

Les objets sonores du film

Réal La Rochelle

Volume 20, numéro 2, printemps 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33290ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (2002). Les objets sonores du film. *Ciné-Bulles*, 20(2), 33–35.

Les objets sonores du film

PAR
RÉAL LA ROCHELLE

«After all, when you put music to film, it's really sound, it isn't music per se.» («Après tout, inclure de la musique dans un film, c'est de l'ordre du sonore, non de la musique en soi.») Cette réflexion programmatique de Hitchcock, Scorsese se l'est entièrement appropriée, lui qui aime tant l'auteur de **The Birds** qu'il a fait de son *remake* de **Cape Fear**, par la grâce de l'exercice stylistique, de la paraphrase scénaristique et de la mise en scène audiovisuelle, un véritable sosie hitchcockien. En se servant de la musique originale de Bernard Herrmann, en s'adjoignant le compositeur Elmer Bernstein et le concepteur sonore Skip Lievsay, Scorsese a créé une partition digne de celle de **Psycho**, une démonstration éclatante de la pensée du maestro Hitchcock sur le son au cinéma.

Faut-il s'étonner alors que Scorsese ait été le dernier cinéaste de la nouvelle génération des indépendants américains à avoir fait travailler Bernard Herrmann? Après avoir dirigé l'ultime séance d'enregistrement de la musique de **Taxi Driver**, la veille de Noël 1975, Herrmann s'éteint dans son sommeil. Il venait de participer à l'une des plus belles bandes sonores de l'histoire du cinéma, au même titre que celles de **Citizen Kane**, des meilleurs Hitchcock (par exemple **The Trouble with Harry**, **Vertigo**, **Psycho**, **The Birds**), ou de Brian De Palma (**Sisters**).

On dit de Scorsese qu'il a un septième sens pour la musique de ses films, y compris pour ses films musicaux (**The Last Waltz**, **New York, New York**, **Bad**). Cette idée est réductrice — la musique, chez lui, n'est jamais un «en soi». Scorsese possède une sensibilité aiguë pour la bande sonore filmique à son meilleur, exercée en fait par tous les grands cinéastes, une composition sonore vue comme totalité musicale de tous les objets sonores qui la forment: voix, bruitages, décors sonores, musique.

La véritable musicalité

Je me contenterai ici de quelques exemples pour illustrer cette position de Scorsese. Dans **Raging Bull**, la musique n'est pas une musique de film au sens courant du terme. Il y a pourtant beaucoup de musique, mais le cinéaste n'utilise que des disques (de vieux vinyles) de musique d'opéra italien ou de populaire américain. Le montage et les emplacements de ces «objets sonores» confèrent pourtant des fonctions précises à la musique. Le célèbre intermezzo de **Cavaleria rusticana** sert de musique-thème au générique (en sonorité *over*), tout en connotant l'italianité culturelle de Jake La Motta. Plus tard, un autre intermède opératique de Mascagni ponctuera en *over* de narration la séquence mémoriale des films familiaux 8 mm. Ailleurs, les disques pop servent à meubler les décors du sujet (en mode *in* et *off*, dans le champ ou le hors-champ de la narration), et paraissent de la musique d'écran venue d'on ne sait quel appareil radio ou de quel orchestre invisible.

En revanche, par exemple dans **The Last Temptation of Christ** et **Kundun**, Scorsese travaille avec deux puissants compositeurs, Peter Gabriel et Philip Glass, qui ont élaboré de larges partitions. Il ne s'agit pourtant pas de films musicaux, mais de montage de longues plages de musique structurant des mises en scène sonores de bruitages et de voix très travaillées.

Allons donc plutôt vers deux exemples de *musicals*, pour comprendre que le fonctionnement sonore est le même: d'abord, dans la version longue de pré-lancement du clip **Bad** avec Michael Jackson. Le court métrage de Scorsese démarre par une séquence de fiction de type narratif, en noir et blanc bleuté, où jouent les dialogues en avant-plan et les bruitages. Un raccord en fondu nous mène au clip proprement dit, en couleurs, dans lequel se déploient les techniques américaines si éblouissantes d'une bande musicale phonographique (préenregistrée) se synchronisant en *lip-sync* avec les chanteurs/danseurs, avant d'effectuer en finale un retour au noir et blanc de la narration.

L'auteur termine actuellement un essai: **Opérascope. Le film-opéra en Amérique**, dans lequel se trouvent certains passages de cet article.

Le postmusical

New York, New York démarre au lendemain de la défaite du III^e Reich, au jour de la victoire de 1945 sur Broadway. Des milliers de marins et de soldats, mais surtout la militaire Francine Evans (Liza Minnelli) qu'on pourrait croire sortie de **Cabaret** après avoir changé de camp. La radio clame: «New York est heureuse, les États-Unis sont heureux et le monde est en paix», tandis que la caméra, en hommage au Mamoulian de **Silk Stockings**, montre d'abord sur la chaussée les pieds de Jimmy Doyle (Robert De Niro), gros plan en plongée qui reviendra pour fermer le film.

Les deux comparses se croisent d'abord dans un grand bal où la musique est en arrière-plan, mais ils vont véritablement se connaître et se trouver à travers la musique d'une audition. Dès lors toute la toile du film devient musicale. Une plongée sur un quai dévoile un marin et une blonde dansant dans un rond de lumière, avec les seuls bruits musicalisés des trains qui passent. Plus tard, un autre train au départ lent, sur lequel veut monter Doyle, prend une allure fellinienne sous une brillante averse de neige. Fellini encore, ou retour du vieux studio hollywoodien des *musicals*, dans le remarquable dialogue du couple dans une petite forêt enneigée, sous le coucher du soleil. Plus loin, quelques notes de saxo s'élèvent sous un immense panneau publicitaire. Raccords d'éclairages aussi, entre le studio d'enregistrement de disque et le cabaret, ou encore un bref insert de plongée kaléidoscopique à la Berkeley.

La célèbre mélodie de **New York, New York** est étalée tout au long du film, fragmentaire d'abord en esquisse floue de composition, puis prenant forme peu à peu, s'enrichissant des paroles pour s'épanouir dans l'exécution finale. Cette brillante idée scénaristique ne va pas sans montrer à quel degré d'incrustation et de prégnance peut aller l'usage d'une musique non confinée à l'espace d'un numéro, fût-il le plus célèbre du *musical* postmoderne.

Reste que cela n'a pas empêché Scorsese de se prêter à l'ultime séquence du grand numéro musical, bien que cela soit pour mieux en déconstruire la fonction et le mythe. Malencontreusement coupé par les distributeurs à la sortie du film, ce numéro intitulé **Happy Endings** (de manière emphatique) a été judicieusement restitué dans l'édition en vidéodisque. Assez ingénieux, ce court film-opéra se présente comme un hommage au film musical des années d'or du tandem Garland/Minnelli. Son scénario pourrait être des Comden et Green (**Singin' in the Rain**) par son intrigue marquée entre le *musical* à l'écran et sur Broadway.

En fait **Happy Endings** se présente comme le finale d'un film musical tourné à Hollywood par Francine Evans quelque part à la fin des années 1950. Cet insert filmique commence en outre dans un décor de cinéma, vu du côté de l'écran, face au projecteur aveuglant. Quelques rangées de danseurs forment le public de cette salle où Evans/Minnelli joue une ouvreuse tout en rouge, enchaînant divers *lyrics* en parlé/chanté, suivant la bonne tradition, avant de passer à l'aria qui la montre, grâce à un miraculeux producteur, dans un film rêvé avec décor de club, numéro de Broadway avec chœurs et danses, où elle peut jubiler: «Now my life is a beautiful show.»

Mais l'on subit un brusque retour dans la salle de cinéma. Ce n'était qu'un songe creux. Y aura-t-il une «fin heureuse»? Oui, puisque le jeu recommence avec un autre producteur, tout aussi angélique que le premier, qui replongera Francine Evans dans le cinéma d'un chœur final joyeux, avec une immense fontaine art déco et un grand escalier pour une troupe brillante de *girls*. Mais un raccord brusque est fait sur Jimmy Doyle, en train de visionner ce film de son ex-épouse qui se termine, alors qu'apparaît sur l'écran les mots «Happy Endings. The End».

L'histoire de **New York, New York** pourrait-elle se terminer ici, dans l'apothéose heureuse d'un film dans le film, le premier écran incrusté corrigeant, par sa beauté mélancolique, celui de la triste réalité diégétique de l'autre? Avec Scorsese, nous ne sommes plus à l'âge d'or des *musicals* de Broadway et de Hollywood. Il n'y aura pas de fin heureuse pour Francine Evans et Jimmy Doyle. Quelques accords tristes et hachurés du thème **New York, New York** ponctuent la séparation définitive du couple, avec une dernière plongée en gros plan sur les souliers de Doyle qui râclent les trottoirs de Manhattan.

Scorsese, en fin cinéaste musicien, offre par ce film une astucieuse récréation critique du film-opéra hollywoodien passé, une troublante évocation distancée des films de Garland et Minnelli

par le truchement de celle qui, même à son corps défendant, les représente si bien tous deux par sa filiation biologique et culturelle. C'est pourquoi **New York, New York** pourrait être aussi un beau prélude au projet tant attendu de Scorsese sur Gershwin.

Écriture sonore et visuelle d'un chef-d'œuvre

L'un des plus remarquables films récents de Scorsese, **The Age of Innocence** (dont on sous-estime la modernité et l'actualité parce qu'il est «en costume» et que son action se déroule à la fin du XIX^e siècle), offre un modèle de bande sonore intégrant la totalité musicale des composants sonores. Soutenu par le compositeur Elmer Bernstein, ainsi que par le concepteur sonore Skip Lievsay, Scorsese convoque en outre plusieurs compositeurs de musique classique, tels que Beethoven, Mendelssohn, Johann Strauss fils et Gounod.

Le film s'ouvre d'ailleurs sur un extrait de l'ouverture du **Faust** de Gounod (en musique de fosse *over*), sur un superbe générique des vieux routiers Saul et Elaine Bass, et s'enchaîne sur une représentation de cet opéra à New York devant le parterre et les loges des diamants de la haute société. Ici, avec l'aide de son complice Lievsay, Scorsese met en scène l'une des plus belles séquences d'opéra qui soit. Quand les personnages dialoguent en chuchoté dans les loges, la musique de la représentation scénique tombe en arrière-plan sonore et se trouve légèrement distordue, comme une sorte de fantôme sans référent de réalisme.

Les fantômes rôdent en effet tout au long de cette histoire de classe ultra-riche et conservatrice, soudée par des règles tacites où chaque écart, sexuel ou financier, est surveillé et contrôlé par de subtiles lois formant une toile d'araignée implacable et étouffante. C'est la «violence dans le satin» où, souligne le cinéaste, «les protagonistes éliminent leurs victimes au moyen de l'étiquette plutôt qu'avec des balles». L'auteur du roman d'origine, Edith Warthon, souligne de son côté: «Un rejet est beaucoup plus que du simple snobisme. C'est une éradication.» Ainsi, l'amour passionné de Newland Archer pour la comtesse Ellen Olenska, en dépit de son mariage avec May Welland, est étouffé par un entrelacement machiavélique d'intérêts sociaux et de conventions, si bien que le jeune avocat n'en vient plus à considérer l'objet de son amour que «comme le souvenir plaintif d'une longue lignée de fantômes».

Scorsese réalise ici ce qui est sans doute son chef-d'œuvre, grâce à cette histoire de luxe illusoire, de sexualité inassouvie, de privation de liberté et de culpabilisation de l'amour, dans une atmosphère diffuse de violence et de mort, d'autant plus ravageuse qu'elle est sourde et dissimulée. Sur le plan sonore, le cinéaste se surpasse dans une manière subtile d'accompagner tout le film d'une voix de narration *over* (représentant la romancière et tenue par nulle autre que Joanne Woodward), prégnante comme celles qu'il avait développées dans **Raging Bull** (voix de La Motta) et plus encore dans **The Last Temptation of Christ** avec la voix de Jésus, des voix très en avant-plan, solitaires dans un vide apeurant. Scorsese utilise aussi avec maestria une manière lumineuse de détacher tout à coup les dialogues de leur ambiance sonore, de les faire flotter dans le silence, de les laisser murmurer et chuchoter en avant-plan dans le *dead-air* ambiant. Une illusion d'optique sonore qui mérite une écoute très attentive.

Scorsese répète qu'en cinéma le travail de postproduction est capital — au point d'y consacrer parfois un an comme dans **The Age of Innocence**. Travail sur l'image, bien sûr, mais aussi en abondance sur le son, réalisant de la sorte des trames sonores tout aussi percutantes que le montage image, lui aussi très soigné. Résultat: une globalité sonore et audiovisuelle à nulle autre pareille, une musicalité totale des sons et des images. Bref, comme le disait encore Hitchcock, «du cinéma pur». ■



New York, New York