



HAL
open science

L'inaperçu dans Locataires (Kim Ki-duk, 2004) : une histoire de fantômes et de sons

Jérémy Michot

► **To cite this version:**

Jérémy Michot. L'inaperçu dans Locataires (Kim Ki-duk, 2004) : une histoire de fantômes et de sons. L'inaperçu, Sep 2022, Perpignan, France. hal-03779877

HAL Id: hal-03779877

<https://hal.science/hal-03779877>

Submitted on 23 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'inaperçu dans *Locataires* (Kim Ku-duk, 2004) : une histoire de fantômes sonores

Jérémy Michot

Introduction

Invisible, l'inaperçu partage avec le fantôme quelque forme trouble en ce qu'elles ont d'inmontré et de lointain ; ce qui est là sans être vu, ce qu'on ne remarque pas, mais qui est pourtant bien présent. Il s'agit en un sens de l'une des propriétés du fantôme : sa transparence comme son immatérialité lui valent ainsi de passer inaperçu, invisible, mais bien présent. L'apparition du fantôme dans le monde réel est alors conditionnée à sa matérialisation incomplète : en bon mirage, le fantôme n'existe, pour commencer, qu'à travers son image.

L'image du fantôme est d'abord physique et concerne notre réalité : au milieu du XIX^e siècle, le photographe d'esprits William Mumler (1832-1884) explore par exemple les pouvoirs de la perception, de la science – et surtout de la contrefaçon – en photographiant ses sujets accompagnés par l'esprit de leur proche défunt. Exception faite de Emma Hardinge Britten, figure de proue du spiritisme américain, qui pose à côté de la seule photographie du célèbre Beethoven (ce dernier ayant vécu avant l'apparition de la photographie¹). Dans ce cliché le compositeur de *Fidelio*, même s'il est présent, passe relativement inaperçu. C'est du moins par des procédés propres à l'intangible (la transparence et la surimpression) que l'on comprend en regardant la photographie suivante (photo 1) que Beethoven est un esprit.



Photo 1 - Emma Hardinge avec l'esprit de Beethoven (collection privée de Sergio Gutierrez)²

¹ KAPLAN, Louis, *The strange case of William Mumler, spirit photographer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

² https://luminous-lint.com/_phv_app.php?/p/William_H_Mumler/ consulté le 23 février 2023.

Outre son incursion dans la réalité, l'image du fantôme relève aussi du fantasme, de la psychanalyse, ou encore des sciences humaines : telle est sa force conceptuelle. Aussi, le spectre ne se limite pas à l'outre-monde ni à son image dans le nôtre. Il s'invite d'un point de vue épistémologique dans les arts de l'image. Didi-Huberman n'explique-t-il pas que la photographie et le cinéma sont des « affaires de fantômes³ » ? Le cinéma n'est-il pas aussi, paraphrasant Derrida, « un art du fantôme » ?

Le cinéma est un art du fantôme, c'est-à-dire qu'il n'est ni image ni perception. Il n'est pas comme la photographie ou comme la peinture. La voix au téléphone a aussi une apparence fantomatique. C'est quelque chose qui n'est ni réel ni irréel : qui revient, qui est reproduite, enfin c'est la question de la reproduction. À partir du moment où la première perception d'une image est liée à une structure de reproduction, on a affaire à du fantomatique⁴.

Ainsi, dans sa médiation technologique, la voix au téléphone (« la voix au téléphone a aussi une apparence fantomatique ») est bien privée de corps. Elle est alors ce que Michel Chion nomme, dans un film, un acousmate.

Cas de fantôme sensoriel constitué par un son à source invisible qui, soit émane d'une cause située dans le champ, mais est dissimulée d'une façon ou d'une autre, soit émane d'une source hors-champ, mais existe dans le champ comme personnage invisible. [...] L'écoute d'un enregistrement de sons par des personnages de films, sur un magnétophone crée des acousmates, faisant exister dans l'air de l'écran des êtres et présences sonores acousmatiques extraites de leur milieu d'origine. [...] La situation d'écoute acousmatique est celle où l'on entend le son sans voir la cause dont il provient. Ce qui est par principe le cas avec les médias tels que le téléphone et le radio⁵.

Les mots choisis par le chercheur afin de définir le terme (« cas de fantôme sensoriel ») traduisent la proximité de l'image cinématographique, de l'apparition fantomatique ou de la hantise. Quelque chose dans la nature même du son cinématographique – serait-ce sa volatilité ? – lui confère parfois des pouvoirs magiques, hors du monde : le magicien de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001) en fait par exemple l'expérience dans la scène du Silencio, à l'instar de la chanteuse Rebekah Del Rio quelques minutes plus tard qui s'écroule alors que l'on entend encore sa voix. Cette interruption préfigure ce dont Rita/Camila et Betty/Diane vont prendre conscience : elles ne sont plus que des fantômes, des voix sans corps ou, autrement dit, des acousmates. Ainsi surgissent les fantômes sonores cinématographiques.

Comme le précise par ailleurs Chion, le « cinéma de terreur récent » a beaucoup utilisé la technique de l'acousmate⁶. Mais laissons les films d'horreur de côté : les

³ DIDI-HUBERMAN, Georges, « Montage des ruines : entretien avec G. Astic et C. Tarting », *Simulacres*, 2001, n°5, p.8-17, p. 11.

⁴ LEWIS Mark et PAYNE Andrew, « La danse des fantômes : entrevue avec Jacques Derrida, Mark Lewis et Andrew Payne », Sylvie Bélanger, Christine Davis, Mark Lewis, Janine Marchessault, and Tom Taylor (dir.) *Public : The Lunatic of One Idea*, Public Access Collective, Toronto, 1989, p. 68.

⁵ CHION Michel, « Acousmate », *Glossaire*, <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>.

⁶ CHION Michel, *Ibid.*

histoires de revenants ne sont pas toujours terrifiantes (*Mulholland Drive, A Ghost Story...*). Plus encore, elles mettent parfois en scène des fantômes qui n'appartiennent pas encore au règne des morts, comme c'est le cas dans *Locataires* (Kim Ku-duk, 2004) souvent présenté comme un ovni dans la filmographie controversée du réalisateur⁷. Voici l'histoire en quelques mots : Tae-suk, un jeune homme qui ne prononce pas un mot pendant tout le film, attend que des familles partent en vacances pour entrer chez eux par effraction. Cependant, Tae-suk ne commet aucun vol ni aucun crime : il se contente d'habiter en fantôme ces maisons vides et de réparer des objets jusqu'au jour où il rencontre Sun-hwa, tout aussi muette, qui le suit calmement dans sa hantise silencieuse et poétique. Toute la tension de *Locataires* repose ainsi sur les paradoxes induits par son récit et sa mise en scène : montrer ce qui n'est pas, suivre ce qui ne laisse aucune trace, écouter ceux qui ne disent rien. Mais par quels moyens audiovisuels se signalent les fantômes muets alors que tout concourt à les rendre inaperçus ?

L'inaperçu sentimental

Locataires est film semi-muet : les deux protagonistes principaux, en effet, ne disent pas un mot tandis que les rares interventions des personnages secondaires ponctuent le film de quelques dialogues épars. À ce titre, les compositions non diégétiques du film, par l'artiste Slvian, épousent certaines conventions musicales⁸ propres au cinéma muet ainsi qu'aux productions *mainstreams* actuelles. L'accompagnement musical irrigue le film et, à l'instar des pratiques hollywoodiennes, radiophoniques ou télévisuelles, « la musique peut intensifier une action dramatique explicite, clarifier des émotions dans les scènes où certains éléments de narration sont implicites⁹ ». Par ailleurs, cette musique intervient dans *Locataires* lorsque les personnages sont en proie à des bouleversements internes et liés à des sentiments tels que la honte, les regrets, la tristesse ou l'amour. Minimaliste, jamais démonstrative, pleine de retenue, la musique est jouée par un piano (partition 1) auquel quelques nappes électroniques discrètes qu'on ne remarque presque pas sont ajoutées. Lorsque par exemple Tae-suk tue par inadvertance une jeune femme (il s'entraînait au golfe autour d'un arbre, mais la sécurité qui retenait la balle n'a pas suffi), la musique souligne non pas le tragique de la situation, mais la tristesse du jeune homme, impuissant. Dansante si l'on veut y voir une sorte de valse lente mécanique, la musique est écrite à trois temps et les accords, incomplets ou creux, font entendre des secondes et des septièmes majeures, dans ce qui semble être un pastiche du premier style de Satie, indécis et

⁷ https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2020/12/13/mort-de-kim-ki-duk-enfant-terrible-et-controverse-du-cinema-sud-coreen_6063232_3382.html, consulté le 23 février 2023.

⁸ KALINAK Kathryn, *Film music: a very short introduction*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 44.

⁹ WISSNER Reba, « Music for Murder, Machines, and Monsters, "Moat Farm Murder", The Twilight Zone, and the CBS Stock Music Library », *MSMI*, vol. 11, n° 2, 2017, p. 161.

mélancolique. La mélodie, perchée deux octaves au-dessus, se détache de l'ensemble par sa tessiture aigüe, fantomatique – si l'on osait l'analogie.

Partition 1 - Valse lente, Slvian (Locataires)

Le *cue* est réutilisé à la fin du film, quand Sun-hwa prend la parole pour la première fois et déclare à Tae-suk qu'elle l'aime, lorsqu'elle tend sa main vers lui, devenu ombre pour ceux qu'il suit dans leurs moindres mouvements, penché derrière son mari abusif, prêt à recueillir son baiser. Ainsi, une même musique traverse subrepticement plusieurs instants du conte. C'est à travers ces séquences, nombreuses dans le film, que l'on comprend alors que la musique se fait le relai d'un inaperçu sentimental, jamais formulé, de ce que ressentent les personnages.

Un cas de possession musicale figurée : une voix pour deux

À plusieurs reprises, Natacha Atlas offre sa voix aux deux protagonistes spectraux. Le titre *Gafsa*, interprété par la chanteuse, parsème en effet le film et intervient à plusieurs reprises en musique diégétique. Tae-suk et Sun-hwa écoutent la chanson d'amour qui semble ainsi exprimer à leur place, ce qui provoque alors un effet d'inversion, par rapport à une situation d'écoute classique, entre l'auditeur·ice et l'œuvre. En effet, la chanson n'est pas simplement entendue, elle est un agent actif par lequel les personnages s'expriment. Le phénomène, que l'on retrouve dans la scène du Silencio de *Mulholland Drive*, ou, dans un autre registre, dans la scène du dîner de *Beetlejuice* (Tim Burton, 1988), se rapproche en un sens, toute proportion gardée, et le play-back en moins, d'un phénomène de hantise musical, de possession au sens figuré

du terme. Le processus d'apparition de la musique, dans toutes les scènes concernées, rappelle tout du moins une invocation chaque fois filmée de la même manière, avec le même systématisme qu'un rituel : un plan d'insert montre l'appareil cd (image 1), puis la musique se déploie « *on the air* » (pour reprendre un concept inventé par Michel Chion) et semble parler pour eux puisque la chanson parle d'amour.



Image 1 - Inserts musicaux (Locataires)

Même lorsque la radio ne marche pas, Tae-suk la répare, et la chanson, comme une ritournelle enchantée, résonne et fait son œuvre, prend possession d'eux, les protège et agit comme un élément bénéfique actif quand bien même leurs interactions, gênées, sont réduites à des peaux de chagrin. Ces motifs, qui reviennent plusieurs fois dans le film, tendent à montrer que la musique permet de percevoir ce qui est tu ou ce qui se dérobe au regard. Par ailleurs, le son signe la disparition finale de Tae-suk. Ce dernier, à force de se comporter en fantôme, finit par en devenir un. Non pas au sens littéral comme on l'entend dans un sens surnaturel : Tae-suk devient un fantôme sonore.

Fantômes sonores

Cette transformation s'effectue par degré, en trois étapes. La première étape consiste en une désynchronisation partielle entre le phénomène sonore et sa causalité (essentiellement dans les moments violents), par des mouvements de cadrage ou des effets de montage : lorsque Tae-suk se fait frapper par le véritable locataire d'une maison qu'il occupe illégalement, la caméra effectue un léger mouvement panoramique pudique et cadre la photo de ce boxeur, plein champ, qui prend alors le relai sur l'image de cinéma (image 2).



Image 2 - Regard caméra (Locataires)

Ce premier mouvement acousmatique résulte d'un décadage très présent tout au long du film (il serait laborieux de tous les lister) et tend, par période, à désentrelacer le sonore au visuel, tel qu'il est habituellement synchronisé au cinéma par convention.

La seconde étape, comme une conséquence de ce premier mouvement entamé, est celle d'une désynchronisation totale (donc artificielle) entre le sonore et le visuel, lorsque Tae-suk, en prison, continue par habitude à s'entraîner au golf (image 3).



Image 3 - Tae-suk fait semblant de jouer au golf (Locataires)

Ceci n'est pas sans rappeler la dernière scène de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) : alors qu'il assiste à un match de tennis joué par des mimes, Thomas est contraint de participer malgré lui. Une fois qu'il a renvoyé la balle fantôme, la caméra demeure cadrée sur son visage et, sans plus jamais montrer le match en contrechamp, le son des échanges se fait entendre progressivement (image 4).



Image 4 - Thomas renvoie la balle imaginaire au mime (Blow-Up)

Tae-suk, dans *Locataires*, devient mime à son tour. Ce deuxième mouvement acousmatique résulte alors d'un jeu avec les conventions sonores cinématographiques : puisqu'on ne peut pas, en réalité, concevoir un son sans causalité, l'artifice consiste alors à faire surgir par un effet acousmatique ce que j'appelle un son fantôme.

La dernière étape de ce mouvement transformationnel concerne la disparition de Tae-suk lui-même, sans autres effets spéciaux que ceux combinés de la mise en scène, du cadrage et de la musique. Ce dernier, après un regard caméra et un sourire complice, traverse le cadre de part et d'autre puis disparaît. Un son électroacoustique lisse et

crystallin se fait entendre. Sans rugosité, une note sinusoïdale unique se déploie ; la caméra fixe se libère de son pied et, dorénavant portée, effectue des mouvements de vague ce qui suggère symboliquement que Tae-suk n'est plus qu'une forme évanescence. En réalité, Tae-suk est toujours là. Il n'émet cependant plus aucun bruit. Lorsqu'il retrouve Sun-hwa, on l'aperçoit alors à travers un miroir (image 5), comme si, à l'inverse du vampire, Tae-suk n'existait dorénavant plus que dans un reflet, bien présent dans ce monde – comme le sonore en atteste – inaperçu des vivants à l'exception de Sun-hwa.



Image 5 - À la fin du film, Tae-suk n'est visible que dans un miroir

Conclusion

Dans cette étude de cas, j'ai essayé de rapprocher l'idée d'inaperçu avec celle de fantôme, car elle semble se prêter admirablement à une réflexion musico-cinématographique, tant en ce qui concerne l'inaperçu sentimental, la possession musicale figurée que le surgissement fantastique (au premier sens du terme) des sons fantômes de Tae-suk. Cependant, n'oublions pas que ces éléments sonores ne sont que des instruments qui permettent de souligner ce qui hante réellement *Locataires* : les violences conjugales, les injustices sociales, la mort, ou « la longue série des maux véritables » (Marguerite Yourcenar) qui nous côtoient comme des spectres et tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, appartient au règne oppressant de ce qui se dérobe à notre vision (voire à notre entendement), mais que l'on continue de percevoir ou de ressentir malgré tout par le truchement du son.