

La trame sonore au cinéma 2 - Le son-bruit

Patrick Schupp

Number 68, February 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51489ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Schupp, P. (1972). La trame sonore au cinéma : 2 - Le son-bruit. *Séquences*, (68), 27-31.



L'île nue, de Kaneto Shindo

La trame sonore au cinéma

2 - Le son-bruit

Patrick Schupp

1. La voix humaine :

a) Théâtre filmé

Comme son nom l'indique, cette forme de cinéma n'a d'autre but que de conserver, au même titre que le ballet ou l'opéra, les interprétations célèbres de comédiens ou de pièces à succès. La série "Comédie Française", **La Ville dont le prince est un enfant**, **Bobosse**, **Le Cid** (avec Gérard Philipe) etc... font oeuvre de culture et de souvenir. Point de trame sonore ici, rien que du texte, ou alors de la musique de scène (**Le Bourgeois gentilhomme**, musique de Lully, **Le Cid**, musique de Maurice Jarre etc...).

b) Monologue

Ce procédé assez spécial reprend le système romanesque des romans du XIX^{ème} siècle, tellement à l'honneur chez les Anglais : **Le Rideau cramoisi**, d'Astruc, en est un exemple frappant. Pas de musique, la voix seule qui raconte l'histoire que nous voyons se dérouler sous nos yeux. Naturellement le sujet doit s'y prêter, et ce sera le plus souvent une oeuvre littéraire racontée par le metteur en scène avec le seul support du texte parlé. **Le Rouge et le noir** reprend partiellement cette idée, de même que **Dead of Night**, de Cavalcanti, **La Rivière du Hibou**, d'Enrico, **Letter from an Unknown Women**, d'Opheus etc... Mais cette utilisation, assez arbitraire, doit être discrètement exploitée, sous peine de tomber dans l'ennui ou le documentaire style "M. Lalonde a pêché une truite de vingt-neuf livres au lac des Cinq-Cantons".

c) Voix "off" (commentaire)

C'est la séquelle du monologue, mais cette fois-ci, la voix n'est plus à la première personne, mais, impersonnelle, raconte ou explique les événements de l'extérieur, selon la formule "il était une fois..." Walt Disney est très partisan de cette méthode qui implique le spectateur dans l'action, tout en n'engageant pas le réalisateur du film. Ce dernier

n'aura pas, ainsi, d'engagement formel vis-à-vis de celui qui vient voir son oeuvre. Le remarquable film de Leni von Riefenstahl **Triumph des Willen** était — et avec quel art — basé sur ce procédé. Z, de Costa-Gavras adopte, mais pas ouvertement, suprême habileté du réalisateur, un point de vue identique qui entraîne malgré lui le spectateur dans les filets de la partialité. Une autre réalisation, **La Chronique d'Anna-Magdalena Bach**, nous met en présence de l'épouse du compositeur, qui lit, d'une voix détachée et impersonnelle, les moments nobles ou sentimentaux de la vie de son mari. Monologue ou commentaire ? Je pencherais pour le second, puisque, si le texte est bien d'elle, une action extérieure est décrite où elle n'est pas impliquée directement. Le film, qui n'est pas d'accès facile, demeure, du moins à mes yeux, l'une des réalisations les plus remarquables dans ce domaine.

2. Le silence

Une démonstration : que l'on veuille bien comparer la version 1931 de **Back Street** (avec Irene Dunne) et celle de 1966, avec Susan Hayward : dans le premier cas, un thème musical — merveilleux — au générique; Irene Dunne le fredonne à bouche fermée devant son miroir, et c'est tout. Par ailleurs, la musique intervient normalement, comme dans la vie : une salle de bal, un concert en plein air. Aucun sirop, aucune trame sonore soulignant les états d'âme de l'héroïne, sa douleur, ou son abnégation. Cette version démontre admirablement la valeur du silence au cinéma. Puis voyez la version "moderne": le flon-flon dramatique ne sait plus où donner de la note, tout l'édifice — déjà bien fragile — s'écroule sous la guimauve, les violons enchantés ou sanglotants ad nauseam, tandis que la mise en scène d'une rare bêtise, appuie le plus lourdement possible sur le côté triste et beau.

Lorsque le film est vraiment bon, on ne se rend pas compte, d'abord, qu'il n'y a pas

de musique. Ou alors, c'est la phrase-leitmotiv, et rien d'autre, qui fait la fortune de films comme *L'île nue*, de Shindo ou *Les Iles enchantées*, de Vilardebo. C'est aussi le chef-d'œuvre de Lang, *M le Maudit* (thème de Grieg vrillant l'oreille du spectateur, et jouant le rôle de lien et de deus ex machina : un aveugle le reconnaîtra et fera arrêter le criminel Peter Lorre). Si, aujourd'hui, des films comme *Le Mouchard*, *Le Salaire de la peur*, *Les Diaboliques*, *Wait until Dark*, *Scarface*, *Citizen Kane* demeurent des chefs-d'œuvre, c'est bien aussi parce qu'ils n'ont pas de trame musicale, que seul le dialogue compte, qu'il est rare, ou du moins réduit à son strict minimum. Plus récemment, le western *The Stalking Moon*, avec Gregory Peck, utilisait parcimonieusement musique et dialogue au profit d'une action dense et "orchestrée" par l'image avant tout. Personnellement, je pense qu'il est de beaucoup préférable d'éliminer le superflu dans la bande sonore, que ce soit dans la musique, les bruits ou le dialogue, pour conserver à l'action physique aussi bien que psychologique une vérité, la plus proche possible, de celle de la vie réelle.

Le son "électronique".

La musique-matériau de l'image peut mettre en œuvre un "complément sonore qui n'est d'ailleurs pas inclus dans son privilège" (mais parfois dans une partition illustrative ou décorative), et qui constitue une dimension nouvelle. Ce sont les possibilités offertes, soit par les musiques concrètes ou électroniques, soit par les instruments électriques.

L'emploi de ces moyens d'expression s'explique, d'une part, par la recherche d'effets insolites (les Ondes Martenot créant, par exemple, un incomparable climat d'angoisse et de mystère). Il est, d'autre part, justifié dans la mesure où l'absence de l'instrument traditionnel ne gêne pas le spectateur. Enfin, le sujet lui-même (son originalité, son traitement) requiert parfois un tel fond sonore. Et naturellement, l'exemple le plus probant

en ce domaine est la bande sonore de *The Birds* d'Hitchcock, où la fonction est autant dramatique que décorative. "Grâce au son électronique, indique Hitchcock dans le livre fait par Truffaut, je dois non seulement indiquer les sons à obtenir, mais décrire minutieusement leur style et leur nature; par exemple, lorsque Melanie, enfermée dans la mansarde, est attaquée par les oiseaux, nous avons beaucoup de sons naturels, des mouvements d'ailes, mais nous les avons stylisés pour obtenir une plus grande intensité. (...) Pour bien décrire un bruit, il faut imaginer ce que donnerait son équivalent en dialogue, — et c'est là, pour moi, que réside l'essentiel de la chose — et ainsi, pour la scène finale, quand Rod Taylor ouvre la porte et voit pour la première fois des oiseaux à perte de vue, j'ai demandé un silence, mais pas n'importe quel silence; un silence électronique d'une monotonie qui peut évoquer le bruit de la mer entendu de très loin. Transposé en dialogue d'oiseaux, cela veut dire : "Nous ne sommes pas encore prêts à vous attaquer, mais nous nous apprêtons. Nous sommes comme un moteur en train de ron-

The Birds, d'Alfred Hitchcock



ronner, nous allons bientôt démarrer." C'est cela que l'on doit comprendre avec des sons assez doux, mais ce murmure est tellement rraie que l'on n'est pas certain de l'entendre ou de l'imaginer."

Hitchcock est le premier qui, universellement, ait attiré l'attention sur cette nouvelle forme. Antonioni, après lui, dans **Le Désert rouge**, reprendra l'idée afin de faire exprimer à la musique (tout comme à la couleur) l'incommensurable ennui et désœuvrement de l'héroïne. Et il est naturellement un "genre" où cette musique a toujours été utilisée, seulement avec plus ou moins de bonheur : le fantastique, et surtout la science-fiction. Le sujet, hors du temps et de l'espace, réclamera une musique dont le contenu thématique et structurel sera, le plus souvent, utilisé pour ses résonances insolites et l'agacement qu'il provoque sur les nerfs du spectateur. Ce n'est qu'avec **2001 : A Space Odyssey**, de Kubrick, qu'on reviendra, et, par le biais de quel art, à la musique dite classique. Cependant, il est indéniable que la bande sonore du film de science-fiction peut aller de la qualité réelle (**THX 1138**, **First Spaceship on Venus**, où le son faisait contrepoint à des décors d'une extraordinaire beauté, **Ikarie X9**, malgré son ennui) à la bonne réalisation (**Planet of the Apes**, **Voyage to the End of Time**), jusqu'à la simple décoration (**Forbidden Planet**, pour commencer, malgré l'indéniable beauté plastique du film, et toute la séquelle des films américains et anglais qui s'en sont inspirés).

Enfin, et paradoxalement, la musique électronique s'avère la solution idéale pour exprimer des sentiments, des actions, des lieux et des temps qui se situent à l'aube de l'homme : avec Cacoyannis, qui a fait **Electre**, puis **Les Troyennes**, et Pasolini, qui a fait **Médée** et **Oedipe-Roi**, plus quelques autres de moindre importance, la tragédie grecque a fait une entrée spectaculaire au cinéma. La musique y tient un rôle de premier plan, mais nettement fonctionnel, pour soutenir, exprimer, et commenter, ou séparer l'action. Tirant sa source du rite sacré de Dionysos et Déméter,

la tragédie a besoin d'une musique violente, étrange, surpuissante, à la mesure des passions et des événements qu'elle dépeint; comme, de plus, ses sujets sont très souvent empruntés aux grands mythes, donc hors nature comme hors humanité, (comme la science-fiction), la musique électronique atonale, athématique, obtenue directement à partir d'une source mécanisée (oscillateur), s'éloigne délibérément de toute référence instrumentale. Abolissant donc toutes les limites de la musique "jouée", elle offre un matériau absolument neuf, et qui ouvre des horizons sonores à la fois insoupçonnés et extraordinaires. Nous pourrions ainsi, comme l'a fait Hitchcock, assister à la naissance d'un véritable langage sonore, qui ne sera plus une bande d'accompagnement, mais le complément dramatique indispensable à l'image. Nous sommes sur la voie de la recherche actuellement, et **Clockwork Orange**, le dernier film de Kubrick (lui aussi d'anticipation sociale) nous promet à cet égard une retentissante surprise, paraît-il. François Porcile a le mot de la fin en disant qu' "au niveau le plus simple, la musique diachronique ornementale mais, développée à l'extrême, peut se révéler d'une grande richesse dans la mesure où elle dépasse les possibilités du son réel en imposant un irréalisme d'une plus grande dimension poétique ou d'un plus grand pouvoir émotionnel".

En 1960, Henri Colpi, dans son ouvrage **Défense et Illustration de la musique de film** (l'ouvrage de référence par excellence), se demandait où nous en étions; et dans la mise au point de l'épilogue, un rapide tour d'horizon nous renseignait sur l'état d'esprit régnant aux Etats-Unis, en Russie, en Scandinavie, en Extrême-Orient, en Italie etc... et en France. Mais il y a de cela douze ans... et le cinéma est un art essentiellement d'évolution. Les cadres trop étroits d'il y a dix ans sont arrachés de leurs gonds, et l'aventure filmique se situe aujourd'hui au niveau de la contestation, de la discussion des valeurs, de leur mise en question à tous les niveaux: l'enseignement, l'amour, surtout, la sexualité.

té, avant tout; la personnalité dans un contexte social et culturel, en un mot toutes les lignes de force d'un monde en gestation avec ses erreurs, ses violences, ses passions, et aussi son extraordinaire résurgence vers les valeurs pures.

La musique aujourd'hui est le reflet du monde qui l'a engendrée, mais beaucoup plus qu'au XIXe siècle. Expression personnelle d'une démarche strictement individuelle, libérée des cadres et des conventions, elle demeurera le témoignage d'un être humain à une époque donnée. Ce n'est pas par hasard qu'aujourd'hui on a des phénomènes sociaux et culturels comme **Jesus Christ, Superstar**, la "soul music", Joan Baez, Charlebois ou Janis Joplin d'une part, et, d'autre part, Xenakis, Stockhausen, Penderecki, (ce sont là les musiciens des films d'aujourd'hui et de demain). D'une façon significative. Colpi citait Maurice Jarre comme symbole "d'une nouvelle génération de compositeurs". Et qu'a-t-il fait ? **Lawrence of Arabia**, **Zhivago** et autres spectaculaires bluettes... Ah ! il y a loin du remarquable musicien du T.N.P. au célèbre artiste "arrivé" d'Hollywood... Et cet exemple pourrait se reprendre pour plusieurs autres. Mais comme il est vrai que tant qu'on n'aura pas exploité ces nouvelles avenues (et la musique électronique, l'utilisation du sitar, le Mog Synthetizer, le silence en sont toutes), on refera du neuf avec du vieux, si l'on peut dire... et je cite encore Colpi: "Car enfin, les grands thèmes, les thèmes obsédants du cinéma sonore, quels sont-ils ? **L'Opéra de quat'sous**, **Stagecoach**, **The Third Man**, par exemple : c'est-à-dire une opérette préexistante, un air de folklore, une mélodie antérieure au film. Rien d'original. Et cette marche du colonel Bogey dans **The Bridge on the River Kwai**, elle avait été composée en 1912 par un certain J.K. Alford... De quoi nous rendre mélancoliques, furieux, humbles en tout cas..." "Et j'ajoute que finalement la décalcomanie, voire le pastiche, est aujourd'hui monnaie courante. Ainsi que je le disais au début, on triture, on arrange, on met au goût du jour, qui est celui de la facilité et



Electre, de Michel Cacoyannis

de la vulgarité, et le résultat est ridicule, lorsqu'il n'est pas offensant.

Pour en terminer, il me semble que, si on veut faire oeuvre créatrice en même temps que démarche intellectuelle valable, il faut donner à la trame sonore du film un but qui soit à la fois lyrique et émotionnel. Il faut considérer la musique en soi, en fonction de sa "musicalité", c'est-à-dire la valeur expressive et évocatrice du son en soi. Le rapport son-image prendra alors une résonance proche de la vie réelle, mêlant intimement la fonction et l'objet, conception qui rappelle l'opéra. Et nous en revenons à ce thème d'unité, d'équilibre et d'intelligence dramatique qui, dans tous les domaines où s'est exercé le génie humain, demeurera le critère exact et indispensable de son action. C'est par lui que la postérité nous jugera, et retiendra le message de notre époque.