

Musiques et bruits au cinéma

Q. Cet intérêt pour le documentaire... c'est un genre particulier qui permet...

NF. Non, je n'y vois aucun intérêt spécial. Pour moi, le documentaire, c'est de la fiction; je me bats comme un fou avec mes confrères ingénieurs du son que j'adore et dont j'aime beaucoup le travail, pour arriver à ce qu'ils comprennent que ce qu'ils font est un travail de fiction sur ce qu'ils entendent. La preuve c'est que quand ils sont deux, on n'entend pas la même chose, donc qu'ils admettent ça définitivement, que dès qu'ils écoutent ils font un travail de fiction, qu'il y a un cadre, une profondeur de champ, une sélectivité de la qualité et de la nature du son que l'on veut choisir d'entendre... il y a un point de vue, et il est intéressant de le cultiver, de le travailler, de parfaire son instrument, d'en faire un savoir-faire, une compétence, de le rationaliser, de théoriser dessus, de savoir de quoi... qu'est-ce qu'on fait quand on fait quelque chose. Et puis après ça, quand on sait un peu analyser, c'est justement de savoir un peu en jouer, de savoir à quel endroit on applique telles techniques d'appréhension, telles techniques de captation, donc du coup de demander au réalisateur d'avoir lui-même un minimum de réflexion sur le rapport son-image, de savoir pourquoi on met ce son à cet endroit-là, ce qui est quand même assez complexe. Déjà l'ingénieur du son ou le musicien n'a pas très grande conscience de ce qu'il capte, certains d'entre eux croient que ce qu'ils captent c'est vraiment ce qu'il y a, alors qu'il n'y a rien, il n'y a que ce qu'on voit...

Dans le documentaire ou dans la fiction, je ne suis pas quelqu'un qui ouvre le robinet de la musique au début du film et le ferme à la fin... Ce qui m'intéresse c'est d'amener du sens et donc de renvoyer à l'image un espèce de point de vue qui en multiplie la lecture; j'aime bien cet idée de pluralité: si une image dit une chose, elle est morte, si elle en dit plusieurs, elle commence à vivre, et elle en dira encore plus si le son ne dit pas une seule chose que dit l'image. Le son peut enfermer l'image dans une idée ou alors il peut au contraire l'aider à se pluraliser. On pourrait se borner, dans la contemplation, à faire du son figuratif, illustratif... qui enferme l'image dans une lecture, la rend monolithique en croyant se rapprocher d'espèces d'effets de réels, etc... Il y a la possibilité de laisser l'image dire plusieurs choses en même temps et entre autres que c'est simultanément le fait du réalisateur et celui du spectateur... de ne pas se voiler que c'est un objet de fabrication.

Q. Et comment éviter le fait que tout son ou musique posé sur une image crée un effet de sens?

NF. On ne peut pas l'éviter, il faut simplement arriver à le maîtriser, ce qui est très difficile, très complexe.

Q. Et ça peut même être ressenti... on peut toujours trouver des synchronismes, etc.

NF. Le spectateur est infiniment monteur. Le spectateur fait quelque chose à tout prix, il lit à tout prix; même quand c'est illisible... même si vous lui donnait du contre sens, ou même si vous faites n'importe quoi, même si vous faites du hasard - c'est la grande théorie de Cage - le spectateur ne verra pas du hasard, il va créer du sens. Alors s'il n'y arrive pas et il dira qu'il n'a "rien compris au film", soit il y arrive et il dira qu'il est d'accord ou non avec ce sens. Le spectateur à tout prix voit quelque chose d'abord parce qu'il veut se projeter et ensuite parce qu'il a payé, il s'est mis dans le noir, c'est comme un acte un peu psychanalytique et il faut absolument qu'il s'introduise et qu'il en retire quelque chose. Et il ne peut pas passer pour un con, vis à vis de lui-même... Il y a un défi de dégager du sens, et il en dégagera à tout prix; alors il faut se méfier de cela... D'ailleurs il a cette capacité de trouver beau des choses qui sont injustes. C'est ce que je disais par rapport au ballet où il y a des danseurs qui ne font rien de spécial sur un Lied de Schubert avec Jessie Norman, et tout le monde dit "mais c'est superbe"; je suis désolé, c'est Jessie Norman qui est superbe, eux ils n'ont encore rien fait; tu mettrais n'importe quoi, tu aurais le même effet, et on peut multiplier les images autant qu'on veut, c'est complètement la musique qui crée l'état d'âme

"émotive" d'un même évènement Alors c'est cela qui est dangereux: des gens vont rendre intelligentes ou intelligibles des choses qui ne le sont pas et ils vont apporter du sens à tout prix.

Q. Quand vous parlez de la musique "assistante sociale", terme qui me plaît beaucoup, n'est-ce pas se fourvoyer un petit peu puisque de toutes façons, souvent, dans le type de films dont vous parlez l'image elle-même aussi a fonction d'assistante sociale...?

NF. Oui, tout à fait.

Q. A propos de cette transparence ou non transparence du son, vous vous attachez à rendre conscient le son mais êtes-vous radical là-dessus? Vous méfiez-vous d'un travail du son qui ne serait pas conscient?

NF. Il faut être conscient qu'on entend ou écouter, parce que cela procure de la pensée et parce que cela procure du plaisir. Mais je ne me fais pas d'illusion, et je pense que c'est une position quand même un peu volontariste, un peu stakhanoviste d'ailleurs, et je veux avoir raison de la tenir. Il y a des possibilités d'induire le spectateur vers une écoute; c'est à dire qu'en le mettant un peu en danger sur des habitudes d'écoutes automatiques, il y a des possibilités un peu pédagogiques, au bon sens du terme, d'amener le spectateur au cours du film, évidemment pas au début puisqu'il vous amène sa façon de voir et sa façon d'entendre, mais assez rapidement dans le film de l'amener à ce qu'il se dise qu'il faut faire attention avec ses oreilles. Je crois que l'on peut quand même tendre des perches pour que le public commence à se mettre à entendre justement parce qu'on s'arrange pour qu'au début les choses soient un petit peu remarquées; mais ceci dit ce serait faire la moitié du travail parce que de toutes façons il y a des tas de choses qui vont être de l'ordre de la préhension automatique, etc... et c'est pour ça qu'il faut réfléchir, parce que de toutes façons on y échappera pas, et puis je pense que ce n'est pas bon d'y échapper, cela fait partie d'une des dimensions artistiques et poétiques du cinéma, qui est de nous toucher simultanément par une connaissance irrationnelle et une connaissance rationnelle. On est tout le temps touché par des choses dont nous jouissons parce qu'on les observe et d'autres parce qu'elles nous font de l'effet, et ceci ne me fait pas peur, mais la seule question est de quoi je serais le complice des choses qui feront de l'effet. Je voudrais ré-idéologiser un peu (évidemment je vais passer pour un ancien combattant, ça a 20 ans ça), c'est à dire analyser comment on fait de l'effet aux gens et est-ce qu'ils existent des bons et des mauvais effets. Faire frémir des gens sur des sujets débiles est un mauvais effet et au contraire il y a des frémissements qui sont superbes... Le frémissement est idéologique... Et j'accuse ma profession de ne pas s'intéresser à maîtriser tous ces effets de sens. Le son passe son temps à faire exister les objets ou à leur donner des sentimentalités...

Q. C'est un pouvoir manipulateur...

NF. Oui, et un pouvoir fascinateur. Beaucoup vous "emballent" des images et vous les font admettre là où elles ne sont pas admissibles... enfin on arrange tous les coups avec le son. On peut rendre immatériel ce qui vous arrange...

Q. Je pense notamment au travail de synesthésie, où l'on peut capter le spectateur fortement; ça se fait dans les films industriels, les pubs...

NF. Mais sans aller jusque là, n'importe quelle musique sécurisante sur une histoire de cul réactionnaire... non, parce qu'on n'arrête pas de nous bassiner avec des histoires... je suis effrayé de la place que prend le thème judéo-chrétien de la fidélité dans le paysage culturel français, depuis Molière en passant par tout le théâtre de boulevard et tout le cinéma, même d'avant-garde, je suis effrayé de cette espèce d'obsession que les gens finalement ont de ne pas pouvoir régler ce problème dans leur vie quotidienne, et embouteillent et polluent le cinéma avec ça, mais bon... Je ne serais pas d'accord pour participer à un film semblable, mais si par hasard à un moment donné je me faisais piéger, je m'occuperais de savoir ce que

ce genre de situation soulève comme frémissements ou comme impulsions; le son agissant sur les impulsions, sur des choses assez irrationnelles, doit savoir où il met les pieds. Les gens ne font pas qu'écouter, ils entendent sans le savoir, mais c'est pareil pour l'image et pour les mots. D'où la nécessité encore une fois, de travailler sur un instrument... L'instrument c'est le son. Soit on en joue sans se soucier de ce que cela dit, alors là tant pis pour nous; soit on a conscience que cela dit beaucoup de choses, d'abord le son en dit en soit, on s'en rend compte quand on fait des concerts ou de la radio, et cela en dit encore plus avec l'image... D'ailleurs ce qui est passionnant, c'est que si je devais ne m'occuper que de l'effet de sens que je vais créer sur l'image, ce serait facile... enfin ce serait déjà un gros travail, mais l'effet pervers est que l'image impose une lecture du son qui du coup se retourne contre l'image. Par exemple, on est d'accord avec le réalisateur pour alourdir un son trop léger. Alors on amène cette pesanteur, et à cause de l'image qui est très légère, le réalisateur va trouver que le son entraîne dans la tristesse, de la nostalgie; alors que le son seul est pesant, sans contexte, c'est une matière vraiment sourde, où on reconnaît des choses. Et l'image vous fera dire que cette musique est nostalgique... Alors je suis obligé de la raidir, de la rendre plus froide, ou au contraire de la rendre discontinue pour éviter qu'on rentre dedans. Je suis obligé de subir sans arrêt les aléas que l'image me renvoie. L'image m'envoie sa sentimentalité.

Q. Le cinéaste doit avoir un "bon fond" pour ne pas abuser de son pouvoir...

NF. Oui. Claudine Nougaret parle bien des bandes son "coup de poing", à la Besson... tout ce cinéma publicitaire qui nous envahit, avec ces cuts monstrueux, des cuts sur les gros plans énormes, où l'on se prend des images en "pleine patate", avec des sons qui nous arrive de partout. Cette espèce de fabrication de sons qui est complètement artificielle, qui n'existe nulle part, et donc qui est complètement nouvelle et qui opère réellement comme fascination avec l'étymologie qu'on lui connaît. Le musicien et l'ingénieur du son font des choix, et le spectateur à cause du son ne lit plus l'image. Il la prend en pleine figure avec ce qu'elle a de surprenant, avec ce qui peut avoir un intérêt aussi; c'est la surprise, c'est le saisissement, avec toute l'idéologie qui est derrière. Ce saisissement qui nous est imposé, auquel on ne peut plus répondre... Ce qui est difficile au cinéma, c'est qu'on balance des tas d'informations et qu'on ne peut pas répondre. Ce n'est pas très gênant quand on en envoie une; le spectateur ne peut pas répondre mais il garde sa réponse. Et quand on en envoie une + une + une +... la personne est très vite dépassée et finalement elle n'a même pas le temps de fournir sa propre défense... et ça c'est horrible...

Q. Est-ce que vous faites une séparation entre un travail de type documentaire, avec une volonté apparente humanitaire et un travail que l'on dirait formaliste, voire gratuit pour certains...?

NF. J'ai deux réponses à faire. Premièrement normalement non. Normalement le sens est partout et le plaisir est partout. Donc il est important de ne jamais relâcher son outil et son invention, et sa capacité de création, etc... Maintenant quand à mes motivations sur l'ensemble des choses, après avoir été... un peu ouvriériste... Je ne sais pas si vous savez ce que je fais en dehors du cinéma, mais je fais des créations musicales très particulières, j'ai une grosse opération depuis un an dans une centrale pénitentiaire, j'ai fait un gros travail avec l'usine Renault de Billancourt, récemment j'ai fait une création à la Basilique avec 600 interprètes sur les cultures étrangères, avec Madeleine Rebérioux, je fais partie de la commission de prison de la ligue des droits de l'homme, etc... enfin je suis un musicien très engagé comme on disait... Je pense que la recherche pure, la recherche fondamentale, qu'elle soit formelle ou qu'elle soit... je dirais même sémantique... elle est indispensable mais elle n'est pas forcément diffusable. C'est à dire que maintenant, depuis 5 ou 6 ans, je fais beaucoup de travaux qui me sont indispensables pour justement recadrer mon travail parce qu'il y avait quelque chose qui se perdait, une forme de liberté, et j'ai cherché à retrouver en faisant de la recherche fondamentale, de la recherche pure, mais simplement ce sont des choses que j'ai la pudeur de ne pas diffuser. Et il faut le faire, les recherches fondamentales sont extrêmement importantes, mais je ne pense pas qu'elles le soient forcément pour le public; elles sont importantes pour les auteurs. Sans ce travail, il y a quelque chose qui « s'hystérise », et après cela rejaillit...

tandis que là, j'ai l'impression d'être assez comblé sur le plan des recherches formelles, alors que finalement personne ne les voit vraiment, mais je crois que l'on profite beaucoup de ses aspects. C'est comme un violoncelliste qui ne travaille pas son instrument tous les jours et ne fait que des concerts parce qu'il est feignant. On va entendre le fait qu'il ne travaille pas parce que justement il va être très volontariste... et il perdra son rapport dans l'instant, une espèce de continuité de la quotidienneté, une espèce de vie physique de son rapport à l'instrument, au son, etc... Et donc si on veut avoir des propos très (justes?), justement très marxistes, très pointus, etc... il faut que ces propos ne soient pas discontinus, il faut les retrouver dans la vie quotidienne... sur un plan formel aussi; il faut évoluer sur le plan de la forme et l'évolution se passe par une pratique continue, et non par des assauts hystériques où l'on dit "maintenant je ne veux plus faire ça ,je ne veux faire ça"

Quand j'ai commencé à faire le conservatoire, j'étais très Mao et je me demandais ce que voulait dire d'être payé pour faire de la musique alors qu'il y avait des gens qui payent pour l'entendre, et de quel droit j'allais utiliser les impôts pour ne pas avoir de patron, et pour finalement carrément recevoir de l'argent des ouvriers, pour m'exprimer alors que moi je ne leur donne pas d'argent pour que eux s'expriment; ce qui est quand même une situation assez dingue... C'est une question que l'on ne peut pas résoudre, qui n'est pas simple, mais je me suis demandé comment... enfin je réfléchissais à cette phrase de Mao qui disait que l'art n'était pas au-dessus de la lutte des classes et que les artistes étaient au service du peuple, etc... choses qui ont été poussées un peu loin à mon avis, mais c'est quand même une question intéressante. Et comme je voulais être intransigeant sur les contenus et la forme, qu'il n'était pas question que je fasse pour l'autre, et qu'il n'était pas question que je ne fasse pas pour l'autre, il y avait un vrai enjeu à cet endroit là. C'est à dire qu'il n'est pas question que je me mette à faire ce que j'ai un peu entendu hier, c'est à dire à faire pour les cochons, des choses un peu grosses qui se voient, ou bien réduire les contenus... Au contraire il faut faire la chose la plus complexe et la plus savante possible, c'est comme cela que l'on s'intéresse au plus grand nombre, et en même temps je voulais avoir une prise sur les gens qui m'intéressaient - ma structure ne s'appelle pas l'IRCAM, mais "Les Musiques de la Boulangère", il y a un côté un peu naïf, mais, bon, c'était en 1975 - et je me suis rendu compte que la vraie chose qu'il fallait résoudre c'était justement dans ma vie quotidienne; c'est à dire que si moi-même j'étais tous les jours... d'abord je tourne vraiment le dos à la mythification, à la sacralisation dans mon travail, je fais tout pour ne pas être édité, je ne suis pas transformé en objet, je ne suis pas vendu, tous mes concerts sont gratuits, il y a un système dans mon association qui fait que nous sommes tous payés pareil, et les postes changent tout le temps, etc... toutes ces choses sont des exercices de styles un peu volontaristes mais qui sont intéressants parce que cela nous maintient... J'ai une vie quotidienne qui est très proche de certaines personnes dont je n'ai pas envie de m'éloigner et dont la profession artistique m'éloignerait en 2 secondes; si je ne faisais pas attention, si je n'étais pas volontariste, il ne me serait pas compliqué de ne plus voir personnes.

En fin de compte, c'est parce que j'avais la vie que j'avais sur le plan affectif-sexuel-psychologique-économique-matériel-géographique, je suis certains, je ne sais pas où... que c'est cela qui me rapproche immensément du public, alors que mes contenus et mes formes ne se préoccupent pas du public, de la destination; mais simplement mes sujets d'intérêts, la façon dont je les traite, ce qui m'intéresse, ce qui me touche, c'est aussi lié à mon économie physique: c'est "qu'est-ce que je gagne, comment j'habite, est-ce que j'ouvre mes volets 3 heures plus tard que les autres, est-ce que je me couche 6 heures plus tard que les autres, qu'est-ce que je bois, qu'est-ce que je mange, où je descends pour manger, comment je voyage..." Finalement tout cela fait qu'il y a des gens qui vous reconnaissent ou qui ne vous reconnaissent pas. Quand je croise quelqu'un dans la rue, voit-il quelqu'un comme lui ou quelqu'un de différent? Et s'il voit quelqu'un de différent, je suis mort.

Quand je vois le type de public qui vient à mes concerts, je crois quand même qu'il y a quelque chose que j'ai gagné, et qui relève d'un travail de mise en forme de ma propre vie, qui me paraît être une démarche marxiste indispensable.

Ce qui fait mon intérêt pour les sons, mon amour des sons, est aussi complètement dicté par ma propre économie. Par exemple des gens, voire même des ingénieurs du son ne supportent pas le moindre bruit mais pour moi dormir dans le bruit est un exercice indispensable et si je n'étais pas capable de le faire je serais un nul. C'est comme un peintre qui dit qu'il n'aime pas le bleu. Un peintre n'a pas d'état d'âme sur les couleurs, il a sa palette de couleurs de formes... ça a un vocabulaire, ça dit des choses. Un musicien ne peut pas dire qu'il n'aime pas le marteau-piqueur et puis que les oiseaux c'est vachement bien. Il est mort, s'il dit ça, c'est un romantique, c'est un fou. Il a tous les sons devant lui et après il en choisit certains avec lesquels il dit des choses dans des circonstances données. Donc tous ces sons sont égaux; c'est pour cela qu'il y a cette écoute objective dont je parlais hier sur le tableau [*] et il a une façon d'entendre les sons qui sont complètement esthétiques au bon sens du terme, pas au sens du beau, l'esthétique au sens de ce qui constitue les sons, c'est à dire leur matière, leur forme, leur enveloppe, leur facture...

Q. Ce travail avec le cinéma peut-il être un moyen de satisfaire cette quête d'intégration sociale ou...?

NF. Ah non... beaucoup moins ; dans le cinéma je me sens beaucoup moins en intégration sociale que dans le concert. Le cinéma apporte des frustrations énormes à ce sujet. L'intérêt est que l'on réfléchit sur la représentation donc (.....?), mais il n'y a pas de public du tout, le tournage se passe entre nous, après, la post-production, on est dans des studios à 4 000 euros la journée et le public, on ne le voit jamais... Dans les concerts, je suis complètement en relation avec les gens. D'abord je fais beaucoup de création pour amateurs. J'ai des répétitions pendant des jours et des jours avec des enfants, des ouvriers, des habitants, des détenus... C'est là qu'est ma vie... L'intégration sociale passe par la pratique musicale, elle ne passe pas par la fabrication d'objets de consommation...

Q. Vous mettez en avant la situation de surdité de la majorité des gens; on peut dire la même chose pour l'image...

NF. Oui. Tout le monde a de quoi se plaindre. On est à 2% de ce que la perception devrait véhiculer. On sait très bien que les gens ne regardent pas, n'entendent pas, ne sentent pas, ne touchent pas... Alors un jour il y en a un qui va parler plus fort que l'autre, alors on va dire qu'il est beaucoup plus à plaindre... mais dès qu'il aura cédé la place à l'autre, celui-ci va nous expliquer que c'est dramatique comment les gens ne regardent pas la lumière. Et il nous expliquera en quoi est-ce important de regarder la lumière et nous serons émerveillés de se dire "bon sang tout ce qui passe dans la lumière ! Comme c'est important ces teintes... de voir et de ne pas voir, ce qui se cache dans la nuit et dans le jour".

Q. A propos de cinéma muet, il existe des films que l'on peut comparer à des partitions musicales. Est-ce que vous croyez à un travail de cinéma sans son ?

NF. Je trouve que le travail de Cahen (film projeté à Lussas) justement est un travail de cinéma muet. C'est un vidéaste qui fait de la recherche fondamentale et esthétisante sur les images etc... Mais derrière ce côté esthétisant absolument insupportable, il y a un travail formel qui est très intéressant et qui pour moi est silencieux. Le cinéma devrait se permettre plus souvent le silence... C'est encore une des missions des musiciens, qui normalement doivent savoir gérer le silence, c'est à dire son absence. La qualité de présence des gens c'est leur absence. Si aucun de nous ne peut être absent de partout où il est, c'est qu'il est mal présent.

Q. Concrètement reconnaissez-vous des cinéastes qui ont utilisé le son intelligemment ou qui ont une recherche...?

NF. Par exemple, je trouve que dans "Double Messieurs" de Stevenin, il y a un travail de son superbe. Deville a une relation au son très intéressante, il a un travail de son très étonnant. Sinon, évidemment il y a Godard, on ne peut pas y échapper, mais aussi Straub & Huillier. Pour d'autres raisons, j'aime beaucoup le

travail d'Eisenstein. La façon dont il gère les musiques, avec en plus un culot dingue... des musiques qui sont dynamiques... pas pour le spectateur, pour l'image; il se sert de la musique pour entraîner l'image. Et il y a une façon de coller sur l'image que normalement je n'aimerais pas et que là je trouve formidable.

Q. Je pensais à Tati à propos de "Prosper"[1], j'imagine que vous avez quand même...

NF. Disons que Tati, c'est un exercice de style qui est très intéressant, que je trouve superbe, qui fait beaucoup rire et qui est adorable, mais qui est quand même très découpé, qui est un très bon travail plus d'ingénieur du son que de musicien, qui ne s'occupe pas de continuité, de rythme... ce n'est pas du gagman permanent mais c'est quand même très collage. C'est un travail très astucieux, qui bouleverse tout le temps l'image mais il manque de lyrisme, il manque une écriture globale. C'est dommage, car le son justement aurait pu lui permettre d'avoir une trajectoire. Il n'y a pas vraiment de propos de réalisateur... il y a toujours un décalage par rapport aux objets, donc le réalisateur est présent partout et en même temps il est nulle part. Je pense qu'il n'y a pas de musicien derrière Tati et c'est dommage.

Q. Est-ce que ce n'est pas parce que vous êtes musicien que vous attendez trop justement...?

NF. Non, je crois que tout le monde est d'accord pour dire que Tati c'est très découpé.

Q. Oui, enfin moi, ça ne me gêne pas...

NF. Je trouve que quand on sort d'un Tati, on sort de plein de films, on sort de séquences... Un musicien devrait pouvoir apporter que l'on finisse par un objet qui ait vraiment un début, une fin. C'est de la satire avec toute sa limite... Je trouve qu'il y a une gratuité, qui est sympathique mais qui enlève de la force au propos et qui finalement ne rend plus Tati subversif là où il l'est partout.

Q. Avez-vous vu le film d'Olivier Mille sur Bério?

NF. Non, il paraît que c'est très bien. Robert Cahen a fait justement un film sur une musique de Boulez. Je trouve qu'il s'en est bien tiré, car c'est fou ce que l'on écoute la musique à cause de ça. Il y a une écoute qu'on n'aurait pas en concert grâce à l'image. On entend beaucoup de choses que l'on n'entendait pas dans les réponses d'instruments... il fige un peu des éléments sonores qui vont se reproduire donc il nous les remet, cela nous permet de les visualiser, de les localiser... C'est une espèce de mission que l'image donne de l'analyse musicale...

Vous connaissez le travail de Mocik ? Il fait du montage très serré, il n'y a pas une image qui dure plus d'une seconde. Il y a eu une rétrospective à Beaubourg... On a beaucoup de projets ensemble. Son cinéma est très troublant, très fatigant, mais c'est intéressant. Pour revenir aux recherches formelles, le cinéma expérimental m'a toujours bien plu.

Nicolas Frize

L'Armateur n°3 - p11

1992