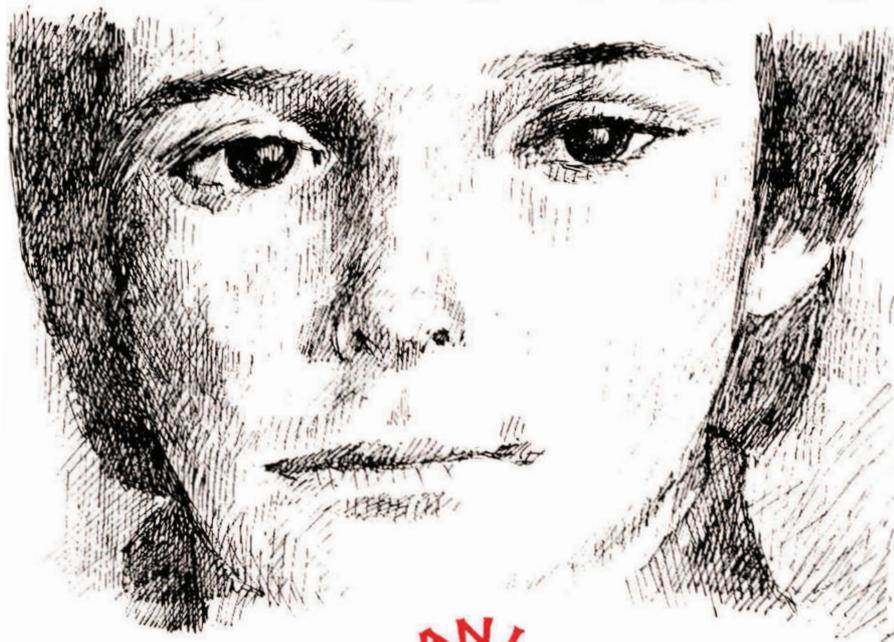


voir et lire

**CARLOS
SAURA**



1983

COLLOQUE INTERNATIONAL · DIJON · 25-26 NOV.

ELISA, VIDA MIA

ANALYSE DE LA BANDE SON

Catherine BERTHET

Reims

Initialement, ce travail devait porter sur la bande musicale du film. Ce qui m'a amenée à élargir le champ de mon étude, c'est l'insertion du magnétophone, comme source des musiques entendues, dans le récit figuratif. Le rapport entre le son et l'image s'en trouve modifié : la bande son défile-t-elle *par derrière* l'image, ou se trouve-t-elle impliquée *dans* l'image ? Il s'établit dans le film tout un jeu entre la prise de son *off* ou *in*. Dans son livre *La voix au cinéma*, Michel Chion applique à la voix des termes qu'il emprunte à la musique concrète, pour étudier ce jeu (1). C'est qu'en effet, les techniques nouvelles d'enregistrement et de restitution du son - et principalement le magnétophone - sont à l'origine de la réflexion des tenants de la musique concrète. Dans le *Traité des objets musicaux*, Pierre Schaeffer distingue entre deux modes d'écoute, "*écoute directe*" et "*écoute réduite*", selon que la cause du son est visible ou non (2). Cette distinction peut éclairer une réflexion sur le fonctionnement du cinéma, qui consiste à associer une bande son d'une part et des images filmées d'autre part.

Je prendrai pour base de mon analyse les deux ouvrages de Michel Chion, *La voix au cinéma* et le *Guide des objets sonores* (reformulation simplifiée du *Traité* de P. Schaeffer) (3). Le premier de ces livres a l'avantage de préciser la notion de voix *off*, dont les modalités et les implications sont multiples. Puisqu'il emprunte sa terminologie à la musique concrète, son étude de la voix pourra être retournée vers les autres messages sonores et pourra permettre de considérer corrélativement les divers éléments inscrits dans la bande son. C'est pourquoi je reprendrai le terme de son "*acousmatique*", et le néologisme forgé par M. Chion d' "*acousmètre*".

"*Acousmatique*" est un mot repris par P. Schaeffer de l'Antiquité, et qui qualifie un "bruit que l'on entend sans voir les causes dont il provient" (4).

(1) Michel Chion, "La voix du cinéma", *Cahiers du cinéma-essais*, éd. de l'Etoile, 1982.

(2) P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, éd. du Seuil, 1977.

(3) Michel Chion, *Guide des objets sonores*, INA GRM/éd. Buchet-Chastel, 1983.

(4) Cf. *Guide des objets sonores*, op. cit. p. 18.

Il sert donc à désigner le bruit que l'on entend à la radio, au magnétophone. Au cinéma, il désignera des sons dont le lieu d'émission n'est pas montré à l'écran.

M. Chion appelle "*acousmètre*" le personnage que l'on entend au cinéma, sans le voir.

La "*désacousmatisation*" correspondra à l'apparition sur l'écran de la cause du son entendu.

Je ne chercherai pas à prendre en compte la totalité des messages sonores, mais en ai sélectionné certains - la voix, les cris de femme, les bruits d'abattoir - dont le traitement me semblait pouvoir éclairer le rapport établi entre les citations musicales - de Mainerio, Satie et Rameau - et l'image. Je commencerai par l'étude de la voix dans le film, en insistant sur les *décrochages* entre son et image, avant d'envisager les *points de raccord* entre les deux. Je terminerai en analysant comment se crée une interaction entre l'image et le son - et les trois fragments empruntés à la musique traditionnelle essentiellement.

I - SUR LA VOIX OFF

L'effet de la voix *off* varie suivant que l'énonciateur est présent sur l'image, en est absent mais a déjà été vu, ou enfin n'est jamais apparu sur l'écran. Ainsi, dans *Elisa, viãa mĩa*, la voix *off* intervient :

- pour signaler une lecture mentale du personnage, qui reste présent sur l'écran :

séq. 5 : Elisa parcourt le manuscrit de son père
("Mi cansancio es de alguien que no (...) ha llegado
a ninguna parte...") (5)

- lorsque la scène évoquée par le personnage envahit l'écran, reléguant le locuteur dans un hors-champ

exemple : fin de la séq. 7-séq. 8 (rêve d'Elisa).

- le positionnement hors-champ de la voix peut marquer un *décrochage* plus net d'avec le récit figuratif :

séq. 35, plan 255-257 : Elisa et Luis sont présentés en train de lire, dans le plan central. Mais la voix déborde sur les deux plans extrêmes, dont Elisa/locutrice est censée absente.

Pour le passage du plan 255 au plan 256, le montage sonore anticipe donc sur

(5) Je renverrai pour le repérage des séquences au découpage effectué par Blandine Pérez-Vitoria (T.E.R., Paris IV).

le montage des images. Mais il faut remarquer que le plan 255 finit par un travelling avant sur Elisa qui tient en main le manuscrit de son père. Nous connaissons déjà le dossier et pouvons donc penser que les paroles en anglais entendues *off* ne correspondent pas aux écrits de Luis. Mais, pour ce qui est de la prise de son, il plane une ambiguïté, jusqu'au passage au plan suivant, quant au rôle de la voix *off* : s'agit-il de marquer la non présence du point d'émission de la voix, ou de marquer qu'on nous fait entendre une voix *intérieure* à Elisa (comme pour la séquence 5) ?

C'est que, dans ce cas, nous n'entendons rien de ce que lit Elisa du dossier bleu. Alors que nous percevions sa lecture mentale dans le premier exemple. Il ne faut pas chercher de systématisation dans la mise en rapport entre la voix et l'image. Si ce n'est que Saura se complait à dissocier l'énoncé de l'énonciation, visualisée symboliquement au cinéma par l'image de la bouche qui articule : à la séquence 5, on entend Elisa en voix *off* cependant que l'image montre ses lèvres fermées (elle sourit). Par contre, à la séquence 59, on voit le mouvement de ses lèvres pendant qu'elle lit, mais sans rien entendre de sa lecture.

La non coïncidence entre la voix entendue et le personnage ou la scène filmés donne l'impression d'un espace sonore mal différencié, où les liens entre la voix et le corps se relâchent : Michel Chion parle pour les sons *off* de "sons laissés en errance", "en souffrance d'un lieu où se fixer". C'est dire que le jeu avec le hors-champ devient signifiant, dans un film qui retrace une sorte de "passation de voix", de Luis à Elisa.

Elisa, vida mía débute par un texte énoncé par Luis - pour Elisa

"Hacía años que no veía a mi padre..."

et se termine par la reprise de ce même texte par Elisa, les différentes étapes du film pouvant marquer l'acheminement de l'héroïne vers une autonomie de paroles : si son père assume la fonction d'écrivain, elle assume celle de lecteur (elle lit le manuscrit de son père, le livre de Margaret Drabble...), avant d'assumer entièrement la narration à la dernière séquence. Dans son article publié dans les Actes du Colloque de Bordeaux, Emmanuel Larraz souligne l'aspect transitoire des deux scènes de classe, Elisa se substituant à son père (6).

L'appropriation du discours de Luis par Elisa est le point d'aboutissement d'une progressive *mise-en-corps* de la voix.

(6) Cf "Elisa et l'androgynie" d'Emmanuel Larraz, dans les *Actes du Colloque sur le cinéma de C. Saura*, de Bordeaux (février 1983).

Dans la séquence initiale, Saura utilise la voix *off* à son degré maximum le narrateur n'a évidemment jamais été vu. Et il ne s'engage pas dans l'image montrée - qui dit tout autre chose. Nous sommes en présence de ce que M. Chion appelle un "acousmètre intégral", c'est-à-dire une voix sans corps.

Le lieu d'émission de cette voix reste d'autant plus énigmatique que le discours prononcé est inadéquat pour la voix enregistrée : le texte est énoncé au masculin, et réfère à un personnage féminin. Le film sera tourné vers la résolution de cette incompatibilité, qui réaliserait une fusion possible du corps et de la voix - dans la séquence finale. Le mythe de l'androgynisme trouve une illustration sonore dans la bande musicale insérée : celle-ci comporte un seul air chanté par une voix humaine, l'air du *Pygmalion* de Rameau. Or, c'est un air chanté en fausset par un ténor, autrement dit par un homme qui chante à la hauteur d'une voix de femme. L'air de Rameau vient en écho du récit filmique, pour souligner la relation qui se crée entre le père et sa fille, également par les paroles du livret. Celles-ci marquent l'amour du sculpteur pour sa création (/sa fille ?). Le contenu d'*Elisa, vida mía*, pour Marcel Oms, "consiste, à partir d'une brisure, à reconstituer l'unité ontologique d'un être qui n'existe plus que par un autre, car cet autre est aussi lui-même" (7). L'utilisation de la voix *off* met en évidence le leurre du *visage* entre la voix enregistrée et le corps filmé, et manifeste une scission entre le corps et la voix, ce que M. Chion appelle la "*cicatrice*" (8). La voix *off* manifeste ainsi le déchirement de l'homme.

Le traitement de la voix *off* s'avère donc porteur de sens, dans une visée d'ensemble du film. Mais, en même temps, Saura l'emploie pour déstructurer notre point de vue, en dissociant l'image et le son. Ce qui est particulièrement net pour la première séquence. Elle a déjà fait l'objet de nombreuses analyses détaillées. Je me contenterai donc de rappeler que l'effet produit par la séquence provient d'un jeu sur la position traditionnelle de l'acousmètre.

Pour ce qui est de la prise de son, Saura respecte les critères - de couleur, espace, timbre - qui tendent à donner à la narration le maximum de force persuasive : le locuteur ne se présente pas comme une simple voix *off*, mais comme une "voix-je", pour reprendre la terminologie de M. Chion. La voix sonne clair ; elle est posée, grave. Elle est placée à proximité du micro, de

(7) Cf. Marcel Oms, *Carlos Saura*, Edilio, 1981, p. 70.

(8) Je reprends ici le terme utilisé par M. Chion.

sorte que nous ne percevons pas de distance d'avec notre oreille. La "voix-je" doit nous investir, en entraînant de façon immédiate notre identification avec le locuteur, identification d'autant plus facile qu'aucun corps ne vient s'interposer entre lui et nous.

Cependant que Saura dénonce la duperie d'une voix qui n'est situable nulle part. Il nous enlève tout point de référence en décrochant le signifié du discours énoncé de tout support matériel, tant visuel (le récit figuratif ne correspond pas à ce que dit le narrateur) qu'auditif (nous ne pouvons qu'imaginer une fusion qui s'avère impossible entre la voix et un quelconque corps). Le cinéaste joue sur un double emploi de la situation acousmatique, qui peut conférer à la voix une stature particulière, un pouvoir d'évidence, ou donner lieu à un "jeu de cache-cache".

Ce jeu met en cause le statut même de la bande son, qui est ressentie différemment suivant qu'elle défile *par derrière* l'image, ou qu'elle s'y trouve impliquée. Après les décrochages du son et de l'image, il faut voir comment - et où - se produisent les *points de raccord*.

II - LE PROCESSUS DE DESACOUSMATISATION

J'étudierai comment se raccordent son et image dans les séquences 13 et 14, qui me semblent privilégiées de ce point de vue.

C'est dans ces deux séquences que s'effectue le *vissage* entre la voix entendue initialement et le corps de Luis. La *désacousmatisation* du personnage se fait progressivement (elle se déroule sur trois plans), ce qui marque l'importance accordée à la *mise-en-corps* de la voix.

- la séquence 13 débute par un plan d'extérieur (plan 141), cependant que l'on entend la voix *off* de Luis-acousmètre intégral. La caméra va se centrer sur la fenêtre éclairée du bureau du personnage, où on aperçoit vaguement le visage de celui-ci, premier indice visuel qui amorce le processus de désacousmatisation.

Cette séquence et la suivante sont montées en *cut*. La présentation de Luis comme acousmètre et la désacousmatisation du personnage sont ainsi bien séparées.

- séq. 14 : on passe à un insert sur la feuille où le texte énoncé est lisible. A l'extrême droite de l'image apparaît la main de Luis. Les indices visuels se précisent. La voix *off* s'engage déjà dans l'image : elle est perçue comme étant la voix de celui qui écrit (le rythme de la phrase se ralentit, en accord avec l'activité d'écriture):

"Lo desconcertante de mi madre ... se le-van-ta-ba..."

puis on entend le bruit du stylo.

- au plan suivant, la désacousmatisation est réalisée de façon totale. Luis est vu assis à son bureau. Il relit la dernière phrase du texte :
- "y era otra vez la mujer fuerte, voluntariosa y de buen humor de siempre" -
zn. On le voit prononcer.

Saura souligne donc toutes les étapes d'une désacousmatisation, et présente par conséquent un raccourci de tous les rapports possibles entre la voix et l'image.

A la désacousmatisation de la voix de Luis suit une désacousmatisation de la musique citée dans le film : nous apercevons le magnétophone (en premier plan à gauche) lorsque Luis change de cassette - d'où le passage de la *Gnossienne* de Satie au *Pygmalion* de Rameau. Le statut de la bande musicale s'en trouve modifié. Elle n'est plus *accompagnement* de l'image *par derrière*, ce qui est censé être son rôle traditionnel. Mais elle se trouve impliquée dans l'image. Le magnétophone marquerait la maîtrise du son par les personnages. De plus, ils ont capacité à s'approprier les fragments musicaux inscrits dans le film, dans la mesure où ils les chantonnent (Elisa, pour l'air du *Pygmalion* seq. 18).

En fait, la provenance de la musique est loin d'être expliquée par la présence du magnétophone : les morceaux de Satie ou de Rameau *sautent* les espaces et les temps. De plus, Bernard Gille, dans sa communication à Bordeaux, a montré que la *Gnossienne* était "manipulée" (9). Ce n'est donc pas un enregistrement immuable conservé sur cassette. La bande musicale apparaît souvent *par derrière* l'image. Mais l'insertion du magnétophone dans l'image marque un refus d'une bande son transcendante au récit figuratif. Pour Michel Chion, la désacousmatisation au cinéma correspond toujours à "une perte des pouvoirs magiques de l'acousmètre", à une "défloration". Sont remis en cause le Savoir, et le Pouvoir dont paraissent normalement investis les voix, ou les fragments musicaux acousmatisés.

Il était déjà apparu que la "voix-je" avait perdu ses pouvoirs et était employée de façon à nous dérouter. Le choix même de la *Gnossienne* semble corroborer ce refus d'une voix *off/lanterne magique* qui présenterait *la Vérité* : Satie est connu pour son utilisation fantaisiste des notations de phrasé ou de nuance ("Conseillez-vous soigneusement", "Munissez-vous de

(9) Cf "Elisa, vida mía et la 3^o Gnossienne de Satie : figure de l'échange", de B. Pérez-Vitoria et B. Gille dans les *Actes du Colloque* de Bordeaux 1983, p. 187-199.

clairvoyance"...). Cette pratique commence chez lui justement avec les *Gnossiennes*. Ce qui peut expliquer le titre de l'oeuvre : Satie a forgé ici un néologisme, dans lequel on peut reconnaître la racine grecque signifiant *connaître*, comme le fait remarquer Anne Rey (10). Ne peut-on y voir un jeu de mots sur la gnose de la part d'un compositeur qui a marqué tellement d'intérêt pour les savoirs ésotériques ? Le rôle du chiffre 3 dans la bande son vient alors s'inscrire dans ce jeu entre énonciation d'un savoir ou problématisation de ce savoir. Dans son livre sur Satie, A. Rey souligne la place prépondérante de ce chiffre, pendant la première période du compositeur : ce sont 3 *Sarabandes*, 3 *Gnossiennes*, 3 *Morceaux en forme de poire* (qui sont, en fait, cinq) (11)... Dans *Elisa, vida mía*, l'air du *Pygmalion* de Rameau revient par trois fois. La division qu'établit B. Gille entre les deux parties du film fait réapparaître le chiffre 3 pour les citations de Satie, qui se répartissent en cinq occurrences + trois. La troisième citation - au milieu donc des cinq apparitions du morceau dans la première partie - correspond au moment essentiel de la désacousmatisation du personnage et des fragments musicaux.

L'insertion du magnétophone sur l'écran et le changement de cassette intervient avec la première apparition du fragment du *Pygmalion*. La citation de la *Gnossienne* a pu fonctionner dans un premier temps comme musique par derrière l'image. Alors que cet air-ci est d'emblée ramené au niveau diégétique. Or ce fragment aurait pu fournir des données plus explicites puisqu'il possède un support verbal avec les paroles du livret.

La bande musicale n'est cependant pas totalement désacousmatisée. Elle était en fait acousmatique à un double niveau : la musique entendue ne trouvait aucun support visuel dans l'image, jusqu'au changement de cassette mais déjà la musique enregistrée au magnétophone est une musique acousmatique (c'est l'origine de la définition de P. Schaeffer). Il reste cette présence du magnétophone, qui apparaît à trois reprises. Peut-être pourrait-on établir un parallèle entre ce qu'il représente pour P. Schaeffer, dans sa réflexion sur le son, et ce qu'il représentera dans le film. Le magnétophone, pour P. Schaeffer, "joue le rôle initiatique de la tenture de Pythagore", puisqu'il crée "de nouvelles conditions d'observation". Il joue un rôle initiatique dans le sens qu'il "met l'auditeur en mesure de prendre conscience de son

(10) Cf Anne Rey, *Satie* éd. du Seuil 1974, Collections microcosme - "Solfèges", p. 30.

(11) Cf Anne Rey, op. cit., p. 48-52 (dans un chapitre qu'elle intitule "Esoterik Satie").

activité perceptive, ainsi que de l'objet sonore." C'est donc un moyen au cinéma de nous amener à reconsidérer, en soi, la bande son.

P. Schaeffer a également fait apparaître que le magnétophone permet la "mise en évidence par l'écoute répétée d'un même fragment sonore enregistré, des variations de l'écoute". Ces variations ne sont pas le fait d'un "flou" dans la perception, mais "d'éclairages particuliers, de directions chaque fois précises et révélant chaque fois un nouvel aspect de l'objet, vers lequel notre attention est délibérément ou inconsciemment engagée" (12).

Cette définition renvoie à la structure répétitive du film. L'insertion du magnétophone serait-elle une mise en abyme de l'activité du cinéaste, qui *grave* des sons et des images ? Les mêmes fragments musicaux reviennent, en nombre réduit ; il en est de même pour les textes dits ou lus par Luis ou Elisa. Je n'insisterai pas sur ce dernier point. Je soulignerai simplement que l'on semble dans un monde *en circuit fermé*, pour ce qui est du son il est précisé dès le début du film que Luis n'a pas le téléphone (Isabel "Ni siquiera tiene teléfono") ; alors qu'Elisa, elle, l'utilise par trois fois : quand Luis est malade (à en croire le texte de Luis) ; pour parler à Antonio ; quand elle apprend que celui-ci la trompe. Luis n'utilise jamais qu'un magnétophone. C'est-à-dire que sont évacués les appareils qui permettraient de recevoir des messages sonores venant de l'extérieur.

Pour juger de l'impact du son sur l'image, il faudra tenir compte de ces effets de retour des mêmes fragments sonores.

III - COMMENT LE SON IMPRESSIONNE L'IMAGE

La *Gnossienne* de Satie est le morceau le plus souvent cité. Ces nombreuses occurrences d'une oeuvre cyclique, "sans début, ni fin, ni développement", accentuent l'aspect réitératif du film. D'autant plus que les effets de reprises sont renforcés par les manipulations que subit la pièce dans *Elisa, vida mía*.

Cette musique, qui a souvent été qualifiée de "musique obsessionnelle", acquiert dans le film une véritable puissance d'envoûtement. Elle nous fait *baigner* immédiatement dans une atmosphère mystérieuse et familière à la fois. Ce caractère de l'oeuvre provient du parti pris de Satie de composer dans un "style plat". Ce choix marque encore une fois la volonté de ne pas en dire trop : pour Jankélévitch, la musique inexpressive consiste à "rester

(12). Cf *Guide des objets sonores*, op. cit. p. 19.

en-deçà du sens", "à laisser parler les choses elles-mêmes dans leur crudité primaire, sans exposant ni intermédiaires d'aucune sorte" (13).

Le terme de musique "inexpressive" correspond à la volonté d'un langage moins subjectif, en opposition à l'impressionnisme régnant à l'époque, et aussi à l'expressionnisme. La musique de Satie s'oppose par son écriture à une pièce comme le *Pygmalion* de Rameau, fragment d'opéra où il s'agit de laisser libre cours à l'explosion lyrique venant souligner une action dramatique. De façon générale, la *Gnossienne* se distingue des autres messages sonores insérés dans le film, par sa couleur et par son impact sur l'image. Les cris de femme, les bruits d'abattoir, l'air de Rameau nous "frappent de plein fouet", et inscrivent la mort dans *Elisa, vida mía*.

- Les cris de femme qui précèdent la première vision du meurtre d'Elisa (séq. 12) investissent immédiatement notre espace sonore. Car le cri féminin a un côté fascinant, et accapare entièrement notre attention (Michel Chion remarque l'impact du cri féminin, "centripète" selon lui, au contraire du cri masculin)(14). Nous attendons déjà la scène du meurtre.

- Les bruits d'abattoir ne sont d'abord pas perceptibles comme tels. Cependant, s'ils peuvent faire penser à des bruits d'extérieur, nous les percevons déjà comme inquiétants (nous pouvons distinguer le bruit d'instruments contondants). Lorsque la vision de l'abattoir envahit l'écran, nous subissons une véritable *agression visuelle*, d'autant plus forte que l'agression sonore a été différée : nous avons été habitués à ce bruit, en même temps que nous attendons que soit explicité un son qui devient de plus en plus *proche* de notre oreille. Le surgissement de l'image se fait de façon très violente.

- La musique de Rameau également renvoie au thème de la mort, par ses paroles - *Fatal amour...* - soulignées par la couleur dramatique de l'air. Ainsi, dans la scène où Elisa enlève son masque de beauté, c'est cette musique qui suggère une violence. Ce passage succède à la dispute entre Elisa et Luis, qui se termine par le cri de celle-ci : "No me pegues !". Luis a levé la main sur Elisa, mais ne l'a finalement pas battue. Cependant, l'introduction instrumentale du chant de *Pygmalion* débute au moment où Luis lève le main. Les paroles "Fatal amour..." coïncident avec le passage à la séquence suivante (montage *cut*), Elisa ôtant son masque. La musique paraît donc établir un lien de continuité entre les deux séquences, tandis que ce chant qui commence comme un cri, nous *frappe*. Il me semble que le masque n'est pas immédiatement

(13) Cf V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, A. Colin, 1961, p. 44.

(14) Cf M. Chion, *La voix au cinéma* op. cit. chapitre "Le cri".

perceptible comme un masque de beauté. Nous remarquons dans un premier temps les traits déformés d'Elisa, comme si elle avait été effectivement battue, et "faisait peau neuve".

B. Gille et B. Pérez-Vitoria notent que la prédominance de la musique de Satie s'estompe, dans la deuxième partie du film, au profit de l'air du *Pygmalion* ou des bruits d'abattoir (15). Cela pourrait marquer le passage d'une ambiance intimiste et quelque peu mystérieuse à la violence, que connaît essentiellement Elisa

- à la séquence 14 (première citation de Rameau), le lent mouvement de la caméra, jusqu'au lit d'Elisa, donne l'impression que la musique *va chercher* celle-ci : Elisa s'agite, se lève et *pénètre* dans le monde d'Elisa enfant.

- le chant du *Pygmalion* réapparaît pour la scène du maquillage, précédant la deuxième vision du meurtre de la jeune femme.

- on réentend une dernière fois l'air lorsqu'Elisa découvre son père mort (la musique commence sur sa plainte " ; oh, no !").

Si l'air de Rameau renvoie au thème de la mort, c'est qu'en fait le morceau repris dans la bande son est *tiré* vers le récit filmique : Rameau ne chante pas un "amour fatal". L'acte de ballet s'ouvre sur le chant du sculpteur, désespéré de son amour impossible pour un objet inerte. Mais l'oeuvre connaît un dénouement heureux, puisque Vénus, sensible à la prière du jeune homme, donne vie à la statue. L'accent est mis sur le côté spectacle d'une pièce qui est un divertissement de cour.

A l'inverse, la danse baroque, *Schiarazula Marazula* de G. Mainerio, d'allure enjouée, serait à l'origine une danse de mort (16). Danse de vie inscrivant la mort, danse de mort inscrivant la vie ; les valeurs s'entrecroisent.

Par sa position, la danse baroque semble placer l'ensemble du film sous le signe de la fiction artistique. Située au générique, elle se présente comme une introduction à *Elisa, vida mía*. Elle réapparaît lors de la deuxième scène de classe, au moment où María, récitant Calderón, se lève en déclarant que

"la vida es toda representación".

La musique qui vient problématiser ce qui est représenté est la seule à ne

(15) Cf B. Pérez-Vitoria et B. Gille, op. cit., p. 202.

(16) Je réutilise ici la remarque de B. Gille et B. Pérez-Vitoria, op. cit., p. 204.

pas être désacousmatisée, à ne pas perdre donc les pouvoirs que lui confère sa position hors-champ. Plus précisément, sa désacousmatisation est escamotée : après la représentation par les élèves, tous les personnages applaudissent, sur le rythme de *Schiarazula Marazula* (le son agit sur l'image), mais la source sonore ne nous est pas dévoilée.

Ce qui est donc remis en cause, tout au long du film, c'est le rapport entre le son et l'image. Saura évite ainsi une redondance de l'un par rapport à l'autre. Et il met en évidence le leurre constitutif du cinéma. Il s'ensuit une apparente liberté dans le travail du cinéaste sur la bande son. Bernard Gille relève une identité "rigueur dans une structure libre", pour le film et pour la *Gnossienne* : "l'absence de barres de mesure (dans la *Gnossienne*) libère l'espace musical, en correspondance avec la fluidité des images" (17). A ce compte, la réunion d'une pièce de Satie d'une part, de Rameau d'autre part, pourrait renvoyer à une dialectique entre liberté et rigueur : Satie le fantaisiste, opposé au théoricien Rameau. En nuanciant cette opposition : Rameau n'a-t-il pas commencé sa carrière par un prélude non mesuré ? La *Gnossienne* quant à elle garde un rythme rigoureux avec le retour à intervalles fixes des accords à la basse.

(17) Op. cit. p. 205.

