

L'ESPRIT DES LIEUX

Stéphane Manchematin & Serge Steyer

Lycéens et apprentis au cinéma
Région Grand Est 2020/2021



Livret-enseignant
rédigé par Jean-François Pey

RÉSUMÉ DU FILM

Héritier d'une pratique paternelle, Marc consacre l'essentiel de son temps à sa passion : « Je vis au pays des sons ». Cette quête existentielle l'a conduit à s'enraciner à la lisière d'un massif forestier, dans les Vosges, et à y fonder une famille.

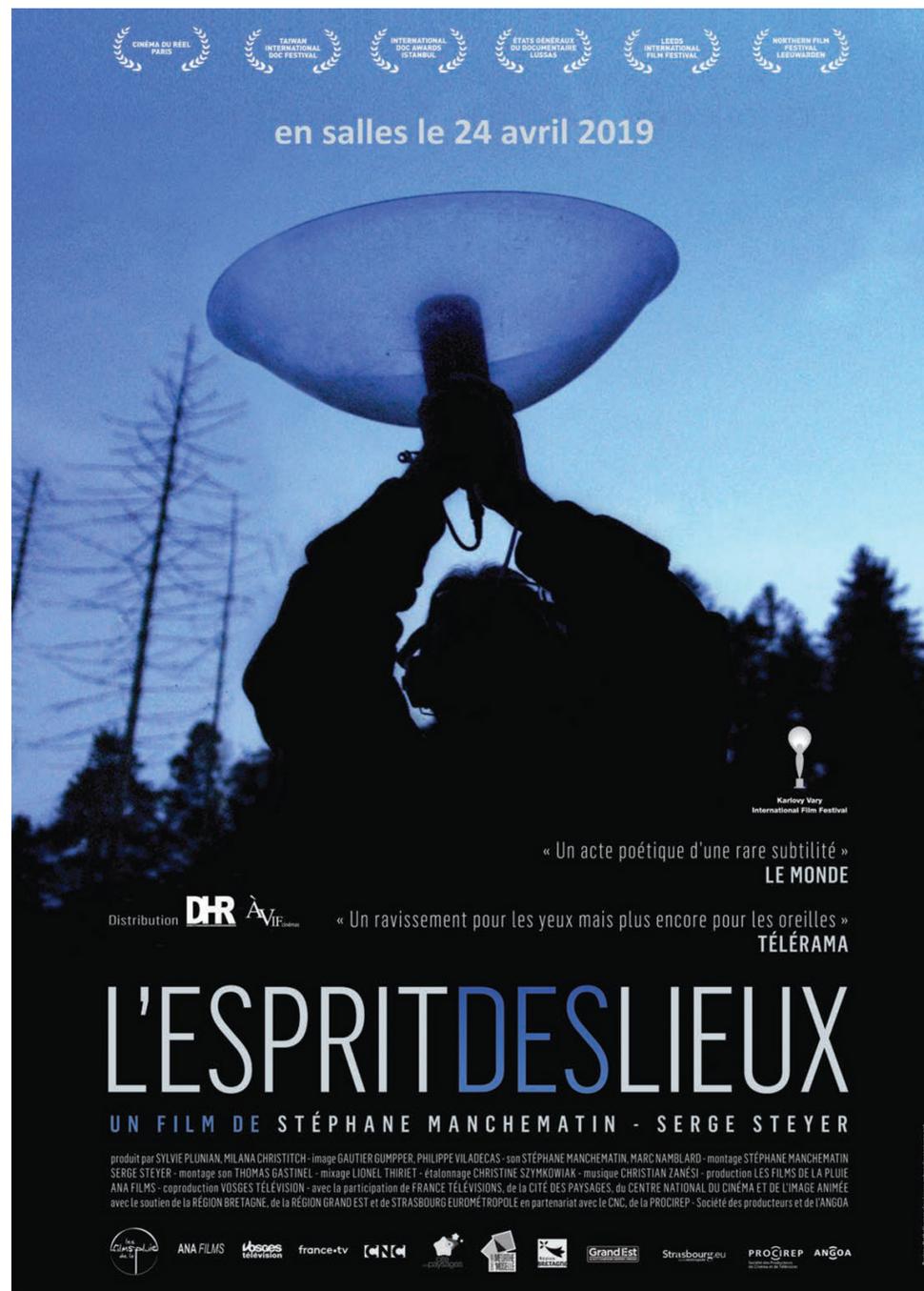
À la tombée du jour, il camoufle ses micros dans un sous-bois, déclenche la prise de son, puis s'éloigne jusqu'à se fondre dans la nature. Toute la nuit, le dispositif capte des ambiances sonores : souffles, cris, chants, grattements... De retour en studio, dans le sous-sol de sa maison, Marc écoute les enregistrements afin d'en extraire les pépites.

Curieuse et intriguée par ses activités nocturnes, sa fille Lucie manifeste l'envie de l'accompagner. Elle est souvent la première auditrice des tableaux sonores que crée son papa.

Son travail commence à faire parler de lui, dans les écoles, les milieux artistiques, la scène musicale... Bientôt, un compositeur, Christian Zanési, lui propose de collaborer à la création d'une pièce de musique électroacoustique.

SOMMAIRE

Fiche technique	3
Les auteurs	4
Audio-naturaliste, le promeneur écoutant	5
Découpage séquentiel	7
Structure	9
Récit	10
Mise en scène	11
Analyses	14
Entretien avec les auteurs	19
Le chant du monde	22
Activités pédagogiques	24
Ressources	25



L'ESPRIT DES LIEUX (90 min)



Réalisation :

Stéphane Manchematin, Serge Steyer

Image :

Gautier Gumpper

Son :

Stéphane Manchematin, Marc Namblard

Montage :

Stéphane Manchematin, Serge Steyer

Une coproduction

Les Films de la pluie / Ana Films /
France Télévisions: France 3 Grand Est
& L'heure D / Vosges télévision

Avec le soutien des régions Lorraine, Alsace et Bretagne,
de Strasbourg Eurométropole, du CNC, de la Procirep Angoa,
de la Cité des Paysages

Récompenses

Étoile de la Scam 2019

et Prix de l'œuvre audiovisuelle de la Scam 2020

Sélections

40^e Cinéma du Réel - Paris / 2018

11^e Taiwan International Film festival / 2018

10^e International TRT documentary awards - Istanbul / 2018

12^e Rencontres de Mellionec / 2018

53^e Karlovy Vary International film festival / 2018

30^e États généraux du film documentaire de Lussas / 2018

41^e Festival de cinéma de Douarnenez - Grand cru Bretagne / 2018

24^e Festival international du film de Nancy / 2018 / **Mention Spéciale Du Jury**

11^e Festival Échos d'Ici, échos d'ailleurs - Labastide-Rouairoux / 2018

11^e Festival Des films, des auteurs - Guebwiller / 2018

3^e Festival Interférences de Lyon / 2018

32^e Leeds International Film Festival (Grande Bretagne) / 2018

39^e Northern Film Festival - Leeuwarden (Hollande) / 2018

28^e Festival du film documentaire Traces de vie de Clermont-Ferrand / 2018

17^e Yogyakarta Festival Film Dokumenter (Indonésie) / 2018

16^e Festival de la radio et de l'écoute - Longueur d'Ondes - Brest / 2019

12^e Journées Internationales du Film sur l'Art du musée du Louvre / 2019

2^e Festival des écritures du réel « Réel/ment » de Lorient / 2019

10^e Festival Filmer le travail - Poitiers / 2019

12^e Rencontres internationales Sciences & Cinéma - Marseille / 2019

2^e Festival Numéro zéro - Forcalquier / 2019

4^e Festival Bordures - Langon / 2019

11^e Festival Sous les toiles - Najac / 2019 / **Prix Du Jury**

3^e Festival Riverrun - Albi / 2019

4^e Festival Effervescence / Mâcon / 2019

2^e Festival « Terre d'oiseau » - Locmiquélic / 2019

19^e French film week - Berlin / 2019

31^e Cork French Film Festival - Ireland / 2020

14^e Festival Festi'vache - Saint-Martin-en-Haut / 2020

LES AUTEURS

Stéphane Manchematin

Stéphane Manchematin s'intéresse aux formes et aux écritures documentaires depuis une vingtaine d'années. Il a monté, produit, écrit et réalisé des documentaires, d'abord pour la télévision et depuis quelques années pour la radio. Il enseigne le cinéma et l'audiovisuel à l'Université de Lorraine.

Productions récentes

2008

Finitude (59')

Diffusion : France Culture Sélection Prix Europa (octobre 2009)

2009

Le Centre Pompidou-Metz, chronique(s) à géométrie variable (52')

Ecriture, réalisation

Commande Centre Pompidou-Metz

Les mots d'Aurélié (52')

Diffusion : France Culture

2010

Au pays des Diogène (52')

Diffusion : France Culture

Ceci n'est pas un chef-d'œuvre ! (52')

Diffusion : France Culture

Centre Pompidou-Metz,

le grand Meccano (26')

Co-réalisation avec Jean-Paul Fargier

Diffusion : Arte et France TV

2011

Jean-Marie Rausch et moi (2 x 52')

Diffusion : France Culture

Vous avez dit chef-d'œuvre ! (52')

Co-réalisation avec Jean-Paul Fargier

Diffusion : France 3

C'est un joli nom camarade (52')

Diffusion : France Culture

2012

À voix nue : Roland Leroy (5 x 30')

Diffusion : France Culture

2014

Le cristal et la Fumée (52')

Co-réalisation avec Serge Steyer

Diffusion : France 3

Étoile de la Scam

À voix nue : Pierre Juquin (5 x 30')

Diffusion : France Culture

2015

À voix nue : Charles Fiterman (5 x 30')

Diffusion : France Culture

Le complexe de la salamandre (80')

Co-réalisation avec Serge Steyer

Sortie salles

2019

L'esprit des lieux (90')

Co-réalisation avec Serge Steyer

Sortie salles

Serge Steyer

Formé sur les premières coproductions documentaires entre Arte et AGAT Films – *Hello Actors Studio*, *Jazz Français à New-York*, *Variétés*, courts-métrages de Thierry Knauf – Serge Steyer réalise en 1989 son premier film *Ried*, une fiction produite par Gilles Sandoz.

La trentaine de films qu'il a réalisés depuis, pour et avec les chaînes de service public – France 2, France 3, France 5, Arte – se range en trois catégories :

Le portrait d'artiste ou d'intellectuel :

Jacques Ellul, sociologue théologien (1993), *Roger Dérioux*, peintre (1994), *André Dumas*, théologien (1997), *Erwin List*, chef de chœur (1998), *Bireli Lagrène*, guitariste (2000), *Kaija Saariaho*, compositrice (2001), *Jean-Marie Pelt*, écologiste (2003), *Christophe Meyer*, peintre (2004), *Le complexe de la salamandre* (2015)

Les questions spirituelles :

Le défi des images (1994), *Réforme 50* (1995), *L'expérience de la foi* (1999), *La Création* (2001), *Les fresques de l'abbé Abé* (2001), *Léon IX, un homme, une légende* (2002), *Récit pour s'en sortir* (2006)

Un regard sur l'Alsace, sa terre natale :

Jaune d'or (1991), *À travers bois* (1996), *Plein Chant* (1998), *Cathédrale de Strasbourg* (1998) En 1992-93, comme producteur : JBA-Arte : *Ecoute, Aller-Simple* et les premiers numéros de la série *Paysages*.

En 1995, il réalise pour Arte deux films sur les nouvelles technologies appliquées au jeu démocratique : *Questions sur la démocratie électronique* et *Amsterdam ville numérique*. En 2007, *Huis clos pour un quartier* réinterroge la démocratie locale en dévoilant les tractations entre les élus municipaux et les professionnels de l'immobilier (Étoile de la Scam, tournée des festivals et multiples projections-débats).

Jacques Ellul, l'homme entier (55', 1993) – son film le plus diffusé (France 2, La Cinquième, France 3 Aquitaine, édition vidéo Montparnasse/Le Seuil, réseau des bibliothèques) – inaugure **la thématique de l'écologie** reprise en 2003 avec le portrait de Jean-Marie Pelt, puis avec *Vivre en ce jardin* (2004). Il a réalisé sur la même thématique *En attendant le déluge* (2015) en immersion dans une famille de son village.

Impliqué depuis 2004 dans le collectif **Films en Bretagne**, il a d'abord fait partie du comité de rédaction de sa *Lettre*, puis a dirigé la fédération de 2008 à 2011. Après en avoir assuré la présidence, il y assume des missions, tant sur le site que par des publications papier, notamment *Réinventons l'audiovisuel public*. Il a conçu le projet et conduit la mise en œuvre de la plateforme culturelle **KuB**, éditée par l'association Breizh Créative, dans le cadre d'un contrat de plan État-Région 2015-2020.

AUDIO-NATURALISTE, LE PROMENEUR ÉCOUTANT*



Marc Namblard :

« L'audio-naturalisme existe en France depuis de nombreuses décennies. On parle souvent de Jean C. Roché en évoquant la genèse de cette activité dans notre pays mais d'autres personnes ont également eu un rôle fondateur : Claude Chappuis, Pierre Huguet, ou François Charron par exemple. Cette pratique [...] a été nommée de multiples façons [...]. Ceci s'explique notamment par le fait que les audio-naturalistes ont tous des cheminements différents. Certains d'entre eux sont des ornithologues qui se sont spécialisés dans les chants d'oiseaux puis, par extension, qui se sont intéressés à l'ensemble des vocalises du vivant. D'autres sont des ingénieurs du son travaillant dans le cinéma, le documentaire, et ayant développé une sensibilité particulière aux sons de la nature. D'autres encore sont issus des milieux artistiques (musique, photographie, peinture...) ou même du monde de l'éducation à l'environnement. Et pour compliquer le tout, il s'agit souvent de personnes évoluant dans différents domaines, pratiquant plusieurs activités en parallèle, plus ou moins en connexion les unes avec les autres. [...]

Jusque-là, toutes ces personnes étaient généralement qualifiées (notamment par les rares journalistes qui s'intéressaient à eux) de « soundtracker », de « chasseur de son », de « preneur de son naturaliste ». Le mot « audio-naturaliste » a été inventé par Fernand Deroussen pour mettre l'accent sur ce qui fait l'essence de cette activité et donc sur ce qui

nous rassemble tous : la passion du son et de la nature réunies.

[...] Mais cette invention sémantique n'enlève en rien au fait que les audio-naturalistes ont tous des sensibilités différentes, lesquelles s'expriment évidemment dans la diversité de leurs travaux. Certains ont développé une pratique portée sur l'analyse, plus proche de celle des bio-acousticiens. D'autres, au contraire, ont développé une approche moins scientifique, plus esthétique (mais non moins rigoureuse), et se revendiquent comme des artistes sonores à part entière. Mais cette fracture est flottante et poreuse. Car il ne faut pas oublier que les audio-naturalistes – comme tous les naturalistes – de par leur désir de partage, évoluent en permanence dans l'interface extrêmement riche et vaste entre l'art et la science, la poésie et la connaissance... et questionnent de ce fait, indirectement mais fondamentalement, le rapport de l'homme à la nature.

[...] Mon parcours est assez sinueux... et n'est pas évident à résumer ! Disons que je me suis retrouvé très tôt en contact avec le monde du son par l'intermédiaire de mon père, qui se trimbalaient souvent avec son U-HER et qui enregistrerait surtout des moments de notre vie quotidienne. J'étais alors un jeune enfant. En grandissant, j'ai gardé un intérêt pour le son, et j'en ai développé d'autres pour la nature, toujours grâce à mes parents qui marchaient beaucoup pendant les vacances et le week-end et qui nous immergeaient, mon frère et moi, dans des paysages parfois rudes et

AUDIO-NATURALISTE, LE PROMENEUR ÉCOUTANT*

sauvages. Mes parents n'étaient pas du tout naturalistes, ni particulièrement sportifs malgré tout, et leur rapport à la nature était surtout d'ordre récréatif et contemplatif, ce qui me convenait bien car j'ai toujours eu un tempérament de rêveur.

[...] Au début des années 2000, la passion du son m'a rattrapée grâce à mon frère, Olivier Namblard, qui collectait depuis plusieurs années des ambiances sonores autour de lui, notamment dans le cadre d'expérimentations radiophoniques. C'est donc tout naturellement que je me suis intéressé à l'enregistrement de la nature... et que je me suis vite rapproché de personnes telles que Fernand Deroussen.

[...] L'audio-naturaliste cherche avant tout à collecter des documents inédits, permettant surtout d'étoffer notre connaissance de certaines espèces (sans pour autant développer une recherche scientifique comme peut le faire le bio-acousticien). Mais cela ne tient qu'à la condition de ne pas modifier les documents collectés selon des considérations esthétiques ! Car à partir de ce moment-là, le preneur de son s'engage clairement dans une démarche que l'on peut qualifier d'artistique... D'une certaine façon, poser des micros, même sans arrière-pensée esthétique, c'est proposer un cadre d'écoute, prendre position, poser son empreinte. L'audio-naturaliste qui vise à recueillir des « beaux enregistrements » afin de partager même modestement ses émotions et son plaisir de l'écoute, installant ses dispositifs avec cette

idée en tête et n'hésitant pas à intervenir sur ses prises toujours dans ce but... clairement... nous sommes bien en présence d'une démarche artistique. L'audio-naturaliste devient alors phonographe, artiste sonore, voire musicien ou compositeur lorsqu'il s'engage dans un réel travail d'écriture, même si ce n'est pas toujours perceptible.

Les sons qui intéressent l'audio-naturaliste existent sur notre planète depuis des décennaires, parfois même depuis bien plus longtemps. La plupart d'entre eux résultent d'un équilibre [...] issu d'une longue évolution, en lien direct avec les contraintes acoustiques des milieux. C'est ce qui explique sans doute le sentiment d'harmonie que l'on peut ressentir lorsque l'on se retrouve dans un coin de forêt à haute naturalité, au printemps, en essayant de faire abstraction des bruits d'avion ou de tronçonneuse au loin. Chaque son semble à sa place, à la fois accordé aux autres et suffisamment différent pour mener sa propre vie et surtout faire passer son message. Voilà ce qu'aime célébrer l'audio-naturaliste dans son travail.

[...] Je pense malgré tout que l'homme est parfois capable de produire des sons très intéressants (même de manière non intentionnelle). Il m'est arrivé d'être profondément ému par le battement sourd d'un haut-fer en activité ralentie ou d'être fasciné par certaines ambiances industrielles ou ferroviaires. Par ailleurs, je prête toujours une attention particulière aux sonnailles, clarines et aux sonneries des clochers qui peuvent également m'enivrer... Je ne me considère donc pas comme

un ayatollah des sons de la nature mais bien comme un « promeneur écoutant » particulièrement sensible au tissu sonore du monde, et souhaitant partager tout simplement des émotions, des plaisirs et parfois des désillusions et des inquiétudes découlant de cette sensibilité.»

Nous reproduisons ici des fragments d'un entretien accordé en 2013 par Marc Namblard à Alexandre Galand, Docteur en Histoire, Art et Archéologie, dont on lira l'intégralité ici :

<http://lesmaitresfous.blogspot.com/2013/02/lusage-sonore-du-monde-20.html>

* **Le promeneur écoutant** est le titre d'un essai (1993) de Michel Chion

Voir aussi :

Le site de **Marc et Olivier Namblard** : <http://www.promeneursecoutant.fr/index.php>

Le site de **Marc Namblard** : <https://www.marcnamblard.fr/Accueil>

Le site de **Fernand Deroussen** : <https://naturophonia.jimdo.com>

Sonatura :
autre site d'audio-naturalistes : <http://audioblog.sonatura.com>

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Le présent découpage s'opère soit, de manière classique, par changement de lieu et/ou de temps, soit par thème lorsque la durée est indéterminée ou les espaces multiples (ex : séq. 13 « moments du quotidien » ou séq. 15 « Guyane »).

1/ Générique 0'00 à 01'25''

Ambiance intérieur sous-sol / chant d'oiseau. Plusieurs plans d'un homme (Marc) dans un garage fermé éclairé par un néon. Il s'approche avec lenteur d'une hirondelle perchée sur une gaine électrique du plafond. L'action est entrecoupée par les cartons du générique. Yeux clos, Marc fait face à un écran, il écoute. Sons de cervidés, pas lourds qui brisent les branches au sol. Marc ouvre les yeux puis les referme. Dernier titre du générique.

2/ 1'25'' à 05'00''

Forêt Jour. Marc avance sur un chemin, dans une futaie de sapins, sur une mousse humide, franchit un ruisseau, observe au loin à l'aide d'une paire de jumelles. Plus tard, portant un trépied où est fixé un couple de micros, il s'enfonce d'un pas lent parmi de jeunes arbres dont le feuillage l'engloutit. À l'abri des branchages, il ajuste son casque et écoute. Dans le ciel, les nuages balaient une lune naissante. Nuit. Marc, ombre parmi les ombres, pointe un micro parabolique vers le ciel.

3/ 05'00'' à 07'18''

En famille, son bébé dans les bras puis au repas avec sa fille aînée âgée de 8 ans et sa compagne. Premières paroles. On parle du brame du cerf. Toujours, Marc manifeste une attitude d'écoute attentive. On le sent, ici comme ailleurs, mû essentiellement par son audition.

4/ 07'18'' à 10'55''

Un coteau boisé. Pénombre puis nuit, puis aube. Le chasseur de sons s'installe à l'affût des cris et murmures de la nature jusqu'au lever du jour. Là, le chasseur est chassé à son tour par les bruits de l'activité humaine.

5/ 10'55'' à 13'35''

Sieste réparatrice pour papa et bébé. Petite leçon autour du crapaud commun (aux yeux de braise) attrapé par Lucie dans le jardin. Un peu plus tard, Marc enregistre les pleurs de Lise, la benjamine, qui finit par s'endormir. Le chasseur officie aussi à domicile...

6/ 13'35'' à 17'55''

... Comme le faisait son propre père. Marc et Olivier, de quatre ans son aîné, écoutent et commentent les enregistrements sur bandes magnétiques de moments de leur enfance. Leurs voix d'hier et d'aujourd'hui se mêlent.

7/ 17'55'' à 24'20''

En trois temps : Marc enregistre nuitamment des pipistrelles, muni d'un appareil mystérieux (une bat box,

détequant les ultrasons). Écoute de l'enregistrement chez lui avec le musicien Anthony Laguerre. Ils boivent un café, l'orage se prépare. Il éclate, sur une scène, les percussions rageuses d'Anthony se mêlent aux sons enregistrés de Marc. Une danseuse et un danseur évoluent sur ces ondes puissantes.

8/ 24'20'' à 31'36''

Le brame du cerf, en trois temps : première nuit à la belle étoile pour Lucie. Marc l'initie aux bruits de la nuit, elle se prend au jeu, à demi rassurée seulement. Matin brumeux où Marc prend quelques clichés. Retour à la maison pour une séance d'écoute des cerfs, de la hulotte, des gouttes d'eau sur le sol. Lucie, sur les genoux de son père, baille un peu. La nuit a été courte.

9/ 31'36'' à 32'45''

Marc dans un champ. Cela semble l'été. Autre posture du chasseur de son, en mouvement, micro perché pour saisir les stridulations et le vrombissement des insectes au ras des herbes.

10/ 32'45'' à 36'10''

Face à l'écran de son ordinateur, Marc écoute les archives sonores familiales. Quelques sourires, comme avec Olivier plus tôt (séq. 6), puis une tension, les yeux s'embuent. Le quotidien familial recèle sa part de nostalgie et de dureté. En particulier à l'écoute du père : l'homme est souvent rude mais aussi touchant. L'émotion culmine dans un

échange de cris d'oiseaux, la voix du père et celle d'un enfant, Marc sans doute. Un peu plus tard, Marc et sa compagne comparent les conversations de l'enfance de Marc et celle de la veille avec leur fille. Les similitudes les frappent.

11/ 36'10'' à 38'31''

Intervention de Marc dans une classe d'école élémentaire. Les enfants écoutent et tentent d'identifier les espèces. Un peu plus tard, Marc participe avec les écoliers à une partie de football dans la cour de l'école. Les cris des enfants n'ont rien à envier à ceux des nuées d'insectes entendues plus tôt.

12/ 38'31'' à 49'29''

Première rencontre avec Christian Zanési, compositeur. Écoute passionnée de toutes sortes d'archives de Marc allant du tambourinage d'un pivert à des coassements de grenouilles en Guyane, en passant par les craquements d'un lac gelé. Christian est, tour à tour, intrigué ou séduit par les extraits entendus. Il recherche des matières sonores à intégrer à ses compositions. Petit intermède au milieu de la rencontre, on regarde un match de football à la télévision.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

13/ 49'29" à 59'55"

Longue séquence par épisodes, ouverte et fermée par une séance nocturne d'enregistrement, la première avec des cervidés, la dernière, au cœur de l'hiver, dans un fracas tempétueux (le craquement des arbres soumis à un vent violent). Entre les deux, les petites choses essentielles : éplucher une pomme, les jeux et les rires de Lucie et Lise, la voix du père (leçon de stéréophonie), confection d'un bonhomme de neige, installation d'un micro sous la glace, premières syllabes de Lise.

14/ 59'55" à 1h 04'11"

Seconde rencontre avec Christian Zanési. Le compositeur donne à entendre à Marc une première version d'une pièce composée à partir de ses sons de nature. Quelques éléments restent identifiables dans des tonalités électroniques par ailleurs dominantes. Les rôles sont inversés. C'est Marc qui désormais réagit à la proposition sonore de Christian, qu'il assimile à un rêve récurrent, celui d'un concert secret que donneraient pour lui des animaux invisibles.

15/ 1h 04'11" à 1h 17'53"

Nuit au bord d'une étendue d'eau d'où émergent des troncs nus et brisés, à perte de vue. La silhouette de Marc s'ajoute au paysage. Il écoute, yeux clos, un étrange concert dans cet étrange endroit. Le jour se lève. Nous sommes en Guyane. Marc et Fernand Deroussen, audio-naturaliste

comme lui, font un séjour dans la forêt tropicale. Bivouac et pluies diluviennes, cris de primates et ballet de fourmis.

Les couleurs sonores changent, les dispositifs de prise de son aussi. Les deux hommes se connaissent depuis longtemps, ils évoquent des souvenirs de « prises » glorieuses, le soir au feu de camp. La séquence se clôt dans le bureau de Marc par l'écoute des sifflements de troglodytes et des singes hurleurs. Lucie s'émerveille.

16/ 1h 17'53" à 1h 23'18"

Troisième temps avec Christian. Cette fois, ce dernier propose à Marc une écoute immersive de ses enregistrements de la forêt guyanaise. Il lui propose de réaliser cette installation à destination du public du festival Musique Action de Vandœuvre-Les-Nancy. Séance à laquelle nous assistons dans un second temps. À la fin de la séquence, Marc traverse le champ à pas feutrés, à l'arrière-plan, derrière les auditeurs concentrés aux yeux clos. Les sons restent habités du fantôme du chasseur.

17/ 1h 23'18" à 1h 27'35"

En famille, avec Olivier. Nouvelle écoute des bandes de l'enfance puis pique-nique studieux (on enregistre, bien sûr !) dans une clairière où court un ruisseau. Lise dit « papa ». Petite leçon d'anatomie sonore avec un bousier pour Lucie.

18/ 1h 27'35" à 1h 29'08"

Dernier temps avec Christian, sur scène, en représentation publique de sa pièce musicale où nous reconnaissons, entre autres, les singes hurleurs. Marc et sa famille sont dans le public, tout ouïe.

19/ 1h 29'08" à 1h 30'23"

Trois plans (le magnétophone à bandes, une photo noir et blanc des parents de Marc. Puis un quartier de lune dans un ciel noir) et deux archives sonores familiales : le père, sur un mode badin, évoque sa mort, après, espère-t-il, « la grande panique de l'an 2000... ». Puis son appel, répété, sans réponse, à Olivier et Marc.

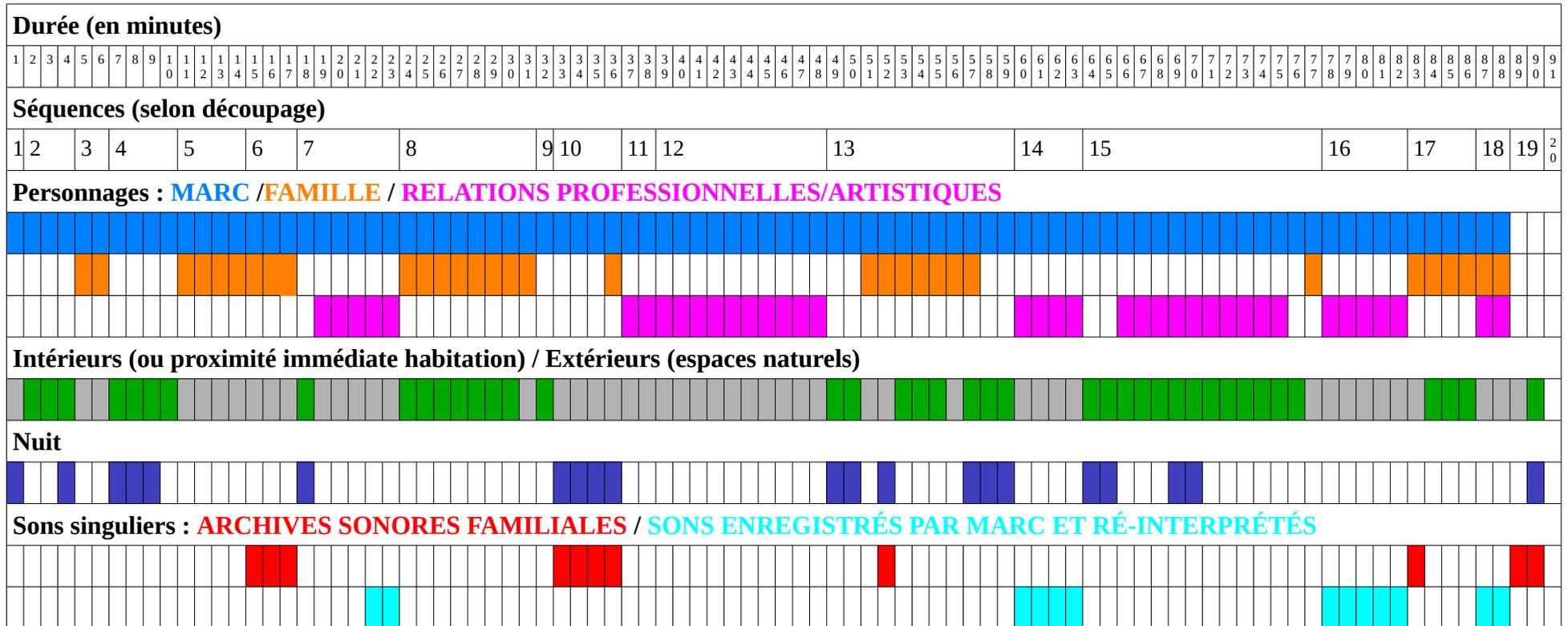
20/ 1h 30'23" à 1h 31'00"

Générique de fin.

STRUCTURE

Tableau synoptique du film

Il s'agit de donner à voir les occurrences et équilibres qu'organise la structure du film. On peut y ajouter tout fait filmique qui semble susceptible d'en éclairer la construction.



RÉCIT

Personnage : l'homme qui écoute

L'esprit des lieux est un portrait. Marc Namblard est de toutes les séquences (sauf la dernière), voire de tous les plans au sens où il habite le plus souvent le hors-champ de ceux où il ne figure pas. Portrait intime car seuls cet effet de proximité et cette obstination à coller au personnage peuvent rendre compte de la nature de cet homme discret, sensible et patient. Patience également des filmeurs qui concentrent leur attention sur un homme qui écoute.

Film d'éducation aussi. À plus d'un titre. D'abord parce que Marc est pédagogue, par vocation et par nature. Audio-naturaliste, compagnon, père (les frontières sont poreuses, les rôles se superposent souvent). Il montre au quotidien que l'apprentissage est affaire de lenteur. De délicatesse aussi pour ne pas faire fuir la fragilité de l'instant. Le pas et la parole mesurés, le silence qui les suit, l'agir et l'être, tout participe à la leçon. Leçon qui ne dit pas son nom - ce qui fait sa force - et qui s'adresse à ceux qui partagent son quotidien comme au spectateur. Le film adopte ainsi ce rythme lent qui lui permet de documenter son sujet comme son objet (mise en abyme d'un film qui regarde/écoute l'homme qui écoute).

Écouter, c'est privilégier le silence et la nuit (un tiers des séquences).

Deux personnages secondaires contribuent largement à élargir le spectre du personnage de Marc dans le développement du récit. Lucie, la fille aînée de Marc, élève modèle, à l'âge idéal de l'apprentissage, où connaissance et merveille sont un seul

et même mot. Et puis le père disparu, voix qui ne s'est pas tue. Car, chez les Namblard, l'album de famille est sonore, ce qui va offrir de prodigieuses perspectives au film.



Actions

L'une des forces du film est d'alterner paisiblement l'ordinaire et l'extra-ordinaire (ou plus précisément le merveilleux de l'ordinaire), sans à-coup, au rythme d'un arpenteur de sentier. Les couleurs sonores se combinent avec la même puissance d'émotion et se chargent d'assurer le lien. On prend un café comme on saisit le chant secret d'une chauve-souris, on berce bébé comme on tutoie le pas du cerf, comme on attrape le cri du lac ou les mélopées des habitants de l'herbe. Avec la même gourmandise de l'instant, la même passion maîtrisée. Le film s'ouvre au fantastique et refuse le spectaculaire. Le fantastique est là, à nos portes.

La leçon de Marc est de nous montrer qu'une sensibilité exacerbée, un pas de côté hors des chemins balisés, construisent un rapport au monde qui a infiniment plus de sens que la quête commune et trompeuse de ces autoroutes que la société appelle la réussite ou le succès.

Thèmes

La nature, les vies qu'elle nourrit et qu'elle cache loin de l'ordinaire des hommes sont au cœur du film. Les auteurs nous y invitent par le biais d'une traversée sonore du quotidien de Marc, à la manière dont sa pirogue traverse la forêt noyée de l'épisode guyanais. Il y a un dessus, une surface désolée qui ne livre presque rien, et un dessous, foisonnant de mystères, insondable. Cette exploration ne se fait jamais sur un mode conflictuel (nulle mention de combat écologiste ou même d'opposition entre un avant préservé et un aujourd'hui menacé). Tout juste entend-on une lointaine tronçonneuse, un petit matin lorsque Marc rentre d'une nuit de veille. Son qui dit que la société des hommes et celle des bêtes sauvages sont bien dans le même monde et qu'il est un temps pour chacune. Ce respect et cet amour de la vie s'incarnent non seulement dans ce rapport spatial de co-présence mais aussi dans un lien étroit, régulièrement convoqué, entre passé et présent. Capturer le son de la vie (comme l'image de la vie) c'est s'offrir la possibilité de la répéter. De confronter un temps figé à un temps mouvant, celui toujours différent où je le répète, où il résonnera en moi de manière toujours renouvelée. Cette dimension ontologique du cinéma est particulièrement présente ici. Elle confère une portée philosophique certaine à l'ensemble et permet au film, au-delà de la relation particulière de la vie d'un curieux et touchant personnage nommé Marc Namblard, de toucher à l'universel du destin humain, voire du vivant.

MISE EN SCÈNE

FILMER LE SON

L'esprit des lieux, film de sons, confronte d'emblée les cinéastes à une problématique filmique d'envergure. Ayant investi les lieux, comment en restituer l'esprit ? Par quels dispositifs filmer une onde ?

Hors-champ

Pour magnifier le son, quoi de plus pertinent que de priver le spectateur d'images ? Du moins, des images de ce qui produit le son. C'est le choix que font Stéphane Manchematin et Serge Steyer et auquel ils se tiennent de manière rigoureuse, sauf impossibilité patente liée à l'échelle du sujet (le vent dans les arbres, trop grands pour être hors cadre. Les fourmis de Guyane, trop petites pour que le micro s'en éloigne) ou à un surgissement impromptu (oiseau qui traverse l'espace du plan). Faute de quoi, nous aurions glissé vers le documentaire animalier. Or, le centre d'intérêt ici n'est ni l'animal, ni son milieu mais la manière dont les sons de la nature résonnent dans nos corps et nos esprits. Particulièrement en des temps et des lieux, les nôtres, où se sont multipliés les obstacles à l'écoute de ces sons : raréfactions des espaces non soumis à l'activité humaine, rythmes et habitudes de vie déconnectés des cycles naturels, dématérialisation des échanges.

Marc Namblard, passeur idéal, oreille archaïque obstinée, invite dans chaque plan la multitude des sons qui l'entourent à nous traverser... avec le concours ac-

tif, bien sûr, des moyens du cinéma. Le cinéma sonore, après un court moment où l'attrait de la nouveauté a conduit à la mise en chantier de films musicaux sans inventions qui surfaient sur la mode des *talkies* (qui pourtant parlaient fort peu), a su assez vite tirer parti de la combinaison son/hors-champ. Les cris de la mère d'Elsie dans la cage d'escalier vide (*M le maudit* - Fritz Lang), les grincements de portes et les hurlements des « enfants de la nuit » autour du château (*Dracula* - Tod Browning), la mélodie insouciant jouée au bas de l'immeuble de Lulu quand Le-grand, dans les combles, lui assène le coup fatal (*La chienne* - Jean Renoir)... décalage, mystère, puissance dramatique. Le non-vu magnifie le vu. Toutefois le cinéma de fiction jouera souvent du hors-champ sonore pour, tout de même, montrer (autre effet, celui de révélation) ce qui a été entendu : on finira par voir le fantôme de M^{me} Muir et la mère de Norman Bates. Rien de tel ici. Toute confirmation visuelle diminuerait la puissance mystérieuse du son et son cortège d'imaginaire. « C'est tellement magnifique que je n'ai pas envie de savoir ce que c'est... » dit Christian Zanési à Marc (séq. 12 - 41'55").

Posture des corps

Écoutes in situ, écoutes différées dans les salles de travail de Marc et Christian, écoutes spectaculaires, sur scène ou en festival (dispositifs multi-canaux - séq. 16), le film multiplie les situations d'écoute. L'humain s'immobilise. Il



penche la tête, à droite ou à gauche, ce qui a pour effet mécanique de lui faire tendre l'oreille du côté opposé. Il ferme doucement les yeux. Sa respiration devient lente et régulière. Parfois sa main vient s'appuyer ou caresser une partie du visage comme pour souligner un état contemplatif, à la manière du célèbre *Penseur*. Le corps de l'homme qui écoute adopte toutes sortes de postures qui disent son attention au monde des sons. La beauté de l'attitude d'un corps entier voué à l'écoute réside dans la quête d'harmonie qu'elle établit d'évidence. Écouter, c'est tenter de faire corps avec le monde, d'établir un pont entre le dedans et le dehors de soi, de mesurer le temps et l'espace du présent. Dans la perspective du filmeur, ce qui est particulier à la posture d'écoute c'est qu'elle impose une attente à qui veut la

saisir. L'art du son est éminemment un art du temps qui s'écoule. Or, si le regard peut souvent se satisfaire d'une image fugace (sans qu'elle perde de sa force expressive, même dans une succession frénétique de plans), l'ouïe a besoin d'un certain temps pour qu'une matière sonore s'installe. Le cinéma, art du fragment d'image, fait le plus souvent reposer son illusion de continuité sur le son. Filmer le son et d'abord le son, c'est lui laisser le temps d'advenir, d'épuiser ses échos les plus lointains et de disparaître. Ne dit-on pas que c'est le cinéma sonore qui a inventé le silence ?

Objets et signes

La nature n'a pas doté l'audio-naturaliste d'une acuité suffisante pour entendre tous les sons et encore moins pour les conserver, si ce n'est dans sa mémoire (ainsi parvient-il à les reconnaître et donc à en partager la connaissance... mais pas l'expérience). Aussi s'entoure-t-il de nombreux outils qui, mis en œuvre à l'écran, sont autant de signes de son activité de chasseur-cueilleur-collectionneur de sons et agissent comme autant d'éléments qui traduisent, chacun à leur manière, la présence possible de l'invisible onde vibratoire. On distingue deux catégories d'outils, inégalement expressives :

— les outils de la prise de son : appendices obligés de Marc, les trépieds, micros plus ou moins encapuchonnés, casques et autres paraboles le transforment en curieux insecte à antennes. Bien qu'aisément identifiables, ils sont pour-

MISE EN SCÈNE



tant les objets les moins parlants du dispositif d'images car s'ils disent le cadre de l'activité, ils n'en montrent pas les manifestations particulières. Il aurait fallu pour cela filmer en macro la vibration de la membrane du microphone, point de vue hyper-technologique qui n'avait pas sa place dans la démarche des auteurs, filmant à hauteur et à échelle d'homme. Ajoutons un objet caché mais présent, l'enregistreur, le plus souvent porté à la ceinture, où le regard, puis la main, du preneur de son se portent à intervalles réguliers afin d'en affiner les réglages.

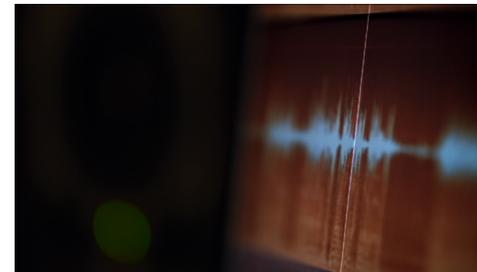
— les outils de traitement et de lecture du son : un objet à part d'abord, le magnétophone à bandes magnétiques, reliquat de la génération précédente. Génération humaine, celle des parents. Génération technologique, celle de l'analogique. Le lent mouvement continu de la bobine imprègne l'écoute, comme les lourds bruits mécaniques de lecture/pause. Le sifflement caractéristique de l'avance/rembobinage. Les sons de la lecture du son au 20^e siècle, à ranger avec nostalgie au rayon des souvenirs, avec ceux des craquements du saphir heurtant le vinyle et ceux du balayage des fréquences du poste à transistor.

Viennent ensuite les vu-mètres. À aiguille sur le vieux magnéto à bandes, à leds sur le matériel plus récent. Ils offrent une image explicite de la dynamique des sons au moment où ils se manifestent à nos oreilles, en parfait synchronisme. Les autres outils de lecture, les plus souvent présentés, sont numériques et nous

ouvrent les portes d'un autre monde d'images. Formes d'ondes, spectres, interfaces de mixage, les écrans informatiques fourmillent de représentations graphiques et colorées du son qui offrent aux cinéastes un univers dynamique saisissant. L'une retient particulièrement notre attention pour son ressort dramatique, la time-line d'intensité des deux pistes stéréophoniques (image 1) : la forme d'onde défile sous nos yeux à l'horizontale. Plate pour les silences, développant ses bosses variables pour les sons. La longue ligne est coupée par une barre verticale qui dit le présent de l'écoute. C'est une curieuse combinaison d'information et de secret. La bosse s'approche inexorablement de la barre de lecture, nous savons que le son va advenir, nous mesurons même sa puissance potentielle avant son apparition mais nous ignorons tout de sa nature : brame ? Cri d'oiseau ? Craquement de branche ? Suspense garanti. Présentés le plus souvent plein cadre, de manière frontale (image 1), ces graphiques apparaissent dans une composition plus sophistiquée (image 2) lorsque Marc est plongé dans une écoute intime, nocturne, de la voix de son père.



1



2

MISE EN SCÈNE

Un autre objet, ou plutôt une forme, hautement symbolique et plusieurs fois convoquée dans le film, en particulier au dernier plan : la lune. Entre deux mondes, la terre et l'infini. Entre le conscient et l'inconscient. Déesse de la nuit, de ses mystères, de ses monstres et de ses rêves... À la fois lumière et ombre, rythme et trajectoire, notions éminemment filmiques. Métaphore visuelle du son, enfin. Nous savons qu'elle est là et exerce son empire même lorsque nous ne la voyons pas. Nous savons qu'elle se déplace même lorsqu'elle paraît immobile. Une onde cosmique.



Montage son et mixage

Transports et raccords de son.

La construction sonore au cinéma s'attache le plus souvent à ancrer l'image dans le réel, un réel de convention ou plutôt un *vraisemblable*. Une vraisemblance d'espace : ce qui est vu et ce qui est entendu. Une vraisemblance de durée : organisation des événements sonores (rôle narratif capital du son qui crée l'essentiel du ressenti diégétique de la durée de l'action). Ici, si ces enjeux habituels ne disparaissent pas, ils sont toutefois relégués au second plan. L'attention particulière du public ayant été sollicitée dès l'ouverture du film (par l'ensemble des dispositifs vus plus haut), le montage des sons peut jouer habilement du transport (sons d'ailleurs entendus ici, sons du passé dans le présent) mais aussi de la surprise, presque en permanence : que va-t-on me faire entendre cette fois ? Les raccords de sons, invisibles par nature, renforcent encore ces surgissements qui peuvent prendre l'allure d'épiphanies (puissance et proximité du cerf, entrée en scène des percussions séq. 7 ou élargissement inattendu du spectre sonore, en Guyane par exemple). Raccords de sons qui sont autant de raccords d'émotions.

Sons mêlés.

La bande son du film, qui fait la part belle aux remarquables enregistrements de Marc, cultive un équilibre subtil construit au mixage. Cette ultime étape du traitement sonore du film a l'intelligence toujours de ne pas nous immerger dans ces seuls sons de nature (effet de merveilleux garanti mais usage trompeur pour ne pas dire truqueur du son capturé et amplifié) mais de rendre toujours perceptibles les sons de l'audio-naturaliste au travail : pas, frottements, respiration du personnage, bruit de manipulation de l'attirail, trépied, micros, bonnettes, câbles, casque. Ce qui est donné à entendre, ce n'est pas le cœur de l'enregistrement (débarrassé de ses scories, matière dont Marc ferait un album par exemple) mais ses bordures. L'équivalent sonore d'une amorce de pellicule argentique ou d'un début de prise de vue avant le mot « action ». Moment où filmique et profilmique s'énoncent ensemble.



ANALYSES

De quelques moments à la résonance particulière.



Ouverture du film (séq. 1 et 2) Entrée en matière(s) ou les indices d'une histoire sans paroles

Tout film pose dans son ouverture les conditions de sa réception.

L'esprit des lieux procède par immersion visuelle, du dedans vers le dehors, de la lumière vers la nuit. Mais bien plus encore par immersion sonore, en mêlant les textures, les rythmes et les structures, en les ralentissant jusqu'à raréfaction. Par un

processus d'assèchement progressif tendant vers le silence. Pour enfin entendre.

D'abord un fond d'air (*room tone*) comme on dit dans le métier : le vrombissement continu d'un appareillage électrique, un chauffe-eau peut-être. Un bruit banal de notre quotidien moderne, un bruit contraint par l'espace clos d'un garage au plafond bas.

Puis le chant aigu de l'hirondelle. Contraste.

Puis le bruit léger du pas de Marc qui s'approche, comme un chat. Glissement. Une ambiance plus feutrée, celle du bureau de Marc. À ce son d'intérieur s'ajoutent des cris lointains d'animaux forestiers. Surgissement violent des pas du cerf. Contraste encore.

D'autres pas, ceux de Marc qui s'enfonce dans les bois. Continuité. Variations : le pas du marcheur ponctue sa progression. Le sol minéral du chemin, celui végétal des épines sèches puis du tapis de mousse forestier, humide, ruisselant.

L'audio-naturaliste est un animal bruyant, à son corps défendant. Il lui faudra disparaître pour écouter. Il se fond dans les branches, convoque la lune et attend la nuit.

Le ton est donné. Il vous faudra tendre l'oreille.

ANALYSES



Petit enchaînement dramaturgique séq. 7 à partir de 20'40"

Marc et Anthony Laguerre écoutent des pipistrelles. Le regard des deux hommes s'abîme dans le déroulement de la forme d'onde sur l'écran. Surgit un bruissement puissant qui intrigue le musicien. Moue dubitative de Marc qui, après un temps affirme « ... des insectes ! ». Étonnement ébloui d'Anthony : « Ah ouais ?! ». Marc rejoue l'extrait, porte son index à son oreille gauche, comme pour augmenter l'acuité : « ... Euh... Ou alors le vent... ». Regard un peu hébété vers Marc de la part d'Anthony qui, jusque là, n'avait jamais

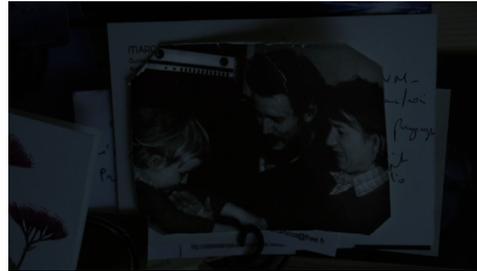
quitté l'écran des yeux. Moment comique. L'expert n'est pas infallible. Pause café sans paroles sur la terrasse. Petits bruits des tasses, des gorgées de café, légers sons d'oiseaux et par-dessus tout cela un lourd grondement d'orage qui semble attirer le regard des deux hommes vers le fond du plan. Comme une inquiétude, le calme avant la tempête. Court retour à l'écoute des pipistrelles - gros plan de Marc - puis bascule totale sonore et visuelle. Gros plan en plongée sur une platine jouant un disque vinyle, le cercle lumineux d'un projecteur à l'arrière-plan. Irruption sonore d'une nuée d'insectes puis démarrage rageur des percussions.

Le son animalier s'est fait musique. Les arts de la scène s'en sont emparés. Les danseurs habitent soudain l'espace des plans. Correspondances des ondes sonores et des ondulations des corps, vibrations des ondes lumineuses, ombres portées furtives d'un animal à cornes. Marc est spectateur cette fois.

Ce moment singulier du film est la première appropriation des sons de Marc par un artiste musicien. Il y en aura d'autres qui montrent que l'enregistrement des sons, si réussi soit-il, est rarement une fin mais souvent un début. Marc n'attend rien tant que de les voir lui échapper, pour

mieux s'en émerveiller. Le glissement de statut des sons et du personnage est la caractéristique première de ce moment. Son efficacité repose en particulier sur un jeu de rythmes, le montage variant les densités sonores et les densités d'actions : corps écoutant (pipistrelles), corps au repos (contrepoint du tonnerre / effet d'annonce), corps immobile (Marc, yeux clos), corps actifs (percussionniste et danseurs). Le tout renforcé par l'effet d'ellipse propre au montage. On est passé directement du désir de composition d'Anthony à l'exécution scénique de la pièce musicale.

ANALYSES



Fin/Séq. 19 : Les films sont des cris dans la nuit

Marc est absent de la séquence, c'est la seule fois. Le passeur a terminé son office, il nous a initiés à l'écoute attentive, nous pouvons nous passer de sa présence désormais.

La séquence est baignée d'obscurité. Esthétiquement d'abord. Trois plans en noir et gris. Non seulement raccords par le contraste clair/obscur mais aussi par

les formes qui composent ces images : cercles de la bobine et de la lune, ovales des visages, points d'attraction sur la partie supérieure droite du cadre dans les trois plans. Thématiquement ensuite car la mort hante ces dernières images. Par le dialogue qui s'y développe. C'est le sujet de la conversation entre Marc et son père. Marc, tout jeune enfant encore innocent de la portée des mots qu'il emploie : « ... En 82, t'es mort ? » Son père qui lui répond mi-sérieusement, mi-amusé qu'il espère

voir l'an 2000 : « ... quand les martiens arriveront sur la terre ! ». Le décalage question-réponse, la vie qui se dégage de la scène de famille (avec la mère qui cuisine, Olivier qui galope) désamorcent assez largement encore le tragique qui ne s'installe qu'au dernier plan lorsque la voix du père lance un appel à ses deux fils. Il ne s'agit que de venir « à table ! », antienne de tous les parents à tous les enfants depuis que le monde est monde. Mais la résonance, le silence qui suit, l'association à la nuit et au

croissant de lune qu'un nuage puis le fondu au noir soustraient à notre regard nous renvoient à cette peur ancestrale : le rien, le silence. Un silence qui ne serait pas seulement l'intervalle entre deux sons. Les sons du vivant sont magiques, ils vous parlent après la mort. Ils sont cruels et impitoyables aussi. Vous ne pouvez pas leur répondre.

ANALYSE DE PLANS



1



2



3



4



4 bis



5



6



7



8

ANALYSE DE PLANS

Début séq. 15
8 plans – durée : 1'40"

Fusion

Au dernier plan de la séquence 14, Marc traduit son impression à l'écoute d'une composition de Christian Zanési qui utilise certains de ses sons :

« [...] ça m'arrive souvent de faire des rêves où je me retrouve dans une sorte de clairière dans la forêt... Il y a des animaux qui sont présents mais je ne les vois pas. Il y a une ambiance sonore qui monte... Et j'ai le sentiment que les animaux sont en train de jouer quelque chose pour moi... »

Le raccord à la fin de ce plan nous transporte d'un intérieur feutré, le studio aux murs blancs de Christian, à un univers nocturne, aquatique (indice immédiat des sons de gouttes d'eau). Un espace bleu nuit barré de lignes noires, presque irréel, sans profondeur, abstrait au sens pictural du terme. C'est le premier plan de la séquence composant le voyage de notre *promeneur écoutant* dans la forêt guyanaise. Mais il ne se livre pas comme tel dans l'immédiat. L'effet de continuité du montage (combiné à l'effet de structure de la narration) nous invite bien davantage à le considérer comme un espace mental, celui, onirique, du récit de Marc.

Le raccord dans l'axe au plan 2 ne modifie pas l'équilibre chromatique et formel du plan 1 mais se concentre sur la partie aquatique, celle du reflet. L'image de l'image. La mise à distance du réel est confortée.

Le contrechamp au plan 3 poursuit l'impression de rêve. Marc est immobile, les yeux clos, comme contemplant un paysage intérieur.

Nouveau contrechamp au plan 4 qui, retrouvant l'axe des deux premiers plans, y inclut désormais Marc. Il est entré dans son point de vue et ajoute sa figure au tableau. C'est le plan le plus long de la série, en particulier parce qu'un petit effet de substitution (presque invisible car plan sur plan) en modifie le point focal et, ce faisant, ôte de la prégnance au corps du rêveur pour projeter notre regard vers l'arrière-plan graphique du début, en même temps que le son des batraciens s'amplifie brutalement.

L'enchaînement des plans suivants dissout progressivement la pénombre, sans toutefois détruire la puissance onirique du moment (persistance de la posture du rêveur). Nuit, aube puis aurore. De même, la progression des éléments sonores dit le passage de l'ombre à la lumière : insectes, puis grenouilles, puis oiseaux.

Au dernier plan (8) un humain traverse le champ. Le charme se rompt. Retour au monde éveillé.

Le début de cette séquence fait la part belle à l'imaginaire de Marc, comme au nôtre. Le plan 1 (répété en 2 et 4) et le plan 7 (sa version « blanche ») composent un plan-synthèse du film tout entier.

D'une part par la puissance onirique que développe la profusion des couches sonores qui s'y manifestent. Elles rendent tangibles les multiples dimensions du son comme vibration du temps et de l'espace (extérieur ET intérieur, physique ET mental).

D'autre part par la puissance plastique – l'espace abstrait, à-plat bleu barré d'une multitude de lignes noires – de la composition qui nous renvoie, par analogie formelle, à tous les plans précédents de formes d'ondes. Ces visualisations graphiques produites par informatique, comme traces éphémères du son qui s'incarne, formes mouvantes où le regard de Marc se plonge au quotidien. Habituellement sur un écran, ici aux dimensions d'un paysage. Assez grand pour y inclure le corps entier du *promeneur-rêveur écoutant*. Les troncs de bois mort (présence de ce qui fût une forêt) en lieu et place des longueurs d'ondes (présence de ce qui fût enregistré).

Ainsi, le chant des animaux invisibles du rêve se cristallise en formes visibles. Fusion du présent et de l'absent. Fusion de l'image et du son.

ENTRETIEN AVEC SERGE STEYER ET STÉPHANE MANCHEMATIN

10 juin 2020

Jean-François Pey : *Tout cinéaste développe, à divers degrés, une « sensibilité » au son des films qu'il réalise. Votre film dépasse cette préoccupation ordinaire, au sens où l'univers sonore est manifestement votre souci premier. Je souhaiterais commencer cet entretien par un exercice de présentation de vos parcours personnels et de votre travail commun, en insistant sur ce qui, au fil des œuvres, vous semble avoir construit ce rapport au cinéma.*

Stéphane Manchematin : Vers les années 2000, je travaillais comme producteur, monteur et assistant réalisateur au Centre Audiovisuel de l'Université de Metz qui avait co-produit plusieurs films avec Serge Steyer. Nous avons travaillé ensemble pour la première fois sur un film consacré à Jean-Marie Pelt, j'ai assisté Serge sur la réalisation et le montage notamment. Nous nous sommes très bien entendus et, depuis vingt ans, il n'y a guère qu'un seul film de Serge sur lequel je n'ai pas collaboré, en tant que co-auteur parfois, en tant que monteur... J'ai ensuite réalisé de mon côté des documentaires radiophoniques dont Serge était, en quelque sorte, le premier auditeur. L'image ne me manquait pas du tout, au contraire... Et puis le désir de travailler à nouveau ensemble nous a conduits à la réalisation d'un film qui s'appelle *Le complexe de la salamandre*. C'est un film à quatre mains,

nous l'avons écrit ensemble, réalisé ensemble, monté ensemble. La question du sonore était déjà très importante. On avait choisi notre personnage, l'artiste Patrick Neu, pour son œuvre mais aussi et surtout parce qu'il est un homme taiseux. Nous savions que nous ne pourrions pas nous appuyer sur la parole et qu'il faudrait aller chercher du côté des bruits, de la musique, du contrepoint sonore... Nous étions assez satisfaits du résultat et nous avons souhaité aller plus loin en faisant un autre film dont le spectateur serait d'abord un auditeur.

Serge Steyer : Stéphane et moi avons toujours été très attentifs aux sons... Nous sommes fans de radio depuis toujours... Mes films, des portraits d'artistes et d'intellectuels notamment, s'articulaient autour d'une parole, d'un propos, où je montrais des personnages qui racontaient leur vie. Avec *Le complexe de la salamandre* et *L'esprit des lieux*, nous sommes passés à des films où le récit passe essentiellement par l'expression cinématographique. L'apport de Stéphane, son talent de preneur de son, a permis ce point de bascule. Cela a développé dans nos films une exigence, une méticulosité toute particulière... J'avais réalisé, à un rythme soutenu, une trentaine de films. Au départ de notre collaboration, on peut considérer que Stéphane travaillait sur mes films. Aujourd'hui, ayant pris un peu de recul

pour me consacrer à un engagement associatif, et politique aussi, j'ai davantage l'impression de travailler sur les siens. Du moins, en m'inscrivant dans son désir de produire des œuvres singulières.

JFP : *Dans quelles circonstances avez-vous rencontré Marc Namblard ?*

Stéphane Manchematin : Lors d'un échange avec Nicolas Philibert autour de son film *La maison de la radio*, je m'étais intéressé à un personnage que je ne connaissais pas, Marc Namblard, que j'appelais « le chasseur de sons » à l'époque. Nicolas Philibert m'a donné son contact en me disant que si j'avais un jour besoin de sons de nature, je pourrais faire appel à lui. Lorsque nous avons choisi avec Serge de travailler sur un film où le son serait central, nous avons décidé de le rencontrer. D'emblée, le caractère de Marc, son travail, son environnement familial nous ont séduits. Nous n'avons pas eu de doute sur le fait que nous nous trouvions à un endroit où l'écoute avait toute sa place...

Serge Steyer : ... Il y avait aussi la circonstance, l'attente d'un deuxième enfant – Lise, la seconde fille n'était pas encore née au moment de cette rencontre – et le deuil. Marc venait de perdre son père et nous a assez rapidement parlé de cette énorme sonothèque, en bandes analogiques, dont son frère, Olivier, était en

train d'entreprendre la numérisation. Il y avait là de nombreux éléments à partir desquels nous pouvions composer un récit.

JFP : *Après cette première rencontre, lorsque vous avez entrepris l'écriture du film, avez-vous mis en place un dispositif créatif particulier du fait que vous aviez décidé de faire « un film qui s'écoute » ?*

Serge Steyer : L'idée était d'inverser les priorités, de contrer la prépondérance de l'image dans la manière dont les films sont perçus, et ainsi, « d'épuiser » l'image pour focaliser l'attention du spectateur sur le son. La façon dont le son fait travailler l'imaginaire. Très tôt, nous avons pensé à des options filmiques comme l'écran noir – que nous n'avons pas utilisé finalement – pour favoriser cette concentration. Puis d'autres stratégies se sont imposées, en particulier celle de l'étirement des plans, au delà du « raisonnable ». Au point que le spectateur puisse se sentir autorisé à fermer les yeux s'il le souhaite.

Pour revenir à l'écriture, on a vraiment pensé ce film comme le second volet d'un diptyque, un prolongement du *Complexe de la salamandre*. Cette dynamique nous a permis d'écrire plus rapidement ce film que le précédent car il y avait une forme de symétrie entre le plasticien Patrick Neu et le créateur de sons Marc Namblard.

Stéphane Manchematin : Serge et moi écrivons facilement ensemble. L'un commence, l'autre reprend et continue... Nous faisons partie de ces auteurs de films pour qui l'écriture est un stade fondamental de la création. Nous y prenons beaucoup de plaisir.

Le dossier que nous avons rédigé est très proche du film terminé. Les personnages, les situations, la structure se sont posés assez vite et ont peu bougé. Même si les équilibres se sont un peu modifiés. La question de la transmission, qui était présente à l'écriture, a pris une plus grande place au tournage et au montage. Nous avons pour principe avec Serge de ne pas « diriger » le spectateur, de le laisser entrer dans le film sans lui dire ce qu'il doit penser... Et lors des projections en salle, on constate que certains traversent le film sur la question du son, d'autres sur la question écologique, la nature, le monde sauvage... Et puis ceux qui le traversent sur cette question de la transmission, du père au fils puis du fils devenu père à sa fille. Dominique Cabrera, qui a vu le film lors de la première au Centre Pompidou, nous a dit : « Je viens de passer une heure et demie sur les genoux de mon papa... ».

JFP : *Cette relation parent-enfant est centrale dans le récit. Il se clôt d'ailleurs sur cette résonance nocturne qui suit la voix du père qui en amplifie encore la portée. Comment sont apparus d'autres personnages extérieurs à la famille, comme Christian Zanési, par exemple ?*

Stéphane Manchematin : C'est nous qui avons proposé à Christian Zanési d'entrer dans le film. Je connaissais le tra-

vail qu'il avait fait pour la radio en composant une pièce électro-acoustique à partir de sons enregistrés par Yann Parenthoën. C'est une chose qui nous intéressait beaucoup et nous avons proposé à Marc de le rencontrer. Il s'agissait de montrer que le travail naturaliste de Marc pouvait être transformé et produire quelque chose qui dépassait une forme un peu contemplative d'écoute du monde.

JFP : *Quelle a été votre organisation au tournage ?*

Stéphane Manchematin : Le tournage s'est déroulé sur une année de l'été 2017 à l'été 2018 car il était question de tenir compte des saisons. Nous avons beaucoup questionné Marc sur ses pratiques et ses dispositifs sonores mais aussi sur la saisonnalité de son travail, qu'est-ce qu'on enregistre à l'automne, en hiver...

Serge Steyer : Stéphane et moi sommes complémentaires dans nos compétences sons et images et surtout nous montons ensemble, sans l'aide d'un monteur extérieur. Et nous montons tout de suite, dès qu'une journée de tournage est terminée, nous réalisons un pré-montage. C'est un travail essentiel, il prolonge l'écriture et nous permet de mesurer la manière dont le film prend corps, la manière dont un personnage ou une situation laisse son empreinte, la nécessité qu'il y aura à renforcer ou non certains fils de la construction mais c'est aussi un moment essentiel pour la cohérence de la mise en scène car les tournages sont fragmentés et s'étalent sur des périodes longues. C'est un processus décisif.

Stéphane Manchematin : Oui, nous sommes très méthodiques. Nous procédons très tôt à des collages sur le papier de ces séquences pré-montées, en utilisant des codes de couleurs pour chaque situation ou personnage et puis on les teste très vite à l'écran. Tiens, si on commence avec une séquence de vie quotidienne et qu'on continue avec une séquence d'enregistrement dans la forêt, qu'est-ce qui se passe ? Et si on fait l'inverse ? Et si on en place une troisième entre les deux ? Cela nous permet de nous rendre compte parfois que l'on pourra soulager le prochain tournage de quelques plans... ou d'essayer plusieurs options que l'on garde toutes tant qu'il n'y a pas une structure d'ensemble. Le plus difficile c'est toujours de commencer un film. Qu'est-ce qu'on va mettre au début ? Ici, il y a eu ce cadeau tout à fait inattendu dont nous avons profité, cette hirondelle qui s'invite dans le garage de Marc. Un élément du monde sauvage dans la maison, alors que nous avions jusque-là filmé l'inverse : Marc dans la nature. C'était une manière très minimaliste de confronter les deux mondes.

JFP : *Est-ce que l'ambition affichée de création sonore du film vous a conduits à constituer une équipe différente de l'habitude ?*

Stéphane Manchematin : Non, on travaille en équipe réduite, à part pour les séquences avec de nombreux personnages, l'école ou les concerts, où j'avais un assistant. Je prends tous les sons directs de nos films. Pour tous les plans même pour un plan de coupe, je prends le son avec soin. Je joue en général le cadre, si je fais un plan serré ou un plan moyen, mon

micro n'est pas du tout placé de la même manière. Je veux qu'au montage, on ne se pose jamais la question de savoir s'il y a du son ou non sur un plan. Et puis bien sûr, Marc enregistrait ses sons. Il a été convenu dès notre première rencontre que chaque fois qu'on le filmerait au travail, on récupérerait ses enregistrements pour les utiliser... Ou pas. Ensuite c'est un gros travail de montage son et de mixage. Par exemple sur les plans de la procession de fourmis en Guyane, au début on entend seulement le son direct que j'enregistre, comme témoin de l'action, puis progressivement s'ajoute le son enregistré par Marc et à la fin de la séquence, il n'y a plus que celui entendu par les oreilles de Marc.

Au mixage, mais c'était un souci que nous avons manifesté dès l'écriture et qui nous a habités tout le temps de la réalisation, nous voulions toujours varier les modalités d'écoute. Car mettre le son en avant, c'est le questionner tout le temps. Surtout et y compris dans les habitudes qui sont celles des « conventions » habituelles de la création sonore au cinéma. On se demandait toujours : « Est-ce que c'est nécessaire de mettre ce son ou cette ambiance ? ». Parfois il n'y a qu'un seul point sonore au lointain, parfois du son gauche-droite, parfois toutes les ressources du 5.1. Il n'était pas question de faire donner la cavalerie tout le temps mais de placer le spectateur dans des situations où il se demande ce qu'il entend. Il faut voir le film en salle pour appréhender pleinement l'ensemble des mises en œuvre sonores du film.

JFP : *Le titre L'esprit des lieux, qui apparaît au début et à la fin du film était-il d'emblée votre premier choix et comment s'est-il*

imposé ?

Serge Steyer : C'était le titre du projet dès le début mais longtemps on a pensé que c'était transitoire et qu'on trouverait autre chose et puis aucune nouvelle idée ne s'est imposée. Une chose importante est que nous ne souhaitions pas un titre qui soit une espèce d'explication condensée de ce qu'est le film.

Stéphane Manchematin : Comme dans *Le complexe de la salamandre*, avec un titre pareil, le spectateur est autorisé d'emblée à faire appel à son imaginaire. On aime bien que les choses ne soient pas évidentes pour le spectateur. Même si on ne cherche jamais à le perdre volontairement. Ce qui est drôle, c'est que Christian Zanési qui ignorait le titre provisoire du projet nous a proposé un jour de l'appeler *L'esprit des lieux*. Nous avons ri, il pensait que nous n'aimions pas son idée. Nous l'avons rassuré : « C'est déjà le titre du film ! ». Cette coïncidence nous a un peu confortés dans notre choix et puis la manière dont s'est structuré le film donne finalement tout son sens au titre, en particulier lorsqu'il paraît pour la dernière fois sur ce plan final de la lune avec la voix du père de Marc. Lorsque nous l'avons positionné ainsi, cela dégageait beaucoup d'émotion. L'émotion est ce qui nous importe le plus.

Nous reproduisons ici, avec l'aimable autorisation des auteurs, trois extraits du dossier de production qui présente le projet du film avant réalisation :

[...] Une oreille tendue sur notre environnement proche, inconnu souvent, indéchiffrable parfois. C'est là que le spectateur est appelé à faire travailler son imagination, au carrefour des récits mythiques et de son histoire personnelle, d'un désir confus de renouer avec le « Sauvage ».

On écoute le silence... et c'est son cœur qu'on entend battre, et le sang couler dans ses veines. À cet instant, l'irruption d'un son extérieur surprend et émeut. Joie, tristesse, peur...

Le son des forêts ou des grands espaces ouverts, déserts glacés ou brûlants, ranime notre présence au monde originel, sentiment mêlé d'insécurité et de nostalgie, quand l'empreinte humaine n'était pas omniprésente. *L'esprit des lieux* est à l'écoute ce que *Fenêtre sur cour* est à la vision : nous regardons un homme qui écoute, nous entendons ce qu'il entend. Les sons passent à travers ses micros, son casque, ses oreilles. Il écoute pour nous, il nous invite à focaliser notre attention sur le monde sonore... nous qui sommes si familiers des images.

Tableau sonore : La scène initiatique

Ce son est issu de la sonothèque de Jacques Namblard, le père de Marc et d'Olivier. À sa mort en 2012, il a laissé derrière lui des dizaines de cartons de bandes magnétiques. C'est à Olivier que revient la tâche de numériser tout ça ; autant de réminiscences du passé, dont cette fameuse scène initiatique.

Nous sommes à la fin des années 70, Marc a six ans, son frère dix, on les entend jouer dans le jardin, avec, au premier plan sonore, le bourdonnement intermittent d'une abeille qu'on imagine butiner de fleur en fleur. Une voix d'homme les interpelle : « *Olivier, Marc, venez voir par là !* » On entend les enfants courir et pouffer... « Chutttt ! Écoutez ça ! » S'ensuivent des bruits de manipulation du matériel, quelques heurts dans le micro. On comprend que, l'un après l'autre, les enfants écoutent le son de l'abeille en direct dans le casque.

Marc : « *C'est le moment où j'ai été saisi par la magie du son.* »

[...] Avons-nous conscience, lorsque nous regardons un paysage, qu'une partie des émotions ressenties provient du fait que nous l'écoutons aussi ? Notre écoute dirige notre regard, nous permet parfois de mieux appréhender, de synthétiser. Un sentiment de plénitude éprouvé dans un lieu peut tenir à la qualité du silence qui l'accompagne, même si cela devient de plus en plus rare. Reste-t-il un endroit au monde où l'on puisse durablement échapper au bruit d'un avion ou d'autres pollutions sonores ?

LE CHANT DU MONDE

Prolongeons ici l'expérience du film – en particulier les moments d'échanges entre Marc Namblard et Christian Zanési – en ouvrant une fenêtre (avec quelques exemples très sélectifs) sur la place des sons enregistrés *non musicaux* dans les dispositifs de composition musicale. Commençons, pour fixer le cadre, par une querelle de vocabulaire tout sauf anodine.

« **Pour en finir avec la notion de bruit.** » (extraits)

« [...] Il y a d'abord la question, tout bêtement, de la langue. En français moderne, le mot "bruit" serait issu du participe passé du verbe "bruire", lui-même issu, affirment les dictionnaires étymologiques courants, non pas d'un verbe, mais de deux verbes du latin populaire: "bragere" (braire), et "rugire" (rugir). Bref, un étrange croisement entre l'âne et le lion, qui me laisse perplexe [...]. Dans les textes français classiques, le mot "bruit", que l'on rencontre constamment dans le théâtre de Molière ou Racine, désigne presque toujours chez eux, non pas un son, encore moins un cri d'animal, mais une nouvelle, une renommée, une réputation, un honneur (ou un déshonneur), une querelle, une rumeur, etc. [...] Dans l'emploi courant moderne, le mot bruit est plus souvent appliqué aux sons, et il signifie donc :

a) un son gênant, dans cette acception une

musique qui nous importune parce qu'elle est jouée trop fort ou trop tard sont aussi bien un bruit. Des enfants qui parlent fort, c'est du bruit. Par extension, cette partie d'un message qui le brouille et le pollue (rapport signal/bruit).

b) les sons qui ne seraient ni musicaux, ni linguistiques: on parle rarement de bruit pour désigner des mots à partir du moment où on les comprend. Le mot "bruit" ne commence à être employé que lorsque plusieurs personnes parlant en même temps (ou dans une autre langue) sont inintelligibles. Inévitablement, le sens premier contamine le sens second, en français précisons-le, car là où en anglais on parle couramment de "sound" ("sound of steps", littéralement "son de pas"), on dit en français: "bruit de pas", ce qui, alors même que ces "bruits" sont agréables à nos oreilles, qu'ils sont sympathiques et vivants, les stigmatise. Le mot "sound" en effet, rassemble en anglais, là où en français, le mot "bruit" segmente [...]

Le mot "bruit" paraît à certains avoir toujours une certaine légitimité scientifique: il désignerait des sons ne faisant pas entendre de hauteur précise, parce qu'ils correspondent à des vibrations non périodiques. À ce moment-là, pourquoi ne classe-t-on pas comme bruits les notes extrêmes de beaucoup d'instruments comme le piano ou l'orgue, que ce soit dans l'extrême grave ou dans l'extrême aigu, puisque dans ces cas extrêmes, on ne discerne plus les hauteurs? Oui, dirait-on, mais ceux-là, au contraire du coup de marteau, ou du grondement d'un moteur, proviennent d'un instrument de musique.

Donc, on glisse d'une définition d'après le son et la nature physique de la vibration, à une définition causaliste d'après la source du son. Mais, alors, pourquoi un son serait-il ennobli comme "son musical" de provenir d'un instrument de musique, si laid et si commun soit-il, tandis qu'un autre son serait stigmatisé comme non-musical de provenir de toutes sortes de causes non homologuées comme musicales: objets, phénomènes naturels, corporels, ou mécaniques? Mais qui décide de ce qui est musical, ou non musical? [...] on continue de distinguer les "sons musicaux" et les "bruits", comme s'ils avaient une différence d'essence, de nature. [...] la levée de la distinction essentialiste entre sons musicaux et bruits dérange l'esprit de caste de beaucoup de musiciens, le sentiment qu'ils ont de ne pas travailler avec les sons de tout le monde, un peu comme lorsqu'en littérature française autrefois, une bonne partie des mots courants devaient, pour mériter de figurer dans la poésie et le théâtre en vers, faire place à leur synonyme noble: il ne fallait pas écrire ou dire "eau" mais "onde", "cheval" mais "coursier", "terre" mais "glèbe", "maison" mais "demeure", etc.).

[...] La question "quelles sont les relations entre bruit et musique" est donc [...] vicieuse. D'abord, elle compare des termes non équivalents: le "bruit" est censé être un élément, une substance, un matériau; la "musique", c'est un art, une discipline. Longtemps, les musiciens de différents pays (pas seulement en Occident) ont voulu croire à l'idée selon laquelle il devrait y avoir dans l'art musical un rapport nécessaire entre le matériau et

l'œuvre. Comme au joaillier il faudrait pour exercer son art des pierres précieuses, il faudrait à l'art musical des sons musicaux et pré-musicaux... Je pense qu'il faut délaissier cette conception comme fautive et archaïque, historiquement réactionnaire. Il ne s'agit pas – banal renversement – de mettre au sommet ce qui était en bas, mais de déclarer abolie parce que non fondée et ségrégationniste, la distinction son/bruit. Dans l'idéal, pour moi, le mot "bruit" est un mot dont on devrait pouvoir se passer, sauf dans son emploi courant pour désigner les nuisances sonores; acoustiquement, comme esthétiquement, c'est un mot qui véhicule de fausses idées. [...] La langue française dispose d'un mot bref, courant et clair, pour désigner ce qu'on entend, sans le ranger tout de suite dans une catégorie esthétique, éthique, ou affective. C'est le mot de son.

Cela n'empêche pas de nous informer sur le mot "bruit". Ouvrez par exemple l'article "bruit" dans le Grand Robert en six volumes. Vous y verrez rassemblés une foule de mots descriptifs français extrêmement précis (pourquoi sont-ils là plutôt qu'à "son"? C'est l'arbitraire lexicographique). »

Michel Chion*, 5 novembre 2007
(paru dans la revue *Analyse Musicale*)

Christian Zanési, né en 1952, est un ancien étudiant de Pierre Schaeffer au Conservatoire de Paris.

Il s'inscrit dans une lignée foisonnante de compositeurs qui ont progressivement aboli l'opposition, ou la frontière, musique/bruit dont parle Michel Chion. Ces approches entrent dans le champ de la musique concrète** (ou art acousmatique). Il sera question ici d'explorer quelques-uns de ces travaux par l'intermédiaire des liens cliquables qui suivent la citation des auteurs et des œuvres. Il sera régulièrement question du Groupe de Recherches Musicales (GRM), fondé en 1958 puis rattaché à l'INA en 1975. Ce centre de recherche et de création a accueilli plus de 200 compositeurs depuis ses débuts. Christian Zanési en a été le directeur artistique, comme avant lui **Pierre Schaeffer** et **Luc Ferrari** :

Pierre Schaeffer
Études de bruits (1948)

Pierre Henry
Variations pour une porte et un soupir (1963)

Luc Ferrari

Il introduit de nouvelles pratiques, expériences d'enregistrement, compositions et concepts : « musique anecdotique », « son mémorisé », concepts de « l'unité », « la narration », « le mensonge », « la beauté »... développés dans la série des *Presque Rien*, notamment.

Ces termes, accompagnés d'extraits des œuvres et d'éléments de présentation et d'analyse par Luc Ferrari sont disponibles [ici](#).



On écouterait en particulier :

Heterozygotes (1964),
Music promenade (1969),
Presque rien (à partir de 1970),
Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps (1974),
Far west news (1998)...

Le site, à l'onglet *média*, présente également de passionnants extraits de films réalisés par (ou consacrés à) Luc Ferrari.

Pour l'écoute intégrale de ces œuvres, se reporter à la discographie des auteurs ou se connecter aux chaînes d'une célèbre plateforme de diffusion :

P. Schaeffer

P. Henry

L. Ferrari



Chris Watson

Compositeur et preneur de sons venu de la musique expérimentale. Passionné par les enregistrements d'animaux et d'habitats du monde entier. Il travaille notamment pour la BBC (créations radiophoniques et télévisuelles) et s'est spécialisé dans la création d'installations sonores. Son site <https://chriswatson.net>, à l'onglet *Downloads* notamment, contient un très grand nombre d'extraits. Écoutez également :

El divisadero (2011)

Vatnajökull (2003)

The Bee symphony (2011)

Autres références

Un court portrait du compositeur canadien **Murray Raymond Schafer**, l'inventeur du concept de soundscape (paysage sonore), réalisé par l'ONF/NFB (2009)

Barry Truax – Islands (1991-2000)

Bibliographie

(relative à l'article de Michel Chion) :

Michel Chion, *Guide des Objets Sonores*, Buchet-Chastel/Pierre Zech éditeur, 1982

Michel Chion, *Le Promeneur écoutant*, Plume/Sacem, 1993

Michel Chion, *Le Son*, Armand-Colin, 1998

Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Richard-Masse, L'âge d'homme, 1975

Pierre Schaeffer, *Traité des Objets Musicaux*, Le Seuil, 1966

Entretien avec Christian Zanési

*Michel Chion occupe une place centrale dans la bibliographie relative à la question du son au cinéma en France. D'autres ouvrages sont cités à la fin du livret. Par ailleurs son œuvre écrite dépasse largement cette question. On lira avec profit, notamment, ses ouvrages consacrés au scénario.

** Le terme de musique concrète (à base d'enregistrement) s'oppose à celui de musique abstraite (qui passe par l'écriture de la partition et nécessite des interprètes instrumentistes). L'approche concrète rapproche de fait l'art du compositeur et celui du cinéaste.

ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES

Atelier d'écoute

L'écoute n'est pas une activité passive. L'acuité auditive, comme visuelle, s'exerce et s'aiguise. Elle est le préalable indispensable à une analyse de l'audio-vision.

À partir d'extraits de *L'esprit des lieux* et des liens de l'article précédent, procéder à des temps d'écoute attentive (via un casque audio ou des écouteurs de préférence afin de se préserver des bruits environnants, d'un système de diffusion inapproprié ou de la mauvaise acoustique de la salle). Temps d'échange sur l'entendu, le ressenti, l'imaginé. L'objectif est de dépasser l'écoute primitive d'identification.

Atelier d'analyse

À partir du glossaire établi par Michel Chion (document* à télécharger sur son site), en particulier les notions des chapitres IV et VI, procéder à l'identification des sons de divers extraits filmiques. Comment se manifestent-ils ? Quelles sont leurs éventuelles variations de catégories ou de statuts pendant l'extrait ? Quels rapports, mouvants ou non, se tissent avec les images dans la durée ?

Pour la première partie de l'exercice, tout film sonore est a priori exploitable. Variez les genres et les époques. Le site de l'UPOPI propose une grande variété d'extraits et d'exercices en ligne ([ici séance 10](#), voir aussi les séances précédentes) : L'objectif est de produire une analyse de séquence, réflexion personnelle qui s'attache à rendre compte d'une construction audio-visuelle** comme un tout signifiant et sensible.

* *version bilingue français/anglais pour une exploitation en langue vivante, par exemple.*

** *Certains auteurs utilisent le mot composé « image-son » pour désigner l'image de cinéma dans son être visuel-sonore indivisible.*

Ateliers de création

Constituer des collections de fichiers sonores variés, classés par catégories et de durée variable. Les sons peuvent être collectés par enregistrement direct (via un enregistreur numérique ou un téléphone mobile auquel on pourra connecter un microphone) ou bien par téléchargement sur des « banques de sons » en ligne.

Monter et mixer ces sons pour produire une courte séquence :

- De type radiophonique ou musicale, narrative ou non.

- De type filmique en sonorifiant une suite d'images. Procéder avec des images fixes (photographies ou BD par exemple) dans un premier temps afin d'éviter la difficulté d'une synchronisation trop exigeante. Pousser éventuellement l'exercice sur un extrait de film auquel on aura soustrait la bande son.

Inventer au moins deux versions sonores de la même suite d'images, l'une naturaliste qui colle à l'action et à l'espace supposé de la représentation, l'autre plus expressionniste ou expérimentale, voire hybride (c'est-à-dire jouant de la combinaison des deux approches). Imposer des contraintes : silence(s), confusion ou clarté, voix ou non, etc.



Une dernière activité, de création musicale, à partir de fichiers sonores à l'aide du logiciel **GRM Studio**. C'est un outil en téléchargement gratuit, créé par le Groupe de Recherches Musicales. Il s'inspire des pratiques de la musique concrète. L'application permet de combiner et de transformer les sons enregistrés en manipulant les conditions de lecture (combinaisons multiples, vitesse et sens de lecture) et ce, en direct, idéalement sur un écran tactile, pour donner à entendre les interactions sonores et gestuelles.

Ces lectures multiples simultanées d'un même fichier rendent possible en temps réel des manipulations qui demandaient auparavant de réaliser un travail de traitement / montage / mixage successifs en studio.

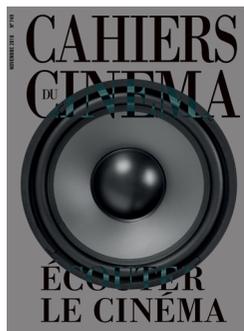
Le logiciel **TAPESTREA** offre également, avec une interface plus classique, de nombreuses possibilités d'écoute, d'analyse et de création à partir d'échantillons sonores.

RESSOURCES

Pas de liste de films ici, les possibilités d'exploration du son au cinéma sont infinies, toute analyse de film ou de séquence pourra faire l'objet d'une étude attentive de sa dimension sonore.

Le documentaire de création est aussi un genre radiophonique. On en trouvera de nombreux exemples ici :

<https://www.franceculture.fr/dossiers/documentaires-de-creation-sonore>
<https://www.arteradio.com>



Bibliographie

Cahiers du cinéma n°749
Novembre 2018

CHION Michel : *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. Essais, Paris 2003

CHION Michel : *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris 2017 (rééd.)

JULLIER Laurent : *Le son au cinéma*, Les petits cahiers, Scéren CNDP, Paris 2006

JULLIER Laurent : *Les sons au cinéma et à la télévision/Précis d'analyse de la bande son*, Armand Colin, Paris 1995

NOUGARET Claudine et CHIABAUT Sophie : *Le son direct au cinéma*, FEMIS, Paris 1997

PISANO Guisy : *Une archéologie du cinéma sonore*, CNRS Editions, Paris 2004

On trouvera une bibliographie très complète sur le site <http://filmsound.org>
Tout le site (en anglais) est d'ailleurs une mine d'informations.

Sites internet

Une chronologie du son au cinéma :
<https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-son-au-cinema>

Une page qui propose de nombreux extraits de films classés selon leur typologie sonore :

<http://www.ac-grenoble.fr/educationartistique.isere/spip.php?article480>

La série d'Arte radio : Écouter le cinéma
https://www.arteradio.com/serie/ecouter_le_cinema

Entendre le cinéma par Daniel Deshays :
<https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/03/29/entendre-le-cinema-par-daniel-deshays/>

Site du GRM :
<https://inagrm.com/fr>

Musique concrète :
Extrait d'un film documentaire de la BBC *The New Sound of Music*
<https://www.youtube.com/watch?v=c4eaoSBrw6M&list=PLcOhC41Lcn4npfhpoRI7Ue42nFPFOi93z&index=5>

Site de l'ADDOR :
<https://www.addor.org/>
Association pour le développement du documentaire radio et de la création sonore. On pourra y télécharger un « guide du documentariste sonore » qui contient de nombreuses informations, en particulier les formations dans le domaine du son ainsi qu'une sélection d'outils de prise de son et de traitement sonore.

Manifestations

La semaine du son : nombreuses manifestations en France (janvier et février).

La semaine du son est par ailleurs une association qui intervient dans de nombreux domaines concernant la qualité de notre environnement sonore :
<https://www.lasemaineduson.org/>.

Festival Longueur d'ondes :
Festival de la radio et de l'écoute (chaque année en février, à Brest)

Disques-DVD

Marc Namblard et Fernand Deroussen ont une discographie très riche. A retrouver sur les pages dédiées de leurs sites respectifs. *L'esprit des lieux* est édité dans un coffret triple support contenant :
- Le DVD et le Blu-ray du film. Trois écoutes sont proposées : stéréo, multi-canal 5.1, écoute binaurale (au casque, spatialisé en 3D).
- Un CD sur lequel on trouvera la pièce musicale composée par Christian Zanési ainsi qu'une sélection de sons enregistrés par Marc Namblard.

Banques de sons

<https://lasonothèque.org/>
<https://www.sound-fishing.net/>
<http://www.soundgator.com/>
<http://www.universal-soundbank.com/>
<https://www.soundeffectsplus.com/>
<https://www.partnersinrhyme.com/pir/PIRsfx.shtml>
<http://www.flashkit.com/soundfx/>
<http://theremin.music.uiowa.edu/MIS.html>
<http://www.moviesoundclips.net/sound-effects.php>
<https://www.findsounds.com/>

UN PROJET GRAND EST

Pour la 5^e année consécutive, les coordinations du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* dans le Grand Est mettent en avant un film ayant reçu le soutien financier de la Région. Cette initiative fait écho à deux missions essentielles menées par la Région : d'une part la politique de soutien à la production cinématographique et audiovisuelle, d'autre part l'éducation du regard des lycéens et apprentis.

La programmation du dispositif composée de trois films est constituée d'un socle commun de deux œuvres, la troisième étant sélectionnée par les enseignants parmi deux titres, l'un d'entre eux provenant de la liste régionale.

Travailler sur un film en liste régionale, c'est la possibilité :

- pour les enseignants d'être formés par le réalisateur sur son œuvre ;
- pour les classes qui le souhaitent de rencontrer le cinéaste et lui poser des questions sur ses choix de réalisation
- de mettre en valeur la filière audiovisuelle professionnelle locale et faire découvrir des métiers à des lycéens et apprentis.

Par ce projet fédérateur, le RECIT (Alsace), TCB (Champagne-Ardenne) et le CRAVLOR (Lorraine) poursuivent leur collaboration vertueuse à l'échelle du Grand Est, tout en permettant ainsi la découverte des productions régionales de qualité auprès de nombreux publics (enseignants, lycéens et apprentis).

LE RÉDACTEUR

Jean-François Pey est enseignant en cinéma à l'Université de Strasbourg et formateur en analyse filmique au sein notamment des dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma* et *Collège au cinéma*. Il est également scénariste et l'auteur de plusieurs dossiers pédagogiques *Lycéens et apprentis au cinéma*.

PROPRIÉTÉ

CRAVLOR
1 rue du Pré Chaudron
57070 Metz

Le RECIT
Maison de l'image
31 rue Kageneck
67000 Strasbourg

Télé Centre Bernon
9 allée Léo Delibes
51200 Épernay

