le Maudit (1931) Fritz Lang*, <https://laac-auvergnehonealpes.org/wp-content/uploads/2016/05/enseignant.pdf>

⁵⁰ Op. Cit. Extrait de l'émission *Le cercle de minuit*, du 18 mai 1994, présentée par Michel Field, diffusée sur France 2 <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i08074620/michael-haneke>. Retranscription libre.

Un mélange entre les expériences passées, les éléments identitaires et les pièges de lectures disséminés par le cinéaste permettent au spectateur non seulement de s'approprier le film, mais également d'en construire une réception personnelle qu'il ne partagera avec aucun autre. Jacques Aumont l'exprime ainsi :

« (...) l'histoire prise dans la dynamique de la lecture du récit, c'est-à-dire telle qu'elle s'élabore dans l'esprit du spectateur dans la foulée du déroulement filmique. Il ne s'agit donc plus là de l'histoire telle qu'on peut la reconstituer une fois la lecture du récit (la vision du film) achevée, mais de l'histoire telle que je la forme, la construis à partir des éléments que le film me fournit « goutte à goutte », telle que je la comprehends dans le cours de son déroulement, mais telle aussi que mes fantasmes du moment ou les éléments retenus de films précédemment vus me permettent de l'imaginer. La diégèse serait donc ainsi l'histoire prise dans la plastique de la lecture, avec ses fausses pistes, ses dilatations temporaires ou au contraire ses effondrements imaginaires, avec ses démembrements et ses remembrements passagers, avant qu'elle ne se fige en une histoire que je peux raconter du début à la fin de façon logique. Dans cette hypothèse, la diégèse ne relève pas du producteur du récit ou du texte, mais bien de l'interaction entre le récit et le lecteur ou le spectateur⁵¹ ».

Chez Michael Haneke, cet engagement est amorcé par le bouleversement des habitudes de lecture du spectateur : perturbé dans ses attentes, il perd ses repères ou, à tout le moins, le confort dans lequel il aurait pu se laisser couler le temps de la fiction cinématographique. L'irruption de ce titre, *Bonehead*, du groupe Naked City, le fait sursauter et, comme dans les films d'horreurs, le mettre pour la suite, dans un état de vigilance. La réception disons habituellement passive s'apprête à recevoir d'autres stimuli imprévus ou inconfortables et se tient par conséquent en alerte. L'écoute habituellement passive devient active : la perception du spectateur est sollicitée par les basculements diégétiques/non diégétiques. L'absence de cohérence force le spectateur à travailler, à reconstruire une cohérence entre le son et l'image.

⁵¹ Jacques Aumont, et al. *Chapitre 2. Cinéma et narration*, In. *Esthétique du film. 125 ans de théorie et de cinéma*, sous la direction de Aumont Jacques, et al. Armand Colin, 2021, pp. 75-136.

B) Le spectateur actif dans la création d'une nouvelle ligne narrative

Forcé de subir la contradiction ou le manque de cohérence entre le son et l'image, le spectateur se retrouve impliqué par la bande-son qui semble alors lui intimer de chercher un autre sens aux images qui lui sont présentées, comme l'équivalent sonore du regard caméra également largement utilisé par Michael Haneke. Jean-Rémy Julien parle à cet égard de « fonction implicative⁵² » de la musique. Pour revenir à nouveau à la scène d'ouverture de *Funny Games U.S.*, c'est à la fois la rupture (par le passage de la musique d'écran à la musique de fosse et par le changement brutal de genre musical) et la contradiction entre le message visible et le message audible qui généreront un sursaut chez le spectateur : saisi, il devient en alerte, prêt à recevoir ce qui va suivre. Jean-Rémy Julien reprend, pour évoquer cette injonction à la concentration faite au spectateur, la notion identifiée par Jakobson de fonction phatique : « Après avoir été interpellé, l'auditeur est *alors sommé d'écouter*⁵³ ».

Sur ce point, Michel Chion fait une distinction entre le son qui va générer une recherche d'identification chez le spectateur, de celui que ce dernier va naturellement accepter comme relevant de l'ambiance, poussant l'implication jusqu'à opérer un tri entre les zones qu'il doit investir, de celles qui ne le nécessitent pas. Ainsi, Michel Chion désigne sous le terme *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. Le son crée alors une attention et une curiosité qui tirent le film en avant, et il entretient l'anticipation du spectateur* », fréquemment utilisé dans les situations de chevauchement sonore (on entend le son avant le plan auquel il appartient). Ces sons viennent susciter la curiosité sur ce qui les a créés et leur intégration au récit. La notion de *hors champ passif* est, au contraire, « *celui dans lequel le son crée une ambiance qui enveloppe l'image et la stabilise, sans susciter l'envie d'aller voir ailleurs ou d'anticiper la vision de sa source, donc de changer de point de vue. Le hors-champ passif ne contribue pas à la dynamique du montage et du découpage – si-non a contrario, puisqu'il pose pour l'oreille un lieu stable (l'ensemble d'une rumeur de ville)* »,

⁵² Jean-Rémy Julien, *op. cit.* p. 35

⁵³. *Ibid.*

ce qui du coup permet au découpage de voler librement dans le décor, de multiplier les plans rapprochés, etc. sans que le spectateur soit désemparé spatialement⁵⁴ ».

Parmi les dispositifs mis en place et régulièrement utilisés par Michael Haneke pour forcer le spectateur à sortir de la passivité, le regard caméra tient une place de choix, de même que le recours au hors champ. Les deux mécanismes ont pour effet de renforcer l'horreur et la prise de conscience, l'un en réduisant à néant temporairement la notion de fiction par la révélation de l'existence de la mise en scène, l'autre, en faisant primer l'écoute de la violence sur sa monstration.

Outre la mise en scène, qui relève d'une série de choix unilatéraux du cinéaste, la fonction implicative de la musique et du son résulte également de la complicité que ces décisions vont créer entre le spectateur et le film. Toute perturbation de la lecture classique, de la cohérence image/son ; dès lors que le son ne vient pas corroborer ce que l'image décrit, le spectateur sort de sa passivité. Il est alors poussé à interroger : d'où vient le son, à quoi correspond-il, que veut-il dire ? Pour exemple Caché, outre la source et le sens, le contenu même pose question puisqu'il n'est pas en lien évident avec l'image représentée.

Dans chaque situation dans laquelle le son ne coïncide pas avec l'image représentée, l'attitude spontanée du spectateur va le conduire à dessiner une nouvelle ligne narrative, comme pour combler le vide. Au cours de son enseignement de Master 2, Monsieur Massimo Olivero évoque cette dimension active du travail que Michael Haneke laisse au spectateur. Ce dernier est mis en activité selon une démarche active et protagoniste de celui que doit imaginer et non plus percevoir des donnés. Face aux « trous » qui lui sont proposés, qu'il ne peut jamais percevoir dans leur globalité, le spectateur est mis en activité et tente de recréer un récit, de redonner un sens au morcellement qu'il ne comprend pas immédiatement. Exactement comme le cherche Michael Haneke, le cinéaste ne propose pas de solution mais soulève des problématiques visant à stimuler le sens critique chez le spectateur. L'interprétation est libre et favorisée par le dispositif filmique, certes, mais la démarche empirique de Michael Haneke oriente néanmoins la perception du spectateur : ainsi, toujours dans le cadre de son cours, Massimo Olivero revient sur la scène rembobinée de *Funny Games U.S.*. Si la délinéarisation du récit, servie par la mise en scène du son, participe tout à fait de la prise en main de la narration par le spectateur, le fait

⁵⁴. Michel Chion, *Chapitre 4. La scène audio-visuelle*, in *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, p. 94

qu'elle soit précédée d'une scène classique de cinéma d'horreur vient nourrir la critique sociale du cinéaste.

La violence telle qu'elle est traitée par le film résulte, dans la majeure partie du film, d'une utilisation du hors champ qui amplifie l'horreur, la rend à la fois tolérable car non montrée mais ineffable et insupportable car suggérée, ce qui, outre la perversité que ressent le spectateur à se figurer ce qu'il ne voit pas, le responsabilise puisqu'il participe à sa figuration. Une scène néanmoins ne répond pas du tout à cette exigence de suggestivité. Deux épisodes d'atrocité viennent d'avoir lieu et ont été donnés à entendre au spectateur mais pas à voir puisque tant la mort du garçon que celui de mari se sont déroulées hors champ.

Après quelques échanges sur la suite de ce que les tortionnaires considèrent toujours comme un jeu, Ann parvient à se saisir d'un fusil et tire sur l'un des deux jeunes hommes. Le coup qui part, le corps ejecté contre un mur, qui s'affaisse au sol, sanglant est bien vu, bien montré, et prend l'espace de l'écran le temps d'une scène qui fait office d'intruse dans ce paradoxe du suggestif.

CLOSE UP: Ann. Paul continues.

PAUL (O.S.)
... but also - and I guess this
will interest you even more - with
which device: either it's the fast
and almost painless big gun or the
slow...

With a quick move Ann jerks the rope from Paul's hands, and with both hands grabs the shotgun, which Peter left on the table.

PAUL
(shouting)
Look out!!

But before Peter is able to dive for cover, the DEAFENING BLAST of the shotgun throws him a couple of feet across the room. Plenty of blood and pieces of flesh fly around, like in a good action scene. A second later, Paul steps up to Ann and kicks her sending her crashing against the couch. She's almost knocked unconscious.

Paul starts searching the room frantically.

PAUL
Where's the remote control!! Shit,
where's the fucking remote
control??!!

He finds it. Turns it towards Peter, pushes the **rewind-button** and the **whole movie we've been watching rewinds until the exact moment before Ann grabbed the shotgun**.

This time, now again in normal speed, when her hands grab the gun, Paul is too fast. He grabs the gun from her, before she can shoot Peter and calmly puts the remote control in his pocket and continues talking as if nothing happened.

55

A ce moment là, tout est montré, le coup, le corps, le résultat du coup de feu sur le corps de Peter. Pourquoi cette scène paraît-elle si explicite là où Michael Haneke parvient à convaincre de l'efficacité de l'invisible ? Massimo Olivero y voit là une forme de théorisation de la démarche du cinéaste qui veut faire un film d'auteur, qui se défend donc de toute représentation vulgaire et explicite de l'horreur. Rejetant la posture hollywoodienne et la violence du cinéma américain, Michael Haneke montre pour mieux nier. La mort de Peter, qui précède la prise de contrôle de Paul et le rembobinage est le « moment américain du film ». Pour mieux critiquer le système de représentation, il commence par montrer ce qui se passerait si le film était un objet mainstream et traditionnel, construit sur des moments de répits, une victoire des gentils et Ann érigée en héroïne. D'un point de vue formel et esthétique, la violence est subitement spectacularisée : le corps de Peter vole et s'écrase au sol, le sang est très présent. La difficulté à voir se succéder les scènes insupportables se suspend un temps, et c'est comme une forme de soulagement que ressent le spectateur de ce retournement de situation au terme duquel le tortionnaire subit ce qu'il a fait subir jusque là. Immédiatement après, Paul reprend la

⁵⁵. Transcription libre partagée sur le site Reddit :
<https://drive.google.com/file/d/1NCt5cGGljntFsmtWjqGPp75WXZQ2aYpG/view>

télécommande et rembobine la scène. Michael Haneke confirme ainsi que rien ne va se passer comme dans un film traditionnel, mais qu'il s'agisse d'une manière de faire croire au spectateur qu'il va bénéficier d'un moment de répit, ou d'une démonstration de déréalisation, il laisse le spectateur avec ce sentiment diffus de culpabilité d'avoir presque apprécié cet accès de violence narrativement légitimé (l'héroïne tuant l'un des bourreaux).

Tout, dans la mise en scène de Michael Haneke appelle une construction active du spectateur. Perturbé dans ses attentes, face à délinéarisation du récit et aux zones de rupture organisées par le cinéaste, il va spontanément chercher à recréer du sens et procéder par associations d'idées. Ainsi, le spectateur va œuvrer au comblement des vides, rester en alerte face aux fausses pistes sonores, reconstruire une narration qui lui semble linéaire et tenter de comprendre la dissonance apparente entre son et image. Face au double niveau de narration qui émerge de ces ruptures et de cette dissonance, le spectateur est alors mis en capacité de recréer ou d'interpréter ce qu'il entend et d'entendre ce qu'il voit. C'est ainsi que dans la scène d'ouverture de *Caché*, le surcadrage exclusivement sonore laisse au son la place majeure : Seul signifiant, il ne vient plus soutenir un propos visuel ni expliciter ce que le spectateur voit, mais mettre en lumière la véritable nature de ce que perçoit le spectateur. Ce dernier ne contemple pas un film ni une image mais bien un cadre dans le cadre et une image dans l'image.

Sur ce terrain de « jeu », le cinéaste manipule le cadre et les éléments qu'il y fait entrer ou sortir pour forcer le spectateur à intervenir dans cette narration éclatée. Et il ne s'en cache pas, puisqu'à l'instar de ses propos sur le plateau de l'émission les cercles de minuit, il redit lors d'une interview publiée en 2012 à l'occasion de la sortie du film *Amour*, l'importance qu'il accorde au fait de ne pas fournir au spectateur les réponses aux questions que le film suscite :

« Vous n'aimez pas donner des interprétations de vos films... Vous préférez laisser faire l'imagination du spectateur ?

Oui je pense que c'est essentiel, un film ne doit pas finir sur l'écran mais dans la tête ou le cœur du spectateur. Pour ça vous devez lui donner une chance de s'intégrer. La façon la plus efficace, c'est de construire les histoires d'une manière qui ne réponde

pas à toutes les questions, mais qui les pose d'une façon assez urgente pour qu'il se sente forcé de réfléchir⁵⁶ ».

Et pour appuyer ce propos, le journaliste et le cinéaste évoquent une des scènes du film dans laquelle l'emploi du hors champ couplé à une continuité de perception du son attise la curiosité du spectateur et le pousse à investir la zone qui ne lui est pas montrée.

Lorsqu'Anne manifeste une première absence alors qu'elle est assise à la table de la cuisine, son mari, désemparé, se lève et ouvre le robinet pour mouiller un torchon. Il se rapproche d'elle pour lui appliquer sur le visage et la nuque mais laisse l'eau couler du robinet. Après quelques tentatives, il quitte la pièce. La caméra reste dans un premier temps dans la cuisine tout en le suivant, dans le couloir puis le retrouve dans sa chambre où il commence à s'habiller. Durant tout ce temps, on entend l'eau qui coule du robinet, d'une manière quelque peu étouffée lorsque la caméra change de pièce mais clairement perceptible. On suit Georges qui s'habille lorsque subitement, le son de l'eau cesse. Lui, comme le spectateur, lève la tête, interdit. Ce silence soudain fait exister le son lui-même, comme si à cet instant, Georges qui avait oublié de fermer le robinet, prend conscience de son oubli, mais surtout, il revêt un sens symbolique concernant Anne : si le robinet a cessé de couler, c'est qu'elle s'est levée, sortant donc de sa torpeur. Le spectateur est placé dans la même situation que Georges qui réagit exactement comme lui et appelle sa femme et se précipite dans la cuisine, pour la trouver assise à la table, comme si de rien n'était.

⁵⁶. Propos recueilli par Juliette Reitzer, *Michael Haneke « Un film ne doit pas finir sur l'écran mais dans la tête ou le cœur du spectateur »*, entretien republié le 28 mars 2022 <https://www.troiscouleurs.fr/article/michael-haneke-amour-interview>



Le chevauchement sonore, qui suit la scène de la cuisine et restitue, phoniquement, ce qui se déroule hors champ, prend ici le relai de l'état de la femme de Georges : c'est l'écoulement de l'eau qui permet de suivre à distance la crise d'Anne et la fin de son absence. Et comme le précise Michael Haneke au journaliste qui l'interroge sur cette scène :

« J'ai longtemps réfléchi pour trouver ça ! En général, le hors champ est plus efficace que l'image. Parce que ça provoque le fantasme, et une image sera toujours moins forte que le fantasme. C'est une banalité ! Dans n'importe quel film d'horreur, c'est beaucoup plus inquiétant d'entendre le bruit dans l'escalier derrière la porte que de voir la porte s'ouvrir et le monstre entrer ».

Dans son ouvrage, *La Part du Spectateur*, Florence Gravas évoque à plusieurs reprises la force de l'utilisation du hors champ chez Michael Haneke dans le film *Caché*. Une fois évoquée la position de Robert Bresson dans Notes sur le cinématographe, montrant que, selon lui, « la singularité du récit filmique réside dans le pouvoir de suggestion, d'attente et d'attention que crée la possibilité du hors-champ pour le spectateur de cinéma », elle analyse en effet la scène du dîner donné chez Georges et Anne, au cours duquel la caméra suit Georges qui va voir qui sonne à la porte.

« Nous suivons les mouvements lents de Georges en situation d'attente, le plan étant vidé de tout contenu perceptible autre que le visage impassible de Georges : s'offre au spectateur un champ raréfié, dans lequel peu de choses sollicitent son attention perceptive. Cette qualité du champ pourrait susciter l'impatience du spectateur, mais elle a pour fonction d'attirer l'attention du spectateur vers quelque chose comme une carence dans le champ perceptif, carence qui mobilise alors une projection vers le devenir de l'action : Qu'est-ce qui se tient dehors ? Qui a sonné ? Le spectateur est basculé vers ce qui peut surgir, et qu'il ne peut anticiper que très confusément. Il est tout à la fois en carence perceptive – il n'y a rien à voir ni à entendre – et en manque de savoir : il ne peut anticiper ce qui va suivre⁵⁷ ».

Confronté à un dispositif qui le force à remettre en question ce qu'il voit, le spectateur cherche à sortir de la position d'inconfort dans laquelle il est placé. Pour ce faire, il comble les absences et l'invisible et tente de créer des liens et du signifiant entre ce qu'il voit et ce qu'il entend.

⁵⁷. Florence Gravas, *La part du spectateur : Essai de philosophie à propos du cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2016

II : Un engagement sensoriel et affectif

On distingue, dans la démarche de Michael Haneke, une véritable constance dans le fait de se refuser un rôle didactique, moralisateur ou même simplement démonstrateur au profit d'une mise en commun, avec le spectateur, des questions soulevées par le récit qu'il propose. Il privilégie une représentation qui violente le spectateur au lieu de lui faire la démonstration de ce qu'est la violence et pour y parvenir, il sollicite les émotions de ce dernier, avant de l'inviter à les intellectualiser.

A) L'ouïe, sens de perception directe et immédiate

Le vocabulaire de l'expérience cinématographique ne prend pas en compte la complexité que recouvre la double action que mène le spectateur, entendre et voir. On va ainsi « voir » ou « regarder » un film. Non pas vivre ou entendre un film ce qui semble évident et tout à la fois lacunaire tant la fonction auditive nous semble constitutive de l'expérience. Les technologies déployées pour favoriser l'entrée puis le maintien dans la fiction du spectateur sont majoritairement liées à la sonorisation de la salle et ont pour objectif de rendre cette dernière la plus transparente possible vis-à-vis du son et de l'image. Dans un premier temps, l'accoustique va permettre d'atténuer les bruits produits par le matériel technique de la salle (climatisation, chauffage, éclairage, projection), mais également d'isoler la salle des bruits extérieurs (circulation, commerces). La sonorisation est travaillée pour répartir le son produit par le film de la meilleure manière possible et c'est cet élément qui permet d'affiner le plus possible la perception du spectateur : produire plus ou moins d'effets sonores, de vibrations, orienter la propagation du son ou cibler son point d'émission, ce sont autant d'éléments permettant d'améliorer la façon dont le spectateur entend, et d'impacter sa réception du film.

Plus récemment, la présentation de la technologie de son Dolby Atmos affiche la promesse suivante :

« Dolby Atmos transcende l'expérience d'écoute en vous faisant vivre la musique de l'intérieur, grâce à une spatialisation du son qui révèle des détails d'une clarté et d'une profondeur incomparables⁵⁸ ».

Il est donc désormais acquis que pour s'immerger dans l'univers du film et s'imprégnier au mieux des rebonds du récit, le son est primordial. C'est par lui que l'information arrive en premier, c'est lui qui place le spectateur dans l'ambiance, le caractère solennel des logos des génériques en étant la première preuve. On pense notamment à Columbia Pictures, Universal, le roulement de tambour de la 20th Century Fox, le rugissement du lion de la Metro Goldwyn Mayer, et plus récemment aux quelques notes devenues célèbres qui ouvrent les films diffusés sur Netflix, désormais connues sous le nom « *Tudum* » qui n'est autre que la transcription écrite du son qu'elles produisent. En réflexe quasi pavlovien, le spectateur est prévenu, la fiction commence et il va vivre une expérience audio-visuelle.

C'est donc bien par le son que tout commence et c'est d'ailleurs mécaniquement ce stimuli que le spectateur reçoit l'information en premier. La réception du son est instantanée, comme un circuit direct vers l'intériorité du spectateur, réception sur laquelle ce dernier n'a aucun contrôle.

Dans l'émission *Blow Up* diffusée sur Arte, consacrée aux les génériques de Michael Haneke, le journaliste exprime ainsi cette idée :

« Comme nos oreilles n'ont pas de paupières et on entend avant même de naître, le générique recompose cette même biologie⁵⁹ ».

Derrière cet aphorisme, on revient à ce qui distingue fondamentalement le fait d'entendre de celui de voir. Jean-Michel Durafour, évoquait en présentant son ouvrage « Les sites du film », dans le cadre des ciné-conférences de Master 2 lui aussi l'idée d'un double niveau de langage rendu possible par la dissociation de ces deux sens. Il cite en effet à cette occasion le film de Jonathan Glazer, *Zone of interest* (2024) dans lequel il y a, selon lui, deux films : celui qu'on voit et celui qu'on entend. Le son rentre dans l'oreille sans permettre d'intellectualiser,

⁵⁸ Présentation de la technologie Dolby Atmos sur le site dolby : <https://www.dolby.com/fr/technologies/dolby-atmos/>

⁵⁹ Extrait de *Blow up – Les génériques de Michael Haneke*, épisode de l'émission *Blow up*, consacrée au cinéma, réalisé par Luc Lagier, France, 2019.

contrairement à l'image qui autorise la création d'une certaine distance. Et c'est ainsi que le moyen le plus sûr de susciter la réaction viscérale du spectateur face à un spectacle de violence, est bien de valoriser le travail autour du son, avant même de lui en montrer la représentation visuelle.

Dans la droite ligne de la manière dont le spectateur réagit, physiologiquement à ce qu'il reçoit, Michael Haneke a dirigé son travail vers les émotions que peuvent susciter ses œuvres. Il a ainsi exprimé à plusieurs reprises la volonté de ne pas imposer sa vision au spectateur, mais de lui fournir les clés pour qu'il puisse s'approprier sa problématique et tenter d'y répondre par lui-même, à la lumière de sa propre expérience, de ce que cela fait résonner en lui.

Il l'explique lors d'une interview réalisée pour l'émission télévisée *Le Cercle de minuit* diffusée sur France 2 le 18 mai 1994. Il répond au présentateur Michel Field, qui l'interroge sur son rapport au temps dans son travail, en évoquant l'effet de la publicité sur le spectateur :

« Sur un laps de temps très court, on donne beaucoup d'informations et je crois que les émotions, les sensations ont besoin de temps. C'est pourquoi je joue avec le temps pour inciter le spectateur non seulement à essayer d'interpréter mais vraiment à intérieuriser et à garder le message. Il ne s'agit pas simplement pour le spectateur de comprendre ce que je veux lui dire mais qu'il crée lui-même ses propres sensations, ses propres émotions⁶⁰ ».

L'instinct du spectateur ainsi suscité, Michael Haneke reprend indirectement à son compte la notion de productivité : le texte n'est pas le produit, mais la rencontre entre le producteur du texte et le lecteur génère cette productivité. Le cinéma apparaît alors comme résultat d'un message émis par le cinéaste reçu par le spectateur. La forme de ce message chez Michael Haneke répond à une volonté de provoquer des émotions et des sensations et de bouleverser la réception classique d'une combinaison d'images et de sons. L'expérience avant l'intellectualisation. L'expérience qui sert l'intellectualisation en enrichissant cette dernière d'un vécu.

Cette démarche a d'ailleurs suscité de nombreuses analyses du principe même de l'auto-remake de *Funny Games*. La version autrichienne est réalisée à dix ans d'intervalle avec la

⁶⁰. Extrait de l'émission *Le Cercle de minuit*, du 18 mai 1994, présentée par Michel Field, diffusée sur France 2 <https://www.ina.fr/ina-eclare-actu/video/i08074620/michael-haneke>

version américaine. Le public auprès duquel il a été diffusé est donc différent à ces deux égards : une génération différente et une nationalité différente. Comment ne pas y voir la possibilité de faire résonner deux cultures distinctes à un même propos et, d'ailleurs, ce propos est-il exactement transmis de la même manière ? Nous faisons ici un pas de côté avec la question du son et de sa mise en scène.

Dans son article *A la recherche du spectateur réel*, Claude Bailbé explique :

« Chaque spectateur s’inscrit en effet dans une culture, une histoire économique, une trajectoire familiale, un positionnement singulier – et même contradictoire – dans la société plus ou moins violente qui l’entoure. Les frustrations de la vie quotidienne appellent à un imaginaire de compensation qui tente d’inverser les manques et les souffrances infligées par les conditions de travail ou de survie, mais aussi à un imaginaire de transformation, qui cherche collectivement les moyens concrets d’une espérance, d’une issue positive et durable ».

L'identité du spectateur, en l'occurrence sa nationalité et l'époque à laquelle il appartient vont nécessairement impacter la façon dont il va recevoir le film, et les émotions que celui-ci va susciter seront sensiblement différentes. Un public autrichien, fort de son passé et de ce qu'il a vécu historiquement n'aura pas la même façon d'aborder la violence et la torture, ni l'opposition de classe qu'un public américain, dix ans après, convalescent d'un certain nombre de guerres qui en ont façonné l'histoire. Outre le contexte culturel, et même si les deux versions semblent reprises plan par plan, de multiples ajustements du récit et de la façon dont il est raconté sont notables. Par exemple, la façon dont Ann s'adresse à ses oppresseurs, leur disant « *vous* » dans la version autrichienne, « *Monsieur* » dans la version américaine.

Dans sa thèse, intitulée *Réel et représentation à l'épreuve de la fiction dans l'œuvre de Michael Haneke*, Ralitza Boneva précise qu'« *à part les lieux de tournage et quelques détails qui en proviennent, tels la race du chien, le jeu du tutoiement et du vouvoiement, le jeu autour de la prière, etc., la différence la plus marquante c'est les comédiens et leur interprétation* »⁶¹.

⁶¹ Ralitza Boneva, *Réel et représentation à l'épreuve de la fiction dans l'œuvre de Michael Haneke*, Musique et musicologie et arts de la scène, 2012, p. 196

Elle compare la façon dont les deux actrices qui jouent le rôle d'Ann, Naomi Watts aux Etats-Unis, Susanne Lothar en Autriche, diffèrent dans leur manière d'interpréter leur personnage : dans le plan qui suit le meurtre de l'enfant, la mère est ligotée, au fond de la pièce. Alors que Susanne Lothar privilégie le mouvement automatisé, se détache, éteint la télé et comme téléguidée, se dirige hors de la pièce, Naomi Watts effectue plusieurs tentatives pour se lever, se cogne, puis sort de la pièce. Ralitza Boneva souligne ici la perte d'intensité dans la version américaine, « *surpeuplée d'actions littéralement subsidiaire* ». Plus tard, lorsqu'Ann est forcée de se déshabiller, Naomi Watts le fait plus lentement ce qui rejoint les différents débats féministes autour du corps de la femme, et du pouvoir lié au sexe, ce qu'on note alors plus prégnant aux Etats-Unis qu'en Europe. Sont aussi parfois cités les vêtements et gants blancs de Paul et Pierre, largement rattachée à l'innocence et à la pureté en Europe mais très liée, aux Etats-Unis aux problématiques liées à l'oppression raciale : chacune de ces versions trouve alors une résonance particulière auprès du public auquel elle est présentée.

Et si à travers le prisme de son histoire et de sa culture que le spectateur reçoit le film, ce sont ses sensations qui sont sollicitées en premier. Il ressent et expérimente avant de comprendre et c'est l'objectif recherché par le dispositif mis en place : mettre le son en exergue pour forcer la sensation et la prioriser sur l'intellectualisation. Constraint de dissocier ce qu'il entend de ce qu'il voit et perturbé par l'absence immédiate de cohérence entre les deux, il fait primer les sensations générées par le son.

B) Le son fait primer le viscéral sur le cérébral

La scène finale du film *Le Septième Continent* ne se contente pas de décrire ou de représenter la matérialité, mais nous la fait ressentir par une sonorisation qui ne fait exister que la destruction. Seuls les fracas se font entendre, isolés, clarifiés comme si seuls les objets matériels produisaient du son et ce, uniquement en se brisant. Au-delà des images répétitives, dénuées de personnalité et d'humanité, les bruits de déchirement, de coups portés à l'aide d'outils et de bris de verre draper les images d'un filtre froid, sombre et éminemment triste. La scène et le film s'achèvent d'ailleurs par un autre type de bruit, le bruit blanc du téléviseur qui, après avoir

évoqué les vagues australiennes, passe de l'écran à la fosse pour clore le film. Il est à ce titre intéressant de noter qu'outre sa nature, techniquement composé de toutes les fréquences audibles évoquant tout à la fois la neutralité et l'accumulation sonore, l'exposition constante à un bruit blanc élevé semble être l'une des formes de la torture par privation sensorielle. Difficile de ne pas lier la présence des bruits blancs dans *Le Septième Continent* et la torture que s'infligent ou que subissent les protagonistes du film.

Ce sont principalement des émotions négatives que cherche à susciter le cinéma de Michael Haneke, seules propres à faire réagir le spectateur pour le pousser à remettre en question ce qu'il voit et interroger ce qu'il sait.

Ainsi, Florence Gravas relève, à propos de *Caché* :

« Cette manière de faire jouer le regard du spectateur à l'intérieur même de ce qui, ayant été perçu d'une certaine manière, doit être re-figuré autrement, produit un malaise chez le spectateur » (...) Malaise dont Haneke s'est quasiment fait une marque de fabrique, notamment dans 'Funny games US' : lorsque l'épouse sequestrée réussit à tuer un des deux tortionnaires, l'autre attrape une télécommande et rembobine la scène à laquelle nous venons d'assister, transformant l'action que nous venons de voir en séquence filmée, modifiable selon le désir spéculaire, et basculant ce bourreau sadique tout à côté du spectateur, dans la proximité de sa toute-puissance, celle qui lui fait détenir la télécommande ».

Et cette sensation de malaise ne quitte pas le spectateur de tout le film, la scène d'ouverture évoquée plus haut en étant la naissance. Ces sensations, pour les raisons physiologiques précitées apparaissent avant toute possibilité pour le spectateur d'y adjoindre une explication, une cause. Tant la discordance entre le son et l'image que la manière dont le son se place en décalage avec le reste est de nature à générer des sensations préalables à toute possibilité d'interprétation. C'est le cas lorsque le son précède l'image dans *Le Septième Continent* :



Un écran noir apparaît et dure plus de cinq secondes. Une voix enfantine dans un brouhaha d'autrres voix se fait entendre « Elle est là dedans ». Le plan suivant apparaît au même moment que résonne une sonnerie d'école, lieu que confirme le décor de l'intérieur d'une école. Une institutrice pénètre dans une salle dont on ne voit que l'entrée après s'être faufilée entre les enfants et en ressort, une petite fille dans les bras. C'est Eva, la fille du couple Ann et Georg. Elle dit être devenue aveugle, ce qui, quelques secondes après l'avoir expérimenté, on comprend. Cette désorientation, certes très brève pour le spectateur, mais réelle, née d'une incompréhension parce que le film n'explique pas ce plan noir, relativement long, auquel s'ajoute une voix dont on ne distingue pas la source préfigure celle dont se plaint le personnage d'Eva. Comme si nous le faire vivre avant elle permettait de faire mieux passer le message de sa souffrance.

C'est encore le cas lorsque la scène a priori idyllique du couple qui part dans les Hamptons se transforme, pour les seules oreilles du spectateur, à l'exclusion de celles des personnages, en une scène angoissante, annonciatrice de la suite des évènements.

Quelle que soit la scène considérée, elles partagent le même objectif : favoriser la perception viscérale avant la perception cérébrale. Michael Haneke procède du cinéma d'expérimentation :

en bousculant la lecture habituelle et en déconstruisant la matière filmique classique, le cinéaste cueille le spectateur avant de lui fournir les éléments explicatifs.

Laurent Jullier procède à l'analyse suivant 5 étapes et en dit : « *Nous ne sommes pas dans le cinéma de l'action mais dans un compromis entre image-temps (bande-image), image-mouvement (quelques raccords-mouvements entre les plans) et sensation immédiate (bande-son)*⁶² ».

⁶² L. Jullier, *Henry Spencer rentre chez lui : analyse sonore d'une séquence d'Eraserhead, Le bruit au cinéma. Approche sémio-cognitive des occurrences du bruit dans les films sonores de fiction*, Thèse de doctorat.,

Conclusion

Pour reprendre la position de Michel Chion, évoqué au début de ce mémoire, il nous semble que tout ce qui compose le message filmique est intrinsèquement lié et a vocation à parvenir au spectateur de manière globale et entière. Néanmoins, ce dernier reste capable de dissocier les différentes composantes de ce message et de les faire interagir les uns avec les autres. Le montage son consiste à replacer le son sur les images, une fois celles-ci tournées. Sauf à conserver certaines prises de vues réelles sans retoucher à leur sonorisation, il s'agit donc de reconstituer une atmosphère sonore pour illustrer les situations visuellement représentées. S'ouvre alors un champ des possibles qui va de la pure reproduction de la réalité (le montage son va s'attacher à poser sur les objets et les situations filmées, les bruits qu'ils sont censés produire) qu'on pourrait considérer comme la norme, à une association moins normée, plus libre dans laquelle une image et un son ne répondent plus à ce que la réalité comporte.

C'est à cet endroit que naissent des récits superposés, divergents ou simplement déployés par le fait que le son travaille avec l'image d'une manière différente de celle qu'on attend. Dès lors que le son et l'image n'œuvrent pas de concert dans l'idée de reproduction du réel, le récepteur est en alerte et va travailler à donner du sens à la distorsion qu'il perçoit. Une sonorisation de la scène précitée par le bruit des vagues et des mouettes ou par des explosions d'obus et des tirs répétés vont probablement surprendre et déstabiliser le spectateur.

Ce dernier, qui, comme on l'a vu, n'aura de cesse que de combler les vides qu'il entrevoit et de remettre les choses dans un ordre qu'il comprend va, après une aimantation confuse voire impossible, chercher du sens à l'association qui lui est présentée.

Cette recherche va nécessairement dépasser le sens premier apporté par les images et du décalage entre ce que dit le son et ce que disent les images, va naître une narration divergente. Un nouveau sens qui vient enrichir le propos initialement tenu par la combinaison cohérente entre image et son. Ce qui crée une opposition entre le sens formulé par les images et celui formulé par le son, c'est la perturbation d'une attente chez le spectateur. Lorsqu'une situation visuelle lui est présenté, il y associe spontanément une illustration sonore. Les images créent une attente ou en tout cas, considérant la concomitance d'apparition entre son et image, une cohérence qui

n'est autre que la reproduction la plus proche possible de la réalité. Un plan d'une rue new-yorkaise en plein jour génère chez le spectateur une disponibilité naturelle à recevoir un mélange de klaxons, de sirènes, ... un brouhaha propre à ce que lui racontent les images. Ce qui va générer un mouvement de recul, un questionnement puis une recherche de sens, c'est précisément lorsque ces images ne vont pas s'accompagner du son attendu.

Qu'il s'agisse de cette disharmonie ou des différents outils mis en œuvre par Michael Haneke pour sortir le spectateur d'une forme de réception passive et le contraindre à interroger sa posture, son interprétation et, finalement, sa position morale ou sociale, le son apparaît comme la variable d'ajustement, l'élément qui permet une mise en alerte permanente, empêchant le spectateur de retomber dans une forme de passivité. Vecteur d'un nouveau niveau de dialogue entre le film et celui qui le reçoit, le son permet à Michael Haneke de servir son propos en le faisant vivre par le spectateur plutôt qu'en le lui exposant. La démarche a d'ailleurs fait l'objet de divisions critiques : est-ce une marque de confiance de la part du cinéaste qui investit le public d'une mission de productivité, d'abord sensorielle puis intellectuelle ? Ou, au contraire, impose-t-il une seule et même expérience au spectateur, la sienne, en lui faisant subir la violence qu'il dénonce ?

La recherche d'un morcellement des composantes du propos, par l'action disjointe des outils propres à les organiser nous apparaissait, au début de ce mémoire, comme la preuve d'une liberté prise avec la réalité. Loin d'un désir de reproduire ce que le spectateur voit et entend dans la vie, Michael Haneke lui propose une représentation déconstruite que le spectateur ne peut saisir qu'en s'impliquant émotionnellement et moralement. Le décalage de sens, de temporalité, de niveau de perception entre le son et l'image génère un inconfort et une incompréhension à laquelle le spectateur veut instinctivement mettre en terme pour retrouver ce qu'il sait appréhender : la réalité. Il nous semblait donc que la capacité de Michael Haneke à éclater la linéarité de la narration, à perturber voire empêcher l'aimantation spatiale attestait bien de sa volonté de s'éloigner de la réalité. Il explique pourtant, dans un documentaire qui lui est consacré, avoir toujours cherché à s'en approcher au maximum⁶³.

⁶³ MONTMAYEUR Yves, HUPPERT Isabelle et TRINTIGNANT Jean-Louis, *Michael Haneke : profession réalisateur*, KMBO Films [éd.], 2015



Dans tous mes films, j'ai tenté



de m'approcher de la réalité.
J'ignore si j'y suis parvenu.

Faut-il alors considérer que sa manière de transmettre au plus près de la vérité, ce qu'il perçoit de la réalité, est un dispositif pensé pour amener le spectateur à s'emparer du film pour se l'approprier ? Dans un article publié dans le magazine *Le Temps*, Norbert Kruetz reproduit les propos de Michael Haneke :

« La question n'est pas de savoir ce qu'on a le droit de montrer, mais comment permettre au spectateur de comprendre ce qu'on lui montre⁶⁴ ».

⁶⁴. Norbert Kreutz, *Michael Haneke questionne la violence en images et extirpe le spectateur de son confort de voyeur*, *Le Temps*, 9 décembre 1999

Bibliographie

ADJIMAN Rémi. « Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction ». In: *Communications*, 102, 2018. Exercices d'ambiances. Présences, enquêtes, écritures. pp. 137-151.

ALIBERT Jean-Louis, « Chapitre 5. Paroles et musiques », in *Le Son de l'image*, FONTAINE, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Communication en + », 2013, p. 85-111.

AMIEL Vincent, MOURE José, *Histoire vagabonde du cinéma*. Paris : Vendémiaire. DL 2020 1 vol. (608 p.) : ill.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, 2004. *Esthétique du film*. Coll. Collection Université créée par Henri Mitterand série « cinéma » dirigée par Michel Marie, Paris, Nathan (238 p.).

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, 2004, Coll. « Cinéma », Paris : Armand Colin, 223 pages.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel et VERNET Marc, *Esthétique du film. 125 ans de théorie et de cinéma*, 2021, sous la direction de Jacques Aumont, et al., Paris, Armand Colin, pp. 75-136.

BAILBLE Claude, *À la recherche du spectateur réel*, MédiaMorphoses, 18-1, 2006, p. 40-45.

BARONI Raphaël, « Des virtualités du monde de l'histoire à la mise en intrigue : une alternative au schéma narratif », in. *Pratiques* [En ligne], 197-198 | 2023, mis en ligne le 15 juillet 2023, consulté le 19 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org.ezpaarse.univ-paris1.fr/pratiques/12755>.

BIERNACKA Aleksandra, « A case of auteur cinema in a changed cultural context: “Funny Games” (1997) and “Funny Games, US” (2007) by Michael Haneke », *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*, 3-2, 1 janvier 2012, p. 1-15.

BLUMENTHAL-BARBY Martin, « The Complicit Gaze: Michael Haneke’s Cinema of Guilt », *The German Quarterly*, 89-2, 1 avril 2016, p. 202-220.

BONEVA Ralitsa, *Réal et représentation à l'épreuve de la fiction dans l'œuvre de Michael Haneke*, Musique, musicologie et arts de la scène. Thèse, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012.

BONEVA Ralitsa, « La modalisation filmique : la vie discrète du discours », In. *Signata*, 13, 1 juin 2022.

BRINKEMA Eugénie, « Not to Scream Before or About, but to Scream at Death: Hanekes Horrible Funny Games », In. *Contemporary Literary Criticism*, 283, 1 janvier 2010, p. 102-259.

CADLEY John, « Word Games: Funny how a simple little diversion can turn into a harrowing existential threat », In. *Internal Revenue Bulletin*, 2022-36, 6 septembre 2022, p. 28-28.

CHION Michel, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, coll. « Cinéma et Image », Paris, Nathan, 1990.

CHION, Michel *Le Son : Ouir, Écouter, Observer*. 3e édition revue et actualisée, 2018, Paris, Armand Colin.

CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985, p. 221.

CHION Michel, *La Musique au cinéma*, coll. « Les chemins de la musique », Paris, Fayard, 2^e ed. 2019, p. 238.

COMBES André, *Regards filmiques actuels sur une rébellion romanesque ancienne : Die Rebellion de Michael Haneke (1992) d'après le roman du même nom de Joseph Roth (1924)*. Fragments du monde ; retour sur l'œuvre de Michael Haneke, 2012. hal-02185175.

COULANGEON Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », In. *Revue française de sociologie*, vol. 44, no. 1, 2003, pp. 3-33.

DASTUGUE Gérard, « La scénarisation musicale dans Short Cuts de Robert Altman », In. *Caliban*, 11-1, 2002, p. 219-225.

DASTUGUE Gérard, *Le territoire-écran. Hors-champs égocentrés*, HAL CCSD, coll. Christophe Balagna & Gérard Dastugue. Les grains de sables seront doux comme le sucre, Presses universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, pp. 361-377, 2018.

DELPIIT Christine, *La maîtrise du son dans la mise en scène de Michael Haneke. Le Septième Continent (1989), La Pianiste (2001), Caché (2005)*. Thèse, Université de Rennes 2 (UR2), Art et histoire de l'art. 2020. [dumas-03156700](#).

GAUDREAU André, JOST François, *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*. Armand Colin, « Cinéma / Arts Visuels », 2017, ISBN : 9782200614492. DOI : 10.3917/arco.gaudr.2017.01

GOUDMAND Anaïs, *Monde narratif/Storyworld*, Glossaire du RéNaF, mis en ligne le 21 février 2019, URL : <https://wp.unil.ch/narratologie/2019/02/monde-narratif-storyworld/>.

GUIRAUD, Bernard *Le son au cinéma et dans l'audiovisuel*, J.-C. Fouché (Ed.); 3ème édition, 2016.

GRAVAS Florence, *La part du spectateur : essai de philosophie à propos du cinéma*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2016

GRAVAS Florence, *Mimésis, narrativité, expressivité. Le cinéma dans son rapport au réel*, Thèse de doctorat, Philosophie. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2014.

HERLING Bradley, « The Horror of (a) Playing God: Job's Nightmare and Michael Haneke's Funny Games », In. *Journal of Religion and Popular Culture*, 24-2, 2012 Summer 2012, p. 230-246.

JULIEN Jean-Rémy, « Défense et illustration des fonctions de la musique de film », In. *Vibrations. Musiques, médias, société*, 4-1, 1987, p. 28-41.

JULLIER Laurent, Les Sons au cinéma et à la télévision. Précis d'analyse de la bande-son. Coll. « Cinéma et audiovisuel ». Paris: Armand Collin, 1995.

JULLIER Laurent, Le son au cinéma, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 2006, coll. Les Petits Cahiers, p. 59-60

JULLIER Laurent, *Henry Spencer rentre chez lui : analyse sonore d'une séquence d'Eraserhead, Le bruit au cinéma. Approche sémio-cognitive des occurrences du bruit dans les films sonores de fiction*, Thèse de doctorat, Roger Odin dir., Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1994.

LANDWEHR Margarete Johanna, « Voyeurism, Violence, and the Power of the Media: The Reader's/Spectator's Complicity in Jelinek's The Piano Teacher and Haneke's La Pianiste, Caché, The White Ribbon », In. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, 8-2, juin 2011, p. 117-132.

LAURENCE ALLARD, « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma », In. *Réseaux*, 18-99, 1 janvier 2000, p. 131-168.

MERCHANT Travis, « Uncomfortable Laughter: Revisiting *Funny Games* (1997) » on *Criterion, Film International* (16516826), 18-1, mars 2020, p. 121-125.

MONTMAYEUR Yves, HUPPERT Isabelle et TRINTIGNANT Jean-Louis, *Michael Haneke : profession réalisateur*, KMBO Films [éd.], 2015.

ODIN Roger, *Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique*, Communication. Information Médias Théories, 13-2, 1 janvier 1992, p. 38-58.

ODIN Roger, *De la fiction*, Paris, De Boeck, 2000, p. 63-72.

PATTISON Dale, « Domestic Violence: The Narrative Architectures of Michael Haneke's "Funny Games" », In. *Journal of Narrative Theory*, 47-2, 1 juillet 2017, p. 197-223.

PIER, John, « Monde narratif et sémiosphère », *Communications*, vol. 103, no. 2, 2018, pp. 265-286.

PILLIP Frank, « Michael Haneke's Film Funny Games and the Hollywood Tradition of Self-Referentiality », In. *Modern Austrian Literature*, 32-4, 1999 1999, p. 353-363.

POLLIN Karl, « Le cinéma introspectif de Michael Haneke : un nouveau regard sur le vieux continent », In. *Contemporary French & Francophone Studies*, 15-3, juin 2011, p. 289-296.

PAÏNI, Dominique. « L'empêcheur de filmer en rond, à propos de Funny Games de Michael Haneke », In. *Cahiers du cinéma*, n°514, 1997.

QUIGNARD Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

RAMARI Thiago Henrique et DEMÉTRIO Silvio Ricardo, « The impact of Funny Games between the cinematographic audience: an analysis based on the imagetic treatment, the spectator-character and the counter-cinema », In. *Discursos Fotográficos*, 13-23, 1 décembre 2017, p. 213-241.

TOBISCH Léopold, « Michael Haneke, un réalisateur musical », *France Musique sur Radio France*, Article en ligne publié le 10 juillet 2020: <https://www.radiofrance.fr/francemusique/michael-haneke-un-realisateur-musical-8430997>

WALKER Elsie, « Hearing the silences (as well as the music) in Michael Haneke's films », In. *Music & the Moving Image*, 3-3, septembre 2010, p. 15-30.

WILLY RIEMER, « Michael Haneke, Funny Games: Violence and the Media », In. *Contemporary Literary Criticism*, 283, 1 janvier 2010, p. 102-259.

ZIMMER Catherine, « Serial Surveillance: Narrative, Television, and the End of the World », In. *Film Quarterly*, 72-2, Winter 2018, p. 12-25.

Filmographie

Filmographie principale

- *Der Siebente Kontinent / Le Septième Continent* (1989)
- *Caché* (2005)
- *Funny Games U.S.* (2007)
- *Amour* (2012)

Filmographie secondaire

- *M - Eine Stadt sucht einen Mörder / M, le Maudit*, Fritz Lang, 1931
- *The Bridge on the River Kwai / Le Pont de la rivière Kwaï*, David Lean, 1957
- *Jaws / Les Dents de la mer*, Steven Spielberg, 1975
- *Short Cuts*, Robert Altman, 1993
- *La Pianiste*, Michael Haneke, 2001