

Éléments d'introduction à la bande sonore

Victor Bachy, *Pour lire le cinéma et les nouvelles images*, Cerf, Paris 1987, 123-134 p.

Nous proposons ici un rapide exposé de la pensée de l'auteur qui est un spécialiste de la vulgarisation (professeur à l'université de Louvain). Il nous semble que ce chapitre constitue une introduction intéressante afin d'appréhender la place du son au cinéma (malgré quelques raccourcis).

... du son

Le cinéma parlant est apparu en 1927, mais déjà on avait tenté de joindre à l'image un accompagnement musical (disque, orchestre)

Il s'agit de trouver une harmonie entre image et son.

Les dispositifs se sont modernisés et on peut s'intéresser à l'histoire technique du son au cinéma (enregistrement magnétique, stéréophonie...) et à son influence sur la façon de construire un film.

« L'image garde la première place pour le spectateur habituel »

On peut ensuite dresser une typologie des sons :

- **La voix humaine**

Les dialogues ont-ils dénaturés le cinéma ? Le texte parlé relève-t-il plus du style théâtral ? A la télévision le discours prend souvent le pas sur l'image.

Le dialogue a acquis ses lettres de noblesse au cinéma (Guitry)

Le degré d'intelligibilité d'un texte varie. Il peut être appris, dit afin que le spectateur le comprenne, mais pas seulement.

Les monologues sont rares au cinéma, il est souvent supplanté par un commentaire.

Dans les années soixante certains réalisateurs (Lelouch, Godard, Groux) ont tenté de faire improviser leurs acteurs « après conditionnement », d'autres (Doillon) défendent des formes hybrides qui laisse place à la vie quotidienne.

Parfois, les mots perdent de leur sens (Tati) est devienent « les bruits des hommes ».

Quelques caractéristiques de l'émetteur : homme/ femme, profane/ comédien, questions : timbre, puissance, inflexion, accent, nuance de la voix.

La technique du réalisateur peut jouer de ces différentes dimensions.

La question du ton est centrale. Il permet de comprendre le personnage. Il peut être gommé par volonté de dépersonnalisation et pour laisser toute la place à l'image (Bresson).

Le timbre de la voix peut porter celle-ci à la limite de la musicalité (psalmodier un texte).

Il s'agit également de prendre en compte la possibilité d'un doublage. Ce procédé peut être intégré à la création ou consister à une « trahison » (VM). L'auteur critique au mettre titre les sous-titre qui sont selon lui un « pis-aller » car ils nuisent à l'appréhension de l'image.

- **Le bruit**

Souvent il n'est perçu que quand il est soudainement manquant. Le bruit relève également de la création (ex : Pickpocket, Bresson).

Le réalisateur valorise ou élimine des sons puis les mixent.

La non- fidélité à la réalité, la distorsion des bruits sont particulièrement signifiants.

Les bruits peuvent participer à la localisation temporelle et spatiale de la scène par le spectateur.

Le son peut également être subjectivisé (relatif à un actant).

- **La musique**

« La musique n'est pas nécessaire à la structure sonore d'un film », cependant un film sans musique est rare.

Souvent les réalisateurs ont tendances à abuser des séquences musicales.

Elles participent également à la commercialisation du film (Bande originale).

La musique maîtresse :

Souvent la source de la musique est hors champ

Au début du cinéma, il arrivait que des films soient des captations de concert.

La musique est maîtresse dans les opéras (Losey, Bergman, Brook, Rosi), la comédie musicale (Wise, Forman), la biographie d'un musicien.

Enfin, l'auteur note des « exemples d'expériences de constructions visuelles sur des partitions préexistantes » qui relève du cinéma de recherche et il cite Fantasia (*sic*).

La musique active

La musique joue le rôle d'un acteur. Elle est signifiante dans le récit. Le leitmotiv est un exemple de ce type d'utilisation de la musique (M le Maudit, Lang)

La musique appliquée

Souvent la musique est composée pour le film (Jarre, Delerue, Tiomkin) et elle doit coller aux images.

Pourtant, il arrive que le réalisateur et le compositeur travaillent de concert (Eisenstein et Prokofiev pour Alexandre Nevsky).

Parfois, le réalisateur emprunte une musique préexistante.

La musique d'accompagnement a de multiples usages : empathie, antipathie, irréalisation... Dans ce dernier cas, elle peut faire contre point à l'image.

- **Le silence**

« Notre oreille n'accepte pas l'absence absolue de son » certains réalisateurs s'y sont pourtant risqués (Godard, Bunuel).

Le spectateur croit souvent à une erreur technique. Il est troublé par la rupture. L'absence de son peut correspondre à un effet dramatique, suspense solitude, d'incommunicabilité, de douleur, d'angoisse existentielle.

L'auteur note enfin que c'est le bruitage qui fait souvent le mieux ressortir un silence (on pourrait se demander s'il s'agit alors d'un silence).