

“Les films sans” : autour de l’œuvre de Michael Haneke,
les films sans musique,
par Michel Chion

La narrativité cinématographique n’ayant, comme l’a bien démontré Noël Burch, besoin que du minimum pour fonctionner, pour que notre attente d’une histoire se maintienne en éveil, rien ou presque n’est indispensable à un film de cinéma, la musique pas plus que le reste. De même qu’il y a des films sans hommes, des films sans femmes, des films de personnages muets (L’Ile nue, 1960, de Kaneto Shindo, Libera Me, 1993, d’Alain Cavalier), des films sans montage ou presque et des films où l’écran reste noir ou vide les trois-quarts du temps (L’Homme Atlantique, 1981, de Marguerite Duras), il y a aussi des films sans musique et parfois de fort beaux, comme La Marquise d’O... (1976) d’Eric Rohmer, ou Quatre de l’Infanterie (1930) de Pabst. La question est ce “sans musique” est-il pertinent ou est-il neutre, contribue-t-il activement au caractère du film? On pourrait soutenir que dans le cadre du cinéma sonore, il n’est pas de film où l’absence ou la quasi-absence de musique soient neutres. Dans Nazarin (1958), la rareté de la musique apparaît, dans cette histoire religieuse, comme le refus d’incarner une transcendance. Et dans ce beau film pacifiste sur la guerre de 14-18 qu’est l’œuvre de Pabst, une note de musique, eût-elle été présentée par le truchement d’un gramophone aurait représenté une lueur d’espoir que le réalisateur s’est refusé. D’une manière générale, d’ailleurs, beaucoup de films qui représentent un monde catastrophé, sans espoir ou sans Dieu, comme La Honte (1968) de Bergman, ou L’Argent (1983) de Bresson, signifient la musique en tant qu’absente, en la réduisant à un “très peu” significatif par son extrême fragilité.

Seulement, on trouve aussi des comédies ou des pièces portées à l’écran, dans lesquelles la présence épisodique de musique (bornée au générique) n’est aucunement significative, qu’on peut qualifier de “sans musique” et où cette absence ne signifie rien de particulier. Il est vrai que le flux verbal y remplit abondamment le temps (dans de nombreux films de Rohmer, par exemple), tandis que dans les films d’extérieurs et de mouvement que sont les œuvres précitées de Pabst, Bergman, ou Bunuel, les plans sans paroles, les images de déplacements muets suggèrent - par réflexe conditionné sans doute, par habitude des autres films? - la présence possible d’une musique qu’on n’entend pas.

Allons plus loin: lorsque la musique n’apparaît, comme c’est le cas chez Bresson, que d’une façon fugitive et en tant que musique jouée – par exemple le morceau de Bach joué brièvement par un vieil homme dans L’Argent, sur un instrument domestique - et qu’elle est enregistrée avec un son “réel”, résonnant dans une petite pièce, circonscrit - la musique ainsi matérialisée garde-t-elle son pouvoir de transcender et de porter? Oui et non. Evidemment quand Bresson - au contraire du film La Leçon de piano de Jane Campion - soumet les notes de l’instrument à la même loi que les autres sons, qu’il les circonscrit dans les murs d’un austère appartement, les limite dans les parois d’un médiocre piano droit, et les assujettit aux doigts d’un amateur... - donc fait tout pour ne pas faire décoller la musique, il la traite, pense-t-on, de façon totalement matérialiste. Même effet, dans Le Diable probablement (1977), lorsqu’un air de Monteverdi s’élève d’un médiocre haut-parleur emporté par de jeunes “squatters” dans une église! Mais en même temps, présenter ainsi la musique, c’est encore plus affirmer la voix qui à l’intérieur d’elle appelle à dépasser les limites de l’ici-bas. Bresson signifie la musique comme une revendication, même étouffée - d’âme, dans une réalité épouvantable vouée au mal, à l’argent et au pire. Même si le verre de vin que le pianiste amateur a posé sur le bord du clavier et qui tombe, brisant la musique, signifie la rupture, la gifle donnée à cet idéalisme, la musique continue de vivre.

Plusieurs réalisateurs ont donc tendu au film sans musique: Bunuel, Bergman, Rohmer. Nous avons choisi de nous intéresser à l’un d’entre eux, le réalisateur autrichien Michael Haneke, notamment à l’un de ses films récents, tourné en France et en français, Caché.

C’est à Paris, en 2005, que se déroule principalement Caché. Nous en avons plusieurs signes, comme le design des téléphones portables, ou le contenu des actualités télévisées (un sujet sur les

Palestiniens dans la bande de Gaza). Les lieux de l'action sont l'appartement de Daniel Auteuil et Juliette Binoche, les rues proches de cet appartement, l'école du fils, une piscine municipale, des rues, des voitures, un café, un immeuble populaire, une ferme, etc. Autrement dit, des lieux publics et privés extrêmement variés et réels. Mais il existe un point commun dans le film entre ces différents lieux, qui les rend discrètement irréels: une même absence, celle de toute musique. Je ne parle pas seulement de la musique non-diégétique, mais d'une musique dont on entendrait des bribes à la télévision, dans un café, qu'on écouterait en voiture, qui résonnerait dans la chambre du fils (décorée par un poster du chanteur Eminem), etc..., comme cela serait statistiquement probable dans un monde tel que celui où se déroule l'action.

Ici, pas de musique, rien. En ce sens, le monde de Caché n'est pas notre monde; ou bien: c'est notre monde, mais dont on a volontairement soustrait un aspect capital.

Bien sûr, on peut dire que cette absence ne signifie rien de précis.

Dans la très grande majorité des films, les personnages ne vont pas non plus aux toilettes pour leurs fonctions naturelles, ils attendent rarement la monnaie quand ils payent quelque chose, et cela ne veut pas dire que le film repose sur l'omission de ces scènes. Mais la musique, diégétique ou non, est un élément tellement important dans la majorité des films ainsi que dans le tissu sonore de nos journées d'individu moderne, que ceux qui n'en font pas entendre "sonnent" pour nous différemment.

On pourrait même croire que si nous allons voir certains films, c'est pour y trouver un monde qui n'existe plus pour nous ailleurs, notamment en ville: un monde délesté de musique, et pour cela à la fois fascinant et inquiétant. Un peu comme a pu l'être le monde sans bruits du cinéma muet. Cette question de l'absence de la musique au sein du cinéma, et le fait que parfois elle ne semble jamais aussi présente dans certains films que lorsqu'elle en est presque totalement exclue, se pose avec une particulière acuité dans plusieurs autres films de Michael Haneke, comme les deux *Funny Games*, *Benny's video*, et *Le septième continent*.

Cela m'amène à revenir sur ce qu'on appelle couramment musique et sur la façon dont la musique s'inscrit, dans le tissu sonore du monde, ou au contraire s'en sépare.

Il existe une profonde différence dans la façon dont les arts visuels traditionnels (peinture de chevalet, fresques, icônes, et la photographie, qui en découle) et les arts sonores traditionnels (ceux qu'on rassemble sous le terme de "musique") se situent ou ne se situent pas dans le monde réel. Les arts visuels traditionnels peuvent imiter la réalité, sa matière, son aspect, ses formes, et chercher à créer des effets d'illusionnisme, mais les objets qu'ils créent, à part des exceptions bien connues (les trompe-l'œil dans la villa de Palladio, près de Venise) ne cherchent pas à se faire prendre pour la réalité: même s'ils imitent celles-ci, ils s'en distinguent, car ils sont sur un support matériel tangible, distinct du monde réel, et d'autre part, ils s'inscrivent dans un cadre visuel du visible. On peut présenter une photographie sur un mur, dans une pièce éclairée: elle ne se "mélange" pas à l'environnement.

La musique, elle, n'a pas de support tangible (ce support n'est ni la partition, qui, à très peu d'exceptions près - l'Art de la fugue, par exemple - ne suffit pas pour faire exister l'œuvre - ni l'instrument, ni le haut-parleur, etc...) et les sons de la musique ne restent pas dans leur cadre, ils se mélangent aux sons de la réalité, en raison du fait que le son ne se propage pas en ligne droite comme un rayon, mais circulairement comme une onde. Pour ne pas être confondus avec des sons matériels concrets, ils s'en distinguent donc le plus souvent par leur caractère propre.

Pour faire comprendre la façon dont la musique occupe l'espace, j'emploie souvent la comparaison avec les odeurs. Vous pouvez réaliser un parfum très subtil, si vous le diffusez dans une cuisine où l'on prépare des poissons grillés, il se mélangera aux odeurs de cuisine, tout simplement. De la même façon, une musique dans un endroit bruyant se "mélange" aux sons ambiants. Elle s'y mélange moins lorsqu'elle semble taillée dans une étoffe différente, celle des sons musicaux instrumentaux, et surtout des musiques enchaînant des notes successives, enchaînement que propose rarement le monde sonore "naturel".

Il existe en effet une différence profonde entre l'olfactif et l'auditif. Le champ auditif présente cette propriété très singulière, qui est(l'émergence, au milieu des autres sons, de ceux qui ont une

hauteur précise: ils ne sont pas plus beaux que les autres, ne sont pas plus “agréables” en soi (contrairement à ce qu’on dit souvent sur le son musical), mais ils émergent mieux.

Dans mon essai *Le son*, j’écris: “La note, - l’inscription du sonore dans un corset musical - est parfois (...) le seul moyen pour un son d’être cadré par rapport aux autres.

Que la texture d’une œuvre picturale ressemble à celle d’une plante qui figure dans l’atelier du peintre ou dans la maison du propriétaire du tableau ne présente aucun inconvénient, puisque le cadre du tableau enserme les formes et leur permet de se distinguer du réel. Il n’en va pas de même pour le son, puisqu’il n’y a pas de cadre sonore des sons. De la sorte, le fait que le son musical obéisse à une forme spécifique distincte des sons du monde ordinaire et s’organise avec d’autres selon une loi très précise- et surtout peut être provient d’une source cataloguée comme instrument réservé à la production de sons musicaux, serait l’équivalent d’un cadrage: nous savons que ce son appartient à l’œuvre et non au réel, car sur le plan spatial il est totalement mélangé aux sons de la vie. “ (Le Son, Armand Colin, 1998, p. 182)

Ainsi, dès qu’un film nous propose une musique, que celle-ci soit diégétique ou non-diégétique, elle sonnera plus ou moins comme une “ouverture” vers un autre monde.

Dans le cinéma muet, en mettant à part les projections accompagnées de bruitage, on était face à la possibilité d’un monde intégralement accompagné de musique, de notes, l’équivalent d’un ballet avec pantomime, même si les personnages parlaient... Les films sans musique aucune, ou avec très peu de musique, comme il s’en est présenté au cours de l’histoire du parlant, sont en quelque sorte l’inversion de cette formule. Le “silence” des bruits et des voix réelles a été remplacé par un autre silence, celui d’un élément que l’homme a créé.

Laissons de côté déjà les films sans musique non-diégétique ou presque: ceux-ci sont très nombreux, notamment au début du cinéma parlant (*Scarface*, de Hawks, *L’Ennemi public*, de Wellman, M., de Lang, *La Tête d’un homme*, de Duvivier, *La Chienne*, de Renoir), mais n’en font pas moins entendre en grande quantité de la musique diégétique, car rien n’est plus facile à cette époque, a fortiori de nos jours, que de placer les personnages dans des situations et des lieux comportant une source musicale: cafés, fêtes foraines, banquets, concerts, musiciens de rue, etc. Bornons-nous ici aux films où la musique n’existe ni dans la diégèse, ni en dehors, ou bien à très petite dose. Ce sont souvent des films liés à une idée de fin du monde et de catastrophe, ou tout au moins de fatum comme *Fail Safe*, de Sidney Lumet, en 1963 (excellent film sur le même sujet ou presque que *Dr. Strangelove*, de Kubrick, mais traité sur un ton grave), ou plus tard, *La Honte*, 1969, de Bergman (un couple plongé dans le chaos et la déchéance après le déclenchement d’une guerre), *A Dog Day Afternoon*, de Lumet (une prise d’otages finissant tragiquement), et beaucoup plus récemment *No Country for old men*, de Joel et Ethan Coen (un effrayant tueur fou) (et *Flandres*, de Bruno Dumont (de jeunes hommes plongés dans la guerre).

Notons que dans l’œuvre de Bergman, les personnages principaux sont un couple de musiciens d’orchestre. Au début du film qui les montre se réveillant, l’homme (Max von Sydow) s’attarde assis sur son lit à raconter un rêve qu’il a fait et dans lequel il jouait un des *Concertos Brandebourgeois* de Bach (de la même façon que, dans *La Règle du jeu*, où l’héroïne est la fille d’un grand chef d’orchestre, Octave raconte un concert auquel nous n’assistons pas). Ce récit sera la seule forme sous laquelle la musique existe dans *La Honte*, puisque la guerre - qui arrache les personnages à leur monde musical protégé, et les jette sur la route - est ici assimilée à ce qui empêche la musique de résonner, de tinter, de chanter, de nous faire rêver, bref tout ce qui pourrait nous permettre de nous évader d’une dure réalité sans échappatoire.

Même effet dans les derniers films de Bresson, et notamment dans l’ultime, *L’argent*, où l’on n’entend plus que brièvement jouer un prélude chromatique de Bach sur un piano d’amateur. Et même, ce morceau, qui résonne de façon égale dans toutes les pièces de la maison, n’est pas mené à son terme, puisqu’il est coupé brutalement par la chute d’un verre de vin blanc que le pianiste - ex-professeur de piano déchu, détruit par l’alcoolisme - a imprudemment posé en déséquilibre à l’extrémité de l’instrument. Or, ce film inspiré d’une nouvelle de Tolstoï transposée dans la France moderne, *Le faux coupon*, se termine peu après par un terrible massacre où le héros va assassiner toute une famille.

Dans *Le septième continent*, Haneke semble s'inspirer de Bresson, dans la scène où la petite Evi attend son père dans un parking: nous entendons résonner "dans l'air", sans pouvoir décider de sa source, un passage précis du Concerto pour violon "à la mémoire d'un ange" de Berg (le fameux choral qui évoque Bach), puis, comme il arrive souvent, la musique s'affirme rétroactivement avoir été diégétique, en cessant immédiatement et brutalement lorsque le propriétaire d'une voiture met son véhicule en marche. Bien entendu, nous ne savons pas si la petite fille a entendu cette musique, et a fortiori si elle a laissé en elle une trace. La brutalité de l'interruption de la musique par un personnage est un effet cinématographique consistant à refléter à l'intérieur de la diégèse un processus dont le cinéma dispose lui-même, à l'égard de la réalité qu'il dépeint ou reconstruit: le pouvoir de coupure et d'élimination.

Le cinéma est cet art en effet qui s'approprie brutalement de belles musiques existantes et peut se permettre de les couper (par le montage), ou de les recouvrir (par le mixage). Dans les deux cas empruntés aux films de Bresson et Haneke, c'est l'action même d'un personnage, ou sa maladresse, qui interrompent la musique, alors que dans les films de Godard, c'est le montage qui s'en charge. Si dans *Benny's Video*, *Le septième continent*, et le premier *Funny Games*, restent encore des musiques "diégétiques", il n'y en a plus du tout dans *Caché*, où l'absence de musique semble venir renforcer le sentiment que nous avons d'un monde "en prose", d'un monde sec et lucide, dans lequel il nous est interdit de rêver. Comme si toute musique, même diégétique, qu'elle soit à dominante mélodique, harmonique, rythmique, etc., incarnait, pour les raisons que nous avons évoquées plus haut, une sorte de fenêtre qui s'ouvre dans les murs qui nous entourent, et fait communiquer notre monde avec d'autres. Peut-être aussi parce que la musique, au sens classique, est perçue comme un principe d'association des sons entre eux qui les fait "décoller" de leur cause, d'une part (un son n'est plus seulement un "son de": un son de piano, de voix, etc...), et d'autre part les libère du langage au sens fonctionnel et quotidien, les "chaînes" du langage, comme disait Valéry.

Il est question ici de la différence entre "prose" et "poésie". Je dis souvent, en ne plaisantant qu'à moitié, que si les personnages des films parlaient en vers, comme dans *La Tempête* de Shakespeare, ou dans une tragédie de Racine ou de Schiller, et bien sûr comme chez Homère, la question de la musique se poserait tout à fait différemment au cinéma, et l'on ne se sentirait pas obligé de mettre tant de musique dans les films - puisque les règles sonores et prosodiques de la poésie telles qu'elles ont longtemps existé en différentes langues, du japonais au français en passant par l'anglais et l'islandais, ont pour caractéristique de faire échapper partiellement le discours écrit ou parlé à des règles de sens, de pure communication... Ces règles rythmiques et sonores font danser le discours. Dans *Caché*, le monde est entièrement "en prose", et rien n'apparaît qui nous ferait échapper à une réalité sans issue, dans laquelle tous les actes ont des conséquences....

Un deuxième parti pris sonore dans ce film, qui renforce le côté "piégé" du personnage masculin principal joué par Auteuil, est la discrétion des ambiances: l'appartement "bourgeois" des héros est calme, mais tout aussi bien, le modeste studio habité dans une cité populaire par Pierre Bénichou. Dans la plupart des films, avec de bonnes raisons d'ailleurs, on donne aux différents lieux des "atmosphères" sonores bien différentes: l'appartement populaire résonnera de bruits de cours, de palier, de télévision, l'appartement bourgeois sera calme, feutré, etc.... Ici, au contraire, tous les lieux baignent dans le même silence, et ce silence, loin de donner une impression de confort, est au contraire ce qui nous donne l'impression de danger, de surgissement possible: plus on fait le silence, plus nous sommes aux aguets d'une intrusion sonore possible, d'un coup de sonnette, d'un cri, d'un coup.

Dans *Caché*, nous avons différentes conditions d'image: - des images données comme celles du film - des images dont nous découvrons souvent après coup que les personnages les regardent sur une cassette VHS (très volontairement, Haneke ne cherche pas la vraisemblance "technique"; les images en VHS ne ressemblent aucunement à celles d'une cassette VHS des années 90, elles sont beaucoup plus définies, "piquées", proches d'une image "professionnelle") - des images que nous découvrons après coup, également, comme étant celles d'une émission de télévision regardée, qu'il s'agisse d'actualités (sur la chaîne câblée "Euronews", ou bien dans l'émission littéraire animée

par Daniel Auteuil) - des mémorations ou un rêve que fait le personnage principal.

Toutes ces images sont aussi nettes et claires les unes que les autres, semblent faites de la même matière, rien ne les différencie a priori -c'est par le montage, le contenu, la déduction abstraite, qu'elles apparaissent souvent après coup comme étant réelles, imaginées, rêvées, retransmises, projetées, etc.... Les séquences rêvées sont en images aussi précises que les séquences "réelles", les images techniquement médiatisées (télévision, vidéo) que celles vues directement, "à l'oeil nu", etc.... L'absence de musique sur toutes ces images contribue à les unifier: elles appartiennent à un même monde. Le battement d'ailes du coq décapité est aussi - pas plus, aussi - présent et précis dans le rêve qu'il a pu l'être dans la scène vécue par Auteuil. Comme si tous les lieux et les temps n'en faisaient qu'un seul, ce qui est terrifiant.

Que l'on compare avec les effets sonores, dans Benny's video, sur la mort du cochon qu'a filmée le jeune garçon: le son du coup de "merlin" sur l'animal, après avoir été enregistré, est repris, ralenti, donc dramatisé et transformé en son de cauchemar; Caché supprime la différence aussi bien sonore que visuelle, que maintenait Benny's video, entre ce que nous voyons "au présent", et ce que les personnages enregistrent et relisent sur leurs appareils.

Antérieurement, Le septième continent est comme on sait ponctué par des interruptions simultanées du son (silence) et de l'image (écran noir), sans fondu au noir ni fondu sonore, qui fonctionnent de manière multiple.. Ce procédé produit sur les images et les sons avant et après lesquels ces interruptions sont placées, un effet de "cadrage temporel"., qui semble isoler les séquences les unes des autres et les structurer. Cet effet renforce le côté implacable et fatal de ce que nous voyons et entendons, mais en même temps, il évoque la possibilité d'un autre temps et d'un autre espace, qui viendraient à la place de ce vide noir, de ce silence. Plus rien de tel dans Caché.

Par ailleurs, la scène culminante du Septième continent, est une scène de destruction bruyante, lorsque la famille Schober détruit méticuleusement sa maison, sans épargner l'aquarium auquel tient la petite fille, et dont les poissons n'ont plus qu'à gigoter.

Le plaisir de la destruction se voit chez de tous petits enfants. On peut lui donner plusieurs raisons, plusieurs aspects. On peut notamment, sans le réduire à ce seul trait, y voir une curiosité pour le son que cela va faire. Beaucoup des gestes que font les petits enfants semblent agis, guidés par la curiosité de savoir quelle réaction sonore va donner l'objet ou l'être qu'ils manipulent. On espère beaucoup, en détruisant et en redétruisant, entendre un son différent, une plainte, peut-être une note, de la matière et des choses, des êtres vivants. Les enfants expérimentent en effet assez vite qu'un même geste de leur part va donner une réaction sonore différente selon l'objet, selon la surface. Les mêmes causes ne produisent pas les mêmes effets.

De même, dans Benny's Video, on peut toujours imaginer que si le petit Benny donne un coup sur la jeune fille, c'est pour entendre si par hasard cela ne ferait pas un bruit spécial, différent. Au lieu de quoi nous n'entendons pas de bruit particulier, puis ce seront d'affreux cris de souffrance, mais le meurtre lui-même n'a pas créé de son frappant. De même, la destruction spectaculaire de la maison, dans Le septième continent, peut apparaître aussi comme une sorte d'expérience sonore sur les objets, le monde quotidien: répondront-ils ou non? Ce déchaînement méticuleux est comme un exutoire bruyant à la tension créée par l'absence de musique, d'une part, et par le principe de "cadrage temporel", d'autre part.

Dans Caché, il n'y a ni musique, ni déchaînement de bruit, ni "cadrage temporel" par des plans noirs et silencieux. Résultat: nous sommes aux aguets, tout son peut nous alerter. Par exemple, lors de la première scène où Auteuil va voir Bénichou dans le modeste appartement de ce dernier, règne un étrange silence, puis au milieu de leur dialogue, le réfrigérateur se déclenche, avec ce petit bruit que tout le monde connaît, lorsque Bénichou dit: "avec quoi je te ferais chanter?"

Et le malaise se renforce, d'autant qu'en français - langue des dialogues originaux du film - on appelle le "blackmailing" du "chantage".

"Faire chanter", en français, c'est faire faire de la musique, mais aussi faire du chantage! Et l'on appelle d'ailleurs en français les "blackmailers" des maîtres-chanteurs, des "Meistersinger", en somme.

Dans le début du film, on s'en souvient, Haneke commence par nous faire croire que nous voyons

son image à lui: en fait, c'est une scène que regardent ses personnages, l'image de leur immeuble, sur laquelle résonnent les voix de Daniel Auteuil et Juliette Binoche. Selon les mêmes principes, nous entendons dans diverses scènes une voix hors-champ présente, soit dans le présent de la scène, soit depuis un moment postérieur où cette image est regardée. À la piscine, le maître-nageur interpelle Pierrot depuis le hors-champ, le réalisateur de l'émission littéraire d'Auteuil interpelle les invités, etc. Toute image que nous voyons pourrait être interpellée, comme "accusée", par une voix venue du hors-champ. Dans les dialogues est prononcée à un moment l'expression bien française (peut-être intraduisible), "gueuler dessus" (dans le sens de déverser sur quelqu'un ses accusations, son agressivité). L'image de Caché se fait plusieurs fois "gueuler dessus". Par ailleurs, il n'y a pas d'overlapping sonore: sauf erreur, un son ne vient jamais avant l'image, quand on passe d'une scène à une autre, c'est subitement pour l'oreille en même temps que pour l'œil.

Là-dessus, il existe une différence dans notre expérience quotidienne entre la vue et l'ouïe. Comme l'a admirablement montré Walter Murch, notre regard fabrique déjà quelque chose de comparable aux coupes du montage visuel: le clin d'œil; or, pour le son, rien de tel n'est possible pour l'oreille. Les surgissements sonores instantanés que permet le montage des sons, et que Haneke utilise, demeurent un choc perceptif propre au cinéma.

Considérons les deux séquences qui montrent Pierrot, le fils, nager dans la piscine: elles commencent brutalement, surtout la première, par une coupe sonore tranchante qui, d'un son normalement agréable, fait un son en forme de couteau. Au début et à la fin du film, sur des plans d'extérieurs, on entend des oiseaux parisiens: des pépiements de moineaux, et vers la fin un passage de martinets ou d'hirondelles. Cela évoque fugitivement l'idée d'un autre temps, d'une autre réalité qui nous accueillerait, un temps vivable et terrestre où nous ne serions pas comme le personnage principal, c'est-à-dire terrorisés et défensifs, dans l'attitude d'un coupable attendant et provoquant la condamnation, et où nous pourrions nous contenter d'être là et de vivre.

Michel Chion