



1. Edito n°3

Pascal Génot, Caroline San
Martin

Lignes de fuite 03 - Edito

L'historiographie nous a indiqué la forte présence du sonore dès les premiers temps du cinématographe, sinon lors de la projection, autour d'elle. L'arrivée du parlant, de son côté, a marqué l'unité des films : ce que voient les spectateurs, au fil des copies, d'un bout à l'autre d'une communauté linguistique, est alors similaire. Même si le cinéma, dirait-on, est pensé depuis l'image, le son guide fréquemment le tournage et le montage par les problèmes techniques qu'il pose, et l'image le suit au moins aussi souvent que l'inverse. Cependant, dans une optique analytique, le son serait, sinon secondaire, du moins second puisqu'il se lit, s'appréhende et se comprend par rapport à l'image. Mais se peut-il que le cinéma défasse, de temps à autre, ce rapport de subordination ? Se peut-il que lève dans les films un ensemble de possibilités combinatoires qu'une hiérarchie trop stricte nous empêchait d'entendre ?

En affranchissant le son du lien privilégié qui l'unit à l'image nous pouvons découvrir une ritournelle qui, dans le cinéma de Eastwood, s'extrait de *Unforgiven* pour se rejouer différemment et pourtant de la même façon dans *Mystic River* avant d'être reconduite dans *Million Dollar Baby*. Ainsi, dans un glissement, le son révèle son autonomie et sa capacité de réenchaînement, formant de film en film des couplages multiples. Dans *Dancer in the Dark*, c'est à même le plan que ces couplages se font. Doublement diégétisés, les bruits de l'usine de Selma s'éloignent de leurs fonctions pratiques pour réenchaîner avec des puissances musicales. Le son, matière active, défait le système de subordination qui le place sous la coupelle de l'image. Il fait tomber l'imperméabilité à la multiplicité dans la construction et dans la lecture du film, en même temps qu'il fait lever la compossibilité. Au même titre que les images qui, en refusant le net résistent au visible, le son lui aussi fait acte de résistance. Dans le bouleversement d'un rapport de subordination, les éléments de composition du film s'affirment comme autant de singularités donnant à penser autrement l'expérience cinématographique. Alors, l'ouïe et la vue peuvent acquérir une fonction tactile ; les chansons de Brassens peuvent se répéter en allemand, identiques et pourtant autres ; la bande son peut se charger d'une valeur affective ; le *cut-up* peut se rejouer dans des compositions audio-visuelles ; le mythe du croquemitaine peut faire revenir les fantômes cachés qui hantent l'Histoire de l'Amérique ; Rossellini peut se réapproprier l'Histoire de France ; une minorité peut faire émerger une cinématographie.

Quand le film défait ce qui était uni *a priori*, il expérimente ses propres limites, il pousse les sens vers un seuil perceptif où l'œil et l'oreille se découvrent des capacités nouvelles qui échappent aux habitudes et aux clichés. Il fait acte de résistance.