



HAL
open science

La dissonance audiovisuelle : au-delà du réalisme sonore

Antoine Janot

► **To cite this version:**

Antoine Janot. La dissonance audiovisuelle : au-delà du réalisme sonore. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00942340

HAL Id: dumas-00942340

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00942340>

Submitted on 5 Feb 2014

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

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

Université Paris I Panthéon-Sorbonne - UFR 04 Arts plastiques et sciences de l'art

Master 2 Cinéma et audiovisuel : esthétique, analyse, création
Méthodologie de la recherche en études cinématographiques

LA DISSONANCE AUDIOVISUELLE
AU-DELÀ DU RÉALISME SONORE

Antoine Janot
Septembre 2013

Résumé

Certaines combinaisons audiovisuelles s'éloignent de toute vraisemblance naturaliste. Et certains verres se cassent alors dans un fracas de rires. Loin de l'effet de réalisme qu'a toujours privilégié le cinéma traditionnel, la dissonance audiovisuelle permet de représenter une réalité poétique, une réalité intérieure. Bruits, paroles, musiques et silences dessinent seuls cette esthétique, ce labyrinthe sonore qui s'articule contre l'image pour donner une voix au film, jusqu'à ne plus parler de partition sonore mais de partition audiovisuelle. Et si le son dégageait des images mentales en contradiction avec celles imposées par le film ? Selon l'ingénieur du son Maurice Blackburn, le film contient déjà sa musique, et c'est au compositeur de la révéler. La bande-sonore serait une réponse à l'image, et non son prolongement. Elle pourrait la contredire, la surprendre, l'accabler, la renverser, voire même la questionner à son tour. Ce mémoire cherche ainsi à comprendre comment la bande sonore peut décaler le réel, comment aller au-delà du réalisme sonore, comment créer un réel dissonant.

Mots-clés : dissonance, combinaison audiovisuelle, synchrèse, synesthésie, asynchronisme, contrepoint

SOMMAIRE

Introduction	6
I. Entre bruit et image, l'illusion du réel	14
1. Le bruit à contretemps.....	14
a. Un bruit qui s'étend en écho.....	15
b. Un rythme en contrepoint de l'image.....	16
2. Le mensonge de la causalité verticale.....	17
a. Une narration portée par un bruit dissonant.....	18
b. Un bruit à l'artifice dramatique.....	20
c. Un humour bruyamment dissonant.....	22
d. Le graphisme sonore.....	26
3. Une dissonance au service du montage.....	27
a. Le gros plan sonore.....	27
b. Le cut sonore.....	29
c. Le chevauchement asynchrone.....	31
II. Entre voix et image, la parole discordante	33
1. La parole pure.....	33
a. L'identité volée de la voix.....	33
b. Une voix perdue dans l'image.....	35
c. La voix désincarnée dans <i>India Song</i>	37
2. La voix d'un autre.....	39
a. Visser une voix à un corps : la post-synchronisation.....	39
b. Coller un corps à la voix : le play-back.....	42
c. La parole donnée.....	44
3. La voix, présence dissonante qui s'impose.....	45
a. Le réalisme subjectif.....	46
b. La parole clippée.....	49
c. La musicalité des mots.....	50
4. La voix-off désaccordée.....	52
a. Le décalage rhétorique dans le documentaire.....	52
b. Le mensonge du narrateur.....	56
III. Entre musique et image : l'interprétation décalée du réel	61
1. La musique en contre-point.....	62
a. Le contrepoint didactique.....	63
b. Le contrepoint émotionnel : l'effet anempathique.....	65
c. Le contrepoint identitaire : le malentendu de la musique.....	69
2. La source ambiguë de la musique.....	70
a. Le musicien dans le récit.....	72
b. L'extériorisation de la musique.....	73
c. La source sonore retrouvée.....	74
d. La musique concrète ou la symphonie des bruits.....	76
3. Un synchronisme musicale surréaliste.....	79
a. L'animation musicale.....	79
b. Le son optique.....	80

c. La partition visuelle.....	83
d. Le montage vertical.....	85
e. Le mickeymousing.....	87
IV. Le silence, mensonge cinématographique.....	92
1. Le son en creux.....	93
a. Le silence comme négation du bruit.....	93
b. La voix muette.....	94
2. L'envahissement du silence.....	96
a. L'effet de suspension.....	97
b. Un silence qui appréhende la mort.....	98
c. Le silence comme passage du temps réel au temps imaginaire..	99
3. La dissonance du silence optique.....	100
a. L'image sonore.....	101
b. Le film absolu.....	103
Conclusion.....	105
Bibliographie.....	108
Filmographie.....	112

Introduction

« Le visuel et le sonore ne reconstituent pas un tout, mais entrent dans un rapport irrationnel suivant deux trajectoires dissymétriques. L'image audiovisuelle n'est pas un tout, c'est une *fusion de la déchirure*¹. »

Kînema, le mouvement. Le cinéma, cet art qui capte le mouvement, qui le scinde, le *déchire* en deux organes - l'image et le son - pour les marier de nouveau. Grâce à cette interaction audio-visuelle, cette *fusion de la déchirure*, le cinéma est créateur de réalité. Une réalité naturaliste, qui cherche la ressemblance avec le quotidien, qui joue du synchronisme, de la redondance verbale, sonore et musicale. Mais le cinéma est aussi créateur d'une autre réalité, décalée, discordante, où le son n'accompagne plus l'image, où il n'est plus son double.

Cette dissonance, cet éclatement audio-visuel est possible grâce à la puissance du processus de synesthésie, terme issu du grec *sunaisthêsis* qui signifie *perception simultanée*. On pratique la synesthésie lorsqu'on fait appel, pour définir une perception, à un terme normalement réservé à des sensations d'ordre différent. Par exemple, lorsqu'on qualifie certains sons de perçants. Ou encore, lorsqu'on parle d'une couleur criarde ou froide. « Pour les aveugles de naissances, certaines couleurs dégagent des odeurs, ils y sont donc plus réceptifs². » Ces correspondances sensorielles ont notamment été développées par Kandinsky, qui associe couleur et timbre dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art*. Au jaune vif, qu'il définit comme « une fanfare éclatante »³, correspond la trompette, un son intense, aigu. Correspondances qu'il creuse encore pour le bleu : « Musicalement, le bleu clair s'apparente à la flûte, le foncé au violoncelle, s'il fonce encore à la sonorité somptueuse de la contrebasse ; dans ses tons les plus profonds, les plus majestueux, le bleu est comparable aux sons graves de l'orgue⁴. » La poésie aussi, empreinte à la synesthésie son essence même, magnifiée par Baudelaire dans *Correspondances*.

1. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 351.

2. Françoise Bosano, *Guide pratique du malvoyant*, édition Grand caractère, 2007, p. 97.

3. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éditions Gallimard, coll. Folio essais, 1989

4. *Ibid.*

« 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 sens⁵. »

Ces correspondances des sens, Rimbaud les sublime par ailleurs dans son ouvrage *Illuminations* et renvoie à une exploration poétique de l'inconnu grâce à des associations intimes entre les sensations : « Il sonne une cloche de feu rose dans les nuages »⁶, « la lune brûle et hurle »⁷, « des cercles de musique sourde »⁸, « parfums pourpres du soleil des pôles »⁹. » Au cinéma, Michael Todd expérimente des correspondances inédites quand il réalise la projection de son film *Le parfum d'un mystère* en 1960, projection accompagnée d'une distribution d'odeurs.

Dès le muet, c'est fondamentalement sur la synesthésie entre le son et l'image que le cinéma se fonde pour suggérer la réalité. Comme le souligne Kurt London, « la raison qui est esthétiquement et psychologiquement la plus essentielle pour expliquer le besoin de musique comme accompagnement du film muet, est sans aucun doute le rythme du film, comme un art du mouvement. Nous ne sommes pas habitués à appréhender le mouvement comme une forme artistique sans des sons qui l'accompagnent, ou au moins sans des rythmes audibles »¹⁰. Cette nécessité d'un rythme audible est révolutionnée en 1927, date du cinéma parlant. A la musique s'ajoutent le bruit et la parole. La pellicule devient sonore. Dès lors, « l'image qui se

5. Charles Baudelaire, *Correspondances*, issu du recueil *Les fleurs du mal*, éd. Lgf, 1972

6. Arthur Rimbaud, *Phrases*, issu du recueil *Illuminations*, éditions Gallimard, coll. Folio Plus, 2010

7. *Villes I*, *op. cit.*

8. *Being Beauteous*, *op. cit.*

9. *Métropolitain*, *op. cit.*

10. Kurt London, *Film music*, éd. Arno Press, 1936, p. 218.

présente sur l'écran est constamment connotée par la bande-son : à l'image présente s'associe l'image mentale née de l'audition. Se tissant d'un réseau de correspondances qui se renvoient l'une à l'autre, s'annulent ou s'exaltent mutuellement, le mouvement du film se dessine à travers de proliférants échos et de mouvants miroirs » ¹¹. Ce mouvement du film, cette fusion audio-visuelle ouvre une nouvelle dimension au cinéma, et *exalte* la perception.

On écoute à travers notre mémoire ; tous les sons que l'on entend, ce sont des sons que l'on a déjà entendus. On a toutes les images sonores en nous. Or, le cinéma parlant permet de créer de nouvelles images sonores, de nouveaux liens entre une image et le son qui l'accompagne. « On ne voit pas la même chose quand on entend, on n'entend pas la même chose quand on voit » ¹², écrit Michel Chion. L'avènement du cinéma parlant, ou plutôt du cinéma synchrone, offre alors une nouvelle expérience de l'ouïe et de la vue.

En associant ce que le spectateur voit avec ce qu'il entend, la synchronisation du son avec l'image rend le son visible. Cette concordance audiovisuelle se fonde sur un triple synchronisme : celui du rythme (points de contact entre émission du son et apparition des plans), celui du sentiment (connotations psychologiques semblables entre image et musique), et celui de son origine (point de contact entre émission du son et apparition de la source de l'objet sonore). La synchronisation recherche alors une vraisemblance sonore jusqu'à la normaliser par un ensemble de règles fixées par la Commission Supérieure Technique (1968). Parmi ceux-ci : bannir les ambiances trop élevées, la musique de niveau trop fort pendant les dialogues, etc. Cette obsession naturaliste devient un dogme pour des cinéastes comme Lars Von Trier et Vinterberg quand ils signent le dogme 95 : « Le son ne doit jamais être produit séparément des images ou vice versa. (Il ne faut pas utiliser de musique, sauf si elle est présente là où la scène est tournée ¹³.) »

Mais d'autres, comme le cinéaste Robbe-Grillet, cherchent à aller au-delà du naturalisme sonore. Dans *L'Homme qui ment* (1968), un homme s'assoit à une table

11. André Gardies, *Alain Robbe-Grillet*, Paris, éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1972, p. 181.

12. Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Nathan-Université, série "Cinéma et Image", 2005, p. 3.

13. Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, *Manifeste du dogme 95*, Copenhague, 1995

sur laquelle rien n'est posée. Il prend un verre invisible, saisit une carafe elle aussi invisible, verse de l'eau dans le verre, le boit, puis jette violemment le verre par terre qui se brise. Le verre est invisible à nos yeux, mais visible grâce au son. « Cette soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle »¹⁴, Michel Chion la nomme *synchrèse*. Combinaison du mot *synchronisme* et *synthèse*, la synchrèse permet de lier de manière inédite le son et l'image grâce aux associations qu'elle crée instinctivement chez le spectateur. L'ingénieur du son Maurice Blackburn utilise cet effet dans le documentaire *Jour après Jour* pour opposer l'homme à la machine. Alors qu'une voiture roule dans une rue déserte, on entend uniquement le bruit d'une personne qui court. Le bruit de pas a remplacé celui du moteur. Blackburn crée ainsi un décalage rhétorique entre l'image et le son. Le son entendu n'est pas celui supposé par l'image. Il l'enrichit, et insuffle au film un nouveau mouvement.

« Qu'est-ce qu'une grande bande sonore ? Je risque cette réponse : celle qui contient une révélation. Celle qui révèle au spectateur quelque chose qui se cache dans l'image, et parfois même quelque chose qui ne se trouve pas dans l'image¹⁵. »

Cette indépendance du son et de l'image, cette dissonance audiovisuelle, donne à voir au-delà de l'image. Alors que le son synchrone n'offre qu'un complément naturaliste à la pellicule, l'*asynchronisme* impose une signification parallèle. Cette liberté du son par rapport à l'image, paradoxalement, permet de retrouver la richesse du cinéma muet où l'image suggérait le son à l'inconscient du spectateur ; où les acteurs avaient autant de voix que celles imaginées par les spectateurs. Sur France Culture, un chroniqueur relatait sa conversation avec un enfant au sujet du premier film parlant sur Tintin : « Tu as aimé le film ? Non, la voix du capitaine Haddock n'est pas la même que dans la bande dessinée. » L'arrivée du parlant avait en effet engendré la peur que le cinéma perde sa spécificité évocatrice, son statut d'art pour ne devenir qu'un théâtre filmé. Défenseur d'une trame sonore créatrice d'imaginaire, Blackburn écrit : « Il en est ainsi des effets sonores : leur ton, leur rythme, leur valeur émotive s'imposent à moi, et non leur réalisme. Il faut craindre la musique imitative

14. Michel Chion, *op. cit.*, p. 55.

15. Marcel Jean, *Le son et le cinéma d'animation : pour une critique résonante*, cité par Réal la Rochelle, *Ecouter le cinéma*, Montréal, éd. Les 400 coups, p. 217.

et le commentaire descriptif ; et les bruits doivent évoquer le monde inconnu de notre subconscient ¹⁶. »

Selon l'ingénieur du son, l'image cinématographique n'est pas une photographie des choses qui impliquerait une simple reproduction du visible. Autrement dit, l'image n'est pas un *duplicata* du visible; elle est en soit un nouveau visible, à la fois visuel et sonore. Pour de nombreux théoriciens, tel que Paul Romain, cette dissonance audio-visuelle est une absolue nécessité, vitale pour l'épanouissement du cinéma. Ainsi, les deux arts « ne doivent jamais s'accoupler sous peine de se détruire l'un l'autre dans leurs fins : la mise en vibrations des sentiments profonds, subtils et complexes, qui à notre cerveau et à notre âme nous procure ces sensations rares d'ordre esthétique » ¹⁷. Une schizophrénie cinématographique aussi prônée par Benjamin Fondane pour qui « les paroles comme les bruits n'apparaissent utilisables à la création d'un nouvel art que s'ils acceptent de collaborer à l'intensité de l'image, à son épaississement, s'ils renoncent à vouloir collaborer à l'intelligibilité de l'image, à faire avec elle le double emploi qui au lieu de la vivifier, la tue » ¹⁸.

La combinaison son/image devient alors une des préoccupations majeures de cinéastes anti-conformistes, jusqu'à bouleverser les méthodes de réalisation, et renverser la lecture des images. Dans une conversation entre Win Wenders et Jean-Luc Godard, le réalisateur de la nouvelle vague décrit son travail de déconstruction :

« Au montage, dit Wenders, j'ai beaucoup de peine à m'imaginer un autre son que celui qui était associé au départ à l'image. Mais cette association n'est pas la seule possible, rétorque Godard. Assis à la table de montage, je commence par visionner les images sans le son. Puis je fais passer le son sans les images. C'est seulement ensuite que je mets les deux ensemble comme ils ont été tournés. J'ai parfois le sentiment que quelque chose ne va pas dans une scène – peut-être irait-elle avec un autre son. Alors je remplace un dialogue par des aboiements, par exemple. Ou j'essaie avec une sonate ¹⁹. »

Ces recherches de *contre-point* audiovisuel ont été amorcées et théorisées par

16. Maurice Blackburn, *Récitatif*, collection privée de Louise Cloutier, 1986

17. Paul Romain, *L'influence du cinéma sur la musique*, les Cahiers du Mois, n° 16/17, 1925

18. Benjamin Fondane, *Ecrits pour le cinéma*, cité par Christophe Pons, *Nouvelles vagues de paroles*, Limoges, éd. IRIS, 1985, p. 72.

19. Win Wenders, *La vérité des images*, traduction de Dominique Petit, Paris, éd. L'Arche, 1992, p. 242.

Eisensten, Poudovkïne et Alexandroff dans leur manifeste du contrepoint orchestral, considéré par les cinéastes soviétiques comme le seul avenir du film sonore. « Seule l'utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d'un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage. Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa *non-coïncidence* avec les images visuelles. (...) La méthode du contrepoint appliquée à la construction du film sonore, non seulement n'altérera pas le caractère international du cinéma, mais rehaussera encore sa signification et son pouvoir de culture à un degré inconnu jusqu'à présent ²⁰. » Qu'en est-il aujourd'hui ? Conceptualisée en 1928, à l'avènement du cinéma parlant, la théorie du contrepoint de l'image et du son permet-elle aujourd'hui d'écrire le terme *audiovisuel* en un seul mot, sans trait d'union aucun ? Certains cinéastes ont expérimenté cette *fusion de la déchirure* entre son et image ; et si le cinéma n'en est encore qu'à ses gazouillements, il cherche à comprendre comment la bande sonore peut décaler le réel, comment aller au-delà du réalisme sonore, comment créer un réel dissonant.

« Quelle est la grande force de Jean-Luc Godard ? C'est d'avoir un œil et une oreille, et non synchrones » ²¹, expliquait Jacques Rivette aux *Cahiers du cinéma*. D'autres cinéastes encore, comme Straub et Huillet, Robbe-Grillet, René Clair, Marguerite Duras, Clément Perron ont aussi exploré des correspondances son/image qui se libèrent du naturalisme. Et c'est à partir de l'étude de l'oeuvre du cinéaste Robbe-Grillet, que François Jost et Dominique Château distinguent les différentes combinaisons audiovisuelles qu'offre le cinéma.

- « - Liée concrète, lorsque le contexte visuel du son inclut la représentation de la source ad hoc. Cette situation se produit à chaque fois que nous sommes en présence d'un son in, mais aussi quand un son, sans être localisé dans l'image, est pourtant présumé par elle : ainsi, lorsque nous entendons des gazouillis d'oiseau sur un plan de forêt ;
- liée-musicale, si un son est substitué au bruit qui, à cette place, aurait produit une combinaison liée-concrète : un glissando de corde au lieu d'un grincement de porte ;
- libre-concrète : un bruit aisément dénoté apparaît dans un contexte où ne lui correspond aucun énoncé iconique adéquat ;
- libre-musicale : un son musicale est entièrement abstrait par rapport à

20. Eisensten, Poudovkïne et Alexandroff, *Manifeste sur le devenir du cinéma sonore*, 1928

21. Serge Daney, *Entretien avec Jacques Rivette*, paru dans les *Cahiers du cinéma* n°323/324, mai 1981, p. 18.

tout environnement dans le film

- occurrence déliée : lorsqu'un son en l'occurrence lié se continue dans un contexte où ne lui correspondent plus d'énoncé iconiques adéquats. Le terme *déliée* semble apte à traduire cette idée de libération par rapport au *réalisme sonore*²². »

Outre ces conjugaisons audiovisuelles qui schématisent ce que le spectateur entend, François Jost invente le terme *auricularisation* afin de « caractériser les relations entre les informations auditives et le personnage »²³. En s'associant au point de vue sonore du personnage, la bande sonore traduit un parti pris subjectif et s'écarte alors du réalisme. Cette distinction est essentielle dans la compréhension de la dissonance audiovisuelle en tant que créatrice de réalité mentale.

Il est rare qu'un film exprime un parti-pris auriculaire marqué : les films les plus courants privilégient l'intelligibilité des dialogues, leur lisibilité. Cependant, cette subjectivité sonore fourmille par touche dans de nombreux films. Dans *M. le Maudit*, de Fritz Lang, le marchand de ballons aveugle entend, dans un café, l'orgue de barbarie; la musique disparaît au moment où il se bouche les oreilles avec les mains, pour réapparaître lorsqu'il les écarte. Ainsi, la dissonance audiovisuelle résonne à travers le *point d'écoute* du film. Dorénavant, à travers une même image, un réalisateur peut décider de lui insuffler différentes sources sonores. Autrement dit, un point de vue peut adopter différents points d'écoute. C'est ce que Robert Siodmak appelle le rythme optique du cinéma sonore.

« Tandis que le cinéma muet se structurait à partir du mouvement des images l'une par rapport à l'autre, le sonore vie du mouvement dans l'image même (...). Si par exemple une scène doit être filmée entièrement en un plan, il faut déplacer le mouvement du premier plan, où agissent les acteurs, à l'arrière-plan, où interféreront des ombres furtives, des personnages murmurant quelque chose d'inintelligible, un air instrumental venant d'une chambre voisine, etc. Filmer un homme malheureux avec, comme contrepoint, les roucoulements amoureux d'un couple dont on entrevoit la silhouette à travers une vitre – voilà comment créer le rythme optique du cinéma sonore²⁴. »

Depuis que l'image n'est plus l'unique mouvement qui anime le film, le cinéma s'est

22. François Jost et Dominique Château, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, 10/18, 1979, repris par Editions de Minuit, 1983, p. 32.

23. François Jost, *L'oreille interne – propositions pour une analyse du point de vue sonore*, parue dans *La parole au cinéma*, Paris, éd. IRIS, 1985, p. 30.

24. Robert Siodmak, *Du muet au parlant*, paru dans les *Cahiers du cinéma*, n°528, 1998.

en effet profondément redéfini. Créer ce rythme optique, ce *mouvement dans l'image même* impose alors d'oublier la reproduction naturaliste du monde sonore. Autrement, « le film est comme muet, car il n'a pas d'expression sonore qui lui soit propre. En lui-même, un enregistrement précis du son n'ajoute rien au système d'images d'un film, car il n'a pas encore de fondement esthétique. Il suffit d'enlever les sons réels du monde qui est représenté à l'écran, et de les remplacer par des sons étrangers, ou encore de les distordre et qu'ils n'aient plus de rapport direct avec l'image, pour que le film se mette à sonner, à travers une résonance »²⁵.

Bruits, paroles, musiques et silences dessinent seuls cette esthétique, ce labyrinthe sonore qui s'articule *dans* l'image pour donner une voix au film, jusqu'à ne plus parler de partition sonore mais de partition audiovisuelle. Faire retentir le son caché de l'image, c'est définir le cinéma comme un art du mouvement asynchrone. Un mouvement de matières visible et invisible qui pourra enfin renouer avec l'idée d'un cinéma comme œuvre d'art *totale*. Un mythe non plus limité à la définition de Bazin, qui le décrit comme « celui du réalisme intégral, d'une recreation du monde à son image »²⁶, mais un art total qui irait au-delà, vers un réalisme de l'imaginaire. Un art total non plus considéré par Abel Gance comme la fusion de toutes les formes d'expression, mais comme *fusion de la déchirure*.

25. Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, éd. L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, pp. 147-148.

26. André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma ?*, éd. Cerf, 1975, p.22.

I. Entre bruit et image, l'illusion du réel

« La frontière physique entre un bruit et un son musical est mince : l'appréciation de la *musicalité* d'un son est avant tout une affaire d'esthétique et l'on est amené à dire que du point de vue de l'auditeur, un bruit est un son qu'il est désagréable d'entendre ¹. »

Le bruit est défini comme étant par essence même un désaccord, une dissonance dont va se servir le cinéma pour tromper la réalité. Ainsi, certaines correspondances entre bruit et image peuvent surprendre et, à trop copier le réel, s'éloigner de la réalité cinématographique. Il en est ainsi des bruits anempathiques, indifférents à l'action qui se déroule. Dans ce sens, Hitchcock fait invariablement continuer le bruit de la douche après le fameux meurtre dans *Psychose*, mettant en perspective ce drame individuel dans l'indifférence du monde. L'absence d'effet dramatique nous plonge dans un réalisme auquel le cinéma n'est pas habitué, et renforce alors la stupeur du meurtre. Si le bruitage semble ici dissonant, c'est qu'il dénote un trop grand naturalisme.

D'autres bruits, au contraire, marquent leur indépendance vis-à-vis de l'image, qu'ils soient à contre-temps, ou qu'ils trompent la causalité naturelle du son. Et si un verre qui casse faisait le bruit d'une grenouille qui croasse ? Décalé dans le temps, ou à la causalité permutée, le bruit devient autonome, jusqu'à commander l'enchaînement des images. Gaspard Noé utilise cet effet dans *Seul contre tous*, où à chaque bruit de coup de feu, le plan change en *cut*. Le bruit commande alors le montage et, en contredisant la continuité filmique, libère le film de tout réalisme temporel.

1. Le bruit à contre-temps

« Le phénomène du son enregistré, amplifié et synchronisé sur une longue durée, a obligé le cinéma à stabiliser la vitesse d'enregistrement et de lecture de ses images, permettant à cet art cinématographique (fixant le mouvement), de devenir également un art « chronographique » (fixant le temps) ². » Si le synchronisme du son a permis au cinéma de fixer le temps, l'asynchronisme a quant à lui permis d'éclater la temporalité du film. En effet, un bruit à contre-temps de l'image ancre le film à

1. Abraham Moles, *Principes fondamentaux de l'acoustique des salles. III. Physiologie du bruit*, paru dans *La radio française*, 1948, p. 5.

2. Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les Chemins de la musique », p. 61.

l'intérieur de deux temporalités, celle du son et de l'image. Et en les entremêlant, le réalisateur donne le sentiment que le film n'est plus soumis au temps, qu'il s'est libéré de son emprise.

« Souvent, moi je préfère que ça soit désynchronisé [...]. Mais il ne faut pas que l'auditeur, le spectateur du film soit désarçonné [...], il faut que de temps en temps ça tombe pile et qu'on sente inconsciemment, en subissant la trame sonore [...] que c'est volontaire les choses qui ne tombent pas pile puisque de temps en temps Ah! Ça tombe juste ³. »

a. Le temps qui s'étire en écho

L'ingénieur du son Maurice Blackburn expérimente ainsi le décalage sonore dans le temps dans le film *Jour après jour*, de Clément Perron. Ainsi, au début du film, on entend le bruit de tissus qui se déchirent sur une image de lambeaux de tissus déjà déchirés. Blackburn extirpe un événement du passé pour le faire revivre dans le présent de l'image. Cette extension du temps en écho, ce prolongement du bruit dans le temps, a aussi été expérimenté par Laetitia Masson dans son film *Pourquoi (pas) le Brésil*. L'histoire met en scène le producteur et la réalisatrice lors de leur première rencontre dans un grand hôtel parisien. Une réverbération discrète des sons révèle le luxe du bâtiment. Mais peu à peu, cette réverbération s'intensifie, les sons s'éternisent et évoquent l'impact temporel des bruits de pas chez David Lynch. Cette déréalisation du temps crée une atmosphère artificielle dont les frères Coen se sont aussi emprunts dans *Barton Fink*. « Nous connaissons le secret de la fabrication de l'extraordinaire décor sonore de l'hôtel. Pour créer ce décor suintant et visqueux de l'ex-palace d'Hollywood, Lievsay a choisi les éléments d'un immense navire abandonné. Dans ce navire de métal soufflent en écho les vents marins, bruits qui sont en contradiction visuelle avec un ancien hôtel fait de bois, de moquettes et de tapisseries, et qui devrait produire un son étouffé en rapport avec l'enfermement qu'il suggère ⁴. » Le bruit qui s'étire dans le temps casse l'espace, et martèle le film d'un réalisme poétique.

Cette sonorité morbide gagne par ailleurs Tarkovski dans son film *Solaris*. Un scientifique est envoyé sur une station spatiale où il expérimente malgré lui des

3. Maurice Blackburn, « Interview de Maurice Blackburn en présence de sa femme Marthe, par Louise Cloutier, à leur domicile (Ville Mont-Royal) », coll. privée Cloutier, 1980

4. Judith Shulevitz, *When sound is a character*, paru dans The New York Times, 18 août 1991

événements étranges. Là, il découvre sa femme pourtant suicidée des années plus tôt. Une scène montre le corps de cette femme qui s'est tuée en avalant de l'oxygène liquide, mais qui revient à la vie dans un bruit d'entrechoquement de verre. Un bruit de verre cassé pour signifier le déchirement du temps.

b. Un rythme en contrepoint de l'image

Ce réalisme poétique s'anime en rythme dans *Jour après jour*. Tandis que la caméra, à l'intérieur d'une voiture, filme la route dans un long travelling, des bruits de pas remplacent le ronronnement du moteur. Et alors que la caméra avance de manière fluide et toujours à la même vitesse, les bruits de pas deviennent hasardeux, désynchronisés, précipités. A la dissonance de la source causale du bruit s'ajoute une dissonance rythmique. La même idée est développée dans *L'homme qui ment*. Des femmes jouent à colin-maillard avec des bruits de pas moins foisonnants et précipités que ce que l'on s'attendrait à entendre. Cette écoute soustractive de la réalité immerge le spectateur dans l'oreille du personnage, et l'entraîne dans un onirisme qui n'entend plus certains détails de la réalité. Le bruit devient ici animation temporelle de l'image, bruit asynchrone, imprévisible, un son irrégulier à l'encontre du rythme linéaire du plan. Un décalage d'autant plus saisissant que l'image est statique, comme les gouttes d'eau dans *Persona* de Bergman. La séquence d'ouverture dans la morgue fait entendre le bruit chaotique de gouttes qui s'écrasent. Mais rien ne montre la source sonore, et les longs plans fixes n'ont pour rythme que le bruit irrégulier des gouttes. Ce rythme optique crée alors un dynamisme en contrepoint de l'image. Quand le rythme dessiné par les bruits s'exprime de manière régulière, quelle que soit l'action du film, il plaque au contraire une objectivité cruelle sur les images. Le rythme devient anempathique, tout comme celui créé par la douche après le meurtre de *Psychose*, évoqué précédemment chez Hitchcock, ou celui du bruit insouciant et invariable d'une imprimante lors de la fusillade des *Trois jours du condor*. « L'indifférence est un concept bizarre : en l'occurrence, il ne s'agit pas d'une absence de tension affective. L'indifférence (du rythme) est justement signifiée au spectateur pour que celui-ci l'investisse comme un miroir où se reflètent la solitude et le dérisoire de son propre destin ⁵. » Le rythme, en ignorant les

5. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, Coll. « Cinéma Essais », 2003, p. 384.

sentiments du personnage et la dramaturgie de l'histoire, s'érige comme « résistance infinie du réel »⁶. Ce décalage avec le dramatisme du récit atteint son paroxysme dans *La jeune fille Xiao Xiao*, alors que le motif rythmique d'une meule se prélassse lors d'une scène de viol.

2. Le mensonge de la causalité verticale

« 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'unité⁷. »

Pourtant c'est à cette unité que le cinéma narratif classique s'est entièrement voué. Ce naturalisme audiovisuel, qui présuppose un son et une cause pour chaque chose, repose ainsi sur une identification aisée des sons. « 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. 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 verticale⁸. »

Ce concept élaboré par Laurent Jullier s'appuie sur les correspondances audiovisuelles libre-concrètes identifiées par Dominique château et François Jost. Ces combinaisons remettent ainsi en doute la causalité verticale, cet automatisme de la relation de cause à effet qui unit les images des sources sonores à leur rendu sur la bande-son. Godard, entre autre, pose la question : le son que l'on entend est-il bien celui des objets que l'on voit simultanément à l'écran ? Si le cinéaste n'a pas systématiquement recours aux images et aux sons synchrones, c'est qu'il sait que

6. Michel Chion, *Ibid.*

7. Jean-Paul Belmondo dans *Pierrot le fou*

8. Laurent Jullier, *Actes de l'université d'automne - Musique(s) et cinéma(s)*, 2003

l'un se retrouvera esclave de l'autre. Godard souhaite au contraire pousser chaque élément au maximum de son potentiel expressif afin de tenir en éveil l'oreille et l'œil du spectateur. Un spectateur qui pourrait alors entendre et voir autrement, et aller au-delà des apparences. Dans *Alphaville* quand Lemmy Caution rentre dans sa chambre d'hôtel, ils frappent les objets afin de s'assurer de leur véracité sonore. Dans quelle réalité est-il ? Dans une réalité naturaliste qui tend à imiter le quotidien, ou dans la réalité cinématographique qui joue des automatismes mentaux pour créer l'illusion du réel ?

a. Une narration portée par un bruit dissonant

Ce pouvoir d'associer ce que l'on voit avec ce qu'on l'entend peut servir à manipuler le récit, à être générateur de diégèse. La méprise sonore comme élément narratif est ainsi utilisée avec brio par Charlie Chaplin dans *Les lumières de la ville*. L'élément déclencheur de l'histoire s'appuie ici sur une fausse attribution du son. A cause du bruit d'une portière, la jeune aveugle prend Chaplin pour un milliardaire. Méprise sociale, la dissonance peut aussi susciter une méprise temporelle. Quand Straub et Huillet adaptent Pierre Corneille dans la Rome contemporaine avec *Othon*, la voix des comédiens y est ainsi confrontée aux bruits de la circulation. Cette confrontation entre théâtre classique et vie urbaine contemporaine donne lieu à des décalages surprenants, où des bruits de moto pétaradent tandis qu'un comédien récite les vers de Corneille. Le texte, porté par les bruits extradiégétiques, trouve alors une nouvelle dimension, et marque la volonté de prélever avant tout des blocs audio-visuels de réalité. Cette narration fictive au bruitage naturaliste semble selon Bazin l'unique espoir d'une mise en scène alliant cinéma et théâtre. « On ne saurait nier que l'essentiel au théâtre ne soit le texte. Celui-ci, conçu pour l'expression anthropocentrique de la scène et chargé de suppléer à lui seul la nature, ne peut, sans perdre sa raison d'être, se déployer dans un espace transparent comme le verre. Le problème qui se pose au cinéaste est donc de rendre à son décor une opacité dramatique tout en respectant son réalisme naturel ⁹. » Femme de lettre et de théâtre, Marguerite Duras s'oppose à la conception de Bazin dans son film *India Song*, adapté de la pièce du même nom. Marguerite Duras donne ainsi à la narratrice le pouvoir de décider de la bande-son du film. Il suffit alors que la voix-off

9. André Bazin, *Théâtre et cinéma*, in *Qu'est ce que le cinéma ?*, Cerf, 1975

évoque la pluie pour que l'on entende le bruit des gouttes s'abattre à l'intérieur d'une maison. Cette dissonance, cette double narration entre son et image, se répète quand une conversation évoque l'océan. Des bruits de mouettes et de vagues inondent alors une image qui dresse pourtant le portrait de gens amassés dans des fauteuils de salon. Ce n'est pas sans rappeler le plan nocturne du pont d'Austerlitz à Paris auquel se superposent des cris de mouettes et le son des vagues dans *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard.

Cet effet de métonymie sonore, Godard l'expérimente dans son film *Hélas pour moi* pour créer un espace imaginaire. Un personnage allume une lampe, et un bruit de moteur se déclenche sur son visage alors éclairé, donnant l'illusion qu'il roule en voiture la nuit alors qu'il est seulement dans sa cuisine. Tout comme lui, Clément Perron joue aussi de cette permutation dans son documentaire *Jour après jour* où le roulement des machines est associé au bruit d'un train qui démarre. Cette orchestration de la matière audiovisuelle renforce la portée du discours, manifeste contre l'écrasement des machines. Le réalisateur clôt enfin son film sur une vision très pessimiste. Alors que la scène d'introduction montrait une voiture recouverte par le bruit d'une personne qui marche, la scène finale accorde cette fois-ci un son de train sur la voiture qui avance. Dans cette lutte qui opposait l'homme à la machine, la machine s'est imposée. Chez Perron, la dissonance audiovisuelle divise modernisme et humanisme, et œuvre alors dans un discours rhétorique engagé tel que le décrit le synopsis du film : « Jour après jour. Les mêmes gestes. Les mêmes machines. Le même produit. Les mêmes paroles. Les mêmes visages. La même vie. Est-ce monotonie... vide... ennui ? » Portrait d'une mélancolie, la dissonance crée l'histoire. Tout comme dans *L'étoile cachée*, de Ritwik Ghatak. Une vieille femme, misérable, est entretenue par sa fille. Un jour, alors qu'elle fait cuire son riz quotidien qui grésille sur un réchaud, elle comprend que sa fille a rencontré quelqu'un, qu'elle veut se marier, et que va disparaître alors son moyen de subsistance. Plus tard, à chaque fois que la mère verra les deux amoureux, Ghatak imprimera le bruit du riz dans la bande-sonore, et rappelle ainsi les conséquences matérielles de la liaison. Le montage son/image fonctionne ici comme un commentaire narratif ; et le bruit, pourtant décontextualisé, porte l'histoire.

Ces bruits qui dictent l'impuissance des personnages, Godard les affectionne au

début de *Masculin féminin*. Ouvrir ou fermer la porte du café reste ainsi sans effet sur l'ambiance de fond, alors qu'à l'extérieur la circulation automobile fait rage ; "La porte !", réclame pourtant sans cesse le héros. Si Jean-Pierre Léau est impuissant à changer la bande-sonore du film, il l'est tout autant face au monde. La dissonance dénote ici cette dépression de la jeunesse française. Une recherche de sens que Robbe-Grillet exprime par ailleurs dans *L'homme qui ment*, alors qu'une femme manipule la corde d'un sceau dans un puits, et que le bruit entendu évoque d'autres sources possibles. Un geste anodin, comme celui de Nana qui referme son manteau dans *Vivre sa vie*, semble déclencher un bruit sans rapport causal. L'abstraction du bruit travaille alors à un réalisme poétique, qui plus encore que porter l'histoire, la berce.

Ce réalisme poétique, cette *enfance de l'art*, Godard l'exacerbe quand il s'amuse à bruite les jeux de ses héros. Que ce soit Belmondo dans *A bout de souffle*, ou Marie Dubois dans *Une femme est une femme*, faire le geste de tirer au pistolet suffit à faire entendre le bruit d'un coup de feu. Dans ce même film, parler du début de la Cinquième de Beethoven suffit à la faire retentir, et quand les héros jouent à la guerre au Viêt-Nam devant des touristes américains, on entend de vrais bruits de bombes et d'armes à feu.

b. Un bruit à l'artifice dramatique

Ce bruit difforme, Bergman s'en sert subtilement dans *Le silence*. Un tank arrive dans un brouhaha grinçant devant l'hôtel où Anna et son fils ont fait une halte à cause de la maladie d'Esther. Après une courte pause, il repart dans un bourdonnement limpide, comme guéri de sa maladie mécanique. Inconsciemment, cette guérison du tank contraste avec la maladie d'Esther qui, elle, ne s'améliore pas. L'incohérence sonore dramatise alors le film, qui s'achève sur l'agonie, et la mort présumée de la malade. Cette annonce de la mort par le bruit, *L'Homme qui ment* en est imprégné. Robin avance ainsi dans la forêt au son d'arbres invisibles que l'on coupe à la hache, avant que l'un d'entre eux ne tombe dans un fracas qui coïncide exactement au moment où Robin rencontre Sylvia. Rencontre prémonitoire avec sa propre fin. Plus tard encore, Robin, en proie à des hallucinations, voit Jean, l'homme qui le hante. Il semble contrôler ses hallucinations avec le bruit de la cloche

car à chaque fois qu'il tape dessus, Jean se retrouve à un autre endroit de la pièce. Plus il donne de coups, et plus ses hallucinations se peuplent des personnages qui le hantent. C'est le bruit assourdissant de la cloche qui fait naître ces images mentales qui le menacent. Le son commande alors l'image et entraîne l'histoire surréaliste vers une inéluctable tragédie.

Cette menace sonore, Leos Carax la porte à son paroxysme dans *Les amants du pont neuf*. Quand Denis Lavant crache des flammes, le réalisateur y associe un son aigu, perçant. Ce bruit désagréable sert ici à donner un équivalent sonore de l'inconfort visuel qui frappe la jeune femme. Celle-ci est en effet sur le point de devenir aveugle et souffre de la trop grande luminosité qui accompagne le jaillissement du feu. Un son qui renvoie à celui utilisé dans *Jour après jour*, où les ouvriers font jaillir un son sur-aigu en coupant les rouleaux de papiers au cutter. Le papier crie, et alerte le spectateur de la menace environnementale que crée cette industrie. La causalité troublée du bruit insuffle ainsi une tension que le documentaire retrouve à la fin du film. Une énorme machine se casse, le papier s'entortille sur lui-même dans un fracas esthétique saisissant. Des ouvriers se précipitent sous la machine pour tenter de remettre le papier dans la fosse. Pendant la scène, seul le bruit de chevaux au galop commente l'action. La synesthésie crée alors un sentiment de suffocation, où les hommes semblent écrasés par des chevaux mécaniques.

C'est aussi afin d'intensifier l'univers cauchemardesque de *Delicatessen* que Caro et Jeunet détournent le son de l'image. Quand Julie rêve, un rugissement de lion s'échappe du corps d'un singe. Plus tard, un appeau pour rats libère un son qui ressemble étonnamment à un cri de cochon égorgé. Et quand la caméra passe à travers la plaque d'égout, elle descend et plonge dans l'eau avec un bruit de crépitements d'huile sur le feu. Aurore, dans sa chute, recrache les gélules rouges qui tombent par terre avec des sons métalliques. Lorsque le tapis se referme sur Mademoiselle Plusse, il est accompagné d'un son qui s'apparente une fois encore à un rugissement de lion. La dramatisation est ainsi surlignée avec grandiloquence grâce au son asynchrone, comme dans le film *Love me tonight*, réalisé par Mamoulian. Le héros avoue à la princesse qu'il n'est pas baron, mais tailleur. Ebranlé par la nouvelle, un vase se casse. Mais plutôt que le bruit de la céramique

qui se brise, le spectateur entend le tonnerre gronder. Une permutation sonore qui rappelle le feu d'artifice dans *Pierrot le fou*, lui aussi assimilé au vacarme d'un orage. Ce grondement dramatique, Epstein le plaque sur pellicule dans son court-métrage *Le tempetaire*. Ici, le cinéaste décompose le bruit de la tempête au-delà du réalisme sonore. « L'oreille a besoin d'une loupe à grossir le son dans le temps, c'est à dire du ralenti sonore, pour découvrir, par exemple, que le hurlement monotone et confus d'une tempête se décompose, dans une réalité plus fine, en une foule de bruits très différents jamais entendus : une apocalypse de cris, de roucoulements, de borborygmes, de piailleries, de dénotations, de timbres et d'accents, pour la plupart desquels il n'existe même pas de noms ¹⁰. » Le cinéaste magnifie les grondements de la nature dans l'espoir que le spectateur entende la réalité des choses mieux qu'il ne l'entendrait au sein d'une tourmente. Les vibrations acoustiques manipulées du *Tempetaire* créent chez le public une impression d'inquiétante étrangeté qui « déforme et reforme (autrement) la perception et la compréhension d'un phénomène » ¹¹. Il ne s'agit plus d'écouter l'enregistrement sonore mais de le ressentir.

« Les futuristes avaient bien deviné que le domaine sonore aussi pouvait fournir du merveilleux, de l'insolite ; et ils tentèrent quelques expériences de musique bruitiste qui s'avéra, là, inexpressive, parce qu'elle ne disposait d'aucun instrument puissamment capable d'interpréter les bruits, de les dépayser. Mais le cinéma constitue un moyen de surréaliser les sons (...) et ouvre la voie aux matérialisations sonores du fantastique, qui est directement puisé dans la réalité ¹². »

c. Un humour bruyamment dissonant

La dramatisation est perçue avec ironie par René Clair. Dans *Le million*, Le cinéaste avant-gardiste expérimente ainsi une course-poursuite après un manteau sous les acclamations d'un public imaginaire. Cette bande son discordante accueille un public sonore auquel, instinctivement, le spectateur s'identifie. L'humour y est plus grinçant dans *L'homme qui ment*. L'ingénieur du son Michel Fano invite ainsi le public à se méfier des histoires que Robin, l'homme qui ment, raconte. Quand celui-ci relate à

10. Jean Epstein, *Les approches de la vérité*, paru dans Photo-ciné, 1928.

11. Philippe Dubois, *La tempête et la matière-temps* paru dans *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe* sous la direction de Jacques Aumont, Paris, La Cinémathèque Française, 1998, p. 304.

12. Jean Epstein, *Esprit de cinéma*, éd. Jeheber, 1955, p.176.

une serveuse comment il a aidé son camarade de la résistance à s'évader, un tonnerre d'applaudissements clôt l'histoire. Pourtant, à l'image, il n'y a que la jeune femme qui l'applaudit. L'homme est en spectacle. L'humour, ironique, met le spectateur mal à l'aise. Où est la vérité ? Dans une autre scène, l'homme qui ment, rejeté par ses hôtes, sort de la chambre d'une domestique, sous les applaudissements d'une foule cette fois-ci entièrement invisible. Ou peut-être est-ce l'acclamation que l'homme qui ment fantasma et racontera plus tard à propos de cet événement, comme un nouveau mensonge dans lequel il se projette déjà. Où, plutôt que rejeté, il aurait quitté la maison en héros. Le décalage entre son et image, entre hyperbole sonore et vérité visuelle, transforme le film en un véritable spectacle et le héros en clown triste.

Entre comique et satire, les films de Jacques Tati présentent une dissonance audiovisuelle omniprésente. C'est un cinéma dont les gags ne sont pas illustrés par le son mais où le son est l'un des éléments fondateurs et structurants. *Playtime* nécessite ainsi un an de travail uniquement sur la bande sonore, composée essentiellement en post-synchronisation. « Tati observe le réel à travers un prisme tournant qui sépare et recompose sans faire recoinsider absolument les éléments disloqués ¹³. » Loin du naturalisme, le réalisateur parvient à dresser le portrait poétique d'une ville déshumanisée. Dans *Trafic*, la machine devient vivante, peut-être même plus que ceux qui la contrôlent ; que ce soit lors d'un carambolage qui fait caqueter une voiture comme une poule, ou lorsque les essuie-glaces radotent, piaillent et grognent, suivant la personnalité de leur propriétaire. *Playtime* s'amuse de l'incongruité des bruits des chaises qui soupirent, ou du chant du coq qu'entend, en plein quartier ultra-moderne, un fêtard au petit matin. Tati oscille sans cesse entre critique, où un aéroport résonne tristement comme un hôpital, et pur onirisme. Ainsi dans la scène du rond point, un laveur de vitre fait virevolter le reflet d'un bus. Jacques Tati associe à chaque mouvement du reflet un bruit d'exclamation, ce qui donne l'impression que les voyageurs du bus se font bercer par le laveur de vitre.

A travers ses films, Tati provoque un bouleversement de la hiérarchie du cinéma sonore. Il est de tradition de parler de *vococentrisme* dans le cinéma, d'une pyramide des sons où au sommet serait la voix, puis la musique et, enfin, les bruits.

13. Michel Chion, *Le son au cinéma*, éd. Cahiers du Cinéma/L'Étoile, 1994

Tati a ainsi renversé cette hiérarchie pour donner la prééminence au bruit.

« En grand inventeur de formes, Tati considérait justement que le parent pauvre du cinéma (notamment comique) restait le son. La raison principale en était, selon lui, la place excessive accordée au verbe, au détriment du langage vrai du corps. Il choisit donc de considérer le dialogue comme *un bruit parmi d'autres*, selon la formule de Georges Sadoul. (...) Dès lors, ce sont tous les bruits du quotidien (bruits de pas, crevaison de chambre à air en plein cimetière, chute de carafe ou chant du coq) qui prennent la parole en affirmant leur capacité à susciter un sourire, pour peu qu'ils soient à la fois justes et surprenants ¹⁴. »

Chez Tati, le bruit est entendu distinctement, tandis que la voix est grommelée. Elle ne renvoie pas à une pensée ou à un élément narratif capital, mais sert plutôt à caractériser le personnage. C'est le bruit qui prend véritablement la parole. Il dote alors les objets d'une vie animiste, et met en valeur le langage non-verbal. Le cinéaste déjoue ainsi les préjugés audiovisuels, comme lors de la scène du lever des Arpel dans *Mon oncle*, où les pas du petit garçon font sur le ciment un crissement tandis que ceux de son père à l'embonpoint apparent ne sonnent que comme un petit *ding*. Le mensonge de la causalité verticale s'immisce par ailleurs dans le timbre métallique et anormal de son ballon, cadeau de ses parents. De même, l'invitée avec laquelle Tati fume lors de la garden-party crache de la fumée avec un bruit de vent qui siffle violemment aux oreilles du spectateur. Outre ces extrapolations auditives, des gros plans sonores exagèrent le volume et la réverbération du bruit lorsque les passants se cognent au lampadaire. Le film regorge de ces bruitages dissonants qui font passer du rire à la satire. La tenue vestimentaire de Madame Arpel, à l'élégance très travaillée alors qu'elle est destinée aux soins ménagers, dégage ainsi un bruit tonitruant de plastique. Le bruitage moque cet appareil de réussite sociale dans la scène du restaurant, alors que Monsieur Arpel tend au serveur un billet de banque dans un bruit de froissement décuplé.

Mais c'est surtout dans *Playtime* que Tati consacre à la dissonance audiovisuelle plusieurs de ses plus belles scènes. La caméra est dans la rue, et filme à travers des baies vitrées deux appartements voisins. La vitre rend inaudibles les bruits à

14. Stéphane Goudet, *Jacques Tati. De François le facteur à Monsieur Hulot*, Paris, éd. Petits Cahiers du Cinéma, 2002, p. 25.

l'intérieur des appartements, et le spectateur n'entend alors que les bruits extérieurs : la circulation de la rue, les voix et les pas de quelques passants. Le choix de ce point d'écoute couplé à l'image crée un décalage. Parce qu'on n'entend rien de ce qui se dit dans les appartements, on a l'impression d'être face à une bande sonore silencieuse, alors que la rue n'est pas silencieuse. « Il y a dans le monde de Tati un côté labo : ces images si nettes, ces sons refaits un par un, ces décors impeccables, blancs ou vitrés. Le cinéma de Tati, et pas seulement dans *Playtime*, c'est le laboratoire du cinéma sonore, où les relations entre les sons et leurs sources sont étudiées dans les meilleures conditions d'hygiène et d'isolation. Une des expériences favorites que l'on y mène, c'est : *Que se passe-t-il quand on coupe le son de la chose* ¹⁵ ? »



Ce point d'écoute nous met donc face à une situation paradoxale. D'habitude, au cinéma, ce qui nous fait rire, c'est le dialogue. Or, ici, c'est précisément par le fait que nous n'entendons absolument rien que naît l'humour. A travers ce dispositif dissonant, c'est le silence que Tati met en scène. « Ce qui m'amuse, c'est de penser en moi-même à ce qu'un agent peut bien être en train de dire, là-bas, à un automobiliste qui vient de franchir un feu rouge. Ce n'est pas leur dialogue qui me fait rire, mais précisément le fait de ne rien entendre du tout. Ma méthode suppose seulement un peu plus d'imagination de la part du spectateur ¹⁶. »

Chez Tati, c'est aussi la fausse attribution du son qui fait rire. Dans *Trafic*, la voiture de démonstration d'Altra est arrivée trop tard au salon de l'Auto, et il faut payer la location de l'espace inutile. Fureur et désolation du patron d'Altra qui cherche alors un bouc émissaire sur lequel décharger son mécontentement. Avisant Hulot, son employé, qui attend tranquillement à quelques mètres de lui et qu'il voit de dos, il trouve intolérable son sifflement décontracté. Le directeur s'avance alors et donne brutalement congé à Hulot ahuri, sans s'apercevoir que le sifflement continue. Car

15. Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma/Éd. L'Étoile, 1994, p. 27.

16. Jacques Tati, cité par J.-A. Fieschi et J. Narboni, *Jacques Tati. Le champ large*, paru dans les Cahiers du Cinéma N°199, 1968, p.11.

un contre-champ en plan général sur la façade révèle au spectateur que c'était en réalité un ouvrier, perché dehors sur une échelle, qui émettait le sifflement faussement attribué au héros.

Une méprise sonore que Tati développe lors de la scène de séduction ratée de *Mon oncle*. Par un concours de circonstance, Hulot se retrouve plaqué contre un mur dans une position acrobatique, la tête en bas et les pieds accrochés au lierre. Arrive une jeune femme qui, sur son chemin, a été abordée par Peter. Ils s'arrêtent devant la maison sans voir Hulot, qui est toujours dans sa position embarrassante. Celui-ci va donc se trouver le témoin involontaire de la tentative de séduction de Peter, qui commence à serrer Maria contre lui : « Comme vos mains sont douces, comme la nuit est belle. » Alors, des poches d'Hulot, la tête en bas, commencent à tomber des pièces de monnaie, puis des clefs. Inquiétude de Peter qui entend ces sons et ne les localise pas. Troublé, il commence à regarder nerveusement ses pieds, puis tapote maladroitement ses poches se demandant si ce n'est pas lui qui perd ces objets. Le séducteur, désespéré, voit Maria se dégager de son étreinte, et repartir dans sa petite voiture. Jacques Tati, en troublant la causalité sonore, invite le spectateur à l'exploration de l'image pour découvrir la véritable nature du son.

d. Le graphisme sonore

Dans le dessin animé *Au bout du fil*, de Driessen, une créature écrase avec le pied une longue mèche dont le bout est allumé. Les étincelles filent vers le pied de la créature, et au moment où la flamme atteint la chaussure, plutôt que d'exploser, une sonnerie de téléphone retentit. « Allo ? » dit une voix au bout du combiné. Puis brutalement, l'explosion éclate. Ce décalage entre le son attendu par le spectateur (l'explosion), et celui effectivement présent dans le film (la sonnerie) contient tout son humour dans l'analogie réalisée entre une mèche de dynamite et un fil de combiné téléphonique. C'est ici grâce au son que se construit l'amalgame graphique. Cette figuration du son, Michel Fano s'en inspire dans la séquence d'ouverture de *L'Homme qui ment*. Selon lui, les rafales de mitrailleuse font ainsi mieux percevoir la hauteur des arbres lors de la course-poursuite dans la forêt. Le son active une dynamique, non plus seulement scénaristique, mais aussi graphique. Autrement dit, le bruit n'est plus utilisé pour appuyer le récit, mais pour renforcer l'esthétique

visuelle du film. Un son en décalage avec l'image narrative, mais en adéquation avec l'image graphique. « Cette figuration du son implique une approche temporelle faite de figures sonores courtes ou fragmentées. Il a y des sons horizontaux, des sons longs, tenus, un peu brouillés et, au contraire, des sons ponctuels comme les percussions et, entre les deux, un troisième genre, des sons que j'appelle itératifs, c'est-à-dire le pic-vert, la mitraille. Cela fait trois types de sons très définis qui viennent jouer très précisément avec les structures verticales ou horizontales dans l'image ¹⁷. »

3. Une dissonance au service du montage

Décaler le son du naturalisme de l'image est un travail de montage qui renverse les outils traditionnels de la réalisation d'un film. Les bruits peuvent ainsi créer le gros plan dans un plan fixe, ou initier une rupture dans l'image par un cut sonore, voire même devenir le liant dans l'enchaînement des images.

« La piste offerte par le montage du son est d'autant plus intéressante, en termes narratifs, qu'elle permet au récit de se détacher de l'action comme un écrivain prenant la liberté d'un commentaire, ou développant le fil d'une voix intérieure en vis-à-vis de la description des faits. Elle permet aussi de détacher deux temporalités, deux flux d'écoulements différents, dont la complémentarité est source de sens, alors qu'est maintenue par ailleurs, sur la durée, l'unité de chacun, garante de la possibilité narrative ¹⁸.»

a. Le gros plan sonore

Le gros plan sonore marque une dissociation entre point de vue et point d'écoute. Ce dédoublement de la perception glisse le spectateur dans une schizophrénie cinématographique. Michel Chion écrit : « Par rapport aux différents événements sonores réalistes que lui propose le film, comment est situé le spectateur – ou réciproquement, à quelle distance de lui, au terme de quel trajet sont censés résonner les sons et les voix ? Et si un obstacle acoustique, porte, vitre ou rideau, s'interpose entre le spectateur et la source des sons, comment en tenir compte ? (...) La question du point d'écoute, comme celle du point de vue, ne se pose donc pas

17. Alain Robbe-Grillet, *Oeuvre cinématographiques*, Paris, éd. vidéographique critique, Ministère des Relations extérieures – Cellule d'Animation culturelle, 1982, p. 37.

18. Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Armand Collin, 2010, p. 31.

seulement en termes de localisation, mais aussi en termes de *Qui écoute*¹⁹ ? » Autrement dit, pour reprendre l'expression de François Jost, en présence de quelle auricularisation somme-nous ?

Auricularisation interne dans *Délicatessen*, de Caro et Jeunet. L'homme qui tente de s'échapper s'enroule de papier craft et de scotch afin d'être camouflé dans la poubelle. Ces sons possèdent une sur-présence qui plonge le spectateur à la place du personnage. Dans *L'homme qui ment*, Robin est assis en plan large dans une auberge au milieu du brouhaha des dialogues. Quand il se tourne vers une conversation, un gros plan sonore fait entendre au spectateur la discussion. On adopte son point d'écoute. Le gros plan sonore traduit encore la subjectivité du personnage dans le film de Jerry Lewis *Docteur Jerry et Mister Love*, lorsqu'au lendemain de sa première expérience de transformation, le professeur souffre de tous les bruits qu'il entend dans sa classe de chimie : la craie du tableau, le chewing-gum mâchouillé par une élève.

Il règne alors une incohérence entre l'espace représenté à l'écran et l'espace entendue. Un décrochement spatial s'initie, parfois de manière troublante. Ainsi, dans *Playtime*, le bruit ambiant de l'aéroport est interrompu par un son clairement audible : celui de l'aboiement d'un chien. Si le spectateur regarde attentivement le cadre, il s'aperçoit que ce son provient en fait d'un sac qu'une dame caresse au beau milieu de l'image. Le son est proche, alors que, physiquement, perdu dans le hall de l'aéroport, il est loin. On le voit dans un plan général : il se situe dans le sac à main d'une vieille dame qui caresse son chien. Ce gros plan sonore incongru jaillit avec humour sur le plan général de l'image. « Une règle de mise en scène peut ainsi être dégagée : au plan d'ensemble qui domine l'image répondent les gros plans sonores qui attirent l'attention sur un détail souvent situé à l'arrière-plan²⁰. » En écoutant de près et en regardant de loin, le gros plan sonore retourne le regard. C'est d'abord en écoutant que l'on peut ensuite voir. En utilisant le gros plan sonore plutôt que visuel, Tati donne à entendre plus qu'à voir dans *Mon oncle*. Quand le spectateur découvre l'univers des Arpel, il est accueilli par le bourdonnement exacerbé de l'aspirateur. Dans toute cette séquence, les sons sont amplifiés et

19. Michel Chion, *Le son au cinéma, op. cit.*, p. 51.

20. Stéphane Goudet, *op.cit.*, p. 26.

artificiels. Les bruits de pas donnent une sensation minérale et froide. Il n'y a aucun dialogue. S'ensuivent plusieurs gros plans sonores d'étui à cigarettes, de briquets. Le bruit de la blouse de Madame Arpel suggère un tissu synthétique. On est dans le monde des matériaux modernes. Au marché, une pièce tombe dans l'oreille du spectateur lorsque la vieille dame paye sa salade, et un bonbon collé se détache dans des hurlements gluants de la poche de Mr Hulot. Caricature de la réalité, le gros plan sonore fait sourire l'image.

Dans *Elephant Man*, David Lynch expérimente aussi cette optique sonore lorsque le docteur marche dans la rue, et que la trame sonore est inondée de bruits mécaniques venant de travailleurs qu'on aperçoit au loin. De même dans la séquence suivante, quand l'eau qui s'écoule d'un petit tuyau à l'arrière-plan occupe tout l'espace sonore. Ces cinéastes refondent le montage sonore traditionnel. Celui-ci n'est plus une fonction complémentaire de la bande-image, il s'y heurte. Cette entreprise de montage, en associant un point de vue différent du point d'écoute, crée une double narration. Image et son s'articulent ici parallèlement, mais ont chacun acquis leur autonomie.

b. Le cut sonore

L'espace filmique est habituellement fragmenté par l'image, mais il peut aussi être découpé par le son. A la continuité visuelle peut ainsi être associée une discontinuité sonore. Il existe même une sorte de rhétorique godardienne de la coupe à vif dans les sons. Dans *Je vous Salue Marie*, « lorsqu'un son nouveau intervient – une citation du concerto pour violoncelle de Dvorak ou d'un prélude de Bach au piano – et que le son est occupé à ce moment-là par la voix-off de Myriem Roussel mixée avec une ambiance d'équipe de volley-ball, l'une de ces deux composantes, voix ou ambiance, doit s'interrompre subitement, selon la pratique de la coupe cut, pour laisser la place à la musique »²¹. Chez Godard, le montage son est un élément de langage à découvert, entrecoupé dans l'image même. Phrases brisées, éclats de musique symphonique ou de quatuor à cordes, fragments d'ambiances urbaines ou maritimes comme dans *Prénom : Carmen* ou *Soigne ta droite*. Ces coupes sonores ostentatoires s'opposent au *softening*, cet adoucissement sonore qui consiste par

21. Michel Chion, *Technique et création au cinéma*, Paris, éd. ESEC, 2002, p.119.

exemple à raccourcir des silences ou des hésitations entre les mots sans toucher à l'ambiance de fond. Godard, à l'encontre de cette pratique, affiche de très perceptibles changements d'ambiance d'une phrase à l'autre quand il met en scène le monologue de Léaud dans la laverie de *Masculin féminin*. Le cinéaste exhibe alors l'enchaînement sonore contre toute continuité temporelle.

En contredisant le semblant d'unité du cinéma, Godard dévoile le fait qu'une séquence visuelle, une fois montée, puisse être le produit de plusieurs prises. Ainsi, certains dialogues se répètent entre Simon et Rachel dans la cuisine d'*Hélas pour moi*, ou entre Ferdinand et Marianne dans la décapotable de *Pierrot le fou*. En effet, à l'instant de passer au contrechamp d'une scène de dialogue, le cut est décalé de sorte que la dernière réplique du plan A soit entendue une seconde fois au début du plan B. C'est dans cette volonté de dénoncer l'artifice du cinéma que Godard malmène par ailleurs la musique extradiégétique. Dans *Prénom Carmen*, des coups de feu arrêtent net la diffusion du quatuor de Beethoven. Dans *Week-end*, c'est un « Merde ! » de Mireille Darc qui interrompt la musique de fosse. Ce refus de transition douce se traduit par le passage d'un son à l'autre aussi brutal que le cut d'un changement de plan.

« Ce que met en jeu la modernité cinématographique, [ce sont] les effets de rupture, les chevauchements, *les bruits* de la chaîne filmique ; s'y opère une déchirure de l'effet de réel de l'image filmique, de l'effet de maîtrise de la voix. Le rapport de la voix, du son et du silence s'y transforme, se musicalise²². »

C'est ce rythme de fragments sonores que Godard crée au début d'*Une femme est une femme*. S'enchaînent dans un chaos savamment orchestré bribes de bruits, de paroles, de musique, et même de silence. Aucune logique ne semble plus soumettre la bande sonore, qui tergiverse, libre, entre les plans. Les sons se détachent de leur source d'émission, et deviennent des blocs sonores pouvant couper le film indépendamment de toute fluidité narrative. Godard refuse par ailleurs le recours au traditionnel *L-cutting*, cette pratique qui consiste à décaler le changement d'ambiance sonore par rapport au changement de plan afin de ne pas attirer l'attention du spectateur sur le travail de montage. La simultanéité exacte des cuts visuel et sonore, rare dans le cinéma classique, prolifère ainsi chez Godard.

22. Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1976, p. 44.

« Godard est certainement un des auteurs qui a réfléchi le plus aux rapports visuel-sonore. Mais sa tendance à réinvestir le sonore dans le visuel, dans le but ultime (comme disait Daney) de les “ rendre ” tous deux au corps sur lequel ils ont été prélevés, entraîne un système de décrochages ou de micro-coupures en tout sens : les coupures essaient, et ne passent plus entre le sonore et le visuel, mais dans le visuel, dans le sonore, et dans leurs connexions multipliées ²³. »

Dans l'univers loin de toute vraisemblance de *L'homme qui ment*, des sons de cloches interrompent ainsi les voix, et marquent les changements de plans. La coupe sonore dans *Predator* adopte quant à elle un point de vue. Car à chaque fois que le montage met le spectateur à l'intérieur du point de vue du chasseur extra-terrestre, on entend retentir sur la coupe même un bref son qui s'apparente à un coup de fouet. Un cut sonore qui appuie ici le montage narratif.

c. Le chevauchement asynchrone

« La règle traditionnelle du montage son-image en chevauchement, où le son déborde souvent, par *retard* ou par *anticipation*, les limites du plan visuel, comme s'il venait cacher une couture qui est la collure visible, ceci afin de créer ce que les manuels anglo-saxons de montage appellent la « smoothness » (continuité, coulé), conforte cette fonction de colle à image donnée au son, et dans laquelle ses propres discontinuités doivent être masquées, occultées comme telles ²⁴. »

Et si cet effet de chevauchement du son se décollait de l'image pour mieux la rattraper ensuite ? Et s'il créer une discontinuité pour ensuite la combler ? Un bruit discordant à la fin du plan A trouverait ainsi son origine au début du plan B. Ce chevauchement s'associe alors à une figure rhétorique, l'hypallage, qui est le procédé par lequel on attribue à certains mots d'une phrase ce qui convient à d'autres. Quand Lamartine écrit « Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire » ²⁵, ce n'est pas "le pas" qui est "rêveur" ni "le sentier" "solitaire", mais "je". Quant au vers d'Hugo « Ce marchand accoudé sur son comptoir avide » ²⁶, ce n'est pas le "comptoir" qui est "avide" mais le "marchand". Transposée dans le langage

23. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, éditions de Minuit, coll. Critiques, 1998, p. 325.

24. Michel Chion, *La toile trouée*, Paris, Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile, coll. Essais, 1996, pp. 141-142.

25. Alphonse de Lamartine, *L'automne*, dans *Méditations poétiques*, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1981

26. Victor Hugo, *À Canaris*, dans *Les Chants du crépuscule*, éd. Gallimard, coll. Poésie, 2002

audiovisuel, l'hypallage sonore est la relation qui permet d'attribuer à l'image un son à la place d'un autre, hors-champ. L'exemple est flagrant dans *Les 39 marches*, d'Hitchcock. Une femme crie à l'image, mais plutôt que d'entendre son cri, le spectateur entend le sifflement d'un train, qui apparaît aussitôt dans le plan suivant. Par cet effet de *sound-bridge*, le son asynchrone dans le premier plan trouve sa causalité naturelle dans le second. Comme le dit Michel Chion, le son se définit par le lieu d'où il provient, il est « ce qui cherche son lieu »²⁷.

Transition asynchrone, l'hypallage sonore diégétise *a posteriori* le son. Caro et Jeunet, dans leur film *Delicatessen*, utilisent cet effet à de nombreuses reprises. Quand Kube se présente à la porte d'Aurore et qu'il referme le papier qu'elle lui avait donné, on entend une explosion inconnue, comme si la fermeture du papier était sonorisée. Le mystère est révélée au plan suivant : c'est un coup de marteau donné sur le ressort d'un lit. Le but est d'attirer l'œil ou l'oreille, puis de donner la solution pour contenter le spectateur, afin de le rassurer. Les réalisateurs expérimentent même un hypallage sonore inversé dans *le Bunker de la dernière rafale*, quand ils associent le son du télégraphe au plan d'après, où un soldat tapote du doigt son tube à essai pour faire tomber de la poudre.

Caro et Jeunet jouent ainsi de la similitude sonore, de la faculté d'un son d'évoquer un autre, imaginaire, de timbre et de profil proches de l'original. Cet usage du son évocateur permet aux réalisateurs d'allier deux plans par le son, de mettre en scène un splitscreen sonore. Cette similitude sonore entre les plans crée alors un véritable montage parallèle. Dans *Delicatessen*, lors du cauchemard de Julie, la cloche du singe ressemble étrangement au son des clochettes de la porte de la boucherie, ponctuant son rêve d'une morbidité familière. Plus tard encore, quand Mademoiselle Plusse s'exclame en lisant le journal, elle pousse un « Oh ! » de surprise qui ressemble avec humour au « Meuh » de la scène suivante, où l'on voit l'ancien clown ranger deux boîtes à meuh. Le cinéma dévie ainsi les sons pour créer des associations d'idée, et instaure alors un montage dépourvue de tentation naturaliste. Mais si les sons s'équivalent, comment faire entendre sa propre voix ?

27. Michel Chion, *Le son au cinéma*, op. cit., p.13.

II. Entre voix et image, la parole discordante

Parfois, comme chez Tati, les bruits sont paroles. Cette réalité est audible dans *Les Possibilités du dialogue* de Svankmajer, quand les têtes arcimboldesques fabulent un acte de bruitage à l'intérieur duquel les sonorités concrètes cacophoniques remplacent les mots. Les sons métalliques et organiques se mélangent et se découpent dans un dialogue irrationnel très violent. Cette subversion du langage est aussi celle du cinéma ; car depuis l'avènement du parlant, il y règne une « primauté absolue de la parole, garante de la compréhension du récit, sécurité du spectateur »¹. Pourtant, ce système narratif est démenti par le cinéma moderne où voix et images découvrent des trajectoires dissymétriques.

1. La parole pure

Qui parle ? Au risque de freiner la fluidité et la transparence du récit, la confusion des locuteurs libère une parole pure. La voix atteint alors peu à peu son autonomie dans l'image.

a. L'identité volée de la voix

Vue d'extérieur sur un immeuble, on entend une femme qui chante derrière une fenêtre. La caméra pénètre à l'intérieur de sa chambre, et l'on découvre alors que la voix n'est pas celle de la femme, mais provient de la radio qu'elle écoute. Cet extrait d'*A nous la liberté*, de René Clair, met ainsi en scène une confusion des sources sonores qui repose sur l'anticipation de son origine. Pierre Schaeffer parle alors de son *acousmatique*.

« La situation d'écoute acousmatique est celle où on entend sans voir la cause dont il provient. Ce qui est par principe le cas avec les médias tels que le téléphone et la radio, mais aussi dans le cinéma, la télévision, etc... et bien sûr dans l'univers acoustique « naturel », où un son peut nous parvenir sans la vision de sa cause (de derrière nous, de derrière un mur, dans le brouillard, dans un buisson ou un arbre - oiseau invisible - etc). Les effets de la perception acousmatique sont bien sûr différents si l'on a déjà vu ou non au préalable la source du son : dans le premier cas, le son

1. Michel Fano, *Le son et le sens*, dans *Cinéma de la modernité : films, théories*, Paris, éd. Klincksieck, 1981, p. 106.

transporte avec lui une *représentation visuelle mentale* ; dans le second cas, le son résonne plus abstrait, et dans certains cas, il peut devenir une énigme². »

Dans l'extrait de René Clair, c'est l'identification de la voix qui crée la surprise, et qui contredit les automatismes du spectateur. Le son, alors, est *désacousmatisé*, c'est-à-dire qu'il « retrouve la source de l'objet sonore grâce au visuel »³. Dans *Souvenirs de France*, de Téchiné, une mère supplie son fils de rester, tandis que l'atmosphère sonore évoque un champ de bataille. Un travelling, petit à petit, dévoile alors que fils ne s'apprête pas à partir à la guerre, mais à une fête commémorative. Cette confusion entraîne ainsi un dédoublement de la scène filmique car son et image transportent le spectateur dans deux lieux distincts. Dans *Glissement progressif du plaisir* de Robbe-Grillet, Michel Lonsdale regarde avec indiscretion dans une pièce, mais ne découvre que des gémissements, entendus hors-champ. Des sons qui suscitent l'imagination. Sauf que ces sons sensuels sont en réalité un enregistrement diffusé par un haut-parleur. Si le voyeur n'observe rien, son regard en revanche *écoute*. Son imaginaire, comme celui du spectateur, fausse la perception du son.

Avec Orson Welles, c'est l'inconscient des spectateurs que le réalisateur cherche à manipuler. En effet, dans plusieurs de ses films le cinéaste s'approprie les voix, rappelant la tradition des benshis dans le cinéma muet japonais, ces bonimenteurs qui imitaient la voix des différents personnages. « Dans *Le procès*. Welles double la voix d'un des policiers qui interpelle K, le patron de K, l'avocat Hastler qu'il interprète lui-même... Pour chaque rôle il change subtilement ses intonations, tout en gardant son timbre caractéristique. Nous éprouvons alors d'autant mieux, sans pouvoir en situer la source, l'impression de *persécution* ressentie par le héros, auquel beaucoup de représentants du pouvoir et de la loi parlent ainsi littéralement d'une même bouche^{4a}. » De même, dans *Macbeth* et *Othello*, Welles entre dans le corps des comédiens en remplaçant au doublage leur voix par la sienne. Dans *Othello*, on assiste parfois à un dialogue où Welles se répond à lui-même, comme dans la scène du recrutement des soldats de *Falstaff*. Pratique déroutante car une fois que, par hasard, l'on a identifié la voix de Welles sortant de la bouche d'un autre

2. Pierre Schaeffer, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952

3. Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Nathan, coll. Cinéma, 2000, p. 84.

4a. Michel Chion, *Technique et création au cinéma*, op. cit., p. 97.

comédien, la crédibilité du récit disparaît. D'autant plus déroutant encore du fait que dans certains cas le doublage n'est que partiel. Dans *Othello*, le personnage de Roderigo est intégralement doublé par Welles, mais lagone ne l'est que pour quelques répliques. De plus, la voix de Welles est inégalement reconnaissable. Signatures secrètes de l'oeuvre, ces voix souterraines expriment sans doute le désir de Welles d'imprimer son empreinte par la voix, au-delà de l'effet de mise en scène ou de la nécessité de remplacer une interprétation qui manquait de force. Sa voix qui incarnait déjà la narration en voix-off, les génériques parlés, et les textes d'introduction comme dans *Mr Arkadin* ou *Le procès*, adopte tellement d'identités qu'il devient impossible d'en dresser son portrait. Voix volée, voix souterraine, l'origine de la voix devient trouble.

b. Une voix perdue dans l'image

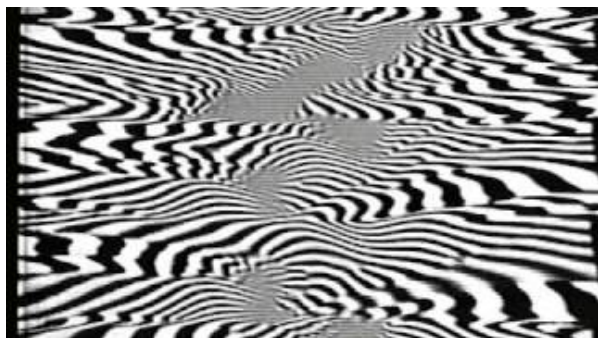
Dans *Alphaville* de Godard, Natacha fait non de la tête alors qu'elle dit oui. Le réalisateur mène ainsi une double narration dans un « principe de co-expression »^{4b}. La voix s'égaré, démarque un hors-lieu, un hors-temps comme dans *Satyricon*, de Fellini. Ici, une voix répète comme en rêve des fragments du dialogue latin prononcé sur la scène. Rêve, ou cauchemar dans *Les oiseaux* de Hitchcock. Lorsque l'héroïne fait irruption dans la salle de classe, les élèves se retournent et ne chantent plus, ce que contredit la bande-son. Une angoisse naît de ce décalage entre voix et image, comme si la réalité se fragmentait. Tourmentée par le récit, la parole se désarticule de l'image. Quand le héros de *Toto le héros* apprend au téléphone que sa mère vient de mourir, des rires éclatent, probablement du couloir, mais l'ironie de leur irruption crée un malaise chez le spectateur. Est-ce des voix diégétiques ? Ou n'existent-elles que dans la subjectivité du personnage ? L'identification de la voix est trouble. La parole se détache des corps et résonne pour elle-même. C'est autour de ce principe que Patrick Schulmann construit le film *Rendez-moi ma peau*. Zora jette un mauvais sort sur deux automobilistes, Jean-Pierre et Marie, qui ne se connaissent pas. Les deux personnages se retrouvent alors chacun dans le corps de l'autre, tout en conservant leur propre voix. Une voix de femme dans le corps d'un homme, et inversement. Le procédé rappelle le film *8 ½* de Fellini qui fait

4b. Erwin Panofsky, *Style et matière du septième art, Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996, p.118.

discuter deux prêtres avec des voix féminines, ou encore l'étudiante suicidaire qui parle avec une voix d'homme dans *Rois et reine* d'Arnaud Desplechin.

La voix n'est plus attachée à un seul corps, elle voyage et devient autonome sur la pellicule. Elle se libère alors jusqu'à commander l'image. Ainsi, dans *Citizen Kane*, c'est lorsque la voix de Susan se brise que l'ampoule s'éteint, laissant le spectateur dans un silence effroyable. Il ne s'agit pas seulement de représenter la fin du destin luxueux de Susan Alexander, mais de faire du son la limite où s'active l'image. De même dans *L'année dernière à Marienbad* de Resnais. « C'est un *non* rauque prononcé par la voix de Delphine Seyrig que le réalisateur a synchronisé avec l'allumage simultané de deux lampes de chevet, de part et d'autre d'un grand lit dans une chambre. (...) L'évènement de lumière n'est pas la cause du son, le son n'est pas la cause de l'évènement de lumière. Mais la synchrèse fonctionne, et elle amène la question du *qui commande quoi*⁵? »

Gary Hill, dans *Black/white/text*, s'interroge lui aussi. Dans ce court-métrage expérimental, voix et images progressent simultanément. Le premier mot est « rectangle », puis « within a rectangle », puis enfin « the frame of reference within a rectangle ». A l'image, on observe ainsi des rectangles qui s'invitent d'abord, puis qui se multiplient à l'infini jusqu'à devenir une composition abstraite. L'image et le son évoluent de façon analogue en se multipliant au même rythme et aux mêmes instants. La complexité finale déconstruit la rigidité du processus mathématique. A travers la masse informe de mots, on ne distingue plus que le mot « Rectangle » sur une composition chaotique de lignes entremêlées, où aucun rectangle ne se dessine plus. Si voix et images oeuvraient simultanément au début de la vidéo, la parole se libère peu à peu jusqu'à l'asynchronisme entre la signification de la voix et l'image. La parole, par sa mélodie et son rythme, domine l'image abstraite et informe. La voix perdue, libérée dans l'image, se meut en une parole pure.



5. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 375.

Mediations, du même réalisateur, matérialise physiquement cette présence absente. La membrane d'une enceinte acoustique est filmée en plan fixe tandis qu'elle diffuse une voix. En même temps, des mains la recouvrent de sable, d'une multitude de grains qui, s'accumulant, modifient d'abord l'intonation de la voix, puis sa texture et sa clarté, jusqu'à la rendre inaudible, illisible. En recouvrant l'enceinte de sable, et en montrant les fréquences sonores qui font vibrer les grains, Gary Hill représente le *grain de la voix*. Il donne à voir cette parole pure, cette voix laissée en errance à la surface de l'écran.

c. La voix désincarnée dans *India Song*

« Il y a un dépeuplement de l'acteur, il y a même un dépeuplement général, personne n'est tout à fait là⁶. »

Dans *India Song*, les personnages ne parlent qu'une fois sortis du cadre. « Aucune conversation n'aura lieu sur scène, ne sera vue. Ce ne seront jamais les acteurs qui parleront⁷. » Ainsi, aucun son n'est présent à l'image, la voix des acteurs ne s'articule pas sur les visages, et les lieux évoqués par la bande-son ne sont pas ceux que l'on voit. L'intrigue ne se situe pas dans l'image, mais dans le son hors-champ. *India Song* « se bâtit par le SON, et puis par la lumière »⁸. Marguerite Duras met ainsi en scène les voix dans un dépassement du son in et du son off que Marie-Claire Ropars nomme le *son if* : « Pour *Son nom de Venise*, les voix ne sont ni dehors ni dedans, elles sont ailleurs, absentes. Une telle radicalisation peut être reversée sur *India Song* même : ces voix coupées des corps ne sont-elles pas, dans l'un et l'autre film, des voix hypothétiques, ou voix if⁹? » En effet, les voix ne sont ni intérieures ni extérieures à l'action. Tout comme les personnages, qui ne sont ni tout à fait dans le champ (leur corps est muet) ni tout à fait hors-champ (leur voix est présente). Les voix se confrontent, énoncent, fabulent des événements, des rencontres, des émotions tandis que l'on voit des corps qui s'évitent, se regardent, se touchent, sans ouvrir la bouche. Marguerite Duras explique, à propos de la

6. Marguerite Duras, *Entretien avec Dominique Nogez*, bonus du DVD *India Song*, Benoît Jacob Vidéo, 2005

7. Marguerite Duras, *India Song*, Paris, Gallimard, 1991, p. 56.

8. *Ibid.*

9. Marie-Claire Ropars, *Le miroir des miroirs*, paru dans *L'Avant-Scène Cinéma* n°225, 1979, p. 8.

séquence de la réception : « Je la vois avant tout comme une masse sonore ¹⁰. » Réduits au silence, ombres d'eux-mêmes, ces personnages évoluent sur la scène tels des fantômes, morts depuis longtemps. Le Vice-consul d'*India Song* est conscient de cette étrangeté qui l'habite et il avoue : « Je parle faux. Vous entendez ma voix ? » Il se sait incapable de raconter sa propre histoire si ce n'est comme « une chose arrivée à un autre... » A travers la confusion des sources sonores, la narration se tisse, et se détruit.

« Ce qui peut être nommé tragique, ici, je crois que ce n'est pas la teneur de l'histoire racontée, ni le genre auquel elle se rapporte dans la classification habituelle, c'est aussi le contraire : c'est ce à partir de quoi cette histoire se raconte qui peut être dite tragique, c'est-à-dire *la mise en présence corrélatrice* et de la destruction de cette histoire par la mort et l'oubli, et de cet amour cependant que détruite elle continue à prodiguer. [...] La mise en scène de cette histoire, la seule possible, c'est celle du va-et-vient incessant de notre désespoir entre cet amour et son corps : l'empêchement même à toute narration ¹¹. »

Un couple danse, des voix hors-champ dialoguent, faisant croire à un son in. Plus tard, la voix-off s'adresse à quelqu'un : « Je ne savais pas que vous existiez... » Une femme de dos se retourne alors vers un homme. Était-ce sa voix ? Non, la voix ici n'a plus de corps. Le salon, désert à l'image, fourmille de ces voix fantômes. « La diction, en général, devra être d'une extrême précision. Elle devra ne pas paraître TOUT A FAIT NATURELLE. Un défaut, léger, devra être mis au point lors des répétitions : il sera COMMUN à toutes les voix. On devrait avoir le sentiment d'une lecture, mais rapportée, c'est-à-dire : DEJA JOUÉE. C'est ce que nous appelons : *voix de lecture intérieure* ¹². » C'est seulement par cet artifice de la voix que les comédiens auront la capacité de traduire ce *dépeuplement* des personnages.

Les voix off d'*India Song* ne viennent pas compléter l'histoire, elles lui sont totalement étrangères, et n'apportent aucun commentaire, aucune explication à l'image. « Ce ne sont pas [...] des Voix off, dans l'acceptation habituelle du mot : elles ne facilitent pas le déroulement du film, au contraire, elles l'entravent, le

10. Marguerite Duras, citée par Isabelle Lassalle dans l'émission *Aux origines radiophoniques d'India Song* 2/2, France culture, 2006

11. *Notes sur India Song*, dans *Marguerite Duras par Marguerite Duras*, Paris, éd. Albatros, 1988, p. 22.

12. Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.*

troublent ¹³. » Ces voix anempathiques, indifférentes à l'histoire, perdent le spectateur. « On ne sait à aucun moment qui sont ces voix ¹⁴. » Anonymes, elles s'égarerent. « Elles se parlent. Elles ignorent la présence du spectateur ¹⁵. » Ces voix sont en totale rupture avec l'image, indépendante et libre. La parole pure erre dans l'image, et organise une polyphonie entre plusieurs voix désincarnées, incorporelles. « Le cinéma courant, dit Marguerite Duras, veut à tout prix que les voix soient vissées sur les corps, et c'est avec ce visage, qui est pour elle une tricherie, qu'elle a voulu rompre avec *India Song*, en dévissant les voix et en les laissant errer. (...) Cette idéologie du vissage, avec ses exigences obsessionnelles de synchronisation, on la trouve dans la tradition du cinéma français, attaché plus que d'autres à une synchronisation indécélable ¹⁷. »

2. La voix d'un autre

Cette *exigence obsessionnelle de la synchronisation*, parfois, dérive. Certains réalisateurs comme Godard, Fellini ou Syderberg incarnent ainsi une voix dans des corps étrangers. Cette voix *vissée sur les corps* en post-synchronisation, ou *collée aux corps* grâce au play-back, semble alors flotter dans l'air. Une indécision étire instinctivement le spectateur quand à l'accord de ces sonorités avec l'image, si bien qu'une méfiance s'installe entre l'image et le son.

« Dans le doublage, quelqu'un se cache – il peut être le même que celui qui a joué pour la caméra – afin de plaquer sa voix sur un corps qui a déjà joué. Dans le play-back, il y a devant nous quelqu'un qui engage son visage et son corps pour coller à la voix que nous entendons. C'est une performance à laquelle nous assistons, dont les risques, les ratés s'inscrivent sur la pellicule. Il n'y a pas d'émotion venant directement du doublage comme tel ; parce que son principe est d'escamotage, de fuite, de substitution, il ne produit que des effets indirects, beaux parfois. Le play-back est source d'une émotion directe et, pour employer un mot dévalué, physique. Il rassemble l'image dans l'effort à s'incarner ¹⁸. »

a. Visser une voix à un corps : la post-synchronisation

13. Marguerite Duras, *Nathalie Granger - suivi de La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1993, p. 103.

14. Marguerite Duras, *India Song*, *op. cit.*, p. 147.

15. *Ibid.*, p. 58.

17. Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, 1985, p. 121.

18. Michel Chion, *Ibid.*, p. 142.

L'écoute causale, « laquelle consiste à se servir du son pour se renseigner, autant que possible, sur sa cause »¹⁹, est ici renversée. La voix doublée, dénaturisée, ment sur l'origine de sa source. Un mensonge condamné par certains professionnels du cinéma. L'union des artistes québécois interdisait ainsi de remplacer la voix d'une personne par celle de quelqu'un d'autre lorsqu'il s'agissait de comédiens professionnels dans un cadre fictionnel. L'ingénieur du son Randy Thom soutient cette condamnation : « Le succès de la post-synchronisation des voix est symptomatique du peu de respect accordé à la bande-son dans le monde du cinéma. Vous collez un acteur dans une chambre froide et stérile, sans lui donner qui plus est le temps de se remettre dans le personnage. Toute l'énergie est consacrée à lui faire dire le dialogue en synchro, et non à obtenir de lui une bonne interprétation²⁰. »

Toutefois, l'utilisation des voix vissées relève le plus souvent d'une nécessité technique plutôt que d'un choix de mise en scène, comme pour les films néo-réalistes. La post-synchronisation trouvait ici plusieurs raisons : un mauvais jeu des acteurs non-professionnels, une mauvaise diction, un dialecte trop prononcé, la volonté de tourner en extérieur et de ne pas s'inquiéter des bruits environnants, etc. Rossellini, avec *Rome ville ouverte*, mais aussi Vittoria De Sica, Visconti et Giuseppe De Santis, ont été de grands adeptes du doublage, ce qui leur a aussi permis d'intégrer des acteurs étrangers dans certains de leurs films, comme Ingrid Bergman dans *Stromboli* où la réalité linguistique est tout simplement ignorée. Au-delà de ces nécessités techniques, le doublage peut aussi être un choix des acteurs professionnels eux-mêmes. Marlon Brando était ainsi connu pour grommeler ses textes de façon à être contraint, par la suite, à se post-synchroniser lui-même car il voulait jouer en fonction du contexte exact de la scène à l'intérieur du film. La post-synchronisation est aussi une volonté de mise en scène pour des cinéastes comme Visconti dans *Senso*, ou Fellini.

« Moi j'éprouve le besoin de donner au son la même importance qu'à l'image, de créer une sorte de polyphonie. Et c'est pourquoi, bien souvent, je suis contre l'utilisation de la voix du visage et de la voix du même

19. Michel Chion, *L'audio-vision, op. cit.*, p. 25.

20. Randy Thom, *Designing a movie for sound*, dans *Cinema and the sound music*, 1999

comédien. Ce qui m'importe c'est que le personnage ait une voix qui le rende plus expressif. Pour moi le doublage est indispensable, c'est une opération musicale par laquelle je renforce la signification du figuratif²¹. »

Le son de la voix et le mouvement des lèvres accusent alors un léger décalage. Cela participe à créer un effet déréalisant et inscrit les images dans un univers fantasmé, un rêve, un souvenir. Ce synchronisme incertain crée alors un flottement poétique. Michel Chion écrit : « Chez Fellini, les voix deviennent corps, mais avec un léger cahotement. Ce n'est que dans *Casanova* qu'il s'est permis de pousser le désynchronisme à l'extrême, puisqu'il arrivait à la voix doublée du séducteur (celle de l'acteur Luigi Proietti) d'être parfois en décalage de plusieurs secondes sur le mouvement des lèvres de l'interprète, le canadien Donald Sutherland. Même là cependant, on restait dans un cinéma du synchronisme ; simplement le film paraissait se dérouler dans un milieu différent de celui de l'air, glauque et onirique, où le son anticipait ou retardait très sensiblement sur la vision²². » Ce flottement onirique, on le retrouve chez Tati qui faisait tout pour que la voix se dissocie du corps. Son synchronisme est ainsi volontairement approximatif, et les niveaux sonores fluctuent sans logique apparente. Quant à Godard, le son est intégralement post-synchronisé dans *Le petit soldat* comme dans *À bout de souffle*. En supprimant tout bruit de fond lors des dialogues, Godard assume ce parti-pris de mise en scène portée sur le doublage. Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe* fait remarquer combien « Cinéma, radio, télévision, magazines sont une école d'inattention : on regarde sans voir, on écoute sans entendre »²³. A travers ces voix *vissées*, Godard cherche ainsi à réveiller le spectateur pour le sortir de son rôle de voyeur passif.

Bresson expérimente lui-même la post-synchronisation des voix dans *Le diable probablement*. Quand des dialogues éclatent dans l'église, l'absence de résonance dégage une anomalie inquiétante. Le doublage porte sa déshumanisation à son paroxysme lorsqu'il crée des *monstres corps-voix*, selon l'expression de Michel Chion. « Lorsque Fellini et Ophüls ont tenté de le faire (voix de rogomme de Giton dans *Satyricon*, jurant avec son physique d'éphèbe ambigu, ou voix grave des grooms masqués dans *Lola Montès*) ils ont pris soin de donner aux personnages un

21. Roberto Fellini, *Fellini par Fellini*, Paris, Flammarion, 2007

22. Michel Chion, *La toile trouée*, op. cit., p. 14.

23. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, NRF/Gallimard, 1975, p. 113.

texte bref, monosyllabique ²⁴. » L'effet horrifique évoque le film *L'exorciste*, où la peur est notamment suscitée par le contraste entre le corps de la petite fille et sa voix démoniaque et rauque. L'intrigue du récit reposera alors entièrement sur cette réconciliation entre corps et voix. Le film *Festin nu* de Cronenberg met lui aussi en scène cette incapacité à les raccorder. Tom demande à Lee de bien observer sa bouche. Ce dernier remarque alors que les mots que Tom prononce sont en décalage avec le mouvement de ses lèvres. Comment, alors, retrouver sa propre voix ? Dans *Le démon des femmes* d'Aldrich, Kim Novak cherche à s'approprier la voix d'une star morte pour la doubler dans un film. Elsa va alors se laisser envoûter par le souvenir de la morte, prenant mentalement sa place, parlant comme elle, même en dehors du tournage, et tombant amoureuse de son ex-mari. Quand Kim Novak double la légendaire star en direct, elles fusionnent toutes deux. Leur destin aussi ne fait plus qu'un, et Kim Novak décédera bientôt. On ne vole pas la voix d'un mort.

b. Coller un corps à la voix : le play-back

S'approprier une voix, c'est toute l'intrigue de la comédie musicale *Singin'in the Rain*. Au temps du muet, Jean Hagen et Gene Kelly étaient auréolés de gloire. Mais à l'avènement du son, Jean, à la voix trop aiguë, est doublé par une chanteuse, Debbie. Lors d'une soirée de représentation, le couple est amené à chanter en direct sur scène, et Jean doit prêter son corps à la voix de Debbie, cachée du public. Les protagonistes décident alors de révéler la véritable identité de la voix, et dévoilent au public le visage de Debbie. Dès le premier film parlant, *Le chanteur de Jazz*, la voix cherche son corps. Lors d'une scène de chant hébraïque, le visage du père remplace celui du cantor, mais tous deux chantent avec la même voix. Une voix qui alors se fractionne, et représente le tiraillement du héros. Doit-il la donner au jazz, ou à la religion ?

Cet aveu de dissociation entre voix et corps est particulièrement éloquent dans *Parsifal* de Syderberg, qui se sert du play-back comme mise en scène. Parsifal chante puis quitte le cadre de l'image. Une femme s'immisce alors dans l'image, et reprend le chant d'avant, avec la voix qu'avait l'homme auparavant. Sydeberg utilise

24. Michel Chion, *Technique et création au cinéma*, op. cit., p. 93.

ici le play-back pour représenter la multiplicité de la personnalité de Parsifal. La voix erre entre les corps, et c'est elle, avant tout, qui révèle l'âme immatérielle du personnage. Le réalisateur pousse le procédé à son paroxysme lorsque deux corps, côte à côte, chantent d'une même voix. Une voix qui, finalement, n'appartient à aucun corps. « Je est un autre »²⁵, écrivait Rimbaud. Robbe-Grillet met en scène ce vers du poète dans une scène où Boris, *L'homme qui ment*, parle à la caméra. Soudain un cut impose le visage de Jean, qui continue le monologue avec la même voix. Une voix pour deux corps. Une voix pour plusieurs masques. L'unicité des êtres est rompue, l'homme se disloque, se déchire en une forme plurielle. Une schizophrénie qu'Alain Resnais met en scène avec humour dans *On connaît la chanson*. Le général nazi Von Choltitz, alors qu'il parle au téléphone avec le Führer avec une gravité évidente, chante soudainement *J'ai deux amours* avec la voix de Joséphine Baker. Le réalisateur détourne ici le sens de la chanson pour exprimer le dilemme dans lequel le général se trouve : Doit-il plaire à Hitler ou sauver Paris de la destruction ? La contradiction qui l'assaille soulève une ironie d'autant plus acerbe que le général nazi s'approprie la voix d'une chanteuse noire. Hitchcock, avec effroi, met cette voix détraquée sur pellicule dans *Psychose*, où l'on découvre seulement à la fin du film que la voix de la mère était en réalité celle de son fils Norman Bates. Le propriétaire du motel s'était appropriée sa voix, avait fait corps avec elle dans la volonté de fusionner avec sa mère défunte. La voix est démasquée.

Si Hitchcock utilise ici l'asynchronisme vocal comme élément narratif, il s'est parfois servi du play-back par nécessité. Dans *Blackmail*, son premier film parlant, son actrice allemande Anny Ondra ne parle pas anglais. Il demande alors à une actrice anglaise de réciter les dialogues hors-champ pendant qu'Anny Ondra mime le jeu. C'est alors à une véritable performance qu'assiste inconsciemment le spectateur, le corps essayant s'en cesse d'incarner cette voix, se mouvant aux aléas des intonations comme guidé, manipulé.

« Mais que devient la synchronisation si elle n'est plus destinée à conquérir notre croyance ? Chantage au tour de force physique ? Non, pas seulement. C'est un sens quasi rituel alors qu'elle prend. Elle est une observance, elle reedit les mots déjà dits pour les réactualiser. Par elle, l'image dit au son : cesse de flotter partout et viens habiter en moi. Le

25 . Arthur Rimbaud, *Lettre du Voyant*, 1871

corps s'ouvre pour accueillir la voix. Dans le play-back, le corps s'avoue marionnette qu'anima la voix ²⁶. »

c. La parole donnée

Dans *Les enfants du silence*, un homme traduit la langue des signes d'une femme muette. Cette voix d'homme, en retard par rapport à la parole articulée par les mains, devient alors la voix de la personne muette. La femme parle à travers l'homme. Serge Daney définit cette voix à *travers* :

« Il faudrait en toute logique appeler voix through (voix à travers) celle qui est émise dans l'image mais en dehors du spectacle de la bouche. Un certain type de cadrage, le parti pris de filmer les personnages de dos, de biais ou de trois-quarts, la multiplication de ce qui fait écran (meuble, paravent, un autre corps, une boîte...) suffisent à disjoindre la voix de la bouche. Le statut d'une voix through est ambigu, énigmatique, car son double visuel est le corps dans son opacité, dans son expressivité, entier ou en morceaux ²⁷. »

Dans *La cité des enfants perdus*, un cerveau vivant enfermé dans un aquarium dicte sa tyrannie à travers la voix de Jean-Louis Trintignant. Une voix *disjointe de la bouche* qui évoque le bruit de la pensée, comme dans *Jour après Jour* où une ribambelle ininterrompue de bouts de papiers s'accordent avec un brouhaha de murmures. Ce que le spectateur entend alors, ce sont les voix ininterrompues de la pensée, ces voix intérieures visualisées par des fragments de papier. Simultanément, l'ingénieur du son Maurice Blackburn y superpose des bruits d'eau pour appuyer la viscosité de la pensée. Des bruits d'eau que Mizogucki Kenji fait parler dans *L'intendant Sansho*. « J'entends la voix de mère », dit la petite sœur. « C'est le bruit des vagues », répond le frère aîné. Le réalisateur illustre cette métaphore à la fin de son film où le chant de la mère berce des images de l'océan. Aucun son ne transcrit le bruit naturaliste des vagues, sinon le bruit de cette voix qui erre seule dans l'image. Les vagues, comme des cordes vocales, portent la voix. Dans *Jour après Jour*, le documentaire de Clément Perron sur une usine de papier, des troncs d'arbres glissent le long d'une rigole en poussant des cris humains, comme s'ils couraient à l'abattoir. Les voix semblent s'échapper de la matière.

26. Michel Chion, *La voix au cinéma*, op. cit., p. 145.

27 . Serge Daney, *L'orgue et l'aspirateur*, paru dans les *Cahiers du cinéma*, n°278-279, 1977.

Donner une voix à des corps étrangers, à des objets ou à de la manière, c'est toute la poésie folle du feuilleton télévisé *Téléchat*, créé par Roland Topor et diffusé dès 1983 sur les chaînes publiques françaises. Fondateur du mouvement *Panique* avec Arrabal et Jodorowski, Topor souhaite réaliser la *Télévision des objets*. Des reportages loufoques enquêtent sur des problématiques pleines d'absurdités telles que « Comment parler comme une grille ? ». Ici, des petites boules appelées *gluons* vivent dans tous les objets, et communiquent avec les deux présentateurs du JT pour raconter leur quotidien d'objet. Ainsi, le spectateur entend le témoignage d'un paillason, d'un parapluie, d'une clef ou encore d'un gâteau. Le téléphone ne transmet pas une voix, c'est l'interlocuteur qui parle dorénavant à travers les lèvres du combiné. *Téléchat* est une ode aux objets où, chaque jour, l'animateur du JT démarre son émission en souhaitant aux objets une bonne fête. « Aujourd'hui, c'est la saint bigoudis ! Bonne fête à tous les bigoudis ! » En associant une parole aux objets, aux animaux et même à la matière, Topor leur donne une âme. Il les élève à la conscience. Dans le même élan, Nick Park tend son micro sur des animaux en pâte à modeler interviewés dans *Creatures confort*. De nombreux films d'animation comme *Le roi et l'oiseau* ou *Princesse Mononoké* donnent par ailleurs une voix aux animaux.

Cette voix artificielle prend une nouvelle dimension sous l'impact de la prise de vue réelle. Bouchitey, dans *La vie privée des animaux*, synchronise ainsi des voix sur des insectes ou des oiseaux. Le spectateur ne fixe alors plus les lèvres, mais le corps. C'est le mouvement entier, l'unicité du corps qui porte la voix. Cet effet de naturalisme, garanti par la prise de vue réelle, rend la poésie plus saisissante encore. Ou elle peut au contraire engendrer l'inquiétude chez Terry Gilliam dans *Tideland*. Les poupées malfaisantes de l'héroïne, greffées à son doigt comme une marionnette, ont une voix. La parole déchire le corps, et marque la folie naissante du petit garçon qui donne une voix à son doigt dans *Shining*, symbole de cette fragmentation incontrôlée de soi. L'homme se dissocie de lui-même.

3. La voix, présence dissonante qui s'impose

Dissocier l'homme et sa voix, l'image et le son, c'est acquérir un double point de vue. A propos de *France tour détour*, de Godard, Laurent Jullier écrit : « Quand l'image a des ratées (jeux sur la vitesse de défilement des photogrammes lorsque la fillette se

déshabille) le son continue comme si de rien n'était, se désynchronisant pour bien montrer que toute solidarité technique relève de l'artifice ou de la philosophie ²⁸. » Cette désolidarisation fondamentale entre son et image, entre point de vue et point d'écoute, éclate la perception. Dans la série *Wonder Years*, un plan révèle une jeune fille assise dans une salle de classe. Pourtant, le son que l'on entend n'est autre que les conversations des adolescents au fond de la classe. Le spectateur les entend, mais le personnage concerné ne les perçoit pas. Les voix, pourtant en arrière-plan, s'imposent à l'image. Cette perception subjective du son, Fellini s'en sert pour focaliser les sens du spectateur. Alors qu'une jeune femme appelle Marcello dans *La dolce vita*, il ne l'entend pas, contrairement au spectateur. Sa voix est recouverte par les bruits du bord de mer. La caméra, pourtant à quelques mètres de Marcello qu'elle filme, déploie ses oreilles aux cotés de la jeune femme, et crée ainsi une perspective sonore au-delà de tout naturalisme.

a. Le réalisme subjectif

Le vococentrisme du cinéma retranscrit l'écoute sélective naturelle de l'homme qui se concentre sur la voix. « La structure d'un corps structure l'espace qui le contient, on dira que la présence humaine structure l'espace sonore qui la contient » ²⁹, écrit de Christian Sacco. Afin de retranscrire ce réalisme subjectif, le cinéma renforce ainsi artificiellement la présence de la voix par rapport aux autres sons. « On peut dire aussi que ce grossissement de la voix est dans certains cas plus réaliste qu'une mise à distance du son. Nous ne cessons dans la vie d'isoler les signaux sonores qui nous intéressent du brouhaha. C'est ce qu'on appelle le *cocktail party effect*, dans lequel l'appareil auditif, avec le cerveau, fonctionne comme un pupitre de mixage qui permet d'isoler et d'augmenter le niveau d'un signal sélectionné dans notre environnement, en atténuant le niveau subjectif des autres sons – que l'on continue néanmoins d'ouïr ³⁰. »

Cette écoute subjective décrite par Michel Chion est mise à mal lorsque la caméra n'adopte pas un point de vue subjectif. Dans *Elephant Man*, une discordance se crée

28. Laurent Jullier, *Le son au cinéma*, éd. Les Cahiers du cinéma/CNDP, 2006

29. Christian Sacco, *Plaidoyer au roi de Prusse ou la première anamorphose*, éd. Buchet Chastel, coll. Littérature étrangère, 1980

30. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, op.cit.*, p. 264.

ainsi quand l'intimité des bruits de respiration et de déglutition se confronte à un plan large du personnage. Le gros plan sonore traduit alors une dissonance que reflètent aussi les films de Woody Allen où la priorité est donnée à l'intelligibilité de la voix, quelque soit la distance des personnages par rapport à la caméra. Aussi surprenant que cela paraisse pour un film partisan du dogme 95, le plan d'ouverture de *Festen* met aussi en scène ce rapprochement artificiel de la voix. En effet, un décalage sonore se crée lorsqu'un homme marche au loin et que le spectateur l'entend clairement parler au téléphone. Cette dissociation entre le gros plan sonore et le plan large visuel apparaît par ailleurs dans *Rain Man*. Ici aussi, la conversation entre les deux protagonistes qui roulent en voiture décapotable est entendue en gros plan sonore alors que le plan large laisse apparaître la voiture au loin. Cette scène évoque le dialogue au début de *l'Immortelle*. Alors que deux personnages discutent dans une voiture au début de la scène, l'éloignement de la voiture n'affecte en rien le volume sonore de la conversation. Cette auricularisation interne s'insinue ainsi progressivement, le spectateur ne s'apercevant du point d'écoute subjectif qu'au départ de la voiture.

« Quand le bruiteur voit que le personnage s'éloigne vers le fond de l'écran, il éloigne les pas automatiquement, et cela je ne le supporte en général pas. Je dis : *Non, je veux entendre tous les pas au même niveau.* Et lui : *Mais enfin, ce n'est pas possible, ce n'est pas sur l'image.* Et moi : *Mais ça ne veut rien dire ce qui est sur l'image ; ce ne sera pas sur l'image, mais ce sera sur la bande sonore*³¹. »

En imposant ce son dissonant au film, Robbe-Grillet met ici en évidence le besoin de restitution du point de vue sonore des personnages, plutôt que celui de la caméra. Le dénigrement de l'auricularisation zéro a été exprimé dès les expressionnistes allemands, comme Fritz Lang. Dans *M le maudit*, la caméra filme depuis la rue le meurtrier entrer dans un café, et pourtant le spectateur entend distinctement les pièces de monnaie tomber sur la table. Ponctuelle, cette écoute soudainement subjective insinue un doute dans l'esprit du spectateur : sommes-nous dans la tête du meurtrier, ou extérieurs à l'histoire ? Le sifflement qui annonce le meurtre est-il audible de tous ? Ou agit-il comme une voix intérieure ? Une hallucination auditive ? Dans *La rue rouge*, du même réalisateur, ce sont ces hallucinations auditives qui

31. Robbe-Grillet, *colloque de Cerisy*, sous la direction de J. Ricardou, Paris, U.G.E, 10/18, 1976, p.195.

harcèlent Chris après l'exécution de l'amant de la femme qu'il aime, et dont il est responsable. Hanté par la culpabilité, une voix ne cesse de cogner ses neurones, et répète inlassablement « Johnny ! Johnny ! ». Nées dans l'esprit des personnages, ces voix peuplent le film *Las Vegas Parano* lorsque les héros sont sous l'effet de la drogue. Les paroles du monde extérieur se ralentissent, ou résonnent avec un bruit de métal. Le cinéma, *graphique de l'invisible* selon l'expression de René Schwob, envahit alors l'espace mental à travers la bande-son. Par sa puissance d'évocation, il permet de représenter cette réalité subjective qu'évoque Elie Faure dans son livre *Fonction du cinéma* : « Nous ne connaissons encore que par fragments discontinus le vrai visage de ce monde, qui est un devenir infatigable et complexe, vivant cependant dans le même moment et dans le même lieu que nous. Voici que nous allons pouvoir le saisir dans sa réalité enchevêtrée, évoluant et mouvante, d'un seul regard capable d'en transmettre à l'esprit par une intuition synthétique rapide comme la lumière, les déterminations immémoriales, les éternelles destinées, les modulations universelles qui vont mourir dans l'infini ³². »

Le son détient dans son essence invisible un pouvoir d'imagination d'autant plus puissant que chacun peut s'y identifier. Seul le cinéma semble pouvoir exprimer avec une telle empathie ce subjectivisme du monde. Cette focalisation psychologique survient dans le film de Rohmer, *La femme de l'aviateur*. Lorsque le couple se sépare, l'homme tourne le dos à la caméra. Mais sa voix n'est pas étouffée, son timbre n'est pas sourd. Ses paroles sont aussi audibles et claires que s'il était de face. Le point d'écoute n'est donc pas celui de la caméra, mais de la femme qui fait face à l'homme. Cette dissonance est essentielle pour que le spectateur puisse s'identifier à la femme, et ressentir la tension dramatique à son paroxysme. Louis Delluc considère en ce sens que le septième art se définit comme « l'ensemble des procédés d'écriture cinématographique qui parviennent à imposer des états d'âme, des réalités émotionnelles » ³³. Cette réalité subjective traduit ainsi une psychologie intérieure que Merleau-Ponty analyse : « Le cinéma nous montre la pensée dans les gestes, la personne dans la conduite, l'âme dans le corps. Il vérifie la psychologie du comportement et cette psychologie fait comprendre l'attrait singulier du cinéma ³⁴. »

32. Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Paris, éd. Pion, 1953, p. 81.

33. Louis Delluc, *Séquences : la revue de cinéma*, n° 19, 1959, pp. 7-10.

34. Maurice Merleau-Ponty, *L'Écran français*, n°17, 1945, pp. 3-4.

b. La parole clippée

Si la voix peut diriger le film d'un monde extérieur à un monde intérieur, elle peut par ailleurs imposer son rythme à l'image. C'est le cas d'*A bout de souffle*, où Belmondo chante avec entrain le nom de la jeune étudiante dont il est amoureux : « Pa-Pa, Patricia ! ». Alors que jusque là, un long travelling montrait le trajet en voiture de Belmondo, le montage s'emballe et un plan différent apparaît sur chaque syllabe du prénom chanté. Un foisonnement d'images s'invite alors, seulement orchestré par le rythme de la voix. « A la continuité sonore est associée une discontinuité marquée du flux visuel. Et cette distorsion relativise la prétention réaliste du cinéma, en mettant en évidence les conventions qui la structurent ³⁵. » Plus tard encore, Michel Poicard se lamente : « Hélas hélas hélas ! J'aime une fille qui a une très jolie nuque, de très jolis seins, une très jolie voix, de très jolis poignets, un très joli front, de très jolis genoux, mais qui est lâche ». La puissance de la parole libère alors douze plans de Patricia, et la voix, comme un bégaiement, parle en images.

C'est autour de cette parole génératrice d'images que Gary Hill structure entièrement son court-métrage expérimental *Around and about*. L'artiste y lit un texte, et chaque mot qu'il énonce génère une image. Son film est donc intégralement composé de fragments d'images qui s'enchaînent par cut à chaque nouveau mot. Le rythme de ses phrases décide seul du rythme visuel. Quand une phrase s'achève, quand la ponctuation suspend le temps, l'image reprend son souffle, avant de recommencer sa course dans un chaos de photogrammes. Mais Gary Hill va plus loin encore dans ce processus d'images articulées. A partir du milieu de la vidéo, chaque mot ne libère plus qu'une parcelle d'image. Le spectateur découvre alors l'image par bribes, par petits morceaux qui se déplacent de gauche à droite, comme si la voix-off lisait l'image. Ainsi, un mot de plusieurs syllabes *prononcera* tout une parcelle visuelle. Paul-Emmanuel Odin écrit :

« C'est l'image qui vient donner des corps différents à ce qui est dit. L'image est en perpétuelle fragmentation. De petits segments se déplacent sur l'écran comme des briques de sens qui s'emboîtent, se déboîtent. L'intérieur d'un bureau est ainsi composé, décomposé ; on alterne entre des micro-perceptions locales qui sont en mouvement et des

35. Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 31.

saisies globales qui varient en elles-mêmes. Le système d'inclusion ouvre de l'intérieur la surface de perception. La logique de conjonction et de disjonction des éléments visuels indique dans l'espace des différences pures qui s'inscrivent en lieux. C'est que Gary Hill cartographie les concepts, il les conçoit comme des endroits distincts ; et la pensée est le mouvement qui permet d'aller de l'un à l'autre ³⁶. »

La pensée articule les images, elle spatialise les fragments qui la composent. C'est pourquoi on peut définir cette parole, maître du mouvement de l'image, comme une parole *clippée*. En effet, ce n'est pas la musique qui commande l'image comme dans un clip traditionnel, mais la voix. On pourrait donc créer une métaphore entre cette parole clippée et « le caractère intouchable de la musique dans la forme *clip* : non seulement elle suit son cours, insensible à l'avalanche de plan, au rythme du montage, des mouvements et de l'action, mais elle dicte l'organisation de l'image (elle peut par exemple imposer l'endroit des *cuts* visuels par le biais de son tempo) »³⁷ L'effet clip défini ici par Laurent Jullier s'étend ainsi à la parole quand elle assujettit le visuel au rythme de son élocution. L'écoute sémantique, « celle qui se réfère à un code ou un langage pour interpréter un message » ³⁸, s'en trouve profondément bouleversée. L'écoute devient visuelle, la parole devient image, le timbre se transforme en couleur, et les mots éclatent en fragments.

c. la musicalité des mots

Si la parole peut structurer l'image, elle peut aussi construire la musique. *Le trésor archange*, de Fernand Bélanger, est en ceci tout à fait surprenant. Le réalisateur et l'ingénieur du son se mettent en scène dans un exercice de pêche au son. Ces derniers parcourent le Québec afin d'enregistrer la voix de ces habitants, et recueillent contes et chansons folkloriques, témoignages du quotidien comme discours politiques. Ces données linguistiques, l'ingénieur du son René Lussier les a transcrites en notes musicales. Chaque phrase possède ainsi un rythme musical qui accompagne le récit en se superposant aux dialogues.

36. Paul-Emmanuel Odin, *Encyclopédie nouveaux médias*, disponible sur <www.newmedia-art.org>, 1998

37. Laurent Jullier, *Le son au cinéma*, op. cit., p. 59.

38. Michel Chion, *L'audio-vision*, op. cit., p. 27.

« Ces paroles en florilège, Lussier les a écoutées, solfiées, annotées, puis il en suit les inflexions et les rythmes à la guitare. Il a composé de la sorte la musique du parler québécois en notes doublées. Révélation, mimétisme, mise à jour d'une forme de musique actuelle, très sérieusement faite en



musicologue, mais qui ne se prend pas au sérieux, d'une surprenante hilarité ³⁹. » Lussier exprime ainsi la musicalité de la langue, et l'impose au récit. Le musicien développe ici un travail qu'il avait initié dans son album *Le trésor de la langue*, «une fresque sonore sculptée dans le vif des mots, ceux de la rue et ceux des archives politiques et folkloriques du Québec » ⁴⁰. *Le trésor archange* permet ainsi de percevoir les propriétés mélodiques et rythmiques de la langue parlée. Si cette partition harmonieuse de la parole tend à ruiner toute construction d'un sens, en revanche elle rend audible la mémoire et la musique de la langue.

Le procédé rappelle le mickeymousing, dont la définition « consiste à accompagner les actions et les mouvements survenant dans les images du film par des figures et des actions musicales exactement synchrones, qui peuvent en réaliser en même temps le bruitage, stylisé et transposé, en notes musicales » ⁴¹. Le synchronisme parfait entre musique et langue pourrait donc être considéré comme un mickeymousing des mots. Dans *Les lumières de la ville*, Chaplin transforme ainsi les allocutions énergiques de plusieurs hommes politiques en de longues tirades musicales. Grâce au son du saxophone, il mime les mots avec un humour féroce, et raille la vanité du discours politique. La voix dirige ici la musique, et impose sa présence au-delà des mots.

39. Real la Rochelle, *La pêche au son*, paru dans *24 images*, N°83-84, 1996, p. 82.

40. Description écrite sur le coffret de l'album *Le trésor de la langue*, René Lussier, label Ambiances Magnétiques, 1989.

41. Michel Chion, *Le son au cinéma*, op. cit., pp. 105-106.

4. La voix-off désaccordée

Si la voix s'impose à l'intérieur de l'image, elle s'insinue aussi hors-champ à travers la voix-off. Souvent utilisée pour exprimer un monologue intérieur ou un commentaire de l'action, la voix du narrateur peut aussi insuffler un contre-récit. Ce texte incarné, cette voix qui pense, peut créer un décalage entre le dit et le vu, une absence de relation causale apparente entre le montré et la parole. Cet asynchronisme est la structure même du médium télévisuel selon Michel Chion : « Autant le discours tenu à la télévision est souvent raisonneur, rigide, organisé, autant le flux des images qui vont avec cette parole est imprévisible, impressionniste, mal accordé. Commentaire et image ont souvent à la télévision une coordination hasardeuse et sauvage, qui est la vérité de leur rapport ⁴². »

Dans le documentaire, cette disjonction est née de l'envie des réalisateurs d'abandonner la voix impersonnelle du documentaire classique, pour donner place au point de vue de l'auteur, à une subjectivité avouée, au risque de remettre en cause la réalité captée. Bob Drew décrit ainsi son premier film : « Mon film était ennuyeux, comme tous les documentaires de l'époque parce que c'étaient des cours. C'étaient des cours illustrés avec des images ou des interviews, ce qui est pareil. On ne sentait pas la vie au cinéma, ni à la télévision. Il fallait remplacer la logique verbale par une logique dramatique où il se passait des choses. [...] On observerait les gens à des moments cruciaux, pour en déduire certaines choses et dégager un genre de vérité qu'on n'obtient que par expérience personnelle ⁴³. » Une tension dramatique que beaucoup alors représentent à travers la confrontation entre image et son, où l'horreur d'une image s'oppose à la légèreté du commentaire, où le sens induit par l'image se heurte à l'absurdité de la parole du narrateur.

a . le décalage rhétorique dans le documentaire

Unique documentaire réalisé par Louis Bunuel, *Las hurdes* décrit le quotidien d'une région montagneuse très pauvre d'Espagne. Dénonçant le fascisme allemand et italien, et s'alignant ouvertement en faveur de la république, le film est interdit

42. Michel Chion, *La toile trouée*, op. cit., p. 112.

43. Bob Drew, entretien avec le réalisateur dans *Cinéma vérité, le moment décisif*, documentaire de Peter Wintonick, ONF, 1999.

pendant de nombreuses années ; et la vision très négative et cruelle du film freine par la suite sa distribution. Pascal Bonitzer écrit : « Le commentaire y est froid, mais l'image hurle. Sur l'image, ça crève, ça pourrit, ça grimace atrocement et à force, la retenue, la réserve du commentaire devient étrange, l'atonie de la voix inquiétante, comme si l'abîme entre le cri muet de l'image et le discours de la voix-off était imperceptiblement traversé d'un rire silencieux qui démentait le dit de cette voix. Cette voix, on finit par l'entendre. A partir du moment où on l'entend, son discours – qui n'est jamais que celui de la maîtrise – se trouve menacé, la fonction du commentaire est en défaut, celle du documentaire est mise en cause ⁴⁴. » Ainsi les commentaires énoncent le texte avec une apparente objectivité, et une implacable glacialité qui parodie les films animaliers ou touristiques, mais couvre en réalité un réquisitoire sans équivoque: « Les nains et les crétins sont en grand nombre dans les Hurdes hautes. » A cette distance inhumaine de la voix-off s'ajoute une cruelle ironie : « A ces enfants affamés, on apprend comme partout ailleurs que la somme des angles d'un triangle est égale à deux angles droits. » Plus tard encore, le commentaire nous informe que les professeurs obligent les étudiants à manger leur pain en classe pour s'assurer que leurs parents ne le leur volent pas. Le plan suivant montre avec ironie un étudiant écrire au tableau « Respectez les biens d'autrui » à la demande de son professeur. Cet « essai documentaire de géographie humaine » ⁴⁵ utilise ainsi le décalage entre le son et l'image pour accroître la force dramatique du film. Dans cette condamnation acerbe, Bunuel démontre encore sa haine contre la religion. Alors qu'une procession se recueille derrière le corps d'un défunt et arrive au cimetière, le commentaire souligne : « Ce cimetière nous montre que, malgré la grande misère des Hurdains, leurs idées morales et religieuses sont les mêmes que partout ailleurs au monde. » Surviennent alors immédiatement des images de l'intérieur d'une église étonnamment riche d'ornements. « Les uniques choses luxueuses qui se trouvent à Las Hurdes sont les églises. » Cette mise en scène du contrepoint est analysée par François Niney :

« En tant que figure de montage critique, le contrepoint hérite de la pensée révolutionnaire des cinéastes soviétiques, mais aussi et plus directement, de l'usage qu'en firent des cinéastes comme Chris Marker, Georges Franju ou Alain Resnais, adeptes d'un *jeu de conjonctions*

44. Pascal Bonitzer, *Les silences de la voix*, paru dans *Les cahiers du cinéma*, n°256, Février-Mars 1975, p.25.

45. Extrait d'un carton du film *Las Hurdes*, pendant le générique.

poétiques ou de disjonctions ironiques ou fantastiques entre l'image et le commentaire ⁴⁶. »

Dans son documentaire résolument engagé, Georges Franju réalise avec *Le sang des bêtes* un troublant pamphlet contre l'abattage des animaux. Dès les premiers plans du film, un cheval est abattu avec cruauté dans le sang. Une image à laquelle répond le commentaire très factuel, presque scientifique, qui réduit cet événement à un fait banal. Le contre-point émotionnel, une fois de plus, raille l'inhumanité qui a envahi notre quotidien. Écrit par Jean Painlevé, connu pour ses documentaires scientifiques, le commentaire dénonce avec ironie cette mise à mort systématisée de l'animal : « Henri Fournel, un homme qui fend son bœuf pendant les douze coups de midi. » Les bêtes meurent pour nous maintenir en vie. « Il faut bien manger », dit la voix. Et c'est ce fatalisme insouciant que Franju filme avec audace. Devant une mare de sang, un ouvrier chante *La mer* de Trenet. L'homme n'est-il pas devenu plus bestial que les animaux qu'il tue ? A cette indifférence des hommes s'ajoute celle de la voix-off, clinique, qui oblige les faits à dévoiler leurs propres incohérences. André Labarthe remarque : « Quand j'écoute la voix et le ton de la voix qui accompagnent *Las Hurdes, Le Sang des bêtes, Hôtel des Invalides*, ce qui me frappe c'est d'abord la distance qu'elle établit par rapport à ce que représentent les images du film. Totalement dénuée d'affect, elle agit comme un acide, elle dénude ce qu'elle commente, le rend à une sorte de solitude imparable. Étrangement, j'avais le sentiment que ce qui rendait cette voix terriblement efficace c'était sa neutralité ⁴⁷. » Cette voix qui n'appartient à aucun corps s'incarne alors dans la solitude du spectateur, au point le plus sensible de son intimité. Painlevé rapproche ainsi *esprit documentaire* et *acte poétique* : « L'esprit documentaire doit donc dominer les documents [...] C'est le documentariste qui tient la main aux événements et non le contraire [...] Le documentaire scientifique dont la poésie est des plus pures quand elle existe en soi, ne doit jamais sacrifier l'exposé de la découverte à un effet cinématographique quel qu'il soit ⁴⁸. » A travers cette voix-off qui poussent les choses à se contredire elles-mêmes, à voir contre l'image, le documentaire s'éloigne d'une simple explication du monde pour se rapprocher d'un réalisme poétique.

46. François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, éd. De Boeck Université, 2000, p. 96.

47. *Entretien avec André S. Labarthe*, par Jean-Louis Comolli, paru dans *Images documentaires* n°55/56, 1er trimestre 2006.

48. Jean Painlevé, *Du documentaire*, paru dans *Servir*, 30 octobre 1947

Cette idée s'oppose au *cinéma-vérité* de Jean Rouch, lui qui espère reproduire un réel capté sur le vif, sans scénario, en prise de son direct, sans travail de studio, sans mise en scène. Témoin impartial, « le cinéaste serait ravi de pouvoir tourner un film sans caméra ou magnétophone »⁴⁹. C'est donc sur l'improvisation que se construisent les films de Jean Rouch. Mais peu à peu, le cinéaste insère de la fiction dans ses films documentaires, comme *Cocorico ! Monsieur poulet*. La frontière entre les deux genres devient floue, et aboutit à un troublant paradoxe : « Le cinéma lui-même peut s'appeler cinéma-vérité, d'autant plus qu'il aura détruit tout modèle du vrai pour devenir créateur, producteur de vérité : ce ne sera pas un cinéma de la vérité, mais la vérité du cinéma »⁵⁰. » Jean Rouch glisse ainsi du réalisme naturaliste au réaliste poétique. Dans *Les maitres fous*, il filme des rites de possession au Niger en s'impliquant lui-même dans les séances de transe, caméra à l'épaule. *Ciné-transe* selon ses propres mots, *Les maitres-fous* donne à voir des images spectaculaires d'hommes la bouche en sang, la bave aux lèvres, totalement inconscients de leurs actes. Sur ces images folles, la voix-off explique ce qui se passe, elle donne un sens à la transe collective. Le commentaire apporte alors une logique aux images. Jean Rouch démontre ainsi en quoi la barbarie n'en est pas une, il donne une cohérence aux images apparemment absurdes.

Le commentaire définit l'image, il la fait parler. Mais à partir de quel moment peut-on dire que la voix contredit l'image ? Chris Marker questionne ce décalage dans son film *Lettre de Sibérie*. Il met ainsi en évidence la puissance du montage sonore en opposant trois commentaires différents à une même séquence d'images. Ainsi commence sa démonstration : « En enregistrant aussi objectivement que possible ces images de la capitale yakoute, je me demandais franchement à qui elles feraient plaisir, puisqu'il est bien entendu que l'on ne saurait traiter de l'URSS qu'en termes d'enfer ou de paradis. » Il décrit alors la ville de Yakouti dans une floraison d'images où se succèdent des plans de maisons, de rues, de voitures et d'ouvriers. Le premier commentaire, appuyé par une musique grandiloquente, glorifie le régime communiste. Le second dénonce le collectivisme qu'incarne cette ville sombre. Enfin, le dernier énonce un essai d'objectivité, seulement accompagné des bruits de la rue. Chris Marker ajoute : « L'objectivité non plus n'est pas juste. Elle ne déforme

49. Richard Leacock, les *Cahiers du cinéma*, N°140, p. 20.

50. Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Les éditions de Minit, 1985, pp. 196-197.

pas la réalité sibérienne, mais elle l'arrête, le temps d'un jugement, et par là elle la déforme quand même. Ce qui compte c'est l'élan et la diversité. » Le cinéaste dénonce ainsi les limites de la neutralité documentaire, et fait exploser cette prétendue objectivité du cinéma-vérité qu'avait eu Jean Rouch. En assumant pleinement sa subjectivité, il invente le *ciné ma vérité*.

« C'est en imprimant la subjectivité de son regard sur l'objectivité des faits que Chris Marker s'affirme comme essayiste, en retrouvant une unité entre le sujet et l'objet, la fiction et le documentaire, l'imagination et la réalité ⁵¹. »

Entre objectivité de l'image documentaire et subjectivité du propos, Hollis Frampton tente de faire vivre au spectateur l'expérience mémorielle à travers son film *Nostalgia*. Ainsi pendant qu'une photo se consume dans un cendrier, Hollis Frampton commente, en voix-off, la photo suivante générant ainsi un sentiment d'attente. Lorsque la photo commentée apparaît à l'écran, on a juste le temps de se souvenir du commentaire passé tout en anticipant sur celle à venir, pendant, qu'à nouveau, elle se consume. Présent et passé se juxtaposent ainsi à travers la voix et l'image, et Frampton rend à la mémoire son caractère atemporel. Car toujours réinterprétée par le présent, la mémoire semble en perpétuel mouvement. Le cinéaste crée ici un décalage temporel entre la voix-off et l'image. Il réinterprète le réel, et plonge le documentaire dans le labyrinthe de la mémoire. Autrement dit, il pose le documentaire comme une démarche mémorielle en construction, un retournement du regard, une fiction documentée.

b. Le mensonge du narrateur

Le narrateur retourne le regard, et fait parler l'image à contresens. Dans *Senso*, de Visconti, si images et décors donnent l'illusion de découvrir un opéra, l'intervention de la voix-off renvoie le spectateur dans le monde intérieur de l'héroïne. L'imposture de la réalité est alors déjouée par la voix-off. *L'homme qui ment* est entièrement construit autour de ce simulacre. Le narrateur, Boris, semble se confier au spectateur, et raconte son arrivée : « La première fois que je suis arrivé dans le village, je suis resté errer dans la rue, anonyme dans la foule des passants. »

51. Bamchade Pourvali, *Chris. Marker*, Paris, éd. *Les petits cahiers*, 2003, p. 35.

Pourtant, l'image le montre marcher dans une rue déserte. Plus tard encore : « Je me suis dirigé vers l'auberge, vide elle aussi à cette heure matinale. » Le plan suivant révèle une auberge bondée. Qui ment ? Boris, l'image ou la bande sonore ? Cette contradiction audiovisuelle du souvenir n'est-elle pas l'aveu d'un *passé composé* ?

« Chez Resnais comme chez Robbe-Grillet, l'image-temps rend sensible le temps et la pensée de façon directe, les rend non seulement visibles mais aussi sonores. Afin d'expliquer davantage sa conception de l'image cinématographique moderne dans son rapport avec la pensée et la mémoire, Deleuze fait appel au concept bergsonien de *l'image-souvenir*. L'image optique (et sonore), l'image actuelle, se prolonge non pas dans le mouvement (lien sensori-moteur de l'image-mouvement), mais dans un enchaînement avec sa propre image virtuelle avec laquelle elle forme un circuit. L'image-souvenir n'est pas virtuelle; elle actualise une virtualité, un souvenir pur. C'est que l'image-souvenir ne livre pas directement le passé; elle représente seulement un « ancien présent » que le passé *a été*, car *la mémoire ne pourrait jamais évoquer et raconter le passé si elle ne s'était déjà constituée au moment où le passé était encore présent, donc dans un but à venir* (Deleuze). En fait, la mémoire est un devenir qui se construit dans le présent afin de pouvoir s'en servir - se souvenir - dans l'avenir pour commémorer un présent passé. C'est dans les nappes du passé, une mémoire morcelée par les réenchaînements des images désenchaînées, des images en série qui prennent appui sur des coupures irrationnelles, qu'il y a coalescence du présent et du passé ⁵². »

Cette fusion entre temps présent et temps passé, Robbet-Grillet y consacre son film *Trans-Europ-Express*. Dans un wagon du célèbre train, un réalisateur invente avec son assistante et toute son équipe un scénario qui se déroule au présent du film : un trafiquant de drogue transite sa marchandise à bord du train. Le scénario ne cesse alors d'évoluer *en temps réel*, enregistré à l'aide d'un magnétoscope. Le son semble ici incarner le rêve éveillé de l'auteur. Robbe-Grillet renverse ainsi toutes les illusions du réalisme. « Parfois ils font aller la bande en arrière, pour se remémorer le point où ils en sont : ils entendent le film lui-même. Car ce compartiment est une machine cinématographique : cadre de la fenêtre constitutive d'une image, box où l'imaginaire de l'auteur se développe, son qu'un magnétophone enregistre et diffuse, écoute du film en cours d'écriture ⁵³. » A travers la mise en abyme du récit et la confusion permanente des niveaux diégétiques, Robbe-Grillet met en scène la dégénération

52. Julie Beaulieu, *De l'image-temps chez Duras, Resnais et Robbe-Grillet*, consultable sur <www.cadrage.net>, 2002.

53. Alexandre Castant, *Planètes sonores*, Monografik éditions, 2010, p. 69.

du cinéma, la déconstruction totale de la narration cinématographique. Ce sont ici les personnages qui ont autorité de leur destin, et de celui de tout le film. Tout l'enjeu est de *réaliser* le film, de le faire passer pour réel. « Dans *Trans-Europ-Express*, Alain Robbe-Grillet dévoile la mystification produite par la mise en abyme énonciative. En répondant à la question *Qui parle ?*, le récit trompe le lecteur/spectateur. Dès qu'un auteur est mis en scène, il entre dans le jeu de la fiction et perd toute autonomie narrative ⁵⁴. » L'identité avouée de la voix-off discrédite le récit. Le narrateur n'est plus alors la voix intérieure à laquelle le spectateur s'identifie.

La voix-off prend corps. Elle quitte l'intimité du spectateur pour s'incarner à l'écran. En affichant l'artifice cinématographique, en mêlant les espaces diégétiques, elle dénigre l'illusion du réel. Ainsi, dans le dernier plan de *The magnificent Ambersons*, un micro apparaît dans le champ vide et désigne la place hors-champ d'où parlait le narrateur. Il n'est plus extérieur au cadre, et interfère physiquement avec l'histoire. La dissonance réside ici dans le fait que l'image donne à voir cette parole intérieure. Dans *Entre ciel et terre* de Salah Abou Seïf, ou *Bienvenue Mr Marshall* de Berlanga, ce sont les personnages que la voix-off interpelle directement. Le narrateur n'est plus hors du film, il s'invite à l'intérieur. Plus troublant encore, dans *L'homme qui ment*, Boris parle à une jeune femme, puis ferme la bouche, et continue de lui parler en voix-off. Le personnage devient narrateur, la voix in s'extériorise en voix off.

« - A qui tu parles ? demande Marianne ;
- Aux spectateurs, répond Ferdinand ⁵⁵. »

Godard, en créant cette confusion entre narrateur et personnage, veut toucher directement le spectateur dans son intimité. La voix des personnages s'assimile alors à la voix intérieure du spectateur, dans sa solitude. Ce lien qu'il cherche à établir, il le renforce en donnant à la voix-off tout pouvoir sur le film. C'est elle qui décide des images dans *Pierrot le fou* : « un petit port... un bateau à voile... » dicte la voix. On les découvre alors simultanément à l'image. Mais il crée un léger décalage. L'image que l'on voit n'est pas exactement un bateau à voile, mais un bateau à

54. Sébastien Févry, *La mise en abyme filmique: essai de typologie*, éditions du CEFAL, 2000, p. 116.

55. Extrait du film *Pierrot le fou*.

moteur. Le narrateur ne raconte pas seulement l'histoire, il la fabule pour impliquer davantage encore le spectateur dans l'illusion cinématographique.

Cette omniprésence du narrateur, Clément Perron la porte à son paroxysme dans *Jour après jour*. Dès le début du film, la voix d'Anne Claire Poirier déverse un flot d'informations sur l'usine de papiers. Mais peu à peu, cette voix se perd à l'intérieur du cadre. La voix se spatialise et feint de résonner dans un haut-parleur : « Attention ! Attention ! Mesdames, Messieurs, ne quittez pas vos places ! Le spectacle doit continuer sans interruption. » Si le narrateur joue avec le spectateur, avouant l'artifice du film comme chez Godard, il commente par ailleurs avec ironie l'absurdité de l'industrie. Outre cette imposture de la voix-off comme voix officielle de l'entreprise, Anne Claire Poirier réitère l'amalgame lorsqu'elle imite cette fois-ci le discours d'une hôtesse de l'air : « Veuillez s'il vous plait vous abstenir de pleurer jusqu'à ce que nous ayons quitté le sol de Montevideo. » L'absurdité et l'humour des propos ne cache pas le subterfuge, et fait glisser le documentaire vers une réalité délibérément manipulée. Cette voix inonde peu à peu tout le film de son timbre, et adopte alors plusieurs identités : narrateur omniscient qui délivre les informations, détaille les horaires des ouvriers, le prix des produits ; mais aussi voix intérieure des personnages, qui décrit leurs pensées ; voix qui chante, et incarne la musique de fosse ; fausse voix qui émane des haut-parleurs. Cette voix omniprésente oscille ainsi en permanence entre espace intradiégétique et extradiégétique. Elle fait exploser les frontières de la narration dans le documentaire. Face à ces ouvriers dont la tâche s'imbibe d'une monotonie mélancolique, la voix nous entraîne ailleurs, et agit comme un contre-point poétique à la grisaille des images. « A 11h cette nuit, le bateau franchira la porte de l'équateur », entend-on sur le portrait d'un ouvrier. La voix évoque le voyage, l'au-delà, les vacances peut-être, tandis que l'image se cantonne à l'enfermement de ces hommes.

« Puis l'Homme dit : « Faisons la Machine à notre image et selon notre ressemblance... » Il en résulte un poème sonore total, ajoutant à la musique concrète — bruits industriels et effets divers enregistrés en studio ou pris en sonothèque, chantant la domination universelle de la machine devenue folle — la puissance de la parole et de l'intonation humaine. La parole fait contrepoint au son, totalement débridé — on est allé chercher de tout : galopade de chevaux, bruits de trains, sifflets, arbres s'écroulant, bruits de machines... Bande sonore élaborée sans partition directement à

la Moviola, avec des paroles de Clément Perron, et la voix d'Anne Claire Poirier ⁵⁶. »

Dans des films comme *Vittelloni* de Fellini, ou *The saga of Anatahan* de Von Sternberg, cette puissance de la parole interpelle d'autant plus le spectateur qu'il est directement projeté dans le film par l'utilisation du pronom *nous*. Rejetant alors toute passivité, toute soumission aux images, *nous* vivons le film comme un témoin actif. Michel Chion écrit : « Il marque à la fois l'existence du groupe comme personnage (c'est un personnage, mais collectif) dont l'histoire est racontée par une conscience flottante, une mémoire indivise qui se trouve seule dotée de cette durée hors-temps qui fait la narration. Le *nous* a bien pour fonction de marquer l'énonciation, mais c'est pour la marquer de son *inexistence*, de son détachement de la réalité, de son existence comme conscience ⁵⁷. » L'indétermination de la voix oblige alors le spectateur à partager cette conscience, ou plutôt, cet inconscient collectif. La voix-off lui fait croire que c'est lui qui raconte le récit, qu'il vit sa propre histoire. Le spectateur, devenu narrateur, se ment à lui-même.

56. *Jour après jour*, pochette du disque *Musiques de l'ONF*, volume 1.

57. Michel Chion, *La parole au cinéma*, op. cit., p. 54.

III. Entre musique et image : l'interprétation décalée du réel

« Contrairement au son réel des bruits et des paroles, la musique délie l'image du temps réel ¹. »

Il n'existe pas de musique naturaliste, *a priori*. La musique est une harmonie créée par l'esprit, elle est pure subjectivité. Mais quand cette subjectivité de la perception est associée à l'objectivité d'un récit sans qu'aucun heurt ne vienne troubler les sens, la musique semble alors *coller* si fort à l'histoire qu'elle se fait oublier, et qu'elle accompagne la réalité du récit dans un mouvement invisible. Cette musique qui embrasse l'émotion de l'action, cette musique d'accompagnement libère « un ronronnement mélodieux destiné à créer le silence dans la salle, ronronnement parfaitement arythmique qui agit peu à peu sur notre subconscient pour créer l'euphorie (ou la cacophonie) nécessaire à nous mettre en transe » ². Mais cet effet hypnotique endort le spectateur, alimente sa passivité aux images selon Claude Mauriac. « Cette sorte de musique n'a en effet autre raison d'être, sous sa forme présente, que d'ajouter un fond sonore qui, sans que le spectateur ait le plus souvent conscience de l'entendre, le met dans un certain état affectif où l'art ni l'âme n'ont guère eu à intervenir. Ainsi, une couleur sentimentale est-elle donnée aux diverses séquences, les images se trouvent lestées d'un poids supplémentaire de tendresse, d'émotion ou d'amour ³. » Cette musique d'accompagnement semble appartenir à un inconscient collectif qui agit en redondance sur les images. Elle sous-entend l'image, et pourrait par conséquent se définir comme une musique naturaliste. Selon Stravinsky, « la musique se voit » ⁴. Cette musique naturaliste serait donc celle dont les images sonores correspondraient aux images du film.

« La musique de cinéma atteint le cerveau par les yeux ⁵. »

Et si la musique dégageait des images mentales en contradiction avec celles imposées par le film ? Selon l'ingénieur du son Maurice Blackburn, le film contient

1. Michel Chion, *La toile trouée*, *op. cit.*, p. 132.

2. Paul Raimon, *Controverses... Mise au point mort*, paru dans *Ciné-Ciné pour tous*, n° 77, 1er janvier 1927, p. 15.

3. Claude Mauriac, dans *Le figaro littéraire*, 4 novembre 1965.

4. Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, 1942.

5. Roland Simon, *Maurice Blackburn nous explique comment on synchronise la musique et l'image des films au cinéma*, paru dans *Photo Journal*, 1946, p. 12.

déjà sa musique, et c'est au compositeur de la révéler. La musique serait une réponse à l'image, et non son prolongement. Elle pourrait la contredire, la surprendre, l'accabler, la renverser, voire même la questionner à son tour selon Alain Robbe-Grillet : « Ce que l'on attend de la partition sonore, c'est que l'étude des permutations, variations et associations de nos différents thèmes musicaux se trouve à son tour élevée à la hauteur d'un procédé générateur de diégèse, servant à la construction du film et de son anecdote (le son commandant alors l'image), et parallèlement puisse devenir un mode d'investigation pratiquée par le héros lui-même, qui chercherait par moments sa voie à partir de l'effet musical produit par telle ou telle permutation ⁶. » Le son devient alors la dynamique secrète qui véhicule l'image. Le spectateur n'est plus endormi par la mélodie qui le berce, mais éveillé au rêve visuel qui se libère dans son inconscient.

1. La musique en contre-point

« Dans une approche électro-acoustique concrète de la bande sonore, tous les sons — aussi bien les paroles que les sons réalistes — sont considérés comme exploitables musicalement. Le compositeur doit donc prendre en charge la bande sonore globalement, dès le début d'un film, en collaboration avec le cinéaste, le monteur visuel, le monteur sonore. Le musicien n'a pas à faire nécessairement tout le travail de sonorisation, mais doit le diriger, le planifier, afin de structurer toute la bande sonore comme une œuvre musicale électro-acoustique. C'est l'ensemble de la bande qui devient la musique de film. Ce qui n'exclut pas du tout l'emploi de « musiques » au sens traditionnel. Mais celles-ci sont considérées dans cette optique comme des «objets sonores» parmi d'autres, comme des éléments de la structure musicale globale que devient alors la bande sonore. Celle-ci n'a plus uniquement une fonction de sonorisation, elle n'est plus appliquée, comme un vernis, sur un visuel terminé, qui a déjà tout son sens, mais acquiert un rôle actif. Elle enrichit le film par ses propres moyens expressifs. Un contrepoint à deux voix s'établit, entre le visuel et le sonore ⁷. »

Le cinéma devient polyphonique. Images et sons agissent comme deux voix distinctes. La musique rétorque à l'image en contrepoint. Ainsi, plutôt que de surligner l'émotion d'une scène, elle imprime un sens critique, une nouvelle lecture. Dans le film *IXE* de Lionel Soukaz, un enchaînement d'images délivre un amoncellement de perversités politiques, pornographiques et religieuses. A ce

6. Alain Robbe-Grillet, *Piège à fourrure (exposé du système producteur)*, paru dans *Obliques*, n°16-17, 1978, p. 256.

7. Yves Daoust, *Atelier sonore : idéologie – orientation – politique*, archives de l'ONF, 1977.

montage chaotique et dégoulinant de violence, s'ajoute des musiques populaires à la légèreté déconcertante. La contradiction entre le visuel et le son dénonce ainsi les agressions de l'actualité, et l'insouciance, le mutisme de la population. Ce *contre-point didactique*, selon l'expression d'Adorno et Eisler, cherche à révolter le spectateur, à déstabiliser sa passivité. Selon Balazs, « le libre maniement contrapuntique du son et de l'image libérera le cinéma parlant des chaînes de son naturalisme d'origine, et, ce stade atteint, il retrouvera la finesse perdue du cinéma muet »⁸. En effet, l'aberration didactique exalte le sens, alors plus suggestif que donné. Le contrepoint demande au spectateur de combler le non-sens de la contradiction, d'interpréter lui-même l'implicite afin de rendre intelligible la dissonance. Si la logique du contre-point est guidée, elle n'est pas donnée. La polyphonie laisse entendre plusieurs interprétations.

a. Le contrepoint didactique

« Il me semble qu'il faudrait, avec les mots *Je vous aime* mettre un musique qui dise *Je m'en fous*⁹. »

Documentaire et contrepoint sont souvent associés pour dénoncer les inégalités sociales. *Territories*, d'Issac Julien est un film militant qui déverse des images du carnaval de Notthing Hill organisé par la jeune communauté noire. Sur ces images festives s'insurge la musique engagée de Joan Baez. Issac Julien révèle ici les revendications latentes, cachées à l'intérieur de la foule. La musique dévoile alors quelque chose d'absent à l'image, et met en lumière une critique sociale qui apparaît par ailleurs dans le film de Brechy et Dudow, *Ventres glacés*. Aux plans de maisons délabrés et sordides s'oppose une musique à l'énergie débordante, loin de tout sentimentalisme. Le mouvement envolé de la musique se heurte ainsi à l'immobilisme, la paralysie, l'impossible avenir suscité par les images. La dramaturgie n'en est que plus forte. En 2003, Phil Niblock réalise *The movement of people working* dans lequel des gestes d'hommes au travail dans des pays en développement s'animent au côté d'une musique lente, languissante et hypnotique. Le labeur nous transcende, paradoxalement, dans un rêve. En associant l'indissociable, la démarche du cinéaste est ainsi éminemment politique.

8. Bela Balazs, *Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, éd. Payot, 1949

9. Jean Renoir, dans la revue *Cinema* 55, n°2, 1954

C'est aussi une impossible association qu'*Orange mécanique* expérimente lorsque Kubrick réunit beauté et violence. Dans ce film, des scientifiques sont convaincus que c'est l'écoute de la 9e symphonie de Beethoven qui pousse Alex au crime, et que seul un traitement médical peut l'obliger à dissocier la musique de ses pulsions violentes. Le film se construit donc sur ce contrepoint didactique qui oppose la musique classique, considérée comme divine, aux impulsions agressives qu'elle suscite. « Le mouvement que l'on voit sur l'écran fonctionne comme un accompagnement de la bande musicale. Un nouveau mode de causalité s'instaure, avec lequel l'image a pour *cause* la musique, plutôt qu'une quelconque image antérieure ¹⁰. » Dès lors, le cinéaste magnifie la violence avec l'ouverture de *La pie voleuse* de Rossini lors d'une scène de bagarre sauvage où le casino est dévasté. Lors de l'attaque du couple et du viol de la femme, c'est *Chantons sous la pluie* que le spectateur entend. L'air de la comédie musicale accompagne alors gaiement les coups qu'Alex roue à l'écrivain. La musique semble être ici l'appréciation subjective de la réalité, donnant ainsi à la violence un aspect de plaisir et de légèreté.

« Kubrick accuse souvent la dimension *figurative* des œuvres musicales en les utilisant à contresens. Il confirme, par la dissonance crue entre sons et images, la forte corrélation des deux médias. Ainsi l'usage pervers qu'il fait du 4e mouvement de la 9e symphonie de Beethoven (véritable *lieu commun* musical) dans *Orange mécanique* ¹¹. »

En magnifiant la violence par la musique, le cinéaste manipule le spectateur pour qu'il se confronte à ses propres contradictions. Une perversité d'autant plus troublante que la violence ne naît pas ici d'un besoin, mais d'un simple plaisir. Le cinéaste décrit ainsi une violence esthétique, une violence qui devient un art. Le film, considéré comme malsain, sera par ailleurs accusé d'entraîner une vague de délinquance juvénile en Angleterre. Cet esthétisme de la violence trouve son étendard dans la scène d'ouverture d'*Apocalypse Now*, où l'armée américaine bombarde un village vietnamien avec du napalm accompagnée par *La Chevauchée des Walkyries* de Wagner. L'horreur de la guerre associée à la majesté de la musique massacre toute logique humaniste. Une volonté de puissance transpire,

10. Rick Altman, *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*, Paris, 1992, Traduction française révisée par Jacques Lévy, éd. Armand Colin, 1992. p. 83.

11. Elizabeth Giuliani, *Stanley Kubrick et la musique*, paru dans le *Bulletin des adhérents de l'AFAS*, n°20, automne 2001.

preuve de la dégénérescence humaine. Certains nazis faisaient le même choix musical dans les camps d'extermination. La transe morbide commence, le meurtre est chorégraphié, les corps tombent comme dans un ballet. Le spectateur est violé dans sa morale, mais exalté par ses sens musicalement pris en otage.

Le contrepoint didactique révèle ainsi ces mouvements permanents qui se heurtent dans nos consciences, et qui se dégagent de tout manichéisme de la pensée. Dans *Le million* de René Clair, la cantatrice et le chanteur d'opéra qui se haïssent en privé chantent un duo d'amour. L'ironie de la musique n'exhibe que plus encore le déchirement du couple, comme dans *Série noire*, d'Alain Corneau. Franck rentre retrouver sa femme dans sa très modeste demeure. A son arrivée, son épouse se met alors à chanter *Kennedy Airport*, dont les paroles content une histoire d'amour dans la jet-set internationale. Si le cruel décalage est ici délibérément provocateur, il parfois plus discret. Dans le film *Les mort-vivants* de Halperin, un fou met au point une drogue pour asservir les ouvriers de son usine ainsi qu'une jeune femme. Aux bruits lugubres de l'usine, où s'entremêlent craquements morbides et grincements, répond la musique chaleureuse et suave de la femme soumise. L'irréalité de cette présence féminine et douce hurle alors tout son non-sens dans cet univers impersonnel et froid. L'effet de la musique est ici double : si le piano langoureux agit comme un contrepoint didactique en s'opposant aux bruits macabres, il résonne par ailleurs comme une musique anempathique en raison de son indifférence déconcertante à la tragédie que vit la femme.

« La différence essentielle entre musique de contrepoint didactique et musique anempathique – souvent confondus en un cas unique – c'est que cette dernière est expressément une utilisation émotionnelle, fonctionnant de manière immédiate, profonde, archaïque, sans passer par une lecture. Ce qui n'est pas le cas du contrepoint didactique, où le refroidissement apporté par la musique n'est pas employé à renforcer l'émotion, mais au contraire à rendre le spectateur disponible à la compréhension d'une idée ¹². »

b. Le contrepoint émotionnel : l'effet anempathique

Dans l'opéra, l'effet anempathique est utilisé dans *Carmen* de Bizet, *Rigoletto* de

12. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 384.

Verdi ou encore *Werther* de Massenet dans lesquels rien, pas même le déroulement d'une fête, ne vient perturber un drame. La musique anempathique est alors inhérente au récit, et reste imperturbable face à la mort. Dans *L'impasse tragique* de Hathaway, l'air paisible de *Moon Indigo* s'échappe d'une radio, et vient enrober de ses notes de jazz le meurtre d'un homme entré en infraction dans un appartement. Sans interruption, la musique de Duke Ellington continue de s'échapper d'une fenêtre voisine. L'ailleurs est indifférent au dedans. Dans *L'inconnu du Nord Express*, la musique écrase le meurtre de son insouciance alors qu'une femme est étranglée au son d'un manège de foire. C'est cette musique morbide à l'humeur mécanique qui survient dans *Berlin Express* de Jacques Tourneur. L'homme pendu est découvert aux côtés d'une boîte à musique qui carillonne ses notes légères dans une triste insouciance. Les rêves perdus ne signifient plus seulement la mort de l'enfance. Ils éteignent les êtres. Dans *Les deux cavaliers*, de John Ford, les souvenirs d'enfance de l'indien remontent à la surface de l'écran alors qu'il est conduit pour se faire lyncher. Le spectateur entend alors la boîte à musique de son berceau. A l'onirisme doux se confronte la mise à mort barbare. La puissance dramatique est d'autant plus forte qu'elle dénonce la cruauté des hommes, tous nés dans l'innocence. La musique automatique symbolise alors ce détachement moral, cette inhumanité qui a gagné les personnages dont les actes se libèrent de toute empathie. Une indifférence mécanique envahit ainsi le film *Pépé le moko* de Duvivier. Ici un personnage meurt et s'effondre sur un piano mécanique, enclenchant une musique joyeuse. Sa mort, point de synchronisation, initie la musique.

« Cette indifférence de la musique n'est donc pas une anomalie, une forme pervertie du mécanisme de l'émotion, elle est le fond sur lequel se détache toute émotion. La musique anempathique, en quelque sorte, correspond à un simple changement de cadrage : au lieu d'occuper tout le champ avec l'émotion individuelle du personnage, elle nous fait voir le fond d'indifférence du monde. Dans cette mise en perspective, l'intensité émotionnelle n'est pas diminuée, au contraire, mais portée à un autre niveau ¹³. »

Cette mise en perspective, certains films la hissent à un niveau divin. Ils associent alors des images horribles à une musique classique à l'inspiration religieuse. Alors que dans *Orange Mécanique*, la musique s'insérait dans le récit, elle est ici

13. Michel Chion, *Le Son au cinéma*, op. cit., p. 125.

absolument gratuite. Rossellini transcende ainsi l'horreur dans *Rome ville Ouverte*. Dans une séquence, un gradé allemand quitte la pièce où il vient d'assister à la torture d'un résistant communiste, et arrive dans une pièce où un soldat joue une valse de Tchaïkovski. Dans *Hannibal Lecter*, alors que le cannibale assassine deux policiers, c'est *La variation Goldberg* de Jean Sébastien Bach qui s'échappe d'un radiocassette. La radio est par ailleurs utilisée dans *Seven* de David Fincher. A l'arrivée de Morgan Freeman dans la bibliothèque, un employé augmente ainsi le volume sonore de l'*Aria suite n°3 en ré* de Bach. Et c'est bercé par cette musique visant à toucher Dieu que Freeman feuillette *L'enfer* de Dante. L'ouvrage, illustré d'hommes mutilés, dépecés, saignés comme de la viande, s'illumine d'une beauté satanique. Cette vengeance biblique pervertie devient prétexte à la chasse à l'homme de Robert Mitchum. Dans *La nuit du chasseur*, Powell siffle un cantique alors qu'il poursuit deux enfants, et s'adresse au Tout-puissant : « Seigneur, je suis épuisé. Je ne suis pas sûr que Tu comprennes vraiment. Ce n'est pas que Tu t'émeuves des meurtres. Ton Livre est rempli de meurtres. Mais il existe des choses que Tu détestes, Seigneur. Ces choses qui sentent le parfum, ces choses en dentelle, ces choses aux cheveux bouclés. [...] Il y en a beaucoup trop. Je ne peux pas tuer un monde... » Le pasteur croit investir une mission qui le dépasse, incarner une justice suprême. Abandonnés et dédaignés par Dieu, le destin des enfants n'a alors aucun poids face à la musique divine.

Si la musique est ici intradiégétique, elle marque aussi son indifférence à l'extérieur du récit. Dans *Le troisième homme* de Carol Reed, l'air exotique de la cithare d'Anton Karas frappe la pellicule, nonobstant les images de Vienne en ruines. Lors de la bataille d'Eylau dans *Le colonel Chabert*, c'est la sonate pour Piano n°20 de Schubert qui précède la charge sanglante puis s'étire pendant le carnage, donnant à la guerre une douce beauté hors du temps. Cette musique de fosse, en plus de ne pas faire partie de l'action, se détache du récit au point de l'oublier. Guillermo Del Toro laisse ainsi vrombir un tango endiablé tandis que des enfants tuent un homme dans *L'échine du diable*. Le film *Lord of war*, quant à lui, s'ouvre sur une véritable genèse de la mort. Dans un magistral semblant de plan-séquence, le spectateur suit la vie d'une balle de mitraillette, depuis sa création jusqu'à sa finalité, autrement dit depuis son usine de production jusqu'au crâne de l'enfant qu'elle vient frapper. Extérieure à tout élément du récit, la musique légère de Buffalo Springfield *For What*

It's Worth vient démentir cette industrialisation de mort. Puis viennent les premiers mots du vendeur d'armes, face caméra : « Il y a plus de 550 millions d'armes à feu en circulation dans le monde. Ça fait une arme pour douze personnes sur Terre. La seule vraie question qui se pose, c'est... comment vendre des armes aux onze autres ? ».

Dans *Hiroshima mon amour*, les images d'horreur, de corps défigurés, de cadavres empilés et de paysages chaotiques s'enchainent dans une musique froide, aseptisée de toute sensibilité, qui oscille entre une ballade au piano, le son envolé d'une flûte, et le bruit monocorde d'un cor. Dans un entretien avec *Les cahiers du cinéma*, Alain Resnais évoque son travail avec le musicien Eisler à propos de *Nuit et brouillard*, film à partir duquel il a commencé à explorer la musique en contrepoint :

« Il m'a expliqué beaucoup de choses sur les couleurs des musiques par rapport aux images qu'elles accompagnent dans un film, comme la manière de diminuer le nombre d'instruments si l'image est pathétique. C'était des règles de complémentarité plutôt que d'exaltation de l'image. Cela concernait aussi les rythmes, la manière d'inverser les rythmes d'une image, la règle du contrepoint. Jamais Eisler n'écrit une musique entraînant sur une séquence comportant son propre entraînement. Ce sont des choses basiques ¹⁴... »

Afin d'inverser le rythme de l'image, le musicien Giovanni Fusco compose une musique presque atonale. Les nombreux changements de rythme de la musique, voire même de genre, ne correspondent ni aux transitions visuelles, ni au rythme interne à l'image. Resnais s'est efforcé de contrecarrer tout point de synchronisation dans cette séquence. La musique change alors comme une valse de notes indifférentes au rythme des images d'horreur atomique. Jacques Rivette, dans un dossier des *Cahiers du cinéma* de 1959, écrit :

« Puisqu'on est dans le domaine de l'esthétique, en plus de la référence à Faulkner, je crois que l'on pourrait également citer un nom qui me semble indubitablement lié à la technique narrative d'*Hiroshima*, c'est celui de Stravinsky. Les problèmes que se pose Resnais à l'intérieur du cinéma sont parallèles à ceux que se pose Stravinsky en musique. Par exemple, la définition que Stravinsky donne de la musique, *une succession d'élans et de repos* me semble convenir parfaitement au film d'Alain Resnais. (...) Le principe de la musique de Stravinsky, c'est la rupture perpétuelle de la

14. Alain Resnais, dans *Les cahiers du cinéma* n°59, mai 1956

mesure. La grande nouveauté du *Sacre du printemps* était d'être la première œuvre musicale où le rythme variait systématiquement. A l'intérieur du domaine rythmique, pas de domaine tonal, c'était presque une musique sérielle, faite de l'opposition de rythmes, de structures et de séries de rythmes. Et j'ai l'impression que c'est ce que cherche Resnais quand il monte à la suite l'un de l'autre quatre travellings, et brusquement un plan fixe, deux plans fixes, et de nouveau un travelling. A l'intérieur du contraste des plans fixes et des travelling, il essaie de trouver ce qui les réunit. C'est-à-dire qu'il cherche à la fois un effet d'opposition et un effet d'unité profonde ¹⁵. »

Chez Resnais, la musique contredit la fluidité du montage, ou plutôt ne s'en inquiète pas. Ainsi la musique de Fusco, tant par sa tonalité que par son rythme, reste indifférente aux images, aux personnages qui peuplent le film. Dans *L'art sonore*, Michel Chion analyse : « La musique rompt avec le mensonge de laisser croire qu'elle colle au destin d'un personnage d'une façon privilégiée, et accepte de devenir la musique de personne en particulier ¹⁶. » Si dans les exemples précédents, la musique reste indifférente à la mort, elle l'est tout autant aux angoisses des personnages. Les cris déchirants du vice-consul de France dans *India Song* ne bouleversent en rien la mélodie frivole de la fête mondaine. Ses supplications résonnent en creux dans le récit. C'est avec une même désinvolture que la rengaine du carnaval des *Enfants du paradis* ignore l'angoisse de Baptiste alors qu'il cherche désespérément Garance perdue dans la foule. Dans *The doors* d'Oliver Stone, l'hystérie de la foule en furie trouve un écho sonore dans l'incendie de la chambre de Pam. L'incendie éclate ainsi comme un climax du concert grâce au montage alterné. C'est en effet le montage qui met en parallèle un point de vue (l'incendie) avec un point d'écoute (le concert), et contribue à extérioriser la musique pour la détourner de son sens d'origine. Une musique qui casse la continuité logique du récit. Une musique déshumanisée, impassible face à ceux qui l'entourent.

c. Le contrepoint identitaire : le malentendu de la musique

Dans *Sous le signe du poisson* de Zucca, une chanson murmurée parvient déformée par une légère résonance, entendue comme un son sourd par un personnage immergé dans une baignoire. La dissociation entre le point de vue large et le point

15. Jacques Rivette, *Table ronde sur Hiroshima, mon amour d'Alain Resnais*, parue dans les Cahiers du cinéma, n° 97, juillet 1959

16. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p.385.

d'écoute subjectif provoque une discontinuité. C'est cette discontinuité de la musique que Von Sternberg éprouve dans *L'agent X27*. Son film met en scène un montage alterné où l'on voit alternativement Marlène jouer du piano, et un intru pénétrer dans la pièce d'à côté. « Lorsque Mclaglen passe derrière un rideau et va au fond de l'écran, le son du piano se fait encore plus étouffé, comme si le spectateur voyageait avec l'oreille du personnage, contrairement avec le fait que la caméra n'a pas bougé et n'a pas franchi le rideau en question. Il y a dissociation entre point de vue (objectif) de notre œil et point d'écoute (subjectif) de l'oreille ¹⁷. » La musique agit alors en contrepoint de l'image, comme une tromperie de l'identification sonore. Ce contrepoint identitaire survient par ailleurs dans *Mère Jeanne des anges*. La caméra y filme un prêtre qui entend une musique étouffée provenant d'une auberge face à lui. L'image nous entraîne alors en cut à l'intérieur de l'auberge, mais le son n'a pas changé, et reste toujours étouffé. Ce n'est qu'à l'arrivée du prêtre dans l'auberge que le luth se fait plus fort. Et plus le chrétien s'enfonce dans l'auberge, plus la mélodie devient présente. Il y a alors dissociation entre l'œil de la caméra et l'oreille du personnage. La musique contredit la neutralité de l'image.

M le Maudit offre à cet égard un exemple frappant. Un marchand de ballon aveugle entend une musique de rue. Il se bouche les oreilles avec ses mains, et soudain la musique s'éteint. Quand il retire ses mains, elle réapparaît. Les personnages contrôlent alors la bande sonore, mais pas l'image. Tati aussi incarne la musique. Dans *Playtime*, des ouvriers posent une vitre dans le Royal Garden. Deux passants regardent la scène de l'extérieur, et commencent à engendrer des bruits avec leur bouche, et à siffler une mélodie en rythme avec les gestes des ouvriers. La musique créée plonge alors le spectateur dans la subjectivité des deux passants qui regardent l'image objective des ouvriers. Les passants interprètent le travail des ouvriers comme un ballet de pas, de gestes et de sons. En synchronisant un phénomène visuel avec une source sonore qui lui est étrangère, Tati entraîne le spectateur dans une interprétation décalée du réel.

2. La source ambiguë de la musique

De nombreux films jouent de cette ambiguïté du point d'écoute pour surprendre le

17 . Michel Chion, *Ibid.*, p. 267.

spectateur. La frontière entre musique inhérente au récit et musique de fosse devient floue. « J'écoute India song », dit une voix dans le film du même nom. Le spectateur, tout comme l'acteur, entend cette musique. Pourtant, le piano dévoilé par l'image est vide. Le personnage entend en réalité une musique extradiégétique, et devient lui-même spectateur de sa propre histoire. C'est ce même trouble qui survient dans *L'ange bleu* de Von Sternberg. Lorsque qu'un personnage claque une porte, la musique de cabaret s'arrête brutalement. Quand le professeur ferme la fenêtre de sa classe, le chant provenant de la cour d'école s'arrête tout aussi soudainement. Ou encore lorsque le clown triste ne cesse de faire des aller-retours de la scène aux coulisses, le son s'enclenche ou s'éteint abruptement à chaque ouverture et fermeture de porte. Cet artifice de la coupure sonore trouble le naturalisme du récit. La musique était-elle réellement dans le récit ? Ou sa présence n'était-elle audible que par le spectateur ? C'est sur cette frontière que joue le court-métrage d'animation *When the day breaks*. Le spectateur observe la ville par la fenêtre, bercé par une musique au ton grave. Une femme ferme les rideaux et la mélodie s'arrête brusquement, comme si la musique était intradiégétique et provenait de la rue. En interrompant ainsi la continuité musicale, le réalisateur choisit de déréaliser le film, d'abolir les limites entre réel et imaginaire. Dans *Armacord* de Fellini, un thème de la musique de fosse est repris par un personnage qui se met alors à jouer de la flûte. Cet aveu de la présence musicale met fin au classicisme sonore où l'invisibilité des musiciens était prônée.

« De même que l'on ne montre pas les projecteurs ou le reflet de la caméra, on ne fait pas voir les instruments et les chanteurs. (...) Si, graduellement, la représentation mentale de l'appareil de tournage visuel a pu s'instaurer et s'imposer, sans aucunement casser l'illusion, il n'en va pas de même pour le son. Le spectateur *grand public* admet d'être parfaitement conscient de la caméra et de ses évolutions libres, à condition de ne pas la voir, mais, en revanche, il n'admet pas d'être même conscient de l'appareillage et du processus sonore : c'est à dire non seulement de le voir, mais aussi qu'on lui fasse se le représenter mentalement, par un effet d'éloignement, de travelling sonore, dénonçant la place d'un micro, par un geste technique sur la musique que l'on monte ou que l'on baisse, etc. Dans la musique, il accepte de se représenter les violons jouant sur une scène d'amour, mais pas la salle où jouent ces violons, la tête des violonistes, leurs bruits de respiration, etc ¹⁸. »

18. Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, éd. Fayard, 1998, p. 119.

a. Le musicien dans le récit

Afin que la musique de fosse devienne musique d'écran, certains réalisateurs comme Woody Allen intègre le musicien directement à l'intérieur du récit. Ainsi dans *Bananas*, lorsque Woody Allen se déplace dans sa chambre d'hôtel, ses mouvements s'accompagnent curieusement d'un son de harpe. Il part alors à la recherche de la cause de ce mickeymousing, ouvre un placard, et découvre stupéfait qu'un musicien se cachait à l'intérieur. Si l'artiste était ici caché dans l'image, il peut aussi se révéler hors-champ comme dans *Allo Berlin Ici Paris*, où c'est l'élargissement du champ visuel qui le découvre. C'est le même procédé qu'utilise Godard dans *Sauve qui peut (la vie)*. Ici l'orchestre classique est révélé par un mouvement de caméra qui suit Denise, alors qu'elle quitte les lieux après un accident. Le réalisateur réitère dans *Week-end*, quand le piano est dévoilé dans la cour d'une ferme, et la batterie en pleine forêt. Hitchcock s'empare aussi de ce personnage musicien dans *Fenêtre sur cour*. Chaque jour, un musicien répète un fragment de composition. Lors d'un dîner avec des amis, il joue entièrement la partition. Le spectateur s'aperçoit alors que le morceau, jusque là seulement entrevu par bribes, est la musique du film.

Si ce n'est pas par le biais d'un instrument de musique, c'est aussi directement le personnage qui, comme dans *Les vacances de Mr Hulot*, interagit avec la musique de fosse. C'est dans ce sens que la jeune fille sur son pick-up, ainsi que les vacanciers, se mettent à siffler le thème d'Alain Romans présenté au générique. Altman a même inventé le concept de *fondus sonore* pour désigner un personnage se mettant à chanter dans le récit, et aussitôt repris par un orchestre imaginaire. L'idée est appliquée dans *Casablanca* quand l'orchestre de Max Steiner s'empare de la mélodie *As time goes by*, chantée auparavant par Sam. King Vidor, quant à lui, extrait la musique hors du récit pour l'utiliser comme transition temporelle. « La séquence finale de *Hallelujah* est marquée par la mélodie *Home, go Home*, que chante le héros du film en s'accompagnant à la guitare; les premières phrases nous situent au bain; puis, sans transition visuelle, la romance se poursuit sur le bateau; enfin, nous retrouvons Zeke sur la terre ferme, continuant sa chanson et arrivant parmi les siens. La seule cohérence sonore, celle du développement musical et des modalités d'enregistrement, nous a transporté en quelques secondes en trois lieux

différents et distants ¹⁹. » Vidor lie ainsi l'action intermittente par la continuité de la musique. Pourtant ancrée dans le récit, la musique s'évade du naturalisme, s'extériorise peu à peu des images pour devenir le liant du film.

b. L'extériorisation de la musique

Comment *désintégrer* cette musique du récit ? Comment l'extraire de la réalité de la narration et lui faire acquérir son indépendance ? Dans *Reservoir Dog*, de Tarantino, un personnage allume la radio, puis s'élanche dans une danse tout en torturant un homme attaché à une chaise. Interrompu par ses collègues, il entraîne le spectateur hors de la pièce. Toutefois, la musique reste collée à l'écran au même volume sonore. La musique intradiégétique est devenue musique d'ambiance. Cette décontextualisation apparaît par ailleurs dans *La haine* où Cut Killer mixe par la fenêtre de sa cité. Tandis que la caméra s'éloigne de plus en plus de son appartement pour nous présenter l'amas d'immeubles, la musique reste au même volume. Elle écrase alors la bande sonore de sa présence, tout comme dans *Apocalypse Now*. En effet, alors que le colonel Kilgore met *La Chevauchée des Walkyries* sur les haut-parleurs des hélicoptères, le spectateur entend peu à peu la musique aussi clairement que lors d'un concert. La musique s'exorcise alors de tous les bruits environnants (bruits d'hélicoptères, armes à feu, cris des soldats). Elle surplombe et domine la bande sonore au-delà de tout réalisme, et s'extirpe du récit. Les personnages peuvent-ils l'entendre, ou seuls les spectateurs sont-ils témoins de sa présence ? La confusion de la source musicale est par ailleurs subtilement mise en scène dans *Prix de beauté* d'Augusto Genina. « Lucienne, l'héroïne, est tuée par son amant jaloux dans l'ombre d'une salle de projection, alors qu'elle visionne une scène du film chantant qu'elle vient de tourner. Pendant le meurtre, la chanson continue sur l'écran jusqu'au bout, comme un message que le meurtrier n'a pas su entendre (*Je n'ai qu'un amour, c'est toi*), mais aussi comme un effet anempathique connu de l'opéra (...). La scène du film s'inscrit ainsi dans un temps réel par la projection en abîme du film ²⁰. » Cette mise en abîme met ainsi en scène une musique qui s'arrache du récit, une musique désincarnée.

19 . Antoni Gryzik, *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, éd. Lettres modernes, coll. Etudes cinématographiques, 1984

20 . Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p.246.

c. La source sonore retrouvée

Afin de brouiller les espaces diégétiques, des réalisateurs créent parfois des points de synchronisations sonores incongrus entre musique de fosse et bruits inhérents à la narration. Ainsi dans *Muriel* de Resnais, la note *sol* d'une sirène de bateau est enchaîné sur la première note d'une partition musicale. Et c'est cette sirène qui tout le long du morceau marquera alors le *sol*. Ce raccord narratif, cette intrusion du récit dans la musique apparaît par ailleurs dans *Blade Runner*. Ridley Scott se sert ainsi du grondement grave d'une machine, perçu comme élément de décors sonore, pour s'accorder sur la musique de Vangelis. La musique s'enroule autour des bruits. Dans *Amadeus*, elle s'enroule autour des paroles. Ainsi le générique s'ouvre sur les deux premiers accords de l'opéra *Don Giovanni*, et chacun d'eux est lié aux cris de « Mozart ! » poussés par Saliéri hors-champ. Quelques plans plus loin, Saliéra sera découvert dans son sang. En liant le montage de la musique aux autres éléments de la bande sonore, la partition est alors intégrée dans la narration, elle s'intradiégétise.

La musique cherche ici sa source à l'intérieur de la narration, mais elle peut aussi être initiée par le récit lui-même. Dans la séquence finale de *Playtime*, c'est un passant, en mettant une pièce dans un parcmètre, qui lance une musique extradiétique de manège. Une mélodie d'orgue de barbarie s'élançait alors hors de l'écran, et vient contaminer toute la circulation autour du rond-point qui se meut progressivement en un gigantesque manège. Un effet souvent utilisé pour déterminer cette musique flottante, anonyme, est de l'arrêter soudainement en éteignant par exemple un poste de radio, comme dans *Un dernier tango à Paris*. L'effet de surprise est alors immédiat, trompant le spectateur sur la nature de la musique, s'apercevant ainsi que ce qu'il croyait être une musique destinée à sa seule intimité est en réalité entendue de tous. A l'inverse, un réalisateur peut faire croire que la musique est ouverte à tous, alors qu'en réalité seul le spectateur l'entend. Dans *L'ennemi public* de William Wellman, des gangsters discutent dans un café au son d'un piano mécanique. A la dernière réplique, la musique s'arrête brutalement, comme si le piano ne faisait en fait pas partie de la scène, et n'était destiné qu'aux oreilles du spectateur. Qui mène l'histoire ? La musique ou les personnages ? Le film est-il raconté ou n'est-il que l'enregistrement objectif d'une scène vécue ? Un doute alors s'installe sur la véracité du récit, justifié par une autre

scène où un dialogue entre le gangster et sa maitresse est rythmé par une chanson émanant d'un poste de radio. Là encore, la musique s'achève exactement quand un personnage fait intrusion dans la chambre. « La musique contribue ainsi, derrière son caractère naturel d'élément de l'action, ou plutôt de décor, au découpage des scènes ²¹. » Plutôt que d'apporter une signification à la scène, le rôle de la musique est ici de contribuer à l'élaboration de l'écriture cinématographique.

Dans cette scène d'*Ennemi public*, la musique, spatialisée dans le poste de radio, manipule le spectateur. Cette spatialisation sonore est mise à l'oeuvre dans *Mon Oncle* de Tati. Mr Hulot se trouve sur un marché, et une musique de fosse accompagne la séquence. Dans le plan suivant, dépourvu de musique, le gendre appelle Tati au café. Étrangement, la musique du marché transperce le téléphone, comme si la musique extradiégétique était en fait réelle. La spatialisation sonore introduit ainsi la musique dans la narration. Le procédé pourrait s'apparenter à un détournement de l'effet x27, inventé par Von Sternberg, et expliqué ici par Michel Chion : « L'effet x27 consiste à faire entendre une musique diégétique (jouée par des personnages, ou entendue par radio ou disque dans l'action) alternativement proche et lointaine, à l'intérieur où elle est jouée et à l'extérieur où on l'entend étouffée, selon le découpage, avec des sauts de présence qui n'interrompent pas la continuité de la musique. Il est une expression de l'indiscontinue ²². » Et si de la même manière la musique de fosse était spatialisée ? Contextualiser la musique extradiégétique en fonction de l'emplacement de la caméra introduirait une contradiction, une confusion des espaces sonores propre à malmener le naturalisme du film.

Contextualiser la musique dans son environnement, c'est tout le défi de la musique concrète. En effet, créer une mélodie à partir de bruits permet à la musique de trouver son origine à l'intérieur même du récit, pour ensuite se déplacer vers la fosse. C'est ce que Rick Altman découvre dans le film *The hot heiress*, de Crance Badger : « Le vacarme de la pose des rivets sur les poutres métalliques d'un bâtiment en construction lance le rythme, et Hap entonne joyeusement une chanson de Rodgers et Hart ²³. » Puis, la musique concrète intradiégétique est reprise par

21 . Michel Chion, *La musique au cinéma*, op. cit., p. 97.

22 . Michel Chion, *Audio-vision : glossaire*, consultable sur <www.michelchion.com>, 2012

23 . Rick Altman, *La comédie musicale hollywoodienne*, op. cit.

une musique de fosse dans un fondu sonore. Dans cet extrait, une harmonie orchestrée s'est alors emparée des bruits de la narration, et crée ainsi un continuum rythmique à travers tous les sons du film et de l'image. Le rythme du récit s'extériorise pour devenir le rythme du film.

d. La musique concrète ou la symphonie des bruits

« La frontière physique entre un bruit et un son musical est mince : l'appréciation de la *musicalité* d'un son est avant tout une affaire d'esthétique et l'on est amené à dire que du point de vue de l'auditeur un bruit est un son qu'il est désagréable d'entendre ²⁴. »

La musique concrète, inventé par Pierre Schaeffer, fait des bruits une musique. Au cinéma, elle s'empare de la réalité pour la transcender, la porter hors du film. Les bruits du film sont ainsi extraits de leur fonction naturaliste pour se confronter en rythme. Certes, les personnages entendent cette musique bruitiste, mais elle n'appartient plus à leur réalité. Elle dépasse le récit pour percuter la pellicule en harmonie, comme dans la scène d'ouverture magistrale de *Love me tonight*, réalisé par Mamoulian. Une véritable symphonie des bruits s'improvise alors entre volets qui claquent, coups de balais, martellements de marteaux et pas des passants. Le quotidien devient extra-ordinaire grâce au montage sonore. Dans son ouvrage *L'art des bruits*, Luigi Russolo écrit : « Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre oeil ²⁵. »

Cette extrapolation des bruits à travers la musique concrète marque une fusion des espaces diégétiques. Si les bruits font partie du monde, leur harmonie artificiellement créée par le montage sonore les renvoie à une réalité purement cinématographique. Il en est ainsi des bruits machinistes de *La nuit est à nous*, réalisé par Froelich et Roussel, qui se construit comme un poème symphonique. « Un

24 . Abraham Moles, *Principes fondamentaux de l'acoustique des salles. III. Physiologie du bruit*, paru dans *La radio française*, 1948, p. 5.

25 . Luigi Russolo, *L'art des bruits*, Paris, éd. Allia, 2003, p. 23.

grand constructeur automobile vit dans un monde où le rythme est roi. Rythme de ses usines où l'outillage chante jour et nuit le beau poème symphonique des crissements, des grincements, des grondements, des chocs cristallins ou argentins et des plaintes pathétiques du fer et de l'acier. Les réalisateurs ont trouvé le moyen de se rapprocher et de superposer tous ces thèmes auditifs en plaçant le héros du drame au centre de toute cette vivante instrumentation ²⁶. » Le bruit, pulsé comme expression du rythme moderne, se réinvente alors autour de films comme *La ligne générale*, *l'enthousiasme ou la symphonie du donbass* de Vertov, *La terre de Dovjenko*, ou *Les temps modernes* de Chaplin. Les sons industriels s'y rythment avec lyrisme, et composent une machine à la beauté aliénante. Cette harmonie urbaine et mécanique est aussi composée par Joris Ivens dans *Philips Radio*, *symphonie industrielle*. Luigi Russolo analyse :

« La variété des bruits est infinie. Il est certain que nous possédons aujourd'hui plus d'un millier de machines différentes, dont nous pourrions distinguer les mille bruits différents. Avec l'incessante multiplication des nouvelles machines, nous pourrions distinguer un jour dix, vingt ou trente mille bruits différents. Ce seront là des bruits qu'il nous faudra, non pas simplement imiter, mais combiner au gré de notre fantaisie artistique ²⁷. »

Une nouvelle forme musicale semble alors émerger de l'intérieur du récit, comme dans *Jour après jour* dont la musique bruitiste est composée par Maurice Blackburn : « J'explore maintenant de nouveaux modes d'expression musicale, de nouvelles dimensions du son, bref l'inconnu musical. Je suis convaincu que la musique électronique et la musique concrète ont droit de cité, non pas simplement comme musique de scène ou d'ambiance, mais comme nouveau style musical indépendant. Je pense vraiment qu'un avenir brillant l'attend ²⁸. » Cet inconnu musical ne se cantonne pas aux bruits machinistes chez Robbe-Grillet. Les étudiants de *L'Eden et après* s'arment ainsi de tasses, de plateaux, et même de théière pour composer une partition sonore. La musique concrète atteint son paroxysme de mise en scène dans *The sound of noise*, réalisé par Ola Simonsson et Johannes Stjärne Nilsson. Six musiciens décident ici d'utiliser la ville comme instrument. Ils créent alors un cambriolage sonore dans une banque, des improvisations musicales dans une salle

26 . Emile Vuillermoz dans *Ciné Magazine*.

27 . Luigi Russolo, *L'art des bruits*, op. cit., p. 28.

28 . Maurice Blackburn, cité dans *Trente-quatre biographies de compositeurs canadiens*, Montréal, éd. Société radio-Canada, 1964.

d'opération d'hôpital, sur un chantier de construction, dans une cuisine, et même à partir de poteaux électriques dans une ultime symphonie silencieuse, seulement composée de notes de lumière. Dans ses conseils à un jeune cinéaste, Robert Bresson prodigue :

« Pas de musique d'accompagnement, de soutien ou de renfort. Pas de musique du tout. (Sauf, bien entendu, la musique jouée par des instruments visibles). Il faut que les bruits deviennent musique. Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui communique par l'immobilité et le silence ²⁹. »

Cette musique concrète est peu à peu apprivoisée par le cinéma. Le fondu sonore envahit alors certains films qui transcendent la musique concrète en musique mélodique, et déplacent ainsi les bruits intradiégétiques dans une orchestration surnaturelle. Dans la comédie musicale *The Cat and the fiddle* de William K. Howard, le bruit des gouttes de pluie qui s'écrasent dans des cuvettes de tailles différentes marque ainsi un rythme repris aussitôt par une chanteuse. Cet accompagnement bruitiste est ensuite sublimé par un orchestre qui entre dans la maison et se met à jouer. Dans *Slap that bass, numéro de L'entrepreneur Monsieur Petrov*, comédie musicale de Sandrich, les bruits de machines du paquebot deviennent une véritable musique concrète sur laquelle Fred Astaire superpose le son de ses claquettes. De même, dans *Rainman*, le générique au noir se peuple de bruits de port maritime. Un son aigu de battement métallique apparemment banal se transforme peu à peu en un métronome, sur lequel la musique marque sa pulsation.

« La musique part d'un élément d'abord apparaissant comme fondu dans la réalité, puis se révélant comme complètement autonome par rapport à celle-ci, ne prétendant pas exprimer un rythme des choses, mais au contraire en battre la mesure extérieur ³⁰. »

Pour Duvivier, la mesure est battue par le montage. Dans *Allo Berlin, ici Paris*, un montage enchaîne des plans de téléphone sur lesquels s'accordent en rythme leurs sonneries. La succession des différentes sonneries crée une mélodie, reprise ensuite par un orchestre. Plus tard encore, c'est toujours le montage qui fabrique la composition bruitiste, alors que s'entremêlent avec malice des plans de baillements et des sifflets de locomotives. Chaque image devient une note de musique. Si la

29 . Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, pp. 32-33.

30 . Michel Chion, *La musique au cinéma*, op. cit., p. 89.

musique est quelque chose que produit l'esprit, elle est ici produite par le cinéma. L'image devient sonore. La musicalité de la vie devient celle du film.

Fritz Lang s'empare de la musique concrète à sens inverse. Il écrase la musique, l'harmonie, pour la réduire en un bruit qu'il intègre au film. Au début du *Testament du docteur Mabuse*, la musique imprègne le spectateur d'un rythme foisonnant. Peu à peu la musique se calme, se discipline jusqu'à se réduire à un battement. Un battement qui, sans discontinuer, s'amplifie et gronde jusqu'à ce que la première image du film dévoile sa source, une énorme machine qui fait vibrer tous les objets alentour. La symphonie s'est ainsi convertie en rythme mécanique, et s'est fondue dans un bruit. La musique de fosse a été happée par la narration.

3. Un synchronisme musical surréaliste

L'ambiguïté de la source musicale provoque un malaise chez le spectateur. La musique se définissant alors entre le récit et le spectateur, celui-ci ne sait plus ni à qui ni à quoi se référer. A ce trouble s'ajoute celui de la synesthésie. Loin du naturalisme audiovisuel, des associations absurdes peuvent en effet s'opérer entre musique et image, et susciter chez le spectateur un « trouble dans la perception des sensations »³¹. Des combinaisons inouïes surgissent alors, libérées de toute contrainte, dans un onirisme assumé auquel le cinéma d'animation s'est entièrement voué.

« Le cinéma d'animation se prête [...] à tous les instruments, à toutes les combinaisons instrumentales. L'animation, c'est une chose [...] qui appartient tellement à un autre monde de rêve onirique. L'émotion se passe à un degré second, en nous, à l'intérieur de nous, dans des zones qu'on ne connaît pas beaucoup, qui appartiennent au rêve. Et alors tout est permis³². »

a. L'animation musicale

Avec *Fantasia* produit par Walt Disney, et pour la première fois dans une œuvre

31. Définition du *Nouveau Larousse*.

32. Maurice Blackburn, *Interview de Maurice Blackburn en présence de sa femme Marthe, par Louise Cloutier, à leur domicile (Ville Mont-Royal), coll. Privée de Louise Cloutier, 1980*

grand public, l'action visuelle est subordonnée au développement musical. L'image est animée par la musique. Dès l'introduction, le film se présente comme une mise en scène orchestrale. Le spectateur, personnage du public, assiste à l'arrivée des musiciens qui s'installent dans l'orchestre. Le narrateur présente alors la musique sous trois formes : une musique narrative, qui raconte une histoire, illustrative, qui brosse des tableaux, et une musique qui n'existe que pour elle-même. C'est cette musique absolue que le film tente d'appréhender. Des dessins s'animent alors grâce à la *Toccata et fugue en ré mineur* de Bach. Des formes abstraites et géométriques se synchronisent sur des accords, s'inspirant de l'oeuvre de l'artiste Oskar Fischinger. Cet artiste a réalisé *Optical Poems* qui, tout comme *Fantasia*, cherche à visualiser les images mentales que crée la musique dans notre inconscient. Ce synchronisme surnaturel a par ailleurs été expérimenté par René Jodoin, en collaboration avec Maurice Blackburn, dans *Notes on triangles*. Des formes géométriques s'y décomposent et s'imbriquent sous l'impulsion de notes de piano. Plus figuratif, un dessin animé tel que *Skeleton Dance* intègre la partition dans le mouvement même de ses personnages. Dans cette oeuvre de Ub Iwerks, des squelettes utilisent ainsi leur propres os comme instruments. Co Hoedman, dans *Tchou-tchou*, anime des jouets en bois par la musique. Quant à l'artiste tchèque Švankmajer, il tente d'expérimenter une sensation tactile à travers la musique. Dans *J.S. Bach : Fantaisie en sol mineur*, l'image filme ainsi des textures en panoramiques, donnant l'impression de les caresser de la main, tandis que la musique semble gratter la matière. La musique fait résonner l'image, et n'est alors plus seulement le moteur qui l'anime. C'est à travers elle que l'image respire, prend corps, acquiert une odeur, une identité. La musique devient véritablement optique.

b. Le son optique

Fischinger a consacré la plupart de son oeuvre à l'union du son et de l'image. Dans ses dix-sept *Studies*, l'artiste tente de créer des sons optiques en dessinant des ondes sonores directement sur la bande sonore de la pellicule. Fischinger appelle cette technique *Musique de la lumière*. « On trace des traits et des taches de diverses formes sur la bande sonore d'une pellicule de 35mm vierge. Le rapprochement des traits détermine la hauteur du son : plus ils sont rapprochés plus le son est élevé. L'épaisseur des traits assure le volume : plus ils sont gras, plus le

son est fort. D'autre part, la densité de l'encre peut aussi modifier le volume. L'encre de chine produit un son fort, l'encre pâle un son faible : le timbre du son dépend de la forme des traits et des taches. Les formes arrondies produisent des sons veloutés, les formes anguleuses des sons aigres. On obtient par ce procédé des sons de percussion et des notes non soutenues qui constituent un petit orchestre de cliquetis, de bourdonnements, de flocs et de roulements de tambour d'une portée de six octaves chromatiques ³³. » Dans *Ornements sonores*, un article rédigé par Fishinger en 1932, l'artiste déplore le fait que la bande-son ne mesure que 3mm, largeur insuffisante selon lui pour explorer pleinement les possibilités offertes par sa nouvelle technique. La composition musicale est alors entendue grâce à un faisceau de lumière. Dans le court-métrage du même nom, le réalisateur avant-gardiste indique en introduction : « Vous entendez ce que vous voyez, vous voyez ce que vous entendez. » La synthèse entre musique et image est alors totale.

Ces films ont largement inspiré John Cage ainsi que Norman Mac Laren qui transcende le procédé à son paroxysme. A travers ses films *Dots*, *Loops*, *Neighbours*, *Blinkity Blank* et *Synchromy*, le synchronisme entre musique et image est si parfait que l'on pourrait désormais définir la musique comme un son photographique. *Synchromy* donne ainsi à voir ces ondes sonores. La musique y est visible à l'écran, dans un art cinématique que l'on pourrait enfin considéré comme global. Dans son étude du cinéma d'animation au sein de l'ONF, Andréa Martignoni écrit :

« Mc Laren travaille directement sur la bande sonore et ce, sans recours aux appareils d'enregistrement du son. Les techniques créées par McLaren pour le travail sonore sur pellicule sont au nombre de deux. La première consiste à tracer à la main des motifs sur de la pellicule transparente, l'autre, la gravure, utilise une pellicule noire. Dans tous les cas, la vitesse de déroulement de la pellicule, 24 photogrammes par seconde, permet une très grande précision rythmique tant au niveau visuel qu'au niveau sonore, ouvrant la possibilité d'accéder à un synchronisme parfait entre le son et l'image. Plus complexe est le discours lié aux autres paramètres musicaux, le timbre, la hauteur de la note et son intensité. McLaren a résolu en partie ce problème en réalisant une série de cartes ou de fiches, composées de formes géométriques qui, une fois photographiées sur la bande sonore de la pellicule, correspondent à des hauteurs musicales définies. Avec ce système, le cinéaste a réussi à

33. Oskar Fischinger, cité par Philippe Langlois dans *Leonardo online*, consultable sur <www.olats.org>, 2001

contrôler avec maestria la fréquence des sons. A une fiche correspond un demi-ton de l'échelle chromatique assorti d'une possibilité d'extension de 5 octaves. Conceptuellement et pratiquement, ces moyens techniques proposent une transcription visuelle de la musique encore plus évidente que la notation traditionnelle. De fait, la forme visuelle photographiée devient une représentation graphique précise de la musique. L'intensité dynamique dépend ainsi de la grandeur du signe représentant un son, la dimension de la fréquence des signes sur un photogramme (qui se traduit par la fréquence des vibrations), le contour du signe trace en quelque sorte le timbre, lié aux modalités d'arrivée et de désintégration du son³⁴. »

A partir de ce procédé de synchronisme absolu, Mac Laren dessine un opéra audiovisuel hors du commun. C'est d'abord par contrainte économique, trop pauvre pour payer un enregistrement sonore, qu'il dessine sur la piste sonore. A travers un film comme *Mosaïque*, il invente alors le son animé. Membre de l'Atelier de Conception Sonore, il travaille ensuite avec Maurice Blackburn, directeur de l'atelier. Ensemble, ils confectionnent des techniques de gravure du son sur pellicule, et de cette collaboration naîtra entre autre *Le Merle*. Ici de simples traits inscrits directement sur le photogramme constituent le mouvement chaotique, hoquetant de l'image. Un mouvement qui n'est alors pas décomposé, mais dicté par des percussions visuelles. Il n'y a ni fluidité ni continuité dans cette musique animée. C'est à l'encontre de cette frigidité que Norman McLaren et Evelyn Lambart réalisent *Caprice en couleurs*, véritable musique visuelle. A l'aide de la trame sonore issue du répertoire d'Oscar Peterson, il grattent et peignent la pellicule 35mm. L'oeuvre évoque la matière visuelle du cinéaste expérimental Stan Brackhage, à la différence majeure que l'image, chez lui, respire en silence. Ici la peinture est musicale, c'est le son qui lui donne vie.

« L'écran scintille par la magie des couleurs en perpétuel mouvement. Les traits, les lignes s'entrecroisent, s'allongent, s'étirent et revêtent les formes de la musique. A peine cependant si on les distingue que déjà elles disparaissent, transformées au rythme que fait naître une musique de jazz qui les surexcite et ne leur donne aucun répit. Cependant, par intervalle les lignes se combinent pour représenter des formes qui nous sont familières : celles d'oiseaux, d'étoiles, d'arbres, de maisons, qui surgissent et disparaissent... en musique. Les noirs et blanc correspondent aux notes de contrebasse et surviennent tout à coup dans une sorte de ralenti qui nous fait croire à un intermède. Mais vite nous revenons aux couleurs : cette fois ce sont des rubans lumineux qui se

34. Andréa Martignoni, *Musique en mouvement dans le cinéma d'animation de l'ONF*, paru dans *Ecouter le cinéma*, op. cit., p. 235.

tordent, se bousculent, se repoussent et enfin éclatent avec le mouvement accéléré du trio musical³⁵. »

Cette peinture musicale réalisée directement à partir de la pellicule est issue du *cinéma direct*, inventé par Len Lye. Pionnier de l'art cinétique, il souhaite ainsi capter le mouvement même, sans utiliser l'intermédiaire de la caméra. En 1958, il réalise *Free Radicals* en recouvrant alors la pellicule de scotch qu'il gratte avec des aiguilles et des stylets, et synchronise ces pulsions cinétiques avec le rythme de la musique. Il cherche ainsi à projeter visuellement ces pulsions de vie, à matérialiser ces élans rythmiques où l'image traduit sans intermédiaire, de manière brut et transparente, le mouvement sonore de l'homme. Afin de mettre en scène cette nouvelle forme qu'est l'opéra audiovisuel, il semble indispensable que le compositeur, le réalisateur et le scénariste se rencontrent dès la préparation du projet. La musique n'étant alors plus composée d'après les images, elle devient partie intégrante du processus de création. Seule l'intime fusion du visuel et de l'audio peut ainsi renverser la hiérarchie traditionnelle et mettre fin à la suprématie de l'image. Blackburn défend même l'idée d'une musique qui précède l'image, ce qui fut le cas lors de la réalisation de *Blinkity Blank*. Selon La Rochelle, cette étroite collaboration entre les deux mondes permettrait de remplacer le terme *cinématographie*, impliquant la supériorité du visuel sur le sonore, par le mot *cinéphonographie*, « terme forgé à partir des noms des inventions d'Edison pour synchroniser l'image filmique et le son musical, le Kineto-phonograph en 1895 et le Cinematograph en 1911 [:] l'utilisation de ce néologisme archaïsant rêve de combler le vide relatif, dans le terme *cinéma*, de la donnée sonore »³⁶.

c. La partition visuelle

Cette hypothèse d'un cinéma où la musique serait sinon pensée avant, du moins pendant l'élaboration de l'image, est réfutée par Michel Chion. Selon lui, il n'existe pas de bande-sonore au cinéma, car les sons « n'ont pas été choisis et composés les uns par rapport aux autres (et pourquoi le seraient-ils ?), mais en relation avec le montage de l'image, et avec la diégèse. La piste sonore voit donc [...] chacun de ses

35. ONF, *Feuille d'information, caprice en couleurs*, archives de la Cinémathèque québécoise.

36. Réal La Rochelle, *Opérascope : le film-opéra en Amérique*, Montréal, éd. Triptyque, 2003.

éléments se réorganiser en fonction de l'image et faire cavaliers seuls »³⁷. Même si la thèse du théoricien peut s'avérer vraie dans le cinéma classique, elle est remise en question par des cinéastes qui cherchent à entretenir des rapports entre les sons, à les faire communiquer indépendamment du rôle qu'ils jouent à l'écran. La présence d'une bande sonore autonome implique un renversement de la hiérarchie naturelle au cinéma. Ce n'est plus l'image qui explique le son, mais le son qui crée l'image. La musique, alors, « modifie du dedans la réalité »³⁸.

Dans le clip musical, c'est ainsi la musique qui décide de la mise en scène comme dans la vidéo de Daft Punk *Around the world*, réalisée par Michel Gondry. Dans ce clip, chaque instrument est représenté par un personnage. Les robots correspondent à la voix chantée, les athlètes aux basses, les nageuses au clavier, les squelettes aux guitares et les momies au rythme de base. Gondry tente alors de visualiser la musique. C'est ici le positionnement des danseurs qui détermine le volume musical. Ainsi les nageuses investissent le premier plan quand le volume sonore du clavier est dominant. Cette musicalité de l'image est par ailleurs représentée dans *Star Guitar*. Chaque élément du paysage filmé est associé à une note de musique. Une maison qui traverse le champ s'assimile alors à une percussion, un train qui passe à des notes aiguës de piano synthétique, des accords répétés d'une même note dessinent une ribambelle absurde de poteaux électriques. Le décor, d'abord réaliste, dévoile sa soumission à la musique des Chemical Brothers au fil de la vidéo. L'image défile au rythme de la musique, les rails devenant les lignes sur lesquelles s'écrivent les notes, et devient une véritable partition visuelle. Gondry développe encore son idée dans *The hardest button to button*, où les instruments se multiplient à l'image au rythme de la musique. Cette multiplication fragmente ainsi l'espace, et décompose visuellement le rythme de la chanson. L'image se découpe alors comme une partition. Œil de la musique, la pellicule se soumet par ailleurs à son rythme dans *Amarcod*. Le mouvement des personnages est ainsi synchronisé sur le rythme musical quand les élèves se balancent en imitant le pendule, ou encore lors de la séance de cinéma que les enfants quittent au rythme de la bande-son projetée. Le film s'apparente alors à une parade musicale, comme dans *Le dictateur* de Chaplin. Ici c'est le mouvement du rasoir que le barbier synchronise à *La danse hongroise*

37. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma, op. cit.*, p. 203.

38. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du Cerf, 1958, p.148.

n°5 de Brahms alors qu'il reçoit un client. La séquence fait écho au film *Le million*, où le mouvement des pinceaux accompagne les motifs musicaux montants et descendants. Comme si chaque coup de pinceaux devenait une note musicale, et que les personnages peignaient la musique sur pellicule.

Pour Gary Hill, c'est le mouvement des pixels mêmes qui se synchronisent avec la musique. Dans *Electronic linguistic*, les points de l'écran s'animent, grossissent, et se déplacent comme des bits musicaux. La plus petite unité graphique se propage alors sous la diction d'une musique électronique. Lipsett cherche quant à lui à synchroniser l'enchaînement des images avec la musique. Il instaure dans *Very nice, very nice* un montage musicale où la note devient le cut. L'image est vidée de son fond, de son sens, pour être utilisée comme une matière indifférenciée. Ce n'est plus que leur rythme qui exprime un sentiment. L'enchaînement d'images devient partition, indépendamment de leur contenu. Dans son étude sur la *Musique en mouvement dans le cinéma d'animation de l'ONF*, Andréa Martignoni écrit :

« L'impression qui se dégage de ce collage, dilaté dans le temps, sur un montage d'images fixes, fournit l'impression que le mouvement sonore anime la superposition des images, mouvement formé ici de voix-off, de fanfares, de musique de jazz, de bruits de rue. Cette superposition, à première vue asynchrone et arbitraire, crée en réalité un nouveau synchronisme dérivé de la juxtaposition des matériaux, une simultanété du son et de l'image créant un troisième niveau de sens, nouveau et original. (...) Cette tentative de Lipsett semble s'arrimer à une tentative de synchronisation vue/ouï capable de créer une nouvelle perception où l'oeil et l'oreille travaillent simultanément, pour construire mais aussi pour distancier, et ainsi faire naître de nouvelles limites sensorielles à la captation du monde ³⁹. »

d. Le montage vertical

Cette simultanété de la musique et de l'image a été théorisée par Eisenstein, qui va alors complètement à l'encontre de son propre manifeste du contre-point. En effet, alors qu'en 1927, il prônait une image qui contredisait le son pour lui apporter un sens complémentaire, il soutient en 1940 une thèse qui, au contraire, exalte un synchronisme absolu. Le montage vertical se fonde ainsi sur une concordance rigoureuse des effets visuels et des motifs musicaux. Autrement dit, la ligne

39. Andréa Martignoni, *Ibid.*, p. 235.

mélodique doit être strictement parallèle aux lignes de force plastique de l'image. Eisenstein développe alors l'idée d'« une synchronisation interne cachée, dans laquelle les éléments plastiques et sonores vont se fondre en une union complète »⁴⁰. Idée qu'il applique dans *Alexandre Nevski*, son premier film sonore, où à la pente abrupte d'un rocher correspond une chute de la mélodie de l'aigu au grave. Eisenstein écrit :

« Tout le monde a vu une partition d'orchestre. Elle comporte plusieurs portées sur chacune desquelles est écrite la partie de chaque instrument ou de chaque groupe d'instruments. Chaque partie se développe graphiquement dans le sens horizontal. Mais tout aussi importante est la structure de sens vertical qui unit tous les éléments de l'orchestre à l'intérieur d'une même unité de temps⁴¹. »

Eisenstein souhaite ainsi mettre en œuvre un montage vertical des lignes de force, qui s'étendraient même au-delà de l'image et du son pour toucher aussi la couleur. Le cinéaste cherche alors à créer des équivalences, des correspondances entre bande-image, bande-son et bande-couleur dans le but d'échanger leur fonction. Selon lui, la musique apporte la couleur ou la forme, l'image le son, la couleur la sonorité musical. Il veut ainsi exprimer une synesthésie totale, une synchronisation des sens. Dans son ouvrage *La synchronisation interne dans le cinéma de S. M. Eisenstein*, Daniel Bilodeau analyse :

« Il s'agit d'associer, par la méthode de l'assemblage, une construction rythmique temporelle à une construction rythmique spatio-temporelle. Il n'est pas nécessaire ici de traiter de tous les effets esthétiques relatifs à la correspondance d'une image significative avec un son également significatif. Mais le lecteur peut imaginer, les yeux fermés et les oreilles bouchées, les modulations multiples de la trame visuelle, tantôt s'accouplant, tantôt se distanciant des ondulations de la trame sonore. Le spectateur du cinéma audio-visuel est appelé à associer le rythme, l'intensité, le timbre, la coloration, la saturation, la texture d'un élément signifiant dans son mouvement, dans son évolution. L'émotion que crée un montage audio-visuel en synchronisation interne n'est ni produite par la musique seule, ni par les images seules, mais est produite par l'enchevêtrement des deux⁴². »

40. Sergueï Eisenstein, *Le film : sa forme, son sens*, *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1976, p. 260.

41. *Ibid.*

42. Daniel Bilodeau, *La synchronisation interne dans le cinéma de S. M. Eisenstein*, paru dans *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988, p. 61.

e. Le mickey-mousing

Dans *Alexandre Nevski*, des percussions résonnent tandis que l'armée allemande s'engouffre dans les eaux gelées du lac Peïpous. A mesure que l'armée sombre et disparaît, la musique s'éteint peu à peu. Le champ de bataille, nu, est finalement filmé en silence, comme si la musique émanait auparavant de l'armée allemande. Au son de fracas, de cris, s'était substituée cette musique au son grave. Cette combinaison liée-musicale, selon l'expression de François Jost et Dominique Chateau, a ainsi remplacé un bruit par une musique. Ce procédé a souvent été utilisé dans l'opéra par des compositeurs comme Wagner ou Ravel, afin d'appuyer des instants dramatiques et tragiques. Ou plus légers, comme les pas de Tamino accompagnés d'une musique ponctuelle et fluette dans *La Flûte enchantée*. Cette musique synchronisée avec l'action s'est dotée du surnom quelque peu péjoratif de mickeymousing, en raison de sa (trop) grande utilisation dans les films d'animation de Walt Disney. La technique commence ainsi son essor dès 1929 dans la série des *Silly Symphonies*, dont la musique est composée par Carl Stalling. L'action est ici véritablement portée par la musique. Dans *Mickey Mouse, sa vie et ses œuvres*, Richard Holliss et Brian Sibley analysent l'élaboration du film *Steamboat Willie*:

« Mais comment synchroniser des dessins avec une piste sonore ? Disney n'en a pas la moindre idée... Heureusement, il vient d'engager un nouvel animateur, Wilfred Jackson, qui a quelques connaissances musicales. Jackson lui joue à l'harmonica les deux thèmes du film, *Steamboat Willie* et *Turkey in the Straw*, de façon à ce qu'il choisisse le bon tempo. Ensuite, avec un métronome, le film défilant à 24 ou 25 images/seconde, il suffit de coupler les temps forts de l'action à la trame sonore, qui interviendra toutes les 8, 12, ou 16 images. On obtient ainsi une sorte de story-board doublé d'une partition qui va servir de feuille de travail aux animateurs. Et la baguette pourra frapper le tambour, la brique toucher le sol à l'instant précis où le musicien frappera sa grosse caisse⁴³... »

Cette technique, développée ensuite par le directeur musical Carl Stalling, est nommée le *click track*. Dotés d'écouteurs, les musiciens et le chef d'orchestre écoutent une pulsation, telle un métronome, qui bat le rythme de l'action. Cette pulsation est la même qui sera imposée aux animateurs, de sorte que la musique

43. Richard Holliss et Brian Sibley, *Mickey Mouse, sa vie et ses œuvres*, éd. Hachette/Edi Monde, 1986

peut ainsi être élaborée avant même que le film soit achevé. C'est le même compositeur qui réalise la bande sonore de *Flip the frog*, où l'utilisation du mickeymousing est omniprésente. Plus tard, Tex Avery utilise aussi le procédé dans un cartoon tel que *Slap happy lion*, la musique mimant par exemple le mouvement de la mâchoire du lion. Cette synchronisation surnaturelle, si elle a connu une sorte de désuétude, continue d'influencer de nombreux films d'animation. En 1988, Miyazaki et son compositeur Joe Hisaichi l'utilisent dans *Mon voisin Totoro*, symbolisant le vol des papillons par des traits de flutes, appuyant la chute d'un gland par un coup de cymbale, ou variant le rythme de la musique en fonction de la vitesse de déplacement des personnages. Jusqu'à aujourd'hui encore, mais utilisée de manière plus subtile, la technique est toujours vivante comme le prouve *When the day breaks*, réalisé en 2008. Un robinet y fuit avec des sons de gouttes d'eau superposés à des notes de piano. La musique n'est plus une simple métonymie du bruit, mais une interprétation décalée du réel.

Cet asservissement de la musique à l'action est incarné dans la fiction par le compositeur Max Steiner. Dès 1935, dans *Le mouchard* de John Ford, des notes de musique s'additionnent au bruit des pièces tombant sur la table, ou imitent le bruit d'une gorgée de bière. Mais c'est surtout avec *King-Kong*, sorti en 1933, que Max Steiner impose son style à Hollywood. Dans ce long-métrage fantastique, chaque chute d'un personnage est aussitôt soulignée par la musique, chaque descente d'escalier correspond à une descente harmonique, et chaque coup de couteau asséné au gorille libère des violons aux cris stridents. Cette musique devenue bruit intrigue d'autres réalisateurs hollywoodiens tels que Howard Hawks dans la séquence d'ouverture de *Rio Bravo*, où c'est la musique qui sonorise les pièces jetées dans le crachoir, ainsi que les coups donnés par les personnages. Les bruits sont avalés par la musique, qui les recrache en *stinger*, « cet accord ponctuel, ce trémolo dramatique, cette cellule brève, voire, par élimination, ce silence subit, qui viennent, isolés de tout discours musical, ponctuer, souligner, marquer une révélation brutal, une déconvenue subite, un éclair de compréhension »⁴⁴. Cette ponctuation musicale, en marquant une parfaite adéquation à l'action, conforte le spectateur dans une réalité purement cinématographique. Bernard Hermann, maître de ce soulignement musicale, ou *underscoring* selon l'expression anglaise,

44 . Michel Chion, *La musique au cinéma*, op. cit., p. 126.

transcende la technique dans *Vertigo*, ou encore dans *Psychose* avec les célèbres accords aigus symbolisant les coups de couteaux mortels. Le compositeur affectionne tout particulièrement ces points de synchronisme à la portée dramatique, et en peuple le film *Citizen Kane* dès le prologue quand la lumière d'une chambre s'éteint en adéquation avec un accord musical martelé par son orchestre. Le mickeymousing est ici inséré dans une musique de fosse, tel un élément intradiégétique qui vient réveiller, interpeler la musique d'ambiance. Le film *Carrie*, réalisé par De Palma, contredit lui aussi cette utilisation isolée du mickeymousing. Pino Donaggio synchronise ainsi progressivement la musique de fosse, la conduit peu à peu vers un climax qui s'orchestre finalement parfaitement avec la chute dramatique du seau rempli de sang. Le compositeur répond ainsi aux accusations du musicien Maurice Jaubert concernant le mickeymousing, pour qui « pareil procédé prouve une méconnaissance totale de l'essence de la musique. Celle-ci se déroule d'une manière *continue*, selon un rythme organisé dans le temps. En la contraignant à suivre servilement des faits et gestes qui eux sont *discontinus* et n'obéissent pas à un rythme défini mais à des réactions physiologiques ou psychologiques, on détruit en elle ce par quoi elle est musique pour la réduire à son élément premier inorganique, le son » ⁴⁵. Englué dans la musique de fosse, le mickeymousing contredit alors cette discontinuité condamnée par Jaubert dans des films comme *Spiderman*, où le héros escalade une facade d'immeuble à main nue dans une orchestration harmonieuse, ponctuée à chaque fois que le héros pose une main sur le mur. Le film *Pee-Wee* adapte avec humour ce mickeymousing orchestrale. Tandis que le héros se précipite au rythme effréné de la musique chez celui qui a volé son vélo, Danny Elfman martèle de grands coups de cymbales chaque coup toqué à la porte par le héros fétiche et maigrelet. Le mickeymousing révèle ici avec ironie la menace impuissante du héros.

Toutefois, cette discontinuité musicale dénoncée par Maurice Jaubert frappe peut-être davantage le spectateur, alors surpris par la musicalité soudaine de la vie. Tout l'humour de Tati est justement contenu dans cette surprise musicale, quand subitement les bruits d'une portière sont remplacés par une caisse claire dans *Mon oncle*, évoquant le monde du cirque où tout est ponctué par une batterie. Ou quand

⁴⁵ . Maurice Jaubert, *Conférence de 1937*, paru dans *Défense et Illustration de la musique dans le film*, écrit par Henri Colpi, 1963, p. 45.

chaque porte se ferme en pinçant les cordes d'un violoncelle dans *Les vacances de Mr Hulot*. C'est aussi cette discontinuité qui révèle toute la poésie mélancolique des gestes et des objets dans *Jour après jour*. Dans cette réalité décalée, les bulles éclatent dans un tintement métallique, les hommes tapotent d'énormes rouleaux de feuilles dans un vrombissement tonitruant de percussions, les roues tournent dans un bruit de symbale. Le compositeur Blackburn est-il l'héritier de Max Steiner ? Peut-être, mais de manière plus atonale. Les sons clairs et harmonieux de Steiner s'opposent aux aléas, et à l'abstraction des accords de Blackburn. Ainsi quand des ouvriers tapent sur un plafond, les coups dégagent une cascade de fausses notes au piano. Et l'ouverture d'une porte vers l'extérieur de l'usine lance un cortège de notes libres de toute harmonie. Une dissonance pleine de poésie encore dans *Katia et le crocodile*, réalisé par Simkova. Dans cette histoire où des enfants s'engouffrent dans une course folle pour retrouver des animaux perdus dans la ville, les bruits de revolvers se transforment en grosse caisse, et les impacts sur les vitres en coups de cymbale. C'est toujours grâce à cette discontinuité qu' Oliver Stone exprime toute la tension apocalyptique de son film *Nixon*, alors qu'une fleur se fane dans un bruit d'explosion représenté par des accords martelés au piano. Robbe-Grillet, quant à lui, se sert de cette décontextualisation musicale pour accroître le mystère sur la véracité du récit. Robin déclenche ainsi des accords harmoniques à chaque ouverture de porte alors qu'il explore un bâtiment public. *L'homme qui ment*, tel un chef d'orchestre, raconte l'histoire. Elle n'est plus objective, mais soumise à l'interprétation du narrateur.

Le mickeymousing, malgré les possibilités dramatiques, humoristiques et narratives qu'il offre, est aujourd'hui peu utilisé dans le cinéma. Il est même raillé par les compositeurs de musique de films, dont Michel Legrand dans *Cléo de 5 à 7*. Interprétant son propre rôle, il commente d'une envolée lyrique au piano la banale absorption d'un verre d'eau. Pourtant, cette synchronisation parfaite de la musique ouvre des dimensions encore trop peu explorées. Avec subtilité, Truffaut lui confère par exemple un flottement poétique dans *Tirez sur le pianiste*. Le générique met ainsi en image une série de gros plans de marteaux qui frappent les cordes d'un piano, mais le son ne correspond pas exactement à l'image, la musique ayant été post-synchronisée à l'action par Delerue. S'opère alors un léger décalage entre l'image qui montre l'instrument et le rythme musical. C'est ce réel décalé que Michel

Chion met en scène dans son film *Eponine*. Alors qu'une enfant joue au piano, les notes qu'elle tape ne correspondent pas à la note entendue. En réalité, le réalisateur a post-synchronisé chaque note, inversant les notes aiguës par les notes graves, et vice-versa. Ainsi, quand la petite fille joue à gauche du clavier, le spectateur entend une note aiguë. Cette synchronisation parfaite trompe la réalité. Une réalité non plus donnée mais interprétée.

IV. Le silence, mensonge cinématographique

« Le cinéma sonore a inventé le silence ¹. »

« Jusqu'alors, en supposant que s'interrompe le flot constant de l'accompagnement musical, il n'y avait pas de vrai silence dans la fiction elle-même, mais seulement un silence imposé au spectateur par un cinéma sourd ². » Le silence naît avec le son, comme le démontre magistralement John Cage dans sa pièce 4'33". Dans cette oeuvre dont la seule contrainte est de respecter la durée de 4 minutes et 33 secondes, aucun son n'est produit par les musiciens. Mais les spectateurs, inévitablement, créent des sons accidentels (personnes qui toussent, se grattent, raclent leurs chaises, porte qui s'ouvre...). Le silence est alors engendré par la négation du son, il vit grâce aux bruits qui le sculptent. « 4'33" est une oeuvre musicale, car les éléments, sociologiques et logiques, sont également réunis pour que cette définition s'opère. Ailleurs, dans un autre contexte, 4'33" ne serait que toux, soupirs, craquements de piano, bruits d'étoffe des costumes et des robes quand bouge, sur son siège, un public désorienté... De fait, le son résulte de l'attitude adoptée face à lui. La qualité de l'écoute, la position de l'auditeur aussi, font qu'un silence devient musique, et, en cela, s'opère une fonction de ready-made des bruits, basée sur le déplacement et la place signifiante qu'ils occupent à un moment donné ³. »

Trumpet #7 de Crocker Coulson met ainsi en scène un musicien qui ne parvient plus à produire de sons car il est envahi par ceux des autres. Les bruits environnants lui imposent le silence. Un silence qui se définit comme un son aléatoire dans la vie, mais que le cinéma dompte, et compose artificiellement avec la bande sonore. « Il n'y a pas de silence en soi. Il n'y a qu'un silence monté. Un silence construit. Ne pas entendre/ne plus entendre : si les deux expressions semblent s'équivaloir, seule la seconde compose avec le silence et rend possible son avènement ⁴. » Et si le cinéma taisait un bruit, une parole, une musique que l'image suggère ? Le son, alors, ne serait entendu que dans l'esprit du spectateur. Un son mental qui frappe

1. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 50.

2. Michel Chion, *La voix au cinéma*, op. cit., p. 93.

3. Alexandre Castant, *Planètes sonores*, op. cit., p. 105.

4. Yannick Lemarié, *Silence ! Silence ?*, dans le dossier *Le son aujourd'hui*, paru dans *Positif*, n°589, Mars 2010, p. 111.

l'inconscient plus fort encore qu'un son audible. A la bande-sonore s'ajoute alors peut-être une bande-silencieuse, qui n'est pas simplement la négation de l'une, mais qui détient tous les sons suggérés, latents, puisés tant dans le film que dans l'inconscient du spectateur. Car si un homme marche dans une pièce, mais que ses pas sont silencieux, quels bruits feraient-ils ? Il existe autant de réponses que de points de vue. Une bande-silencieuse alors nourrie d'autant de sons mentaux que de spectateurs.

1. Le son en creux

Selon la définition de Michel Chion, un son en creux est un « son que l'image suggère mais que l'on n'entend pas, tandis que d'autres sons associés à la scène sont audibles, ce qui contribue à faire plus *sous-entendre* (en tant qu'absent) les précédents »⁵. Le son en creux crie alors dans l'esprit du spectateur, qui complète son absence par sa propre subjectivité. Dans *Playtime*, Tati met en scène cette absence sonore au salon des arts ménagers. Un inventeur allemand présente ainsi à son stand une porte qui ne claque pas, et dont le slogan affiche fièrement : « Claquez votre porte dans un silence d'or. » Tati joue avec humour de cette absence sonore quand un homme furieux claque violemment la porte, sans un bruit.

a. Le silence comme négation du bruit

Chez Tati, le son en creux déconcerte avec humour le spectateur. Lui-même, dans *Mon oncle*, marche dans un silence suspicieux alors qu'il est considéré comme le perturbateur. Il s'amuse par ailleurs de ce paradoxe à la fin du film en mettant en évidence des talons aiguilles de couleur bleue, qui pourtant ne produisent aucun bruit. C'est dans le contraste avec leur bruit optique évident que réside la subtilité du réalisateur. Afin de tourner en ridicule les vacanciers, Tati tait par ailleurs la voix de la mer dans *Les vacances de Mr Hulot*, ne laissant entendre que les cris paniqués et soucieux des baigneurs. Pour un adulte, les vacances semblent en effet impliquer plus de crainte que d'apaisement. Enfin, le silence devient caricature sonore quand une voiture neuve dévale le pavé sans le moindre bruit, tandis que la voiture de Tati descend la rue dans un capharnaüm effroyable.

5. Michel Chion, *Le son*, Paris, Nathan, 1998, p. 232.

Ce mutisme est d'autant plus frappant qu'il contribue, dans certains films, à la dramatisation. C'est ainsi l'évanouissement de la rumeur de la ville qui confère une telle angoisse lorsque seuls les pas du tueur de *Fenêtre sur cour* sont audibles. Cette focalisation sonore décontextualise le récit dans un silence asynchrone inquiétant. Le maître du suspense répète l'effet dans *Les oiseaux*, où le chant des enfants couvre contre toute vraisemblance le bruit des corbeaux qui s'amassent dans la cour d'école, provoquant un sentiment d'impuissance face au drame qui se prépare. Le spectateur, désarmé, désorienté, ne peut alors que découvrir avec effroi les centaines d'oiseaux qui pullulent et menacent l'école dans le plan suivant, assourdi par un son tonitruant de croassements. Cette impossibilité d'appréhender le son crée une tension d'autant plus forte qu'elle fait appel à l'imaginaire du spectateur. Chabrol tait ainsi les bruits du paysage bucolique dans *Alice ou la dernière fugue*. Ni vent ni bruits d'oiseaux ne viennent conforter le spectateur dans ses repères. Seuls les bruits de pas sur le gravier sont audibles. Chez Fellini, l'absence de son se concilie avec l'absence d'image. Dans *Amarcord*, la scène de brouillard où le vieil homme est perdu n'a ainsi pour seul son que le bruit de la calèche, ou la cloche de la vache. Cet anéantissement sonore dramatise la scène, et devient le fil conducteur du film *Un grand amour de Beethoven* d'Abel Gance. L'histoire met en scène la perte de l'ouï du célèbre compositeur en privant le spectateur des bruits visualisés. Le spectateur devient alors sourd à son tour, et n'entend pas le bruit du marteau qui frappe le fer, ni la roue du moulin, ou le chant des oiseaux. La musique d'un troubadour qui joue du violon s'atténue peu à peu, jusqu'à s'éteindre complètement. Le silence se fait total, le spectateur ayant alors adopté le point d'écoute du compositeur. Une identification sonore que Robbe-Grillet, une fois de plus, fait vaciller. Dans *L'homme qui ment*, un verre se casse sans aucun bruit. Alors que le spectateur croyait vivre l'histoire en temps réel, il prend soudain conscience du mensonge dans lequel le film le noie. Le silence, comme l'histoire, n'est qu'un artifice, qu'une fabulation du narrateur.

b. La voix muette

« Dans une vidéo performance, *To cry until exhaustion* (Film noir et blanc de 18 min, 1970), un petit personnage, l'artiste Jochen Gerz, criait de

toute la force de ses poumons au sommet d'une colline du nord de Paris. Ce long cri peu à peu s'exténue, la voix devient de plus en plus rauque, se brise et s'évanouit entièrement. La bouche encore ouverte il expulse un *cri silencieux*⁶. »

Ce cri silencieux, comme une tentative avortée pour communiquer avec autrui, écrase l'image de sa puissance évocatrice. Ce silence de mort, ce vide bruyant, éclate dans *Cabaret* de Bob Fosse. Sous un pont de métro berlinois, deux personnages hurlent de toutes leurs forces mais le train couvre leurs cris, de sorte que le spectateur les voit crier mais n'entend pas le son de leur voix. Dans le contexte historique du film qui a lieu au moment de l'arrivée au pouvoir d'Hitler, ce cri muet semble symboliser cette impuissance, cette solitude effroyable dans lequel le pays est enfermé. L'homme, écrasé par l'histoire, ne peut plus s'exprimer. Dans *La corde*, mais aussi dans *Les oiseaux*, Hitchcock passe sous silence les cris de ses héroïnes, laissant au spectateur le soin d'aller combler cette absence dans son inconscient. Ainsi aucun son ne déchire l'écran quand la jeune femme découvre une centaine d'oiseaux noirs qui la menacent. Cette expérience sonore du cri étouffé fait écho à la performance des artistes Vito Acconci et Jay Jaroslav, que décrit Eliane Burnet : « Lors de *Sound barrier* (1971), nous retrouvons le cri, et cette fois un cri crié. Jay Jaroslav crie le plus fort possible tandis que Vito Acconci essaie de fermer cette bouche criante. Vito Acconci pense que le public s'identifie avec celui qui veut arrêter ce cri obsédant. Il s'agit de faire taire, de refouler ce cri qui dérange. Et peut-être un cri non-poussé est-il davantage frondeur qu'une vocifération de plus qui ne fait que rejoindre le vacarme habituel⁷. »

A ce mensonge cinématographique qu'est le silence, répond *L'homme qui ment*. Dans ce film, sa parole est donc silencieuse, vide de sens et de forme. Dans une auberge où l'on entend l'eau tomber dans un verre ainsi que le bruit des pas des clients, Trintignant s'adresse au patron. Ses lèvres bougent, mais aucun son ne sort de sa bouche dans une atmosphère sonore pourtant tout à fait audible. Le mensonge du protagoniste est aussi celui du narrateur, et c'est bientôt tous les personnages que le récit fait mentir. La voix n'a plus de poids. Volatile, elle s'efface. Dans l'auberge, la serveuse lave bruyamment un verre puis commence à discuter avec une amie. Dans un véritable dialogue de sourd, les lèvres se meuvent sans

6. Eliane Burnet, *Du cri au silence du cri*, paru dans *La bande sonore*, éd. Aleph, 2002, p. 40.

7. *Ibid.*, p. 41.

émettre aucune voix. Pourtant, les deux interlocutrices se répondent. Seul le spectateur est mis à l'écart du son, comme dans la scène où la pharmacienne s'adresse silencieusement à Trintignant. Le son est audible dans le récit falsifié, mais imperceptible pour celui qui vit dans une autre réalité. Seule l'adhésion au mensonge permet de briser le silence.

2. L'envahissement du silence

- « - C'est tellement calme ici ! Il semble que ce serait mal de faire du bruit, de troubler ce silence.
- En fait de silence, écoutez les oiseaux, ils font un vacarme !
- Leur chant fait partie du silence⁸... »

Dans ce dialogue extrait d'*Une partie de campagne*, de Renoir, le silence se définit comme une habitude sonore. Tout comme un paysage vu chaque jour endort l'oeil, un son reconnu et répété ne retient pas l'attention de l'oreille. Le silence n'est donc plus ici la négation des sons, mais le fait de ne pas les percevoir consciemment. Tout bruit, en tant que son désagréable et donc perturbant le sommeil de l'oreille, devrait alors être audible. Godard, dans *Bande à part*, s'insurge contre cette habitude sonore, cette inattention de l'oreille aux particularités de chaque son. Ainsi des amis qui s'ennuient au café décident de faire une minute de silence. « Un semblant d'éternité », dit un des personnages. Quand le silence commence, ce n'est pas les bruits du café que l'on entend, mais un silence complet. La surprise du silence totale réveille l'attention du spectateur aux bruits alentours quand l'un des protagonistes brise le silence. Ce que l'on entend dans le café n'est pas un brouhaha informe et paisible de sons qui s'annulent, mais une juxtaposition de bruits précis et définis. Ecouter le silence est donc soumis à la subjectivité de chacun dans sa propre perception des sons. Celui qui vit dans une forêt ne percevra pas le son d'une ville comme un ronronnement de voitures que l'habitude taira, mais comme un bruit incessant et irritable. La présence du silence dépend ainsi de l'écoute subjective du personnage. Dans *Que le spectacle commence*, de Bob Fosse, le héros se concentre entièrement sur ce qu'il est en train d'écrire. Les bruits alentour se transforment alors en sons, et s'évanouissent. Tandis qu'un banquet bat son plein à ses côtés, il n'entend plus que le bruit du crayon qui écrit. Michel Chion définit

8. Extrait d'un dialogue de *Partie de campagne*, réalisé par Jean Renoir, 1936

cette écoute comme caractéristique d'une extension nulle. « On pourrait parler d'extension nulle lorsque l'univers sonore est rétréci aux bruits qu'entend un personnage donné et lui seul, et qu'il n'en comporte aucun autre ⁹. » Cette extension implique alors un envahissement du silence. Un silence dont s'arme le personnage pour affronter sa propre histoire, qu'il soit considéré comme un pouvoir de domination et d'oppression, ou au contraire qu'il soit l'ultime arme de défense pour l'être opprimé, son seul moyen de résistance.

a. L'effet de suspension

Dans *Raging Bull*, Robert de Niro s'arme physiquement du silence pour affronter ses adversaires. Lors des combats, seuls les coups de poing sont alors audibles malgré la foule surexcitée qui entoure le ring. Le silence qui envahit la scène est la marque de ce que Michel Chion définit comme un effet de suspension. « Il y a suspension lorsqu'un son naturellement supposé par la situation, et en général entendu au préalable, se trouve insidieusement ou subitement supprimé, créant, le plus souvent à l'insu du spectateur, qui en ressent l'effet mais n'en localise pas l'origine, une impression de vide et de mystère ¹⁰. » C'est ce sentiment fantasmagorique qui imprègne *Rêves*, de Kurosawa. Alors que le héros épuisé est pris dans les tourments d'une tempête de neige, il voit une femme se pencher sur lui. Le ronflement assourdissant de la tempête s'éteint alors, malgré la pluie chaotique de flocons qui traversent toujours l'image. Le silence envahit ainsi l'esprit du personnage, délivrant toute la puissance de son hallucination. Illusion encore dans *Ascenseur pour l'échafaud*, de Louis Malle. Ici, c'est la musique de Miles Davis ainsi que les bruits de la rue qui s'arrêtent lorsque Jeanne Moreau croit reconnaître l'homme qui hante ses pensées. L'illusion dissipée, la musique accompagnée par la rumeur de la ville reprend progressivement.

Un même resserrement de l'extension spatiale s'introduit dans *Les enfants du silence*. Quand les deux amants se rejoignent lors d'un bal disco, le son de la fête disparaît petit à petit jusqu'à les enlacer dans une intimité silencieuse. A cet effet de suspension s'associe alors un onirisme auquel se prête Jean Vigo dans *Zéro de*

9. Michel Chion, *L'audio-vision, op. cit.*, p. 77.

10. *Ibid.*, p. 112.

conduite. Alors qu'un capharnaüm sonore et musical anime les élèves qui éventrent oreillers et matelas, un silence total s'impose quand le professeur ouvre la porte du dortoir, laissant le spectateur jouir de ce spectacle féérique de plumes voltigeant au ralenti dans les airs. C'est ce sentiment surnaturel qui imprègne *When the day breaks* lors de la scène de collision dans une rue commerçante. Aucun bruit urbain ne vient en effet troubler le son du citron qui tombe par terre et roule jusqu'à glisser dans une bouche d'égout. Les personnages tournent la tête et leurs vêtements se froissent dans un bruissement de tissus. Les pas de l'homme s'éloignent en résonnant, puis le son du feu de circulation indique qu'il passe au rouge. Le bruit de la ville est mis en suspension, créant inconsciemment un suspense qui anticipe un drame. L'homme, quelques instants plus tard, se fera écraser par une voiture. Le silence est prémonitoire.

b. Un silence qui appréhende la mort

«Le silence est souvent associé à l'idée de la mort. La mort se traduit par un arrêt du fonctionnement du corps: un arrêt du fonctionnement des organes (plus de circulation sanguine, de respiration, de battement de cœur), un arrêt de l'audition, un arrêt de la parole, un arrêt du mouvement. Elle représente aussi l'arrêt cérébral : plus de pensée, la fin d'un esprit intelligent. Tout se fige. La mort vient donc trouver sa place dans le silence : un corps devenu silencieux, placé sous terre, dans un cercueil silencieux. C'est l'une des raisons pour lesquelles le silence peut être effrayant. Etant associé à l'idée de la mort, il peut être associé à l'idée de la fin de toute vie ¹¹. »

C'est accompagné par ce silence seulement ponctué de bruits de pas que les deux condamnés se dirigent vers le lieu de leur exécution dans *Sacco et Vanzetti*, réalisé par Montaldo. Dans un néant sonore similaire, *Mesrine* se recueille avant l'attaque finale du film de Richet. La tension semble avoir tué tous les bruits environnants. Un climat sourd arrache les personnages de la réalité, à tel point que dans *Nuits de Cabiria* ce n'est plus la simple volonté de l'homme qui le pousse au meurtre, mais toute la bande sonore du film. Ainsi la prostitué qu'il souhaite tuer au bord de la falaise se retrouve entourée d'une nature muette, amputée de bruits d'oiseaux, et de toute vie. L'angoisse se concentre dans cette vie censurée, à l'instar de *Libera Me* d'Alain Cavalier. Le film dénonce ici la dictature sans moindre musique ni parole.

11. Milène Chave, *Le mutisme au cinéma*, Mémoire de fin d'études et de recherche, ENS Louis Lumière, Section son, disponible sur <www.ens-louis-lumiere.fr>, 2009

«*Libera me, domine, de morte aeterna*, Libère-moi, seigneur, de la mort éternelle. Réquisitoire muet contre toute forme d'oppression ¹². » Le silence omniprésent devient alors cette arme à double tranchant, symbole de l'oppression pour les bourreaux, et ultime résistance pour les prisonniers et les citoyens occupés. Un silence qui combat la soumission en jetant une pincée de sel dans le vin d'un policier, en confectionnant des faux passeports, en crachant sur un policier. Mais aussi un silence soumis, étouffé par la peur de révéler un nom, de parler. Dans ce film à l'engagement radical, le silence incarne autant la mort que la pulsion de vie. *Cris et chuchotement* révèle avec effroi ce bruit assourdissant du silence, cri d'une famille devant l'agonie d'une des sœurs. Pour Bergman, le silence n'existe pas, il est cerné d'une multitude de bruits: le vent, le souffe, la respiration, le tic tac d'une horloge. Le silence est porteur du temps qui s'écoule. Il est la musique qui accompagne la mort. Il est le mouvement de bouche impuissant qui préfigurait la femme malade de *Persona*, et qui éclate ici dans la bouche d'Agnès, la soeur mourante. Sa voix lui échappe, et ne laisse échapper que des mots déjà morts. Présence du temps suspendu, le silence agonise à travers les corps.

c. Le silence comme passage du temps réel au temps imaginaire

A propos d'*Hiroshima mon amour*, François Jost écrit : « L'homme et la femme se trouvent à Hiroshima dans un café. Les souvenirs de la guerre remontent progressivement à la surface, matérialisés par des images de Nevers. Pendant que ce flot visuel se substitue au lieu d'où part le récit, on continue toutefois à entendre l'ambiance sonore qui en émane – et notamment la musique jouée par le juke-box – jusqu'au moment où elle disparaît, comme effacée par la montée émotive du passé. Enfin, lorsque l'héroïne finit par confondre son amour allemand et sa rencontre d'Hiroshima, une brusque giflette du japonais met fin à l'hallucination, provoquant du même coup la reprise des bruits et de la musique du bar. Cette *ambiance* est bien en l'occurrence déliée puisqu'au début de la séquence aux images de Nevers, l'ancrage se perd, sans qu'on l'oublie pour autant, le son devenant libre par rapport au contexte qui l'accompagne. La jeune femme semble voir ses souvenirs, en même temps qu'elle entend ce qui se passe dans le lieu où elle se trouve. Il est clair que l'occurrence déliée qui intervient sur le flash-back tire sa raison d'être du fait que

12. Synopsis du film

nous adoptons le point de vue de l'héroïne (et son ambiguïté puisqu'il nous situe à la lisière de l'instant qu'elle vit et de son passé) ¹³. » En réintroduisant les bruits du présent, la gifle marque clairement cette transition temporelle du souvenir au temps réel. Mais cette frontière peut être déterminée de manière plus discrète, comme dans les films de Robbe-Grillet qui oscillent constamment entre onirisme et naturalisme. Afin de construire cet imaginaire incertain, Michel Fano supprime les fonds sonores de certaines scènes de *L'homme qui ment*. Ainsi une rue est privée de ses sons habituels de voitures et des conversations de passants égarés, un café est dépouillé de son brouhaha. Le silence envahit alors la bande sonore dans un flottement temporel où la distinction entre rêve et réalité devient floue. Le silence devient ambigu. Est-il une tromperie de la réalité ? Ou la réalité du rêve ?

3. La dissonance du silence optique

Selon Jean Painlevé, « le cinéma a toujours été sonore » ¹⁴. En effet, le cinéma muet, s'il caractérise une absence de son, n'est en rien un cinéma silencieux. Le contenu des images montre un son qui n'est pas physique mais mental. « Le cinéma muet bruissait donc d'un vacarme de sons sous-entendus ¹⁵. » Dans *Paranoid Park*, Gus Van Sant joue de ce sous-entendu pour interpeler le spectateur dans une scène où Alex annonce à sa petite-amie qu'il la quitte. Au moment où il vient lui parler dans le skate park, le son est coupé, remplacé par une musique classique légère. Le visage de la jeune fille se durcit soudainement, elle s'énerve et crie sur Alex, dans un mutisme que seul la musique vient contredire. Le spectateur cherche alors à lire sur les lèvres de la jeune fille, à scruter les moindres traits de son visage pour en percevoir l'émotion. Alex n'est jamais montré, comme si le film avait adopté son point de vue, muet dans sa bulle, indifférent à l'émotion de Jennifer. Le silence plonge ainsi le spectateur dans un point de vue subjectif, et sous-entend les hurlements de la jeune femme plus forts encore que s'ils avaient été audibles.

Eliane Burnet analyse cet hurlement muet dans son article *Du cri au silence du cri*. « Son implicite, son non expulsé, non exprimé, non manifesté, retenu, jugulé, étranglé, enrayé, muet. Son dont on a seulement les traces ou les conditions

13. François Jost, *L'oreille interne – propositions pour une analyse du point de vue sonore*, op. cit.

14. Cité par Michel Chion dans *La voix au cinéma*, op. cit., p. 20.

15. Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, op. cit., p. 14.

visuelles. Son qui n'est pas entendu par l'oreille mais par l'oeil, saisi dans une expérience qui ne relève plus de l'audition. Cette absence de son là où le spectateur était en droit de l'entendre surprend et parfois inquiète à tel point qu'elle entraîne la réflexion sur ce décalage. Pourquoi ces *machines* à produire des sons ou à les restituer restent-elles muettes ? L'oreille – réduite à la surdité- n'est plus d'aucun secours, l'oeil doit prendre le relais pour élaborer une réponse à cette étrange absence/présence ¹⁶. » Ces images sonores donnent l'impression d'entendre, et trompent le spectateur sur la véracité sonore. Elles créent un son mental que le spectateur croit réaliste, objectif, alors qu'il n'est vrai que dans son esprit. Le silence crée ainsi une dissonance sonore, une disjonction entre son mental et objectif, et modifie intérieurement la réalité.

a. L'image sonore

« Ecoute-moi avec les yeux,
puisque ton oreille est si loin,
et d'un chagrin absent, sous ma plume,
écoute en échos mes plaintes ;
et puisque ma rude voix ne te parvient,
écoute-moi sourd, car je me plains muette ¹⁷. »

L'image sonore écoute avec les yeux. Si elle croit répondre à la loi naturelle de la causalité, elle est pourtant soumise à l'expérience personnelle de chaque spectateur. Au gros plan d'une femme qui crie, chacun y associera une voix propre. Cette conception s'oppose à celle de Bazin, pour qui l'image sonore vise une « réconciliation totale de l'image et du son » ¹⁸. Elle serait au contraire une dissociation absolue entre image et son, car chacun a sa propre perception du son suggéré. Griffith utilise ce son sous-entendu par l'image dans *La conscience vengeresse*. Afin de représenter les battements de cœur qui obsèdent le meurtrier, Griffith enchaîne ainsi des gros plans d'un crayon frappant une table et d'un pied tapant le sol. Dans *La passion de Jeanne d'Arc*, l'image sonore devient une métaphore du langage. Craignant de briser la fluidité de la narration en intercalant

16. Eliane Burnet, *Du cri au silence du cri*, op. cit., p. 44.

17. Sainte Thérèse d'Avila

18. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 136.

des sous-titres, Dreyer réduit les dialogues à leur plus simple expression et laisse le spectateur lire sur les lèvres en gros plan les *oui* et les *non* mimés par l'héroïne. Le réalisateur met ainsi en scène un son fantôme, et fait écho aux sculptures sonores de Christian Marclay, décrites par Anne Griffon : « L'artiste, à son tour, multiplie les objets qui renvoient aux sons absents leur présence : des haut-parleurs intégrés dans une table (*Tête-à-tête*, 1990), un cor encastré dans un tabouret (*Stool*, 1992), 14 000 disques compacts installés sur le sol du musée de Jérusalem en 1992, disques 78 tours, bandes magnétiques et pochettes de disques vides (*Ghost Quartet*, 1990), un téléphone. Le son est physiquement absent et pourtant il possède une certaine présence dans son silence : dans le sillon du disque, dans la pochette vide, dans le téléphone qui se tait, un son *fantôme* vient hanter ces objets silencieux. Le sculpteur met en jeu dans l'espace toutes les conditions d'une émergence sonore tout en maintenant l'oeuvre muette, le son implicite. Tout est en place pour invoquer le bruit, la musique, toute l'oeuvre y tend mais pourtant se tait ¹⁹. »

C'est cette contradiction d'une oeuvre bruyamment silencieuse que Poudovkine met en scène dans *La mère*. Celle-ci vieillit son défunt mari dans une immobilité glaciale. Mais comment exprimer le silence dans un film muet ? Poudovkine se sert des images sonores pour sculpter optiquement le silence. Le spectateur voit alors en gros plan des gouttes qui tombent d'un robinet avec une régularité morbide, un panoramique détaille une conduite d'eau dont le bruit discret et rauque s'invite dans l'esprit du spectateur. A partir de cette construction purement cinématographique, le silence devient visuel. En d'autres termes, Poudovkine crée une image sonore du silence. Un silence purement subjectif, mais physiquement matérialisé dans l'esprit du spectateur. Il évoque en cela le film *Le plaisir* de Marcel Ophüls. L'action se tient dans une maison de campagne où règne un silence absolu. « Or, ce silence, s'il ouvre d'abord magnifiquement sur un espace de nuit pastorale quand Rosa ouvre une fenêtre, il l'obture ensuite. En effet, les personnages urbains sont désorientés par cette absence de bruit qui *casse les oreilles*. Dès lors, le silence est intimement lié à une dynamique contradictoire de l'espace qu'il ouvre (l'horizon nocturne) puis qu'il ferme (l'intérieur de la maison). Il produit une torsion spatiale. Le silence étouffe l'horizon peu à peu. Le son serait un volume, le silence une surface ²⁰. »

19. Anne Griffon, *Le silence à l'oeuvre*, catalogue de l'exposition *Klangsculturen Augenmusik*, Ludwig Museum de Coblenz, 1995

20. Alexandre Castant, *Planètes sonores*, op. cit., p. 164.

b. Le film absolu

Dans *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, le spectateur est amené à devenir un *ciné-oeil* à travers un film muet aux expérimentations visuelles déconcertantes d'inventivité. « Sans son extrinsèque, l'oeuvre est intrinsèquement sonore, construite comme une musique pour l'oeil à l'aide de *ciné-phrases* crescendo, apothéose, decrescendo. L'ouvrage est d'ailleurs défini depuis sa naissance comme une symphonie visuelle ²¹. » Si les images sonores laissent éclater des sons, leur rythme et leur enchevêtrement créent ainsi une véritable musique mentale. C'est l'enchaînement de sons implicites, portés par les images et la musicalité du montage, qui orchestre le film. Des groupes de musiques tel que Cinematic Orchestra, ou encore le Ziveli Orkestar, ont mis sur partition leur propre interprétation des images. Mais la beauté du film réside dans ce non-dit, cette musique imperceptible qui s'imisce inconsciemment chez le spectateur. Une musique propre à chacun.

« L'aspect musical du film est porté par le mouvement des images, leur accélération, leur ralenti, tandis qu'elles représentent la vie urbaine dans la multiplicité de ses situations. Mais au regard de cette référence à une structure musicale, la figuration des sons s'opère : plans fixes sur des instruments ou des machines qui désignent une source sonore (qui peut aussi être une boucle), superposition d'images qui évoquent le bruit à travers un chaos visuel, tremblement qui met en scène une métaphore du déplacement physique du son. La figuration du monde sonore dans *L'homme à la caméra* contribue ainsi à nourrir cette oeuvre de l'utopie des images avec une écriture en creux de la musique, des sons et des bruits ²². »

Afin de saisir toutes les nuances expressives de cette musicalité interne, certains souhaitaient voir les films muets dans le silence total, sans accompagnement musical à l'intérieur de la salle ou bruiteur derrière l'écran. C'est seulement éveillé dans ce silence d'apparat que le spectateur est à même d'ouvrir ses yeux aux sons. Viking Eggeling avait réalisé en 1924 une première tentative de film absolu avec *La symphonie diagonale*. Ici, des formes géométriques et abstraites battent un rythme

21. Frédéric Devaux, *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*, éd. Yellow Now, coll. Long-métrage, 1990, p. 50.

22. Alexandre Castant, *Ibid.*, p. 157.

qui reste creux. Aucun son ne s'en dégage car le film n'associe pas d'images sonores, mais des images muettes. Romain précise : « Un *cinéma-pur* sans images intelligentes et émouvantes par les actes qu'elles décrivent ou par le sens qui s'en dégage, est un cinéma-mort, inexistant même dans son rythme et ses combinaisons plastiques et visuelles ²³. » La symphonie visuelle ne peut prendre vie qu'en se libérant d'un film purement technique. Le silence doit se peupler de bruits émanant de l'image, animant le spectateur d'une nouvelle réalité sonore. Une réalité subjective que lui seul connaît. Le film absolu invente alors une polysémie sonore contre tout naturalisme.

« La musique, dans le cinéma muet, ne se limite pas à celle présente *acoustiquement*, si l'on peut dire, sous l'écran et dans la salle. Elle se situe dans l'écran même, l'écran où des créateurs comme Murnau, Eisenstein, Epstein, Gance essaient de faire entrer la musique, recrée, transmutée en images mouvantes. Et jamais sans doute on ne fut si prêt d'y parvenir, en même temps que sous l'écran - condition pour cette transmutation - se jouait une musique plus matérielle, plus infirme, moins *idéale*. La musique réelle valorisait en effet, par ses manques mêmes, celle dont l'écran donnait l'évocation idéale, immatérielle. (...) Le cinéma muet a donné, jusque dans ses plus sublimes essais, tels que *L'aurore* (1927), l'illusion - et non la réalité - de l'absolu pur ²⁴. »

23. Paul Romain, *Rêve, musique et cinéma. Le Film peut traduire et créer le Rêve*, paru dans *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 67, 15 août 1926, p. 11-14.

24. Michel Chion, *La musique au cinéma*, op. cit., p. 58.

Conclusion

- « - Vous avez entendu ce bruit ?
- Quel bruit ?
- Le bruit d'une none qui court dans la forêt ¹. »

Le son est volatile, sauvage et hasardeux. Quand le cinéma libère l'image de son évidence sonore, il évoque alors une nouvelle réalité, non plus naturaliste mais accidentelle. Ce nouveau rapport audiovisuel, où bande-image et bande-sonore fusionnent leurs différences, engendre un nouvel organe, la bande-silencieuse. Lieu du sous-entendu, la bande-silencieuse se nourrit des sons mentaux qui frappent la subjectivité du spectateur. Elle est le lieu où s'opère la disjonction entre son présumé et son entendu. Elle est l'inévitable voix qui permet à la bande-sonore d'exister indépendamment de l'image. Certes le naturalisme sonore ajoute une crédibilité au récit fictif, mais son omniprésence freine la puissance évocatrice du cinéma. Déréaliser le son, associer une image véridique avec un son dissonant, cette *fusion de la déchirure* selon l'expression de Deleuze, crée alors une réalité poétique.

Dans le long-métrage documentaire *Le sommeil de la foule* ² que j'ai réalisé avec Cyprien Leduc, nous avons tenté de représenter cette réalité onirique. « Le film tente de représenter une foule qui se libère par le rêve. Un rêve qui se nourrit du réel, et où la foule peut enfin se perdre. Le rêve imprègne alors peu à peu l'image. La foule se dématérialise, et ne dessine plus que des présences à travers des ombres ou des reflets. Les formes et les couleurs se distordent. Le temps se fixe, se dilate, se contracte, devient discontinu, aléatoire. Cette montée onirique culmine vers la fin du film où plusieurs temporalités habitent une même image. Cette volonté de confondre rêve et réalité se nourrit de la musique concrète initiée par Pierre Schaeffer qui dévoile la musicalité des bruits. Ainsi les voix, le vrombissement du métro ou l'écho des pas se transforment-ils peu à peu en un rythme harmonieux. La musique minimaliste de Steve Reich ou Philip Glass imprègne ce rêve sonore : à l'image d'une foule, elle s'efface, s'oublie par la répétition. Et une fois le spectateur envoûté dans ce cycle, il se retrouve seul face à son rêve collectif. C'est donc ce rêve

1. Extrait de dialogue de *L'homme qui ment*

2. Edité en DVD chez l'Harmattan Vidéo en 2013. Sélection officielle Portobello Film Festival, Londres, Angleterre.

traversé par tous que nous avons voulu représenter, cet inconscient collectif dans lequel chacun d'entre nous, malgré lui, est plongé³. »

Cette musicalité des bruits est notamment représentée dans la séquence des pas⁴, où à chaque pas est associée une note de piano. Un mickeymousing qui tend vers une composition chaotique quand la foule s'invite à l'image, martelant la bande sonore d'une cascade de notes musicales. De même, la séquence d'ouverture de portes⁵ remplace le bruit par un son de trompette pour enfant. Chaque porte correspond alors à une note, et l'image des portes alignées devient la métaphore d'un clavier musical. Par ailleurs, le bruit se musicalise en rythme lors de la scène où une foule de personnes s'engouffrent dans un couloir⁶. Grâce à la post-synchronisation réalisée par l'ingénieur du son Marcus Beuter, leurs pas s'affrontent dans une harmonie improbable, et viennent déréaliser un peu plus encore l'image documentaire. Ainsi la foule s'engouffre malgré elle dans le rêve. Le ronflement des voyageurs endormis se transforme en un soupir d'accordéon⁷, une artiste compose une musique à six mains⁸, une phrase prononcée se répète à l'infini jusqu'à dégénérer en un son brut⁹, un musicien devient le chef d'orchestre de sa propre fragmentation sonore¹⁰. Nous avons ainsi voulu détourner le son, jusqu'à l'inverser quand les adeptes de Krishna chantent à l'envers¹¹. La musique qu'ils chantaient jusqu'alors est maintenant entendue en vitesse inverse, de sorte que l'on puisse croire qu'ils aient créé une sorte de cassure temporelle. A partir de ce moment, le film plonge entièrement dans le rêve.

Au-delà du récit, la dissonance audiovisuelle invite aussi à repenser le lieu de projection du film. En effet, de nouvelles dissonances sont à explorer, rendues possibles par les récentes avancées technologiques de la spatialisation sonore dans la salle de cinéma. Dans leur *Initiation au son*, Fortier et Ernould décrivent ce nouvel outil qui n'en est encore qu'à ses débuts. « Pendant très longtemps, les mixages pour

3. Note d'intention.

4. 13e minute du film.

5. 33e min.

6. 42e min.

7. 32e min.

8. 23e et 36e min.

9. 30e min.

10 . 38e min.

11 . 29e min.

le cinéma étaient monophoniques. Tous les éléments passaient par le même haut-parleur, on n'avait donc pas besoin de spatialiser le signal sonore. (...) Les effets de spatialisation deviennent de plus en plus sophistiqués. Sur les grosses consoles de mixage de cinéma, des joysticks programmables autorisent un placement fin des sons. Des effets spatialisateurs permettent de faire passer progressivement et automatiquement un son d'un haut-parleur à un autre. Quelques autres dispositifs spatialisateurs, donnant l'impression que la source sonore se déplace dans une *acoustique virtuelle* sont pour l'instant réservés à certaines applications musicales ou à des jeux informatiques. Ces dispositifs devraient s'appliquer prochainement au cinéma ¹². » Dès lors, le cinéma pourrait jouer avec cet asynchronisme de la spatialisation sonore, où un bruit venant de la droite de l'image serait par exemple entendu à gauche de la salle de cinéma. Où le son se déplacerait dans la salle, alors qu'il est fixe à l'image. *Philadelphia*, lors du procès, initie cette désorientation sonore malgré les faibles possibilités techniques encore offertes en 1993. Tom Hanks, proche de la mort en raison de sa maladie, est sujet à une hallucination. Le son d'ambiance jusque là situé dans les haut-parleurs gauche/droite/centre se déplace soudainement dans les haut-parleurs surround. Le son semble dorénavant provenir d'une source inconsciente, ne plus émaner de l'écran mais de l'esprit du spectateur. Le son vole alors son identité, s'empare instinctivement de ses sens, de tel sorte que la dissonance audiovisuelle incarne malgré lui sa propre subjectivité.

« Qu'est-ce qu'une pensée qui ne fait de mal à personne, ni à celui qui pense, ni aux autres ? Il faut se doter de concepts, d'images et de sons qui évitent les formes inoffensives par une nécessaire violence. Un film doit être la hache qui brise la mer gelée en nous ¹³. »

12 . Denis Fortier et Franck Ernould, *Initiation au son, Cinéma et audiovisuel*, Paris, éd. La fémis, coll. Ecrits/écrans, 1999.

13 . Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 176.

Bibliographie

Ouvrages sur le cinéma

- Altman** (Rick), *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*, Paris, Traduction française révisée par Jacques Lévy, éd. Armand Colin, 1992.
- Amiel** (Vincent), *Esthétique du montage*, Paris, Armand Collin, 2010.
- Balazs** (Bela), *Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, éd. Payot, 1949.
- Bazin** (André), *Qu'est ce que le cinéma ?*, éd. Cerf, 1975.
- Blackburn** (Maurice), *Récitatif*, Montréal, collection privée de Louise Cloutier, 1986.
- Blackburn** (Maurice), « *Interview de Maurice Blackburn en présence de sa femme Marthe, par Louise Cloutier, à leur domicile (Ville Mont-Royal)* », coll. privée Cloutier, 1980.
- Bonitzer** (Pascal), *Le regard et la voix*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1976.
- Bresson** (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Paris, NRF/Gallimard, 1975.
- Burnet** (Eliane), *Du cri au silence du cri*, paru dans *La bande sonore*, éd. Aleph, 2002.
- Castant** (Alexandre), *Planètes sonores*, Monografik éditions, 2010.
- Château** (Dominique) et Jost, (François), *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, 10/18, éditions de Minuit, 1983.
- Chion** (Michel), *L'audio-vision*, Paris, Nathan-Université, série "Cinéma et Image", 2005.
- Chion** (Michel), *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les Chemins de la musique »
- Chion** (Michel), *Un art sonore, le cinéma*, Paris, éd. Cahiers du Cinéma, Coll. « Cinéma Essais », 2003.
- Chion** (Michel), *Le son au cinéma*, éd. Cahiers du Cinéma/L'Étoile, 1994.
- Chion** (Michel), *La toile trouée*, Paris, Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, coll. Essais, 1996.
- Chion** (Michel), *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile, 1985.
- Chion** (Michel), *Le son*, Paris, Nathan, 1998.
- Chion** (Michel), *Technique et création au cinéma*, Paris, éd. ESEC, 2002.
- Daoust** (Yves), *Atelier sonore : idéologie – orientation – politique*, archives de l'ONF, 1977.
- Daney** (Serge), *Entretien avec Jacques Rivette*, paru dans les *Cahiers du cinéma* n°323/324, mai 1981.
- Deleuze** (Gilles), *L'image-temps*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.
- Deleuze** (Gilles), *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- Devaux** (Frédéric), *L'homme à la caméra de Dziga Vertov*, éd. Yellow Now, coll. Long-métrage, 1990.
- Eisenstein** (Sergueï), *Le Film : sa forme, son sens*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1976.
- Ernould** et Fortier, *Initiation au son, Cinéma et audiovisuel*, Paris, éd. La fémis, coll.

Ecrits/écrans, 1999

Gardies (André), *Alain Robbe-Grillet*, Paris, éd. Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1972.

Goudet (Stéphane), *Jacques Tati. De François le facteur à Monsieur Hulot*, Paris, éd. Petits Cahiers du Cinéma, 2002.

Gryzik (Antoni), *Le rôle du son dans le récit cinématographique*, éd. Lettres modernes, coll. Etudes cinématographiques, 1984.

Holliss (Richard) et **Sibley** (Brian), *Mickey Mouse, sa vie et ses œuvres*, éd. Hachette/Edi Monde, 1986.

Fano (Michel), *Le son et le sens*, dans *Cinemas de la modernité : films, théories*, Paris, éd. Klincksieck, 1981.

Faure (Elie), *Fonction du cinéma*, Paris, éd. Pion, 1953.

Fellini (Roberto), *Fellini par Fellini*, Paris, Flammarion, 2007.

Févy (Sébastien), *La mise en abyme filmique: essai de typologie*, éditions du CEFAL, 2000.

Fondane (Benjamin), *Ecrits pour le cinéma*, cité par Christophe Pons, *Nouvelles vagues de paroles*, Limoges, éd. IRIS, 1985.

Jullier (Laurent), *Actes de l'université d'automne - Musique(s) et cinéma(s)*, 2003.

Jullier (Laurent), *Le son au cinéma*, éd. Les Cahiers du cinéma/CNDP, 2006.

London (Kurt), *Film music*, éd. Arno Press, 1936.

Niney (François), *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, éd. De Boeck Université, 2000.

Panofsky (Erwin), *Style et matière du septième art, Trois essais sur le style*, Paris, Gallimard, 1996.

Pourvali (Bamchade), *Chris. Marker*, Paris, éd. Les petits cahiers, 2003.

Robbe-Grillet (Alain), *Oeuvre cinématographiques*, Paris, éd. vidéographique critique, Ministère des Relations extérieures – Cellule d'Animation culturelle, 1982.

Rochelle (Réal La), *Opérascope : le film-opéra en Amérique*, Montréal, éd. Triptyque, 2003.

Rochelle (Réal La), *Ecouter le cinéma*, Montréal, éd. Les 400 coups.

Tarkovski (Andreï), *Le Temps scellé*, éd. L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989.

Wenders (Wim), *La vérité des images*, traduction de Dominique Petit, Paris, éd. L'Arche, 1992.

Musique

Russolo (Luigi), *L'art des bruits*, Paris, éd. Allia, 2003.

Schaeffer (Pierre), *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.

Stravinsky (Igor), *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, 1942.

Poésie

Baudelaire (Charles), *Les fleurs du mal*, Paris, Lgf, 1972.

Rimbaud (Arthur), *Illuminations*, éditions Gallimard, coll. Folio Plus, 2010.

Art plastique

Griffon (Anne) , *Le silence à l'oeuvre*, catalogue de l'exposition *Klangsculturen Augenmusik*, Ludwig Museum de Coblenz, 1995.

Kandinsky (Wassily), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, éditions Gallimard, coll. Folio essais, 1989.

Littérature

Bosano (Françoise), *Guide pratique du malvoyant*, édition Grand caractère, 2007.

Duras (Marguerite), *India Song*, Paris, Gallimard, 1991.

Duras (Marguerite), *Nathalie Granger - suivi de La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1993.

Sacco (Christian), *Plaidoyer au roi de Prusse ou la première anamorphose*, éd. Buchet Chastel, coll. Littérature étrangère, 1980.

Documents numériques

Beaulieu (Julie), *De l'image-temps chez Duras, Resnais et Robbe-Grillet*, consultable sur <www.cadrage.net>, 2002.

Chave (Milène), *Le mutisme au cinéma*, Mémoire de fin d'études et de recherche, ENS Louis Lumière, Section son, disponible sur <www.ens-louis-lumiere.fr>, 2009

Chion (Michel), *Audio-vision : glossaire*, consultable sur <www.michelchion.com>, 2012.

Fischinger (Oskar) , cité par Philippe Langlois dans *Leonardo online*, consultable sur <www.olats.org>, 2001.

Périodiques

- Bilodeau** (Daniel) , *La synchronisation interne dans le cinéma de S. M. Eisenstein*, paru dans *Études littéraires*, vol. 20, n° 3, 1988.
- Bonitzer** (Pascal), *Les silences de la voix*, paru dans *Les cahiers du cinéma*, n°256, Février-Mars 1975.
- Comolli** (Jean-Louis), *Entretien avec André S. Labarthe*, par, paru dans *Images documentaires* n°55/56, 1er trimestre 2006.
- Daney** (Serge) , *L'orgue et l'aspirateur*, paru dans les *Cahiers du cinéma*, n°278-279, 1977.
- Delluc** (Louis) , *Séquences : la revue de cinéma*, n° 19, 1959.
- Fieschi** et Narboni, *Jacques Tati. Le champ large*, paru dans les *Cahiers du Cinéma* N°199, 1968.
- Giuliani** (Elizabeth), *Stanley Kubrick et la musique*, paru dans le *Bulletin des adhérents de l'AFAS*, n°20, automne 2001.
- Jost** (François) , *L'oreille interne – propositions pour une analyse du point de vue sonore*, parue dans *La parole au cinéma*, Paris, éd. IRIS, 1985
- Lemarié** (Yannick) , *Silence ! Silence ?*, dans le dossier *Le son aujourd'hui*, paru dans *Positif*, n°589, Mars 2010.
- Merleau-Ponty** (Maurice), *L'Ecran français*, n°17, 1945.
- Moles** (Abraham) , *Principes fondamentaux de l'acoustique des salles. III. Physiologie du bruit*, paru dans *La radio française*, 1948.
- Painlevé** (Jean), *Du documentaire*, paru dans *Servir*, 30 octobre 1947.
- Ramain** (Paul) , *L'influence du cinéma sur la musique*, les *Cahiers du Mois*, n° 16/17, 1925.
- Ramain** (Paul), *Rêve, musique et cinéma. Le Film peut traduire et créer le Rêve*, paru dans *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 67, 15 août 1926.
- Ramain** (Paul), *Controverses... Mise au point mort*, paru dans *Ciné-Ciné pour tous*, n° 77, 1er janvier 1927.
- Rivette** (Jacques), *Table ronde sur Hiroshima, mon amour d'Alain Resnais*, parue dans les *Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959.
- Robbe-Grillet** (Alain), *Piège à fourrure (exposé du système producteur)*, paru dans *Obliques*, n°16-17, 1978.
- Rochelle** (Real la) , *La pêche au son*, paru dans *24 images*, N°83-84, 1996.
- Ropars** (Marie-Claire) , *Le miroir des miroirs*, paru dans *L'Avant-Scène Cinéma* n°225, 1979.
- Siodmak** (Robert), *Du muet au parlant*, paru dans les *Cahiers du cinéma*, n°528, 1998.
- Simon** (Roland), *Maurice Blackburn nous explique comment on synchronise la musique et l'image des films au cinéma*, paru dans *Photo Journal*, 1946.
- Shulevitz** (Judith), *When sound is a character*, paru dans *The New York Times*, 18 août 1991.

Filmographie

Les films ne sont décrits que dans le premier chapitre où ils sont cités.

Introduction

Lang (Fritz), *M. le Maudit*, Allemagne, 1931
Pérron (Clément), *Jour après Jour*, Canada, 1962
Robbe-Grillet (Alain), *L'Homme qui ment*, France, 1968
Todd (Michael), *Le parfum d'un mystère*, Etats-Unis, 1960

I. Entre bruit et image, l'illusion du réel

Bergman (Ingmar), *Le silence*, Suède, 1963
Bergman (Ingmar), *Persona*, Suède, 1966
Carax (Léo), *Les amants du pont neuf*, France, 1991
Caro (Marc) et Jeunet (Jean-Pierre), *Bunker de la dernière rafale*, France, 1981
Caro (Marc) et Jeunet (Jean-Pierre), *Delicatessen*, 1991
Chaplin (Charlie), *Les lumières de la ville*, Etats-Unis, 1931
Clair (René), *Le million*, France, 1931
Coen (Joel), *Barton Fink*, Etats-Unis, 1991
Driessen (Paul), *Au bout du fil*, Pays-Bas, 1940
Duras (Marguerite), *India Song*, France, 1975
Epstein (Jean), *Le tempestaire*, France, 1947
Hitchcock (Alfred), *Psychose*, Etats-Unis, 1960
Hitchcock (Alfred), *Les 39 marches*, Angleterre, 1935
Ghatak (Ritwik), *L'étoile cachée*, Inde, 1960
Godard (Jean-Luc), *Prénom Carmen*, France, 1983
Godard (Jean-Luc), *Une femme est une femme*, France, 1961
Godard (Jean-Luc), *Soigne ta droite*, France, 1987
Godard (Jean-Luc), *Week-end*, France, 1967
Godard (Jean-Luc), *Hélas pour moi*, France, 1993
Godard (Jean-Luc), *Masculin féminin*, France, 1966
Godard (Jean-Luc), *A bout de souffle*, France, 1960
Godard (Jean-Luc), *Je vous Salue Marie*, France, 1985
Godard (Jean-Luc), *Pierrot le fou*, France, 1965
Godard (Jean-Luc), *Alphaville*, France et Italie, 1965
Lynch (David), *Elephant Man*, Etats-Unis, 1980
Lewis (Jerry), *Docteur Jerry et Mister Love*, Etats-Unis, 1963
Mamoulian (Rouben), *Love me tonight*, Etats-Unis, 1932
McTiernan (John), *Predator*, Etats-Unis, 1987
Noé (Gaspard), *Seul contre tous*, 1998
Pollack (Sidney), *Trois jours du condor*, Etats-Unis, 1975
Straub (Jean-Marie) et Huillet (Danièle), *Othon*, Italie, 1969
Tarkovski (Andreï), *Solaris*, Russie, 1972
Tati (Jacques), *Playtime*, France et Italie, 1967
Tati (Jacques), *Trafic*, France, 1971

Tati (Jacques), *Mon oncle*, France, 1958
Tati (Jacques), *Les vacances de monsieur Hulot*, France, 1953
Xie (Fei), *La jeune fille Xiao Xiao*, Chine, 1987

II. Entre voix et image : la voix discordante

Aldrich (Robert), *Le démon des femmes*, Etats-Unis, 1968
Bélanger (Fernand), *Le trésor archange*, Canada, 1996
Berlanga (Luis Garcia), *Bienvenue Mr Marshall*, Espagne, 1953
Bouchitey (Patrick), *La vie privée des animaux*, France, 1986
Bresson (Robert), *Le diable probablement*, France, 1977
Buñuel (Louis), *Las hurdes*, Espagne, 1933
Caro (Marc) et **Jeunet** (Jean-Pierre), *La cité des enfants perdus*, France, 1995
Clair (René), *A nous la liberté*, France, 1931
Cronenberg (David), *Festin nu*, Angleterre Canada et Japon, 1991
Crosland (Aland), *Le chanteur de Jazz*, Etats-Unis, 1927
Desplechin (Arnaud), *Rois et reine*, France, 2004
Donen (Stanley), *Singin'in the Rain*, Etats-Unis, 1952
Fellini (Federico), *8 ½*, Italie, 1963
Fellini (Federico), *Casanova*, Italie, 1976
Fellini (Federico), *La dolce vita*, Italie, 1960
Fellini (Federico), *Vittelloni*, Italie, 1953
Franju (Georges), *Le sang des bêtes*, France, 1949
Gilliam (Terry), *Las Vegas Parano*, Etats-Unis, 1998
Gilliam (Terry), *Tideland*, Canada et Angleterre, 2005
Godard (Jean-Luc), *Le petit soldat*, France, 1963
Godard (Jean-Luc), *France tour détour*, France, 1980
Goleszowski (Richard), *Creature comforts*, Angleterre, 1989
Hill (Gary), *Black/white/text, Mediations, Around and about*, Etats-Unis, 1979
Hitchcock (Alfred), *Les oiseaux*, Etats-Unis, 1963
Hitchcock (Alfred), *Blackmail*, Etats-Unis, 1929
Lang (Fritz), *La rue rouge*, Etats-Unis, 1945
Levinson (Barry), *Rain Man*, Etats-Unis et France, 1989
Lynch (David), *Elephant Man*, Etats-Unis, 1980
Marker (Chris), *Lettre de Sibérie*, France, 1957
Miyazaki (Hayao), *Princesse Mononoké*, Japon, 1997
Mizogucki (Kenji), *L'intendant Sansho*, Japon, 1954
Ophüls (Max), *Lola Montès*, France, 1955
Kubrick (Stanley), *Shining*, Etats-Unis et Angleterre, 1980
Resnais (Alain), *L'année dernière à Marienbad*, France, 1961
Resnais (Alain), *On connaît la chanson*, France, 1997
Robbe-Grillet (Alain), *Trans-Europ-Express*, France, 1967
Robbe-Grillet (Alain), *Glissements progressifs du plaisir*, France, 1974
Rohmer (Eric), *La femme de l'aviateur*, France, 1981
Rossellini (Roberto), *Stromboli*, Italie, 1950
Rossellini (Roberto), *Rome ville ouverte*, Italie, 1945
Rouch (Jean), *Cocorico ! Monsieur poulet*, France et Nigéria, 1974
Schulmann (Patrick), *Rendez-moi ma peau*, France, 1980
Svankmajer (Jan), *Possibilités du dialogue*, République Tchèque, 1982
Syberberg (Hans Jürgen), *Parsifal*, France et Allemagne, 1980

Tarkovski (Andrei), *Nostalghia*, Russie et Italie, 1953
Téchiné (André), *Souvenirs d'en France*, France, 1975
Toppor (Roland) et **Xhonneux** (Henri), *Téléchat*, France, 1983
Vinterberg (Thomas), *Festen*, Danemark, 1998
Visconti (Luchino), *Senso*, Italie, 1954
Von Dormael (Jaco), *Toto le héros*, France, Allemagne et Belgique, 1990
Von Sternberg (Josef), *The saga of Anatahan*, Japon, 1953
Welles(Orson), *Citizen Kane*, Etats-Unis, 1941
Welles(Orson), *Macbeth*, Etats-Unis, 1948
Welles(Orson), *Othello*, Etats-Unis, 1952
Welles(Orson), *Le Procès*, France et Italie, 1962
Welles(Orson), *Falsaff*, Suisse et Espagne, 1965
Welles(Orson), *Mr. Arkadin*, France Espagne et Suisse, 1965
Welles(Orson), *The Magnificent Amberson*, Etats-Unis, 1965

III. Entre musique et image : l'interprétation décalée du réel

Avery (Tex), *Slap happy lion*, Etats-Unis, 1947
Badger (Clarence), *The hot heiress*, Etats-Unis, 1931
Blackburn (Maurice), *Notes on triangles*, Canada, 1966
Brechy et **Dudow**, *Ventres glacés*, Allemand, 1932
Burton (Tim), *Pee-Wee*, Etats-Unis, 1985
Chaplin (Charlie), *Le dictateur*, Etats-Unis, 1940
Chaplin (Charlie), *Les temps modernes*, Etats-Unis, 1936
Chion (Michel), *Eponine*, France, 1994
Coppola (Francis Ford), *Apocalypse Now*, Etats-Unis, 1979
Corneau (Alain), *Série noire*, France, 1979
Curtiz (Michael), *Casablanca*, Etats-Unis, 1942
Del Toro (Guillermo), *L'échine du diable*, Espagne, 2001
De Palma (Brian), *Carrie*, Etats-Unis, 1976
Disney (Walt), **Iwerks** (Ub), *Steamboat Willie*, Etats-Unis, 1928
Disney (Walt), *Silly Simphonies*, Etats-Unis, 1929
Disney (Walt), *Fantasia*, Etats-Unis, 1946
Dovjenko (Alexandre), *La terre*, Russie, 1930
Duvivier (Julien), *Allo Berlin Ici Paris*, France, 1932
Duvivier (Julien), *Pépé le moko*, France, 1937
Eisenstein, (Sergueï), *La ligne générale*, Russie, 1929
Eisenstein, (Sergueï), *Alexandre Nevski*, Russie, 1938
Fellini (Federico), *Armacord*, France et Italie, 1973
Fincher (David), *Seven*, Etats-Unis, 1995
Fischinger (Oskar), *Optical Poems*, Etats-Unis, 1937
Forbis (Amanda), *When the day breaks*, Canada, 1999
Ford (John) *Le mouchard*, Etats-Unis, 1935
Ford (John), *Les deux cavaliers*, Etats-Unis, 1960
Forman (Milos), *Amadeus*, Etats-Unis, 1984
Froelich et **Roussel**, *La nuit est à nous*, France, 1930
Genina (Augusto), *Prix de beauté*, France, 1930
Gondry (Michel), *Around the world*, France, 1997
Gondry (Michel), *Star Guitar*, France, 2002
Gondry (Michel), *The hardest button to button*, France, 2003

Halperin (Victor), *Les mort-vivants*, Etats-Unis, 1932
Hathaway (Henry), *L'impasse tragique*, Etats-Unis, 1946
Hawks (Howard), *Rio Bravo*, Etats-Unis, 1959
Hill (Gary), *Electronic linguistic*, Etats-Unis, 1977
Hitchcock (Alfred), *Vertigo*, Etats-Unis, 1958
Hitchcock (Alfred), *Fenêtre sur cour*, Etats-Unis, 1954
Hitchcock (Alfred), *L'inconnu du Nord Express*, Etats-Unis, 1951
Hoedman (Coe), *Tchou-tchou*, Canada, 1972
Howard (William), *The Cat and the fiddle*, Etats-Unis, 1934
Issac (Julien), *Territories*, Angleterre, 1984
Ivens (Joris), *Philips Radio*, Pays-Bas, 1931
Iwerks (Ub), *Flip the frog*, Etats-Unis, 1930
Jackson (Peter), *King-Kong*, Etats-Unis, 1933
Kubrick (Stanley), *Orange mécanique*, Angleterre, 1971
Lang (Fritz), *Testament du docteur Mabuse*, Allemagne, 1933
Laughton (Charles), *La nuit du chasseur*, Etats-Unis, 1955
Lipsett (Arthur), *Very nice, very nice*, Canada, 1961
Lye (Len), *Free Radicals*, Nouvelle Zélande, 1980
Mc Laren (Norman), *Blinkity Blank*, Canada, 1955
Mc Laren (Norman), *Synchromy*, Canada, 1971
Mc Laren (Norman), *Le Merle*, Canada, 1958
Mc Laren (Norman) et Lambart (Evelyn), *Caprice en couleurs*, Canada, 1949
Miyazaki (Hayao), *Mon voisin Totoro*, Japon, 1988
Niblock (Phil), *The movement of people working*, Angleterre, 2003
Niccol (Andrew), *Lord of war*, Etats-Unis, 2005
Reed (Carol), *Le troisième homme*, Etats-Unis, 1949
Resnais (Alain), *Muriel*, France, 1963
Resnais (Alain), *Nuit et brouillard*, France, 1955
Resnais (Alain), *Hiroshima mon amour*, France, 1959
Sandrigh (Mark), *Slap that bass, numéro de L'entrepreneur Monsieur Petrov*, Etats-Unis, 1937
Scott (Ridley), *Blade Runner*, Etats-Unis, 1982
Simonsson (Ola), *The sound of noise*, Suède, 2010
Stone (Oliver), *Nixon*, Etats-Unis, 1995
Simkova (Vera), *Katia et le crocodile*, République Tchèque, 1966
Soukaz (Lionel), *IXE*, France, 1980
Stone (Oliver), *The doors*, Etats-Unis, 1991
Svankmajer (Jan), *J. S. Bach : Fantaisie en sol mineur*, République Tchèque, 1965
Tarantino (Quentin), *Reservoir Dog*, Etats-Unis, 1992
Tourneur (Jacques), *Berlin Express*, France, 1948
Truffaut (François), *Tirez sur le pianiste*, France, 1960
Varda (Agnès), *Cléo de 5 à 7*, France, 1962
Vertov (Dziga), *L'enthousiasme ou la symphonie du donbass, Russie*, 1930
Vidor (King), *Hallelujah*, Etats-Unis, 1929
Von Sternberg (Josef), *L'ange bleu*, Allemagne, 1930
Von Sternberg (Josef), *L'agent X27*, Etats-Unis, 1931
Webber (Peter), *Hannibal lecteur*, Etats-Unis, 2007
Wellman (William), *L'ennemi public*, Etats-Unis, 1931
Woody (Allen), *Bananas*, Etats-Unis, 1971
Zucca (Pierre), *Sous le signe du poisson*, France, 1882

IV. Le silence, mensonge cinématographique

Bergman (Ingmar), *Cris et chuchotement*, Suède, 1972
Cavalier (Alain), *Libera Me*, France, 1993
Chabrol (Claude), *Alice ou la dernière fugue*, France, 1977
Coulson (Crocker), *Trumpet #7*, Etats-Unis, 1992
Dreyer (Carl Theodor), *La passion de Jeanne d'Arc*, France, 1928
Eggeling (Viking), *La symphonie diagonale*, Allemagne, 1924
Fellini (Frederico), *Nuits de Cabiria*, Italie et France, 1957
Fosse (Bob), *Cabaret, Que le spectacle commence*, Etats-Unis, 1979
Gance (Abel), *Un grand amour de Beethoven*, France, 1936
Godard (Jean-Luc), *Bande à part*, France, 1964
Griffith (David), *La conscience vengeresse*, Etats-Unis, 1914
Haines (Randa), *Les enfants du silence*, Etats-Unis, 1986
Hitchcock (Alfred), *La corde*, Etats-Unis, 1948
Kurosawa (Akira), *Rêves*, Japon et Etats-Unis, 1990
Malle (Louis), *Ascenseur pour l'échafaud*, France, 1958
Montaldo (Giuliano), *Sacco et Vanzetti*, Italie et France, 1971
Ophuls (Max), *Le plaisir*, France, 1952
Poudovkine (Vsevolod), *La mère*, Russie, 1926
Renoir (Jean), *Une partie de campagne*, France, 1936
Richet (Jean-François), *Mesrine*, France, 2008
Scorsese (Martin), *Raging Bull*, Etats-Unis, 1980
Van Sant (Gus), *Paranoid Park*, Etats-Unis, 2007
Vertov (Dziga), *L'homme à la caméra*, Russie, 1929
Vigo (Jean), *Zéro de conduite*, France, 1933

Conclusion

Demme (Jonathan), *Philadelphia*, Etats-Unis, 1993
Janot (Antoine) et **Leduc** (Cyprien), *Le sommeil de la foule*, France, 2013. Edité en DVD chez l'Harmattan Vidéo. Sélection officielle Portobello Film Festival, Londres, Angleterre.