

# **Musique(s) et cinéma(s)**

**Actes de l'université d'automne organisée en octobre 2003**

**Direction de l'enseignement scolaire**

## Sommaire

Préambule .....	2
Allocution d'ouverture .....	4
Problématique : Chico, Groucho, Harpo, du classicisme à la postmodernité.....	7
Image - De la perspective au point de vue :une compression de l'espace-temps .....	12
Le son : les jeux de construction de la bande sonore .....	24
La musique et l'image : suites pédagogiques.....	31
Un peu de recherche appliquée : la musique et le corps.....	38
Table ronde organisée à la suite de la projection de Mortel Transfert de Jean-Jacques Beinex (1) ...	52

# Préambule

***Christine Juppé-Leblond, IGEN enseignements artistiques, chargée du cinéma et de l'audiovisuel***

***Vincent Maestracci, IGEN enseignements artistiques, chargé de l'éducation musicale et du chant choral***

Le penchant naturel de la musique est de travailler sur la "narration en sons". C'est un penchant originel, primitif, né des premiers cris et premiers battements, frottements et souffles sur la pierre, l'os, le boyau, le bois. L'organisation des sons dans l'espace et le temps proposa très tôt des voyages imaginaires, des images musicales, chargées d'émotion : récits épiques et populaires scandés au fil des siècles (de l' "Odyssée" à "La Chanson de Roland"), petites formes familières et lyriques rythmant les vicissitudes de la vie (du Chant de marin au rap). Appuyées ou non sur le verbe et l'image, les formes élaborées, de l'opéra, du lied, du ballet...ont ouvert et diversifié la matière sonore, mais c'est encore souvent en fermant les yeux qu'on écoute le mieux ! La musique s'adresse avant tout à l'oreille, non à l'œil.

Le penchant naturel du cinématographe est de travailler sur la "narration en images". C'est un penchant originel, né dans les premiers pas du cinéma qu'ils soient de Méliès ou des Lumières. C'est un penchant générique inscrit bien avant les origines du cinéma dans ce qui en fut le désir : la peinture puis la photo. Images, d'abord uniques et immobiles, puis successives et mobiles. Narrations "intégrées", parfois dans la profondeur du champ (voir les trois plans dans "Les Ménétries" de Vélasquez), parfois dans sa largeur (voir au Louvre, le fameux retable du "Martyre de St Denis" d'Henri Bellechose). Narrations en germes qui seront fertilisées par l'apparition des techniques du mouvement. Car le cinéma consista d'abord à faire bouger les histoires, avec passion et jubilation, sans soucis - et c'était bien naturel : on ne peut pas tout penser en même temps ! - de la force potentielle du son. Le cinéma s'adressa donc d'abord à l'œil, non à l'oreille.

## **La rencontre était pourtant inévitable.**

La vie, ardemment filmée par les frères Lumière, bruissait silencieusement dans les "vues", tandis que, simultanément, les formes de la musique "à histoires" s'épuisaient à force de donner "à voir" sans images. Dès les années 1870, on s'acharnait, pour créer l'ambiance, à faire du "regardé-collé" de pianos et d'orchestres sur les images : les frères Lumière avaient d'ailleurs déposé un brevet pour un "reproducteur simultané des mouvements et des sons dans les projections de scènes animées". Mais, la connivence des deux arts, devenus adultes, dut attendre 1927. C'est en effet avec le *Chanteur de Jazz* (Alan Crosland, 1927, USA) que le cinéma devint réellement, bien que maladroitement (la bande synchrone était enregistrée sur disque), chantant donc "parlant".

Le sort du son ou plutôt de la "matière sonore" au cinéma, dans sa grande diversité, porte les traces de cette naissance cadette. Ainsi, est-il frappant qu'aujourd'hui encore, le temps du son dans la postproduction d'un film soit le plus souvent infiniment inférieur et trop souvent soumis à celui de l'image : on peut monter les images pendant des semaines. Le mixage du son ne dure que quelques jours, en fin de course, avec ce qui reste de budget. De la même façon, la composition musicale pour le cinéma est dénoncée par les professionnels comme relevant plus de l'adaptation que de la création.

Ce penchant est reproduit à l'identique dans l'enseignement du cinéma où l'attention portée à l'image s'impose aux dépens de l'attention portée au son et à la musique. L'éducation "à l'image" dit bien ce qu'elle dit à l'école et au collège et les nouveaux programmes d'art "visuels" témoignent plus récemment encore de cette infirmité. Les programmes de lycée ont fait un effort considérable pour prendre en compte la matière sonore, mais les épreuves du baccalauréat passent naturellement par l'écriture dans ses diverses composantes (notes d'intention, synopsis, *story-board*, plans au sol...) et l'analyse filmique est souvent peu nourrie en conscience et en connaissance des effets de son.

Les enseignants de cinéma et d'audiovisuel, majoritairement issus de disciplines littéraires, sont très peu formés au sonore et leur culture cinématographique reste plus visuelle qu'auditive. Quant aux enseignants de musique, s'ils s'emparent peu à peu des nouveaux outils, programmes et formations pour mieux traiter la question des rapports de la musique et de l'image (créations de bandes sons sur des images, analyse filmique...), cette avancée récente demeure encore incertaine et l'interdisciplinarité trop rare. Il suffit pourtant de citer deux ou trois exemples universels pour faire éclater cette évidence : le son, c'est la moitié de l'image.

Dans "2001, l'Odyssée de l'espace" de S. Kubrick, sans valse de Strauss, que deviendrait le chant des planètes ? Comment *Playtime* de Tati nous parlerait-il des sièges qui respirent ? *M le Maudit* (Fritz Lang) nous ferait-il trembler sans sa petite musique et "Il était une fois dans l'ouest" (Sergio Leone) pleurer sans la mémoire de l'harmonica ?

La matière sonore au cinéma, c'est beaucoup plus qu'un placage musical. C'est la trame multiple et l'épaisseur profonde des sons directs, des ambiances sonores, des voix, des bruits, de la musique ajoutée. C'est un ensemble aussi complexe que celui des images dans le plan, avec ses tessitures, ses profondeurs de champs, ses hors champs et ses *off*, ses ruptures et ses contradictions.

Cette session d'automne, première du genre, tente la jonction du sonore et du visuel. Elle va tâcher d'apprendre à "voir le son" et à "entendre l'image". Tel est le pari. Croiser, inverser, travailler ces matières inséparables et incompatibles. Les rendre fusionnelles ou ennemies. Les séparer pour les retrouver. Les joindre pour les perturber.

En prenant le parti d'alterner les temps de pratiques, avec les temps d'écoutes et de regards, les temps de découvertes d'œuvres et d'auteurs, avec les temps de réflexions et de débats, nous respectons et appliquons la pédagogie des programmes actuels. En développant d'autres méthodes, en découvrant des territoires nouveaux, en associant l'histoire de deux arts et de leurs techniques, l'université d'automne "Musique(s) et Cinéma(s)" espère ouvrir plus largement l'horizon interdisciplinaire, par le partage de savoirs entre les passeurs "d'images" et les passeurs de "sons".

# Allocution d'ouverture

*Martine Le Guen, sous-directrice des actions éducatives et de la formation des enseignants, direction de l'Enseignement scolaire*

Je voudrais remercier Monsieur le Maire de nous accueillir chaleureusement dans le site magnifique de l'île de Berder qui sera sans aucun doute propice à une réflexion fructueuse.

C'est avec plaisir, Mesdames et Messieurs, que je suis aujourd'hui aux côtés de Christine Juppé-Leblond et de Vincent Maestracci pour ouvrir, avec eux, notre université d'automne consacrée à "Musique(s) et cinéma(s)".

Cette manifestation s'inscrit dans le cadre du programme national de pilotage (PNP) de la direction de l'Enseignement scolaire qui est destiné à la formation des personnels enseignants, des formateurs et des représentants des corps d'inspection. Le PNP, qui comprend des séminaires nationaux, inter académiques et des universités d'été ou d'automne, est un programme d'actions qui prend appui sur les orientations prioritaires de la politique ministérielle. Il précise les axes des politiques académiques de formation et se décline dans les plans académiques de formation (PAF) et dans leurs volets départementaux (PDF).

Les universités d'été ou d'automne ont un caractère original : elles favorisent la réflexion prospective et permettent la production d'outils à visée didactique et pédagogique. Elles bénéficient des apports de l'Université et de la recherche - ce qui est le cas ici avec le concours de l'université de Rennes II et de son Centre de ressources et d'études audiovisuelles (CREA), de l'université de Metz et de Paris VIII - ainsi que de l'expérience de praticiens, de représentants des corps d'inspection, d'enseignants et de professionnels. Aujourd'hui, pour vous, qui êtes professeurs d'éducation musicale, professeurs de différentes disciplines en charge de l'enseignement du cinéma et de l'audio-visuel, inspecteurs d'académie-inspecteurs pédagogiques régionaux (IA-IPR) d'éducation musicale ou d'autres disciplines prenant en charge le cinéma, c'est une opportunité de conduire une réflexion pluridisciplinaire et d'enrichir des échanges, à la fois croisés, mais aussi entre pairs.

Le thème auquel se rattache la présente université d'automne est celui des dispositifs pluridisciplinaires dans les enseignements au collège et au lycée. Les objectifs précis consistent à : échanger des regards croisés sur l'art du cinéma et sa dimension sonore ; impulser une dynamique pluridisciplinaire associant des professeurs de différentes formations pour nourrir l'approche transversale des dispositifs mis en place au collège et au lycée et de travailler sur projets.

Les modalités retenues par les organisateurs vont permettre d'alterner des rythmes différents : conférence historique, interventions techniques, témoignages de professionnels du son et de l'image, ateliers d'analyse et de réalisation.

Je ne suis spécialiste ni de musique, ni de cinéma, comme vous. Mon intérêt premier, c'est l'impact de cette action de formation pour contribuer à enrichir, avec ses retombées, les Itinéraires de découverte (IDD) au collège, les Travaux personnels encadrés (TPE) au lycée d'enseignement général et les Projets pluridisciplinaires à caractère professionnel (PPCP) de la voie professionnelle. Rappelons que,

pour les IDD, deux thèmes se prêtent bien à un travail croisé : il s'agit des "arts et humanités" et des "créations techniques". Pour les TPE, en série L, des "arts, littérature et politique" et en série S des "images".

Mais, si je ne suis pas spécialiste, je suis néanmoins spectatrice, avec souvent le réflexe de distanciation par rapport à ce que je vais voir dans une salle de cinéma. Aussi, tout naturellement, me suis-je livrée à une réflexion, très sommaire je l'avoue, sur l'apport de la musique dans une œuvre cinématographique. Je vais donc vous en livrer quelques éléments.

Tout d'abord, imaginer un film sans son, ni musique ? Je ne sais si cela peut exister. Les films muets (de Charlie Chaplin ou de Laurel et Hardy par exemple) bénéficient de la présence d'un accompagnement musical : le piano, instrument unique. Dans ce cas, on montre toujours le rôle essentiel du pianiste, dans une semi obscurité, qui suit avec émotion ou ardeur les différentes phases de l'histoire filmée.

Depuis lors, les films sonorisés ont une bande-son qui est un élément essentiel de l'œuvre cinématographique (même si bien sûr deux autres éléments sont importants : la pertinence du dialogue et la qualité de la lumière qui participe à la création de l'image). La bande-son doit être en rapport avec l'image, l'action, le décor du point de vue artistique et esthétique. Ainsi : le défilement peut être normal ou accéléré pour souligner l'intensité de l'action ; les éléments de la bande-son peuvent être très dépouillés (cf. le bruit d'une respiration dans une poursuite) ou, au contraire, très sophistiqués (présence de chœurs ou d'orchestre symphonique dans une scène, par exemple, de reconstitution historique).

La bande-son comporte la voix, parfois même des textes chantés comme dans les comédies musicales, auquel va s'adjoindre la danse (cf. "Chantons sous la pluie" ou plus récemment *Les demoiselles de Rochefort*). Elle comporte également des bruitages dont l'usage peut être neutre, proche du réel pour donner plus de force à l'image (ce sera, suivant les cas, le bruit de la pluie, du vent, des chants d'oiseaux, des bruits de pas, de vaisselle, des claquements de porte...). Ces bruits peuvent être en redondance avec l'image, mais ils peuvent être aussi en opposition pour renforcer l'intensité d'une scène.

Venons-en alors à la musique. Dans un film, on perçoit les effets conjugués de l'image et de la musique. Tout d'abord, la musique comme moyen d'exprimer le psychologie et le sentiment d'une personne : par exemple, la solitude reprise par le jeu d'un seul instrument avec un rythme lent, mais aussi l'espoir, ou le rêve, évoqué par un rythme ample, apaisant. En outre, la musique comme moyen de soutien des éléments dramatiques d'une œuvre cinématographique : par exemple d'un film policier (cf. *M le maudit* de Fritz Lang), d'un western (cf. *Il était une fois dans l'Ouest*) ou d'une aventure dramatique (cf. "Providence" avec le célèbre duo banjo et guitare). Par ailleurs, la musique comme moyen d'émotion qui accompagne la montée de la tension chez le spectateur (cf. le coup de cymbale qui couvre le coup de feu dans "L'homme qui en savait trop"). Il s'agit en fait de créer une atmosphère sonore en phase avec l'action.

Parfois, on note un leitmotiv qui revient pour scander les différentes étapes du récit (cf. "La Chanson de Lara" dans *Le docteur Jivago*). Parfois, c'est une petite thématique sonore lancinante (cf. *Il était une fois dans l'Ouest* du compositeur Ennio Morricone).

Volontairement, le contraste entre l'image et la musique peut être souligné. Ainsi, on peut s'attendre à une musique adaptée à un groupe de jeunes et à son environnement (du rap, par exemple). Le choix de la musique est tout autre, puisqu'il s'inscrit dans un registre classique. J'évoquerai ici, par exemple, le décalage entre la violence des personnages d'*Orange mécanique* et la musique classique de Beethoven choisie par Stanley Kubrick.

Ce fonctionnement en contrepoint est utilisé aussi par Gus Van Sant dans son film *Elephant* primé au dernier Festival de Cannes : on y retrouve "La lettre à Elise" et "La Sonate n°2 du Clair de Lune" de Beethoven. Dans ces deux exemples, on pourrait penser à un cliché musical et à une bande son qui pourrait desservir la qualité du film. En réalité, ce n'est pas vrai du tout. Dans le premier cas, la force musicale soutient l'intensité des scènes. Dans le second cas, la musique souligne le romantisme apparent du jeune tueur Alex et incite à se poser la question suivante : comment un être sensible peut-il être meurtrier ? J'ajoute que, pour l'analyse de la musique dans "Elephant", vous trouverez des fiches pédagogiques très intéressantes dans le cédérom actuellement en cours de diffusion et dont quelques exemplaires sont à votre disposition pendant vos travaux.

À noter également que certains films aident à redécouvrir des musiques anciennes, comme celle de la musique française du 17<sup>e</sup> siècle par exemple, avec *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau. Les morceaux de viole et de gambe de M. de Sainte-Colombe ou de basse de viole de Marin Marais y sont magistralement interprétés par Jordi Savall.

À l'opposé de cette conjugaison de musique et d'image, on observe que parfois la musique supplante l'image. C'est le cas dans les séquences publicitaires, dont on retient bien mieux le thème musical (cf. la marque Dim...), dans les parties introductives d'émissions télévisées (cf. Ripostes...).

En outre, cette reconnaissance de la création musicale, qui vit indépendamment du cinéma, est source d'une industrie prospère si l'on considère les gondoles "musiques de films" des grandes surfaces. Ces musiques de films ont l'avantage d'ouvrir au grand public l'accès à certaines musiques classiques et à des compositions originales reconnues. C'est ainsi que, depuis des années, des compositeurs tels que Vladimir Cosma, Michel Legrand ou encore Philippe Sarde contribuent au succès d'œuvres cinématographiques.

Je voudrais remercier les inspecteurs généraux, Christine Juppé-Leblond et Vincent Maestracci, les universitaires qui ont accepté d'intervenir, notamment le CREA, les services académiques qui ont aidé à l'organisation de l'université d'automne ainsi que les professionnels qui vont témoigner de leur savoir-faire. Leur fort investissement doit vous aider à contribuer au plein succès de cette action de formation que, j'espère, vous réinvestirez dans vos classes, pour le bénéfice de vos élèves.

À Berder, petite île du golfe du Morbihan, vous allez revenir avec des images plein les yeux et une petite musique au fond du cœur, mélange de vent et de bruit des vagues, qui attestera sans doute du plaisir d'avoir partagé un moment de bonheur.

Je vous souhaite d'excellents travaux et de riches échanges.

# Problématique : Chico, Groucho, Harpo, du classicisme à la postmodernité

*Laurent Juillier, professeur d'esthétique, université de Metz*

On ne s'étonnera pas de remarquer que tous les spectacles d'images animées répertoriés au cours de l'histoire se soient déroulés avec accompagnement sonore (musique et/ou bruits). L'*eidophusikon* de Philippe-Jacques de Louthembourg ou le *fantascope* d'Etienne-Gaspard Robertson, puis le *praxinoscope* d'Emile Reynaud (pour ne parler que d'ancêtres du spectacle cinématographique, dès 1780 pour le premier) donnaient lieu à des séances pleinement audiovisuelles. Il n'est jusqu'au fameux récit fait par Pline l'Ancien de la course au réalisme chez les peintres de l'Antiquité, qui ne se soit soldé par un triomphe de la collaboration audio-visuelle : plus fort que les raisins de Zeuxis et que le rideau de Parrhasios, le *happening* des trompettes, qui n'étaient pas seulement bien peintes, mais soufflées en coulisse par de zélés assistants, emporta la palme de la représentation illusionniste.

Plus encore que la peinture, la lanterne magique ou les théâtres d'ombre, le cinéma a besoin du sonore, moins peut-être pour "faire vrai" que pour tempérer l'inquiétante étrangeté de ses représentations biomécaniquement exactes d'êtres humains auxquels il manque une de leurs trois dimensions - ce qu'on appelle des *spectres* (Maxime Gorki parla de *visite au royaume des ombres*, et les Chinois utilisent le vocable quelque peu frankensteinien d'*ombres électriques* pour qualifier le cinéma).

Huit différences, de divers ordres - physiologique (1 à 4), technique (5 et 6), socioculturel (7 et 8) - font de ce mariage pourtant réussi, celui d'une carpe et d'un lapin :

1. Notre système perceptivo-cognitif est capable de constater que le son voyage, alors que la lumière va trop vite pour lui.
2. Nous entendons à 360°.
3. Nous ne possédons pas sur les oreilles de capuchons protecteurs pouvant permettre, comme les paupières, de suspendre le flux des stimuli.
4. Nous clignons souvent de l'œil, pas des oreilles, ce qui nous rend plus disposés à remarquer les ruptures dans le flux sonore des films que dans le flux visuel.
5. La raison 1 se retrouve au cœur de la conception des machines audiovisuelles, à qui l'on peut imposer un arrêt sur image, pas un "arrêt sur son".
6. Le dispositif utilise pour ses duplicata du monde la matière même de l'original : du son pour représenter du son.
7. Nous ne savons manifestement pas bien tirer parti des informations transmises aux niveaux supérieurs pour accéder à l'identification des sources sonores, en tous cas pas aussi bien que dans le cas du visuel, et aucune culture au monde ne semble particulièrement décidée à lutter contre cela. Ce qui a permis à la corporation des bruiteurs d'exister, même dans des spectacles *in vivo* comme le cirque ou le théâtre.
8. La pratique amateur de la prise de sons est beaucoup moins répandue que les pratiques de photographe et de caméscopeur, ce qui contribue à entretenir des moyennes de capacité d'expertise très différentes selon que l'on aborde le sonore ou le visuel.

La machine-cinéma et le corps du spectateur posent, dès le premier film, un *champ des possibles* où l'on compte trois grandes variations, qu'actualisent plus ou moins, au cours de l'histoire, les

interactions entre la réception (dans l'espace public) et la fabrication (du côté des créateurs). Au lieu de découper l'histoire du parlant en "époques"(classique, moderne, postmoderne), j'entends la découper de façon synchronique en me servant d'états du système perceptivo-cognitif : homéostasie, computation, vertige. On peut reprendre, de Gilles Deleuze, la description des Marx Brothers et la tirer dans notre sens, au prix de certains ajustements.

Chico est du côté de l'"action, des duels avec le milieu". Chico est tourné vers l'extérieur, contrairement à ses frères. Il "monte des coups", organise des rencontres. On placera ici la vision du cinéma comme instrument de connaissance, la leçon de vie hollywoodienne ("L'exercice a été profitable, monsieur"). Groucho se pose en grand maître du "raisonnement"(Deleuze). Il se trouve du côté des jeux de langage, un langage qui tournerait en circuit fermé sans jamais référer à d'autres objets que lui-même. Le mot "Texas"n'est pas intéressant en ce qu'il réfère à un État de l'Union, mais parce qu'il ressemble oralement à "taxes"(*La soupe aux canards*). Harpo se trouve du côté des "affects célestes et des pulsions infernales". Il représente la relation directe que les images de cinéma peuvent entretenir avec le corps du spectateur, un corps transformé en cible, en résonateur, en boîte noire chère aux béhavioristes, avec un seul mot d'ordre, satisfaire à ses désirs pulsionnels. Comme les héros des films-concerts postmodernes, Harpo ne parle pas. Mais il n'est pas l'innocent qui vient de naître, il a tout sous son manteau, là aussi comme le cinéma postmoderne de l'allusion et du clin d'œil.

Le cinéma qui s'accorde à nos pulsions est sans doute de ce côté : vertige du tour de manège (dès les Lumière qui embarquent la caméra en train), de la sidération par saturation de la pulsion scopique (tout voir ! ), et du blocage du sens par accumulation (plans inférieurs à la demi-seconde, disponibilité immédiate de toutes les images sur les écrans des ordinateurs reliés entre eux, "renvoi sans fin"des signifiés les uns aux autres jusqu'à ce que la circularité les vide de sens). Harpo penche parfois dangereusement vers l'autisme ; lorsqu'il a des relations avec les autres c'est pour les instrumentaliser.

### Chico ou le classicisme

Le cinéma classique s'est institutionnalisé par le biais d'un système d'essais et d'erreurs régulé par le système des *previews* précédant la sortie publique, des *remakes* et des *sequels* mis en chantier après lecture du *box-office*, et par les discours des journaux corporatifs des techniciens. Le principal moteur de cette *course à l'accessibilité*, surtout aux États-Unis, est d'ordre économique. L'institutionnalisation a visé, entre autres choses, à réguler les sutures mentales qu'opère le spectateur d'un plan à l'autre, sur les bases des performances de notre appareil perceptivo-cognitif, performances qui dénotent une remarquable faculté à *anticiper* le comportement de l'organisme qu'il pilote. Il s'ensuit que détecter un faux-raccord, par exemple, n'implique pas de faire appel à une quelconque "grammaire du cinéma", mais signifie exercer nos simples talents naturels de perception. Torben Grodal n'hésite pas à écrire que "le style classique hollywoodien n'est pas qu'un style parmi d'autres", mais qu'il est "motivé par la structure de notre esprit"....

Il a fallu une bonne dizaine d'années au cinéma pour trouver des solutions visant à absorber en douceur le choc du parlant, à supposer qu'il l'ait jamais fait, puisqu'il se trouva de fins connaisseurs du muet pour penser que ce mariage de la carpe et du lapin ne pourrait jamais réussir. Il est d'ailleurs frappant de constater la ressemblance entre la diatribe de l'un de ces connaisseurs, Rudolf Arnheim : "J'ai l'impression que quelque chose ne va pas, que nous avons affaire à des ingrédients qui sont incapables d'une véritable existence commune en raison de principes intrinsèquement contradictoires" et la fameuse tirade de *Pierrot le fou* : "On a des machines pour voir, c'est les yeux ; des machines pour écouter, les oreilles ; une machine pour parler, la bouche... J'ai l'impression que c'est des machines séparées. Y'a pas d'unité".

Le moyen principal de "tranquilliser"un spectateur pour qui la simulation repose sur l'équilibre homéostatique a été le recours au concept de *causalité verticale*. Dès l'enfance, on nous habitue à un naturalisme audiovisuel qui présuppose un son pour chaque chose et une cause (visible) pour chaque son. C'est pourquoi tout le cinéma narratif classique, dont une partie du pouvoir évocateur repose sur

l'effet de réel, est très attentif à ne faire entendre que des sons à l'identification aisée, et dont la source sera mentalement rangée par le spectateur à un endroit précis et prévu. À l'inverse, ce cinéma-là aura grand soin de faire entendre des sons lorsqu'une source sonore active sera vue à l'écran, à moins de mettre en place de solides conventions visant à faire accepter au spectateur l'absence de son ou l'absence de son "adéquat".

Cette "variation" des réglages du dispositif est basée sur la propension de l'être humain à pratiquer l'écoute causale et, pré-câblage bien connu, sur sa faculté d'extraire les sons qui s'offrent à lui au lieu de rester passivement à ouïr globalement, en s'y laissant baigner, le bruissement du monde. Le système auditif semble prioritairement fait pour répondre aux demandes de l'écoute causale. Très tôt, dit Pierre Schaeffer, l'homme préhistorique a dû apprendre à fuir à la moindre branche qui craque, puis peut-être à différencier une branche qui craque *naturellement* d'une autre qui craque sous le poids de quelque animal menaçant ou qui signale un fruit qui tombe. Le dispositif fondera donc la plus grande partie de son pouvoir illusionniste sur sa capacité à faire croire que le lien qui soude images et sons est lui aussi, comme dans la vie quotidienne, un lien causal : c'est le mensonge de la causalité verticale.

Une seconde stratégie consiste en l'équilibre entre le point de vue et le "point d'ouïe" (Bailblé préfère ce terme à "point d'écoute" parce que ce dernier connote une attention que le spectateur n'a pas forcément au moment de l'occurrence des données). Le microphone, d'abord pensé comme l'oreille de la personne imaginaire dont l'œil est la caméra, va être placé tout près de cette dernière. Mais, très vite une polémique agite le monde du cinéma, concernant la taille des plans, visuel et sonore : quand on passe d'un plan général à un gros plan, le son doit-il augmenter de volume ou bien rester le même ? On peut dire que le débat qui occupe les partisans de l'une ou l'autre réponse consiste en une opposition entre *perspective naturaliste* et *réalisme sonore psychologique*.

La perspective naturaliste réalise l'objectivation de la perception spatiale des sons. Aux hiérarchisations spatiales subjectives que nous établissons dans la vie quotidienne et qui contredisent parfois les mesures des machines (il se peut très bien que nous entendions "au premier plan" un son qui possède une dynamique inférieure à tel autre dont nous pensons qu'il constitue le "fond"), techniciens et artistes du cinéma classique monophonique vont donner un équivalent objectif, corroboré cette fois par les résultats des mesures (si les spectateurs entendent tel son au premier plan, c'est qu'il est effectivement mixé en avant). Attendu que le visuel primait de toute façon sur un univers sonore vu comme une attraction supplémentaire, il revenait au son de se conformer à l'espace construit par l'image, et jusqu'au milieu des années trente il ne fut question que de perspective naturaliste chez les ingénieurs du son, du moins à Hollywood. Entre 1928 et 1938, la tendance s'inversa, et le naturalisme céda peu à peu la place au "réalisme psychologique", qui se caractérise par la volonté de donner la priorité à l'intelligibilité. Sous l'influence de la radio, on se mit à donner au son une qualité de "gros plan" quelle que soit sa contrepartie visuelle.

Une troisième variation à but homéostatique a consisté à mettre en place un système d'espaces imaginaires enchâssés de façon à pouvoir utiliser des sons interdits à une prise en charge par la causalité verticale (musique de fosse, voix *off*...). Si la musique ne signifie pas grand-chose par elle-même, on donne ici de l'importance aux accords parfaits et à la "préparation" pavlovienne de leur venue à coups d'accords de dominante. Le générique de *Police Python 357* illustre parfaitement cette "direction de spectateur" via l'harmonie. Cependant que Ferrot, le héros interprété par Yves Montand, prépare son petit-déjeuner, s'habille et confectionne des cartouches, une musique dissonante déroule ses austères méandres. Puis, à mesure qu'il va être prêt à sortir au-dehors, les accords de dominante arrivent. Enfin, à l'instant précis, filmé en gros plan, où Ferrot glisse dans son holster l'arme qui donne son titre au film, retentit le seul accord parfait (mineur) de toute la séquence : c'est que Ferrot *ne se sent bien* qu'avec son engin au côté...

## Groucho ou la modernité

Le créateur moderne réfléchit (il se filme parfois en train de réfléchir à voix haute : Duras, Godard) et réfléchit (métafiction, métacognition, dernière image du générique du *Mépris* : symétrie parfaite des caméras, la nôtre et celle de la fiction).

La bande-son moderne est affranchie des conventions. Elle n'est plus soumise à l'image, ce qui peut se traduire par un refus absolu de toute causalité verticale (chez Duras, son et image peuvent aller chacun de leur côté, raconter des choses différentes) ou à l'inverse par un respect absolu de la procédure d'enregistrement simultané de l'image et du son (chez Straub & Huillet, l'affranchissement se traduisant par l'acceptation de bruits accidentels captés par les machines)

Chez Jacques Tati, l'entreprise va plus loin que la simple volonté de conduire le spectateur à apprécier le bruit pour ses seules qualités "musicales". Le bruit est non seulement digne d'être lu comme un objet esthétique, mais il est digne d'être le support d'un langage, lorsque deux groupes (étrangers ou enfants et adultes) ont besoin d'échanger des informations. Monsieur Hulot, qui sait goûter et maîtriser le bruit et vit selon le (faux) désordre qui caractérise cette classe de sons, semble construit comme la négation anticipée de l'être vivant tel que le décrivent les béhavioristes. Bien que Tati ne se berce pas d'illusions (*Mon oncle* s'ouvre sur un bruit de marteau-piqueurs : le "vieux monde" fantaisiste dans lequel vit Hulot n'en a plus pour longtemps), il est toujours possible à l'être humain de substituer aux cadres trop restrictifs des manières de percevoir plus libres (ici, plus proches de l'enfance).

## Harpo ou la postmodernité

Nous datons la naissance du cinéma post-moderne à la sortie de *La guerre des étoiles* (1977) parce que ce film réunit les caractéristiques visuelles et narratives de ce style, mais aussi parce qu'il est le premier film à être présenté commercialement en système sonore *Dolby*. C'est que le film-concert est encore plus dépendant que les autres des conditions de projection. Il nécessite un véritable arsenal technologique multipistes pour produire ses stimuli en direction du corps des spectateurs, arsenal qui semble parfois revêtir plus d'importance que le contenu du film : "si vous y allez pour la salle", disait en novembre 1987 la publicité annonçant l'ouverture du cinéma Max Linder à Paris, "n'oubliez pas de regarder le film". C'est pourquoi le dispositif télévisuel classique, fatal à la production directe des sensations, évolue vers le "Home Cinema Theater". Le déplacement de la hiérarchie son / image dans le sens du concert a plusieurs conséquences. L'un des effets du dispositif multipistes est de dissocier la bande-son et la bande-image, favorisant une réception du film sur le mode du "son et lumière". Si cet effet est déjà assez sensible lorsqu'une salle moderne diffuse un film classique, il est particulièrement important quand le film a été conçu tout exprès pour une réception de ce type.

Lorsqu'en 1903, Claude Debussy commence la partition de *La mer*, il semble avoir à l'esprit des associations entre notes et images ; c'est le mouvement d'ensemble de la surface de l'eau, les variations infinies des reflets lumineux sur l'onde qui le fascinent. Il tente de "traduire" (les guillemets sont évidemment indispensables) des *impressions* visuelles. Il se place du côté du sujet, non de l'objet, comme les Impressionnistes ou même, en ce début de vingtième siècle, comme Louis Lumière, dont J.-L. Godard dit qu'il est le dernier des Impressionnistes. Lorsqu'Éric Serra compose le score du *Grand Bleu*, en revanche, il se place du côté de l'objet. Au jeu des correspondances debussystes héritées de Baudelaire va se substituer une démarche en termes de stricte analogie. L'abondance de sons graves et de réverbération qui caractérise l'écoute sub-aquatique va se retrouver transposée point par point sur la bande-son, des cris de dauphins sans doute échantillonnés venant ça et là accentuer la volonté imitative (le tout sur fond de mélodie tonale indispensable à un film qui ne sera rentabilisé qu'en étant vu par le "grand public").

Pour Debussy, en 1903, il s'agit d'un choix esthétique, mais pour les concepteurs-son du cinéma sonore, il s'agira longtemps d'une obligation. Une disparité technologique interdira cinquante années durant au cinéma de transposer à sa dimension sonore les effets illusionnistes qu'il multiplie sur le plan

visuel. Cette contrainte - excédant le champ musical - aura des conséquences en termes de réalisme : les deux sensations les plus couramment éprouvées par un auditeur quelconque, et qui concernent la variation de dynamique et la localisation des sources sonores tout autour de lui dans les six directions de l'espace, le cinéma ne va pas pouvoir les rendre directement. Tout ce temps, la dynamique sonore sera rabotée aux deux extrêmes (du côté des *pianissimi* par le souffle ambiant, du côté des *fortissimi* par la puissance d'amplification / diffusion), et les cinéastes donneront au spectateur l'impression d'une dynamique élevée en filmant simplement la réaction d'un personnage (pour caricaturer, il grimace ou se bouche les oreilles) et l'impression de la présence d'une *source sonore englobante* en usant simplement de réverbération.

Les performances des systèmes d'enregistrement / reproduction sonore ne permettaient pas de procéder autrement, jusqu'à ce que la fin des années soixante-dix voit l'apparition puis la généralisation des systèmes multipistes. Il sera possible alors de délivrer des sons couvrant toute l'échelle dynamique et d'imiter de façon illusionniste la présence de sources englobantes. On aboutira à l'*effet de bain* procuré par les films-concerts, et qui donne au spectateur la sensation de flotter au centre d'un magma dont les sons, surtout les sons graves à grande dynamique, touchent directement, comme l'eau du bain - et même de façon bien plus *intrusive* qu'elle - son corps entier. Ce flottement repose également sur un certain nombre d'indéterminations, notamment concernant l'appartenance des sons à un univers (flou de la frontière entre diégétique, c'est-à-dire monde de l'histoire, et extra-diégétique), et leur mode de production (est-ce de la flûte ou du synthétiseur ? etc.).

# Image - De la perspective au point de vue : une compression de l'espace-temps

*Francine Lévy, professeur d'arts plastiques et sciences de l'art, ENS Louis Lumière*

L'image cinématographique, tout en se référant sans cesse, par la voix de ses chefs opérateurs, à la peinture classique, omet gravement de se référer à ce qui a permis son épanouissement et parfois sa talentueuse technicité : le dessin. On peut les comprendre, le dessin nécessite un apprentissage dont la caméra et l'appareil photo dispense : celui de reproduire l'espace selon une perspective que l'œil reconnaît comme étant sienne.

L'image photographique et cinématographique s'empare de l'espace en une fraction de seconde. Cette transmutation instantanée, qui a fasciné l'illusionniste Méliès et grâce à lui des spectateurs ébahis, est depuis longtemps devenue ordinaire. Si ordinaire même, qu'on en a désappris comment l'œil s'appuie sur les lignes pour conduire la main à leur dessin. Et, ce faisant, on a oublié que ce qui se dessine (ce qui se filme), doit être regardé d'abord.

Il arrive pourtant que le regard insiste, dans certains films. Il arrive aussi qu'une image persiste, parfois, bien après la projection, qu'elle se détache du flux filmique et vienne s'interposer, entre l'histoire et la mémoire. Cette image-là, qui est souvent indescriptible, semble contenir toutes les autres, être l'icône à travers laquelle le regard transite vers un autre espace, un autre temps. C'est à la poursuite de cet événement rare que je suis, c'est dans son sillage que je cherche.

Toutefois, et pour brûler quelques étapes sinueuses, je dirai que cette image, qui n'en n'est pas une, est toutefois "visualisable" à travers ce que je nomme "le point de vue", et qu'elle ne se détache du flux filmique qu'à certaines conditions, dont je n'ai pas encore fini d'inventorier le nombre ni les formes. C'est en utilisant la perspective optique, dont plus personne ne s'étonne depuis le XVe siècle (en Europe), comme un outil de décryptage de l'image que j'ai compris à quel point elle était précieuse, riche de possibilités visuelles et de sens, et à la fois, extraordinairement illusionniste. Elle est le fruit du monothéisme, et de l'invention du concept d'infini. Autant dire un point de vue unique. Mais c'est en la subissant péniblement au long de films sans corps et sans esprit, que j'ai compris qu'elle nous emprisonnait dans sa loi, et que trop peu de cinéastes avaient osé la remettre en question, alors que la peinture avait depuis longtemps, par la force des choses, il est vrai, abandonné la représentation perspectiviste de l'espace.

## De la perspective et du point de vue

Nous savons que l'état perspectif de l'image est le résultat d'une vision monoculaire projetée par un Œil ou un Objectif et traduite par une main ou une mécanique optique. Le centre de l'image est rejeté à l'infini, donc, par essence, impossible à atteindre, à voir. On représente pourtant cet infini par un point (sans surface ni épaisseur) à l'intersection des lignes fuyantes. Ce point matérialise la limite du visible, limite au-delà de laquelle l'Observateur sait que le monde est continu sans pouvoir le vérifier. Il doit savoir aussi que ce point est totalement dépendant de sa vision propre donc de sa position d'œil dans l'espace. S'il se meut, alors le point (dit "de fuite" : ce qui s'échappe) se déplacera avec lui dans les trois dimensions de l'espace, la longueur, la hauteur, et la profondeur. Chaque infime mouvement de

son corps lui offrira une vision nouvelle du monde qui l'entoure. L'Observateur est, par sa liberté de mouvement, le créateur de sa propre vision de l'espace, et du monde.

Ce point, éminemment variable, est non seulement image du non visible, mais également figure du non figurable. Ce point, parce qu'il dirige le regard du spectateur sur une zone particulière de l'espace dans l'image, trahit non seulement la présence de son auteur en deçà de l'image, mais affirme son intention particulière de nous donner à lire une portion d'espace plutôt qu'une autre.

Toute composition en perspective, dénonce la position de l'œil qui regarde : c'est la place du peintre du photographe ou du cinéaste à l'œuvre, mais c'est aussi, face à l'œuvre finie, l'évidence de son absence, l'évidement de sa présence. Car, la toile et le plan film, sont des plans frontaux qui s'interposent entre l'œil et l'infini. Leurs cadres sont leurs limites, non seulement dans le plan frontal du réel auquel elles appartiennent, mais sont également leurs limites dans l'espace profond symbolique. Le cadre de l'image s'interpose physiquement entre l'œil et l'infini comme s'interpose une œuvre entre son créateur et l'infinité des regards qui se posent sur elle.

C'est pourquoi, l'usage de la perspective centrale convoque, plus que tout autre, la présence de l'artiste, aussitôt démentie par l'existence du cadre qui est très précisément le signe de son absence. Il est probable que ce soit à l'intérieur de ce double paradoxe, présence/absence, et infini/limite, que se joue et se déjoue toute création visuelle. La perspective restituée ne livre pas seulement l'espace qu'elle décrit comme le ferait un simple miroir, elle introduit une dimension plus abstraite : le regard du peintre, sa vision du monde. Elle est avant tout la réponse à un questionnement essentiel qui est celui du *point de vue*. Où suis-je, de quel endroit, à quelle hauteur, sous quel angle, en fonction de quels repères, et avec quel moyen (graphique ou optique) suis-je en train de regarder ce que je regarde, de reproduire ce que je vois ? Donner à regarder une image, c'est avoir, avant tout, choisi un point de vue pour soi-même mais aussi "à la place" du spectateur potentiel. Par la perspective, le spectateur est au centre du monde que l'on crée pour lui. Il est substitué à l'auteur, il siège à la place du réalisateur, il appartient à l'image. Son regard est conforté par la reconnaissance visuelle des espaces et des objets qui obéissent aux mêmes lois de la perspective que lui-même, dans le même temps et dans le même mouvement. C'est le processus d'identification même qui est en jeu.

Cette prise de conscience fondamentale est l'axe générateur de l'utilisation et de l'interprétation de la perspective employée par les artistes parce qu'elle contient en elle les indices, les signes, les lignes de l'intention signifiante. Le cinéma exerce une pratique consciente des lois de la perspective et de ses ressources dans l'image. La hauteur de la caméra est le premier paramètre déterminant dans notre perception de l'espace, elle favorise notre empathie physique à la narration. Dans *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), la caméra à 90cm du sol nous propose la vision subjective d'un enfant pédalant sur son tricycle dans les couloirs de l'hôtel. À cette hauteur, les plafonds semblent très haut, les couloirs très longs, et l'ensemble renforce le sentiment de solitude et la vague angoisse de l'enfant. Par contre, l'œil "sans gravité" de la caméra "0" dans *Snake Eyes* (Brian de Palma, 1998) fait de nous des témoins sans regard. On en verra un peu plus loin le ressort scénaristique. À toutes les hauteurs de point de vue, intermédiaires entre ces deux exemples, l'intention est signifiante et, en principe, affirmée comme telle. Il n'y a pas de hauteur "normale" comme on l'entend souvent dire sur les plateaux, un peu négligemment.

Le second paramètre déterminant de la perspective cinématographique, est celui de la visée. La visée est l'angle que forme l'axe optique de la focale avec "l'objet" de la prise de vue, acteur ou élément de décors. La visée agit de façon invisible, mais avec autant de précision, qu'un câble tendu dans la profondeur de l'image. La visée pourra effleurer un personnage, ou le percuter. Dans l'espace, la visée peut être directe (globalement frontale et centrée sur le sujet) ou ambiguë (rasante et décadrée). L'ambiguïté de la visée est une figure subtile, trop rarement utilisée, qui déjoue notre aptitude à reconnaître immédiatement l'image. La visée rasante est une possible démarcation ironique de l'image envers l'efficacité de la restitution photographique : si un escalier est filmé à 45° de son axe, il se développe dans l'espace de façon intelligible. Il n'en est pas de même lorsqu'il est filmé de face au

beau milieu de sa volée : on ne verra qu'une alternance d'horizontales dont on ne saura déterminer, un instant, précisément, quelle est la marche et quelle est la contre marche.

Grâce à la perspective optique, ce que nous donne le point de vue au cinéma, en photographie, et qu'il nous donnait dans la peinture classique depuis le *Quattrocento*, c'est une sensation de reconnaissance, une totalité homogène et mimétique. Un tout qui s'interprète, non seulement en termes de composition, laquelle reste fermement contrainte par son cadre, mais qui affirme également le point de vue de l'auteur, sa relation à l'espace et au sujet. Or, comme nous venons de le voir, avec la hauteur et la visée, composantes essentielles de la construction perspective de l'image, l'adhésion à la narration, à l'illusion cinématographique est toute entière comprise dans cette relation. Relation qui, depuis l'invention des outils optiques de captation d'images, est souvent considérée comme une évidence, car la représentation photographique, qui en naissant a bouleversé la représentation picturale <sup>1</sup>, est devenue à son tour, plus souvent que la réalité elle-même, le référent visuel essentiel.

La perspective optique, donc, captée et non plus construite, reste toutefois le lieu possible d'une expérimentation visuelle, liée à la narration. D'autant que l'impassibilité de l'outil optique est maintenant ébranlée par l'outil numérique. La question qui se pose à présent est celle de l'évolution possible des formes narratives par l'image cinématographique. Et principalement, celle de son évolution formelle au regard de l'analogie puissante (et nécessaire) avec le réel que nous proposent les outils optiques et numériques. Comment déplacer le spectateur du centre de l'image, comment le mouvoir mais aussi l'émouvoir autrement ?

On sait généralement ce que la perspective optique nous donne, mais il faut à présent nous interroger sur ce qu'elle nous soustrait. Dans le "tout donné" de la captation, n'y a-t-il pas de "non vu", de ce que les artistes et les peintres en particulier, dissimulent sous les voiles de l'apparence, et qui, ne se révèle que très progressivement, et tout particulièrement en changeant de "point de vue".

*"Le cinéma ne peut qu'offrir un espace illusoire et limité en trois dimensions qui doit devenir significatif dans les limites rigides d'un cadre rectangulaire, et il ne peut traditionnellement offrir qu'un seul angle de vue à la fois. Envisagez de renverser la situation et d'essayer de recréer un lieu réel avec les seules informations données par le film ; ce paysage serait fait de vides et de blancs et de détails inutiles."*

Cette hypothèse ironique, émise par Peter Greenaway, tend à confirmer que la question du point de vue au cinéma, tient moins à l'analyse de ce que le point de vue optique nous donne, indices et intentions, ce dont quelques réalisateurs se délectent, que de ce qu'il nous soustrait (rarement intentionnellement). C'est dans les "vides" les "blancs" et les "détails inutiles" que se tisse la trame invisible de "l'espace-temps" dans lequel toute narration s'accomplit. Cet espace global dont la forme finale, jamais expressément vue, mais toujours ressentie, contient la totalité du film et la réduit à une forme primaire, simplifiée, asséchée, qui deviendra, dans le meilleur des cas, l'icône du film, son indice premier, l'image que j'avais nommée "dissolue" <sup>2</sup> parce qu'elle était dissoute dans le flux cinématographique, et sujette à toutes les compromissions. Pour la découvrir et la formuler, il m'a fallu d'abord "assécher" le flux narratif et en découvrir le lit.

*"Et qu'est ce que transmettre, sinon extraire un stock d'un flux, un résidu pérenne, d'un matériau biodégradable, un corps dur d'un corps mou ?" <sup>3</sup>*

Cette image a fini par se révéler : elle est devenue visible au cours d'un processus analytique que j'ai mis en œuvre, au cours de ma thèse <sup>4</sup>, pour des peintures narratives antérieures à la mise au point géométrique de la perspective au XVI<sup>e</sup> siècle. J'avais choisi les "Scènes de la Légende de Sainte Barbe" d'un maître flamand du premier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

## Scènes de la Légende de Sainte Barbe

La raison principale de ce choix tenait à ce qu'il y avait, dans cette œuvre, comme dans quelques autres de la même époque, y compris en France, une multiplicité d'espaces et donc de points de vues dans un cadre unique. Cette multiplicité de points de vue était signifiée par des perspectives différentes obéissant à des points de fuite distincts. La totalité de ces perspectives cohabitaient dans un espace unifié par un seul cadre. Mais, surtout, elles ne se manifestaient pas individuellement, au contraire, elles participaient puissamment à la narration et homogénéisaient parfaitement la représentation de l'espace à la surface de la toile.

Cette peinture m'a semblé, tout à la fois, extraordinairement inhabituelle au regard de la géométrie classique, comme si elle contenait un secret perdu depuis les Lumières et la Raison, et, simultanément, merveilleusement moderne au regard de l'entraînement cognitif intensif que subit notre fonctionnement visuel depuis la fin du XXe siècle. Elle contenait entière, et à elle seule, du temps, de l'espace, et du mouvement. Elle racontait une histoire longue, et fort romanesque.

Je me suis interrogée, puisqu'il s'agissait d'une œuvre hagiographique, sur le temps écoulé et la durée respective des événements relatés. J'ai tenté, en quelque sorte, une "cinématisation", selon le terme de Malevitch, de l'œuvre peinte.

Comme au cinéma, il y avait un montage de plans successifs contenant leur propre durée et leur propre espace signifiant. La successivité des scènes était confirmée, à la fois par le su des événements marquants la vie de Sainte Barbe, mais aussi naturellement, par une direction donnée à la lecture de l'œuvre peinte qui correspondait à celle de la lecture de l'écrit : de gauche à droite et de haut en bas.

J'ai alors procédé à un découpage chronologique, scène par scène, en faisant coïncider graphiquement, à la fois la position au sol du personnage Barbe dans son espace, et le point de fuite correspondant au décor dans lequel elle était inscrite. Puis j'ai relié, en une trajectoire au sol les différentes stations du personnage, et les différents points de fuites successifs.

Une forme en trois dimensions s'est déployée sous mes yeux, enveloppant chaque scène, et m'indiquant précisément chaque "point" de montage. En trois dimensions, ces "points" de montage, étaient en réalité des plis qui se formaient sur une nappe spatio-temporelle contenant la totalité des événements de la vie figurée de Sainte Barbe. Chacun de ces plis délimitait un espace-temps particulier. Selon la surface et l'inclinaison de la nappe, on pouvait déduire que l'événement ponctuellement représenté, avait été lent ou bref à se produire. Lorsque la surface était large et peu inclinée, Sainte Barbe endurait son enfermement. Lorsqu'elle subit le châtime par l'épée, infligé par son père, la nappe est étroite et fortement inclinée. Mais, c'est la figuration du passage de la mort terrestre de Sainte Barbe à sa sanctification, qui a retenu toute mon attention. En effet, Sainte Barbe apparaît encore deux fois après sa mort, dans un espace symbolique divin qui est, toutefois, matérialisé au sol, sous forme d'une rotonde ouverte sur le reste du décor.

Qu'advient-il de l'espace et du temps auprès de Dieu ? La réponse graphique livrée par la nappe spatio-temporelle est celle d'une quasi-immobilité. Les deux points de fuite correspondant aux deux présences simultanées de Sainte Barbe sont alignés verticalement sur la même colonne. Autant dire qu'ils sont presque confondus ! La nappe spatio-temporelle s'immobilise en se réduisant à une ligne virtuelle en deux dimensions. La "nappe" disparaît. La sanctification de Sainte Barbe s'accomplit ainsi par une réunification de l'espace et du temps. Espace qui converge vers un seul infini, sans durée, ou éternel. Cela induit que l'espace de l'image, homogénéisé par le point de fuite unique (le point de vue unique), celui que nous restitue la peinture post renaissante, et depuis, la photographie et le cinéma, est un espace confusément ressenti, depuis longtemps, comme intemporel et pourquoi pas divin. De fait, cet espace-là a exclu les "vides" les "blancs" et "les détails inutiles". Unifié par un seul regard, un seul œil même, il contient le TOUT (l'éternité).

Ce qu'objecte la "cinématisation" de *Scènes de la Légende de Sainte Barbe* vis-à-vis de la narration, c'est que s'il y a narration, il y a une durée, que la durée nécessite de l'espace, mais que cet espace peut être considérablement réduit, voire plié et se superposer sans que la narration n'en pâtisse, ce qui peut justifier la simultanéité des apparitions (présences). Par contre, les apparitions ne seront inscrites dans un temps défini que si l'espace (même réduit) qui leur est afférent est cohérent, c'est-à-dire corresponde à un point de vue perspectif lui-même défini.

En focalisant le regard sur l'intention plus ou moins affirmée des auteurs, le cinéma nous donne le plus souvent à voir des images littéraires, des images organisées comme le langage, à l'efficacité signifiante certaine, mais sans que l'efficacité de la représentation elle-même ne soit réellement mise en jeu. L'image pourrait, si elle se détachait de cette, très tentante, mais très stérile, ambition d'être éternelle (divine), assumer et exploiter au mieux sa composante spatiale en cherchant à multiplier les points de vues dans un même cadre, à démultiplier le potentiel narratif du cinéma, à augmenter et épaissir le sens du récit.

C'est une tentation à laquelle certains réalisateurs ont cédé, par des voies diverses qui n'ont pas toutes de pertinence spécifiquement visuelle. Il semble, en effet, que les tentatives les plus fréquentes soient des tentatives scénaristiques aux dépens des tentatives visuelles et/ou plastiques. C'est, en partie, justifié par le fait que, jusqu'à une époque récente, les années 1990 en France, l'image cinématographique était difficilement manipulable et que les solutions techniques qui auraient permis une multiplication de points de vues simultanés sur un plan étaient risquées pour la pellicule même.

Ettore Scola, dans *La Terrasse* en 1980, tentait l'expérience en prenant pour cadre, sur la durée du film, une soirée et des invités sur une terrasse de Rome. Il nous livre, successivement le point de vue de chacun, sur les mêmes événements, observés d'endroits différents. Malheureusement, la représentation de l'espace global reste remarquablement indifférente à la multiplicité de ces points de vues. Son illusoire homogénéité concède au récit, comme souvent, un rôle prépondérant, aux dépens des potentialités visuelles. Par contre, la même année un jeune réalisateur polonais, Zbigniew Rybcynski dit "Zbig" réalise *Tango* et obtient, pour ce court-métrage dit "expérimental" un Oscar aux USA. De fait, *Tango* est une performance technique exceptionnelle, doté en sus d'un humour et d'un talent que les marchands d'électroménager ne se sont pas privés de recycler dans leurs publicités <sup>5</sup>.

### TANGO - Zbig - 1980

La caméra est fixe, haute et plongeante sur le décor d'une chambre : c'est un œil sans affect, presque "sans gravité", un œil sans regard. La pièce est vide. Un ballon jaillit par la fenêtre. Un enfant apparaît à sa suite, escalade la fenêtre, récupère son ballon, ressort par la fenêtre. Le ballon rejaillit par la fenêtre, avec le même mouvement, le même tempo. Pendant que l'enfant à sa suite, avec les mêmes gestes, récupère son ballon, une femme entre dans la chambre, va au placard l'ouvre, se déshabille et se change. Entre temps, le ballon est revenu trois fois, et l'enfant reparti trois fois. Progressivement la pièce va se remplir d'une foule de personnages qui obéissent à un mouvement et à un rythme qui leur est propre, différent pour chacun, et cyclique. Il s'agit en fait, systématiquement de la même prise multipliée et réincrustée.

Ce ballet hallucinant, rythmé par le tango de la bande sonore, pousse à son comble, à l'époque, la complexité visuelle cinématographique. Le temps et le mouvement y bégaiant, en apparence, niant brusquement, par l'image, la traditionnelle fluidité linéaire cinématographique. Mais le temps et le mouvement s'accomplissent quand même : certains personnages disparaissent, d'autres apparaissent, le cycle de certains de leurs mouvements s'allonge ou se raccourcit, finalement, doucement, la pièce se vide. Elle est vide. Et l'on reste sidéré d'avoir vu, au gré des divagations de nos yeux surexcités, une femme se déshabiller et se rhabiller sans cesse, une mère changer son bébé, un plombier entrer par une porte et sortir par une autre, l'enfant rattraper son ballon, un groupe s'asseoir et boire autour d'une table, un couple se coucher et faire l'amour et de nombreuses autres scènes encore cent fois répétées, sérialisées. L'espace qui les contient, lui, est resté parfaitement immobile et constant. Chacun était

animé dans son temps et son espace propre. Par la prouesse technique des caches et des incrustations multiples, à la limite de la résistance de la pellicule, ils ont cohabité visuellement en surnombre dans un décor très limité (cadré), tout en continuant à agir comme s'ils y étaient seuls.

Dans cet exemple, exactement comme dans celui de *Scènes de la Légende de Sainte Barbe*, le paradoxe est visuel : la confrontation et la simultanéité des temps individuels dans un espace que chacun s'approprie sans se douter qu'il est commun, nie fondamentalement la loi perspective de la représentation de l'espace, malgré et aux dépens du mode de captation.

Je veux dire, essentiellement à propos des nouvelles formes narratives pour le cinéma, qu'il y a, à raconter des histoires subjectives, qui se déroulent dans des temps subjectifs, une nécessité à les situer dans des espaces rendus visiblement subjectifs. Cette subjectivité peut être rendue visible par différents moyens : celui qu'emploie Zbig est très similaire aux moyens mis en œuvre par le peintre des *Scènes de la Légende de Sainte Barbe*, il a attribué à chacun de ses personnages un espace subjectif en leur accordant un temps propre. Ce temps, visiblement distinct de ceux qui le jouxtent, contredit la perspective globale de l'image, tout en lui conservant une homogénéité parfaite.

De façons différentes, essentiellement sur le mode narratif, Brian de Palma avec *Snake Eyes*, et David Lynch avec *Mulholland Drive* sont à la recherche de ce que "le temps cadré"(la perspective cinématographique) nous a soustrait. Dans *Snake Eyes*, la dispersion du regard et l'hystérie des sens (auditifs et visuels) préfigurent d'entrée la confusion qui va traverser cette enquête policière à huis clos.

### **SNAKE EYES - Brian de Palma - 1998**

Le huis clos se déroule dans une grande salle de sport circulaire attenante à un casino et à un hôtel. Un meurtre a lieu pendant un combat de boxe, les "14 000 témoins oculaires" sont retenus dans le casino. "On a 1500 caméras, 800 pour le casino, 720 pour l'hôtel et quatre caméras par zone de jeu"explique le chef de la sûreté. On sait en outre qu'il y avait quatre caméras autour du ring où se déroulait le combat.

Les conditions sont réunies, en apparence, pour que la vision soit absolument et définitivement circonscrite. Tout est organisé et présenté de façon à nous faire croire que rien n'a échappé à la vue, directe ou enregistrée. Et, de fait, dès le début de l'enquête, on sait qu'une des caméras a enregistré un indice de taille : l'un des deux boxeurs s'est "couché"volontairement. Il n'a pas été atteint par le coup de poing fatal ; l'axe caméra (et sa hauteur) révèle que le coup n'est pas porté.

C'est le KO qui déclenche l'assassinat, mais aucun des 14 000 témoins, et aucune des 1500 caméras n'a rien vu. Le coup de poing agit successivement de façon centripète et centrifuge : en se produisant (apparemment) là où on l'attend, il concentre sur lui toute l'énergie portée par les regards convergents. En ne se produisant pas vraiment, il révèle le "pli" qui va inverser la direction du regard (l'enquête) et le projeter jusqu'aux limites du cadre (le stadium). À cette intersection-là, celle de la mâchoire et du poing, précisément, le point de vue n'existe pas : le KO du boxeur n'est que diversion ; à la fois point de fuite de la convergence des regards (simulation de perspective rationnelle), et lieu exact de son absence (évidence de l'image/illusion fictionnelle : on sait bien qu'au cinéma, aucun coup de poing n'est jamais porté).

En effet, ce dispositif de circonscription de l'espace, habilement induit dès les premières minutes du film (panoramiques, filés circulaires) contrairement à ce que l'on ressent, est un leurre : le sujet du scénario est, en fait, celui de l'aveuglement, de l'obturation, de l'obstruction de la perspective visuelle. En obligeant le regard vers le ring, Brian de Palma décentre l'espace de l'action. Toute l'énigme se développe et se résout, en effet, en deçà : non pas hors de vue (hors champ), mais hors de regard. C'est pourquoi, Nicolas Cage, qui mène l'enquête de bout en bout, ne comprend que très tardivement, faute de s'interroger sur ce qu'il voit, que la caméra qui lui a révélé le KO simulé, est l'œil "gravité 0", une

caméra (secrète) fixée sur un ballon au plafond du stadium. Et donc que c'est cet "œil"(divin ?) qui lui révélera le responsable du meurtre.

Cet enregistrement sans regard, n'a rien soustrait à la vue du policier, mais le policier n'a pas regardé ce qu'il a vu. Cette image, non intentionnellement cadrée, en plongée totale, donc réduite à deux dimensions aux dépens des trois dimensions de la perspective visuelle, semblait ne délivrer que des informations partielles, alors qu'elle offrait potentiellement la totalité des informations. Le point de vue de toute image captée optiquement est prioritairement spatial, et, faute d'en faire le premier paramètre d'analyse, notre regard sur l'image est partiel, l'information qu'elle nous délivre est incomplètement perçue, que cette information soit narrative ou cognitive. Il semble que Brian de Palma en sous-titrant son film *Snake Eyes : seeing is deceiving* ne voulait rien signifier de plus.

Dans *Mulholland Drive* de David Lynch, tout le monde perçoit l'inversion du point de vue narratif, puisque le rôle des deux femmes s'inverse symétriquement au cours du film. Mais comment cette inversion se produit-elle et surtout s'accompagne-t-elle d'une rupture de point de vue spatial ? En changeant de personnalité et de destin, comment, visuellement, ces deux femmes subissent-elles la modification de leur espace-temps ? Rien, en effet, dans le scénario, n'indique qu'elles aient volontairement échangé leur rôle, par contre, quand leur espace-temps s'est "plié", "bouclé" sur lui-même, les événements vont se modifier.

J'ai imaginé que l'image de la nappe spatio-temporelle de ce film est celle de l'anneau de Mœbius : un ruban étroit, refermé sur lui-même en une torsion, dont la surface externe devient, dans la continuité linéaire du regard sa surface interne. À quel moment et sous quelle forme cela se produit-il ?

## MULHOLLAND DRIVE - David Lynch - 2000

Mulholland Drive est, comme son nom l'indique une route, mais une route sinueuse qui serpente sur les collines de Los Angeles. Comme toute route sinueuse, elle révèle après chaque virage une vue différente, qui a été précédemment masquée par la paroi de la colline qui la surplombe. La route est le ruban.

C'est sur cette route, quelques instants après le générique, que se produit l'accident de voiture dont "Rita" va s'extraire, amnésique. Cet impact, outre qu'il déclenche l'argument sur lequel va se construire toute la première partie de la narration, est, comme cela se produit dans *Snake Eyes* un point de fuite aveugle, le point de rencontre matérialisé de tous les regards, et simultanément l'origine de toutes les hypothèses, de tous les points de vues centrifugés. Car ce qui importe, est moins l'impact (qui a réellement eu lieu cette fois, et qui a été filmé simultanément par trois caméras), que le lieu où il se produit : sur *Mulholland Drive*, une route où le "point de vue" change sans cesse.

Sur le versant scénaristique, il est essentiellement question du double et du dédoublement : des personnages, des événements, des scènes, des plans. Cette figure double, fendue, forte en potentiel narratif et déjà souvent traitée en littérature et au cinéma trouve ici une expression visuelle particulière. La plus remarquable, parce que la plus simple, est celle de la double présence simultanée : David Lynch a choisi deux actrices différentes, mais il porte sur elles deux points de vue perspectifs différents. L'une est l'autre : dans un autre espace-temps, dans une autre durée, dans un autre lieu. L'une, Betty, est en devenir, l'autre, Rita, a achevé un parcours et elle perdu la mémoire.

Leur présence simultanée à l'écran est crédible parce qu'elle ne se produit pas sous forme de "clone", mais, comme dans les *Scènes de la légende de Sainte Barbe*, en tant que présence dans deux espaces-temps différents mais homogénéisés par le décor. Toutefois, comme dans *Snake Eyes*, c'est un procédé d'égarement du regard qui autorise cette simultanéité. Elles sont rarement ensemble dans le même cadre, et, lorsqu'elles y sont, elles sont côte à côte, ressemblantes, et prêtes à se fondre l'une dans l'autre. Ce qui d'ailleurs se produit à l'image, dans un plan d'amour fusionnel, où le profil de l'une se confond avec la face de l'autre, et le visage double qui se révèle, comme sur un tableau de Picasso,

semble être deux points de vues sur un même visage. Le dédoublement des objets (clefs, sac à main plein de billets de banque, cendrier, lampe de chevet, téléphones), et la répétition de certaines phrases "*That's the girl*" favorisent la même interprétation. Lorsque que Rita est sur le point de recouvrer la mémoire, Betty disparaît. Le ruban de leur espace-temps a accompli sa volte. Elles vont de nouveau se rencontrer, mais Rita sera Camilla et Betty sera Diane.

Sur le versant visuel, l'image du ruban de Mœbius est annoncée, dès le générique, par deux plans courts successifs, montrant, de nuit, les feux arrière d'une voiture roulant une fois vers la droite du cadre, et au plan suivant vers la gauche du cadre. Puis, en la suivant de près, dans la nuit, on ne peut que lire sur la plaque d'immatriculation "2 GAT" (deux portes). Mais c'est la grande perspective de nuit sur Los Angeles, toute tendue par les fuyantes éclairées des avenues convergeant vers l'horizon, qui annonce réellement le cadre du premier point de vue, celui de Rita tout juste extraite de la voiture accidentée. Dans ce plan subjectif, réalisé au *steadycam*, on ressent, physiquement, l'impossibilité d'éviter (pour Rita) cette jonction impérative vers l'horizon, vers ce qui est tracé.

Pour atteindre la ville, elle traversera les rubans de plusieurs avenues. Autant de plans et de surfaces successifs, "sous" le niveau desquelles elle descend. Lorsqu'elle a atteint le fond de la vallée, elle est presque perdue dans un plan très large, filmé au ras du sol, qui donne aux palmiers une hauteur spectaculaire. Ce changement d'échelle du personnage dans le cadre correspond au changement de hauteur du point de vue caméra autant que du point de vue scénarique. Mais ce changement d'échelle spatiale correspond surtout au changement d'échelle temporelle. Elle pénètre sur le ruban que David Lynch va tordre pour elle : rues, routes, ligne blanches, perspectives longues et déroulées. De même, lorsqu'elle se faufile dans un appartement vide, on la découvre à la fin d'un petit travelling vertical lent et très serré qui glisse intentionnellement sur la surface de la table de la cuisine, pour nous la révéler cachée "sous la surface" de la table. Les plans horizontaux, les surfaces et les passages de ces surfaces à d'autres sont spatialement la traduction d'un temps "traversé", non mesurable. Ce sont les "blancs" et les "vides" que le cinéma cherche en général à éviter, mais qui permettront à David Lynch d'inverser imperceptiblement l'espace-temps de sa narration.

À la recherche du moment T, de l'image "clef", de l'instant du pli, je découvre que la "torsion" de l'espace-temps ne se produit pas simultanément à l'image et sur le plan narratif factuel. L'inversion temporelle se produit, dans le champ narratif au moment où Rita ouvre la boîte bleue dont elle détenait la clef sans en connaître en l'usage. Malheureusement, visuellement, à cet instant, il ne se produit qu'un décevant zoom avant suivi d'un fondu au noir, qui très (trop) facilement autorise n'importe quelle modification radicale de la diégèse.

Par contre, la vraie inversion spatiale se produit peu après, hors toute présence, lors d'un long travelling avant, dans la pénombre de laquelle n'émerge qu'une fente lumineuse provenant d'une fenêtre éloignée. Le travelling commence dans le décor de l'appartement qui a servi de refuge à Rita, et de scène à toute la première partie de l'histoire. Mais, par une surimpression invisible et largement favorisée par la pénombre et la présence superposable de la fenêtre, le travelling avant aboutit dans le bungalow de Diane, le personnage principal de la seconde partie.

Ainsi, dans une durée que le cinéma nous offre comme continue, un changement radical d'espace visuel et narratif a eu lieu. Toutefois, cet artifice parce qu'il s'appuie sur une continuité visuelle (et non pas sur un point de montage) permet de nous plonger, non pas dans l'avenir du récit, non pas dans son passé, mais, dans une autre dimension du temps de l'histoire. Un temps où Rita s'appelle Camilla et où Betty se nomme Diane. La torsion de la nappe temporelle est accomplie. La surface du ruban est restée lisse et homogène, mais le point de vue narratif s'est infléchi, on est passé sur "l'autre versant" du ruban (de la route).

La subtilité et la discrétion avec laquelle l'image "dissolue" de ce film se révèle est, pour moi, une source d'admiration pour l'intelligence du montage de Mary Sweeney. Toutefois, des tentatives de multiplication de points de vue perspectifs et temporels, nettement plus visuelles et plasticiennes ont

eu lieu au cinéma. Elles prennent des formes plus contemporaines, en faisant appel à des codes visuels plus complexes. Lorsque la peinture moderne exprime une idée abstraite, elle s'autorise le polyptyque : en multipliant les cadres, elle crée de l'espace et du temps ; elle se cinématise même parfois, comme on peut le voir dans les œuvres de David Salle ou de Sigmar Polke par exemple.

Au cinéma, mis à part les expériences d'Abel Gance, et bien qu'immobilisé dans un cadre unique, Peter Greenaway a été l'expérimentateur constant des concepts théoriques et visuels qui ont fait évoluer la peinture de la représentation monoculaire de l'espace, à l'expression libre des formes, des espaces, et du temps.

### THE PILLOW BOOK - Peter Greenaway -1997

Dans les premiers courts-métrages de Peter Greenaway, la sérialité domine : sérialité du montage <sup>6</sup>, sérialité du thème (*Windows, Les Morts de la Seine, 101 Bathrooms* etc.), puis, venu au long-métrage, il ne cessera de questionner la vue et le point de vue, sous toutes ses formes : scénaristiques, spatiales et temporelles.

La question de l'espace et de sa transcription est au centre de tous ses films. Dans *The draughtman contract* (Meurtre dans un jardin anglais) où il est fait contrat à un dessinateur de réaliser douze dessins d'une propriété luxueuse, en excluant tout élément vivant, homme ou animal, ce sont précisément les indices (immobiles) transcrits par les dessins (le point de vue du dessinateur et non celui de la caméra) qui vont dénouer l'énigme. Mais c'est dans *Prospero's Book* (grâce à la HDtv) et plus tard dans *The Pillow Book* grâce à l'apparition des trucages numériques pour le cinéma, qu'il tentera la vraie simultanéité visuelle de deux espaces-temps distincts dans un même cadre. Il évidera le centre du cadre de certains plans de *Prospero's Book* en y incrustant un second cadre, homothétique, contenant une autre image, elle aussi en mouvement.

Il ne s'agit pas, là, d'un artifice optique, qui comme celui du miroir des *Ménines* de Vélasquez ou celui des *Époux Arnolfini* de Van Eyck, agrandirait l'espace représenté par l'intrusion du hors champ, mais bel et bien d'une énucléation de l'espace central, au profit d'un autre cadre contenant un espace hétérogène au premier. La restitution de l'espace hors-champ prolongeait la vision dans la profondeur de l'espace par rétro-projection du point de fuite à la surface de la toile. Il s'agissait de restituer un espace total : le devant de l'œil, mais aussi l'arrière, le vu et le su.

L'incrustation de deux espaces hétérogènes, simultanés, centrés l'un par rapport à l'autre dans un même cadre mais dans des mouvements différents, introduit une "pliure" de l'espace-temps dans l'image. Pliure qui correspond, à une simultanéité apparente de deux mouvements contraires ouvrant deux espaces différents. Le mouvement de l'une confronté au mouvement de l'autre crée un espace nouveau, intermédiaire à leur cadre, qui convoque le "manipulateur" de l'effet comme un *deus ex machina*. Ainsi, exilé de la troisième dimension de l'image, sa profondeur, le créateur s'immisce dans la quatrième dimension de l'image : l'espace-temps.

Avec *The Pillow Book*, l'incrustation de l'image simultanée n'est plus systématiquement au centre du cadre, mais en imposte dans l'un des angles du cadre. Parfois trois impostes apparaissent simultanément, parfois quatre. Leur disposition sur le fond sont variables. Elles correspondent souvent à la subjectivité de l'un des personnages : un couple qui s'embrasse, proche d'une fontaine, est distrait par les flashes d'un photographe. Ils se retournent. L'axe caméra change et la fontaine sort du champ. L'imposte apparaît alors dans l'angle supérieur droit, carrée, cadrant l'eau qui coule, ailleurs. L'eau qui coule semble être ici la figure de la pensée distraite de l'un des deux personnages pour la fontaine qui coule toujours, ailleurs, dans un autre "cadre" que celui qui joue. Le temps de l'action dans l'imposte est tantôt postérieur tantôt antérieur à celui qui s'écoule dans le cadre principal. Parfois, les impostes, lorsqu'elles sont centrées, dédoublent l'action dans une dominante colorée différente, parfois même avec une légère transparence ou un léger décalage temporel, comme si le présent bégayait, sursautait, sans pouvoir réellement avoir lieu.

Toutefois, les images les plus remarquables sont celles qui mettent en présence plusieurs fois le même personnage dans la même image, que ce soit par les artifices de l'incrustation, des reflets, et des axes de visée. Dans ces plans, le point de vue, en se multipliant s'affirme en une répétition formelle et signifiante qui confère à l'image un espace concentrique. Cette forme visuelle, au contraire de celle, dépliée, dans les *Scènes de la Légende de Sainte Barbe*, est repliée sur elle-même. Elle fonctionne en "couches" superposées, qui, tout en faisant référence à la peinture (et aux livres, thème du film), provoque, grâce au mouvement propre à l'image cinématographique, un réel décentrement de la perspective visuelle. Ce décentrement s'accompagne d'une ambiguïté du sens, par surcharge, qui déjoue nos habitudes de lecture tout en étayant puissamment la narration.

Ainsi, lorsque Nagiko part à la recherche de son amant vers la maison de l'éditeur, on la voit pénétrer, en imposte (de dos et de nuit, en plan large), par une porte cochère dans un espace que l'on imagine être la cour de la maison de l'éditeur. Simultanément on la voit apparaître, à gauche du cadre dans l'image de fond, en plan taille. Alors que sur l'imposte, elle continue de pénétrer dans la cour, dans l'image de fond, elle demeure immobile à la vue, sur la véranda, des corps enlacés de l'amant et de l'éditeur. À cet instant, sa silhouette sombre, de dos, est visible simultanément sur le fond et dans l'imposte, tandis que la nuit estompe considérablement les contours du cadre de l'imposte. Elle semble être à la fois ici et là<sup>7</sup>.

L'action du fond a devancé celle de l'imposte. Elle a anticipé la stupeur de la découverte. Mais la simultanéité visuelle de sa présence, dans la durée, et dans l'espace global du cadre a décentré à la fois le regard et l'émotion. En effet, l'empathie naturelle que l'on éprouve pour le personnage est mise en échec par la distance que le dispositif provoque : ainsi, bien que le sens soit parfaitement lisible, il perd de son hégémonie au profit d'une émotion plus esthétique et plus intellectuelle qui est due à la stupeur, non pas de la découverte de la trahison, mais de l'inquiétante et étrange beauté de cette image. Une image toute de plans frontaux superposés, comme dans une estampe japonaise, où chaque strate surgit derrière la précédente sans liaison visible mais dans une incontestable et harmonieuse profondeur. Harmonie essentiellement due à ce qui est caché, plutôt qu'à ce qui est vu. Mystère de la coïncidence des formes et de leurs relations à la surface de la toile de l'écran. Apparition qui ne doit plus rien à la perspective et pourtant tout au "point de vue".

Chez Peter Greenaway, la forme et le fond sont toujours étroitement liés, intimement dépendants, et jamais, dans *The Pillow Book*, la juxtaposition, la superposition, ou l'incrustation ne sont purement formelles. Elles sont une des formes visuelles possible des points de vues multiples que le cinéaste veut porter à son sujet : des points de vues simultanément internes, externes, subjectifs, narratifs, et esthétiques. Il est même, parfois, explicitement référentiel. Lorsque Nagiko met le feu à son appartement, alors qu'en plan américain, on la voit tenir à la main un manuscrit en flammes, *La madeleine pénitente* de Georges de la Tour est en imposte au bas du cadre. Image pensive s'il en est, qui nie tout de la narration filmique, et qui suggère, plutôt que l'inévitable similitude visuelle, la conscience, intériorisée par le personnage, de la coïncidence entre le regard que l'on porte sur elle et celui qu'elle porte à son geste. Un pli de l'espace-temps qui fait coïncider le présent de l'image avec sa référence passée, mais aussi les durées respectives de notre regard sur chacune d'elles dont on sent qu'elles sont de nature et d'attention différentes, et qui interrogent l'illusion narrative. À cet instant-là, deux espaces perspectifs sont ouverts simultanément, qui convoquent deux temps, deux événements, mais qui fonctionnent en *écho polygraphique*.

L'imposte, loin d'être, dans ce film, une figure de style maniérée, cède souvent la place à des plans dont la construction optique est aussi subtile que parfaitement injustifiée par le décor. Ainsi, le dépeçage de l'amant par l'éditeur, pour s'approprier le texte calligraphié sur son corps, se dédouble dans un miroir incliné adjacent à la table des opérations. L'image est donc dédoublée et inversée selon une longue oblique à peine visible, qui traverse le cadre de part en part. L'action dédoublée et simultanément inversée par le miroir ouvre, encore une fois, par l'action contraire des mouvements linéaires, un espace bi directionnel, contradictoire, et pourtant "ravissant" au vrai sens du terme : qui nous saisit.

Et, comme pour ajouter une "projection" visuelle supplémentaire à ce dispositif déjà dense, la lumière de Sacha Vierny, (au comble de son plaisir), est actrice. Hors les projections calligraphiques sur les murs et les corps, qui, elles aussi, dévient à l'image une trop simple analogie avec le réel, les idéogrammes lumineux, parfois, s'éteignent doucement si l'on referme les battants des bibliothèques..."Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique mais parce que l'association des idées est lointaine, lointaine et juste" <sup>8</sup>.

On le voit, à travers ces quelques exemples, la question du "point de vue" est au centre de la création visuelle, et plus encore de la création cinématographique. Car, cette "image cinétique" qui nous déplace sans cesse d'un espace à un autre, d'un temps à un autre, offre un potentiel visuel et signifiant encore largement inexploré. Par une bonne maîtrise de la construction en perspective, et la conscience aiguë des paramètres qui la font subtilement varier, il est possible de travailler à la fois la surface de l'image et son épaisseur. Il est devenu possible également, de se libérer de la dictature de l' "objectivité" imposée par les optiques photographiques.

Erwin Panofsky relate un débat qui eut lieu, en 1572, à propos d'un bas-relief de l'annonciation, situé à 17 aunes au-dessus du sol, sous le Dôme de Milan dont on ne savait s'il fallait la représenter en contre-plongée, ou à la hauteur des yeux de l'ange annonciateur : "la disposition perspective d'une peinture devait-elle se régler sur le point occupé effectivement par le spectateur (...), ou alors fallait-il, à l'inverse demander au spectateur de s'adapter par la pensée à la disposition adoptée par le peintre ? " <sup>2</sup> Cette question, qui pourrait nous paraître à juste titre dépassée, puisque le point de vue est unifié par l'optique photographique, et qu'au cinéma la place du spectateur est fixe et assignée, reste pourtant cruciale et engage d'autant plus le cinéma contemporain à y réfléchir que les techniques numériques nous ont donné le moyen d'y "mettre la main".

Ce que l'objectivité des optiques impose, peut être contredit au profit de "*la disposition adoptée par le peintre*". Il y a pour le cinéma du XXI<sup>e</sup> siècle de nouvelles formes narratives à expérimenter et à mettre en jeu, à condition que le point de vue ne soit plus la simple conséquence d'une captation mais un vrai "parti pris" qui engage le corps dans l'espace autant que l'esprit dans le temps.

Enfin, ce que la multiplicité des expérimentations que les techniques numériques nous révèlent, subitement, et qui est déjà sensible, c'est que notre point de vue a changé. La perspective qui s'est construite sur le modèle d'une vision humaine et terrestre, aspirée par l'infini, en ligne droite, a, depuis que l'horizon vu de l'espace s'est refermé sur lui-même, considérablement perdu de sa pertinence. Le cyber espace et la présence virtuelle dont les concepts étaient, il y a moins de vingt ans encore, parfaitement obscurs au plus grand nombre, sont entrés de plain-pied dans le champ perceptif et cognitif. La terre est ronde et petite. L'information transite par l'espace, les images en viennent.

Cette projection inversée du point de vue, de l'espace vers nous, modifie subrepticement et pourtant considérablement notre rapport à l'image. En un demi-siècle, la force historique et séculaire que l'image tenait de son aptitude au témoignage s'est déplacée vers celle, scientifique et contemporaine, de la pré-vision et de la simulation.

En se multipliant dans l'espace, mais en convergeant vers nous, les images inversent la perspective que nous avons des événements. Lorsque les attentats du 11 septembre 2001 ont eu lieu à New York, ce n'était plus l'objectif qui visait l'image, c'est l'image qui a fondu vers l'objectif. La grande quantité de points de vues simultanés sur l'événement, plus que le circonscrire, l'a fossilisé, instantanément. Une icône s'est formée à travers laquelle la visée du regard transite vers un sens symbolique. Une image unique, résultante de toutes les autres, qui n'a ni espace ni durée s'est imposée. Une image que nous croyons avoir capté, mais qui nous a capturé.

"Oui  
la nuit est venue  
un autre monde se lève

comme si on avait supprimé  
la perspective  
le point de fuite" <sup>10</sup>

---

1. La peinture, elle, est devenue abstraite, peinture/peinture, support/surface, et lorsqu'elle est redevenue figurative, elle avait définitivement tourné le dos à la représentation de l'espace perspectif illusionniste.
2. LEVY F., *Du cinéma dans la peinture - L'image dissolue*, thèse de doctorat, Paris 1- Panthéon Sorbonne, 1998.
3. DEBRAY R., *Dieu, un itinéraire*, éditions Odile Jacob, Paris 2001, p79.
4. LEVY F., *Du cinéma dans la peinture - L'image dissolue*, opus cit.
5. Publicité télévisée pour la marque Ariston-99.
6. VERTICAL FEATURE REMAKE - Peter Greenaway - où la question est celle du montage, mais également des verticales. Une série de plans de poteaux et arbres dans la campagne, cadrés par deux, par trois, par bouquet ou seuls, souvent au niveau du tronc en excluant la ramure. Chaque plan est fixe et d'une durée variable. Un commentaire expose la préférence pour le nombre 11 qui est essentiellement vertical. À partir de ce nombre et par ajout successif de 1 on détermine le nombre d'image de chaque plan : 11 images puis 111 puis 1111, etc. La durée qui en découle dans le sens croissant rend la lecture du montage presque insupportable dans la mesure où l'on sent se rallonger inéluctablement chaque plan fixe lui-même inscrit d'une, deux ou trois verticales "naturelles".
7. Ces tentatives peuvent être différenciées de ce que l'on appelle au cinéma le "split-screen" et qui divise le cadre en deux (parfois plus) cadres simultanés et homothétiques. En effet, chez Brian de Palma par exemple, l'usage du "split screen", bien qu'en général, en effet, il simultanée deux points de vues différents sur une même action, ne produit pas exactement le même effet : le "split-screen" est souvent, pour lui, un mode de compression temporelle, une sorte d'économie sur la durée du film, qui donne, paradoxalement parfois, le sentiment que l'action se dilate à l'extrême. Mais jamais, l'un des cadres ne "s'incruste" dans l'autre, l'adjacence est nette, marquée, et revendiquée comme peut l'être celle d'un diptyque ou d'un triptyque en peinture.
8. GODARD J.-L., *Histoire(s) du cinéma*, tome 4, éditions Gallimard-Gaumont, 1998, Paris, p. 259.
9. PANOFISKY E., *La perspective comme forme symbolique*, éditions de Minuit, 1975, Paris, p. 161.
10. GODARD J.-L., *Histoire(s) du cinéma*, tome 2.

# Le son : les jeux de construction de la bande sonore

*François Thomas, professeur en études cinématographiques, université Rennes 2*

J'aborderai deux points principaux : les conceptions de la postsynchronisation et du bruitage ; les relations des sons entre eux au sein de la bande sonore et les différentes façons d'analyser celle-ci.

Disons tout de suite que, quelles que soient les conditions d'enregistrement, le son d'un film est une construction. La manipulation est là dès la prise de son initiale. Que ce soit à l'enregistrement, au montage son ou au mixage, on opère toujours une sélection des sons, donc une hiérarchie. Même le son direct du documentaire n'est pas dépourvu d'intervention. Celle-ci est implicite dans le choix du micro, sa position, le volume pour lequel il est réglé. Le son enregistré n'est pas vraiment "reproduit", il est d'emblée "interprété" et déformé. En fonction du choix du micro, en fonction de son emplacement, de son orientation et de ses déplacements, l'inscription du son dans l'espace n'est pas la même. Certains micros privilégient la source sonore qui est devant eux, d'autres captent très fortement toute l'ambiance du lieu. Le son direct enregistré sur le plateau est déjà souvent un mélange, opéré à partir de plusieurs micros placés dans le décor. Le comédien peut ainsi être enregistré par un micro HF (micro sans fil) qui garantit l'intelligibilité du texte mais ne restitue pas l'acoustique du lieu et auquel on ajoute un micro sur la perche qui redonne un sentiment de volume et d'espace.

Il demeure que l'enregistrement, en règle générale, est chargé de donner à la voix ou aux autres matières sonores davantage de présence et d'intelligibilité. Le dialogue, ou autre son, que l'on enregistre alors est sorti de son contexte spatial ; on pourrait le placer dans des décors tout à fait différents. L'important n'est pas la fidélité à l'espace, mais l'efficacité dramatique. Les sons doivent être immédiatement reconnaissables. Ils doivent apparaître cohérents au spectateur. Le souci n'est pas celui du réalisme, mais celui du vraisemblable.

## Son direct ou postsynchronisation : des esthétiques nationales

Son direct ou postsynchronisation (ou dégradé entre les deux) : les choix correspondent à des esthétiques individuelles de réalisateurs, sans doute, mais sur fond de choix national majoritaire. En France, où le son direct est perçu comme le garant de l'authenticité, nous avons même des inconditionnels du direct comme Éric Rohmer ou Jacques Rivette qui se refusent au moindre ajout *a posteriori*. Sinon, la postsynchronisation est plutôt perçue comme un palliatif, un mal nécessaire. Aux États-Unis, on estime que 60 à 70 % du dialogue d'un film est du son direct.

Dans d'autres pays, comme en Inde, les films sont très majoritairement postsynchronisés. On peut trouver à ce choix les avantages suivants : la postsynchronisation coûte moins cher sur le tournage et permet d'aller plus vite sans tenir compte des bruits parasites (il faut alors pouvoir faire revenir les comédiens en auditorium, ou renoncer à les faire s'enregistrer eux-mêmes), on peut diriger les comédiens pendant la prise, tourner plus aisément en décors naturels, utiliser des comédiens étrangers qui ne parlent pas la langue du film, voire tourner avec un scénario provisoire et réécrire le dialogue après coup. Le cas national le plus intéressant est sans doute celui de l'Italie.

## Le cas italien...

En Italie, une politique délibérée de Mussolini au début des années 1930 a imposé que les films étrangers soient doublés. L'Italie s'est refusée au sous-titrage. Le but était triple : donner du travail aux Italiens, renforcer le protectionnisme culturel, contribuer à compléter l'unification encore récente de l'Italie par le biais d'un nivellement par la langue (dans ce pays de grandes traditions dialectales, le fascisme luttait contre les dialectes et voulait imposer une langue unique, l'italien). La puissance d'une corporation spécialisée de doubleurs a incité d'emblée à systématiser la postsynchronisation.

En 1968, un manifeste signé Antonioni, Bellocchio, Bertolucci, Lattuada, Pasolini, Rosi, les Taviani et beaucoup d'autres cinéastes d'écoles très différentes a protesté contre l'abus systématique de la postsynchronisation. Celle-ci, accusait-il, compromet les valeurs expressives du film. Les acteurs, habitués à être doublés par d'autres, acquièrent "un détachement croissant à l'égard du personnage qu'ils jouent". Certains cinéastes, bientôt, parviendront à imposer le son direct : Rosi, Ferreri... Les deux attitudes existent aujourd'hui, mais le tournage bruyant où le metteur en scène dirige à haute voix les comédiens pendant la prise reste prédominant.

Les partis que les Italiens ont tirés de la postsynchronisation sont cependant très divers. Prenons d'abord l'exemple de Vittorio De Sica, un des hérauts du néo-réalisme. Contrairement à ce que pourrait laisser penser l'étiquette "néo-réalisme", quasiment tous les films de ce mouvement sont postsynchronisés. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, enregistrer hors du studio était techniquement difficile, les néo-réalistes travaillaient sans caméras synchronisées, avec des micros non directionnels, et ils s'inscrivaient dans une tradition technique que, sur ce point, ils n'ont pas cherché à bouleverser.

Il n'est donc qu'à se référer au film le plus connu de De Sica, *Le Voleur de bicyclette* (1948). Si l'on montre isolément le passage, juste avant la fin du film, où l'enfant rejoint son père arrêté par la foule pour avoir dérobé une bicyclette et s'écrie à quatre reprises "Papa !", on remarque aisément qu'une des exclamations est off et que les trois autres sont asynchrones, "à côté des lèvres". De Sica procédera avec la même insouciance à l'égard d'un réalisme audiovisuel minimal pendant toute sa carrière.

Voyons l'ouverture de son dernier film, *Le Jardin des Finzi Contini* (1970). Il y fait dialoguer des personnages en plein air, à vélo, comme s'ils étaient confinés dans une pièce et pour cause, coupons l'image et nous avons l'impression d'être dans un studio d'enregistrement avec des comédiens immobiles devant un micro. De Sica ne prend pas en considération l'éloignement respectif des différents personnages par rapport à la caméra, ne change rien à la présence du dialogue quand les personnages tournent le dos à la caméra ou se déplacent dans l'axe de la caméra. Des zooms avant, des zooms arrière très prononcés, qui font passer d'une taille de plan à une autre très éloignée, n'affectent en rien le volume du dialogue. Les vélos ne font pour ainsi dire aucun bruit. Ni les rues, ni les sentiers du parc ne dégagent la moindre ambiance : c'est le vide sonore. Si cette esthétique étonne, c'est qu'elle accompagne un découpage sage, classique, qui laisse amplement le temps de repérer le côté artificiel du mixage, et que nous sommes habitués à d'autres conventions.

Avec Federico Fellini, nous avons affaire à un style radicalement différent. Le raisonnement implicite est le suivant : si l'on ne peut pas faire aussi bien que le son direct à la postsynchronisation, pourquoi ne pas faire *autre chose* ? Fellini adopte ce parti pris dès ses premiers films encore marqués par le néo-réalisme.

Prenons une séquence un quart d'heure après le début des *Nuits de Cabiria* (1957). Après que la prostituée Cabiria a tenté de se suicider car son amoureux l'a abandonnée, nous retrouvons, sur une petite place près d'une rue mal famée, tout un groupe d'amateurs de la nuit que rejoint Cabiria. Les répliques ne sont pas toutes synchrones, loin de là. La confusion des voix entremêlées est faite entièrement à la postsynchronisation. Le plus étonnant, si nous prêtons attention au ballet des

véhicules qui circulent du début à la fin de la scène, c'est que les voitures et les motos tantôt font du bruit, tantôt n'en font aucun, suivant que Fellini a besoin ou non de signaler leur présence.

On entend la Vespa de livraison qui amène Cabiria un peu après le début de la scène, et dans le dernier plan on entendra la voiture qui emmène la jeune femme et la moto des deux amis qui la suivent. Mais, entre ces deux points, quantité de motos traversent l'image de gauche à droite ou inversement sans produire le moindre son, alors que l'on entend clairement au même moment une consœur de Cabiria de l'autre côté de la rue, tout au fond de l'image. On entend, au milieu de la profondeur de champ, une prostituée racoler le conducteur d'une voiture qui s'est arrêtée à sa hauteur...mais on n'entend ni les propos de son interlocuteur qui refuse l'offre, ni même l'arrivée ou le départ de sa voiture. Ou bien, si l'on entend malgré tout telle moto, il suffit qu'elle sorte du cadre pour que le son disparaisse non pas progressivement mais d'un seul coup, niant le hors-champ. Les portières des voitures arrêtées claquent à contretemps (si elles étaient synchrones, l'asynchronisme des voix, peut-on penser, paraîtrait plus artificiel). Le spectateur a-t-il le temps d'objecter quoi que ce soit à cette liberté de tous les instants ?

Avec Fellini, nous avons donc une postsynchronisation et un bruitage créateurs. Pour lui, le son enregistré sur le plateau n'est qu'un "son témoin" provisoire. Pendant la prise, chaque comédien parle sa propre langue, son propre dialecte, avec des dialogues approximatifs, voire en récitant simplement une série de chiffres (François Truffaut a montré cela dans une scène de *La Nuit américaine* où s'opposent les méthodes italienne et française, la première étant illustrée par un certain "Federico"). Fellini monte d'abord son film avec le son du tournage. Puis il écrit un nouveau dialogue qu'il enregistre avec d'autres comédiens, à l'image, sans "bande rythmo", ce qui rend hasardeux le synchronisme. Comme le dit Bertrand Philbert qui a travaillé avec lui, "aucune phrase, sauf par hasard, n'est synchrone" (*Cinématographe* n°96, janvier 1984, p. 29). C'est au point que des personnages peuvent échanger des répliques la bouche fermée. Il suffit de comparer la version française et la version italienne d'un film de Fellini pour constater que la première recherche beaucoup plus le synchronisme. Tout cela paraît naturel à l'écran : la règle fellinienne est que le découpage et le montage ne mettent pas en valeur le contenu du dialogue, donc le spectateur n'est pas tenté de guetter les défauts de synchronisme.

### ...et un exemple français

J'ai dit tout à l'heure que, en France, le son direct était généralement privilégié. Mais, les exemples de postsynchronisation créatrice y existent aussi. Je m'arrêterai sur le cas du premier long métrage de Jacques Rozier, *Adieu Philippine* (1960-1963). L'apparence de spontanéité y est telle que les *Cahiers du cinéma*, dans un dictionnaire des nouveaux cinéastes français, ont pu écrire : "Après ce film, tous les autres paraissent faux" (n°138, décembre 1962, p. 81).

Rozier, sur le plateau d'*Adieu Philippine*, pousse ses interprètes à improviser une partie des dialogues. Il tourne sans ingénieur du son, mais enregistre avec un petit magnétophone non synchrone un son témoin qui se révélera inaudible à plus de 50 %. Il passe cinq mois à essayer de lire sur les lèvres des personnages pour déchiffrer le texte improvisé qui doit servir à la postsynchronisation. En réalité, comme chez Fellini, il s'agira surtout d'inventer en auditorium.

Prenons la scène où le protagoniste discute avec trois amis devant l'entrée d'un café, puis celle où le quatuor, dans un garage, examine la voiture qu'il va acheter en se cotisant. Si l'on regarde ces deux scènes en coupant le son, elles sont, à l'image, très plates, quotidiennes. Mais remettons le son et nous constatons qu'une énergie inimitable est donnée à la postsynchronisation : voix flûtées, interjections extravagantes, syllabes démesurément allongées...Rozier, aussi, ajoute le dialogue quand il veut : quand les personnages sont de dos, hors champ, etc., sans se sentir lié par la présence des visages à l'écran. Les bruitsages, aussi, sont vivants.

Bref, Rozier montre comment faire du naturel avec de l'artificiel. Il déclare ainsi : "je suis pour le doublage des dialogues parce que je me suis aperçu qu'avec du temps, on peut faire un travail très

précis, et qu'on domine davantage son film. Les acteurs sont dans le noir, dans un état d'hypnose, et peuvent s'extérioriser sans complexes"(Cahiers du cinéma, n°148, octobre 1963, p. 37).

### Associer les sons, ou bien les dissocier ?

Que faire de l'hétérogénéité de la bande sonore, qui réunit ces quatre composantes apparemment disparates que sont la voix, la musique, le bruit et le silence ? (Le silence est bien un élément sonore : le mixeur ne laisse pas la pellicule son vierge, il insère un peu de souffle ou il puise dans le "silence plateau" propre au lieu de tournage.) Les cinéastes peuvent choisir de dissocier les sons, ou bien de les associer.

Ils peuvent en effet aborder le son de quatre manières distinctes :

1. Adopter pour chacune des quatre catégories de son une démarche spécifique. On considère les catégories sonores comme indépendantes les unes des autres, sans ménager entre elles de véritables points de contact.
2. Tenter de rapprocher les catégories sonores, voire de les confondre. On cherche alors à réduire l'écart des sonorités, à musicaliser la voix ou le bruit, à réduire la voix et la musique à une rumeur, ou à assimiler, lors d'effets ponctuels, un bruit à du dialogue. Les quatre catégories ont en effet des frontières mouvantes. Des "bruits" sont en réalité produits musicalement. Cette recherche de l'entre-deux peut être patente comme elle peut être déguisée. Prenons nos exemples chez les frères Coen. Au début de *Blood Simple* (1983), le bruit de l'essuie-glace de la voiture du couple adultère est en réalité clairement fourni par la musique de Carter Burwell. Dans *Barton Fink* (1991), certains des grondements dans le hall lors de l'arrivée du protagoniste à l'hôtel sont eux aussi des "bruitages musicaux", mais cette fois impossibles à identifier, sans doute, si Burwell n'avait pas expliqué dans un entretien que l'on entend des violons, des trombones basses et des échantillonnages de piano préparés qui se font passer pour des bruitages.
3. Appliquer aux différentes catégories sonores une règle identique. Le cas est probablement unique : Jacques Rivette, dans *Duelle* et *Noroît*, deux films tournés en 1975, a étendu le principe du son direct à la "musique directe". Dans ces films, plutôt que d'ajouter la musique après coup, Rivette demande à un ou plusieurs musiciens, filmés en même temps que les comédiens, d'improviser en direct pendant les prises. Dans *Duelle*, Jean Wiener et son piano occupent un coin discret dans les intérieurs les plus divers, comme le trio de *Noroît* (flûte, basse et percussions) dans les différentes salles du château où se situe une grande part de l'action. Ni Wiener ni les instrumentistes de *Noroît* ne participent en quoi que ce soit à l'action.
4. Faire entrer les différentes catégories sonores dans une composition homogène, chercher à former un tout cohérent, construit, structuré. C'est par exemple ce qu'a fait Alain Robbe-Grillet (avec une recherche de sérialisme) dans les films où il a confié la création de la "partition sonore" à Michel Fano. Des films, ou des parties de films, battent en brèche la discontinuité habituelle de la bande sonore, multiplient les points de contact entre les sons, aboutissant à l'interdépendance d'éléments indissociables les uns des autres. Cette dernière voie est beaucoup plus fréquente qu'on ne le croit. Mais la difficulté est que ces rapports entre sons, généralement, sont cachés.

Le même dilemme se pose bien sûr pour les analystes du son : faut-il dissocier les sons, ou bien les associer ?

La première voie consiste à aborder séparément, dans un film donné, le système des dialogues, le système des bruits, le système de la musique (la cohérence de la partition musicale et/ou celle des musiques préexistantes empruntées), voire le système des silences.

Attardons-nous surtout sur la seconde voie. Elle part de la constatation que ce n'est pas toujours l'image qui commande la répartition des sons, loin de là, mais qu'un son est inséré aussi en fonction de sa relation à d'autres sons, contigus ou éloignés. Les bruits, par exemple, ne sont pas seulement

impliqués par ce qui figure à l'écran ou par le décor sonore que l'on peut supposer hors champ. Ils sont aussi impliqués (ou ils peuvent l'être) par les autres sons avec lesquels ils entrent en relation. Composer de la musique destinée à être entendue en même temps que le dialogue, par exemple, est tout un art ignoré. À supposer (et encore) que la bande sonore ne soit pas la restitution brute du son direct, sans autre intervention ni manipulation, les sons d'une séquence sont, dans le détail, dosés les uns par rapport aux autres. Ils entretiennent des relations tangibles.

Ces "interactions sonores", pour les appeler ainsi, peuvent être clairement audibles, non déguisées. Donnons-en deux exemples, appartenant l'un au cinéma classique, l'autre au cinéma moderne. Écoutons d'abord dans *Baby Doll* (1956) d'Elia Kazan un relais flagrant entre la musique de Kenyon Hopkins et une réplique de Vaccaro, le personnage interprété par Eli Wallach. L'effet est d'autant plus marqué qu'il vient après plusieurs minutes dépourvues de musique. Vaccaro vient de jouer un jeu trouble avec la jeune Baby Doll : tout en laissant paraître auprès de celle-ci qu'il soupçonne son mari d'être l'auteur d'un incendie criminel, il a entrepris des manœuvres de séduction. Doublement ébranlée, Baby Doll le quitte pour rentrer chez elle, mais, sur le seuil, il la retient pour une dernière question : "Vous croyez aux fantômes, Mme Meighan ?" La musique fait son entrée dans l'intervalle entre cette phrase et la suivante qu'ajoute Vaccaro : "Moi oui, je crois aux esprits malins." La mélodie se fait enveloppante le temps de la réponse de Baby Doll : "De quels esprits malins parlez-vous ?" Puis la réponse de Vaccaro est ponctuée, mot après mot, d'une série d'accords brutaux ascendants : "Des esprits de violence (*ponctuation*), de ruse (*ponctuation*), de malveillance (*ponctuation*), de cruauté (*ponctuation*), de trahison (*ponctuation*), de destruction (*ponctuation*). Et retour à la mélodie enveloppante sur la réponse embarrassée de Baby Doll : "Ce sont des caractéristiques humaines." La musique a donné sa véhémence à la réplique de Vaccaro de telle sorte qu'elle paraît émaner de lui.

Écoutons maintenant une des multiples facéties sonores d'*Une femme est une femme* (1961) de Jean-Luc Godard. Lorsque Angela (Anna Karina) gagne le dancing où elle travaille, la musique de Michel Legrand est sans cesse coupée puis remise, pour céder la place aux dialogues entre deux tronçons musicaux. Au cours d'un plan large, la musique s'interrompt abruptement pour céder cette fois la place à un bruit, celui, outrageusement mixé au premier plan, de la fermeture Éclair de la robe d'une des strip-teaseuses qu'abaisse un client... puis la musique reprend son cours comme si de rien n'était. Tout le film est du même ordre : les jeux sonores sont dévoilés, ostensibles. Les sons, donc, dans beaucoup de films, ne restent pas étrangers les uns aux autres. Ils se relaient, se heurtent, se superposent et se chevauchent sans cesse. Cela aussi bien à l'intérieur des séquences que dans les transitions entre séquences.

### L'art de la transition sonore

Je prendrai deux exemples de la façon dont les cinéastes peuvent jeter des ponts sonores reliant les séquences pour mieux affermir la structure de leur film.

Commençons par *Chaînes conjugales* (1949) de Joseph L. Mankiewicz. Le point de départ dramatique est le suivant. Dans une petite ville américaine, trois amies se retrouvent à l'embarcadere pour accompagner une excursion d'enfants en remontant la rivière. Juste avant qu'elles montent à bord, survient un coursier qui leur remet une lettre de la quatrième amie qu'elles attendaient. Celle-ci leur annonce qu'elle est désolée de ne pouvoir les rejoindre... car elle quitte la ville avec un de leurs époux. Le *timing* est parfait, les amies doivent monter à bord sans avoir le temps de se ruer sur la cabine téléphonique du quai. Pendant l'excursion, chacune d'elles s'interroge à tour de rôle (est-ce mon mari ?), lançant chaque fois un retour en arrière qui illustrera les failles de leur mariage.

Chacun de ces trois retours en arrière est introduit par des transitions sonores particulièrement inventives pour l'époque, et les deux premiers sont également conclus par ces transitions. Il s'agit de truquages sonores. Les questions lancinantes, en voix intérieure, de chacune des trois épouses sont répétées par le bruit ou par la musique qui les intègre à son rythme :

1. Le moteur du ferry reprend en écho les "Est-ce Brad ? " de la première épouse.
2. Les deux interrogations de la deuxième épouse ("Pourquoi George n'est-il pas parti à la pêche ? Pourquoi ce complet bleu ? ") sont chacune reproduites par une phrase musicale du second concerto pour piano de Brahms, qui jouera un rôle important dans le retour en arrière.
3. L'interrogation de la troisième épouse ("Tu n'as peut-être pas tout ce que tu voulais, après tout ? ") est redoublée par le bruit de l'eau qui goutte d'un tuyau et qui l'intègre dans son rythme obsédant, scandé.

Prenons ensuite l'exemple de *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles. Dans ce film, lui aussi fondé sur le retour en arrière, ce sont des dizaines de transitions qui recourent à des procédés ingénieux. Contentons-nous d'un passage très dense qui forge trois transitions successives entre les quatre scènes suivantes : au terme de la première rencontre du patron de presse Charles Foster Kane avec la modeste vendeuse de partitions Susan Alexander, celle-ci accepte de chanter pour lui un aria du *Barbier de Séville* de Rossini en s'accompagnant au piano ; Susan chante le même aria dans un salon plus luxueux, s'accompagnant sur un meilleur piano quelques mois plus tard (nous comprenons que Kane a entrepris de la faire chanter plus professionnellement) ; Leland, employé et meilleur ami de Kane, prononce un discours électoral en faveur de ce dernier qui se présente à une élection de gouverneur ; Kane tient un rallye politique à Madison Square Garden.

Transition 1 - Fondu enchaîné : L'aria que chante Susan se poursuit comme si de rien n'était, mais... en italien et non plus en anglais. La transition d'une langue à l'autre s'effectue par un tour de passe-passe pendant les vocalises sur le *o* du second "*Lindor*" :

Yes,		<i>Lindor</i>		<i>shall</i>		<i>be</i>		<i>mine</i>
<i>I</i>	<i>have</i>	<i>sworn</i>	<i>it</i>	<i>for</i>	<i>weal</i>	<i>or</i>		<i>woe</i>
Yes,								<i>Lindo-o-o-o-o-o-or</i>

*Lo giurai, la vincerò.*

Oui,		<i>Lindor</i>		<i>sera</i>				<i>mien</i>
<i>Je</i>	<i>l'ai</i>	<i>juré</i>	<i>pour</i>	<i>le</i>	<i>meilleur</i>	<i>et</i>	<i>pour</i>	<i>le</i>
Oui,								<i>Lindor</i>

*Je l'ai juré, je vaincrai.*

Si l'on se reporte à la partition de Rossini, on découvre que les vocalises n'y figurent pas : "*Sì, Lindoro mio sarà*" ("Oui, Lindor sera mien") est traduit par les seuls mots "*Yes, Lindor*" de façon à permettre ces vocalises. Cela n'a pourtant rien d'étonnant pour un amateur d'opéra puisque ce type d'arias était à l'époque surchargé de fioritures par ses interprètes virtuoses.

Transition 2 - Fondu enchaîné : Les applaudissements que Kane adresse à Susan à la fin de la saynète précédente sont relayés par ceux, plus fournis, des auditeurs assemblés autour de Leland.

Transition 3 - À la fin de la saynète précédente, les applaudissements s'arrêtent pour détacher les derniers mots de l'orateur :

"Je veux parler de Charles Foster Kane, le progressiste combatif, l'ami des travailleurs, le prochain gouverneur de cet État, qui a entrepris [*fin des applaudissements*] cette campagne..."

Fondu enchaîné : Kane, d'abord invisible (la caméra cadre un énorme portrait de lui surmontant la tribune avant de redescendre sur lui), complète la phrase de Leland : ...avec un seul but : signaler et rendre publiques la malhonnêteté et la pure et simple infamie de l'appareil politique de "Boss" Jim W. Gettys.

L'extrême résonance de la voix de Kane amplifiée par la réverbération de la salle gigantesque balaie le son écriqué du discours de son supporter. La continuité des deux scènes est renforcée par l'apparition rapide des applaudissements des auditeurs de Kane.

On mesure la complexité de la mise en œuvre de ces transitions qui ont été prises en compte pour la direction d'acteurs au stade du tournage avant d'être matérialisées au montage son et au mixage.

## L'habillage sonore des séquences

Le même *Citizen Kane* servira à montrer comment l'on peut "habiller" par le son une séquence au moyen d'interactions sonores. Je prends un exemple très court qui illustrera notamment les fonctions de soulignement ou de ponctuation que le bruit peut exercer à l'égard du dialogue.

Juste avant, se sont affrontés dans l'appartement de Susan quatre personnages : Kane, sa femme Emily, sa maîtresse Susan, et son adversaire politique Gettys venu exercer un chantage (il menace de révéler l'adultère) pour amener Kane à se retirer de la course électorale. Kane a refusé et descend l'escalier à la suite de Gettys pour lui hurler rageusement son mépris. Suit notre scène, longue d'une vingtaine de secondes. Gettys et Emily échangent de brèves formalités sur le pas de la porte : "Êtes-vous en voiture, Mme Kane ?" - "Oui, merci." - "Bonsoir." - "Bonsoir."

Regardons d'abord l'extrait sans le son. On pourrait s'attendre, soit au vide sonore de beaucoup de films hollywoodiens qui ne font entendre rien d'autre que le dialogue et un minimum d'actions visibles à l'écran, soit à une ambiance rue assez présente. Le choix de Welles est différent : il monte quatre coups de klaxons, alors qu'on n'entend pas un seul bruit de moteur dans la scène. Un bruit unique suffit pour colorer la scène et donner une profondeur à l'image (c'est un décor sonore hors champ), mais il est décliné en différents types d'utilisation, et il est chaque fois rigoureusement placé en fonction du dialogue ou de la musique.

Klaxon n°1 - Lorsque Kane, dans l'escalier, hurle à son adversaire : "je vais vous envoyer à Sing Sing ! Sing Sing, Gettys ! Sing Sing !", son dernier "Sing Sing !" est victime d'un jeu sonore. Le début en est assourdi car un changement de plan le fait entendre de l'extérieur de la maison, puis la fin est coupée net par le claquement de la porte d'entrée que Gettys referme derrière lui, et ce "Sing Si..." est complété par un coup de klaxon moqueur hors champ dont la sonorité prolonge celle de la voix filtrée de Kane. Ce premier klaxon a au moins trois fonctions : il sert de transition entre la scène d'extérieur et celle d'intérieur ; il porte un commentaire sur le protagoniste vaincu ; et il remplit l'intervalle entre le hurlement de Kane et la première réplique de Gettys sur le pas de la porte.

Klaxon n°2 - Aigu et prolongé, il souligne la première réplique de Gettys ("Êtes-vous en voiture, Mme Kane ?") dont il épouse très exactement les contours.

Klaxon n°3 - Dédoublé, beaucoup plus grave, il ponctue la réponse d'Emily ("Oui, merci").

Klaxon n°4 - Prenant le relais du "Bonsoir" final d'Emily, un dernier klaxon aigu, émanant de la même voiture supposée que le deuxième, sur *ré*, est suivi par un *do* musical de même intensité. Ce *do* ouvre la musique qui opère la transition avec la scène suivante, mais il peut encore passer pour un ultime son de klaxon : la musique, peu mélodique, ne s'affirme pas comme telle avant la première étape d'un *crescendo* qui semble naître du bruit.

Chacun des quatre klaxons, donc, a un rôle à jouer en fonction du dialogue, et le premier et le dernier servent à la transition avec les séquences précédente et suivante. Le bruit, la musique peuvent servir aussi à détacher une partie du texte : couper abruptement un bruit ou une musique juste avant de derniers mots menaçants, persifleurs ou lourds de sens leur donne une plus grande résonance. Sans que la liste de procédés soit exhaustive, on peut déjà composer la bande sonore à l'infini avec seulement ces trois grands principes : ponctuer un mot ou une réplique ; souligner un fragment de réplique ou une réplique entière ; détacher une partie du texte. Tout dépendra des ingrédients que l'on mettra en présence.

Tous les films, bien sûr, ne vont pas aussi loin qu'*Une femme est une femme* ou que *Citizen Kane* dans la multiplication des jeux sonores. Analyser le son, cela peut cependant être s'attacher à la double organisation du son dans un film. Un son est inséré en fonction de sa relation à une image comme de sa relation à d'autres sons : à nous de découvrir, film après film, comment se répartit l'équilibre entre ces deux aspects que certains cinéastes dissocient et d'autres non.

# La musique et l'image : suites pédagogiques

***Jean-Pierre Eugène, professeur d'éducation musicale et de cinéma - audiovisuel, université de Rennes***

Petite introduction avant de commencer ce court exposé sur la musique au cinéma destiné aux enseignants de musique en collège et de cinéma en lycée. Il est bien entendu que pour tous les exemples cités nous recommandons de voir auparavant les films dans leur intégralité, ne serait-ce que pour pouvoir présenter l'extrait analysé. Les exemples cités ne sont que des exemples parmi d'autres. Certains sont connus comme des grands classiques du cinéma, d'autres pas : ils ont été choisis pour leur musique et pour leur qualité (jugement subjectif évidemment). Il en va de même pour les compositeurs : certains grands noms de la musique de films sont absents. Enfin, certains exemples de films très parlants pour les enseignants de cinéma seront peut-être inconnus de leurs confrères en musique, à l'inverse, quelques précisions musicales évidentes pour ceux-ci laisseront ceux-là perplexes. Dans tous les cas, faites comme les élèves : faites-vous aider !

## D'où vient la musique ?

Le premier point qui peut être abordé en classe en introduction est celui de l'invention du parlant. C'est en effet à partir de cette époque - 1927, l'année du *Chanteur de jazz*, premier film parlant - que les responsables d'un film (réalisateurs, scénaristes, producteurs...) se sont posés la question de la place et du rôle de la musique dans un film. Dans le même temps de nouveaux métiers vont apparaître au générique des films : l'ingénieur du son, le bruiteur, le dialoguiste et bien sûr le compositeur.

Ces derniers viennent au cinéma avec leur acquis, leur formation (le plus souvent classique) et, du jour au lendemain, on va leur demander ni plus ni moins d'inventer la musique de film. En effet, si à l'époque du muet quelques compositions originales étaient écrites, elles couvraient entièrement le film. Désormais, il faut composer "trente secondes de musique drôle" ou "vingt secondes avec climat d'angoisse" etc. D'une part les compositeurs ne sont pas vraiment habitués à composer des musiques aussi courtes - sinon quelques avant-gardistes (Satie, Webern...) et dans ce cas ce n'est pas pour le cinéma - d'autre part ils sont souvent obligés de suivre un montage (la longueur des plans est susceptible de changer). Enfin, si la musique de film emprunte souvent à la musique de scène, elle va vite prendre son indépendance. Ce qui nous intéresse, c'est sa spécificité musicale mais aussi (surtout ?) qu'elle participe à l'écriture d'un film. Ce qu'elle lui apporte n'a pas d'équivalent ailleurs qu'au cinéma. Mais, revenons à la provenance de la musique dans un film :

- La musique *in* (musiciens, platine disque, télévision...), ou en situation : sa source est montrée et, donc, justifiée ;
- La musique *in* hors champ : sa source n'est pas montrée mais on la devine (musique dans un bar, une fête...);
- La musique *off* ou de fosse (comme à l'opéra).

Dans tous les cas, le cinéaste - qui malheureusement ne travaille pas toujours avec le compositeur - s'est posé la question sur le choix et l'utilisation de la musique <sup>1</sup>.

## *De la musique in à la musique off :*

Il arrive que dans un film la musique en situation devienne musique de fosse :

**L'Atalante** (de Jean Vigo, musique de Maurice Jaubert). Alors que le Père Jules vient enfin de faire fonctionner son phono dans la cabine, la musique est toujours entendue sur le pont quand Jean se jette à l'eau (nouveau thème). Le montage alterne les plans en cabine, sous l'eau et sur le pont toujours accompagnés par la musique. La séquence se termine sur le phono entouré par les chats.

Si la musique du phono ne devrait pas être entendue sous l'eau, elle permet ici d'accompagner les plans de Jean cherchant "les yeux ouverts" la femme qu'il aime. Normalement, cette séquence aurait du être silencieuse mais la musique de Maurice Jaubert donne une autre dimension aux images de Boris Kaufman ainsi qu'aux sourires de Dita Parlo.

**Les Lumières de la ville** (Charlie Chaplin). Le film s'ouvre sur une musique *off* pour le moins répétitive qui accompagne les discours inaudibles des officiels puis une fanfare (hors champ ? ) accompagne la découverte de la statue et de son "locataire"; à nouveau une autre musique *off* suit la pantomime de Charlie Chaplin entrecoupée de l'hymne national (hors champ) qui met tout le monde (ou presque) au garde à vous.

Charlie Chaplin hostile au parlant (les discours inaudibles) utilise cependant les ressources du cinéma sonore : une musique répétitive pour des discours qui ne le sont pas moins, une fanfare tout aussi pompeuse que la statue et un hymne national quelque peu ridiculisé.

**Péril en la demeure** (Michel Deville). Le trio de Brahms entendu au générique nous montre l'appartement du protagoniste (Christophe Malavoy). On pense à une musique *off* mais très vite on remarque une platine cassette en marche (le générique fait apparaître justement à ce moment les auteurs des musiques du film puis les responsables du son). La musique se poursuit (*off*) alors que le personnage est en voiture. Il quitte la rue où il habite (des vieux immeubles délabrés) pour arriver dans un quartier résidentiel. Rêvassant dans sa voiture arrêtée, il est surpris par une femme qui tape à la vitre. Le personnage éteint son autoradio arrêtant ainsi la musique qui n'avait pas cessée.

Non seulement le réalisateur Michel Deville s'amuse lui aussi à un va-et-vient entre musique *in* et *off* mais la mélodie suit l'action et le montage. Ainsi la fin du premier thème se termine dans les aigus alors que la voiture monte une côte dans le centre ville (le plan précédent elle roulait en marche arrière mais, filmée en plongée, elle semblait déjà monter). Le second thème de ce mouvement, beaucoup plus doux comme souvent dans une forme sonate bi-thématique, commence sur l'arrivée de la voiture dans le beau quartier.

Enfin, la musique entendue en continue favorise les ellipses : de l'appartement à la voiture puis le trajet en ville et enfin l'arrivée au lieu de rendez-vous.

## **Différentes utilisations de la musique**

### *La musique comme ponctuation*

C'est l'une des formes les plus employées au cinéma mais bien souvent la musique passe inaperçue. Elle est utilisée pour accompagner des plans de coupe qui laissent respirer le récit, comme transition entre deux actions.

**César et Rosalie** (Claude Sautet, musique de Philippe Sarde). Le départ au mariage après la première séquence au chantier de César.

**L'Homme de Rio** (Philippe De Broca, musique de Georges Delerue). Belmondo soldat en permission enlève son uniforme dans un escalier public avant d'aller retrouver sa fiancée). La musique est entraînante et gaie à l'instar de cette courte séquence se terminant par une ritournelle à la trompette rappelant que notre "homme" est à l'armée. Cette utilisation de la musique permet également des ellipses dans le récit (voyages...) ou d'enchaîner brièvement des séquences courtes.

Remarquons que la chanson est aujourd'hui souvent utilisée pour ce genre de ponctuation ce qui permet à la production de vendre plus facilement le disque du film (produit dérivé) et d'annoncer le film à la radio ou la télévision quelques semaines plus tôt.

### *La musique illustrative*

C'est le cas le plus souvent cité par les élèves quand on commence à évoquer la musique de film. Souvent redondante elle accompagne les actions vives (poursuite, bagarre...). Il est vrai qu'il serait difficile de ne pas la remarquer car elle revient en force dans les grands spectacles hollywoodiens (**Harry Potter, Le Seigneur des anneaux...**).

**Batman, le défi** (Tim Burton, musique de Danny Elfman). La première sortie de Catwoman, sa rencontre avec Batman et le pingouin, sept minutes accompagnent une série d'explosions et de bagarres entre Batman et les hommes du Pingouin. À cette musique souvent redondante se mêlent les bruitages, quelques dialogues mais surtout les leitmotifs des trois personnages). Sur ce sujet, les exemples ne manquent pas, mais nous pouvons nous attarder sur ces leitmotifs qui soulignent à merveille la complexité de ces personnages, leur zone d'ombre.

Le thème de Batman est : déjà présent dans le premier épisode, il passe de film en film comme ceux, très connus des élèves, d'Indiana Jones, Dark Vador etc... Bref, incisif, martial à l'image du héros mais jouant également sur les chromatismes. Batman, héros de la nuit, vêtu de noir, n'est pas aussi lisse que Superman.

Le thème du Pingouin est une plainte. Il est construit sur quatre notes jouées deux fois de suite mais sur deux accords différents (do mineur puis sol 7 avec 9 mineure).

Le thème de Catwoman est marqué par l'utilisation du violon dans le registre très aigu se confond avec le glissement des griffes sur la vitre. Les courts motifs et surtout l'utilisation du célesta (très courant chez Danny Elfman) rappelle les miaulements mais aussi certaines musiques pour enfants comme *La Fée Dragée* du *Casse-Noisettes* de Tchaïkovski.

### *Le leitmotiv*

Nous venons d'évoquer ce procédé musical qui couvre une grande partie de la musique de film. Son importance s'explique par l'influence de la musique de scène évoquée en introduction. Le mot leitmotiv a été inventé par un critique allemand à propos de son utilisation par Wagner dans ses opéras. Cela dit, il ressemble fort au "thème cyclique" de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Le principe se retrouve également dans de nombreux poèmes symphoniques. C'est tout naturellement que les inventeurs de la musique de films, imprégnés de romantisme (tout au moins les Européens émigrés à Hollywood), vont reprendre ce procédé pour le cinéma.

Prenons comme exemple **La Nuit du chasseur**<sup>2</sup> (Charles Laughton, musique de Walter Schumann). Au tout début du film, des enfants découvrent le cadavre d'une femme à l'entrée d'une cave et quatre notes sont entendues. Jouées aux cuivres, elles sonnent comme une question : qui a tué ? La réponse ne se fera pas attendre. Peu après, nous voyons un pasteur (Robert Mitchum) en voiture sur une route de campagne : à nouveau quatre notes. La seconde phrase, réponse de la première, reprend les trois

premières notes et seule la quatrième conclut le motif (pour prendre un autre exemple musical similaire, nous pourrions citer le début de la *Symphonie n°5* de Beethoven).

Non seulement la question musicale a une réponse mais le spectateur aussi car il sait par ce court motif que c'est lui l'assassin. La preuve en est donnée juste après puisque le pasteur avoue lui-même en s'adressant à Dieu qu'il ne sait plus combien il a pu tuer de veuves. Cela dit, sans ce monologue, le spectateur a fait le rapprochement entre ces deux phrases musicales courtes mais complémentaires. Cette compréhension inconsciente du spectateur est cependant assez rare. Pendant la projection d'un film on analyse rarement les musiques pour faire des rapprochements. Il n'est que les indicatifs facilement identifiables pour provoquer cette complicité ou alors l'utilisation d'instruments eux aussi identifiables comme par exemple l'harmonica ou le banjo dans **Il était une fois dans l'ouest** (Sergio Leone, musique Ennio Morricone).

### La musique jouant un rôle dans l'histoire

Quelques-uns des premiers cinéastes qui ont débuté leur carrière à l'époque du muet utilisent la musique de manière originale pour l'époque (la tendance étant au tout en musique). Elle fait partie de la construction dramatique :

**Jeune et innocent** (Alfred Hitchcock). L'assassin recherché est batteur de jazz. Se croyant repéré par la police, il ne peut suivre l'orchestre et joue n'importe comment. Il finit par s'évanouir et sera reconnu par le témoin <sup>3</sup>.

**M le Maudit** (Fritz Lang). L'assassin d'enfants siffle l'air de *Peer Gynt* de Grieg chaque fois qu'il a une pulsion meurtrière. La mélodie répétitive souligne parfaitement l'obsession du meurtrier mais, facilement reconnaissable, elle permettra à un aveugle de reconnaître le meurtrier que toute la ville recherche.

La chanson *As Time Goes By* de Herman Hupfeld dans **Casablanca** (Michael Curtiz) rappelle des souvenirs douloureux au couple formé par Humphrey Bogart et Ingrid Bergman.

Rochefort dansant sur une chanson arabe pendant qu'un garçon se fait couper les cheveux dans **Le Mari de la coiffeuse** (Patrice Leconte). Hypnotisé par la prestation du "danseur", le garçon ne fait plus aucune résistance à la coiffeuse ni à sa mère toute aussi subjuguée.

### Quand la musique traduit la pensée des personnages

**L'Inconnu du Nord-Express** (Alfred Hitchcock). Une chanson *The Band Played On* est entendue pendant la fête foraine (au manège puis pendant le meurtre). La courte reprise de cette mélodie (rencontre à la cafétéria du tennis puis à la soirée chez le sénateur) et les lunettes d'une jeune fille nous font comprendre que les pensées de l'assassin <sup>4</sup>.

**Vertigo** (Alfred Hitchcock). La première fois que Scottie aperçoit Madeleine nous devinons qu'il est troublé par cette femme. Quand, le lendemain, il l'observe dans le magasin de fleurs, la reprise de ce thème d'amour (composé par Bernard Herrmann) confirme cette première impression.

### La musique couvre une séquence

**Le Dictateur** : le taillage de barbe sur une rhapsodie hongroise de Brahms. Un clin d'œil à cette séquence se retrouve dans **Edward aux Mains d'argent** (Tim Burton, musique de Danny Elfman) quand le héros taille les arbustes pour leur donner des formes d'animaux.

**E la Nave Va.** Quelques musiciens s'amuse à interpréter un *Moment musical* de Schubert avec des verres et des bouteilles.

### Musiques préexistantes : la musique classique

Au début de notre exposé, on a vu comment Michel Deville pouvait utiliser un trio de Brahms. Depuis **Benjamin ou les Mémoires d'un puceau**, ce cinéaste utilise uniquement de la musique préexistante et plus précisément le répertoire classique (celui-ci étant pris au sens au large puisqu'on retrouve aussi bien de la musique de Mozart que des quatuors de Chostakovitch dans **Toutes Peines confondues**). On peut y voir la volonté de tout diriger et même la musique car c'est sans doute le seul domaine que la plupart des cinéastes ne peuvent pas contrôler. L'une des solutions à ce problème est de choisir des musiques déjà existantes. C'est ce qu'a fait un autre cinéaste démiurge, Stanley Kubrick<sup>5</sup>.

### Le télescopage entre la musique et les images

**2001 l'Odyssée de l'espace** et la musique de Ligeti pour l'arrivée du monolithe à "l'aube de l'humanité", de Richard Strauss (*Ainsi parlait Zarathoustra*) quand le singe découvre qu'un os peut être une arme, la valse de Johann Strauss (*Le Beau Danube Bleu*) sur les images de la navette spatiale.

L'ouverture de *La pie voleuse* de Rossini pendant le viol et la bagarre entre deux bandes rivales dans **Orange mécanique**.

Le premier mouvement de la *symphonie n°4* de Brahms dans **Terre sans pain** de Luis Bunuel.

### La musique classique jouant un rôle dans l'intrigue

**L'Ombre d'un doute** (Alfred Hitchcock). La valse de *La veuve joyeuse* de Franz Lehar a été choisie pour son titre (le protagoniste tue des veuves) mais joue un rôle dans l'intrigue. Peu après avoir mis la bague à son doigt (à ce moment, le thème est entendu *off*), la jeune Charlie fredonne la valse : "Cet air m'obsède...cela doit sauter d'une tête à l'autre"; elle en recherche le titre qui pourrait confondre l'oncle assassin.

**Apocalypse Now** (Francis F. Coppola). L'attaque du village vietnamien par les Américains au son de la *Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner.

### Quand le montage des images est fait sur la musique

**Shining**. La séquence de la découverte du labyrinthe par la mère et l'enfant en montage alterné avec la partie de base-ball du père dans l'hôtel. Non seulement certains bruits sont synchrones avec la musique de Bela Bartok (*Musique pour cordes, percussions et célesta*) mais les effets de pédales des timbales semblent être l'équivalent sonore des effets de l'objectif grand angle dans le labyrinthe. Comme très souvent dans les films il est intéressant ici de remarquer à quel moment commence la musique (et à quel moment elle s'arrête), d'étudier les dissonances, le tourbillon vertigineux lors de la plongée verticale sur le labyrinthe, pourquoi nous avons peur alors que nous voyons seulement deux personnes qui marchent dans un jardin labyrinthe etc... Voir également la séquence suivante (et complémentaire) de l'enfant en tricycle dans les couloirs de l'hôtel.

Cette courte rubrique sur le montage synchrone avec la musique peut bien évidemment s'appliquer aux autres musiques. Les films de Jacques Tati offrent de nombreux exemples, notamment **Mon Oncle**. Au début du film, les voitures en rang entrent dans le champ au rythme de la musique de Franc Barcellini, de même que leur clignotants ; à la coda, la mélodie ralentit comme la voiture de M. Arpel

arrivant à l'usine *Plastac*). Nous avons placé ici cette rubrique pour montrer que la musique de Bela Bartok semble avoir été composée sur les images.

### *La musique référentielle :*

Elles fonctionnent comme des citations ou des clins d'œil mais ne sont pas toujours connues ou perçues par le public.

La marche nuptiale de Mendelssohn légèrement modifiée par Bernard Herrmann (le second mariage de Kane dans **Citizen Kane**, le générique de **La Mariée était en noir**...) ou celle de Wagner.

Le *Dies Irae* (voir origine et sens de ce chant sacré) est cité plusieurs fois dans **Le Septième sceau** (en *off* quand l'écuyer découvre sur la falaise un homme victime de la peste puis in, chanté par les pénitents lors de leur traversée du village) ou dans **Shining** (générique). Il souligne la présence de la mort. Danny Elfman l'utilise d'une manière détournée dans *Beetlejuice* (au générique de ce film de Tim Burton) mais aussi comme matériau thématique dans deux chansons de **L'Étrange Noël de Mr Jack** d'Henry Selick : *Jack's Lament et Making Christmas* (titres originaux du disque).

### *À la manière de*

**Meurtre dans un jardin anglais.** Le thème appelé *An Eye for Optical Theory* de Mickael Nyman est une musique répétitive mais construite sur une passacaille (ligne de basse de quelques mesures répétée pendant tout le morceau). Étudier la construction du *Canon* de Pachelbel et voir les similitudes. Le rapprochement entre ces deux musiques n'est pas fortuit puisque l'action de ce film se passe à l'époque où on composait des passacailles.

**Ridicule** (Patrice Leconte, musique d'Antoine Duhamel). L'action se situant sous Louis XVI, les mélodies comme les instruments nous plongent dans la France du XVIIIe siècle.

Les musiques de Danny Elfman, nous l'avons vu, fonctionnent souvent comme des clins d'œil à d'autres musiques voire à d'autres musiques de films : de nombreuses chansons de **L'Étrange Noël de Mr Jack** sont écrites dans le style des premiers opéras de Kurt Weill avec un saxophone doublant la voix et celle de Oogie Boogie dans celui de Cab Calloway ; les mélodies de **Pee Wee Big Adventure** (Tim Burton) rappellent celles de Nino Tota pour Fellini ; pour **Mars Attacks** (Tim Burton), Danny Elfman va jusqu'à utiliser le theremin, un instrument oublié, pour coller à l'univers de science-fiction des années cinquante

### *La (fausse) musique classique*

Elle peut aussi jouer un rôle important comme un personnage du film : **Répétition d'orchestre** (Fellini, musique de Nino Rota), **La Leçon de piano** (Jane Campion, musique de Michael Nyman).

Lors d'une étude sur la musique au cinéma, il est bien sûr intéressant de parler également de la mélodie, du rôle de la basse (ostinato rythmique...), des instruments, du rôle des chansons (seulement évoqué ici) mais aussi des génériques qui donnent souvent le ton du film voire de la parodie (films des Monty Python ou de Mel Brooks...).

- 
1. Nous ne parlerons ici que de cinéastes qui nous semblent intéressants. Cependant même dans des films médiocres la musique ne vient pas toute seule sur la bande son. C'est une évidence qu'il faut peut-être souligner puisqu'on se pose rarement la question en regardant un film.

2. Ce merveilleux film peut faire l'objet d'un travail particulier, en troisième ou en seconde, après une projection en salle, avec plusieurs enseignants en français, étude du roman de Davis Grubb, travail sur l'adaptation pour l'écran, en anglais, à partir de la lecture de l'histoire par Charles Laughton lui-même à partir du disque paru récemment chez RCA, en musique, étude des nombreuses musiques du film ; et bien sûr, en cinéma.
3. La chanson, qu'interprète l'orchestre de jazz, s'intitule "The Drummer Man". Les paroles invitent à faire attention à cet homme !
4. Ce film peut faire l'objet d'une étude particulière (roman de Patricia Highsmith) comme nous l'avons suggéré plus haut pour **La nuit du chasseur**.
5. Ces deux cinéastes, Michel Deville et Stanley Kubrick, ont d'autres liens en ce qui concerne la bande son puisque le premier a dirigé les doublages en français de deux films du second, **Shining** et **Full Metal Jacket**.

# Un peu de recherche appliquée : la musique et le corps

*Claude Bailblé, maître de conférences, département cinéma, université Paris VIII*

Depuis toujours, et selon un développement historique diversifié, la musique s'est attachée à un contexte, profane ou sacré, léger, grave ou festif. Il est encore bien rare aujourd'hui d'écouter la musique pour elle-même, de manière totalement autonome, c'est-à-dire en mélomane ou en musicien. Le plus souvent, elle encadre un rite social, accompagne un moment de détente, soutient une pratique socio-culturelle (cinéma, danse...). En mouvement, le danseur se glisse en un parcours musical - est-il seulement musical ? - pour y retrouver une pulsation qui convient au désir, au jeu de la séduction. Tandis qu'assis dans un fauteuil, délié de l'épreuve de réalité, le spectateur immobile s'anime pour un voyage intérieur, mu par une *énergie* ancienne mais toujours actuelle, celle - originaire - d'avant le verbe, d'avant la parole.

## La musique de film

Au cinéma, la musique - fragmentée, passagère - trouve son contexte en s'installant dans un univers narratif. Fort de la variété des timbres, de la multiplicité des rythmes et des mélodies, le compositeur souligne, suggère ou ironise. En accord ou en contrepoint du récit, la musique induit un ressenti corporel, une *polyesthésie* impressive.

Côté narrateur, elle semble commenter dans l'avant-coup le danger, le surgissement probable d'un incident ; comme une sorte de bande-annonce, elle renforce la maîtrise supposée du spectateur sur le devenir des personnages. Elle dramatise et oriente les appréhensions du spectateur. Ou alors elle commente synchroniquement l'effet de surprise, l'inattendu d'une situation nouvelle. Elle renforce ainsi le coup de théâtre, la bifurcation imprévue de l'intrigue. Entendue dans l'après-coup, elle amplifie les conséquences de la nouvelle donne, son retentissement dans les conflits scénarisés par le film.

Côté personnages, la musique décrit les états intérieurs, tant en termes de réactions, qu'en termes d'intentions. L'ambitus mélodique, le rythme, les respirations - le phrasé - prennent en compte les affects et sentiments des personnages, suscitant une identification plus forte aux angoisses, inquiétudes, ou désirs des uns et des autres. Plusieurs thèmes peuvent se répondre ou se croiser.

Cependant, la musique de film - de scène ou de fosse - ne s'en tient pas à ces deux seuls usages. Elle a d'autres fonctionnalités.

Celle, par exemple, de diriger le regard du spectateur en un point de l'écran, sur une attitude, un mouvement. Le *motif musical*, comme la *figure visuelle mouvante*, accrochent parfois l'attention par un *cinétisme* synchrone. Le trait mélodico-rythmique vient alors désigner ou accentuer un geste, souligner un déplacement. Les mouvements de l'image et du son cherchent à se rencontrer, même furtivement.

Celle aussi de travailler la mémoire du spectateur. Le *leitmotiv* réactualise dans la conscience un élément préalablement associé : une tension, un but, un obstacle. De la même façon, l'*ostinato* rythmique peut marquer le retour d'une hantise, d'une difficulté, d'un manque. Inversement, le

surgissement d'un nouveau thème jouera la surprise, offrant un nouvel horizon, en rupture ou en rebond des précédents. Tandis que l'enchevêtrement des thèmes évoque le tiraillement des personnages entre les pôles contradictoires de l'action.

Celle enfin de dater l'action, de la situer dans un pays, un lieu... L'histoire de la musique offre une palette de styles, un éventail de genres susceptibles de se fondre dans la fiction, soit pour en préciser l'aire culturelle, le milieu, soit pour en caractériser l'époque.

Il est possible de composer entre bruit et musique, en un monde intermédiaire où le son quitte le domaine réaliste pour empiéter sur le domaine esthétique. Dans cet enjambement, le matériau et les formes s'embellissent, atteignant simultanément la mémoire et l'imagination. Percussions, frottements, résonances se trouvent de la sorte relayés par les notes tenues des instruments. Finalement, la partition sonore<sup>1</sup> (registres de l'écoute, temporalité des événements, enchaînements des timbres et des rythmes) se joue depuis le scénario jusqu'au mixage.

En clair, les personnages et les situations orientent nécessairement le travail du compositeur. Le temps disponible est mesuré, séquencé par la narration. La musique perd ainsi de son autonomie, de sa durée propre, pour se rattacher à des unités temporelles déjà fixées, par le récit. En outre, le souci de se faire comprendre fait qu'un certain nombre de conventions hante la musique de film. D'inspiration ravélienne ou malhérienne, la composition reprend souvent - en les simplifiant - les grandes figures de la musique romantique ou post-romantique (Wagner, aussi bien), comme si, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, le cinéma devait longtemps s'accommoder de "formules" inventées au début du siècle précédent. Il est encore assez rare - faut-il le déplorer ? - que les compositeurs puisent dans le répertoire contemporain<sup>2</sup>. Sauf peut-être du côté du rock, du jazz ou du rap, parfois sollicités par le *marketing* pour "envelopper" l'image promotionnelle du film.

## La musique et le sens

En reliant certaines conventions d'écriture (allure rythmique, figures orchestrales, tensions harmoniques) et certaines situations (attentes angoissées, dénouements positifs...) le cinéma a renforcé l'idée d'une *sémantique* musicale. Pourtant, les avis restent controversés : "ça me parle", "cette musique veut dire quelque chose", affirment les uns. "Strictement rien", "rien à voir avec les mots", rétorquent les uns. fa dièse et si bémol ne sont guère parlants, il est vrai, mais la phrase mélodico-rythmique interpelle à sa manière. Elle fait "bouger" et "ressentir". De même l'accompagnement : sans se faire forcément remarquer, il conduit et oriente les attentes pré-conscientes de l'auditeur.

Il faut remarquer en passant le rôle de la mémoire : l'amoncellement de traces - le passé proche - éclaire les esquisses - le futur imminent - de tout moment mélodique, de tout schème rythmique [hauteurs-durées] trop à l'étroit dans le présent éphémère de la perception<sup>3</sup>. Les figures temporelles absentes, anciennes ou récentes, rééclairent à leur tour les figures jouées dans ce présent élargi. Noter ici l'importance de la tension harmonique, soit le jeu des consonances et des dissonances, les tonalités en mode majeur ou mineur : le "voyageur temporel" est emmené par les accords successifs tendus par la ligne mélodique, jusqu'au retour apaisé vers la tonique ou le point d'orgue conclusif.

Il n'empêche. Sans le secours des images, sans le guidage proprement narratif du film, la musique ainsi isolée s'écoulerait hors de toute signification simple et univoque, de tout parcours fléché par avance, sauf à valoriser outre mesure les habitudes culturelles [le *nous* collectif], en leur prêtant un pouvoir sémantique, tout en délaissant le voyage singulier [le *je* individuel] qu'occasionne en chacun le flux musical.

Je dois préciser qu'un tel voyage reste néanmoins largement dominé par les effets de sens appris durant l'enfance (à l'école ou en famille) à l'écoute cent fois répétée des comptines et des chansons, et au-delà (entre copines et copains), à l'écoute mille fois recommencée des *hits* et des *clips*. Le texte chanté

donne sa couleur aux morceaux : les paroles ont trouvé un "air", une "intensité" auquel s'accorde l'expression musicale sous-jacente, spécialement rythmée et orchestrée. Des corrélations - facilement accessibles par la suite - s'installent durablement entre le phrasé vocal et le phrasé instrumental, et aussi bien entre timbres, nuances, respirations et états mentaux.

Sans le concours des mots, sans le guidage expressif du chant, "l'apprentissage sémantique" de la musique n'aurait donc jamais lieu. S'y adjoint nécessairement "l'apprentissage corporel" des sons : le plaisir de la danse (jusqu'à l'étourdissement) et les émois physiques associés valorisent et enracinent certaines structures rythmiques, certaines tournures mélodiques ou ornements instrumentales<sup>4</sup>. Mais une fois assis dans son fauteuil, le spectateur attend éventuellement autre chose qu'un *tempo* ou un rythme de danse. Rien ne devrait l'empêcher de compléter ou de dépasser les acculturations de son adolescence, ni même de goûter progressivement à d'autres mondes musicaux.

Quelques figures (assez répétitives pour ensemencher la mémoire), quelques règles (assez redondantes pour alimenter des automatismes culturels), quelques formules (assez éprouvées pour prétendre à un vouloir-dire) ne sauraient en effet épuiser l'imaginaire, tant du côté du compositeur que du côté de l'auditeur. Sans doute la réitération fréquente - à l'intérieur d'un morceau, sinon d'un morceau à l'autre - des mêmes figures musicales sur les mêmes instruments finit-elle par normaliser un usage, par endurcir un *nous* de conventions et de souvenirs au détriment d'un *je* d'inventions et de surprises, mais l'imagination résiste - semble-t-il - à tous les enfermements, nostalgiques ou grégaires. Si le nouveau et l'ancien cohabitent dans le *principe de plaisir*, il apparaît en effet aussi vain de rechercher la pure répétition que de tendre à l'absolue nouveauté.

Au fond, si la musique de film semble "vouloir dire" quelque chose, c'est bien d'abord parce qu'elle emprunte ses significations [ses connotations, ses conventions] à des univers musicaux antérieurs (la chanson, la danse, pour ne citer qu'eux). Mais, c'est aussi parce que l'univers fictionnel propose une dramaturgie, un jeu réglé d'identifications, à savoir : une suite d'états corporels et mentaux éprouvés par les personnages, sur lesquels se pose - par intervalles, pour quelques moments - un "discours musical" que l'on espère approprié. Greffer de la musique sur un film revient donc à trouver une ou plusieurs formes musicales de durée limitée, aptes à augmenter la participation du spectateur, ou au contraire, propres à marquer une distance à l'endroit des intentions ou des agissements déjà filmés.

Ainsi s'amoncellent et évoluent les données tout au long de la projection. Il y a *accumulation*, c'est-à-dire construction croisée d'émotions et de connaissances, assemblage changeant de traces et d'esquisses, redéploiement incessant d'attendu et d'inattendu. Un flux plus ou moins conscient traverse donc le film de bout en bout, mais là encore, seuls les dialogues "disent" quelque chose. En d'autres termes, la question *sémantique* posée à la musique se repose également au cinéma. Cette fois, le spectateur regarde les visages, les gestes et les déplacements, guette les indices, écoute les bruits *in* ou *off*, le ton des voix. Le sens se construit néanmoins, à partir d'inférences et de mémorisations semi-conscientes, lesquelles transcendent "le défilement de l'instant" pour susciter en chaque spectateur un montage intérieur, entre le *nous* collectif de la compréhension partagée et le *je* singulier de la compréhension individuelle.

Combinant des inférences pré-conscientes, inférences dues aux mouvements (œil, visage, corps, paysage, soient quatre vitesses différentes) ; inférences dues aux paroles (texte implicite ou explicite, geste vocal, images évoquées par le texte) ; inférences dues aux bruits (*in* ou *off*), entraînant manques à voir, surgissements, attentes ; inférences construites par le montage (le contexte amont/aval des plans remplace le contexte spatial) ; inférences et soulèvements dus à la musique, le *nous* et le *je* opèrent sur des échelles de temps et de mémoire ; mémoire du plan (et de ses articulations internes) : variable, une dizaine de secondes ; mémoire de la séquence (unifiée par le sonore malgré les ellipses) : quelques minutes ; mémoire du film (horizons d'attentes, depuis l'embrayage fictionnel jusqu'au dénouement) ; mémoire culturelle (les films du même auteur, les œuvres qui s'y rapportent, mémoire générale des

films et des musiques, etc.) : des dizaines d'années ; le vécu du spectateur, tel que la mémoire (plus ou moins érodée, distordue) se le représente, selon les habitudes et les souvenirs<sup>5</sup>.

Il s'agit donc à la fois de puiser dans la mémoire des publics [le répertoire musical accessible] pour y retrouver les systèmes d'écriture connus, et en même temps d'innover un parcours musical [proposer de l'inouï]. Cela étant, la question posée préalablement à la musique - comment fait-elle sens, y compris dans ses figures les plus routinières ? - reste sans réponse tant qu'on l'isole de la corporalité.

## Le geste vocal

Comment la musique vient-elle au corps ? Par la voix et le geste vocal, assurément. Ou par le chant : babil, lallation, gazouillis, onomatopées, cris, pleurs, rires, tremblements, murmure, bafouillage, exaspération, ton. Le geste vocal exprime la chair et l'émotion, assumant l'irruption de forces (in)conscientes dans la chaîne parlée, entre vouloir-dire et vouloir-faire. Passant du corps au langage, la voix est expressive : elle rend audible la subjectivité. Le chant, plus expressif encore, vient sublimer la parole en musique, trouver un "air"aux états intérieurs. En sorte que la phrase musicale, par son rythme, ses silences, ses accents, sa course mélodique, renforcée par l'énergie respiratoire, est à même de transcrire un dynamisme interne, de respirer un imaginaire "en chair et en os".

La voix chantée a donc le *pouvoir de représenter*, en particulier par l'invention mélodico-rythmique : aria, récitatif, ballade, canzone, choral, madrigal, motet, romance, racontent en leur temps les affections de la subjectivité. Ces figures inventées traduisent, par l'affirmation de l'organe vocal, les énergies mobilisées, les joies et les souffrances de la vie. Ainsi, la violence réaliste du gémissement dans "*Languisce al fin*", madrigal de Gesualdo.

Nous sommes affectés par le chant, tant par l'enveloppe énergétique (articulation/appui de la voix) que par le timbre (intonation et grain). La *sexuation* nous a préparé un charme tout fait d'avance : celui de la différence sexuelle, audible dans le galbe des voyelles, les formants du pharynx. Beauté harmonique de la voix chantée, féminine ou masculine [6](#). Le plaisir de l'oreille commence donc ici par l'écoute du grain, du timbre et de la tessiture. Mais il s'étend aussitôt par projection vers d'autres cortex, sensoriels ou moteurs. Ainsi le *grain*, écho lointain de l'oreille tactile, se mue en caresse ; un "simple câble", issu du cortex auditif débusque les aspérités des sons et les projette au *cortex tactile* pour y éveiller la sensation d'un toucher, d'un frisson.

De même le *timbre*, où s'évalue le poids exact de chaque harmonique (l'enveloppe spectrale) va se projeter au *cortex visuel* pour y faire émerger la sensation, lumineuse et colorée, d'une *vision intérieure*. On songe au sonnet des voyelles de Rimbaud ou encore aux conceptions d'Olivier Messiaen sur les synesthésies, lesquelles relient la musique aux impressions sensorielles.

Le timbre, en tant que tel, peut du reste traduire certaines composantes de l'acte vocal. Écoutons par exemple les cordes. Le violoniste, en usant du vibrato de touche, rétrécit et allonge la corde vibrante. Le spectre très accidenté du violon (avec des résonances et des anti-résonances très resserrées) est de la sorte comme *wobbulé*, ce qui introduit une incertitude sur le timbre, un flou sur la hauteur spectrale. L'oreille entend ce flou et ne peut accommoder sur cette fragilité tremblante. Il y a là une analogie très grande avec le frémissent, l'incertitude de timbre qui caractérise la voix émue, rendue incertaine par la décharge inhibante du nerf vague - le bien nommé - somatisant la réaction émotionnelle : le "vague à l'âme". Autre exemple, les cuivres. Le corniste, en poussant la pression, épaissit le timbre dans les aiguës. Des surbrillances apparaissent qui imitent l'enrichissement spectral de la voix criée.

Et aussi bien, l'*énergie*. Le rythme, les accents, le débit traduisent les intentions, les élans ou les appréhensions. Le geste vocal chanté exprime un *mouvement* sous-jacent, une allure, un entrain. Cette motricité-là (on l'entend de profil, pour l'avoir déjà vécue en nous-mêmes) se recueille au *cortex pré-*

*moteur* en images correspondantes (élançements, retenues, insistances, emportement ou apaisement). Parfois, un mouvement s'esquisse des pieds et des mains, comme si des influx-images voulaient déjà s'échapper vers les muscles. Scansions, espacements, intervalles. La musique appelle à la danse, aux schèmes moteurs du désir.

On aura compris qu'un appareil sensoriel aussi perfectionné, s'il savoure la beauté de la voix chantée - à l'épicentre de l'écoute sexuée - est à même de goûter à d'autres grains, d'autres alliages de timbres, d'autres intensités. Dès l'origine, des luthiers-musiciens ont taillé *de facto* des sons inouïs dans le matériau d'instruments nouveaux : rythmes, timbres, mélodies. *Le geste instrumental a élargi à l'infini la beauté du geste vocal*. Il s'est rendu capable d'ouvrir la gamme des émotions, de soutenir un phrasé qui fasse entendre une intériorité, un "je" *allant-devenant*, en une simulation de l'agir et du percevoir.

Restait à transposer toutes ces données dans un temps purement musical, à les réélaborer dans le code de l'harmonie (tonale/ modale). À leur insuffler *la puissance du mythe*, à les faire entendre à travers des sons instrumentaux croisés, polyphoniques.

*L'imitation fabuleuse* dans un espace légendaire, exhaussée par l'énergie mimétique des notes, emportera ainsi nombre d'auditeurs vers une rêverie toute-puissante et mythique. Beethoven, dans une symphonie, annonce l'arrivée de la tempête, le passage tourmenté des vents ; puis viennent la bourrasque, le tonnerre ; enfin le calme renaît, avec la lumière nouvelle qui apporte la joie. Les conditions anti-cycloniques se réinstallent. Pourtant, personne n'a jamais confondu la *Pastorale* avec un bulletin météo. Le spectacle de la nature est prétexte à la projection d'un monde intérieur : la peur sacrée devant un spectacle sublime. L'émotion naît de la rencontre, précisément, de deux *intentionnalités*, celle du compositeur et celle de l'auditeur. Rencontre qui ramène à l'enfant intérieur, au pré-verbal, au plus fort de la subjectivité.

Car la relation entre sujet et œuvre n'est au fond qu'une relation du sujet à lui-même, au travers de l'œuvre écoutée [7](#) . L'auditeur y "perd connaissance" : l'enchaînement spontané de souvenirs, d'affections resurgies, l'entraîne au plus profond de lui-même. Quand, sur le fond déroulant de la beauté sonore, une ligne instrumentale le ramène à lui. Sa pensée accroche à l'irruption d'une mélodie, puis c'est à nouveau le plongeon. La superposition des timbres l'emmène dans une nouvelle dérive. Et, si la ligne mélodique renaît, autrement orchestrée, il émerge à nouveau dans la musique. L'accommodation cognitive le fait cheminer un moment avec la beauté instrumentale, avec le mélodique. Curieux dauphin ! Il se joue de l'eau comme l'eau joue avec lui.

Ce mouvement incessant d'intégration et de désintégration, cette oscillation entre le moi intérieur et le moi projeté sur la musique, se laisse mener par l'architecture et le dynamisme temporels de l'œuvre. On pourrait dire que l'œuvre dégage une énergie plus ou moins enfouie, et citer à l'appui Olivier Messiaen : "*Il s'établit un rapport qui transforme notre moi le plus caché, le plus profond, le plus intime et nous fond dans une Vérité plus haute que nous n'espérions pas atteindre*".

Nous sommes renvoyés à l'unité primitive de l'oreille et de la voix, du son entendu et du son préféré. Nous revisitons les moments anciens où le moi archaïque, ne différenciant pas encore les perceptions du dehors et du dedans, les mélangeait les unes aux autres. Les impressions sensorielles se fondaient entre elles. Ainsi la voix (qui imite) et l'oreille (qui écoute). Et plus tard, l'auditeur et le compositeur. Qui n'a jamais chantonné une mélodie par-dessus la musique qui la donne ? Il suffit de *l'incorporer*.

Je me propose de décrire sommairement trois espaces de l'imitation : les perceptions sensorielles (tournées vers la nature), les perceptions motrices et proprioceptives (le corps en mouvement), les résonances émotionnelles (les intensités de la psyché). Imitations imaginaires revécues, corporellement ressenties, mais *sans la pesanteur de l'exécution*. Comme si la motricité s'arrêtait aux intentions pré-motrices - sans passage à l'acte - libérait les puissances imaginaires de toute contrainte réelle. Le temps paraît alors élastique et le corps, hors de ses limites, magnifié, aérien.

## La musique comme imitation

### L'imitation de la nature

*Si le monde était fumée, nous le connaîtrions par les narines !* persiflait en son temps Héraclite ! Il se trouve qu'il est - entre autres - sonore. En musique, l'imitation de la nature sera donc celle des sons du biotope, en une sorte de décalque homophonique. Les instruments peuvent imiter les sons naturels : le *Vol du bourdon* (Rimsky-Korsakoff) musicalise le vol aléatoire et changeant de l'insecte. L'orage, aussi bien : dans la *Scène aux champs* de la Symphonie Fantastique, Berlioz fait entendre les timbales comme autant de roulements de tonnerre.

Vagues, rivières, vent, grêle, oiseaux, vont ainsi trouver leurs imitateurs, sans contrefaçons. Sur les quatre ou cinq mille oiseaux-chanteurs recensés par les ornithologues, deux ou trois cents sont intéressants par la variété de leurs signaux (le gosier des oiseaux -syrinx - émet plusieurs notes en simultané). On sait qu'Olivier Messiaen est allé noter au petit matin dans une forêt d'Australie, le chant merveilleux de l'oiseau-lyre ; la dictée musicale fut réussie, si l'on en juge les résultats. Que l'on écoute les *Oiseaux exotiques* ou encore *Le Réveil des oiseaux* ! Dans l'imitation des sons naturels, le compositeur (comme l'auditeur) accèdent à l'énergie physique première, à l'expression du cosmos.

Mais l'imitation de la nature passe aussi par des associations visuelles, par des *synesthésies* [associations sensorielles de *qualia*] telles que timbre et couleur. Ne dit-on pas couramment : couleurs criardes ou harmonieuses, sons clairs et vifs, veloutés ou acides, etc. (Certains peintres voient même les couleurs en écoutant la musique : il s'agirait d'une quasi-hallucination colorée déclenchée par les timbres ou les accords). Messiaen explique sa conception du "son-couleur" :

*"Il est puéril d'attribuer une couleur à chaque note. Ce ne sont pas les sons isolés qui engendrent des couleurs, ce sont les accords ou mieux les complexes de sons. Chaque complexe de sons a une couleur bien définie. Cette couleur va se reproduire à tous les octaves, mais elle sera normale dans le médium, dégradée vers le blanc (c'est-à-dire plus claire) en montant vers l'aigu, rabattue par le noir (c'est-à-dire plus sombre) en descendant vers le grave. Au contraire, si nous transposons notre accord de demi-ton en demi-ton, à chaque demi-ton il va changer de couleur. Voici, par exemple, un complexe de sons qui donne un ensemble : cendré, vert pâle, mauve. Si nous le transposons dans l'aigu en le changeant d'octave, il sera presque blanc, avec quelques reflets de vert et de violet très pâles. Si nous le transportons dans le grave, en le changeant d'octave. Il sera presque noir, avec des reflets de vert et de violet très foncé. Si, maintenant, nous le transposons un demi-ton plus haut, il sera vert émeraude, violet améthyste et bleu pâle. Si nous le transposons un peu plus haut, il donnera des bandes obliques rouges et blanches sur fond rose à dessins noirs. En le transposant un demi-ton plus bas, il sera blanc et or ; un ton plus bas, nous aurons des cristaux couleur terre brûlée, violet améthyste, bleu de Prusse clair, marron chaud et rougeâtre, avec des étoiles  
d'or...  
Et comme la musique use de milliers, de millions de complexes de sons, comme ces complexes de sons sont toujours en mouvement, se faisant et se défaisant sans cesse, ainsi les couleurs qui leur correspondent donnent des arcs-en-ciel entremêlés, des spirales bleues, rouges, violettes, oranges, vertes, qui bougent et tournent avec les sons, à la même vitesse que les sons, avec les mêmes oppositions d'intensités, les mêmes conflits de durée, les mêmes enroulements contrapuntiques que les sons..."<sup>8</sup>.*

D'autres synesthésies, nées de la mobilité des notes, animent des visions intérieures. Si le mouvement est formellement calqué par la phrase mélodico-rythmique (montante ou descendante, rapide ou lente), une *synopsie* peut se déclencher. Cette synopsie (cas particulier mais fréquent de la synesthésie) associe spontanément les impressions visuelles mouvantes aux sensations auditives fluctuantes. Comment s'établit une telle relation ?

Toute trajectoire visuelle s'exprime dans les trois dimensions de l'espace : verticale, horizontale, distale. La montée ou la descente pourrait donc trouver une transposition dans la flexion ascendante ou descendante de la mélodie. La traversée dans la largeur trouverait son semblable dans la tenue horizontale d'une note apparaissant puis disparaissant. L'approche ou l'éloignement dans la profondeur auraient leurs correspondants dans l'intensité plus ou moins forte (perspective linéaire) ou dans le timbre plus ou moins épais (perspective aérienne). Mais ces couplages paraissent un peu élémentaires.

Il faut aller plus loin, en ajoutant que toute variation sonore peut se dériver par rapport au temps. Le flux mélodique fait bouger les hauteurs ( $h$ ) ; la masse spectrale ( $m$ ) évolue avec les accords et l'orchestration ; l'intensité ( $i$ ) fluctue avec les rythmes et les accents. Les trois dérivées correspondantes ( $\Delta h/dt$  -  $\Delta m/dt$  -  $\Delta i/dt$ ) peuvent trouver leurs cousines dans d'autres variations sensorielles (ou motrices) : ainsi, tout mouvement (vertical =  $v$ , horizontal =  $h$ , sagittal =  $s$ ) est à son tour dérivable ( $\Delta v/dt$ ,  $\Delta h/dt$ ,  $\Delta s/dt$ ). Pour mettre en relation les mouvements visuels et les fluctuations sonores, il suffirait, selon mon hypothèse, qu'ils aient même dérivé en fonction du temps.

Certes, de telles dérivées ne sont pas présentes à la conscience, même si elles structurent à notre insu la sensibilité. [Cette idée m'est venue en observant des enfants qui jouent à sonoriser leurs gestes (et leurs scénarios imaginaires) avec des bruits de bouche, des onomatopées, traduisant dans le domaine audible les caractéristiques dynamiques qu'ils prêtent à leurs jouets invisibles].

L'échange entre images mentales nécessite une "dérivation" auditive ( $A \rightarrow a'$ ). Le substratum  $a'$  cherche un semblable  $v'$  dans les substrats visuels ou autres amodaux issus de la dérivation. Sitôt trouvée, cette forme  $v'$  associée est "intégrée" par le cortex visuel ( $a' \rightarrow v'$  ;  $v' \rightarrow V$ ) en vue mentale (synopsie), ou par le cortex pré-moteur ( $a' \rightarrow g'$  ;  $g' \rightarrow G$ ) en geste ou déplacement imaginaires. Mais, comme une dérivée admet une infinité de primitives, le résultat (imagerie mentale) varie sensiblement d'un auditeur à l'autre. Secrets de la mémoire associative, insistances de l'inconscient.

L'hypothèse - à vérifier - est que les différents cortex (vision, audition, tact, odorat, goût, proprioception, motricité...) "se parlent ordinairement entre eux", après réduction à la dérivée (les neurones phasiques <sup>9</sup> s'en chargeraient) et accrochage, mise en relation de ces dérivées. La connaissance sensible n'attend pas les mots pour découper le monde en entités repérables ou manipulables. Soit un feu de brindilles, jusqu'alors inconnu : si les excitations (thermiques, visuelles, auditives, olfactives) proviennent du même endroit, surgissent dans un temps synchrone, elles s'unissent en un seul objet polysensoriel, en une seule représentation (foyer brûlant). Soit encore un piano : l'objet, par-delà sa localisation ou son contourage spatial, appelle à une interaction plus vivante, à une manipulation par où la connaissance opérera un nouveau bond. Du reste, nombre d'objets ne sont connus que par leurs propriétés pratiques, par interaction des données sensorielles-tactiles-haptiques-motrices, sans qu'aucun vocabulaire précis ne vienne en détailler l'usage. Les savoir-faire ne sont pas toujours des savoirs-dire.

La connaissance trans-sensible - si indispensable à toute pratique - nous a ainsi habitués à forger des correspondances entre *qualia* <sup>10</sup> (couleurs chaudes et froides, silence glacé, son moelleux, timbre acide, lueur sourde, note lourde, etc.), correspondances dont les poètes sont d'ailleurs très gourmands.

Ainsi, la musique *figuraliste* "sonorise" ses descriptions par des quantités idoines de mouvement, des figures "cinétiques" ou "balistiques" issues du monde visuel. L'illustration musicale dans un dessin animé (*La Panthère Rose*) éveille des *synergies* entre mouvements musculaires et mouvements mélodiques par la superposition synchrone de "dérivées" identiques. Musique et animation font corps (*mickey-mousing*).

Hors du dessin animé, la musique descriptive échappe aux redondances synergiques du synchronisme strict, pour trouver la synchronisation plus étale des idées. Ainsi, *La Moldau*, de Smetana, nous

emmène en promenade, du ruisseau vers la rivière, de la rivière vers le fleuve. De même, dans les *Murmures de la forêt* (in *Siegfried*, de Richard Wagner), l'on croit voir bruissier les feuilles et remuer les branches.

Ou encore *Dans les steppes de l'Asie Centrale* de Borodine, où l'on "voit" s'approcher puis s'éloigner la caravane ballotante et chamarrée. Que dire encore de l'incroyable catalogue du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns ou des projections zoomorphiques des animaux-personnages de Maurice Ravel !

Ainsi le cheval, animal fabuleux, appelle l'aventure, la violence, le jeu, la pulsion du galop. Une simple cellule rythmique - ! ! ! - traduit le mouvement du pur-sang chez Jannequin (*Bataille de Marignan*), Monteverdi (*Madrigaux*), Rameau (*Hippolyte et Aricie*), Berlioz (*Symphonie fantastique*), Beethoven (premier mouvement de la *Septième Symphonie*), Schuman (*Krisleiriana*, entre autres), Rossini (*Guillaume Tell*) et Wagner (*Walkyrie*). On rêve et on chevauche beaucoup chez les romantiques.

Enfin, l'imitation peut se tourner vers la société. Les cris de Paris, de la rue (Clément Jannequin) ou la guerre (Beethoven, *Victoire de Wellington* à Vittoria, 1813). Le train qui claquette sur ses rails (*Boogie-Woogie*), la locomotive (*Pacific 231*, d'Arthur Honneger), les bruits du travail à la chaîne ou de la circulation (les rythmes déchaînés du hard-rock empruntent à la puissance des machines et des moteurs). À côté de cela, les images multiples de l'eau, évoquées par Debussy ou Ravel font figure d'impressions délicates et fugaces. Eau claire et lumineuse, lumière de l'eau matinale. La fraîcheur liquide et le sentiment de l'éphémère se concrétisent dans l'eau jaillissante et fuyante des notes. De fait, la musique, comme la poésie, ouvre sur de multiples espaces sensoriels, voire pré-moteurs.

À l'imagerie visuelle s'ajoutent l'imagerie tactile (le grain, la caresse), gustative, (le sucré, l'amer) ou thermique (le chaud et le froid) et même proprioceptive. Le corps joyeux et le corps souffrant multiplient les combinaisons polysensorielles. En sorte que les tensions internes de l'harmonie, le poids des timbres, le profil des intensités, une fois transformés en dérivées neuronales - en substrats - sont susceptibles d'appeler d'autres substrats isomorphes engrammés en mémoire. Qui sait ? Ainsi, s'expliqueraient les "comme si", les "on dirait", les "cela évoque", soit la productivité (inlassable) de l'imaginaire, le frayage (incroyable) des sensations via de mystérieux rhizomes, de souterraines correspondances chantées par les poètes <sup>11</sup>.

*"La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.  
Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.  
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts, comme les prairies  
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,  
Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens."*

Le sonnet *Correspondances* (1857) de Baudelaire suggère l'existence d'interactions entre qualias relevant des différents sens. La musique convoque pareillement le mélange des sensations, en une sorte de synesthésie généralisée, le vent, les vagues, les embruns : *La Mer*, de Claude Debussy, la chaleur, la lumière méridienne, les sous-bois d'après-midi, gonflés de moiteur : l'été des *Quatre saisons* de Vivaldi, le froid : *Concerto pour violon* de Prokofiev...

Car les affections, passées ou récentes, se projettent sur les perceptions auditives et motrices de la musique, pour y trouver des représentations oubliées ou déjà resurgies. C'est sans doute par les "dérivées"(énergétiques, spectrales, harmoniques, etc.) et leur invisible appel que se construit le voyage intérieur. Chacune d'elles convoque des semblables dans l'une ou l'autre modalité sensorielle, déclenchant une infinité d'images fugitives, probablement triées par le préconscient. Ces images, une fois obtenues, continuent leur chemin à travers le réseau des souvenirs, diversement lestés d'affects.

Enfin, parce qu'elle superpose plusieurs lignes instrumentales, la partition excède le pouvoir d'analyse de l'auditeur. Les impressions s'emmêlent et oscillent entre les strates du musical, et aussi bien entre présent et passé. Le *perçu* reflue vers un *ressenti multiple*, vers un *trans sensible* mouvant, guidé par le flux musical. La mélodie n'émerge alors que pour énoncer une subjectivité, un *je* "allant-devenant".

### *L'imitation des schèmes moteurs*

Un élément important - le rythme - va tout de même piloter l'auditeur, en prenant appui sur la mémoire motricienne, la mémoire corporelle des gestes, des élans, des déploiements. Mémoire du simultané et du successif. Mémoire de l'articulation vocale, de la proprioception, de l'effort ou du lâcher-prise.

Le geste ne démarre que par la mobilisation d'une énergie (*attaque*), se poursuit par la persistance de l'effort (*tenue*) et s'achève par le relâchement du tonus musculaire (*extinction*). Le geste, instant d'une action, est donc représentable soit par une note accentuée, un profil dynamique, soit par un temps fort suivi d'un temps faible. Une action complexe (séquences d'influx mobilisant successivement et parallèlement plusieurs muscles agonistes ou antagonistes) se représente par une phrase rythmique. La vitesse s'énonce dans le tempo (*allegro, andante, adagio...*) ou dans les modifications du tempo (*ritardando, accelerando...*).

À l'origine du couplage son et rythme, on trouve encore la *synergie* voco-motrice, l'évident parallélisme entre efférences motrices et efférences vocales. Le même type d'influx (efférents) parcourt l'*organe phonatoire* et les *muscles du corps*. Le même type d'influx (réafférents) contrôle l'effort vocal et l'effort moteur (senseurs intramusculaires). Cependant, à l'inverse des muscles effecteurs, puissants mais silencieux, l'organe vocal miniature mais acoustiquement intense, se révèle apte à produire un grand nombre de profils énergétiques rythmés, images saisies par l'oreille (afférences auditives) mais aussi par la mémoire motricienne du corps agile [cf. TMMP, ci-après].

L'articulation, les accents de la voix ont les mêmes dérivées ( $\Delta ; I/dt$ ) que les gestes corporels et les efforts musculaires ( $\Delta ; E/dt$ ). De plus, la hauteur sonore ne dérive véritablement que de l'effort vocal pour chanter vers le haut (les aigus) ou vers le bas (les graves). Symétriquement, les mouvements chorégraphiques ne trouvent leur juste expression figurale qu'en se calquant sur les montées et les descentes, sur les accents et les rythmes de la musique [12](#) .

Ceci nous renvoie à la récente TMMP (théorie motrice de la parole perçue), théorie selon laquelle nous entendons le langage aussi bien par les formants acoustiques que par le profil temporel, (soit par le contour dynamique de la parole). Ce contour est recueilli par la mémoire des schèmes moteurs, laquelle reconnaît en l'enveloppe temporelle l'enveloppe homologue du geste vocal, de l'intention motrice, à l'origine de chaque parole.

L'écriture rythmique - plurielle - est à la fois parallèle (les multiples segments du corps en mouvement) et séquentielle (les différents enchaînements, à vitesse adéquate). Elle n'en est pas moins précise, dans la mesure où elle cherche soit à éveiller un schème moteur complexe marqué par une dynamique émotionnelle, soit à figurer un corps souple en prise sur le désir, ou happé par une symbolisation mythique. L'union du gestuel et du musical est trop forte (que l'on songe à la danse, à la diversification des rythmes selon les cultures et les époques) pour rester sans explications [13](#) .

C'est du reste de la synergie voco-motrice qu'est née la notion de *hauteur* sonore. Pourquoi un son est-il plus haut qu'un autre ? Sans doute parce que l'effort vocal (proprioception) se joint au résultat (audition) pour former un axe vertical (graves, aigus) sur lequel se distribuent les efforts et les figures du chant ou de la danse. Tandis que la *montée à l'aigu* symbolise un mouvement ascendant et la *descente dans le grave* un mouvement descendant, la lutte contre le poids corporel se combine aux figures volontaires des bras et des jambes, pour accrocher le long de ce grand axe des mouvements à la fois libres (synergies musicales) et contraints (équilibre dynamique).

Qu'il s'agisse d'une danse courante (rock'and roll, pour n'en citer qu'une) ou d'une musique apparemment "immobile", la motricité est "convoquée" sur la piste : soit avec des *mouvements réels*, ludiques et séductifs, compatibles avec les inerties et la masse corporelle, pour le danseur, soit avec des *mouvements virtuels*, grandioses et aériens, déliés de toute épreuve de réalité, "*ayant l'expansion des choses infinies... qui chantent les transports de l'esprit et des sens*" pour le mélomane.

Il serait trop long (voire fastidieux) de recenser les figures du mouvement humain (tronc, bras, jambe) ou de décomposer les muscles fléchisseurs-extenseurs et les formules motrices assurant leur fonctionnement adéquat. Elles sont pourtant là, à l'état latent, dans la dynamique rythmée de la mélodie ou de l'accompagnement. Élan, déploiement, rotation, saut, translation ; tenu, lâché, jeté, rattrapé, glissé, forcé, tiré, tendu, étiré, balancé. Les différents mouvements du corps, distribués sur la hauteur (des pieds à la tête, du grave à l'aigu) se relient aux inerties, aux divers degrés de liberté biomécaniques, à l'agilité relative des membres, des poignets, du tronc, du bassin, des chevilles (du lent au rapide, de la blanche à la double-croche).

La séquence rythmique de *La Panthère Rose* (déjà nommée) contient à la fois l'enchaînement des mouvements (la marche décontractée) et le comportement intérieur (vaguement interrogatif, avec exploration décousue) parce que le rythme saisit à la fois (et différemment) la mélodie et l'accompagnement. La musique de ballet, très écrite (mouvements pluriels, personnages multiples), développe une architecture temporelle plus complexe, non soumise à un code redondant. *L'Oiseau de Feu* (Stravinsky), *Roméo et Juliette* (Prokofiev), *West Side Story* (Bernstein) ont dynamisé en leur temps l'imagination des chorégraphes. On pourrait dire que la structure d'un geste, d'une attitude, d'un ensemble de mouvements est encodée dans la structure de la phrase rythmique.

Ou que la *musique incarne la structure rythmique des phénomènes vitaux*. Ainsi, l'*accelerando* mime l'accélération cardiaque déclenchée par l'émotion ou la mobilisation vers l'effort. La battue à deux temps (temps fort/temps faible) simule aussi bien la marche, l'alternance diastole/systole, que l'acte sexuel (jazz, en argot noir-américain, signifie, coït, rappelons-le). C'est le contexte (extramusical) qui décide le plus souvent des significations mythiques du rythme.

Au cinéma comme au concert, l'épreuve de réalité est suspendue : on se retrouve au cœur de l'imaginaire. Le corps libéré de toute pesanteur réelle peut régresser et s'emparer des tournolements, des propulsions, des envolées toutes-puissantes qu'autorisent les fantasmes décompensateurs venus de la lointaine immaturité motrice, celle de la première enfance, celle d'avant le verbe, d'avant la parole.

Ce qui me fait dire que la musique s'associe moins à des figures motrices réelles (sauf pour la musique de danse) qu'à des figures imaginées "en filigrane", pré-motrices, libérateurs. Je pense au début de la dernière pièce du *Chant de la terre* de Gustav Mahler, intitulée "L'adieu". À partir d'une simple appoggiature, le compositeur va dérouler, en l'épaississant étape après étape, une figure temporelle et rythmique complète : une lente montée vers le présent, le présent référentiel, où l'être aimé "apparaît" enfin : la voix peut commencer son chant, on la rejoint.

### *L'imitation des résonances émotionnelles*

Si l'on devait décrire la montée d'une émotion, son ascension au climax, puis son lent amortissement, on en trouverait l'équivalent dans *crescendo*, *fortissimo*, *decrescendo* formules fort répandues dans les

partitions. Si l'on cherchait à noter toutes les figures de la décharge émotionnelle (*subito forte, staccato, poco a poco, legato, agitato...*) ou ses manifestations dans le neurovégétatif, - soit l'inhibition : battements de cœur ralentis, étranglement œsophagique, pâleur, sudation, larmes, rétention respiratoire, soit l'excitation : rougeur, pouls accéléré, spasmes, stress, trépidation, frisson, vasodilatation, etc. - on en trouverait aussi l'arrangement musical dans bien des morceaux.

Le rythme général ou local, le dynamisme temporel de l'œuvre viennent exprimer *le profil temporel* de l'émotion, de ses conflits internes. Tristesse, vide, solitude. Joie, fantaisie, passion. Dans chaque partition, l'indication du tempo est suivie de celle du climat émotionnel : *allegro furioso, andante con moto, vivace, doloroso, affetuoso, desolato, largo tenebro*, etc. Monodie ou polyphonie ? Plusieurs émotions traversent en même temps la musique, le passé et le présent sont mutuellement troublés. La pensée en images - celle des affections sans paroles - fait retour, sur fond de présent frappé d'éternité conflictuelle. La tension intérieure, les tiraillements contradictoires peuvent être rendus par la montée vers l'aigu (l'effort pénible), par l'ambitus mélodique (intervalles et écarts), par la densité instrumentale et, bien entendu, par l'usage mesuré de la *dissonance* dans l'édifice harmonique.

*Les Sept dernières Paroles du Christ* de Joseph Haydn, le *Quintette en Ut* de Schubert, *L'Adagietto* de la cinquième symphonie de Mahler, *La Cavatine* de la grande fugue de Beethoven sont autant d'exemples où la phrase existentielle, tragique et douloureuse, se déroule, sublimée par la beauté musicale. La musique filtre et réorganise l'expérience vécue, se substitue à elle, dans l'illusion bienfaisante que les difficultés peuvent être surmontées ou résolues. Citons Lévy-Strauss, dans *L'Homme Nu*, Plon, 1971 <sup>14</sup>.

*"Toute phrase mélodique ou développement harmonique proposent une aventure. L'auditeur y confie son esprit et sa sensibilité aux initiatives du compositeur ; et si des pleurs de joie coulent à la fin, c'est que cette aventure, de bout en bout vécue dans un laps de temps beaucoup plus court que s'il se fut agi d'une aventure réelle, a été aussi couronnée de succès et s'achève avec un bonheur dont les aventures véritables offrent moins d'exemples. Une phrase mélodique, jugée belle et émouvante est telle que son profil apparaisse homologue avec celui d'une phrase existentielle (sans doute parce que, dans l'acte de création du compositeur, la même projection s'était d'abord effectuée en sens inverse) tout en sachant résoudre avec aisance, sur son plan propre, des difficultés homologues avec d'autres contre lesquelles la vie viendrait buter et souvent échouer sur le sien".*

Ainsi, la musique exprime-t-elle le désir et la croyance magique en l'efficacité du désir (*ostinato*). En abolissant le temps réel en faveur du temps intentionnel (pré-moteur, donc non inscrit comme tel dans la pesanteur corporelle, mais plutôt dans l'apesanteur d'une idée ou d'un projet), en jouant d'un temps élastique délivré de la successivité exhaustive, en prônant un écoulement temporel non symbolisé, la musique contourne - au moins pour un moment - l'idée du temps inexorable et fuyant. Elle privilégie "le plaisir de la retrouvaille qui apparaît avec cette faculté qu'a l'enfant de reproduire activement par la voix les sons et, en même temps, à partir de là, de faire la découverte de nouvelles organisations dans des perceptions inouïes" <sup>15</sup>.

### *Les mots pour la dire*

J'ai artificiellement séparé dans cette analyse l'imitation de la nature, l'imitation du corps moteur, l'imitation des résonances émotionnelles. Dans la musique, les trois espaces se fondent et se tiennent mutuellement, dans une stratification d'autant plus difficile à démêler qu'ils s'entrelacent à tout instant, d'une ligne instrumentale à une autre. Ou qu'ils se dissimulent dans les plis élastiques d'un temps mythique, entre citation ponctuelle, clairsemée, et allongement démesuré, jusqu'à la répétition ou l'enchevêtrement des durées. Une véritable architecture temporelle, où viennent jouer les sentiments, les souvenirs ou les émotions. Quelque chose d'intentionnel, de corporel et de vivant, anime chacune des notes, chacun des phrasés.

J'ose - mais il le faut - conclure cet aperçu en proposant une synthèse plutôt qu'une analyse, synthèse empruntée à l'œuvre de Marcel Proust <sup>16</sup>.

*"Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie. Il ne savait lui-même qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines... Sans doute les notes que nous entendons alors tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes sont évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou simultanées... Ainsi, à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. "Cette fois, il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu, il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom"... "Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, dans certaines sonates qu'il s'était fait jouer, pour voir s'il ne l'y découvrirait pas, la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique eut sur la sécheresse mentale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie. Or quelques minutes à peine après que le petit pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, tout d'un coup, après une note haute longuement tenue pendant deux mesures, il vit approcher s'échappant dessous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut secrète, bruissante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait. Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucune autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eut rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de ne jamais retrouver. À la fin, elle s'éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire. Mais, maintenant, il pouvait demander le nom de son inconnue (on lui dit que c'était l'andante de la Sonate de Vinteuil), il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'appréhender son langage et son secret. Et comme dans la petite phrase, il cherchait cependant un sens où son intelligence ne pouvait descendre, quelle étrange ivresse il avait à dépouiller son âme la plus intérieure de tous les secours de raisonnement et à la faire passer seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son ! Il commençait à se rendre compte de tout ce qu'il y avait de douloureux, peut-être même de secrètement inapaisé au fond de la douceur de cette phrase, mais il ne pouvait pas en souffrir. Qu'importait qu'elle lui dit que l'amour est fragile, le sien était si fort ! ... Mais le concert recommença... il souffrait surtout, et au point que même le son des instruments lui donnait envie de crier, de prolonger son exil dans ce lieu où Odette ne viendrait jamais. Mais, tout à coup, ce fut comme si elle était entrée... c'est que le violon était monté à des notes hautes où il restait comme pour une attente, une attente qui se prolongeait sans qu'il cessât de les tenir... Et avant que Swann eût eu le temps de comprendre et de se dire, tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, trompés par ce brusque rayon du temps d'amour, qu'ils crurent revenu, s'étaient réveillés et, à tire d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur... Et, la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie ? Au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer ? "*

Ce texte, aussi daté soit-il, n'en est pas moins remarquable, comme on le voit. Il jette une lumière toute littéraire sur le rôle et le retentissement de la musique de salon, en ce début de siècle. Mais s'agit-il seulement de musique de salon ? Bon nombre d'amateurs de musique pourraient sûrement se reconnaître en changeant seulement le décor, le morceau ou les noms des personnages.

Le spectateur n'est ni cinéaste, ni compositeur. En s'identifiant à la compétence du narrateur, ou à celle - plus invisible - du compositeur, chacun s'élève jusqu'à la restauration (trans-narcissique) de son être profond ; tandis que s'identifiant à l'un ou l'autre des protagonistes (catharsis), chacun se projette dans des états momentanés, états où *identité* (nous nous y reconnaissons) et *altérité* (nous nous en démarquons) tracent une frontière incertaine, entre expansion imaginaire et principe de réalité.<sup>17</sup>

Et, si la musique était un "texte corporel" ?

- 
1. L'expression nous vient du musicien Edgar Varèse ; elle a été réactivée en 1967 par Michel Fano. Edgar Varèse rêvait d'un œuvre cinématographique en laquelle le bruit non musical, les mots et la musique formeraient un *continuum sonore*.
  2. Il y a de belles exceptions : je pense à la collaboration exceptionnelle d'Eisenstein et Prokofiev ou à celle, plus hollywoodienne, de Bernstein, Robbins et Wise.
  3. Les figures temporelles - et non plus spatiales - les motifs musicaux, les thèmes et variations naissent et vivent dans les "rétentions" et "protentions" que la mémoire organise et échelonne pour échapper à la "prison" de l'instant.
  4. La course à l'audience menée par les radios libres en direction des 12-26 ans - et la diffusion répétée des mêmes programmes - retentit nécessairement sur la formation musicale des jeunes, et sans doute pour une large part, sur les imaginaires associés à la musique.
  5. Le film - à travers personnages et situations - réactive des connaissances, des désirs ou des émotions oubliées. La mémoire intemporelle de l'inconscient reçoit aussi le film : certaines images, certains sons hanteront l'imagination (ou les rêves) bien longtemps après la projection.
  6. Noter que le formant-chant (3 kHz pour la femme, 1,5 kHz pour l'homme) embellit la voix tout en la "sexuant".
  7. L'investissement sur l'écoute déclenche les mécanismes d'identification projective ou introjective, de refoulement, de sublimation. On relira à ce sujet l'ouvrage de Michel Imberty *Les écritures du temps*, Dunod, Paris, 1981.
  8. Voir MESSIAEN O., *Conférence de Notre-Dame*, Alphonse Leduc, éditions musicales, Paris, 1977.
  9. Toutes les modalités sensorielles [extéro, proprio, interoceptives, selon la classification de Scherrington] sont équipées de neurones toniques à fonctionnement continu (mais susceptibles d'habituation, d'élévation de seuil) et de neurones phasiques à fonctionnement intermittent (mais à fort signalement, proportionnel aux dérivées  $\delta$  ;  $x/\delta$  ;  $t$ ) : quelque chose "change", "bouge", faiblement ou fortement).
  10. Les qualias (terme aristotélicien) constituent les "atomes" de la perception sensori-motrice. Ces éprouvés fondamentaux du sensorium humain s'assemblent et se croisent en chaque objet, sorte de "molécule" polysensorielle.
  11. On reconnaît dans cette formulation le phénomène de "sur-audition mélodique" qui tend à détacher l'air de la chanson, comme pour mieux retrouver le geste vocal d'origine, le chant intérieur propre à la poésie et à la musique.
  12. Il y a synchronisation des influx moteurs sur les attaques, tenues et lâchés du son. Les correspondances entre mouvement et musique passent par le "calage synchrone" des dérivées motrices et auditives. Ou même par un léger décalage (le "swing").

13. Rien ne devrait empêcher d'étendre la théorie motrice de la parole perçue à toutes les expériences motrices couplées à un son. Si j'entends un son déjà pratiqué par moi, auditeur et acteur du sonore, il entre à la fois dans les schèmes acoustiques que je connais (via les *qualias* spécifiques de l'audition) et les schèmes moteurs que je pratique (via les *qualias* spécifiques de la proprioception). Des inter-neurones (encore appelés neurones-miroirs) établissent des liens durables et robustes entre le profil des efférences motrices [commande bio-mécanique], de réafférences musculaires [retour d'effort] et des afférences auditives [enveloppe des intensités]. Si, par contre, j'entends un son étranger à mes activités, il n'entre que dans les catégorisations acoustiques, déliées de tout contrôle moteur ou proprioceptif.
14. Citation que nous empruntons au livre de M. IMBERTY M., op. cit., é p. 173.
15. Voir. G. ROSOLATO G.OSOLATO, *Psychanalyse et musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1982.
16. *Du Côté de chez Swann*, Pp. 208, 211 et 212 Œuvres complètes, dans l'édition La Pléiade, 1954, pp. 208, 211 et 212 de la Pléiade.
17. Dans l'impossibilité de faire entendre ici des extraits musicaux des films, je renvoie volontiers, pour une analyse détaillée, nourrie d'exemples et de références, à l'ouvrage de Michel Chion, *La Musique au Cinéma*, éditions Fayard, Paris, 1995.

## Table ronde organisée à la suite de la projection de *Mortel Transfert* de Jean-Jacques Beineix (1)

*Intervenants : Pierre Befge, ingénieur du son, et Reinhardt Wagner, compositeur*

**Pierre Befge** : Sur le film de Jean-Jacques, *Mortel Transfert*, j'étais l'ingénieur du son direct, c'est-à-dire que j'ai enregistré tous les sons sur le plateau, à la fois les sons synchrones enregistrés en même temps que l'image et les sons seuls et ambiances enregistrés sur le décor. Je suis un cas particulier professionnellement. J'ai fait une école de cinéma, il y a une trentaine d'années. Au départ, c'était pour faire du son mais j'ai été rapidement séduit par l'image et le travail sur l'image pendant les tournages. J'ai étudié les deux sections, son et image, à "Vaugirard" qui s'appelle aujourd'hui "Louis Lumière". Pendant tout mon parcours professionnel, j'ai toujours été un peu ambivalent, c'est-à-dire que j'ai fait des tournages en tant qu'ingénieur du son mais aussi d'autres comme chef opérateur. Maintenant, j'ai cessé d'être ingénieur du son, par choix professionnel, pour essayer de faire un peu plus d'image. Dans le milieu du cinéma, on est assez rapidement catégorisé. J'ai arrêté de faire du son pour que le côté image soit un peu plus apparent. Mais j'ai quand même toujours des affinités avec le son puisque j'ai travaillé sur une soixantaine de longs métrages, et d'autres courts-métrages, documentaires, publicités, etc. Au niveau de l'image, j'ai été chef opérateur sur une trentaine de courts-métrages, des téléfilms et toutes ces productions annexes qui existent.

Sur le film de Jean-Jacques, *Mortel Transfert*, j'ai donc fait tous les enregistrements sur le plateau, synchrones et non synchrones. Mon apport au niveau de la musique a été un travail modeste par rapport à celui de Reinhardt. Reinhardt nous avait apporté quelques maquettes, c'est-à-dire des projets de musique pour le film qui permettaient de donner des bases de temps, des rythmes à certaines scènes. Pour la prise de vue de ces scènes, cela donnait soit un rythme, soit des longueurs qui, après, pouvait permettre de caler des musiques sur des déplacements, sur des mouvements ou sur des éléments qui composaient l'image. À ce moment là, le travail n'est pas celui d'un ingénieur du son, c'est une forme de préparation à la post-production. Sur le décor, si on a la musique qui va être utilisée au moment du mixage, ça permet déjà de concevoir les plans avec le tempo ou les moments qui permettent à la musique d'intervenir. Pouvoir diffuser de la musique sur le plateau donne très souvent des idées de mise en scène, sur notamment les déplacements, les rythmes et les longueurs de plans.

**Reinhardt Wagner** : J'ai composé la musique du film de Jean-Jacques Beineix, *Mortel Transfer*. Je suis un compositeur qui travaille sur l'image pour des longs-métrages de cinéma ou des téléfilms. Il m'est même arrivé de me "commettre" dans des publicités. J'ai toujours écrit de la musique personnelle et j'en écris de plus en plus. Par exemple, je viens d'écrire un conte lyrique avec Roland Topor ? Et je suis en train de travailler sur un projet musical avec Jacques Perrin, producteur que vous connaissez de *Microcosmos*. J'ai des projets dont j'essaie d'être l'initiateur. Le projet avec Jacques Perrin est un projet de comédie musicale, au cinéma, qui se passera en 1936. J'ai écrit toutes les musiques. Tout ça pour dire que j'essaie, de plus en plus, de ne pas être soumis à la "pression" des réalisateurs, la musique de film ayant beaucoup de servitudes. À part ça, je fais autant de la musique de film que de téléfilm.

**Question de la salle** : Je voudrais savoir ce que vous saviez du film quand vous avez commencé à travailler sur la musique. Et, deuxième question, pouvez-vous nous parler du rôle de l'aveugle ?

**RW** : De temps en temps, quand je fais la musique d'un film et que le réalisateur est un ami, il me demande de faire une petite apparition dans un film. Jean-Jacques Beineix m'a dit qu'il y avait le rôle d'un aveugle, ça serait pas mal que je le fasse. Mais, au tout départ, le film ne devait pas être celui que vous avez vu. C'est pourquoi, à mon avis, vous avez beaucoup d'interrogations. Le film commençait par un professeur de piano qui habitait au-dessus de chez Jean-Hugues Anglade et, une très jolie image d'ailleurs, on voyait le professeur de piano jouer du Hannon et donner des cours de piano. Il y a eu cette idée que le film soit ponctué par le travail des élèves, les gammes. L'idée a disparu parce que sinon, le film aurait duré quatre heures et quart mais on a quand même gardé l'idée de l'aveugle. Ça m'a pris une petite journée de tournage. Mais, par exemple, dans *La Dilettante*, dont j'ai fait la musique, je fais le chauffeur de taxi de Catherine Frot. Je commence à être un peu acteur ! Je trouverais pas mal de pouvoir, comme Hitchcock, apparaître dans tous les films dont j'écris la musique.

Sur ce film-là, je savais beaucoup de choses parce qu'on a tous eu, comme Pierre Befge, un scénario écrit, que l'on lit, et on connaît tout du film. Maintenant, on en reparlera sûrement au cours de la discussion, entre un scénario qui vous arrive un lundi matin, en janvier et un film qui sort un an et demi après en salle, C'est parfois le jour et la nuit. Parfois, il vaudrait mieux ne pas avoir d'informations, parce qu'elles peuvent s'entrechoquer. Il y a des réalisateurs qui tournent exactement ce qu'ils ont écrit, il y en a d'autres qui ne tournent absolument pas ce qu'ils ont écrit. Il n'y a pas une manière meilleure qu'une autre, c'est comme ça, je me suis souvent posé la question. Très souvent, je ne lis pas les scénarios, je fais croire que je les ai lus. Je dis : "Ouais, c'est vachement bien !". Je connais vaguement le truc, je le lis en diagonale parce que, ça me gêne un peu. Pierre a peut-être une idée là-dessus.

**PB** : Dans *Mortel Transfert*, tu venais régulièrement. Je ne sais pas si tu avais lu le scénario ou pas...

**RW** : Oui je l'avais lu !

**PB** : En venant, on palpe un peu ce qui se passe. Et tu nous avais donné les musiques dont je parlais tout à l'heure. C'est une des manières possibles du travail de la musique sur un film. Le compositeur pointe son nez de temps en temps, il amène un petit bout de musique et il suit plus ou moins la construction du film. Je peux parler d'autres compositeurs et tout existe. Ça dépend des méthodes de travail des réalisateurs. Parfois, c'est tout simplement pour des problèmes de budget, de production. Le premier stade, c'est, par exemple, Luc Besson avec Erik Serra qui est quasiment la première personne engagée sur un film puisque c'est toujours le même depuis le début. Avant même que Besson ait l'idée d'un film on sait déjà quel sera son musicien.

L'autre extrême est celui on l'on engage un musicien alors que le film est déjà monté. On est la veille du mixage et on dit "Mon dieu, je n'ai toujours pas de musique, qu'est-ce que je vais faire ?". On met de la musique qu'on va chercher soit dans un musicomètre, soit dans le répertoire. Entre ces deux extrêmes, tout existe. La musique de *Mortel Transfert*, dans son travail, a suivi toutes les étapes du film. J'ai fait, par exemple, des films avec Bertrand Blier. Lui, il puise beaucoup dans les musiques existantes. Les réalisateurs ont souvent une idée de ce qu'ils vont mettre comme musique mais cette idée évolue. Le réalisateur peut venir me voir et me dire "Tu connais ce morceau-là ? Je pense que c'est ça que je vais mettre. Pendant tout le temps, on a ça en tête, on comprend pourquoi les plans sont comme ça.

Le problème des rythmes et des longueurs de plans est très lié à un problème musical. C'est une vraie aide à la conception des plans de s'appuyer sur la musique. L'idée existe au moment de l'écriture, elle peut varier au moment du tournage et il m'est même arrivé de proposer dans les discussions de dire "Moi, j'ai pensé à ça...". Après, il y a un monteur qui travaille. De lui-même, il puise dans des

musiques qu'il a sur ses étagères. Pour aider à monter, on met de la musique, en témoin et cela peut faire changer le point de vue du réalisateur. Tout existe donc entre ces deux extrêmes : de rien au début à tout au début. C'est une création en marche et cela va jusqu'au bout.

Je ne sais pas si on vous a déjà parlé des problèmes de mixage et du nombre de fois où l'on décide de la musique. Le mixage est à la fois la dernière étape, où l'on prend les décisions finales et c'est aussi l'étape où, pour la première fois, on entend tout correctement. Très souvent, on se dit : "Ah ! La musique est vraiment sublime à ce moment-là, pourquoi nous faudrait-il dix secondes de plus ? ". J'ai déjà vu des films qui repartaient au montage alors qu'on était déjà en train de le finir. On disait : "Là, on va rajouter cinq secondes au panneau pour que la musique puisse exister parce qu'on se rend compte qu'elle apporte du sens. Et le contraire, ce qu'on avait prévu de longue date, une sublime envolée de violons, on le regarde et l'on dit "C'est totalement démagogique ! "et on enlève la moitié.

Maintenant, il arrive de plus en plus que la musique ne soit même pas terminée au moment du mixage du film, c'est-à-dire qu'on se réserve la possibilité de faire de l'arrangement musical pendant le mixage, parce que l'imbrication entre le son direct et la musique existe. Un personnage marchant dans la rue fait "Clac ! clac ! clac". La musique derrière, soit elle combat ce rythme-là, soit elle l'utilise, soit il y a un vrai fonctionnement parallèle de ces rythmes synchrones, qui s'allient ou qui se combattent. Quand on peut travailler là-dessus, c'est formidable. On peut avoir des bandes-son d'une subtilité incroyable. Au niveau de la fabrication, le spectateur dans la salle, les mains dans les poches se dit : "Oui, très bien... ! ".

Un exemple tout bête. Je ne sais pas si vous avez vu *Nikita*, la première séquence de *Nikita*, c'est la bande qui marche dans la rue. Comment on a tourné ça ? Moi, j'avais une musique hard rock, que j'ai diffusée pendant tout le temps de la prise de vue de cette séquence, et cela a donné le rythme de la marche. Mon boulot, pendant trois nuits a été de la diffuser. Les personnages ont toujours marché sur ce tempo-là. Cette musique, après, a été utilisée par Erik Serra. Dans le film, c'est la musique du générique qui continue sur cette première séquence. Cela participe à la mise en route de ce film qui est une espèce de train qui ne s'arrête jamais. C'est un exemple mais on retrouve cela très souvent. La musique est une aide formidable pour le calage des rythmes et des longueurs de plans.

**Question de la salle** : Pourquoi utilisez-vous la technique du leitmotiv ?

**RW** : Le cinéma permet ça. Comme le dit Pierre, les réalisateurs ont des demandes très diverses en fonction de leur culture, de leur intérêt pour la musique. Le leitmotiv, pour le cinéma, est presque devenu un lieu commun. Souvent, les metteurs en scène vous disent qu'à tel personnage correspond tel thème. Il y a des thèmes qui reviennent, assez souvent. Il y a plusieurs écoles mais les metteurs en scène pensent plutôt qu'un thème suffit et qu'il faut le marteler parce que le film demande ça.

Je pense à Ennio Morricone, dans certains films spaghetti. Il y a trois notes et tout le monde comprend ce que c'est. Si j'arrivais ici et que vous n'aviez jamais vu ce film ; je vous dirai : "J'ai trouvé un thème génial qui fait (imitation du motif), vous me prendriez pour un fou". Or, ce leitmotiv, tout le temps dans le film, sur des situations très particulières, est en adéquation totale avec le film. On ne peut plus imaginer un film de Leone sans la musique de Morricone. Pour beaucoup de réalisateurs et de compositeurs, il y a comme ça des couples, Hermann / Hitchcock, Rota / Fellini, etc. L'histoire du leitmotiv, c'est ça. Il y a un personnage qui doit avoir un thème. Si vous avez plusieurs leitmotiv, ils viennent se perturber les uns les autres. En plus, vous, vous êtes tous des musiciens, quand vous entendez un thème, vous le mémorisez. Je ne sais pas si vous avez lu un livre remarquable, qui s'appelle *Le Cerveau de Mozart*. C'est un livre que je vous conseille, écrit par un neurologue qui est aussi organiste à la cathédrale de Caen. C'est très intéressant, sur la capacité que nous avons, les uns les autres, à mémoriser tel ou tel thème.

**Question de la salle** : Il m'a semblé qu'il y avait une grande différence entre la musique du générique, qui ouvre le film et la musique qui clôt le film dans la dernière séquence. J'aimerais que vous

m'expliquiez ce qui vous a poussé à composer des musiques aussi différentes et aussi connotées, surtout la dernière. Est-ce que cela accompagne une intention parodique qui naît dans le film ? Quels ont été vos échanges avec le réalisateur pour créer une musique aussi différente de la fin ?

**RW** : Jean-Jacques Beineix a des désirs précis. Parfois, il peut ne pas être d'accord avec ce qui est proposé. Là, il y a deux solutions, soit vous vous dites : "Je ne fais pas ce film, ça ne correspond pas déontologiquement à ce que j'imagine", soit vous vous dites : "Mon métier, c'est d'écrire de la musique pour le cinéma. J'ai la chance de faire un film avec Jean-Jacques Beineix, après tout, il y a pire dans la vie." Donc, j'ai plutôt choisi la seconde solution.

L'histoire des genres très différents sur les films, je comprends ce que vous voulez dire et je suis sûr que c'est partagé par beaucoup d'entre vous. On ne se pose pas les questions dans les films de Kubrick. Nous avons vu hier un tout petit extrait de *2001, l'Odysée de l'espace* et s'il y a bien un film où les musiques sont très différentes, c'est bien celui-là. Est-ce que vous poseriez la question à Kubrick ? Je pense que c'est bien de se la poser mais cette *Valse* de Strauss sur le début de *2001*, on peut y voir beaucoup de significations. A priori, sur le papier, c'est quelque chose qui ne marche pas. Dans le scénario vous lisez qu'on est dans un vaisseau spatial qui va d'une planète à une autre et l'on met une *Valse* de Strauss. Vous vous dites que c'est une idée étrange. Vous pouvez aussi vous dire : "C'est la musique de l'homme triomphant selon Nietzsche"; c'est une musique qui correspond à une époque tout à fait particulière, du XIXe siècle, un clin d'œil de Kubrick à "l'homme triomphant", celui qui dit, à chaque époque, que l'homme n'ira jamais plus loin. On est tous comme ça.

Moi, à seize ans, je me disais que l'an 2000 serait martien ! Non, il y a toujours des mobylettes, il y a encore quelques solex ; ça a changé, mais... On peut y voir cette idée-là. On peut voir beaucoup d'interprétations. On peut coller beaucoup d'interprétations à des musiques. L'histoire des différences de musique dans ce film est pour moi du même ordre. Pour en revenir à *2001*, Kubrick mélange Strauss et Ligeti. Dans tous les films de Kubrick il y a cette opposition, parce que les films s'y prêtent. Moi, je crois que celui-là s'y prête. Les gens ont la particularité de se poser des questions. C'est intéressant mais c'est en même temps un peu étrange. Quand j'étais petit je lisais les poèmes de Mallarmé que j'aimais beaucoup. Et quand il écrivait "las de la mer, ô fortune, repos, où m'apparaissent, offense, une gloire pour qui, jadis, j'ai fui l'enfance". Je prenais ma guitare, je trouvais ça génial. Ma sœur me disait que c'était nul. Moi, je ne savais pas ce que cela voulait dire, je ne sais toujours pas ce que cela veut dire, mais je sais que j'aime ça. Pourquoi ? Je ne sais pas. Je faisais deux accords sur ma guitare, la mineur / fa majeur, assez faciles à faire et je chantais sur ce vers. Je vous assure que j'aimais ce texte. J'ai grandi et j'ai acheté pleins de livres, notamment de Bénichou, qui analyse Mallarmé. Quand Bénichou m'explique une phrase que je n'ai toujours pas comprise, son explication me séduit parce que je ne comprends toujours pas la phrase mais je trouve bien qu'il y ait des gens qui se soient posés des questions sur cette phrase. Je crois que la différence entre un artiste et un analyste est celle-là.

Je sais que la musique de fin pose beaucoup de questions. Les gens se demandent : "Ne s'est-il pas trompé ? ". C'est une musique qui, pour nous, fonctionnait. Alors, elle peut très bien ne pas fonctionner. Toute proportion gardée, toute disproportion gardée même, on n'en veut pas à Claude Debussy quand il fait une gamme par ton. On ne lui dit pas : "Ça fait un peu chinois quand même ce que vous faites ! ". C'est bien de se poser la question mais, moi-même, je n'ai pas la réponse. Je voulais aussi dire une chose par rapport à hier, ce qu'on a entendu sur les interprétations de la musique, la raison de telle musique sur telle scène. Pourquoi n'aurait-on pas mis une musique sur une scène, seulement parce que c'était bien, parce que ça nous plaisait ? C'est aussi bête que ça ! Je ne veux pas sous-entendre qu'il n'y a pas d'interprétation à donner, évidemment, il y a toujours des interprétations. Mais, on fait aussi des choses parce qu'on est des artistes et qu'on ne se pose pas toutes ces questions. Que les gens se les posent après, c'est bien mais...

Je peux vous dire la raison du clavecin, dans tout le début. Je vous rappelle que le psychanalyste, Robert Hirsch, vit dans une ambiance extrêmement vénitienne. Donc, Jean-Jacques m'avait dit que ce

serait bien de faire quelque chose d'un peu vénitien. Je n'ai pas été cherché très loin. J'ai pensé à un ami claveciniste. Je suis allé chez lui parce qu'il a un clavecin très particulier, du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il ne fallait pas le bouger, sinon il était désaccordé. On a donc enregistré chez lui, directement. J'ai écrit quelque chose d'après deux mesures de Vivaldi, une espèce de marche harmonique sur laquelle on a greffé des ornements. On a travaillé toute une journée là-dessus. Ensuite, c'est ce que racontait Pierre. Moi, je donne le matériau de base à Beineix une fois que tout est fini. Après, j'ai rajouté de la viole de Gambe, des petites percussions très éparses. Je lui donne cela et après, on n'est plus responsable. À chaque fois que je donne une musique, je lance une bouteille à la mer et ce n'est pas moi, le dernier jour du montage qui vais lui dire : "Écoute, je ne suis pas d'accord avec tes interprétations, je vais changer de musique, je m'en vais". Il met les musiques. Le clavecin du début, il le met à un autre endroit et ça, ça fait partie de ce qu'on appelle le "work in progress".

À un moment donné, les choses ne m'appartiennent plus. Chaque réalisateur est différent. Pour le film de Pascal Thomas, pour *la Dilettante*, j'ai travaillé dans un tout autre registre. Je suis parti enregistrer avec un orchestre symphonique à Prague. Avant le film, Pascal Thomas m'a donné un film à regarder. C'était un film américain avec Gregory Peck. Le film durait une heure trente et il y avait quasiment autant de musique. Je me suis dit : "Mais, c'est un travail énorme. Si c'est ce qu'il veut, je dois m'y mettre maintenant". Alors, j'ai beaucoup écrit. On est restés trois jours à Prague. Quand vous voyez le film, il y a 3 minutes 57 de musique dans le film. Pascal Thomas est venu avec moi. On a enregistré, on a travaillé et je trouvais ça très très bien. J'étais content. Après, il a mis les musiques sur le film, des musiques dont nous étions convenu. Mais la musique écrasait le film. Je ne lui en veux pas. Au bout du compte, c'est le réalisateur qui choisit, c'est lui qui signe le film. Nous sommes là pour, éventuellement, amener quelques idées. Catherine Frot, dans son personnage, était une femme un peu légère, dans tous les sens du terme. Et, tout d'un coup, avec la musique que j'avais écrite, cela écrasait tout ça. Je me souviens qu'on avait prévu une musique de fin sur le train qui partait. Le générique de fin, c'est le moment où le musicien peut un peu se lâcher, mettre les cors par trois, les bois par deux...La musique de fin, finalement, c'est devenu le train qui partait "tchou, tchou, tchou...". Il m'a dit : "T'entends ? C'est vachement beau dans le silence". La musique de film, c'est ça : la musique d'un train dans le silence, pour beaucoup de réalisateurs.

**Question de la salle :** Qu'est-ce qui préside au choix d'un moment avec telle musique, d'un autre avec seulement des sons ambiants, et de tel autre moment avec du silence seulement ? Cela pose le problème de la forme générale d'une composition musicale pour un film. Deuxième question : pourquoi, à certains moments, notamment au début, les paroles n'étaient pas synchronisées avec le mouvement de lèvres ?

**PB :** De manière générale, on enregistre les paroles des comédiens de manière synchrone, au moment du tournage. Dans ces cas-là c'est parfaitement synchrone. On peut faire de la post-synchronisation. Je voudrais tordre le cou aux idées reçues, à ceux qui disent que maintenant, tout est fait après, en studio. Ce n'est pas vrai. Les voix sont toujours enregistrées de manière synchrone. Il y a toujours l'ingénieur du son sur le plateau qui enregistre les voix. Heureusement, c'est pour ça que les comédiens jouent. À chaque fois que j'ai travaillé sur des films où l'on n'arrivait pas à enregistrer en son témoin pour des contraintes techniques en général ça a été une catastrophe. Souvent, le jeu des comédiens est lâché, il n'est plus tenu. On fait toujours attention d'enregistrer le mieux possible les voix. Si ce n'est pas synchrone, c'est peut-être parce que l'on a changé le texte, ce qui arrive très souvent.

Dans l'idée qu'un film est une œuvre en maturation, de la conception à la copie finale, le point de vue du réalisateur change. La jolie phrase qu'il trouvait formidable sur le papier, il l'a trouve un peu nase, six mois après. Donc, parfois il décide de supprimer une phrase et d'en faire dire une autre. Dans ces cas-là, on n'a plus de synchronisme. Autre cas, ce sont les acteurs qui ne savent pas se doubler. Il y a des cas où la prise de son directe n'a pas une qualité acceptable, pour des contraintes techniques : on tourne dans la rue avec des voitures qui passent dans tous les sens. La qualité du son est épouvantable, donc on doit post-synchroniser. Mais, il y a des acteurs qui sont incapables de se post-synchroniser

correctement, de parler synchrone avec, à l'image, ce qu'ils ont fait. Il y a aussi le cas courant des distributions internationales. Tout le monde parle français sauf un, qui parle en serbo-croate.

**RW** : Comme en France, ce n'est pas encore une langue obligatoire... !

**PB** : Pour le synchronisme, on ne s'en sort pas. Il y a aussi le problème de la tolérance. Fellini, ce n'est pas une boutade, faisait tourner ses acteurs sans leur donner de texte ; les trois quarts du temps, les acteurs déclament n'importe quoi. Ils peuvent compter. Après Fellini monte et se demande ce qu'il va leur faire dire. Personnellement, cela me gênait terriblement. Cette absence de synchronisme dans ces films m'était insupportable. Mais, au bout de trois minutes de projection, cela devient une convention. Cela fait partie du côté incroyable des films de Fellini où l'on est dans l'imaginaire total. L'histoire du synchronisme avec l'image, ce n'est pas aussi bête, disons, pas aussi mécanique. Même le désynchronisme peut générer quelque chose.

Pour la première partie de la question : c'est vrai que, sur les scénarios, des réalisateurs mettent déjà les options musicales. Ils peuvent mettre carrément le titre d'une œuvre, un concerto de Schumann, ou une musique de Cabrel. Ces décisions sont écrites sur le scénario. Nous, sur le plateau, on a une copie de l'enregistrement de cette musique et on la diffuse pour donner une indication à tout le monde sur le projet, sur ce qu'on va faire dans cette séquence-là. Mais, encore une fois, ces décisions ne sont pas définitives, rien n'est définitif tant que la copie standard n'est pas tirée. Il y a donc ceux qui tiennent cette décision jusqu'au bout et ceux qui n'en savent rien et qui prennent leur décision au dernier moment et entre les deux, tout existe. On ne peut donc pas vous répondre comme ça. Moi, en tant qu'ingénieur du son, je me suis toujours interrogé sur les raisons de ces musiques selon le réalisateur. On l'écoute une fois et c'est vrai que cela nous donne le chemin vers quoi il faut aller pour l'enregistrement des sons seuls, des ambiances. J'ai même été jusqu'à chercher des sons qui correspondaient aux timbres de ce qui était proposé. J'ai même enregistré des sons à travers des tuyaux, pour avoir des résonances. C'est pour essayer de ressortir des caractéristiques typiquement musicales. On peut essayer de ressortir la composante rythmique du son. Le coup du train est une composante rythmique formidable ; elle est très lourde de sens. Il y a aussi un rythme dans les bruits de pas. Je suis un peu musicien donc quand j'entends un son qui me plaît, du vent dans les feuillages par exemple, ça siffle, un volet claqué, c'est de la musique pour moi.

**RW** : Il y a ça dans *Mortel Tansfert*. Pierre a enregistré des sons d'horloge. Cela nous ramène au film pour ce qui concerne les sons et le placement de la musique dans les scènes. J'ai intégré les bruits d'horloge dans un morceau de musique, là où il y a du xylophone qui en donne la rythmique. C'était un des thèmes que je trouvais le plus intéressant. Grande a été ma surprise quand je me suis aperçu qu'on l'avait mis une demie fois. Dans cette question, c'est comme un peintre qui part de chez lui avec la couleur verte et qui s'aperçoit que, finalement, il va mettre du rouge. Dans les tableaux des peintres, on voit maintenant les couches successives de travail. Par exemple, Boulez en parle admirablement, la trajectoire entre le départ et l'arrivée (il en parle en ce qui concerne Webern) est un cheminement intéressant. Il y a évidemment cette part d'impondérable, mais il y a aussi, heureusement, des choses incontrôlées. Tout le monde serait dans le même cas s'il essayait de mettre de la musique sur des images. Vous avez des sensibilités aux critères tellement divers. Je suis en contradiction avec certains metteurs en scène alors que les mêmes propositions vont plaire à d'autres. On est dans un monde. Il n'y a pas de manière de faire. J'aimais ce thème. Il y a des choses que je ne voulais pas faire mais que j'ai faites et il y a des choses que je n'aurais pas mises. J'étais très déçu.

Le réalisateur a pu laisser une maquette que je lui avais envoyée alors que je l'avais écrite pour orchestre. Vous arrivez avec une musique qui fait tant de secondes mais le montage a changé, donc la bande doit changer. On vous appelle pour vous demander : "retrouve-moi la maquette qui fait comme ceci...ça va aller mieux sur l'image". Vous vous dites que ce que vous aviez en magasin c'était mieux, quand même. Je ne fais pas amende honorable mais je vous explique que, pour ce qui concerne mon travail, le travail de tous mes camarades, musiciens de films, c'est toujours la même chose. On n'est pas responsable.

**Question de la salle** ("perverse") : À propos de la nationalité cambodgienne de la femme de ménage, était-elle dans le scénario initial ? Et a-t-elle fait partie des contraintes imposées pour votre inspiration ?

**RW** : Non, il ne faut pas exagérer. On ne travaille pas sous la contrainte. On n'est pas des profs...

**Question de la salle** : Quelle est la part, dans votre composition, de l'audio et du Midi ? J'ai lu que, dans la plupart des musiques de films américains, on n'utilisait presque que du Midi. Vous avez répondu que vous aviez enregistré du clavecin. Quelle est la part d'enregistrement en Midi et des sons audio ?

**PB** : Le Midi est un système de synchronisation. Quand on dit qu'on fait de la musique sur Midi, souvent, c'est pour déclencher des sons réels. On peut travailler en Midi avec des séquenceurs et des systèmes d'asservissement mais pour gérer de l'audio. Je ne pense pas que cela soit suffisant de parler d'audio et de Midi. Il faut être clair. Pour moi, quand on parle de musique électronique, cela veut dire que le son est géré de manière électronique par opposition à un échantillon. Il y a un moment où quelqu'un a produit le son d'une manière acoustique. Je me suis beaucoup intéressé à la musique, parce que j'aime ça. Les musiciens se sont retrouvés avec cette facilité de travail, de pouvoir avoir les instruments dans une boîte et de les déclencher par le Midi mais avec l'idée de recréer l'orchestre. D'ailleurs, dans les circuits électroniques il y a maintenant les touches "Humanise", pour humaniser des sons, pour essayer de reproduire ce qui est acoustique. À certains niveaux, on peut dire que c'est de la musique électronique. Je pense qu'il faut poser la question au niveau de la génération du son plutôt que se demander si c'est du Midi ou pas. Cela ne répond peut-être pas à la question.

**RW** : Je ne sais pas si la question était d'ordre technique ou artistique. Pour ce qui concerne la musique de film, et la musique à l'image en général, il y a trente ans, il n'y avait pas le matériel qui existe aujourd'hui. Il y a trente ans, quand on voulait écrire de la musique, le minimum syndical c'était le Premier Grand Prix de Rome. Aujourd'hui, si vous avez un cousin qui a une tante qui a une copine dont le fils a un synthétiseur dans sa cuisine, éventuellement il peut faire de la musique de film. Ça arrive aussi beaucoup. Un compositeur, pour moi, c'est quelqu'un qui sait développer un thème. Je trouve que, dans la majorité des films d'aujourd'hui, il y a un appauvrissement, une paupérisation de la musique qui vient des moyens électroniques. Je ne dis pas que les gens qui s'en servent ne sont pas musiciens mais en tout cas, très très souvent, ils n'ont pas toujours cette notion du développement.

J'ai été prof comme vous, sauf que ça a été très court, mais j'ai eu des élèves qui venaient me voir et qui me disaient : "Je voudrais faire de la musique". Je me suis aperçu que, souvent, ils ne voulaient pas faire de la musique, ils voulaient être guitariste des Rolling Stones ou aujourd'hui chanteur de je ne sais quel groupe. Je n'ai rien contre ça parce que moi je viens de là en plus. Simplement, l'utilisation à outrance des synthétiseurs et des choses comme ça donne l'illusion parfois, quand on est musicien, qu'on peut faire des choses. Et, je suis sûr qu'autour de vous vous avez beaucoup d'exemples comme ça. Je ne crois pas que ce soit porter la musique vers le haut. Maintenant, il ne faut absolument pas dénigrer son époque et il ne faut absolument pas considérer que le matériel électronique qu'on nous propose n'est pas intéressant. Je pense qu'il est évidemment intéressant. Encore faut-il savoir l'utiliser et peut-être parfois aller au-delà des premières propositions de sons. Parce qu'en fait on arrive souvent à une espèce de musique préfabriquée qui bluffe complètement les réalisateurs. Un réalisateur m'a dit un jour : "Écoute, je ne prends pas de compositeur pour la musique de mon film parce que je la fais moi-même". Et, il avait dans sa cave pour au moins quatre-vingt dix mille euros ou cent mille euros de matériel. Il m'a même rajouté cette chose extraordinaire qui m'a frappé : "Avec mon synthé, je suis Jean-Sébastien Bach". Ce qui prouvait qu'il était sot et qu'en plus, il ne connaissait pas Jean-Sébastien Bach.

Quand on écrit de la musique et quand on travaille avec des metteurs en scène, il y a aussi le problème de la maquette. Vous arrivez avec une maquette et le monteur du film monte cette "musique maquette". Mais, il s'habitue tellement à cette maquette qu'après, vous pouvez jouer du Stravinsky

avec l'orchestre de Prague et il y a toujours quelqu'un pour vous dire : "Attends, c'était mieux la maquette, non ? ". La maquette, c'était un point de départ, c'est tout. De la même façon, au moment du montage du film, s'il n'y a pas encore de compositeur (ça arrive très souvent) on met une musique de référence (Gustav Mahler, par exemple ! ). L'équipe trouve ça bien, (et elle a raison ! ). Ensuite on vous demande : "Tu pourrais pas nous faire un truc qui ressemble un peu ? ". J'ai entendu Michel Legrand dire : "Un musicien de film, c'est souvent quelqu'un à qui on demande de savoir tout faire". C'est-à-dire qu'on peut vous demander une valse bavaroise, un mouvement symphonique à la Gustav Mahler et puis un chant breton. Tout ça souvent pour échapper aux droits d'auteur.

**PB** : Pour reparler du problème de la musique électronique il y a une composante qu'on n'a pas citée qui est tout simplement le budget. Et l'aide apportée par les synthétiseurs et les ordinateurs est énorme. Il y a une utilisation intelligente qui est de rechercher une nouvelle forme d'écriture, ce qui est extrêmement intéressant. On peut utiliser des automatismes, des systèmes de boucle. Il y a des travaux très riches qui débouchent sur des problèmes d'écriture. Et, il y a aussi une utilisation de ces moyens techniques qui est simplement un moyen moins cher de reproduire ce qui existe. Effectivement avec des échantillonneurs, des systèmes de séquenceurs qu'on commande manuellement plutôt que d'une manière automatique on essaie de refaire l'orchestre. À ce moment-là, on dit que c'est de la musique électronique mais c'est de la musique assistée par ordinateur dont le but est de donner l'illusion qu'on avait quatre-vingt personnes qui jouaient avec des vrais instruments. Je vais dire le contraire de ce qu'a dit Reinhardt...Mais, la technologie arrive à un tel point qu'avec relativement peu d'argent on a un échantillonneur, un séquenceur et un système de déclenchement MIDI et effectivement on fait un quatuor et qui sonne comme un quatuor.

**RW** : Sauf que moi je ne parle pas du résultat, je parle de l'écriture parce qu'un compositeur qui a fait ses classes d'harmonie et qui sait écrire un quatuor à cordes c'est quand même à mon sens une des disciplines les plus difficiles...Écrire un quatuor à cordes c'est extrêmement difficile. Quand on écrit ce qu'on appelle "à la table", on n'écrit pas de la même manière que quand on cherche sur un synthétiseur. De même qu'on n'écrit pas la même chose quand on joue d'un instrument que quand on joue à la table. Or, comme disait Stravinsky, il ne faut quand même pas négliger les doigts. Comme dans tous les domaines artistiques, il y a aussi d'heureux hasards. C'est-à-dire que quand on écrit un quatuor à cordes ou pour un orchestre symphonique et qu'on est en train d'orchestrer quelque chose qu'on a déjà conçu au piano ou avec le piano et qu'on écrit pour un orchestre que ce soit pour un quatuor, un quintette à vent, etc., on n'est pas du tout dans la même perspective que quand on est avec un synthétiseur qu'on n'a absolument aucune connaissance de l'orchestre et qu'on se dit : "Tiens, là je vais mettre une trompette" parce que évidemment que ça ne marche pas comme ça.

J'ai entendu récemment une histoire à propos d'un musicien qui ne connaît pas du tout l'orchestration, qui n'en a jamais fait. Je ne dis pas qu'il est mauvais. C'est un bon musicien mais l'orchestration n'est pas sa spécialité. Il a fait la musique avec son matériel de synthétiseur. À un moment, il voulait de la flûte alors il a appuyé sur le son flûte et il descend jusqu'au si-la-sol-fa-mi (*rires*). Il donne une cassette à un orchestrateur qui, lui, connaît son métier et sait orchestrer. L'orchestrateur lui dit : "Mais, la flûte là, ça va pas le faire. Parce que la flûte, ça descend jusqu'au do. On met une flûte en sol qui va descendre plus bas mais plus bas je ne pourrais pas". Et l'autre lui répond : "Attends, sur mon synthé, ça marche". (*rires*). Voilà les dangers du synthétiseur.

Quand je discute avec des metteurs en scènes, je me fais souvent la réflexion suivante. Dans ma tête je me dis : "Mais, t'es qui toi ? T'écoutes quoi comme musique chez toi ? ". Parce qu'il y a aussi ça, des metteurs en scène qui sont très directifs, qui vous disent : "Moi, je voudrais ça...". Et moi, je voudrais vivre avec lui quarante huit heures pour savoir ce qu'il écoute comme musique. Nous, on fait partie des gens qui écoutent de la musique. On réfléchit un peu. Parfois, vous tombez sur un réalisateur qui ne sait même pas écrire son nom en musique...Il y a aussi de formidables artistes qui ne connaissent pas et qui vous guident admirablement. On trouve de tout. Mais, quand même, ce n'est pas la majorité. Je me méfie toujours du réalisateur qui me dit : "Je connais la musique". Lui, il me fait peur. Je préfère quelqu'un qui me dit : "Moi, je ne connais pas. Mais, on va travailler ensemble. On va s'apporter

mutuellement des choses". Parce que moi, il y a plein de choses que j'ignore et un metteur en scène me guide évidemment. Et quand il ne connaît pas la musique parfois ça ne me gêne pas, on met le "décodeur".

**Question de la salle** : Olga est morte mais son corps n'est pas raide. Est-ce que c'est une idée voulue de donner au spectateur la perception d'une morte alors que, biologiquement, elle ne l'est pas du tout ? On peut toujours maquiller et là ça n'a pas été le cas.

**PB** : Ne croyez pas ça. Il faut tordre le cou aux idées reçues. On ne peut pas faire n'importe quoi. Ce problème-là a été soulevé en permanence. Encore une fois, on a été coincés par un problème de budget. Faire un mannequin - parce que le seul moyen de résoudre ce problème est d'avoir effectivement un objet qui est le cadavre avec sa rigidité - ça veut dire faire un moule complet de la comédienne. On rentre alors dans des devis extrêmement élevés. Surtout si on commence à faire des gros plans. On s'est posés la question en permanence pendant le tournage. On disait à Hélène : "essaie d'être le plus raide possible"(rires). Et, ce qu'elle fait est absolument extraordinaire. Essayez de rester les yeux comme ça plus de trente secondes, c'est incroyable. Il fallait qu'on recommence parfois des prises car certains mouvements sont totalement incontrôlables. Hélène de Fougerolles était épuisée. C'est vraiment un travail admirable de composition au niveau du jeu. Ce qui s'est passé, et là ça fait partie des hasards, des accidents de tournage qui génèrent quelque chose de formidable, c'est qu'effectivement, on n'a pas eu les moyens d'avoir un moule crédible.

En fin de compte ça donne cette espèce d'ambiguïté d'interprétation. Et cela augmente le charme de ces scènes...Enfin, je pense...C'est du cinéma. Et, ce qui compte, c'est ce que ressent l'imaginaire du spectateur.

**Question de la salle** : Vous apportez de la musique à un réalisateur. Vous êtes en quelque sorte un livreur de musique. Avez-vous d'autres compositions en dehors de la musique de film ?

**RW** : Pour moi, compositeur de musique de film, ça ne veut rien dire. Je n'y crois pas une seconde. Je crois qu'il y a des compositeurs. Ils écrivent leur musique. Ils font leur "œuvre" et on leur demande en fonction de leur travail, de leur univers de s'associer à un film. En ce qui me concerne, j'écris "ma" musique. Vous pourriez vous demander pourquoi on fait ce métier qui a l'air très difficile d'après ce qu'on vient de dire...Moi, j'ai toujours beaucoup aimé le cinéma. J'ai eu la chance de commencer par un film qui a été un succès : "*La Crime*" de Philippe Labro, il y a en 1983. Ce n'est pas par hasard que j'ai fait ce film. C'est parce que je m'intéressais beaucoup au cinéma. Donc, j'ai rencontré de fait des gens de cinéma. J'ai commencé par faire des courts métrages. Tout d'un coup, un réalisateur a dit : "Lui, il fait de la musique, je te le conseille...". Voilà, ça marche comme ça. Mais, parallèlement, j'ai toujours écrit des choses tout à fait différentes. J'ai écrit un quintette à vent, deux quatuors à cordes, plus récemment un conte lyrique pour enfants. Je travaille actuellement sur un projet d'opéra et un autre de comédie musicale.

Je ne crois donc pas qu'il y ait des "musiciens de film". Dans les années cinquante, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Henri Saulier écrivaient leur musique. Les réalisateurs leur disaient : "Tu veux bien me faire la musique ?". Car il y avait une adéquation entre l'idée que le metteur en scène avait de ce compositeur et la musique qu'il voulait pour son film. Les compositeurs faisaient de la musique de film "à la carte". Ils faisaient leur œuvre et de la musique de film. Et d'ailleurs, il n'y a pas de différence : quand vous écoutez *Jeanne au bûcher* d'Arthur Honegger et que vous écoutez la musique qu'il a écrite pour *Les Misérables* de Raymond Bernard, vous retrouvez le style d'Arthur Honegger. Il change de genre mais il ne change pas de style. Vous retrouvez toujours chez un compositeur la substantifique moelle de ce qu'il est. Tout à l'heure, je vous disais qu'on commande à un compositeur de musique de film de faire telle ou telle chose. Je me méfie du pastiche. Quand on est un peu habile, qu'on connaît et qu'on écoute beaucoup de musique, on peut facilement faire du "à la manière de...". Mais, ce n'est pas très intéressant. On le fait pour rendre service.

**PB à RW** : Est-ce qu'il t'est déjà arrivé de proposer sur un autre film une musique qui a été enregistrée pour un film et qui n'a pas été utilisée pour ce film ?

**RW** : Oui, ça m'est arrivé d'utiliser pour un film une musique que j'avais écrite pour un autre film. Mais, je l'ai dit au metteur en scène. Ça m'est arrivé pour un film qui passera à la télévision en janvier ou février qui s'appelle *Les Passeurs*. C'est un téléfilm de Didier Grousset. Il y avait un thème que j'avais déjà écrit et qui n'avait pas été utilisé. Je lui ai dit : "tu veux un thème romantique avec grand orchestre. J'ai ça "en magasin". Alors, évidemment, dans ces cas-là, il faut réenregistrer la musique parce qu'il y a des problèmes de droits. J'ai été payé par le producteur pour faire "une" musique. Je n'ai pas à prendre la bande. Donc, il faut que je retourne en studio l'enregistrer. Je l'ai fait. On peut d'ailleurs dire qu'il y a beaucoup de compositeurs de musique de film qui n'ont jamais vu les films dont ils ont fait les musiques : Mozart, Beethoven...(rires)

**Question de la salle** sur l'utilisation des techniques analogiques et numériques. Au générique de fin, on voit qu'il y a une équipe image de synthèse. Je n'ai pas réussi à percevoir dans le film où elles étaient.

**PB** : Ce n'est pas vraiment de l'image de synthèse. Il y a un traitement numérique de l'image pour pouvoir combiner des éléments séparés et les recombinaison dans la même image. Par exemple, c'est l'arbre aux loups. Les loups ont été filmés sur fond bleu en studio. L'arbre, c'était une maquette d'arbre en 3D, c'est-à-dire entièrement en synthèse. Le traitement numérique a servi à recomposer l'image finale à partir des éléments différents. Il n'y a pas eu création totale d'une image comme dans un film de science-fiction où on fait un décor entièrement en 3D.

**Question de la salle** : Tout à l'heure, vous avez parlé des dangers de la musique électronique. Mais, par delà les dangers, n'y a-t-il pas des apports ?

**RW** : Je n'ai pas dit que la musique électronique était une illusion. J'ai dit que ce qui était l'illusion, c'était de "prendre des vessies pour des lanternes", c'est-à-dire de composer une musique avec l'aide du MIDI, des synthétiseurs, etc. Il y a une très très grande différence entre ça et l'écriture pour orchestre à laquelle est censée ressembler la "maquette". Maintenant, je ne suis pas sectaire. Si quelqu'un me dit : "moi, je compose de la musique uniquement avec de l'informatique", je trouve ça génial si cette musique est bonne. Il y a une cohérence dans la musique électronique. J'écoute de la musique électronique. Il y a des musiques électroniques que je n'aime pas et d'autres que j'adore.

**PB** : Je pense qu'il y a un problème de terminologie, c'est-à-dire qu'on met dans musique électronique des choses qui n'ont rien à voir. Il y a de la musique, c'est un peu le sens de MIDI ou pas MIDI, à laquelle on donne le vocable "musique électronique" parce qu'elle est générée par des instruments électroniques mais ce n'est pas de la musique électronique. Quand on utilise un échantillonneur sur lequel on a stocké des sons réels de violon, de flûte, de trompette et qu'avec un ordinateur on fait jouer ça d'une manière électronique en donnant l'illusion qu'on a à faire à un orchestre : ce n'est pas de la musique électronique. C'est ce que dit Reinhardt : on vous leurre, on vous donne l'impression d'entendre un orchestre grâce à une machine. À mon sens, il faut vraiment préciser la terminologie. C'est une musique générée électroniquement qui vous donne l'illusion de l'orchestre. Et, il y a la "vraie" musique électronique, en tout cas pensée comme ça, où l'instrument n'est pas une copie de violon mais l'instrument est une machine qui va générer des sons que seule la machine est capable de faire. Il n'y a que cet instrument-là qui puisse générer la même boucle sonore pendant trois heures. Je ne connais personne capable de faire do-mi-sol-do do-mi-sol-do pendant trois heures, une machine, oui ! Et, il se passe quelque chose quand on fait tourner une boucle. Le côté répétitif crée une impression particulière. Et là, on est dans de la musique électronique. Mais, quand on essaie de reproduire un quatuor à cordes avec des échantillonneurs, ce n'est pas de la musique électronique et pourtant ce n'est généré que par des machines.

**RW** : Encore une fois un compositeur, ce n'est pas "La Samaritaine" ! Un compositeur a un esprit, un univers. Je connais des musiciens très intéressants mais je serai incapable de faire ce qu'ils font, ce n'est pas mon univers. Et, je ne vais mentir ni au metteur en scène, ni à moi-même. Un autre aspect des choses, c'est que quand un compositeur a ce qu'on appelle un style et un univers, j'entends beaucoup de gens dire : "lui, il fait toujours pareil". On ne peut pas demander à quelqu'un d'avoir un style, c'est-à-dire d'être reconnaissable rapidement, et, en même temps, le lui reprocher ! Nino Rota, par exemple, a un style très particulier qui est reconnaissable très vite. Et même en plus, par rapport au cinéma de Fellini, il y a une espèce d'adéquation entre les deux qui est absolument incroyable. Nino Rota, ça l'a empêché de faire certains films, je suppose. Parce qu'il est tellement connoté que si on fait un film d'un genre totalement différent, on ne pense peut-être pas a priori à Nino Rota. Mais, il y a le contre-exemple immédiat en ce qui concerne Rota quand il fait *Le Parrain*. Car tout d'un coup, il fait une musique qui n'a rien à voir avec ce qu'il fait avec Fellini. Sauf que, si on regarde bien, on retrouve tout de même des schémas. Tout ça pour dire qu'un compositeur a un univers, un style et qu'il y a autant de compositeurs qu'il y a de styles.

**Question de la salle** : Tout à l'heure, vous nous avez parlé de la différence entre la musique de cinéma et la musique de téléfilm. Pourriez-vous en reparler plus longuement ?

**RW** : Philippe parlait des budgets dans le cinéma. À la télé, vous les divisez par dix. C'est très différent. En plus, c'est assez cloisonné. Il y a beaucoup de compositeurs qui font des musiques pour la télévision, un peu comme aux États-Unis, et d'autres qui font de la musique pour le cinéma. La musique de téléfilm est beaucoup plus rentable que la musique de cinéma contrairement à ce qu'on pourrait penser sauf à faire *Astérix et Obélix* ou *Le Grand Bleu*, c'est-à-dire des films qui rapportent beaucoup de droits d'auteur parce que le compositeur est payé sur le prix d'un billet. Alors qu'à la télévision, vous êtes moins payé au départ mais vous êtes payé mille francs la minute. Ce sont deux sources de droits d'auteur qui n'ont rien à voir. Au cinéma, quand votre film passe, c'est tant de billets, tant de centimes par billet. Que vous écriviez quatre minutes de musique ou une heure et demi c'est la même chose. Alors qu'à la télévision, plus vous avez de musique, plus vous avez d'argent pour vos vacances. Ce sont deux concepts différents. Maintenant, pour ce qui concerne l'artistique, Lalo Schifrin m'a raconté un jour un truc que je trouve assez juste : "Au cinéma, on a le temps de s'installer. On développe les thèmes. On prend le temps. À la télévision, il faut que le couple ou les enfants qui sont dans la cuisine, dès qu'ils entendent le générique, se disent que ça va commencer ". Il m'a dit : "Au cinéma, tu envoies une lettre. À la télévision, tu envoies un télégramme".

**PB** : Je voudrais te poser une question. Est-ce que le système de diffusion, la qualité de diffusion entre le cinéma et la télévision rentrent dans la conception de la musique ? On fait plus de gros plans à la télévision. Le découpage n'est pas forcément le même. Et, c'est pareil pour le son. On fait du son beaucoup plus présent. Les voix sont plus importantes, etc. Alors, est-ce qu'il y a la même démarche au niveau de la musique ?

**RW** : Moi, je ne vois pas de différence. Il y en a une à l'arrivée parce que les sources sonores ne sont pas les mêmes. Mais, nous avons tous ce même problème par rapport à la musique que ce soit au cinéma ou à la télévision. C'est-à-dire qu'on écrit une musique, on l'enregistre en studio, on l'écoute en général sur de très grosses enceintes, c'est pour ça qu'à chaque fois, on l'écoute aussi toujours sur de toutes petites enceintes. Dans un studio, vous savez ça, il y a de très grosses enceintes pour se faire plaisir et puis après, il y a des enceintes de basse qualité qui correspondent à peu près à ce que les gens ont chez eux. C'est ce qu'on appelle des "petites écoutes". Quand vous écoutez votre musique sur des grosses enceintes, vous êtes content, vous trouvez que ça sonne bien. Et puis, après on mixe en petite écoute et, tout d'un coup, c'est moins bien. (*rires*) Il y a aussi un autre problème quand on écrit de la musique de film, c'est qu'on écrit un thème, on le développe, on écrit avec un quatuor à cordes, une clarinette, etc. On l'enregistre, on réécrit parce que la double croche à tel endroit doit être jouée de façon précise. On est content. Puis, au montage, on essaie la musique et c'est bien. Plus tard, à la projection, au moment où vous avez repris la petite double croche vous entendez une voiture qui passe. Ça aussi, c'est la musique de film. (*rires*)

**Question de la salle** : Dans un film comme *Mortel Transfert* où on oscille entre le tragique et le comique, quelle est la part de ce qui a été écrit dans le scénario à ce sujet ? Parfois, ce sont les situations qui induisent le comique et le tragique. Parfois, ce sont la musique et les sons qui font naître ces sentiments.

**PB** : Jean-Jacques Beineix est comme ça. C'est la part de ce qu'il est lui. Ce qu'on a tourné est très proche du scénario qu'il a écrit. C'est quelqu'un qui a ce décalage-là, cette distance, cet humour. Pour moi, c'est un plaisir énorme de tourner avec lui parce que cet humour est constant. Cet humour apparaît dans l'écriture du scénario, quand on met en place les plans avec les comédiens, dans les relations entre nous et c'est parce que Jean-Jacques est comme ça.

**RW** : À propos de la musique d'attente quand Jean-Hugues Anglade téléphone à la police, il y a un travail interactif. Effectivement, comme dit Pierre, Jean-Jacques peut être assez drôle. On se marre bien. Il a tout un tas d'idées dans la tête. Encore une fois, rien n'est jamais figé dans le cinéma comme d'ailleurs dans n'importe quoi. Il y a des gens qui se marient et puis ils divorcent. Ils ne savaient pas qu'ils allaient divorcer quand ils se sont mariés. Et bien, au cinéma c'est pareil. On se dit que telle chose sera comme ça et puis ce ne sera pas comme ça. Lorsque Jean-Jacques a écrit la scène où Anglade tombe sur un répondeur, je ne suis pas certain qu'au début, il se soit dit : "Je vais mettre une musique à cet endroit". Mais, pourquoi pas ?

**PB** : Dans ce cas-là, oui.

**RW** : En tout cas, le choix de la musique a été très improbable parce que justement cette musique-là, c'est ce qu'on appelle une musique de source. Pour en revenir au côté "Samaritaine" dont nous parlions tout à l'heure, j'aurais pu écrire une musique de dix secondes dans cet esprit. Seulement, il aurait fallu prendre des vrais mexicains, quatre trompettes, etc. pour que ça fasse vraiment dans l'esprit. J'aime bien cette phrase de Boulez qui dit : "il est difficile de rapporter des morceaux de civilisations". C'est vrai que je ne peux pas devenir mexicain en un quart d'heure. Donc, on a pensé qu'il valait mieux prendre une musique de source. On a cherché des choses très différentes. Et celle qui nous paraissait la plus drôle, c'était celle-là. Mais, ce n'était pas aussi écrit et pensé que ça.

**PB** : Sur le scénario, dans mon souvenir, ce n'était pas précisé comme étant une musique mexicaine mais il était écrit que c'était une salsa ou quelque chose comme ça. L'idée existait mais on ne savait pas quelle musique précisément serait utilisée.

**RW** : Mais, quand même, il y a des choses pensées qui restent jusqu'au bout. (rires)

**PB** : Tout n'est pas totalement improvisé. (rires)

- 
1. Échanges restitués par Sandrine Noël et Henri Leblanc.