

L'entendre et l'écouter et vice-versa

Il y a trois sortes d'attitudes musicales au cinéma : certains compositeurs écrivent des musiques et les livrent avec le minutage demandé par le réalisateur qui les place là où il a envie de les placer. D'autres s'investissent un peu plus, et définissent le cadre formel et sémantique de leur intervention, c'est-à-dire qu'ils définissent le sens et la qualité de la musique qu'ils veulent mettre à tel endroit. Les derniers enfin (dont je suis) considèrent que la plus petite parcelle de son qui s'entend est frappée d'une intention sonore, la construction de ces parcelles entre elles constituant la bande sonore. Tous les faits sonores entrent dans la structure de la bande sonore : ce qu'on appelle "musique" y entre à égalité de traitement avec les paroles, les dialogues, les ambiances, les bruits divers. La fabrication des sons et la prise de son qui précèdent le montage de la bande constituent véritablement des actes musicaux.

Depuis que le cinéma existe, il entretient avec la musique une relation qui est très forte et très peu maîtrisée, très spontanée et intuitive, extrêmement peu théorisée. Il y a en effet un vide de théorisation énorme.

Même si une cinquantaine d'entre nous a des idées là-dessus, il n'y a pas de discours qui s'organise autour de ces questions. La musique joue depuis de nombreuses années, un rôle d'assistante sociale. Elle joue déjà ce rôle dans la vie de tous les jours, parce que je crois savoir que nous n'écoutons pas la musique quand nous rentrons chez nous le soir, que nous branchons sur notre platine je ne sais quoi qui nous arrange dans l'état où nous sommes : si nous avons besoin de nous reposer, nous mettons du Satie, si nous avons besoin de nous énerver, nous mettons Nirvana, si nous avons besoin de nous sentir un peu ailleurs nous mettons de la musique de Bali... C'est de la gestion révisionniste et psychologisante de notre état d'âme. Nous n'écoutons en fait que notre musique, c'est-à-dire que nous nous servons d'elle pour nous mettre dans des états particuliers qui sont finalement loin de ce qu'elle contient, lui conférant des attributs émotionnels, l'enfermant dans un rôle romantique, chargée de "l'âme" et du "beau" !

Le réalisateur non averti croit que le son est un objet fini, lié anecdotiquement à un objet visuel ou lié subjectivement à une sentimentalité.

Je donnerai un exemple : le réalisateur est au montage et il a à l'image un tracteur. Un bruit de tracteur, tout le monde sait ce que c'est, c'est-à-dire tout le monde croit savoir ce que c'est, c'est un bruit de tracteur ! (Il en est de même pour le bruit du vent, pour les cris d'enfants ou pour le pas de quelqu'un qui flâne). Devant sa table de montage, ce réalisateur dira : "ce n'est pas le bon son de tracteur". Cela ne veut pas dire qu'il a une vision qualitative du bruit, cela ne veut pas dire qu'il va chercher un bruit qui soit davantage conforme à une idée esthétique ou à un effet de sens particulier, cela veut dire simplement qu'il y a plusieurs bruits de tracteurs anecdotiques disponibles et que le bon est celui qui lui semble représenté à l'image. On notera au passage que l'image est tellement forte que beaucoup de cinéastes, dans leur logique de l'équivalence, se suffisent assez rapidement du son qu'on leur apporte parce que très vite, il fait vivre leur image. Ils se disent : "Ah ! ça y est, mon tracteur avance, il existe...". À ce titre, le son qui a été capté pendant le tournage sera privilégié, puisqu'on se dit, pratiquant un raccourci auditif de taille, que le tracteur qu'on voit, c'est celui qu'on entend !

De l'autre côté, on a des musiques qui jouent pour le réalisateur comme des affects sonores : il va utiliser Schubert, Berlioz, Jean-Michel Jarre, Arvo Pärt ou les Doors pour évoquer, ajouter ou compenser des "émotions" (ces musiques font d'ailleurs consensus : il y a une espèce d'inconscient collectif qui fait que

tout le monde ira chercher Schubert à peu près pour les mêmes raisons...). Dans ces quarante dernières années, on s'aperçoit qu'effectivement, en gros, 80 % des cinéastes ont le même imaginaire musical, s'appropriant la musique comme une assistante sociale qui répond à leur attente affective et dynamique. Alors quelle est cette force (pas tranquille) du son :

a) Le son est l'endroit de l'affectif. Si je vous fais entendre par exemple la voix d'un être qui vous est cher et qui est disparu récemment, votre émotion sera probablement à son comble rapidement, vous aurez du mal à conserver une distance avec le son que vous entendez.

b) Le son est à l'endroit de l'action, c'est-à-dire que les oreilles entendent difficilement des paysages picturaux, spatiaux, graphiques c'est-à-dire immobiles et abstraits (sauf un mélomane averti). Elles entendent toujours des événements, c'est-à-dire que même quand il ne se passe rien et qu'on entend la moindre petite chose, cette petite chose est une action, un événement. Il n'y a pas de son qui ne signifie pas d'action, c'est-à-dire que si vous entendez du vent, c'est qu'il y a une action de vent. Cela pose problème aux musiciens, et probablement aussi aux ingénieurs du son.

c) Le son, c'est aussi l'endroit de la durée, c'est-à-dire de l'accélération et de la décélération ; le son travaille sur le temps, parce que l'oreille projette le corps entier et l'esprit de celui qui entend dans un moment vivant, c'est-à-dire que dès que vous entendez le son, vous y êtes, vous êtes en train de vivre un moment de durée. Comme l'oreille se répand dans tout ce qu'elle entend, justement vous ne pouvez pas faire autrement que d'être présent durant l'événement qui se passe (il se passe parce que vous l'entendez). C'est justement la durée, d'ailleurs, qu'on ne peut pas arrêter parce qu'il n'y a pas de son arrêté, on ne peut pas arrêter le son : on peut le répéter dix fois, on peut le réentendre tout de suite, mais on ne peut rien faire d'autre.

J'ai dit tout à l'heure que le son est rarement entendu pour lui-même, qu'il est comme une assistante sociale de la situation vécue ou supposée vécue, à travers l'identification ou la projection personnelle. Comment faire pour entendre sans s'entendre ? Comment ferait-on pour mettre les gens en situation d'écouter sans s'écouter eux-mêmes ? Avant d'être des traces d'événements, des traces d'éducation, des traces d'amour, des traces de la subjectivité impertinente de l'auditeur, les sons sont quand même des sons et je rêve que chacun se rappelle de ses cours de solfège, s'intéresse un minimum à la phénoménologie. Et ne pas se rappeler seulement les cours sur la durée et sur les hauteurs (les notes, leur couleur et leur valeur), mais ceux plus généralistes dont Pierre Schaeffer fut l'auteur sur la matière des sons, leur masse, leur timbre, leur forme, leur dynamique, leur facture, etc... L'ensemble du travail d'une bande son n'est en fait rien d'autre qu'un long travail instrumental, qui joue sur les timbres, sur les formes, sur les verticalités, sur les harmonies, sur les articulations, les enveloppes : il est donc bien question d'une matière sonore en relation avec des images.

Dans le cas du cinéma, le son en général n'est pas une finalité (nous ne sommes pas au concert), il n'est pas son propre langage (nous ne sommes pas à la radio), il est dans l'espace mental du spectateur de film de deux façons : soit il est la trace d'un objet vivant ou virtuel qui est présent ou hors champ et qui est possiblement visible en tout cas, soit il est musique, c'est-à-dire artefact diffusé non pas sur le lieu mais dans le temps du plan (en supplément d'âme). Alors quand on fait du son au cinéma, on se dit : j'ai envie de faire plein de choses, rationnelles et irrationnelles, artistiques et pleines de sens, mais les oreilles ont de mauvais réflexes, le spectateur veut s'entendre, y être, sentir que cela se passe, et être affectivement

impliqué. D'autre part, depuis que le cinéma est sonore, moins de 10 % du budget d'un film va à la création sonore.

Que fait-on quand on n'a ni les moyens de faire ni les moyens que les choses soient entendues ? Je voudrais faire quelques développements influencés par des réflexions de Mao tse Toung.

a) À propos des relations entre le son et l'image : il faut se rappeler qu'un événement ne naît pas de l'addition d'éléments complémentaires mais de la rencontre de contradictions. Quand on parvient à du sens, c'est que se sont rencontrés des contraires (non-antagonistes), sur un mode multiplicateur. Bleu mélangé à jaune n'égal pas du tout bleu et jaune, mais vert, ce qui est une couleur en soi.

b) À propos du documentaire ou de la fiction : la contemplation n'est pas un outil de connaissance, c'est-à-dire qu'on ne peut pas connaître une chose en la contemplant mais en participant à sa transformation ("on ne peut pas connaître le goût de la poire en la regardant, on connaît le goût d'une poire en la croquant, et quand on la croque, ce n'est plus une poire"). Le cinéma ne prend pas part à la transformation de la "réalité" bien sûr, mais il ne contemple pas non plus : il représente et en représentant il "fabrique" le sujet qu'il croit contempler. Le terme de fiction assume mieux cette définition du cinéma que le terme de documentaire, pour quelque œuvre cinématographique que ce soit. Pourvu que les réalisateurs ne se fassent pas croire à eux-mêmes (et donc au spectateur) qu'ils ne font pas que représenter, et qu'ils rendent bien visible leur travail, n'occultant pas les opérations de fiction qu'ils opèrent en cadrant, en réglant l'image, en choisissant le son, en décidant de l'heure du tournage, etc...

c) A propos de la relativité de la perception : chaque fois que je suis quelque part, je suis à l'endroit où je suis, et il suffit que je me déplace pour être à un autre endroit. Il faut que je fasse sans cesse attention à me trouver à plusieurs places tour à tour : mélanger les cadres et essayer de faire en sorte d'être toujours mis en situation d'observer un phénomène de plusieurs places (ce terme est évidemment intéressant à élargir).

Les images et les sons sont deux écritures.

Écriture est un mot multiple : c'est l'organisation d'éléments dits événementiels, c'est-à-dire "ce personnage arrive" ; c'est l'organisation d'éléments qui sont porteurs de sens, c'est-à-dire "il dit être en colère" ; c'est l'organisation d'éléments qui sont porteurs d'impressions, c'est-à-dire "la situation générale est tendue". Ces trois premiers éléments relèvent de la forme et du contenu. De même qu'elles relèvent du son et de l'image : l'idée est de voir comment ces écritures travaillent à s'articuler ensemble, et où cela pose problème.

Comment est-ce qu'on dit ces choses-là en même temps au son et à l'image, comment est-ce qu'on s'arrange tour à tour pour les dire ensemble, pour ne pas les dire, pour se les transmettre, pour y faire allusion, et comment est-ce qu'on fait pour les écrire ensemble sans que l'un qui écrit l'histoire de l'autre : le son n'écrit pas, il décrit, il accompagne, il assiste, il justifie, il passe son temps à raconter la même histoire que l'histoire de l'image que ce soit sur un plan anecdotique, sur un plan illustratif, sur un plan "sentimental".

Je pourrais citer deux exemples :

a) Se substituer aux mots de l'autre : J.L. Godard dans "Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma" prend une phrase, décide de la faire dire mot à mot (c'est le cas de le dire), sélectionne quinze acteurs et demande à chaque acteur de dire un mot, et puis les uns à la suite des autres : la phrase semble

alors se constituer. Il neutralise la fiction psychologique de chaque personnage, la phrase complète n'est la phrase d'aucun des personnages, c'est la phrase du réalisateur mais elle est dite par plusieurs personnes. C'est la formidable métaphore de l'unité et du tout. Comment est-ce que chacun disant son mot, la phrase se constitue. Chaque mot en soi est une entité et à la fois un morceau de phrase incompréhensible en soi. Il devient ensuite grâce au montage l'élément porteur d'une phrase entière, compréhensible. Chaque acteur succède à un autre de façon non cartésienne, mais en s'y opposant (il tente son mot : c'est comme un casting, donc un challenge).

b) Déplacer la relation à l'autre : L. Carax dans "Mauvais sang" organise une scène où Lavant met une musique sur le tourne-disque puis se met à courir dans la rue. On ne se rend pas compte qu'on garde la musique, alors que c'est la musique du lieu où il était et qu'il n'est pas "vraisemblable" de l'entendre à cet endroit de la rue. Cette musique le pousse, l'excite et le fait courir... On entend alors J. Binoche arrêter la musique : à la suspension de celle-ci, Lavant arrête sa course. Il y a un aller et retour du lieu de la musique, lieu anecdotique et lieu de stimulation psychologique... Une sorte de transfert s'opère du sens de l'un sur l'autre, le son stimule le sens de l'image, l'image stimule le sens du son.

Quand je travaille pour des chorégraphies, je m'attache beaucoup à cette idée de l'interdépendance : faire en sorte que le son qui vient se poser sur une image fasse exploser le sens de l'image et réciproquement. L'image, s'il n'y avait pas le son, serait autre, ou bien même ne laisserait voir ce qu'elle dit. Le son de son côté est transfiguré au contact de l'image qui en refait sa lecture propre. Des provocations de sens et de sensations se font jour sans cesse.

Là où les réalisateurs ont le plus de mal, c'est à accepter la désynchronisation. Et c'est dommage ! Dans le film de Pascal et Daniel Cling le personnage Prosper caresse la voiture blanche, mais on n'a que faire que ce soit la main glissante sur le capot qu'on entend, parce que l'idée est ailleurs : l'image dit qu'il caresse la voiture et le son, au lieu d'être soumis à ce qu'il fait vraiment, s'en va et raconte ce qu'est une caresse, ce qu'est la sensualité d'une paume sur une tôle blanche un peu poussiéreuse et comment ça gratouille, comment ça caresse, comment ça jubile, d'une part pour la seule idée du rapport sensuel de cet homme et de cette voiture, d'autre part pour l'oreille. Il y a là un intérêt très grand à construire ce type de "décollement".

En revanche il est plus facile de faire admettre les décollements harmoniques (sur les timbres) : le son est un petit peu différent de l'idée qu'on s'en fait, c'est-à-dire que quand une voiture va vite, on n'entend pas seulement qu'elle va vite, elle est un peu furieuse, elle se déboulonne ou bien, au contraire, elle devient silencieuse, elle vole. En ayant travaillé très en amont ensemble sur le scénario du film "Prosper", nous avons cherché une écriture commune. Le tournage de l'image prévoit de faire vivre le hors champs, de demander à un personnage de tourner la tête, de regarder en l'air (pas pour les besoins narratifs du scénario), parce que des sons vont témoigner de l'environnement de l'action, plus tard, au montage son, indispensable à son sens. La notion d'environnement sonore devient capitale, on n'enregistre plus l'action mais le paysage sonore traversé par l'action.

La question que je pose aux confrères autour de moi et qui m'intéresse est : "doit-on être conscient de ce qu'on reçoit, c'est-à-dire quand est ce qu'il faut en temps que spectateur qu'on entende et quand est-ce qu'il faut qu'on écoute ? Une question de fond que le cinéaste se pose aussi : "est-ce qu'il faut qu'on voit ou est-ce qu'il faut qu'on regarde ?

Je voudrais finir en formulant un vœu, en chantant une ode au plaisir du (et des) sens : j'aimerais bien que le spectateur goûte, qu'il savoure, qu'il se régale, qu'il sache que c'est lui qui goûte et qu'il goûte quelque chose qui ne lui appartient pas, il goûte une chose qui est devant lui et qui n'est pas centripète, qui est centrifuge, vers laquelle il va et qui dégage chez lui une envie d'aller en chercher d'autres et une envie de faire des relations etc... Personne ne sait bien écouter un orchestre dans son entier, nous entendons toujours les violons qui font la mélodie et vaguement les contrebasses ou les timbales qui font le tempo, j'exagère bien sûr mais quand sommes-nous capables d'entendre tout ensemble exactement pareil, même si tous les instruments jouent des parties différentes, quand écoutons-nous un paysage sonore global sans privilégier une anecdote. Inversement, quand sommes-nous capables de sélectionner une chose infinitésimale qui se passe dans un paysage très entier et dense ? Il faut l'apprendre. Pour moi, c'est cela la voie du plaisir et le début d'une pensée sur les relations de l'image et du son.

Nicolas Frize

Intervention lors des « *États généraux du film documentaire* »

Rencontre intitulée : « *Quand l'image tend l'oreille* » - Lussas,

Édition Le Documentaire - Août 1992