

Michel CHION

Ceci est une nouvelle version, un peu plus développée, du texte mis en ligne au début de l'année. J'invite les étudiant(e)s à le lire attentivement et à s'exercer sur différents films. TÉLÉPHONE AU CINÉMA, version augmentée (mai 2009)

- 1) Présentation du cours
- 2) Extrait d'un chapitre d' "Un art sonore, le cinéma"
- 3) Définition de quelques notions
- 4) Définition réel diégétique/réel cinématographique
- 5) Comment analyser un film dans la façon dont il traite le téléphone (précisions pour le dossier)
- 6) Exemple d'analyse sur La Dolce Vita, de Fellini
- 7) Précision sur l'utilisation de la typologie.

1) Présentation du cours.

Le téléphone, au cinéma, n'est pas qu'un accessoire pittoresque ou un simple prétexte à scènes effrayantes ou amusantes. Il est, historiquement, l'une des sources avérées du procédé de montage alterné ou parallèle dans les courts-métrages muets de David Wark Griffith. Dans ses différentes versions techniques, il ne cesse de suggérer à la fois de nouvelles situations dramatiques et de nouvelles formules cinématographiques.

Au départ, en permettant de séparer le son de l'image pour faire voyager le premier séparément, la situation du téléphone découpe "automatiquement" et mécaniquement la réalité un peu comme, avant d'être un procédé esthétique, le cadrage cinématographique découpe le temps et l'espace.

Cela donne un signifiant cinématographique qui outrepassse ses différents emplois. Car le téléphone n'est pas juste un effet dramatique, à interpréter suivant un code figé et immuable (le téléphone représenterait le lien vocal avec la mère, le danger ou le charme "acousmatique"). C'est d'abord un effet signifiant, un "prêt-à-signifier" disponible pour toutes sortes de sens.

Prenons une oeuvre aussi connue que La Mort aux trousses: le héros, Thornhill, y donne ou y reçoit trois coups de téléphone, pas plus - or, ces trois téléphèmes sont associés au personnage de sa mère, avec laquelle Thornhill avait rendez-vous avant d'être enlevé: soit qu'il appelle celle-ci, soit qu'il reçoive lui-même un coup de fil en présence de sa mère. Or, sa mère est celle dont il lui faut quitter la sphère pour devenir un "big boy".

Dans d'autres films, au contraire, l'emploi du téléphone permettra de créer des contrastes rhétoriques: l'un des deux interlocuteurs est à l'extérieur, dans la rue, dans un cadre populeux; l'autre est chez lui, assis, dans son environnement familial, etc..

Nous avons observé les téléphèmes (nous empruntons ce terme de "téléphème", unité de conversation téléphonique à un journaliste du début du 20e siècle) dans plusieurs centaines de films, et à partir de ce recensement, nous les avons classés en six types fondamentaux, selon la façon dont ils s'articulent au montage cinématographique.

Relèvent du type 0 les téléphèmes en montage alterné ou parallèle, mais sans le son, donc très employés au temps du muet; du type 1, les téléphèmes en montage alterné ou parallèle mais avec le son; du type 2, ceux où l'on reste avec l'un seulement des deux locuteurs sans entendre ni voir la personne "à l'autre bout du fil". Du type 3 ceux, classiques dans les thrillers, mais pas seulement, où l'on reste également avec l'un des deux personnages et où on ne fait qu'entendre, sans le voir, la voix filtrée de l'interlocuteur. Et du type 4, ceux où l'on peut être avec l'un ou l'autre des deux locuteurs, tout en entendant son interlocuteur/trice en voix filtrée. Aux différentes variétés du type 5 appartiendraient les téléphèmes atypiques ou paradoxaux.

Ces téléphèmes n'apparaissent pas d'un coup avec le cinéma parlant, mais certains types entrent en scène progressivement (par exemple, le type 3 se développe au cours des années 30, alors que les types 1 et 2 sont prédominants au début du parlant). En revanche, une fois un type apparu, il ne se substitue pas aux autres, mais s'ajoute à la liste.

La banalisation du téléphone portable bouleverse autant la conception dramatique des films qu'elle a bouleversé la vie quotidienne, le travail, etc. On lui accordera donc une place particulière.

Seront étudiés, entre autres, des films comme: L'opinion publique, de Chaplin, L'homme qui en savait trop, version anglaise, de Hitchcock, Faisons un rêve, de Sacha Guitry, Amore, de Rossellini, Raccrochez c'est une erreur, d'Anatole Litvak, Chronique d'un amour, d'Antonioni, Mon oncle, de Jacques Tati, Dr Folamour, de Stanley Kubrick, La Dolce Vita, de Federico Fellini, La Peau douce et La femme d'à côté, de François Truffaut, L'affaire Thomas Crown, de Norman Jewison, Terreur sur la ligne, de Fred Walton, Il était une fois en Amérique, de Sergio Leone, Le piège de cristal, de John McTiernan, Le Sacrifice, de Tarkovski, The Player, de Robert Altman Thelma et Louise, de Ridley Scott, Lost Highway, de David Lynch, Rouge, de Kieslowski, Et le vent l'emportera, d'Abbas Kiarostami, Scream, de Wes Craen, The Hole, de Tsai-min Liang, Matrix, de frères Wachowski,

Eyes Wide Shut, de Stanley Kubrick, In the Mood for Love, de Wong Kar Wai, L'emploi du temps, de Laurent Cantet, Phone Game, de Joel Schumacher, Uzak, de Bilge Ceylan, etc.

Michel Chion, 31 janvier 2009

2) Extrait du chapitre XXI d'”Un art sonore, le cinéma”, éd. Cahiers du Cinéma, 2003

Typologie du téléphème au cinéma

Au commencement du récit cinématographique - à son origine même peut-être - fut le téléphone. La conversation téléphonique, où l'on parle à quelqu'un qui n'est pas dans le même espace, ne crée-t-elle pas un “montage de lieux simultanés”, qui serait à l'origine du montage parallèle griffithien?

Pour une fois que nous n'avons pas à créer un néologisme ou à assembler deux mots de façon inédite, nous empruntons à un journaliste du début du XX^e siècle le mot charmant de “téléphème”. Un téléphème est tout simplement une unité de conversation téléphonique. Il y en a de plusieurs types au cinéma, pour lesquels nous proposons notre classement, mais qui ne correspondent pas à un sens fixe à chaque fois.

On peut donc classer en sept cas principaux les figures de découpage téléphonique.

1) Le type 0 (nous lui donnons ce numéro, car il appartient au muet), pourrait correspondre au cas de l'échange téléphonique où nous voyons, sans les entendre, les deux locuteurs en montage alterné. C'est un des exemples les plus anciens de montage alterné au cinéma (The Lonely Villa, 1909, de Griffith). Exemples, pris dans d'innombrables films: l'entretien téléphonique de L'Opinion publique, 1923, de Chaplin, dans lequel par malentendu une femme se croit abandonnée d'un homme et quitte sa famille pour aller à Paris, et le téléphème de La Grève., 1925, d'Eisenstein, qui illustre le réseau des collusions politiques et sociales, mais aussi des hiérarchies, par un montage rapide. Un homme debout téléphone d'une cabine publique à un autre confortablement assis dans un bureau - et nous comprenons que le premier est l'inférieur hiérarchique du second. Puis des gens diversement habillés se parlent au téléphone, l'un d'eux est en habit de soirée et tel autre en costume militaire, et nous voyons instantanément la complicité des différents pouvoirs.

Déjà, le type 0, dans le muet, utilise une des grandes idées du téléphème au cinéma, en nous permettant de voir et de comparer des gens qui sont en relation et en conversation mais qui ne se voient pas - les coupes du montage fonctionnant entre eux comme un écran, un mur séparateur. Cela nous rend plus observateurs, plus conscients, disposants d'une vision "en coupe" que n'ont pas les personnages: nous repérons avant eux qu'ils vont se quitter, étant donné qu'ils se tournent le dos (sans se voir), ou au contraire qu'ils se rapprochent, car sans s'en rendre compte ils ont des gestes qui se font écho, qui riment, ou regardent en aveugles l'un vers l'autre.

Lorsque l'héroïne de L'Opinion publique quitte l'homme dont elle se croit abandonnée, à la faveur d'un malentendu téléphonique, nous lui voyons "tourner le dos" à celui qu'elle ne voit pas, par le simple fait du découpage et des axes choisis par Chaplin.

:2) Le type 1, hérité du cinéma muet, ajoute le son au type 0: il correspond au montage alterné où l'on n'entend strictement que la voix de celui/celle qui est sur l'écran: on est sur A quand A parle, sur B quand B parle, et ainsi de suite (exemple: les téléphèmes de la plupart des premiers films parlants, mais aussi la plupart des scènes de Denise au téléphone, 1994; d'Hal Salwyn).

3) Le type 2 est celui où on reste avec A dans toute la durée du téléphème, mais sans entendre ce que dit B (Cary Grant dans les deux scènes où il téléphone à sa mère dans La Mort aux trousses). Nous pouvons éventuellement deviner, dans les blancs de la conversation, ce qui se dit, ou parfois l'entendre en sons très faibles, comme si nous étions à proximité.

Parfois, le montage combine habilement le type 1 et le type 2: dans Loulou, 1979, de Maurice Pialat, la conversation entre le mari (Guy Marchand) et sa femme (Isabelle Huppert), qui est au lit avec Gérard Depardieu, commence en type 1 (montage alterné) et finit en type 2, accentuant la solitude du mari dans l'appartement conjugal vide.

Dans Docteur Folamour, 1964, Kubrick fait un emploi brillant de ce type 2. La scène se situe dans la War Room du Pentagone, où le président des USA, joué par Peter Sellers, emploie le téléphone rouge pour annoncer à son collègue soviétique qu'un avion américain équipé d'ogives est en route pour bombarder la Russie, par suite d'un dysfonctionnement du système de dissuasion. Nous n'entendons pas ce que répond le président russe arraché à un week-end galant dans sa datcha, mais pouvons deviner sa colère. Le comique cinématographique de la situation, c'est qu'autour de la table ronde où siège le Président américain, il y a une douzaine de

personnages, qui tous suivent la conversation par des écouteurs individuels: des militaires américains, l'ambassadeur russe (seul à la comprendre), etc. Bref, tout le monde entend dans la scène la voix du président russe, et pas nous....

4) Le type 3 de téléphème est celui où on reste également sur A, mais en entendant la voix qu'il/elle entend dans son écouteur (toujours dans La Mort aux trousses, Thornhill recevant un appel de Valerian dans la chambre du Plaza, et bien sûr la série des Scream, 1997, 1998, 2000, de Wes Craven). Ce schéma, faisant jouer pour le spectateur aussi le mystère acousmatique, est bien connu des films de suspense, de terreur téléphonique (Terreur sur la ligne, 1979, de Fred Walton), où l'image reste sur un personnage ou dans le lieu qu'il occupe, mais où nous entendons ce qu'il/elle entend comme si nous avions ses oreilles.

Un des premiers exemples d'emploi du type 3 dans l'histoire du parlant semble la scène de la première version de L'Homme qui en savait trop, 1934, d'Hitchcock, où les parents de la fillette enlevée reçoivent un appel des ravisseurs. Dans ce téléphème, le couple qui parle à une femme, puis à leur enfant, n'est pas seul, il est entouré de policiers. Ces derniers sont un temps "exclus du cadre", quand Hitchcock est en plan rapproché sur les parents, mais bien présents dans la pièce, et donc nous ne savons pas ce qu'ils entendent des voix au téléphone que nous entendons (*c'est l'étendue incertaine du champ d'audition*, qui trouble notre appréciation possible sur les cloisonnements d'écoute). Certes, dans un plan où nous voyons le mari avec le combiné, et la femme à ses côtés nous entendons à la fois la ravisseuse acousmatique, et l'épouse qui demande au mari de lui dire ce qui se passe, témoignant de sa surdité par rapport à ce que nous entendons. Mais il faut dans ce cas distinguer deux niveaux complémentaires et non-exclusifs: celui de la raison logique, et un niveau plus magique: tout ce que nous entendons, rien ne dit que tout le monde présent sur l'écran à ce moment précis ne l'entend pas.

Le type 3 est souvent utilisé pour affirmer le "point de vue" du récit. Dans une scène de Fenêtre sur cour, James Stewart reçoit un coup de téléphone d'un policier qui demande à parler à Doyle (Wendell Corey) qui est à ses côtés. Quand Jeff décroche, nous entendons la voix filtrée de ce policier; Jeff passe l'appareil à Doyle, et quand celui-ci le prend, nous n'entendons plus ce qu'il entend¹ - nous sommes revenu au type 2.

Scream, 1997, de Wes Craven, est bien sûr célèbre pour son ouverture en type 3 avec la malheureuse Drew Barrymore. Au début de la conversation, le persécuteur parle comme quelqu'un qui ne voit pas: "Qu'est-ce que ce bruit?", dit-il à

¹ Plus précisément, comme le note Elisabeth Weis avec sa précision habituelle, nous entendons juste les trois premiers mots: "Lieutenant Doyle, sir?." (The Silent Scream., p. 124)

propos du pop-corn que la jeune fille a mis à griller sur sa cuisinière. Elle peut penser alors qu'elle n'est pas sous son regard. Mais un peu plus tard, il fait comprendre qu'il peut suivre ses faits et gestes. Seulement, on ne sait pas quelles sont les limites de sa vision et les conditions où il voit, ce qui est toujours troublant. Nous retrouvons l'"acousmètre à vision partielle".

La grande idée du film et des deux sequels qui l'ont suivi est que nous ne pouvons pas réunir les deux formes que prend le tueur: sa voix acousmatique et son corps. Quand on le voit, sous son déguisement d'autant plus horrible qu'il a inspiré des faits divers trop réels, c'est un corps déguisé et muet, auquel la douleur et l'effort arrachent des cris ou des gémissements, un corps maladroit qui se casse souvent la figure, qu'il est facile de renverser, mais qui insiste de manière effrayante dans son obstination à tuer. Quand on l'entend, ce n'est qu'une voix masculine qui raisonne. Aucun plan du film n'associe le corps déguisé du serial killer à sa parole. Comme le Mabuse du Testament du Docteur Mabuse, de Fritz Lang, la reconstitution promise de l'"acousmètre", qui seule mettrait fin à son pouvoir, est constamment différée. Logiquement, l'effet parodique et démythifiant de Scary Movie, 2000, de Keenen Ivory Wayans, sera de désacousmatiser la voix au téléphone en montrant le tueur dans sa tenue de tueur, avec le masque inspiré d'Edward Munch, en train de passer ses coups de fil.

5) Le type 4, quant à lui, combine le montage alterné et la possibilité d'entendre filtrée dans l'écouteur la voix du correspondant. Il est très répandu et susceptible de variations infinies, et c'est dans l'art avec lequel il est conduit que se dévoile le talent d'un réalisateur. Le téléphème entre Susan Sarandon et Michael Madsen, dans Thelma et Louise, 1991, de Ridley Scott, est ainsi monté avec beaucoup de subtilité.

Par exemple, lorsque Louise (Susan Sarandon) demande à Jimmy : "*Can you help me, please*" (il s'agit pour Jimmy de lui prêter une grosse somme d'argent, de confiance), et que Jimmy répond "*Yeah, yeah, of course, I can*", nous sommes à ce moment-là sur Jimmy, aussi bien pour la supplique en voix acousmatique filtrée de Louise que pour le "oui" de Jimmy, un oui que nous lui voyons prononcer bien en face de nous, d'où un sentiment de certitude, de réponse directe. Coupe sur Louise, qui sanglote de soulagement. Coupe sur un gros plan de Jimmy, où nous entendons les sanglots de Louise, *non filtrés*, comme si elle était dans la même pièce que lui (en même temps que leurs directions de regard se croisent sans qu'ils se voient). Cet effet de sanglot non filtré, rarement repéré consciemment par le spectateur, donne un sentiment de proximité. Mais Louise, que nous voyons ensuite dans la solitude de sa chambre de motel, formule une seconde demande: "*Jimmy, do you*

love me?”. Coupe sur Jimmy, que nous voyons hésiter et tirer une bouffée de sa cigarette. Quand il prononce son deuxième “*yeah*” à cette nouvelle question, nous l’entendons sur Louise, et donc c’est un “*yeah*” acousmatique, filtré par l’écouteur de celle-ci, qui donne un sentiment d’éloignement et de réticence. Le public à ce moment-là ne manque jamais de réagir, comme si l’on avait touché là quelque chose de la désynchronisation fondamentale dans les couples. Or, cette impression que le second “oui” vient trop tard est largement créée par le découpage image/son. Si celui-ci nous avait permis de voir Jimmy le prononcer, comme c’était le cas pour sa première réponse positive, nous n’aurions pas le même sentiment.

Parallèlement, le montage-son de cette scène de Thelma et Louise utilise habilement les variations d’ambiance sonore dans les environnements respectifs de deux locuteurs pour tantôt les séparer, et tantôt les rapprocher. Louise est dans un motel, à proximité d’une autoroute, et la fenêtre de sa chambre est ouverte, permettant d’entendre les gros camions qui passent. Jimmy, lui, est à une centaine de miles de là, dans un appartement à l’environnement plus calme. Selon les moments du téléphème, nous entendons plus ou moins les ruptures d’ambiance selon que nous sommes sur Louise, ou sur Jimmy. Parfois, quand on coupe sur Susan Sarandon, un son *cut* de circulation accentue sa séparation acoustique d’avec Michael Madsen; mais lorsqu’il vient de dire oui à sa demande d’argent, et qu’ils sont rapprochés par le montage, la rupture d’ambiance entre les deux lieux est presque inaudible, comme s’ils partageaient un même espace sonore.

Une interprétation psychologisante de l’analyse que vous venons de faire, attribuant aux personnages ces sentiments (du style: Louise se sent plus proche de Jimmy, puis elle se sent abandonnée) serait réductrice: nous venons en fait d’analyser une scène, un tableau de découpage. Analyser l’atmosphère du tableau, sa composition, n’est pas rentrer dans la tête et le cœur des personnages. C’est nous qui ressentons des rapprochements et des séparations.

Rappelons la présence, sur toute cette scène de la chanson “on the air”, “*Part of you, part of me*”, chantée par Glen Frye, dont nous parlons dans le chapitre Dieu est un disc-jockey, et qui contribue à lier l’ensemble de la scène, tout en produisant des effets de sens (les paroles “part of you, part of me”, émergeant dans le moment de communion téléphonique).

6) Le type 5, c’est le split-screen téléphonique, l’écran divisé en deux, utilisé plutôt dans les comédies comme Comment épouser un millionnaire, 1953, de Jean Negulesco (une des premières comédies en CinémaScope, permettant cet effet), Indiscret, 1958, de Stanley Donen, Bye Bye Birdie, 1963, de George Sidney (la charmante scène des adolescentes qui se téléphonent leurs confidences, scène qui

devient un ballet où l'écran est de plus en plus subdivisé), ou Quand Harry rencontre Sally, 1989, de Rob Reiner. Mais on le rencontre déjà dans le cinéma muet.

Le split-screen de type 5 produit dans la simultanéité, et non dans l'alternance, les effets dont nous avons parlé à propos du type 1, et qui sont valables aussi pour le type 4: des personnages qui se tournent le dos "sans le savoir", qui se regardent tendrement "sans le savoir", prennent des postures proches ou opposées "sans le savoir"., la cécité qu'ils ont l'un par rapport à l'autre faisant tout le charme de la situation.

7) Le type 6, fourre-tout, prévoit une catégorie pour quelques cas en dehors des habitudes (comme, dans Lou n'a pas dit non, 1994, d'Anne-Marie Miéville, ou Sexes, mensonges et vidéo, 1988, de Steven Soderbergh, où l'on entend non filtrée la voix de l'interlocuteur téléphonique acousmatique).

Toute cette typologie ne doit pas être employée de manière rigide. Chaque téléphème est un cas d'espèce. La première conversation téléphonique entre Brenda Blethyn et Marianne Jean Baptiste, qui joue sa fille bâtarde, dans Secrets et mensonges, 1996, de Mike Leigh, adopte ainsi toutes les possibilités. Quand Brenda Blethyn s'excuse d'une voix pleurarde: "Je crois que je n'ai pas de crayon", nous sommes sur sa fille, et n'entendons aucun filtrage - alors qu'au début de la conversation, le filtrage était très accusé.

Dans Fréquence interdite, 2000, de Gregory Hoblit, le héros (Dennis Quaid) qui a perdu son père pompier (James Clavel) trente ans plus tôt dans un incendie, retrouve dans la maison familiale le poste à ondes courtes de radio-amateur avec lequel le défunt aimait à occuper ses loisirs. Dennis Quaid le remet en marche pour se distraire, et voilà qu'une voix d'homme en sort, qui se cherche un correspondant à l'autre bout du monde. Il faudra un certain temps au héros pour comprendre ce que le montage alterné entre les deux correspondants révèle très vite au spectateur: le correspondant est son propre père, trente ans plus tôt, qui parle à son petit garçon devenu un homme en 1999, sans savoir sur qui il tombe, et sans savoir que dans ce futur il est lui-même déjà mort. Suivent beaucoup de scènes de type 4 entre père et fils, l'insolite venant de ce qu'ici les deux personnages se téléphonent en étant *au même endroit* et en utilisant *le même appareil*, la différence d'espace, annulée, étant remplacée par une distance de temps, elle-même niée diégétiquement. L'effet est fascinant, grâce justement au montage parallèle et à ses ambiguïtés. Ce qui est touché, ici, chez le spectateur, c'est encore une fois l'effet de désynchronisation des sentiments: deux personnes qui s'aiment, mais ne peuvent pas se le dire en même temps. Frequency (titre original, que nous préférons, la notion d'"interdit" n'ayant rien à faire ici) est comme un conte où les personnages reçoivent le pouvoir de

“rattraper” les phrases qu’ils n’ont jamais dites, celles que dans la réalité on ne peut dire à l’autre, ou qu’il/elle ne pourra plus jamais dire, parce que mort(e).

Le téléphone portable et le vidéophone

Le téléphone portable, par la déconnection complète qu’il permet entre les circonstances de la parole et son contenu, et avec la facilité qu’il offre de donner n’importe quel lieu intérieur ou extérieur comme décor à des conversations privées, génère des situations comiques, inquiétantes, dramatiques ou terrifiques, cinématographiques en tout cas, inédites.

Déjà, dans notre vie, le téléphone portable multiplie et décuple l’énigme acousmatique: non seulement vous pouvez ne pas reconnaître les traits de l’interlocuteur, mais aussi le point d’où il appelle ou bien où vous le joignez peut changer constamment.. Vous ne pouvez plus non plus vous figurer d’où la personne qui vous est familière vous parle.

Pendant plusieurs années, le téléphone portable fut aussi (en raison du coût des appareils et des abonnements) dans les films un indice de standing social , ce qu’il est encore dans The Game, 1997, de David Fincher, dans les mains de Michael Douglas.

Le téléphème de Tim Robbins depuis un portable, dans The Player, 1990, de Robert Altman, a été très remarqué à l’époque, et reste encore aujourd’hui troublant. Toute l’idée de cette scène mémorable, mélange de type 3 pour le son et de type 1 pour l’image, consiste à retourner le schéma habituel. L’homme muni d’un portable qui rôde dans la nuit près d’une maison, et qui téléphone sans se montrer à une femme dont il peut suivre les évolutions à l’intérieur de l’habitation éclairée, apparaît au départ dans la fameuse position du voyeur téléphonique tenant la femme regardée sous son pouvoir. Mais d’un mot - elle lui rappelle le sobriquet que lui donne son mari, “The Dead Man” - Greta Scacchi renverse la situation. Robbins nous apparaît alors comme un fantôme impuissant et inoffensif rôdant autour de la maison allumée, plus que comme une menace.

Le découpage suggère habilement, en nous transportant par deux fois dans la maison, que Greta Scacchi pourrait voir Tim Tobbins par sa fenêtre mais qu’elle fait comme si elle ne le voyait pas, comme s’il était transparent pour elle. Il devient une voix en souffrance, en panne de foyer. En outre, même lorsque la caméra est à l’intérieur, nous entendons la voix de Greta Scacchi filtrée, dans le “point d’écoute” de Robbins, ce qui contribue là encore à inverser le rapport habituel, où une voix d’homme acousmatique et filtrée menace une femme visible à la voix non filtrée.

Quant à la liaison vidéophonique, elle est annoncée dès les années 20 et 30 (par exemple dans Metropolis, 1926, de lang, et Les Temps modernes), mais elle est

montrée dans des films d'anticipations tels que 2001, 1968, de Kubrick, ou Blade Runner, 1982, de Ridley Scott (situé en 2019) comme le comble du modernisme. Un homme qui serait plongé des années 30 directement dans les années 2000 sans faire le chemin temporel qui nous a conduit à accepter peu à peu comme naturelle l'évolution technologique, serait sans doute étonné de la rareté relative des liaisons privées vidéophoniques de nos jours. Chez Kubrick (Floyd vidéophonant à sa fille sur terre depuis une station spatiale) et Scott (Deckard vidéophonant à Rachel depuis une cabine publique dans un bar), l'idée est la même: on est dans le type 3, avec l'image du correspondant en plus; mais le plus intéressant est que dans les deux films les personnages ne font pas allusion au fait qu'ils se voient réciproquement (par exemple, Floyd ne fait pas à sa fille de compliments sur sa robe de princesse). En outre, Kubrick a évité dans les dialogues, comme dans le reste du film, tout néologisme futuriste, de sorte que Floyd parle à celui qui le reçoit dans la station spatiale, non d'un "appel vidéophonique" qu'il doit donner à sa fille, mais d'un simple "phone call".

L'effet parler.

"-Tout ce qui sort de ma bouche, ça devient de la merde". Arrête-toi de parler, c'est simple." "Arrête-toi de manger, plutôt".

Dans cette bribe de scène de ménage sans espoir - où l'on aura reconnu le Godard de Je vous salue Marie - se résume une obsession du cinéma sonore: incarner la conversation humaine dans ses impasses. La conversation humaine, le cinéma muet la faisait voir bien sûr, mais avec le parlant et le procédé de chevauchement déjà décrit par Poudovkine (où la parole de A continue de retentir sur l'image de B qui l'écoute), elle prend une autre dimension: la voix franchissant la barrière de la coupe visuelle, cette dernière n'en symbolise que mieux l'infranchissable séparation entre les êtres, à moins que cette barrière n'en vienne à être redoublée matériellement et ainsi symbolisée - donc signifiée comme dépassable, sublimable - par un élément concret du décor lui-même (porte, barrière, grille, vitre, ou tout bonnement distance), bref, par tout élément ou circonstance servant, en inscrivant la barrière dans la diégèse, à montrer ce qui de l'un à l'autre peut se rejoindre malgré tout "par-delà..."².

Le mur du découpage, autrement dit la possibilité par le cadrage et le montage d'isoler visuellement les locuteurs même s'ils sont réunis dans une même

² L'espace d'impasse (si l'on peut dire...) où campe délibérément le cinéma de Godard - un cinéma que nous ne portons pas dans notre cœur, on l'aura compris - se définirait alors par la volonté d'ignorer les ressources de symbolisation et donc de dépassement et de sublimation qu'offre le cinéma lui-même.

pièce, même s'ils s'étreignent, prend un sens différent lorsqu'il est redoublé dans le film par un élément concret.

Le champ/contre-champ n'est certes pas spécialement une invention du parlant. Mais dans ce dernier il prend un sens nouveau: celui de ponctuer la conversation humaine par delà ce qui sépare. D'où l'importance dans le parlant de ce que nous appelons l'"effet-parloir", c'est-à-dire d'une circonstance où les personnages se parlent par-delà une séparation physique, qui est la métaphorisation de la séparation du montage, et qui est curieusement le meilleur moyen au cinéma de suggérer une union, même fugitive. Autrement dit, au cinéma, la parole reprend sens de "communication", même fragile et leurrante, lorsqu'un obstacle matérialise dans le film la limite qu'elle doit franchir.

Silvia Sydney et Gary Cooper dans Les Carrefours de la ville, 1931, de Rouben Mamoulian d'après Dashiell Hammet, Clark Gable et Claudette Colbert dans New York- Miami, 1934, de Frank Capra (la couverture que les deux héros tendent entre eux le soir entre leurs lits par décence, et qu'ils appellent le "mur de Jéricho"), Jean-Pierre Aumont emprisonné et Annabella, dans Hôtel du Nord, 1938, de Marcel Carné, Danielle Darrieux et Charles Boyer, dans Madame de.., 1953, de Max Ophuls, le directeur d'entreprise et le ravisseur d'enfant emprisonné dans Entre le ciel et l'enfer, 1963, d'Akira Kurosawa, Harry Dean Stanton et Nastassia Kinski dans la scène dite du "peep-show" de Paris Texas, 1984, de Wim Wenders, Anthony Hopkins et Jodie Foster, dans Le Silence des Agneaux, 1990, de Jonathan Demme, Susan Sarandon et Sean Penn dans La Dernière marche, 1995, de Tim Robbins, Björk et Catherine Deneuve dans Dancer in the Dark, 2000, de Lars von Trier, l'infirmier et son ami, dans Parle avec elle, 2002, de Pedro Almodovar, ont un point commun: dans des scènes mémorables, ils se parlent par delà un obstacle physique, qui empêche ou la vue, ou le contact physique, ou les deux (une couverture, un grille, une vitre avec ou sans tain, une vitre incassable de parloir de prison, la distance simplement chez Ophuls) et c'est alors le découpage cinématographique qui tantôt souligne l'obstacle (par le cadrage, la lumière), tantôt l'escamote; de telle manière qu'on peut avoir l'impression que les êtres séparés se sont rejoints un temps. Le condamné à mort Sean Penn cesse d'être vu à travers la grille du parloir, Hannibal Lecter semble avoir Clarice Starling dans son espace, puis le découpage réaffirme l'obstacle, et du coup resignifie la voix, la parole, comme ce qui reste le seul moyen de le franchir...

Un cliché cinématographique célèbre, et parfois éculé, est celui où un homme et une femme se parlent de part et d'autre d'une grillage ou d'une barrière, tout en avançant, ce qui parfois tourne au procédé (Mort d'un cycliste, de Juan Antonio Bardem). Mais c'est le genre de cliché qu'il ne faut pas se contenter de repérer

comme tel, car les clichés en disent beaucoup. Celui-là dit la vérité du parlant, dans lequel la parole se permet de franchir les barrières du découpage et du montage, et ainsi, symbolisée dans un obstacle matériel, transcende pour quelques secondes cette limite.

3) DÉFINITION DE QUELQUES NOTIONS (extrait de “Un art sonore, le cinéma”, Glossaire; ce glossaire se trouve également en ligne sur le site michelchion.com)

ACOUSMATIQUE (Pierre Schaeffer, 1952)

La situation d'écoute acousmatique est celle où l'on entend le son sans *voir* la cause dont il provient. Ce qui est par principe le cas avec les médias tels que le téléphone et le radio, mais aussi souvent dans le cinéma, la télévision, etc..., et bien sûr dans l'univers acoustique “naturel”, où un son peut nous parvenir sans la vision de sa cause (de derrière nous, de derrière un mur, dans le brouillard, dans un buisson ou un arbre -oiseau invisible -, etc...)

Les effets de la perception acousmatique sont bien sûr différents si l'on a déjà vu ou non au préalable la source du son: dans le premier cas le son transporte avec lui une “représentation visuelle mentale” ; dans le second cas, le son résonne plus abstrait, et dans certains cas, il peut devenir une énigme.

Cependant, dans la plupart des cas, au cinéma comme ailleurs, un son acousmatique est parfaitement identifié du point de vue causal.

ACOUSMATISATION

Procédé dramatique consistant à nous transporter à un moment crucial de l'action dans un lieu extérieur ou éloigné, ou simplement à changer d'angle, ne nous laissant plus que le son - devenu acousmatique - pour imaginer ce qui se passe. En d'autres termes, opération consistant à nous faire entendre sans voir, après nous avoir permis d'entendre et voir en même temps.

ACOUSMÈTRE

Personnage invisible que crée pour l'auditeur l'écoute d'une voix acousmatique hors-champ ou dans le champ mais dont la source est invisible, lorsque cette voix a suffisamment de cohérence et de continuité pour constituer un personnage à part entière - même si ce personnage n'est connu qu'acoustiquement, pourvu que le “porteur” de cette voix soit présenté comme susceptible à tout moment

d'apparaître dans le champ. Dans le cadre du cinéma, l'acousmètre - distinct de la voix-off clairement extérieure à l'image - est un personnage acousmatique se définissant par rapport aux limites du cadre, où il est sans cesse en instance d'apparaître, et tenant de cette non-apparition dans le champ les pouvoirs qu'il semble exercer sur le contenu de ce dernier (exemple : la mère d'Anthony Perkins dans Psychose, Mabuse dans Le Testament du Docteur Mabuse de Fritz Lang, etc.). À l'acousmètre sont en effet couramment prêtés, dans l'imaginaire cinématographique, l'être-partout (ubiquité), le tout-voir (panoptisme), le tout-savoir (omniscience) et le tout-pouvoir (omnipotence).

Des cas intéressants et troublants sont représentés par l'acousmètre à vision partielle, dont le savoir est incomplet et les pouvoirs limités, comme dans Fièvre sur Anatahan 1953, de Josef von Sternberg, ou La Tragédie d'un homme ridicule 1980, de Bernardo Bertolucci.

DÉSACOUSMATISATION

Terme volontairement négatif désignant le processus par lequel un acousmètre se matérialise visuellement en anacousmètre dans le champ comme un corps fini dans l'espace, et, du même coup, perd généralement les pouvoirs d'ubiquité, de panoptisme, d'omniscience, d'omnipotence, qu'on lui prête. A moins que, comme dans Le Testament du Docteur Mabuse, 1932, de Fritz Lang, la désacousmatisation ne révèle la présence, derrière le rideau qui cachait la source de la voix, d'un dispositif technique reconduisant - à l'infini - le moment de la reconstitution d'un anacousmètre.

Cette formulation négative de ce qui pourrait sembler être un processus de révélation et d'achèvement vise, d'une part, à rappeler que dans le processus quelque chose est donné comme perdu, déchu (perte des pouvoirs liés au privilège acousmatique), mais aussi que ce qui est constitué n'est pas un être plein mais un être "en creux", audio-divisé, voix et corps, son et image, apparaissant comme ce qui ne peut jamais se compléter et se refermer sur soi-même.

POINT D'ÉCOUTE

Dans une séquence audio-visuelle cette notion, telle que nous la reformulons, désigne :

1) Le point à partir duquel il nous semble pouvoir dire que nous entendons un son comme proche ou lointain de nous, point qui soit concorde avec la place de la caméra, soit en est différent (cas fréquent du personnage éloigné dans l'image et de sa voix entendue proche) . C'est alors le point d'écoute au sens *spatial*.

2) Le personnage par les oreilles duquel il est suggéré que nous entendons un son (par exemple, s'il parle au téléphone, et que nous entendons distinctement son interlocuteur comme lui-même est censé l'entendre). C'est alors le point d'écoute au sens *subjectif*.

Une scène d'Agent X 27, 1930, de Sternberg, utilise la contradiction entre le point d'écoute spatial et le point d'écoute subjectif : le son d'un piano jouant dans la pièce à côté est amorti au moment où un personnage s'éloigne devant la caméra (qui reste fixe) et passe derrière un rideau, comme si nous entendions "par ses oreilles", alors que nous ne le suivons pas dans l'espace.

Ces deux sens peuvent coïncider ou correspondre à des cas différents ou contradictoires (notamment dans le cas des téléphèmes).

L'analyse de cette question complexe montre qu'elle ne peut pas être mise en parallèle avec la notion de "point de vue", en raison des différences profondes entre le son et l'image, ainsi qu'entre la vision et l'audition.

4) RÉEL CINÉMATOGRAPHIQUE ET RÉEL DIÉGÉTIQUE

Appelons "réel diégétique" ce qui appartient à l'histoire montrée à l'écran dans un cadre diégétique donné, et "réel cinématographique" un autre niveau, tout aussi réel, celui de ce que nous voyons sur l'écran, et de ce que nous constatons dans l'enchaînement des plans.

Illustration de cette différence: les personnages sont donnés dans la diégèse comme étant à plusieurs kilomètres, centaines ou milliers de kilomètres, l'un(e) de l'autre. Ils se téléphonent. Le découpage de la séquence, en montage alterné, fait se croiser leurs regards, l'un(e) ayant le visage tourné vers la droite, l'autre vers la gauche. Ils se font vis-à-vis dans le découpage, et s'ils ne se voient pas dans le réel cinématographique, ils se voient dans le réel cinématographique.

Il n'y a pas à choisir entre les deux réels, à déclarer l'un des deux prédominant, plus "réel" que l'autre. Ils existent l'un avec l'autre et l'un par l'autre; le cinéma joue de leur différence ou de leur jonction.

Ce réel cinématographique joue entre autres du franchissement des barrières d'espace et de temps. Des événements séparés dans le temps de la diégèse par des minutes, des heures, des jours, des années, etc... peuvent être enchaînés, voire donnés comme synchrones, dans le réel cinématographique.

Les séquences de téléphèmes sont souvent construites sur la séparation et le dédoublement de la scène en un réel diégétique et un réel cinématographique.

5) POUR LE DOSSIER: Comment choisir et analyser un film dans la façon dont il intègre le téléphone.

Choix du film: un film de fiction, des débuts du cinéma à aujourd'hui, à l'exception des films très précisément analysés dans le cours.

Ne pas ruser avec le sujet; choisir un film où le téléphone intervient au sens propre; un film où les téléphèmes jouent un rôle central, soit par leur nombre, soit par leur caractère crucial, soit bien sûr les deux.

Justifier le choix de ce film; le situer rapidement dans l'histoire du téléphone au cinéma.

Caractériser les téléphèmes du film, soit qu'ils répondent plus spécialement à un des "types" distingués en cours, soit que selon les scènes, ils obéissent à des types différents.

Choisir plus spécialement un ou deux téléphèmes de ce film; l'analyser ou les analyser, sous différents aspects: mise en scène, mise en valeur de la symétrie ou de la dissymétrie entre les personnages; relations entre le réel diégétique et le réel cinématographique; sens et effet du découpage adopté (différences ou ressemblances de "gros plans", présence ou non des deux côtés ou d'un seul côté d'un environnement sonore spécifique, d'un ou de plusieurs personnages entendant ou n'entendant pas ce qui arrive dans l'écouteur, etc....)

Dégager l'idée qui guide la mise en scène de la séquence...

On aura intérêt, pour cette ou ces analyses, à employer la méthode d'analyse audio-visuelle exposée dans le dernier chapitre de L'Audio-vision (voir Bibliographie).

Précision: la notion de téléphème s'applique aussi aux liaisons vidéophoniques, aux talkie walkies, aux liaisons spatiales (astronautique, science-fiction), aux réseaux employés par les radio-amateurs, les cibistes, la police, etc...

Bibliographie sur le sujet:

Michel Chion, Un art sonore, le cinéma, éd. Cahiers du Cinéma, 2003

Michel Chion, L'Audio-vision, Armand Colin, 1990

Michel Chion, La Voix au cinéma, éd. Cahiers du Cinéma, 1982

voir la totalité du Glossaire sur le site michelchion.com

6) Exemple (abrégé) sur un film

LA DOLCE VITA, 1959, de Fellini

Le film qui dure presque trois heures nous montre un jeune journaliste nommé Marcello Rubini (joué par M. Mastroianni) dans sa vie professionnelle et privée.

Un dossier sur ce film pourrait faire une liste abrégée des séquences, et signaler quand interviennent des téléphèmes, entre qui et qui.

Il est important de noter que tous les appels téléphoniques reçus ou donnés par Marcello dans le film concernent sa vie privée et ses rapports avec les femmes; aucun de ceux-ci n'est un coup de téléphone montrant un échange harmonieux, tous sont liés à un problème ou une tension. Coup de fil de sa compagne Emma qui l'appelle après avoir avalé des barbituriques (suicide), coup de fil de celle-ci, rétablie, qui le dérange en plein interview, coup de fil que reçoit Marcello d'Emma depuis un restaurant où il travaille à un article. D'autre part, aucun échange téléphonique n'est montré qui concerne Marcello et son travail. Une scène célèbre du film montre une des maîtresses de Marcello, une jeune femme très riche, Maddalena, parlant à Marcello "comme si c'était au téléphone": en réalité il s'agit de deux pièces d'un immense château éloignées l'une de l'autre où l'on peut se parler en utilisant un tuyau acoustique. Cette scène doit évidemment être incluse dans l'analyse, car le dispositif de communication non technologique ressemble au téléphone (se parler à distance sans voir ni être vu) avec plusieurs différences. Par exemple, Marcello assis au milieu d'une grande pièce entend Maddalena dont la voix résonne partout, sans localiser la source. D'une part, l'idée est que Marcello n'a pas l'oreille collée à un récepteur; d'autre part, que la voix de celle qui lui parle envahit effectivement l'espace du réel diégétique, ce qu'elle n'est pas censée faire normalement. Ensuite, la voix de Maddalena n'est pas déformée et assourdie, mais résonne comme une voix présente non filtrée. Enfin, le dispositif n'est pas totalement symétrique: la voix de Maddalena envahit la pièce où est Marcello, mais nous n'entendons pas la voix de Marcello résonner dans celle où est Maddalena. C'est donc à la fois un téléphone et un anti-téléphone. La scène Maddalena-Marcello se termine par une image où Maddalena, qui se pense amoureuse de Marcello, se laisse pourtant embrasser par un homme présent dans cette soirée sans rien en dire. Le "moment de vérité" n'a pas duré longtemps.

Attention cependant aux analyses stéréotypées et moralisantes qui parlent toujours de téléphone en terme d'"aliénation", de "manque de

communication”, etc... Dans le film de Fellini, si le téléphone ou son équivalent “acoustique” est un moyen de raconter la vie privée de Marcello, il est aussi parfois le moyen de se parler plus franchement qu’en se voyant.

Comment relier ces scènes au sujet du film? En voyant que celui-ci montre un individu qui se “perd” dans une activité où il est sans cesse hors de chez lui, en groupe, porté par des mouvements de foule, des emballements, des émotions collectives, etc... Presque toutes les scènes montrent des groupes en effervescence (foule rassemblée autour d’un pseudo “miracle religieux”, journalistes, dancings, fêtes, restaurants chics, etc...), et une bonne partie du film montre des nuits blanches. Le téléphone tend à incarner dans le film ces rares moments de tête à tête avec soi-même où avec un(e) autre où l’on ne peut plus se fuir. Mais aussi des moments où quelqu’un, quelque chose veut le ramener “a casa”, “à la maison”. On peut donc penser que le téléphone représente ici les situations privées que Marcello fuit. Mais attention encore aux couplets moralisants: Fellini ne nous montre pas que la vie sociale est le mal, qu’elle est “méchante” et que la vie privée est le bien, qu’elle est “gentille”; nous voyons d’ailleurs que sa compagne Emma est une femme un peu oppressante, qui “met la pression”, comme on dit aujourd’hui (qui aime bien gaver, dorloter, mater, ordonner, etc...). On pourrait analyser d’une part les différents téléphèmes Emma/Marcello (qui appelle, de quel endroit, qui est montré par Fellini, etc...), et d’autre part le “téléphème acoustique” Maddalena/Marcello. Et les comparer, sans encore une fois chercher à décerner aux personnages des bons et des mauvais points (je remarque souvent en effet la tendance de certain(e)s étudiant(e)s, dès qu’il y a contraste et caractérisation, à affecter des signes positifs ou négatifs en terme de valeur humaine, et à juger les personnages).
Contexte historique du film: à la fin des années 50, le téléphone se répand, sauf dans les milieux très populaires, mais il ne connote plus l’aisance et la richesse.

L’idée que j’ai voulu illustrer, à propos de cet exemple, est qu’il faut référer à chaque fois l’analyse des téléphèmes au cas particulier du film, de son cadre, de ce qu’il raconte, etc... C’est ce que le dossier doit également illustrer.

La description détaillée d'une scène, en revanche, ne doit pas forcément être une démonstration d'une idée générale. On peut y mettre en valeur des détails intéressants, qu'il n'est pas nécessaire de faire rentrer dans une thèse générale.

7) Précision sur l'utilisation de la typologie.

La typologie que j'ai proposée et numérotée doit servir comme grille aidant à la description et à l'analyse: elle distingue des types dominant statistiquement, mais en aucun cas elle n'est "normative"; elle ne dit pas qu'un type répandu, comme par exemple le type 3, est de ce fait plus valable, normal et intéressant que ceux qui sont moins usités. Symétriquement, elle ne dit pas qu'un cas peu courant est en lui-même plus intéressant, plus génial, etc...

Je prends un exemple: dans son film "L'arbre, le maire et la médiathèque", Éric Rohmer nous montre le cas suivant: un homme téléphone à une femme, le plan sur lui dure longtemps, avec des moments où il ne parle pas, mais dans ces blancs, nous n'entendons pas ce que dit la femme; nous aurions donc un type 2, si toute la conversation était filmée ainsi. Or, ce n'est pas le cas, car nous avons aussi en alternance des plans prolongés sur la femme dans lesquels il y a des blancs de parole, correspondant à ce que lui dit l'homme et que nous n'entendons pas, qu'elle est seule à entendre. Ce n'est ni le type 1 classique; ni le type 2 classique, etc... Ce n'est pas pour autant un "monstre"; c'est juste un cas peu usité. Il est intéressant non en soi, mais par le contexte du film. Il faut montrer quelle place tient le téléphone dans le film, et quel effet de sens ou de perception produit le parti pris de Rohmer.

Bon travail.