

Mari, Jean-Claude. *Quand le film se fait musique. Une nouvelle ère sonore au Cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2007.

Avec l'apparition du cinéma « parlant » s'est institutionnalisé le modèle narratif cinématographique basé sur la suprématie de la parole. Dans ce cinéma standardisé, les différents bruits n'ont qu'une fonction de renforcement du récit, ils sont envisagés sous l'angle de leur signification, ils servent d'illustration et de commentaire.

L'ouvrage de Jean-Claude Mari fait revivre les nombreuses théories et expérimentations filmiques qui, dans la marge, ont offert différentes tentatives pour sortir le son de ses visées réalistes et atteindre une certaine forme de musicalité des éléments non-musicaux de la bande sonore. L'auteur retrace les différentes innovations visuelles et sonores qui ont mené à cette nouvelle ère du sonore au cinéma, nouvelle ère qui ne pouvait être possible que grâce au retour d'une certaine forme de structuration musicale des éléments visuels : « l'aspect musical du récit visuel doit autoriser la mise en application des stratégies musicales du sonore » (p. 163). Mari repasse donc par les différentes manifestations de la musicalité au cinéma, autant visuelles que sonores et musicales. Ce parcours historique des différentes manifestations de la musicalité filmique, visuelle et sonore, culmine dans l'analyse de *L'Homme qui ment*, de Robbe-Grillet et Fano, laquelle permet d'exemplifier les nouveaux types de relation audio-visuelle d'ordre musical dans le cinéma moderne.

La musicalité du cinéma muet

Mari retrace les origines de la notion de musicalité filmique dans les mouvements d'avant-garde cinématographiques des années vingt. Puisque le cinéma de l'époque était muet, la musicalité s'attachait davantage à l'image. Quoique la musique accompagne les images depuis le tout début du cinéma, elle ne contribuait pas tant à la musicalité des images qu'elle se cantonnait dans un rôle d'accompagnatrice, soutenant l'atmosphère générale de l'action visuelle. Afin de cacher le bruit du projecteur et pour faciliter l'immersion du spectateur dans la fiction présentée à l'écran, la musique était utilisée « mur à mur ».

Sur le plan visuel, les années vingt virent fleurir de nombreux mouvements d'avant-garde qui orientèrent l'image dans de nouvelles directions en privilégiant la recherche formelle. Dès 1919, Émile Vuillermoz, musicologue et critique de cinéma, pense le cinéma en termes musicaux, ce qui sera ensuite la position privilégiée des mouvements d'avant-garde cinématographique : « la composition cinématographique obéit sans doute aux lois secrètes de la composition musicale. Un film s'écrit et s'orchestre comme une symphonie. Les phrases lumineuses ont un rythme » (28). Il y eu une forte tendance à s'inspirer du modèle musical. La musique devenait pour plusieurs le modèle à imiter. Par exemple, l'avant-garde française (Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Emile Vuillermoz) prônait un cinéma

qui devait être pour l'œil ce que la musique était pour l'oreille. En Allemagne, des peintres venus au cinéma (Hans Richter, Walter Ruttmann) firent des films abstraits et géométriques où le rythme était « mis en œuvre selon des systèmes de périodicités métonymiques, d'organisation des durées et de jeux de cadences » (29). Ou encore, chez les Russes, Eisenstein élabore une conception du montage musical pouvant prendre quatre différentes formes, lesquelles peuvent également cohabiter ou être en confrontation les unes avec les autres : montages métrique, rythmique, tonal et harmonique.

Pour l'avant-garde, la musique permettait d'aborder le cinéma sans le placer sur le même plan que les arts langagiers, ce qui permettait aussi de sortir des conventions naturalistes et de s'éloigner des sujets théâtraux et littéraires. Ils tentèrent d'élever le cinéma au rang d'Art, en faisant des drames purement cinématographiques, purement visuels. Ce cinéma mettait davantage l'accent sur le voir et le sensible que sur l'intrigue et la signification. On accordait de l'importance principalement à l'aspect plastique de l'image par un travail sur la matérialité non-figurative : surimpressions, angles inusités et « non-réalistes », fondus, caches, etc.

L'arrivée du cinéma parlant

L'arrivée du parlant bouleverse radicalement la conception du cinéma de l'époque. Mari parle d'une importante régression, venant en quelque sorte freiner, voire suspendre les innovations esthétiques apportées par les mouvements d'avant-garde. Le nouvel attrait pour l'aspect sonore des films inverse l'ordre des priorités. L'heure n'est plus tant aux recherches formelles qu'au retour en force d'un sujet, d'une histoire avec toutes les nouvelles potentialités naturalistes apportées par le parlant. Cette prédilection pour l'aspect inédit du sonore ne fut pas sans conséquence sur le récit visuel, puisqu'il fallut enfermer les caméras, trop bruyantes, ce qui réduisit considérablement la liberté de mouvement des caméras (panoramique, travellings). Pour remédier à cette situation, tout en conservant l'intérêt du sonore, les films musicaux prirent une grande part du marché. Les numéros chantés, accompagnés d'un orchestre, pouvaient être enregistrés en *playback*, ce qui permettait alors de garder une fluidité et un certain dynamisme sur le plan visuel.

L'engouement pour l'aspect novateur du cinéma parlant ramène les gens à fréquenter les salles de cinéma et favorise la standardisation du cinéma, qui trouve alors son parachèvement avec le triomphe du modèle narratif classique. C'est un cinéma *verbo-centrique* (pour reprendre l'expression de Michel Chion), dans lequel les différentes occurrences sonores sont hiérarchisées dans le but de satisfaire les exigences du récit narratif. La primauté est accordée aux dialogues, tandis que les bruits ne sont utilisés qu'en fonction de leur référent, confinés à une fonction réaliste. Tout en gardant une esthétique similaire à celle du muet, la musique se raréfie pour laisser plus d'importance aux dialogues, lesquels confèrent une nouvelle impression de réalité à l'image.

Cette nouvelle réalité, instaurée par la parole ainsi que par l'univers des bruits rendus perceptible, change considérablement la perception et la façon de lire

l'image. Mari évoque ici *L'Image-temps* de Deleuze, afin d'expliquer les différences de lecture d'une image du cinéma muet et d'une image du cinéma parlant. Bien qu'il n'y avait ni parole ni bruit, le cinéma muet appelait la parole, notamment par l'usage d'intertitres explicatifs permettant de suivre et de comprendre le déroulement de l'histoire. Par ailleurs, les intertitres s'exprimaient de façon indirecte, l'image muette étant munie d'une composante vue et d'une autre lue. En ce sens, le grand avantage du cinéma parlant serait d'avoir permis à cet acte de parole indirecte d'être entendu directement dans un espace-temps similaire à celui du récit, ce qui permet en somme de suivre son déroulement sans interruption. Avec l'arrivée du cinéma sonore, le sonore et les actes de paroles deviennent des composantes de l'image. Le sonore modifie l'image en faisant voir en elle quelque chose qui n'apparaissait pas naturellement dans le muet.

En faveur d'un cinéma sonore

C'est d'ailleurs la lignée que privilégièrent certains cinéastes et théoriciens qui croyaient davantage aux pouvoirs expressifs du cinéma *sonore* qu'à la simple reproduction du réel instaurée par le cinéma *parlant*. Parmi les grandes écoles européennes, plusieurs grands noms ont fortement réagi à l'arrivée du cinéma parlant et se sont engagés sur les voies d'une nouvelle esthétique du sonore, qui trouvera son accomplissement avec le cinéma d'après-guerre. Pour ces différents revendicateurs d'un cinéma sonore et musical, le son ne devait pas être en redondance avec l'image, mais devait l'enrichir. Eisenstein, Alexandrov et Poudovkine ont laissé un manifeste pour le cinéma sonore dans lequel ils mettent en garde contre un recul de l'expression artistique. Ils craignaient que la présence du sonore au cinéma ne cloisonne celui-ci dans un modèle purement représentatif. Pour eux, plutôt que de servir une logique figurative, basée sur une impression de réalité, le sonore devait s'intégrer à la logique du montage et agir avec l'image, dans une sorte de contrepoint. Cette non-redondance entre le son et l'image permet ainsi au son d'échapper à sa fonction iconique. De nos jours, ce type d'asynchronie avec l'image est devenue chose commune, mais la notion de contrepoint ne cesse de ressurgir selon de nouvelles stratégies, suivant le renouvellement de l'expression cinématographique (Adorno et Eisler et leur notion de contrepoint dramatique ; Chion et ses notions de musique anempathique et de contrepoint didactique).

En France, Jean Epstein effectua des expérimentations sonores allant dans le même sens que celles qu'il avait déjà effectuées sur l'image, notamment par une forte utilisation du ralenti sonore (*Le Tempestaire*, 1947), ce qui crée une sorte d'effet de zoom sonore et permet d'entendre ce qu'une oreille humaine n'entend normalement pas.

Sur le plan purement théorique, l'Hongrois Béla Balazs contribua fortement à poser les bases d'une esthétique du sonore au cinéma dans la mesure où ses théories mettent l'accent sur l'univers des bruits, non seulement en tant qu'indice ou de commentaire acoustique d'un événement, mais également pour leur valeur intensive. Pour Balazs, « la fonction du parlant a un double caractère. Le microphone doit pouvoir rendre la signification d'une chose mais il doit aussi par ses capacités

sensibles accroître la nôtre en saisissant les bruits dans leur qualité d'expression » (40). Ces théories furent cependant peu ou pas entendues avant 1950.

Grémillon : approche musicale innovatrice

Au niveau de la musique de film, quelques cinéastes et compositeurs ont aidé à sortir la musique des formes symphoniques issues de la tradition romantique. Vers la fin des années trente, Maurice Jaubert, qui travailla notamment sur la musique des films de Jean Grémillon et de Jean Vigo, a une conception musicale qui revitalise la conception de la musique de film, jusqu'alors bien ancrée dans les clichés et les effets usés (le *mickeymousing* à la Max Steiner, la palette de figures – trémolo sur le chevalet pour exprimer la frayeur, etc.). Jaubert abandonne les formes académiques à grand déploiement dans l'optique d'atteindre une plus grande part d'objectivité dans l'utilisation de sa musique. Il ne s'agit pas d'une musique totalement détachée et indifférente aux images, mais d'une musique qui tire ses critères de nécessité à même l'œuvre, qui crée une unité formelle entre les éléments visuels et musicaux.

Afin de rétablir un lien interne entre le discours filmique et musical, Grémillon et Jaubert procèdent par principe de « glissement » des matières sonores. La musique et les sons découlent l'un de l'autre, s'inter-influencent et se fondent les uns aux autres. La musique prend racine dans les sons réels diégétiques, notamment en imitant certains de leurs rythmes, en exploitant certaines de leurs potentialités et de leurs qualités, etc. L'intervention du musical n'est pas ressentie comme extérieure, mais comme la résultante de l'univers sonore impliqué dans le récit. Cette façon de procéder donne un caractère lyrique à la bande-sonore et ouvre sur de nouvelles possibilités relationnelles entre les différentes matières sonores. Grémillon crée d'abord une véritable pré-partition, organisée sous forme de graphique minuté où sont notées les modulations et variations d'intensité du dialogue et des différents bruits. Il fait interagir les différentes occurrences sonores à la manière d'une écriture musicale, selon des jeux d'écho, de correspondance et d'opposition, de dynamique, de rythme et de couleur.

La musique dans le cinéma moderne

Le cinéma moderne explorera l'aspect sonore et musical dans ses manifestations intérieures plutôt qu'extérieures. Adorno et Eisler préconisent l'emploi d'une musique moderne davantage adaptée aux nouvelles réalités de l'image filmique moderne. Avec Satie et Stravinsky, la musique évolue vers une sorte d'impassibilité qui est plus apte à décrire des atmosphères et à exprimer des émotions plus typiquement modernes telles l'inexpressivité, le calme, l'indifférence, l'apathie.

L'univers des bruits préconisé par les théories de Balazs peut maintenant trouver son véritable écho dans les films. Parce que l'image reprend une certaine importance dans le cinéma moderne et retrouve une certaine forme de musicalité, le sonore peut sortir de ses conventions réalistes et trouver également une forme de combinaison musicale. Les recherches formelles du cinéma moderne s'attaquent à la fois à l'image et au son, plaçant ce cinéma devant une véritable conception audio-visuelle de la musicalité.

La musicalité visuelle du cinéma moderne

Cependant, pour que ce nouveau statut « musical » de la bande-sonore puisse avoir lieu, il a fallu que l'image du cinéma moderne elle-même devienne musicale. Contrairement au cinéma classique où, à quelques exceptions près, les différents éléments cinématographiques (visuel, sonore et musical) concourent à renforcer le réalisme, le cinéma moderne n'accorde plus tant d'importance à la narration et au caractère naturaliste du récit, qu'à la création formelle, retrouvant, sur ce point, l'esprit et les pratiques du cinéma muet d'avant-garde et des Russes dans les années vingt. Par exemple, Orson Welles renoue avec les procédures de montage du muet : surimpressions, cadrages aux angles variés, qu'il agence avec de longs plan-séquences.

Par ailleurs, si le cinéma moderne réactualise certains aspects de l'esthétique du cinéma muet de l'avant-garde et des Russes, et qu'il recoupe leurs idéaux en matière de musicalité, cette musicalité a subi maintes mutations. La musicalité des avant-gardes tend vers une certaine forme d'abstraction ou elle est mise au service de mondes oniriques, celle d'Eisenstein, s'organise dans des montages métrique, rythmique, tonal ou harmonique qui sont avant tout au service de l'Idée du film. Quoiqu'elles mettent à l'avant-plan les affects davantage qu'il était de mise dans le cinéma classique, les compositions eisensteiniennes sont également de grandes unités organiques qui unifient tous les points de vue du film : l'auteur, le monde et les personnages.

Mari renvoie encore une fois à *L'Image-temps* de Deleuze afin d'expliquer comment le cinéma moderne déconstruit la logique représentationnelle du cinéma classique. Le cinéma moderne ne s'attarde plus tant à reconstruire un point de vue unifié qu'à déconstruire cette unité organique par la multiplication des clichés et des stéréotypes. Le cinéma moderne est face à une rupture des liens sensori-moteurs qui caractérisaient l'image-action. Les personnages sont pris dans des états et des affections qui ne leur permettent plus de réagir, mais les amènent à voir et à entendre. Ils sont dans ce que Deleuze nomme des situations optiques et sonores pures. Les liens de causalité de la narration classique et la logique temporelle linéaire qui en découlent sont abolis, ce qui amène à l'éclatement de l'unité de l'espace.

Le montage du cinéma moderne ne raccorde plus les plans suivant cette logique causale et chronologique, mais il opère par montages cut, par ruptures, par contradictions qui répondent d'une nouvelle logique temporelle : « (...) le montage organise, désormais, les rapports non-chronologiques qui constituent la nouvelle image-temps » (125). Il n'y a plus une image après l'autre, mais une image et une autre, qui s'organisent en séries indépendantes valant pour elles-mêmes. Plusieurs réalisateurs modernes, dont Resnais et Robbe-Grillet, élabore une conception visuelle (et sonore) reposant sur une logique musicale ; ce que Michel Fano appelle un principe d'ordre musical, définit comme « une certaine distribution de l'énergie en fonction du temps » (137). Mari emprunte ce principe d'ordre musical décrit par Fano pour définir la musicalité filmique sous son double aspect visuel et sonore.

Le sens d'une œuvre musicale n'est pas créé, comme dans la narration classique, par un sujet qui lui est extérieur, mais par cette trajectoire énergétique qui traverse l'œuvre. Ainsi, la musique ne signifie rien d'autre qu'elle-même et son sens lui est immanent. C'est d'ailleurs en rapport avec cette absence d'un sens relié à un quelconque référent que la musique sert de modèle à l'avant-garde pour désassocier le cinéma des arts langagiers. Le cinéma moderne réactive cette voie sous un nouvel angle. Mari se sert de la description du nouveau roman faite par Robbe-Grillet pour enrichir la notion de musicalité dans le cinéma moderne. Pour Mari, le cinéma (tout comme le nouveau roman) a cette capacité « à se prendre pour le propre objet de sa réflexion » (dixit Robbe-Grillet) (139). Ce qui permet au roman ou au film de « prendre conscience de lui-même ». Le sens de l'œuvre ne se réfère donc plus à un système de connotation extérieur au récit et à la structure filmique, et la notion même de sens s'en voit repensée. Ce n'est plus tant le sens qui prime que le fait que celui-ci circule, glisse, se modifie. La circulation du sens prend alors une logique toute particulièrement musicale.

Avec l'éclatement de la logique temporelle chronologique dans les films modernes, les éléments du récit normalement associés à l'ordre diégétique se voient repensés, mis à mal : la notion de héros, l'exaltation des affects, le principe d'une histoire racontée avec intrigue et dénouement (139). Sans émotion et expression, les actions et personnages sont ramenés à de simples éléments de structure, ce qui en somme, facilite la circulation du sens. Les différents éléments filmiques sont alors considérés en fonction de la position qu'ils prennent par rapport à un autre élément (visuel ou sonore).

Ce nouveau type de trajectoire du sens dans un film moderne peut mieux se comprendre en relation avec la notion de « carrefour » dont se sert Fano pour qualifier un nouveau type de distribution de l'énergie qui voit le jour avec les dernières œuvres de Beethoven. Les différents parcours se multiplient et se superposent ; la trajectoire du sens emprunte des parcours multiples et non-linéaires, en opposition à un flux énergétique beaucoup plus lié et unidirectionnel dans la musique et le cinéma classique (par exemple). Ce nouveau type de distribution de l'énergie trouve son accomplissement dans la musique moderne et contemporaine. Par exemple, avec la musique sérielle qui présente différentes trajectoires qui ne sont plus considérées comme des phrases musicales orientées vers une résolution finale, mais comme des éléments musicaux qui se délient et s'organisent en constellations, tout en gardant un niveau de tension non résolu.

Pour Fano, un film est musical, structurellement parlant, lorsqu'il présente une construction du temps. « Une construction, c'est-à-dire des exposés motiviques qu'ils soient visuels, sonores ou textuels, des retours à, des variations autour de (...) quand on dit motif, variation, développement, on se retrouve tout à coup dans un espace musical » (136). Non seulement un espace, mais également et avant tout une construction du temps de type musical où les rapports chronologiques n'ont aucun sens puisque aucun événement ne peut se référer à un quelconque processus

extérieur. C'est ainsi que des films comme *Hiroshima mon amour* ou *L'Année dernière à Marienbad* vont se rapprocher d'une logique musicale par leur organisation temporelle. Les différents « flash-back » ne peuvent plus se rapporter à une ligne chronologique de référence extérieure au temps du récit. Ils ne participent plus à l'élaboration et la compréhension de l'intrigue, mais agissent comme simples éléments formels.

L'Homme qui ment de Robbe-Grillet et Fano

Une composition musicale des différentes occurrences sonores peut alors s'établir sur ces compositions visuelles d'ordre musical. La collaboration entre Michel Fano et Alain Robbe-Grillet est florissante parce qu'elle répond d'un désir commun d'établir une conception musicale des différents éléments filmiques, sonores autant que visuels. Afin d'illustrer cette véritable conception musicale audio-visuelle qui voit le jour dans le cinéma moderne, Mari a choisit de limiter son analyse à *L'Homme qui ment*, issu de cette collaboration entre Robbe-Grillet et Fano. *L'Homme qui ment*, nous dit Mari, est le film d'Alain Robbe-Grillet dans lequel le rapport du musical et du sens se manifeste avec le plus d'intensité ; il paraît ainsi réaliser au plus près le projet de film-opéra, ou « filmmusique » de Fano. L'analyse de Mari fait ressortir le matériau rassemblé par Fano, la manière dont il expose et développe ces forments, quelle logique énergétique en découle, la relation d'homologie qui existe entre les procédures sonores et visuelles ainsi que les différents rapports audiovisuels et leurs différents aspects. Ce qui ressort de cette analyse, en fonction de l'objectif principal de ce livre, c'est l'importance grandissante que prend l'organisation de type musical pour l'univers sonore autant que visuel.

Asynchronie entre l'image et le son et nouvelle logique énergétique

Ainsi, dans un premier temps, les organisations visuelles et sonores relèvent d'un principe similaire d'ordre musical, ils suivent un parcours homologues au niveau de leur aspiration musicale. Dans un second temps, ces organisations musicales de types visuelles et sonores s'autonomisent et entrent les unes avec les autres dans des relations d'asynchronie, dans la lignée du contrepoint audiovisuel proposé par le manifeste russe. Cependant, quoique le son accède, avec les Russes, au statut de symbole, il appartenait à un espace-temps commun à celui de l'image. L'aboutissement du manifeste russe peut se trouver dans le cinéma moderne où les occurrences sonores et visuelles sont constamment en décalage et où le son prend véritablement son autonomie par rapport à l'image. Les différents sons ne se placent plus sous l'autorité du principe référentiel mais créent des effets de distorsion, de contradiction, de rupture face aux éléments visuels, ce qui contribue à susciter un certain effet d'étrangeté et d'ambiguïté. Également, la conception sonore d'ordre musicale de Fano a grandement favorisé la dé-hiérarchisation des occurrences sonores en faveur d'un *continuum sémantique à épaisseur variable*, où les différents bruits, les différentes inflexions vocales peuvent prendre une valeur musicale au même titre que la musique proprement dite.

Il en découle une logique énergétique se pensant selon la notion de « carrefour ». Fano fait entrer ces différents éléments sonores hétérogènes dans un système de répétitions et de variations qui fait proliférer un petit noyau d'éléments sonores et visuels. Les différentes séquences sonores musicales prennent ainsi des parcours multiples, non linéaires, qui entrent dans des *procédures de déliaison*.

Choix du matériau et quelques techniques de composition

Dès l'étape du tournage, Fano sélectionne un nombre de sonorités servant à créer des séquences sonores musicales. Mari expose la liste des formants (172-173), constituée de sons issus de matériaux très diversifiés : sons instrumentaux, sons issus de la lutherie traditionnelle manipulés (piano et cymbales en vitesse « ralenti », cluster sur orgue « accéléré »), complexe sonore dont l'effet n'est pas indentifiable harmoniquement (assimilable à la notion de bruit) et sons réels (181). Parmi les complexes sonores, nous y retrouvons des blocs sonores composés électroacoustiquement par Fano. Il s'agit, par exemple, d'un bloc sonore constitué de trois éléments hétérogènes : un son de mitrailleuse comme attaque, un son de verre brisé pour entretien et celui d'une cloche comme désinence.

Les sons choisis par Fano comme matériau de base sont issus et générés par l'image, par l'univers, les objets et les matières dans lequel se réalise le tournage. « Un rapport de nécessité s'instaure, dès ce premier niveau de choix, entre le musical et le matériau généré par le film. Il a pour avantage d'éviter le côté « gratuit » purement subjectif du travail de composition » (172).

Suivant les traces de Maurice Jaubert, Fano utilise un principe de « glissement de contiguïté de substance du non-musical au musical » (185). C'est-à-dire, ce qui favorise le maintien de rapport de substance entre le musical (sonore et éléments proprement musicaux) et le récit visuel. Par exemple, un bruit de porte peut d'abord être ponctuel à l'image pour se détacher de sa source et « glisser » progressivement vers le musical, en laissant la trace de son rythme, laquelle persiste dans la nouvelle sonorité. Il s'agit d'un principe d'isorythmie où l'on passe d'un son à l'autre en gardant, comme base commune, l'ossature rythmique du premier son : « le rythme des pas organise le son des gouttes d'eau et celui des pizzicati de cordes » (188).

Ces innovations formelles sonores au cinéma s'éloignent d'une démarche réaliste telle qu'elle fut fortement répandue suite à l'arrivée du parlant ainsi qu'avec l'apogée du cinéma classique. Pour entrer dans cette nouvelle ère sonore au cinéma, Mari constate qu'il a fallu réactiver les recherches formelles au niveau du récit et retrouver l'esprit du cinéma muet d'avant-garde. Sur ces nouvelles bases filmiques répondant d'un principe « d'ordre musical » les sons peuvent alors déployer leur potentiel musical, ce qui ouvre non seulement la porte à une nouvelle ère sonore au cinéma, mais à *une nouvelle ère musicale audio-visuelle*.

Anne-Marie Leclerc
22 janvier 2008