

BRUITS, SONS, MUSIQUE AU CINEMA

L'HISTOIRE DU SON AU CINEMA.

- Le cinéma n'a jamais été muet, dans la mesure où l'on y a tout de suite vu des personnages parler, et où certains cartons précisaient les paroles ou l'état mental des protagonistes ; bien plus, l'action, outre qu'elle était accompagnée par un pianiste ou un orchestre présents dans la salle, pouvait aussi être commentée par une sorte de Monsieur Loyal. Il est bien plus juste d'opposer simplement cinémas sonore et non sonore...
- Par ailleurs, le pianiste ou l'orchestre qui soutenaient les films non sonorisés n'improvisaient pas toujours : on possède encore des partitions toutes faites que l'on communiquait aux directeurs de salles, et qui, bien souvent, étaient l'œuvre de futurs grands compositeurs, du moins en ce qui concerne Hollywood. Ainsi, telle scène était-elle soulignée par tel morceau, chaque situation étant répertoriée comme dans un catalogue.
- Ces remarques préliminaires pour bien faire comprendre que le son est indissociable du cinéma, et que la coupure marquée par *Le Chanteur de jazz*, en 1927, est moins forte qu'il y paraît. Simplement, de même que les frères Lumière ne supposaient pas, au début, que leur invention serait autre chose qu'un moyen de garder des traces du passé, mais déboucherait sur le principal moyen de créer des fictions au vingtième siècle, de même, l'utilisation du son au cinéma a d'abord été empirique, et considérée comme une curiosité et une attraction de plus : il convient donc de s'interroger sur le rôle que l'on a dévolu au son à partir du moment où l'on a effectué réellement une réflexion sur lui... Il faudra aussi se demander si les progrès techniques extrêmement poussés actuellement dans le domaine du son (invention du Dolby Surround, actuellement vogue du 5.1. et du DTS, voire du 7.1, et du Dolby Atmos, même « à la maison ») ne débouchent pas sur une exagération des effets qui iraient jusqu'à l'indigestion... En fait, le son a pour but, aujourd'hui, de compléter l'**immersion** du spectateur dans le spectacle filmique, immersion produite par une caméra de plus en plus virevoltante grâce au numérique et la technique de la 3D.

LE SON AU CINEMA : EFFET DE REEL ? ILLUSTRATION ? OU MANIPULATION ?

- Quand on ouvre un livre, ou qu'on commence à voir un film, on se trouve soudain projeté dans une autre époque, un autre monde, une autre couche sociale... En un mot, on est dépaycé, peu ou prou. L'écrivain, ou le réalisateur, doivent donc nous introduire dans ce monde qu'ils veulent nous faire connaître : au cinéma, c'est ce qu'on appelle la **diégèse**, et tous les éléments qui permettent au spectateur de « s'y retrouver » font partie de cette « diégèse » : un cheval, un chapeau, un vaste espace nous font vite comprendre qu'on se trouve dans un « western »... Mais avant même la première image, une musique ou un son nous permettent de nous situer de façon souvent très conventionnelle : une musique de péplum ne saurait être confondue avec une musique de western, même si, sur le fond, elles diffèrent peu dans leurs moyens... De ce point de vue, on peut dire que l'utilisation du son a d'abord une fonction « diégétique », et, allant plus loin, on peut ajouter qu'il produit même un effet de réel : on se croira d'autant plus dans une usine si l'on entend le bruit des machines, ou dans une prison, si l'on perçoit les cliquetis des serrures et des barreaux. Une école de cinéma comme la Femis pousse assez loin l'utilisation du son comme **effet de réel** : les films de ses étudiants sont souvent tournés avec un son en prise direct, ce qui a parfois pour résultat d'étouffer même la voix des acteurs. Cette tendance à la réalité remonte, en France, à la Nouvelle Vague, qui, refusant les habitudes du cinéma traditionnel, a abandonné les studios pour descendre dans la rue – même si le son était en général enregistré en postsynchronisation. Sans aller aussi loin, il est vrai que le **fond sonore** d'un film participe à sa crédibilité.
- Car le son joue aussi pour **illustrer le propos du réalisateur, ou pour souligner l'état psychologique des personnages**. En littérature, il est possible de traduire la pensée de quelqu'un, ne serait-ce que par une intervention directe de l'auteur ou par l'utilisation du discours indirect... Au cinéma, il n'est pas possible d'entrer dans la tête d'un personnage, à moins que l'on ait recours à la **voix off**, qui permet de commenter l'action, et même de retourner en arrière... Cette voix off, qui est donc en dehors du champ de vision du spectateur, et en dehors du temps de l'action, est souvent assimilée à la voix inexorable du **destin** : dans un film noir, il est fréquent que cette voix, qui ouvre le film, soit celle du protagoniste qui nous invite à revisiter le passé avec lui, et à prendre part à des événements qui, en général, l'ont amené à la déchéance, ou à découvrir une vérité sordide ou mortifère. D'autre part, un son ou une musique peuvent avoir une portée psychologique : l'intensité d'un bruit correspond alors à la façon dont un personnage le perçoit, ou à la façon dont le metteur en scène veut le mettre en avant : l'illustration devient alors manipulation.
- C'est sur ce point qu'il convient à présent d'insister. L'effet Koulechov n'existe pas seulement, à notre avis, pour l'image, il existe aussi pour le son : une même scène illustrée par une musique différente n'aura pas le même sens. Bien plus, un son des plus ordinaires peut prendre une signification qui n'a rien à voir avec son origine : une sirène de locomotive, qui annonce simplement un départ ou une arrivée, peut se charger de toutes sortes de connotations : liberté, menace, nostalgie... Elle est même un vecteur vers le passé... Les cinéastes américains utilisent souvent le bruitage pour annoncer une scène avant qu'une autre ne soit terminée : ils introduisent cette nouvelle scène en greffant un son qui lui appartient sur la scène qui se termine (on parle alors de raccord-son). Il n'y a donc pas de son réellement « neutre » au cinéma, ne serait-ce que par le choix qu'opère le réalisateur de l'utiliser, ou de l'éliminer. C'est la raison pour laquelle certains réalisateurs vont jusqu'à refuser toute musique pour leur film, craignant de trop en dire au spectateur, ou de créer une fausse réalité, ou encore, de déboucher sur le pléonasmisme... Parlons donc maintenant de la musique.

QUELLE MUSIQUE CHOISIR ?

- Il faut d'abord distinguer, pour reprendre la terminologie de Michel Chion, la musique d'écran, la musique hors champ, et la musique off. Une musique d'écran est issue d'un ou de plusieurs instruments que l'on voit à l'écran. Si la caméra quitte ces instruments, la musique devient hors champ, musique de fosse. Et tout de suite, la question se pose de savoir si la musique a un simple rôle de fond sonore, ou si elle participe déjà à l'action.
- A partir du moment où la musique devient « off », elle se montre comme l'héritière de l'opéra... On sait qu'une belle musique peut pallier les insuffisances d'un scénario : c'est ce qu'a voulu faire Jerry Goldsmith pour *La Momie*, et il s'en est si peu caché qu'il a été écarté de la suite *Le Retour de la Momie*. Certaines partitions ont eu plus de succès que les films qu'elles accompagnaient, et font partie de notre héritage culturel. Mais le reproche essentiel qu'on peut adresser à la musique de film est d'être pléonastique, et de souligner lourdement ce qui est déjà présent à l'écran, à la façon des rires que l'on entend dans certains « soap opéras » qui indiquent au spectateur que le passage est drôle. En revanche, la musique peut aussi amplifier un état d'âme, indiquer la tension ou l'émotion qui habite un personnage, et c'est tout le rôle que lui attribuent des cinéastes comme Leone. Plus encore, une musique d'orchestre peut devenir peu à peu musique hors champ, puis musique « off » : elle offre alors une ouverture spatiale, temporelle, psychologique, et ajoute à l'espace mental du personnage l'espace du spectateur qui lui apporte sa propre part d'affectivité. Enfin, la musique peut avoir

une valeur descriptive, et situer une époque, un genre cinématographique, une région, voire les origines d'un personnage. De là vient le dilemme pour tout compositeur de musique de film : doit-il créer une œuvre autonome, qui puisse avoir une existence propre en dehors du film ? Doit-il se soumettre au film totalement, au point de passer inaperçu, et de créer une partition dépourvue de toute saveur ? Le statut même du compositeur de musique de film montre cette ambiguïté : dans les années trente, aux Etats-Unis, le compositeur, comme le réalisateur, était sous contrat, et pouvait être assimilé à un simple artisan ; de nos jours encore, il n'est pas reconnu, sauf cas exceptionnel, comme un musicien digne de ce nom, et, en France, il doit travailler dans l'urgence, en utilisant les miettes que le budget a bien voulu lui laisser. Eléments indispensables du film, le son et la musique oscillent sans cesse entre les différents rôles qu'on leur attribue, et plutôt que de rechercher une généralisation, on doit modestement s'en tenir à une analyse ponctuelle, film par film, auteur par auteur, de ce qu'ils peuvent apporter au sens, à l'émotion et à l'esthétique de l'œuvre.

QUELQUES NOTIONS IMPORTANTES A RETENIR

Levons ici une ambiguïté. L'étude du son à l'écran peut s'opérer selon deux terminologies différentes :

1) la terminologie du Français Michel CHION (théoricien et musicien) pour qui le son peut être :

- **in** : on voit dans le champ la source dont il émane.
- **hors champ** : le son fait partie de l'univers filmique, mais on ne voit pas sa source à l'écran.
- **off** : le son ne fait pas partie de l'univers sonore du film. Par exemple : « voix off », qui commente l'action du film, ou musique.

Un son peut être « in », puis « hors champ », puis devenir « off » (par exemple, on voit d'abord quelqu'un jouer d'un instrument dans le film, puis il sort du champ, mais on entend encore l'instrument, et, enfin tout un orchestre qui n'est pas dans le film reprend les quelques notes que le personnage vient d'esquisser).

2) la terminologie anglo-saxonne, qui ne s'occupe pas du son « in », mais qui distingue le son off (pour off screen), qui correspond au son hors champ de Michel CHION, et le son over (pour voice over), qui correspond au son off du même auteur. Pour résumer :

Michel CHION	Terminologie anglo-saxonne
In	/
Hors champ	Off (off screen)
Off	Over (voice over)

Peu importe la terminologie que l'on utilise, mais il faut préciser laquelle, et ne pas mélanger les deux. Les théoriciens retiennent parfois celle de Michel CHION, les professionnels se servent de l'anglo-saxonne.

Voir en outre *Adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires*, Françoise DEMOUGIN, CRDP Midi-Pyrénées, 1996, p.25 et 34-35 :

Selon les cas, la **musique** est :

- **empathique** quand elle est redondante par rapport au contenu émotionnel de l'image
- **anempathique** quand elle amplifie le caractère dramatique de l'image par son indifférence
- **contrepoint didactique** quand elle contredit l'émotion de manière à promouvoir une idée

Il faut en outre connaître les **divers points de vue perceptifs** au cinéma :

- **sur le plan visuel**, on distingue :
 - **l'ocularisation zéro** : la bande visuelle ne transcrit le point de vue d'aucune instance diégétique
 - **l'ocularisation interne** : l'image est « contextualisée » par le montage, par le raccord avec le regard d'un personnage dont elle va constituer le contrechamp. On désigne cette ocularisation interne sous le terme de secondaire, par rapport à l'ocularisation interne primaire qui suppose un regard subjectif par des éléments affectant le dispositif de prises de vues (flou, tremblé, partie du corps au premier plan...)
- **sur le plan sonore**, on retrouve ces distinctions :
 - **l'auricularisation zéro** : le son n'est ancré dans aucune instance diégétique
 - **l'auricularisation interne** secondaire : l'image confirme que la perception du spectateur est celle du personnage. L'auricularisation interne primaire se produit lorsque que la bande-son, déformée, renvoie à une perception subjective.

Attention ! Ces points de vue perceptifs ne sont pas à confondre avec le savoir du spectateur. Plus simplement, on distingue au cinéma :

- **la focalisation interne**, lorsque le savoir du spectateur correspond à celui d'un personnage (comme dans *Le Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson)
- **la focalisation spectatorielle**, lorsque le spectateur en sait plus que le personnage.
- **la focalisation externe** caractérisée par un défaut de savoir du spectateur par rapport à l'énonciateur et au personnage.