

La musicalité d'une bande sonore À propos de *L'Invention d'un paysage*

PAR SERGE CARDINAL, MARTIN ALLARD

ET LOUIS COMTOIS

Nous sommes au départ de la manière.
Jean-Luc Godard, *Nouvelle Vague*

IL Y A toujours quelque danger à convoquer la musique pour mieux comprendre le fonctionnement d'une bande sonore : on fait appel à la facilité d'une plus-value esthétique pour mieux ennoblir son travail. D'où la nécessité de préciser d'entrée de jeu l'usage que nous ferons de la notion de musicalité : la métaphore musicale nous servira ici à décrire une pratique et une esthétique du son qui évitent trois écueils et proposent une visée.

Travaillant à la construction de la bande sonore du film *L'Invention d'un paysage*¹, nous nous sommes d'abord méfiés d'un usage du son qui réduirait celui-ci à sa fonction naturaliste. Jamais nous n'avons sélectionné et composé les sons entre eux afin de recomposer un paysage sonore qui satisferait à toutes les exigences d'une stricte vraisemblance : beaucoup de roulements de voitures, de freinages, de changements de vitesse

1. *L'Invention d'un paysage*, Québec, 1998. Réalisation : Serge Cardinal. Image : Stéphane-Denis Hazel. Montage : Laura Lefave, Julie Hivon. Prise de son : Martin Allard. Conception sonore : Louis Comtois. Interprétation : Liane Simard, Serge Cardinal. Production : Jean-François Couillard pour L'Œil en boîte. Distribution : Cinéma Libre. Durée : 30 min.

sont restés inaudibles ; beaucoup de pas, de froissements de vêtements, de gestes sont demeurés muets ; beaucoup de chants d'oiseaux, de vrombissements d'avions, de ferraillements de trains ont été tronqués ou modifiés, voire même déplacés de leur contexte habituel.

Nous n'avons pas davantage réduit le son à sa seule fonction narrative. S'il s'agissait de capter des vociférations ou un bourdonnement, ce n'était pas simplement pour le sens qu'ils véhiculaient ou pour le danger qu'ils représentaient, mais parce que ces deux sons savaient nous toucher par un certain rythme, une certaine tonalité, une certaine texture. Le sifflement d'un train n'annonce pas toujours un embarquement, la sonnerie d'un téléphone n'annonce pas chaque fois un message : ils peuvent constituer une simple ponctuation qui nous affecte davantage qu'un départ ou une arrivée.

Finalement, se dégager ainsi des fonctions naturaliste et narrative ne nous aurait pas gardés d'un enfermement plus grand encore si nous ne nous étions pas méfiés d'une démarche de revendication de l'autonomie de la bande sonore en regard de l'image et du récit. Nous avons voulu nous dégager des conventions d'un cinéma institutionnel, ce n'était pas pour nous soumettre aux obligations d'un cinéma expérimental. La bande sonore revendique une certaine musicalité, mais non pas parce qu'elle s'établit comme un système indépendant de l'image, comme un système combinatoire où le son en soi et pour soi se déploie dans un jeu de renvois internes, étrangers au montage des images. Nous n'avons pas voulu non plus régler la bande-son sur une mécanique céleste ni sur une mathématique du temps. Notre paysage sonore ne réclame pas davantage de correspondances, pythagoricienne ou spirituelle ; nous sommes plus sensibles à la Nouvelle Vague qu'au New Age !

Nous avons visé essentiellement une chose dans cette bande sonore : produire des sensations et des affects à partir de la matérialité de chaque son et des effets de composition qui s'établissaient entre eux et avec l'image. Bien sûr, le preneur de son n'a pas enregistré à l'aveuglette : il a sélectionné des sources sonores en rapport avec le contenu de l'image et la logique du monde représenté. Mais ce faisant, il ne s'est pas contenté de satisfaire à des exigences techniques : au-delà d'un seuil d'audibilité à respecter, il a cherché à capter une tonalité, un volume, un grain, une allure propres à chaque son. Bien sûr, le concepteur sonore n'a pas composé une trame sans suivre le fil d'un récit et l'étoffe d'un monologue chuchoté par la narratrice. Mais il ne s'est pas contenté d'illustrer une histoire : au-delà des nuances de signification à respecter, il a cherché à ponctuer, à stratifier, à composer, à rythmer.

Et cette visée musicale a pris une forme concrète dans sa confrontation avec un objet singulier : pour chaque décision d'enregistrement, nous avons essayé de prendre le relais d'une tonalité mélancolique qui traversait déjà plusieurs éléments du film (le clair-obscur des images, la vacuité des plans, les ellipses du récit) ; pour chaque décision de composition, nous avons tenté de répondre (sous la forme d'un accord ou d'un désaccord) au montage de l'image, à l'articulation des séquences, à leur rythme. Il ne s'agissait donc pas de collectionner une série de petits effets sonores, aussi grande qu'eût été leur musicalité, mais de tisser autant que faire se peut des rapports transversaux capables de structurer tout le paysage du film — visuel, textuel autant que sonore.

On vise toujours avec la flèche que l'on a, disait Nietzsche. La pratique et l'esthétique musicales de la bande sonore décrites ici, d'autres créateurs avant nous les ont explorées. Que

l'on pense aux bandes-son des films de Jacques Tati, de Jean-Luc Godard ou de Léos Carax, au travail de Michel Fano pour *L'Homme qui ment* d'Alain Robbe-Grillet. Que l'on pense aussi au travail d'un Maurice Blackburn à l'ONF, travail dans le droit fil de la musique concrète créée par Pierre Schaeffer au début des années cinquante. Dans ses bandes sonores, chaque son, quelle que soit sa source, instrumentale ou non, est considéré dans toutes ses dimensions, au-delà de la simple trinité tonalité-intensité-durée. Blackburn compose alors une « musique » en suivant la richesse de timbre des sons, en suivant l'allure, le grain, l'épaisseur harmonique, le déplacement spatial et la fluctuation temporelle.² C'est à cette même entreprise que nous nous sommes humblement attelés.

Capter

*Écouter : comme les cambrioleurs écoutent
leurs clés anglaises déclencher les serrures.*

Peter Handke

Essai sur la journée réussie

Lorsque le preneur de son se présente chez le réalisateur, c'est avec un objectif précis en tête : trouver la combinaison idéale entre une esthétique sonore et des moyens techniques. L'esthétique et le technique sont à la fois distincts et indiscernables. Des engagements esthétiques, aussi radicaux soient-ils, peuvent se révéler de vaines revendications s'ils ne s'appuient pas sur une pratique technique qui les soutienne et les prolonge, c'est-à-dire les actualise, leur donne une consistance, leur permette

2. Les bandes sonores de Maurice Blackburn ont été rassemblées dans un coffret de deux disques, *Filmusique. Filmopéra*, Analekta, en coproduction avec la Phonothèque québécoise/Musée du son et l'ONF, AN-2-70005-6, 1996.

de se développer, de s'arracher de l'état de simples intuitions pour s'engager dans un devenir qui en déploie le potentiel. Le cinéma direct en fournit la preuve : revendiquer la parole vivante dans le documentaire s'accompagne d'une légèreté des moyens techniques d'enregistrement et d'une souplesse des pratiques de prise de son. À vrai dire, une esthétique ne se révèle peut-être que dans un effet d'après-coup, comme résultat du choix judicieux des moyens techniques et des manières pratiques qui auront permis de la formaliser. « C'était donc ça ! », s'écrie toujours le réalisateur.

Au départ de *L'Invention d'un paysage*, il n'y a que quelques désirs à demi formulés : le désir de saisir par le sonore un effet de solitude et de mélancolie inscrit dans le paysage ; le désir d'injecter un peu d'étrangeté dans la réalité matérielle par la musicalisation des bruits et la bruitisation de la musique. C'est tout ce que réussit à répondre le réalisateur aux questions du preneur de son (et plus tard du concepteur sonore). Pour se donner quelque contenance, il fait écouter un disque, *Three Places in New England* de Charles Ives, et l'extrait d'un film, les dix premières minutes de *Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard. Le preneur de son comprend qu'il ne s'agira pas ici d'un film d'action ni d'un mélodrame, mais d'une recherche sur la durée, sur le temps qu'on perd, sur le temps perdu, sur le temps retrouvé.

Pour capter la mélancolie d'un paysage, un ou deux microphones, un matériel léger, monophonique, mais surtout beaucoup de temps ; pour donner un effet d'étrangeté, un mélange de sons bruts et de bruits stéréotypés tirés de banques de sons. « Rien de plus, rien de moins », décide le preneur de son. Si l'on ne tourne pas selon les us et coutumes de l'industrie, pourquoi emporter des dizaines de micros cravates. Et puis quelle

tristesse que ces conventions de cravates : dîners d'affaires pour des faillites acoustiques!

Le preneur de son sait transformer des limites économiques en tremplins de création. Ce n'est pas qu'il s'adapte passivement. De toute façon, quelle bassesse que l'adaptation! Le preneur de son est moins darwinien que bergsonien : il croit qu'un obstacle n'est pas une fatalité génétique mais un problème stratégique, et que chaque problème offre une possibilité de création. Dans le projet de *L'Invention d'un paysage*, il sait qu'il n'aura pas affaire aux standards industriels de production; le budget comme les choix esthétiques s'y opposent. C'est dire que toute l'ingéniosité de la prise de son trouvera sa récompense : le son capté sur le plateau de tournage ne sera pas simplement un témoin gênant dont on se débarrassera au montage. Il témoignera au nom d'instant fugitif, il sera l'empreinte unique des lieux qui ont été investis. C'est toute l'intégralité brute des sons monophoniques qui sera retravaillée et mêlée aux bruits stéréotypés au moment du mixage.

L'étonnant, c'est toujours l'oreille du preneur de son, celle qui lui sert à entendre la musicalité d'un film à la seule lecture du scénario. Non seulement note-t-il, par pur réflexe, toutes les indications sonores qui auront une fonction dramatique (les coups de klaxon ou les sifflements d'un train auxquels le personnage devrait réagir, le léger bruit d'une portière qui s'ouvre et qui devrait se mêler au grésilleme des grillons, etc.), mais aussi tout le paysage sonore laissé en friche par le scénario. Le preneur de son va se faire « promeneur écoutant » durant le tournage. D'une part, il captera des sons qui renverront formellement à une source, à un objet, qui décriront une action, qui traceront des directions sur une scène, qui assureront la continuité d'un dialogue et la consistance d'un personnage, mais,

d'autre part, il veut aussi recueillir tous les phénomènes sonores associés aux lieux et au temps interne du film, il souhaite créer des « sons libres » selon sa joyeuse expression : chants d'oiseaux au petit matin, froissement du vent dans les roseaux couverts de rosée, ronronnement d'un tracteur sous un soleil de plomb, gouttelettes d'eau dans l'évier de la chambre d'hôtel alors que tout le monde dort, etc. C'est la musique du monde qu'il cherchera à rendre, et cela, en se faisant un peu musicien. Il agencera alors des mouvements, des zones, des intensités sonores selon un mode particulier qui n'est plus celui de l'objet ou de la scène; au contraire, il modulera maintenant des vitesses et des affects, il capturera un événement dans un bloc de sensations comme le fracas wagnérien des vagues, la mélodie debussyste de la pluie frappant les vitres. Tout ce qui importe alors, c'est le tempo, le timbre, la mélodie des objets concrets, les mille petits effets sonores que le monde nous offre naturellement.

Au moment du tournage, cette marge de manœuvre laissée au preneur de son porte ses fruits. En accord avec cette esthétique qui se cherche, il se permet certains mixages « naturels » en vue de reproduire la signature acoustique du lieu et du moment, une certaine qualité de réverbération et de projection. En harmonie ou en contrepoint avec le plan visuel qui est tourné, sa prise de son reste au même rythme et sur le même plan ou, au contraire, se permet des décrochages dans le cadrage, des retards ou des anticipations dans l'accompagnement de l'action, des variations sur l'importance du plan sonore. Chaque fois, il s'agit de rester aux aguets, de saisir ces petits moments qui ne reviennent pas. Il arrive même que cette méthode impose au plan de travail une découverte qui va changer tout le film. Alors que toute l'équipe écoute silencieusement l'arrivée d'un train en gare que le preneur de son tenait

absolument à enregistrer, le réalisateur décide de tourner un nouveau plan où il viendra lui-même mesurer le foyer, allongeant son ruban à mesurer en suivant le défilement des wagons. Ce plan sera non seulement l'avant-dernier du film, mais aussi le germe d'une mise en scène qui structurera l'ensemble : désormais le réalisateur apparaîtra à l'écran, dans toutes les menues actions techniques qui font un film. C'est précisément en observant le preneur au travail, en observant son attention animale au monde, la précision féline de ses gestes, son plaisir de l'écoute, que le réalisateur en est venu à considérer la construction d'un film comme digne objet d'une fiction.

Composer

*Le film découvrira notre environnement acoustique.
La voix des choses, le langage intime de la nature.
Du mugissement des vagues, du vacarme de l'usine
jusqu'à la mélodie monotone de la pluie d'automne
frappant les vitres, jusqu'aux grincements du plancher
dans la chambre déserte.*

Béla Balasz, *L'Esprit du cinéma*

Ce qui intéresse d'abord le concepteur sonore, c'est l'image. Sous ce paradoxe se cache une méthode de travail. C'est que la musicalité d'une bande sonore ne prouve sa nécessité que si elle sait recouper, prolonger, détourner la composition des images, l'articulation des plans, le rythme des séquences. Le concepteur sonore regarde donc attentivement le montage image qu'on lui propose. C'est ainsi que son travail de tâtonnement commence. Un tâtonnement qui sera double puisque, tout en analysant les images, les péripéties, le récit, le concepteur fraye aussi dans la masse des sons captés sur le terrain ou récupérés

d'un répertoire commercialisé. Dans cet aller-retour — qui n'est pas sans détours, sans retours ni sauts périlleux — peu à peu des agencements sonores se constituent en relais avec les images. Le concepteur sonore exécute, à cette étape, essentiellement deux types de relation : il conjugue des sources pour enrichir le cadre spatio-temporel proposé par l'image, il compose des sons selon des paramètres musicaux. C'est ce deuxième type de relation qui nous intéresse ici.

Chaque son possède une morphologie précise : une forme, une texture, une durée. Lorsqu'il regroupe les sons, le concepteur doit être sensible à cette morphologie, c'est là le premier versant de son travail — nous décrirons le second en fin de parcours. Cette sensibilité aux qualités plastiques des sons peut être sauvage ou experte, mais toujours elle sera concrète : lorsqu'il s'agit de création à partir d'objets sonores, aucune analyse abstraite ou technique ne remplacera jamais la bonne vieille méthode empirique de la composition « à l'oreille ». Cela n'empêche pas une discrimination et une composition relativement fines des qualités du son. Nous nous permettons ici de proposer une série de critères morphologiques qui servent en amont au concepteur lors de son travail de composition, et que pourrait utiliser en aval un spectateur lorsqu'il entreprend d'analyser ce travail. Si ce double usage est possible, c'est parce que ces critères ne désignent pas la réalité objective absolue des sons, mais leurs effets sur celui qui les écoute, qu'il soit concepteur ou spectateur.

Ainsi, le concepteur se charge de saisir le « profil de masse » de chaque son. Le profil de masse, c'est la façon qu'a un son d'occuper le champ des hauteurs. Il peut faire entendre plusieurs hauteurs distinctes, plusieurs hauteurs agglomérées ou une hauteur qui se modifie dans le déroulement du son. Le

critère de profil de masse enrichit donc la notion de tonalité puisqu'il remplace une hauteur absolue et unique par une épaisseur et une trajectoire dans le registre. Le sifflement d'un train peut tranquillement gravir puis redescendre le registre des hauteurs. Ayant repéré cette particularité, le concepteur peut penser alors le joindre à un autre son, s'assurant qu'en cours de variation le sifflement viendra résonner avec une pièce musicale par exemple. C'est le cas dans *L'Invention d'un paysage* alors que le sifflement d'un train à vapeur accompagne une vieille chanson jazz interprétée par Ella Fitzgerald. C'est le cas aussi lorsque le chant d'un oiseau, avec toute sa résonance, accompagne une chanson de Michel Fugain tout à la fin du film. Ou lorsque le bruit des clignotants d'une voiture se mêle à celui des gouttes d'eau tandis que le personnage pousse, pour la deuxième fois, sa voiture hors d'un fossé.

Le concepteur écoute et note aussi le « profil dynamique » des sons. Ce critère morphologique désigne la façon caractéristique qu'a un son d'évoluer, ou non, en intensité au cours de sa durée. Ici aussi, on passe d'une évaluation statique de l'intensité absolue à une appréciation de la variation du volume sonore. La variation du profil dynamique permet, entre autres, de donner du relief à la composition sonore, le passage d'un niveau d'intensité à l'autre créant une profondeur du champ sonore dans une sorte de déplacement virtuel. Un klaxon, par exemple, a souvent cette caractéristique quasi dramatique, son changement d'intensité laissant présumer un impact puis un éloignement du danger. Ayant repéré cette particularité, le concepteur sonore peut décider de rassembler plusieurs bruits de klaxons, multipliant ainsi l'effet tout en le musicalisant. C'est le cas à la fin du film, lorsque des klaxons viennent interrompre la chanson de Michel Fugain : non seulement les

profils dynamiques sont-ils imbriqués, dans un croisement des montées et des descentes d'intensités, mais encore ce premier effet est-il doublé d'un deuxième, l'effet de résonance produit par le mixage des positions sur le registre des hauteurs.

Il faut aussi s'attarder au « grain » de chaque son, qui témoigne d'une matière productrice du son ; il est lié à l'identité de l'objet producteur, à sa qualité de résonateur, à son poids, à sa matière plastique ou métallique, charnelle ou pneumatique, etc. Dans *L'Invention d'un paysage*, un exemple assez simple témoigne de la capacité de composer le grain particulier de plusieurs sons sur la base d'une ressemblance partielle et d'une divergence incomplète. La séquence débute avec le branchement du séchoir à cheveux d'une jeune femme pour se terminer, quelques plans plus loin quand le personnage principal change une roue de sa voiture. Grâce à une composition par entassement et tuilage (superposition partielle), le grain du frottement rugueux, de type éolien, du séchoir à cheveux se mêle d'abord au grain de résonance par fourmillement d'un bandonéon. À ce dernier s'ajoute le grain de frottement mat, de type compact, des vagues, qui, elles-mêmes, sont coupées par le grain d'itération gros et continu du bruit d'un tracteur. En bout de piste, le vent, dont le grain est évidemment de frottement lisse et de type éolien, viendra clore ce que l'on appelait jadis une composition de timbres.

Finalement, le concepteur sonore juge de « l'allure » des sons. L'allure définit l'oscillation, la fluctuation caractéristique du son qui renvoie à la manière d'être de la source, à son comportement acoustique. L'allure, c'est la différence qu'il y a entre une voix nasillarde qui parle froidement et la même voix nasillarde bouleversée par l'émotion. Trois types d'allure sont à distinguer : régularité mécanique, périodicité souple, irrégularité

imprévisible. Chacun de ces types possède des qualités d'oscillation variables : serrée, ajustée ou lâche. Pour exemple, rappelons la voix « bressonienne » qui a un grain de frottement mat dont la chaleur est parasitée par une allure à périodicité souple mais très serrée, dont la variation est très faible. D'où l'inquiétante étrangeté d'une voix à mi-chemin entre le vivant et l'automate. Dans *L'Invention d'un paysage*, un tout petit exemple fera comprendre qu'il est possible de composer musicalement des allures. Tout au début du film, le passage d'un avion est mêlé au *glissando* d'un violoncelle. Le premier son a une régularité mécanique aux oscillations ajustées et le deuxième, une périodicité souple aux oscillations très serrées. C'est ce léger contraste qui vient dérégler l'harmonie des profils de masse et la ressemblance des profils dynamiques, tous les deux en forme de delta, les sons de l'avion et du violoncelle montant en fréquence pour aussitôt redescendre, comme ils augmentent en intensité pour aussitôt diminuer.³

Bien entendu, l'exposé successif de ces critères ne rend pas justice à leur perpétuelle conjonction : c'est toujours la totalité des sons qui entre dans une composition et produit un effet. On ne peut pas choisir d'associer le son d'un train à celui d'une douche parce que leur grain seul est compatible; il faut tenir compte de l'évolution de la tonalité, du volume et de l'allure.

Ce qui motive toute cette attention accordée à la matérialité des sons et à leurs possibilités de composition, c'est évidemment une vaste entreprise de musicalisation des bruits et de bruitisation de la musique qui provoquerait certains affects,

3. Pour des détails sur ces critères morphologiques du son, on se reportera au *Traité des objets sonores* de Pierre Schaeffer, Paris, Éditions du Seuil, 1966 et au *Guide des objets sonores* de Michel Chion, Paris, Buchet-Chastel/INA, 1983.

certaines sensations. On musicalise les sons en les composant selon leurs qualités acoustiques et non plus simplement selon une logique narrative ou naturaliste ; on bruitise de la musique, en la rapprochant des sons bruts, en la mêlant à des bruits concrets, évitant d'en faire une simple tapisserie romantique qui viendrait décorer les scènes dramatiques.

Pour arriver à construire ces blocs produisant des sensations et des affects, le concepteur sonore se permet de déformer les perspectives (il décale l'augmentation de l'intensité d'un bruit de tracteur par rapport à son avancée visuelle à l'avant-plan), d'altérer la variation tonale des sons pour les harmoniser momentanément (le roulement d'un train trouvant ainsi sa juste place dans une pièce pour orchestre de Paul Hindemith), d'accélérer, de décélérer ou de suspendre brièvement des rythmes naturels ou mécaniques (construisant une première fois une séquence polyrythmique avec des gouttes d'eau et les intermittences lumineuses d'une lampe de poche ; composant ailleurs des alternances complexes entre des nuages de vapeur, des rafales de vent, le roulement d'un train et un long *traveling* latéral sur un paysage en décomposition dans la vitesse). Chaque fois, il s'agit d'éviter certains écueils. Ne jamais se contenter d'une reconstitution naturaliste ni verser dans l'abstraction lyrique ou le fantastique petit-bourgeois. Échapper à l'imaginaire, voilà la devise du concepteur sonore. Échapper aux mondes naturaliste ou fabuleux pour créer ce monde-ci, en le pliant, repliant et dépliant, en inventant des connexions jusqu'alors inaudibles et pourtant puissamment réelles.

Mais justement, quelles sont les connexions que nous allons privilégier dans ce film pour arriver à des sensations en accord avec la tonalité mélancolique déjà présente à l'image ? D'abord, on choisit un premier type d'agencement : sur un

fond sonore faible et épuré, un petit son ou bruit, unique ou répété, apparaît comme une figure nettement isolée. À la première image du film, sur le quai désert de la gare, le chant d'un oiseau solitaire perce au milieu d'une rumeur lointaine. Quelques plans plus loin, dans l'appartement, le même chant reviendra, répétant son appel sans réponse dans un espace sonore évidé. Cet effet est repris alors qu'on aperçoit un champ fauché sous un soleil couchant : un chant d'oiseau, imitant la sonnerie de téléphone qui vient d'être entendue, est deux fois répété dans la vacuité du plan. Chaque fois, le son ou le bruit entendu très distinctement, dans une sorte d'intimité, est opposé à l'immensité quasi silencieuse des espaces. Certes, ce son ou ce bruit traverse et fend le paysage, mais comme une force exténuée qui disparaît aussitôt dans le silence.

Dans un deuxième type d'agencement on choisit d'accumuler graduellement des couches sonores, amplifiant ainsi l'intensité globale tout en provoquant un effet d'accélération. Cet agencement, après avoir atteint une certaine complexité, s'épuise, se disperse, s'atténue, pour s'évanouir dans le silence. C'est ce que le concepteur sonore nomme avec amusement son « effet vague ». Vague, comme dans « épuisement de la vague sur la grève » mais aussi « vague à l'âme ». Il existe plusieurs exemples de cet agencement dans le film. Nous n'en citerons qu'un seul. À la fin de la vieille chanson jazz interprétée par Ella Fitzgerald, alors que le solo de piano accompagne un travelling très rapide sur un bord de route fleuri, peu à peu l'accélération d'un train se fait entendre, puis le bruit d'une douche, et finalement le déferlement d'une vague. Le tout culmine dans un entassement serré et une forte intensité pour aussitôt retomber et se défaire dans le doux retrait isolé de la vague. À l'image, la photographie de la femme aimée, puis son apparition fugitive.

Ces deux types d'agencement des sons mettent en évidence le second versant du travail de conception sonore. S'il existe une musicalité de la bande sonore, c'est dans la mesure où les qualités plastiques d'un son — son profil de masse, son profil dynamique, son grain, son allure — réussissent à entrer en correspondance avec celles d'un autre son, formant ainsi un bloc provoquant des sensations et des affects. Mais s'il existe une musicalité au cinéma, c'est aussi parce que les sons (pris cette fois dans leur forme globale) se lient les uns aux autres, s'agglutinent, se superposent, créent des lignes, des paliers, des épaisseurs, des séquences. La musicalité vient donc à la fois des qualités plastiques des sons et de la complexité de leur organisation. Cette organisation crée cinq grands groupes d'effets : des effets d'orientation (des transitions, des aboutissements, des liens, des introductions, des déclenchements, des anticipations, des suspensions, des interruptions, des prolongements), des effets de stratification (des tuilages, des appuis, des fonds, des figures, des ponctuations, des liaisons), des effets dimensionnels (des accumulations, des dispersions, des amplifications, des atténuations), des effets rythmiques (des pédales, des accélérations, des décélérations, des contretemps), des effets rhétoriques (des variations, des thèmes, des appels, des amorces, des réponses, des ruptures).⁴ Évidemment, tous ces effets n'ont de sens ici que dans un rapport avec des séquences d'images précises, avec des mouvements de caméra singuliers, avec le cours d'un récit et sa durée propre. Reprenons deux exemples.

Le plan-séquence où le personnage fait sa valise nous permettra d'explicitier la combinaison de ces effets. Sur ce plan-

4. Pour une description précise de ces effets dans leur dimension strictement sonore, voir Stéphane Roy, « Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode », *Circuit*, vol. 4, n° 1-2, 1993, p. 67-92.

séquence qui bloque et referme l'espace par la multiplication des cadres, plusieurs sons vont venir s'agglutiner les uns aux autres : la rumeur de la ville sert de fond sur lequel des bruits de voiture viennent se poser par tuilage, se superposant partiellement ; à ces premières occurrences sonores s'ajoutent des gouttes d'eau qui rythment discrètement le déroulement de la séquence, créant une sorte de pédale finalement interrompue par un coup de klaxon qui marque le changement de plan. À tous ces sons en flottement sur l'image, il faut aussi ajouter un son synchrone, celui des livres jetés dans la valise, qui acquiert ici valeur de ponctuation. Tous ces effets rassemblés ne cessent d'organiser, de densifier, d'orienter, de découper même la continuité de cette séquence qui gagne ainsi un rythme, une forme et une vie par ce rythme.

La séquence qui s'étend du branchement du séchoir à cheveux par la jeune femme jusqu'au plan où l'on voit le personnage principal se servir de lunettes d'approche combine aussi plusieurs effets : les sons du séchoir à cheveux, du vent et du bandonéon sont accumulés les uns sur les autres ; cette première combinaison est l'objet d'une rupture par l'augmentation subite du son des vagues qui anticipe de peu le changement de plan ; ces mêmes vagues seront interrompues à leur tour par le bruit d'un tracteur qui ponctue la coupe franche entre deux images, mais pour disparaître aussitôt, réapparaissant graduellement au plan suivant. Plus loin, c'est le tintement d'une portière ouverte qui, légèrement déphasé, provoque des accélérations et des décélérations. À la fin de cette séquence, le son du vent et du bandonéon se disperse, signifiant ainsi la fin de la séquence. La combinaison de tous ces effets n'est pas sans créer des syncopes, le rythme de la séquence étant continuellement déplacé par une série de contretemps.

Il y aurait encore beaucoup à dire sur la musicalité de la bande sonore, et plus largement sur tous les rapports souvent mystérieux du son à l'image. Mais ici non seulement le temps et l'espace nous manquent mais surtout les mots. Dans ces zones de croisement entre l'image et le son, la recherche et l'exploration nous apparaissent d'autant plus difficiles à mener qu'elles touchent des aspects mal définis de notre sensibilité, et les disparités de nos cultures du sonore et du visuel. Nous nous trouvons là à la pointe de notre savoir et de notre ignorance. Nous sommes à l'orée d'un prochain film.