

## LA BANDE SON

Jeanne Grandjean

### 1. Introduction à la problématique

#### 1.1. Quelles sont les différentes composantes d'une bande son ?

##### 1.1.1. Voix

La voix représente l'ensemble des sons qui donnent un sens articulé et précis au discours sonore. Elle fait partie d'un système totalement codé que l'on appelle langage. Au cinéma, elle englobe l'ensemble des paroles qui donnent un sens précis à la scène (dialogue, monologues, commentaires).

##### 1.1.2. Musique

La musique peut être comprise selon différentes règles qui régissent les rapports entre les sons. L'harmonie ordonne les sons de manière simultanée. La mélodie les organise de manière successive. Et le rythme, sans qui la mélodie ne peut exister, fait se succéder des temps forts et des temps faibles. Au cinéma, la musique, qu'elle soit une création originale ou une partition existante, agit en complément de l'image.

##### 1.1.3. Bruitage/bruits

Le bruitage est un ensemble de « sons créés artificiellement en post-production par un bruiteur<sup>1</sup>. Ils sont obtenus à l'aide d'un matériel hétéroclite : pas des personnages, bruits d'étoffes, chocs de verres, débouchage d'une bouteille ». (MAGNY, J., 2004)<sup>2</sup> Les bruits, par contre, sont un ensemble de sons enregistrés en prise directe. Le bruiteur est plus un artiste qu'un simple technicien.

Les limites entre le bruitage et la musique ne sont pas toujours claires au cinéma. Par exemple, la fameuse séquence de la douche dans « **Psychose** », où la musique se transforme au moment ultime du meurtre en un bruit strident.

Pour introduire la plupart de ses scènes de comédie musicale, « **Dancer in the dark** » utilise le bruit, qui tend à se confondre à un certain moment avec la musique.

##### 1.1.4. Silence

Le silence est défini par le Petit Robert comme « l'état d'un lieu où aucun son n'est perceptible ». Mais cette notion est relative puisque la perception des sons et, a fortiori, du silence, varie d'un individu, voire d'une espèce à l'autre, en fonction de ses capacités auditives. Le silence se définit donc toujours de manière relative, en fonction de celui qui le recherche.

#### 1.2. Quelles sont les fonctions générales de la bande son et de chaque composante ?

La bande son remplit quatre fonctions de base.

Premièrement, elle engage une qualité perceptive spécifique : un travail d'écoute couplé à un travail de regard. « *Le travail d'écoute rendait possible ce que Sergueï Eisenstein a appelé une "synchronisation des sens" : la concordance de l'image et du son sous un seul rythme ou une seule qualité expressive* ». (BORDWELL, D. et THOMPSON, K., 2002)<sup>3</sup>

Deuxièmement, elle influence notre perception et notre interprétation des images. Nous pouvons faire l'expérience de mettre sur la même série d'images une bande son différente : notre interprétation va varier en fonction de chaque commentaire.

Troisièmement, elle peut diriger notre attention de façon relativement précise à l'intérieur de l'image. Elle nous indique ainsi ce qu'il faut regarder. Si le héros du film décrit en voix off certains magasins dans un plan, par exemple, notre attention se portera sur ces magasins plutôt que sur d'autres.

Quatrièmement, elle fournit des indications conduisant le spectateur à certaines attentes. Quand nous entendons un grincement de porte, nous en déduisons forcément que nous allons voir une personne entrer dans la pièce. Or, ce n'est pas toujours le cas. Dans un film d'horreur, par exemple, nous n'allons pas voir un personnage entrer dans le champ, nous allons plutôt rester sur le personnage effrayé par ce bruit.

Chaque composante de la bande son a une fonction générale.

La parole/le dialogue représente le principal vecteur de l'information. Elle donne en général le sens premier du film.

Les bruits, beaucoup moins déterminants, donnent une impression globale de réalisme au film. Ils sont nécessaires au film pour donner une ambiance, un environnement, une atmosphère aux images. S'ils venaient à manquer, ils laisseraient place à un silence dérangeant.

La musique est, en général, subordonnée au dialogue. Elle intervient dans les moments où les personnages ne parlent pas ou dans ceux qui sont dénués d'autres effets sonores. Elle peut cependant accompagner aussi des scènes dansées, des séquences de transition ou des moments émotionnels forts.

### ***1.3. Spécificité du son au cinéma : typologie applicable aux différents éléments de la bande son***

La spécificité du son au cinéma tient à la localisation de la source du son. D'où le son provient-il ? A quel endroit apparaît-il (dans le cadre ou hors du cadre) ? Appartient-il au temps et à l'espace de la narration ? Comme le dit Michel Chion (CHION, M. 1994)<sup>4</sup>, le son se définit par le lieu d'où il provient, il est « *ce qui cherche son lieu* ». Le cinéma définit le son IN, le son HORS-CHAMP et le son OFF. Cette typologie sert de base au langage cinématographique, elle correspond à une grille d'analyse du son au cinéma. Chaque élément de la bande son (voix, musique, bruit, silence) peut donc être analysé sous ces angles.

### **1.3.1. Son IN**

Le son IN correspond à la localisation de la source du son dans le champ. Par exemple, si un téléphone sonne et que l'on peut repérer physiquement le téléphone dans le cadre, on parlera de son IN.

### **1.3.2. Son HORS-CHAMP**

Le son HORS-CHAMP ne localise pas la source du son dans le champ. Cependant, le son n'est pas pour autant absent. Il appartient imaginativement à un temps et à un espace contigus à ceux de l'action montrée dans l'image. Par exemple, si un téléphone sonne et qu'il n'est pas présent à l'image mais que quelqu'un y répond dans la pièce à côté, c'est un son HORS-CHAMP. Un son HORS-CHAMP est donc un son qui n'est pas localisable dans le cadre de l'image, mais qui appartient au présent de l'action montrée selon des lois narratives. Le téléphone, même si on ne le voit pas physiquement sonner dans le « champ », participe à la narration. Le spectateur, en suivant la suite de l'histoire, imagine qu'une personne téléphone dans la pièce à côté.

### **1.3.3. Son OFF**

Le son OFF ne localise pas non plus la source du son dans le champ. Mais à la différence du son HORS-CHAMP, le son OFF émane d'un endroit tout autre, différent du temps et de l'espace de la narration : « *le lieux des lieux* », selon Michel CHION (CHION, M. 1994)<sup>5</sup>, le lieux de l'intervention omnisciente du réalisateur. Le son OFF correspond donc, par exemple, à la musique de film ou à la voix du narrateur.

## **1.4. Historique du son au cinéma : le cinéma n'a jamais été muet**

Le cinéma est né en 1895 à Paris avec les frères Lumière. A l'époque, le son n'était pas encore apparu. Les frères Lumières diffusaient ce qu'on appelle des « vues », de courtes séquences sans son, d'une durée de cinquante secondes et représentant différents endroits du monde. Le cinéma était muet. En 1927, aux Etats-Unis, le cinéma parlant est arrivé sur les écrans avec « **Le chanteur de Jazz** ». Cependant, cette annonce officielle de l'apparition du son n'est pas totalement exacte. Le son au cinéma a toujours existé. Dès les premières vues des frères Lumière, le son les accompagnait. Un bonimenteur, un pianiste ou un bruiteur venait commenter les images. Dans la salle, le bruit des projecteurs et les toussotements, les exclamations ou les commentaires des spectateurs sonorisait les images. Le cinéma n'a donc jamais été muet.

## **2. Films sélectionnés et extraits significatifs**

### **1. « Elephant »**

Gus Van Sant, 2003.

- John dans les couloirs
- Elias allant au laboratoire photographique

### **2. « Playtime »**

Jacques Tati, 1967.

- Monsieur Hulot dans la salle d'attente
- les ouvriers posent une vitre dans le Royal Garden
- une dame caresse un sac de voyage renfermant un chien
- Hulot, vu de l'extérieur, dans l'appartement d'un ancien ami

### 3. « **Singing in the rain** »

Stanley Donen, 1952.

- Don chante et danse son bonheur sur *Singing in the rain*

### 4. « **Alexandre Nevski** »

Serguei Eisenstein, 1938.

- la bataille des glaces

### 5. « **La chevauchée fantastique** »

John Ford, 1939.

- l'arrivée de la cavalerie américaine

## 3. Raisons de cette sélection

### 3.1. « *Elephant* », Gus Van Sant, 2003

La bande son dans ce film est très travaillée. A travers les deux extraits proposés, nous analyserons principalement l'atmosphère d' « **Elephant** » : la manière dont un ensemble de bruits a été mixé pour rendre compte de l'environnement sonore.

### 3.2. « *Playtime* », Jacques Tati, 1967

Jacques Tati est un auteur atypique qui a fait du bruit un usage bien particulier. Il a donné aux bruits une dimension nouvelle : il les a élevés au rang de la parole. Dans ce fragment, le bruit est étudié comme élément à part entière de la bande son. Tati a renversé la pyramide des sons<sup>6</sup>, de tradition au cinéma, pour donner la prééminence au bruit sur la voix ou la musique.

### 3.3. « *Singing in the rain* », 1952

Numéro solo le plus célèbre de toute l'histoire de la comédie musicale et titre du film, la chanson *Singing in the rain* est l'objet de ce fragment.

La particularité de cette musique de film tient au fait que les scénaristes durent imaginer une histoire dans laquelle cette chanson s'insérerait parfaitement. La musique « mène donc la danse » dès le début.

### 3.4. « *Alexandre Nevski* », Serguei Eiseinstein, 1938

La musique de Prokofiev est analysée dans ce fragment. Elle est mise en parallèle avec les images d'Eisenstein et exprime toute une gamme de rapports. Prokofiev n'a pas fait

qu'illustrer les images d'Eisenstein, il a véritablement participé à la réalisation de ce film en recomposant et en retravaillant certains passages du film avec Eisenstein. Avec le contrepoint visuel présent dans l'image (nuances, formes, directions) et dans le montage (rythmes, oppositions), « **Alexandre Nevski** » représente un art nouveau : l'art audiovisuel, la collaboration étroite et fructueuse entre la musique et les images.

### 3.5. « *La chevauchée fantastique* », John Ford, 1939

La musique de film est étudiée dans ce fragment. Elle remplit une nouvelle fonction : celle de participer à la narration. En sonnant la charge, les clairons comblent l'attente du spectateur et le délivrent du suspense : la cavalerie arrive et remporte la victoire.

## 4. Références littéraires et artistiques en termes de transversalité

### 4.1. Le son en littérature

- Un extrait de *Madame Bovary* de Flaubert<sup>7</sup>. Un exemple de son off.

*La journée fut longue le lendemain... Comme le bal déjà lui semblait loin ! Qui donc écartait, à tant de distance, le bal d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ? Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux ; au frottement de la richesse, il s'était placé dessus quelque chose qui ne s'effacerait pas...*

*Au fond de son âme cependant, elle attendait un événement.*

*Comme les matelots en détresse, elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelques voiles blanches dans les brumes de l'horizon. Elle ne savait pas quel serait ce hasard, ce vent qui le pousserait jusqu'à elle, vers quel rivage il la mènerait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. Mais, chaque matin, à son réveil, elle l'espérait pour la journée, et elle écoutait tous les bruits, se levait en sursaut, s'étonnait qu'il ne vînt pas ; puis au coucher du soleil, toujours plus triste, désirait être au lendemain...*

- La référence explicite en mythologie : le mythe d'Echo (le son) et de Narcisse (l'image). Le mythe d'Echo et le mythe de Narcisse nous font penser au cinéma et aux arts audiovisuels. Le mythe de la grotte d'Echo (de la chambre d'Echo) et celui du miroir (du reflet de Narcisse) est raconté par Ovide dans le troisième livre des *Métamorphoses*.

### 4.2. Le son à la télévision

Dans *La toile trouée* (CHION, M., 1996)<sup>8</sup>, Michel Chion montre en quoi la télévision, dès son origine, est liée au son. Elle fait penser à un téléphone qui donnerait en même temps l'image du correspondant et s'apparente à un « moulin à paroles ». Les programmes de

variétés, par exemple, qui montrent simplement des gens en train de converser, vont dans ce sens. Chion ajoute ensuite que son et image à la télévision fonctionnent de manière indépendante l'un de l'autre. Dans des retransmissions sportives, par exemple, on voit des cyclistes en train de grimper une côte et on entend des voix et des commentaires mal identifiés de reporters ou de sportifs discutant en direct de choses parfois plus ou moins éloignées de l'évènement. Dans des séquences d'actualité aussi, un texte pré-écrit vient souvent se plaquer sur des images mises bout à bout sans toujours avoir été choisies. Chion en conclut qu'à la télévision c'est généralement le son (la parole) qui est premier et essentiel. Les images viennent tant bien que mal s'y accrocher. La télévision pourrait se nommer « la radio illustrée ».

### **4.3. Le son au temps du cinéma muet**

Le cinéma a trouvé maintes astuces pour faire apparaître le son dans l'image, même si on ne l'entendait pas : les lèvres des personnages en mouvement (« **La Passion de Jeanne d'Arc** »), les intertitres, les gros plans sur des sonneries, des battants de cloches, des instruments de musique, des sifflets de train, des expressions de visage à l'écoute... Il est plus intéressant de parler de cinéma silencieux pour le muet et de cinéma sonore pour le parlant. Le silence n'est pas le contraire du sonore, il est plutôt sa condition et son corollaire.

## **5. Bibliographie sélective**

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. (1984). *Esthétique du film*. Paris : Nathan.
- AUMONT, J. et MARIE, M. (1990). *L'Analyse des films*. Paris : Nathan.
- BORDWELL, D. et THOMPSON, K. (2002). *L'Art du film, une introduction*. Bruxelles : De Boeck.
- CHION, M. (1999). *Le son*. Paris : Nathan.
- CHION, M. (1982). *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- CHION, M. (1985). *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- CHION, M. (1988). *La toile trouée*. Paris : Cahiers du cinéma.
- JOLY, M. (2002). *L'Image et son interprétation*. Paris : Nathan.
- VANOYE, F. et GOLIOT-LETE, A. (1992). *Précis d'analyse filmique*. Paris : Nathan.

## **6. Filmographie sélective**

### **6.1. « Orange mécanique », Stanley Kubrick, 1971 et « Underground », Emir Kusturica, 1995**

Dans ces films, la musique joue un rôle de catalyseur. Elle renforce la violence des images et provoque une émotion d'une rare intensité. Baroque et flamboyante la musique y jouit d'une importance capitale.

**6.2. « *Lost in translation* », Sofia Coppola, 1971 ; « *Romeo + Juliet* », Baz Luhrmann, 1996 et « *Hiroshima mon amour* », Alain Resnais, 1959**

Dans « **Lost in translation** », la musique accroît la solitude et l'indifférence que vit l'héroïne, assise sur le rebord de la fenêtre, au dernier étage d'un hôtel, face à l'immensité de la ville de Tokyo.

Dans « **Romeo + Juliet** », la musique participe au sentiment d'esseulement que vit Romeo, seul sur la plage, pleurant sa bien-aimée.

Dans « **Hiroshima mon amour** », la musique amplifie le tragique de la catastrophe d'Hiroshima et l'indifférence du monde face aux victimes de cet événement.

## **7. Présentation et analyse des extraits**

### **7.1 « *Elephant* », Gus Van Sant, 2003**

#### **7.1.1 *Identification et contextualisation***

Le quotidien d'une journée d'automne ordinaire dans un collège aux Etats-Unis. Chaque élève vaque à ses occupations. Ce lieu de vie représente une expérience enrichissante ou amicale pour les uns, solitaire ou difficile pour les autres. John, après avoir vu son père ivre, arrive à l'école. Il est demandé dans le bureau du proviseur pour son retard. Il s'explique, puis repart vers sa classe. Il s'arrête dans une pièce vide. Elias, après avoir photographié des marginaux dans un parc, arrive à l'école et déambule jusqu'au labo photo. Un garçon termine son entraînement de football et rejoint sa petite amie pour le déjeuner. Dans la cafétéria, trois amies se racontent les derniers potins de la semaine et se plaignent de leur mère. John sort prendre l'air et se détendre. Au passage, il croise Alex et Eric. La situation tourne au drame lorsqu'Alex et Eric sortent des armes de leurs sacs...

- **Fragment 1 : John dans les couloirs (1'6")**

John marche dans les couloirs silencieux du lycée. Un air sourd accompagne ses pas. Il vient du bureau du proviseur, qui l'a appelé suite à son retard. Son père, encore ivre ce matin-là, est la cause de son retard. Il s'arrête dans une pièce vide, regarde vers le ciel et paraît prier. Le silence semble tout d'un coup moins pesant. Il porte les mains vers son visage et pleure. Il a essuyé ses larmes quand une de ses camarades entre dans la pièce. Elle voit bien qu'il a pleuré. Elle lui demande si ça va, si c'est grave. Il lui répond qu'il ne sait pas. Elle l'embrasse sur la joue. Elle le quitte et va à son cours « groupe de parole pour homos-hétéros ».

- **Fragment 2 : Elias va au laboratoire photographique (2'38")**

Elias se rend au laboratoire photographique pour développer sa pellicule de film. En plus de l'illustration ambiante des couloirs, une musique fine accompagne sa déambulation dans les couloirs. En chemin, il croise des amis.

## 7.1.2 Analyse sur la base du thème

### 7.1.2.1. Fragment 1 : John dans les couloirs



Dans ce premier extrait, l'analyse a pour objet l'atmosphère créée par la bande son. S'agissant de rendre compte d'un meurtre perpétré par deux élèves dans un collège aux Etats-Unis, le son est travaillé afin d'exprimer l'atmosphère qui régnait à ce moment-là à l'école. Il apporte une information supplémentaire à l'interprétation globale du film. Sa fonction est donc de « donner à entendre » le sens profond du film. Voyons comment, à travers notre premier extrait, l'atmosphère dégagée de la bande son nous permet de comprendre le sens proposé par le film.

John déambule dans les couloirs et arrive dans une pièce vide. Il s'arrête, regarde vers le ciel, se prend la tête dans les mains et pleure. Une autre élève arrive dans la pièce. Elle lui demande si ça va, puis elle repart en classe. Mis à part ce court échange, pendant la totalité de l'extrait, l'atmosphère de la bande son est « silencieuse ». Elle nous fait ressentir un silence étranger, grave et léger à la fois, annonciateur d'un événement. Présence divine ou vide béant prêt à tout avaler, ce monde silencieux révèle une sorte de flottement, de glissement, où la déambulation sans quête apparente de John semble préfigurer la catastrophe. Appelant des questions de sens, cette atmosphère donne une interprétation métaphysique au film. Plutôt que de donner des raisons d'ordre psychologique, sociologique ou politique au meurtre, « **Elephant** » propose une explication différente. Le meurtre perpétré dans ce collège est peut-être la conséquence d'une cause métaphysique, d'un mal plus grand qu'un ensemble de causes humaines trop facilement identifiables (la trop grande facilité à acquérir des armes, l'affaiblissement des liens entre les adolescents et leurs parents, le sentiment de solitude dans des lycées trop grands et trop impersonnels où les jeunes n'ont pas l'impression qu'on s'intéresse à eux, l'inadaptation de l'enseignement aux aspirations des jeunes, les loisirs des jeunes tournés vers la télévision et les jeux vidéos) ? En ce sens, « **Elephant** » n'est pas un film qui « dénonce » comme Michael Moore a pu le faire dans son film « **Bowling for Columbine** », qui traite du même sujet. Il laisse plutôt le soin au spectateur de s'interroger personnellement sur les raisons qui ont poussé ces jeunes à perpétrer ce meurtre. Alex et Eric, en proie à des questions de sens non résolues, vont tuer gratuitement pour éprouver leur puissance et leur liberté. Pour quelle raison ? S'ils se croient libres, le sont-ils vraiment ? Ne sont-ils pas mus, au contraire, par des forces qui les dépassent (le propre des personnages « tragiques ») ?



L'étude de ce fragment révèle une Amérique puritaine au crépuscule de sa civilisation, frappée semble-t-il par la punition d'une faute collective<sup>9</sup>.

#### 7.1.2.2. Fragment 2 : Elias va au laboratoire photographique



Dans le second extrait, Elias, jeune apprenti photographe, se dirige vers le laboratoire photographique pour développer sa pellicule. En le filmant de dos, le réalisateur veut nous montrer, comme dirait Georges Banu (BANU, G., ...) <sup>10</sup>, *une humanité qui n'est ni héroïque, ni exemplaire, mais qui s'accommode de ses faiblesses et préserve le désir de mouvement*. Comme John, Elias marche dans les couloirs. Cependant, ce fragment donne une autre fonction à l'atmosphère de la bande son. Elle nous fait entrer ici dans l'intériorité de ce personnage, dans la manière dont il ressent le monde. Cela est clairement montré à travers sa déambulation. Tout d'abord, on entend une première atmosphère sonore très travaillée. Elias passe la porte de l'école. Les sons proviennent de l'environnement extérieur et sont comme teintés de grésillement (comme si des travaux étaient en cours à côté de l'école). Ensuite, dès qu'il est entré, on est plongé dans un autre environnement : son monde intérieur et les couloirs du collège. « L'atmosphère change de ton ». On entend un ensemble de sons qui nous renvoient à un univers jazz-électro pour représenter la personnalité du jeune garçon. Et ces sons se trouvent mixés à l'ambiance des couloirs (amalgame de voix, bruits de pas, etc.) pour rendre compte de l'environnement sonore. L'atmosphère de cette bande son est particulièrement travaillée. Dans son parcours jusqu'au labo photos, Elias va croiser des amis. Son univers sonore, reflet de sa personnalité, va aussi en subir les conséquences. Il diminuera chaque fois pour laisser apparaître la réalité sonore de l'autre. Sujette à des variations, l'atmosphère de la bande son dans cette seconde partie met en évidence la réalité intime d'Elias et celle de son environnement <sup>11</sup>.

#### 7.1.3 Perspectives d'exploitation pédagogique

- En partant du premier extrait, raconter la suite de l'histoire de manière scénaristique : un synopsis de cinq lignes et un découpage de cinq pages.
- Identifier les composantes sonores de différents lieux de votre école (cour, couloir, restaurant,...).
- En partant de la photo d'un lieu, interpréter ce lieu de manière sonore en le rendant bruyant, mystérieux, amusant, apaisant, etc.

- Créer une bande son à partir du texte *Querelle de famille* de Georges Duhamel (BATICLE, Y., 1968)<sup>12</sup>. Celle-ci peut être la reproduction exacte de l'atmosphère décrite dans ce texte ou être interprétée plus librement en donnant à entendre les bruits d'un des couloirs de l'école ou de la maison des élèves.

*Ils accourent, ils s'offrent, ils s'imposent, tous les bruits de la maison. Les voix d'abord, les voix familières : celle de l'aïeule, celles des enfants et des femmes, celles des serviteurs. Elles se mêlent au gré des heures, et leur gerbe est si bien connue qu'une seule voix étrangère, introduite dans l'ensemble, suffit à faire bouger les deux oreilles vigilantes : celle du maître de la maison et celle du chien de garde. Les voix, les rires, les appels : musique humaine. Un chœur champêtre y répond : aboiements et miaulements, plaintes des chèvres laitières et des poules couveuses, romance des ramiers, querelle des passereaux. Ajoutez à cela les rumeurs du travail et des machines familières : la scie qui grince dans la bûche, le moteur électrique enterré dans le tréfonds et qui ronronne à tout instant, le long chuintement dans les conduites vibrantes. Quoi donc encore ? Le piano sur lequel flageolent des doigts puérils, le faisan qui, dans sa volière, semble frapper deux fois sur une casserole de tôle avant de prendre son essor, le vent qui tourne autour de nous, monstre inquiet, la pluie qui trépigne à pas aigus sur les gouttières métalliques. À tous nos bruits répondent, mesure par mesure, les bruits du hameau...*

- Créer une bande son d'une minute à partir d'un trajet effectué à/vers l'école (arrivée à l'école en bus ou en voiture, changement de classe, déplacement vers le tableau,...).
- A partir du texte *Un hiver à Majorque* de George Sand (BATICLE, Y., 1968)<sup>13</sup>, faire un découpage du son en voix musique, bruit et silence. Attribuer à chacun d'eux leur fonction (son in, son hors-champ, son off).

*Il se voyait noyé dans un lac ; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine ; et quand je lui fis écouter ces gouttes d'eau qui tombaient en effet en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues. Il se fâcha même de ce que je traduisais par le mot d'harmonie imitative. Il protestait de toutes ses forces, et il avait raison, contre la puérité de ces imitations pour l'oreille. Son génie était plein des mystérieuses harmonies de la nature, traduites par des équivalents sublimes dans sa pensée musicale et non par une répétition servile de sons extérieurs. Sa composition de ce soir-là était bien pleine de gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la Chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur.*

#### 7.1.4 Bibliographie sélective

- Un site pédagogique sur le film : <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/elephant>
- Un numéro spécial des Cahiers du cinéma, le N°583, paru en 2003.
- BLOUIN, P. (2003). *Plume d'éléphant*. Paris : Cahiers du cinéma. N°583.
- LALANNE, J.-M. JOYARD, O. (2003). *Trompe le monde*. Paris : Cahiers du cinéma. N°580.
- LALANNE, J.-M., HANSEN-LOVE, M., BLOUIN, P., CHAUVIN, J.-S., FRODON, J.-M. (2003). *L'Amérique au risque du participe présent : table ronde autour de trois films adolescents*. Paris : Cahiers du cinéma. N°583.
- LALANNE, J.-M. (2003). *La tache aveugle de l'Amérique*. Paris : Cahiers du cinéma. N°583.

- TESSE, J.-P. (2003). *De l'origine d'une espèce*. Paris : Cahiers du cinéma. N°583.

## 7.2 « Playtime », Jacques Tati, 1967

### 7.2.1 Identification et contextualisation

- **Fragment 1 : Monsieur Hulot dans la salle d'attente (4'26")**
- **Fragment 2 : Les ouvriers posent une vitre dans le Royal Garden (38")**
- **Fragment 3 : Une dame caresse un sac de voyage qui contient un chien (28")**
- **Fragment 4 : Hulot, vu de l'extérieur, dans l'appartement d'un ancien ami (1'22")**

Un groupe de touristes étrangers arrive pour visiter Paris. En atterrissant à Orly, ils se retrouvent dans un aéroport presque identique à celui de leur pays d'origine (troisième extrait). Ils montent dans un autocar qui les dépose à leur hôtel, immense building au cœur d'une ville moderne, similaire à tant d'autres. Tandis que le héros du film, Monsieur Hulot, attend désespérément de rencontrer un chef de service dans une salle d'attente (premier extrait). Le soir venu, les derniers préparatifs s'effectuent avant le lancement de l'inauguration du prestigieux hôtel, le Royal Garden (deuxième extrait). Hulot rencontre un ancien ami chez qui il va prendre un verre (quatrième extrait). La fête va battre son plein. *« Tati développe, dans "Playtime", sa réflexion sur l'asservissement de l'individu à l'architecture contemporaine. Hulot se perd dans les dédales d'un Paris de verre et d'acier, identique à toutes les grandes capitales du monde, visité par un groupe de touristes venus d'Amérique ».* (GOUDET, S., 2002)<sup>14</sup>

Chez Jacques Tati, nous allons étudier en quoi le bruit, dans « **Playtime** », a une valeur hautement symbolique, originale et contestataire. Jacques Tati, auteur unique et inclassable, a dépeint sa propre vision du monde du cinéma. Acteur venant de la pantomime, de la tradition du music-hall et, par extension, de la comédie musicale, il a érigé son propre système formel dans ses films en effaçant le pouvoir du Verbe, du Logos et du héros, au profit du langage non-verbal et d'une sorte d'anti-héros. Son refus de la narration classique et sa « poétique » des bruits en font un cinéaste véritablement avant-gardiste. *« On n'a pas assez dit, peut-être, que le monde de Tati est un monde hallucinatoire, non pas dans le flou, mais au contraire dans l'implacable netteté de son cadre et de sa lumière, dans la précision de ses sons et de ses bruitages qui contrastent avec le perpétuel fading (cycles d'apparitions et d'évanouissements) dont sont affectés les voix et les dialogues ».* (CHION, M., 1994)<sup>15</sup>

*« En grand inventeur de formes, Tati considérait justement que le parent pauvre du cinéma (notamment comique) restait le son. La raison principale en était, selon lui, la place excessive accordée au verbe, au détriment du langage vrai du corps. Il choisit donc de considérer le dialogue comme « un bruit parmi d'autres », selon la formule de Georges Sadoul. (...) Dès lors, ce sont tous les bruits du quotidien (bruits de pas, crevaison de chambre à air en plein cimetière, chute de carafe ou chant du coq) qui prennent la parole en affirmant leur capacité à susciter un sourire, pour peu qu'ils soient à la fois justes et surprenants ».* (GOUDET, S., 2002)<sup>16</sup>

## 7.2.2. Contenu du fragment/découpage – analyse sur la base du thème

### 7.2.2.1. Fragment 1 : Monsieur Hulot dans la salle d'attente

Pour l'efficacité de l'analyse, ce premier extrait est découpé, non pas plan par plan, mais selon le point d'écoute<sup>17</sup>. Suivant la localisation du son, le spectateur a un point d'écoute différent : dans la salle d'attente ou à l'extérieur de la salle d'attente.

1. On fait entrer Monsieur Hulot dans la salle d'attente. La porte résonne quand il la franchit (« gling ! ») et quand il la ferme (« blank ! »). On se situe à l'extérieur de la pièce en plan général, du côté du portier. On entend les bruits de circulation du dehors et on voit Hulot regarder et examiner tous les recoins de la pièce. Son regard s'attarde d'abord sur un portrait, puis sur un fauteuil. Il tâte l'épaisseur et la consistance du fauteuil puis s'y assied.
2. On se situe maintenant à l'intérieur de la salle d'attente, on est « avec » Hulot. L'atmosphère est pesante, le silence est lourd. Hulot, toujours assis dans le fauteuil, est en train de regarder un portrait. Il se lève pour mieux le voir. Et à ce moment-là, quand il se relève, le fauteuil reprend sa forme initiale. Ça fait un bruit (« flop ! »). Hulot, étonné, se retourne puis continue à déambuler dans la pièce.
3. On est de nouveau à l'extérieur de la salle d'attente. On voit Hulot marcher patiemment jusqu'au milieu de la pièce, près d'une petite table à journaux. Il jette un coup d'œil sur un magazine, puis il est sur le point de tomber sur le parquet, manifestement glissant. Il continue de marcher, toujours un peu penché, comme à son habitude, en regardant bien ses pieds et en jouant avec son parapluie.
4. On est cette fois à l'intérieur, avec Hulot. Il examine de plus près le fauteuil qui l'avait intrigué peu de temps auparavant : il tâte son dossier plusieurs fois, on écoute son « bruit » et regarde sa forme reprendre une apparence normale. Il finit par s'asseoir. Le fauteuil émet un grand « pfff... ». Il se relève, observe le fauteuil reprendre sa forme, puis reprend sa marche. Une ombre précède ses pas, elle s'imprime juste avant un des portraits pendus au mur de cette salle en verre. Hulot s'impatiente, il regarde sa montre, la secoue machinalement, puis la range dans sa poche. Il vient de traverser le cadre de droite à gauche. Il s'assied à nouveau sur un de ces fauteuils. Il l'ausculte de part en part. Un autre client entre dans la pièce, il est conduit par le chef de service. Il s'assied dans le deuxième fauteuil symétrique de celui de Hulot. Il l'époussete avant de s'asseoir et d'entendre ce même bruit (« pfff... »). Hulot le salue en se levant légèrement et en produisant le même bruit (« pfff... »). L'homme le salue aussi puis commence par attendre son tour, comme Hulot. Un ensemble de gestes et d'attitudes vont « être entendus ».

Par trois petites tapes sur son pantalon, il enlève la poussière, il retrousse les manches de sa chemise, examine ses ongles, se remet les doigts bien droits, puis ouvre sa mallette. Il en sort une feuille. Il enlève à nouveau la poussière de son pantalon. Il sort une dragée à la chlorophylle et l'avale puis range la boîte dans la poche de sa veste. En réfléchissant, il s'effleure les lèvres et remet son chapeau bien droit. Il note quelque chose sur sa feuille et finit en tapotant deux fois son stylo sur la feuille. Il range son bic dans sa veste, jette un coup d'œil à sa montre et se caresse les cheveux. Signe d'un travail bien fait, il frappe dans une main puis

dans l'autre. Il range ensuite son dossier dans sa mallette. Il referme l'attaché-case, sort un tube d'eucalyptus et le porte à ses narines. Il respire deux bonnes fois puis se repositionne sur son siège et regarde en direction de Hulot et la porte d'entrée. Il respire une nouvelle fois, desserre le col de sa chemise et regarde sa montre. Il est prêt à se lever, quand le chef de service arrive pour venir le chercher. Hulot, quant à lui, est déjà debout, mais il n'intéresse visiblement pas le chef de service, qui le laisse de côté. Il fait mine de le saluer en sortant avec l'autre client. Hulot, debout, arpente la salle d'attente. Il arrive à la vitrine qui donne côté ville sur la circulation. Il observe comment est faite la charpente en acier et regarde à travers la vitre des touristes en train de débarquer de plusieurs bus.

5. A ce moment-là, on se situe pour la dernière fois à l'extérieur de la salle d'attente. On entend les bruits de circulation et on voit Hulot scruter la ville, les passants et, sans doute, les touristes. Au fond du cadre, le directeur passe derrière Hulot et ne le voit pas. Hulot vient de louper son rendez-vous avec cet homme.



Ce premier extrait nous montre l'importance et la place que Tati accorde aux bruits. Dès que Monsieur Hulot entre dans la pièce, la porte s'ouvre et se referme avec grand bruit (« gling ! blank ! »). Hulot fait les cent pas dans la salle d'attente.

Quand on est pris dans le point d'écoute extérieur, on entend les bruits de circulation du dehors. Et quand on est pris dans le point d'écoute intérieur, on entend, avec Hulot, l'atmosphère dense et sourde qui règne dans la pièce. Une série de bruits viennent « habiter » le lieu et lui donner une consistance réelle, mais aussi poétique. Les pas de Hulot dans la pièce, les fauteuils qui soupirent (« pfff... »), les gestes et attitudes du deuxième personnage (le bruit du dossier, du bic, de la feuille, de la boîte de bonbons à la menthe, les gestes de la main,...).

C'est là que la griffe de Tati nous apparaît plus clairement : le bruit est plus souligné que la voix du personnage. Le bruit est entendu distinctement, tandis que la voix est grommelée. Le bruit, d'habitude grand perdant de la bande son, a une nouvelle valeur : il renverse le pouvoir de la voix, prend véritablement la parole. La voix, dans ce fragment (comme dans tous les films de Tati), ne renvoie pas à une pensée ou à un élément narratif capital. Elle sert plutôt à caractériser le personnage, à lui donner, comme les accessoires (chapeau, cigarette, vêtement), une silhouette précise. Par contre, les bruits exploitent un nouveau potentiel. Ils dotent les objets d'une vie animiste, en faisant parler les fauteuils

(« pfff... »), résonner les battements de la porte d'entrée (« gling ! blank ! »), craquer les os des doigts, crisser la tirette de la mallette (« rrrrrr... »), refermer une boîte de dragées, etc. (cf. point 4 du découpage). Et ils mettent en valeur le langage non-verbal, celui des gestes, des rythmes et des mouvements chorégraphiés pour aboutir à un système formel complexe, celui d'un code rythmique abstrait.

Après l'utilisation particulière des bruits, cet extrait nous fait comprendre un deuxième enjeu fondamental. C'est celui du « point d'écoute »<sup>18</sup>. Alternant la vision de Hulot de l'intérieur à l'extérieur de la salle d'attente, Tati utilise ici le son pour nous faire entendre ces deux points de vue du même lieu. Tati nous place en situation d'écoute, soit à côté du personnage, à l'intérieur de la salle d'attente, soit loin du personnage, à l'extérieur dans le trafic et les bruits ambiants de la ville. Comme il y a un point de « vue » pour l'image, Tati nous fait comprendre qu'il y a un point d' « écoute » pour le son. Et il nous signifie que, même si d'habitude le son et l'image se renforcent en émettant deux informations complémentaires, ils peuvent aussi remplir une fonction distincte et acquérir néanmoins une forte légitimité. Par le pont d'écoute, Tati donne au son une liberté et une autonomie indépendante de l'image. Dans le prochain extrait, nous allons voir comment un point d'écoute choisi peut donner à lui seul un sens et une unité narrative à une scène.

#### 7.2.2.2. Fragment 2 : Les ouvriers posent une vitre dans le Royal Garden



Le deuxième extrait est celui où les ouvriers posent une vitre dans le Royal Garden. La scène nous est montrée de l'extérieur, par un point d'écoute sur les passants qui regardent béatement le transport de la vitre. Après avoir identifié le directeur du Royal Garden, puis Hulot, la caméra se fixe sur deux gaillards qui commencent à siffloter puis à orchestrer avec leur bouche un concert de bruits. En même temps que ceux-ci jouent de la musique, les ouvriers bougent et dansent au rythme et au son de la mélodie. Ce point d'écoute nous révèle toujours la prédominance des bruits sur la parole chez Tati. Il nous dévoile ensuite la synchronisation d'un phénomène visuel, la pose de la vitre par les ouvriers, avec une source qui lui est étrangère, la petite musique créée par les deux passants.

Enfin, il nous démontre la puissance du point d'écoute chez Tati. Ce point d'écoute consiste à nous faire entrer dans un point de vue totalement subjectif. Par le point d'écoute, nous entrons dans la subjectivité des deux hommes qui regardent objectivement une image d'ouvriers posant une vitre. Ce point d'écoute nous fait « entrer dans la tête » des deux apprentis musiciens qui, eux, voient un ballet de pas, de gestes et de sons. « Ainsi, le "point

*d'écoute*” choisi (au sens objectif) peut créer à lui seul le “point de vue” au sens subjectif de la scène : soit (...) en nous faisant entendre le personnage dans l'intimité de ses bruits de respiration, de déglutition (“**Elephant Man**”, David Lynch, 1980) ; soit en donnant ses voix intérieures imaginaires (les voix de Marion dans “**Psychose**”) ; soit enfin en nous transmettant ses sensations sonores aberrantes ou déformées lorsqu'il est en état de crise, de maladie ou d'ébriété ». (CHION, M., 1994)<sup>19</sup>

### 7.2.2.3. Fragment 3 : Une dame caresse un sac de voyage contenant un chien



Par l'absence de correspondance entre l'échelle du son et l'échelle de l'image, cet extrait va nous amener à modifier notre regard par la bande son.

Dans cet extrait, le bruit ambiant de l'aéroport est un moment interrompu par un son clairement audible : celui de l'aboiement d'un chien. Si le spectateur regarde attentivement le cadre, il s'aperçoit que ce son provient en fait d'un sac qu'une dame caresse au beau milieu de l'image. Ce qui est intéressant ici, c'est que le son est proche, on l'entend fort bien, il nous apparaît en « gros plan ». Alors que, physiquement, le son est loin, on le « voit » dans un plan général : il se situe dans le sac à main d'une vieille dame qui caresse son chien. Le réalisateur a opéré ce qu'on appelle un gros plan sonore sur un plan général de l'image. « Une règle de mise en scène peut ainsi être dégagée : au plan d'ensemble qui domine l'image répondent les gros plans sonores qui attirent l'attention sur un détail souvent situé à l'arrière-plan ». (GOUDET, S., 2002)<sup>20</sup> Ce qui est original. D'habitude, les échelles sonores et visuelles correspondent. Si la caméra suit quelqu'un de près, on entend le son de près. Si la caméra suit quelqu'un de loin, un personnage dans un plan général par exemple, on l'entend aussi de loin (souvent, d'ailleurs, on n'entend pas le personnage, on place une musique d'ambiance sur ce plan général). « Il paraît évident que le point d'écoute doit être cohérent avec le point de vue. Si la source sonore est vue de loin, le son sera lointain ; si elle est vue de près, il sera tout proche ». (CHION, M., 1994)<sup>21</sup>

Or, ici, Tati met en correspondance un gros plan sonore et un plan général visuel. A quoi nous invite-t-il ?

En écoutant de près et en regardant de loin, il nous propose un « retournement » de regard. C'est d'abord en écoutant que l'on peut ensuite voir. Et ce que l'on voit en ayant écouté de près, c'est un paysage<sup>22</sup> au loin... Tati nous initie véritablement à un changement de regard par le son : écouter de près et voir au loin... Empreinte subtile d'un véritable auteur.

Il est intéressant de remarquer que Tati n'est pas seul à dissocier point d'écoute et point de vue. « *La question du point d'écoute n'est pas traitée si finement, semble-t-il, si l'on se borne souvent à la régler en postulant une correspondance "réaliste" entre la distance au sujet filmé et la distance au son émis par le sujet. Ainsi entend-on faire du couple œil/oreille un ensemble solidaire (...) On voit bien, dans les films, cette loi de "distance égale", objective ou subjective, être transgressée sans arrêt : la voix des personnages est très proche alors qu'ils sont loin dans l'image. Ils peuvent être vus dans une foule ou conduisant une voiture qui est toute petite dans le cadre, ils peuvent être, à la limite, supposés à bord d'un avion qui n'est qu'un point dans le ciel, mais nous sommes avec eux par la voix, comme si nous étions assis à côté d'eux. Et l'on comprend bien l'avantage de cette dissociation (à sens unique du point de vue et du point d'écoute) : elle permet de libérer la caméra des servitudes de l'intelligibilité du dialogue, et de situer librement les personnages dans l'espace, tout en maintenant avec eux, par la voix, le lien de l'attention et de l'identification. Ce décrochement spatial entre le point de vue, très global, voire cosmique, de l'image, et le point de vue extrêmement proche du son est utilisé couramment dans les "films de véhicule" : road-movies, films de poursuites, aventures aériennes et spatiale. Tandis que l'image nous montre la totalité spectaculaire du champ de bataille, le son, avec les voix en gros plan, nous maintient dans une intimité sans coupure avec les protagonistes dont nous suivons l'histoire* ». (CHION, M. 1994)<sup>23</sup>

#### 7.2.2.4. Fragment 4 : Hulot, vu de l'extérieur, dans l'appartement d'un ancien ami



La scène est nocturne et prise dans un point d'écoute extérieur à l'appartement. Nous sommes sur la chaussée et nous voyons se dérouler devant nous des actions parallèles dans deux appartements contigus, celui de l'ami de Hulot et celui du voisin. Nous entendons les bruits de circulation de la rue, les voix et les pas de quelques passants, le calme de la nuit. Cet environnement sonore est surprenant, il comporte un caractère de rareté, de netteté et de propreté qui n'a rien de très réel : l'atmosphère semble élastique. Dès ce premier abord, Tati réalise par l'usage qu'il fait des bruits (nets et distincts) une atmosphère onirique proche d'une hallucination douce. Les sons, chez Tati, sont toujours retravaillés en post-synchronisation. Ils représentent toujours plus que des sons : ils donnent une nouvelle réalité à l'objet, une réalité décalée où un effet comique et poétique est recherché. « *Tati observe le réel à travers un prisme tournant qui sépare et recompose sans faire recoinsider absolument les éléments disloqués* ». (CHION, M., 1994)<sup>24</sup> Les sons débordent leur fonctionnalité chez Tati pour atteindre à un degré rare d'émotion, de comique et de poésie.



D'un point d'écoute extérieur où l'on n'entend rien de ce que se dit à l'intérieur des appartements (opacité sonore), nous sommes face aux appartements vitrines (symboles du capitalisme, de la modernité, de la réussite sociale et de l'exhibitionnisme de la vie privée) dans une totale transparence visuelle. Le choix de ce point d'écoute couplé à l'image crée un décalage. Parce qu'on n'entend rien de ce qui se dit dans les appartements, on a l'impression d'être face à une bande sonore silencieuse, alors que la rue n'est pas silencieuse (elle est remplie de bruits de circulation, de voix, ...). Et parce qu'on n'entend rien de ce qu'ils peuvent bien se dire, on a envie d'imaginer ce qu'ils se disent. Et ça, ça nous fait rire ! « *Il y a dans le monde de Tati un côté labo : ces images si nettes, ces sons refaits un par un, ces décors impeccables, blancs ou vitrés. Le cinéma de Tati, et pas seulement dans "Playtime", c'est le laboratoire du cinéma sonore, où les relations entre les sons et leurs sources sont étudiées dans les meilleures conditions d'hygiène et d'isolation. Une des expériences favorites que l'on y mène, c'est : "Que se passe-t-il quand on coupe le son de la chose ?" ».* (CHION, M. 1994)<sup>25</sup>

Ce point d'écoute nous met donc face à une situation paradoxale. D'habitude, au cinéma, ce qui nous fait rire, c'est le dialogue. Or, ici, c'est précisément par le fait que nous n'entendons absolument rien que nous rions (parce que nous imaginons ce qu'ils peuvent bien se dire). A travers ce dispositif (le choix de préserver ce point d'écoute), c'est le silence que Tati met en scène. Il révèle une portée dramatique intense. Le silence est donc bien plus la condition de l'apparition d'une parole que son évincement. « *Ce qui m'amuse, c'est de penser en moi-même à ce qu'un agent peut bien être en train de dire, là-bas, à un automobiliste qui vient de franchir un feu rouge. Ce n'est pas leur dialogue qui me fait rire, mais précisément le fait de ne rien entendre du tout. Ma méthode suppose seulement un peu plus d'imagination de la part du spectateur ».* (FIESCHI, J.-A., NARBONI, J., 1968)<sup>26</sup>

### 7.2.3. Perspectives d'exploitation pédagogique

- Voici un texte de Markus Herzlich (HERZLICH, M., 2004)<sup>27</sup> qui raconte son expérience liée à la perception de sons. Faire de même : rédiger un texte qui traduit votre expérience liée à la perception de sons.

*J'étais à Zurich un soir d'été, très chaud. J'avais cherché un hôtel au hasard, dans les petites rues qui bordent le fleuve. Une fois ma valise posée, je rejoignis celui-ci en descendant une petite place à laquelle, cette première fois, je ne prêtai aucune attention sinon comme itinéraire à mémoriser. Pour rentrer me coucher quelques heures plus tard, je rembobinai mon chemin. J'avançai sur le quai et dépassai plusieurs embranchements identiques, sûr de reconnaître bientôt la placette. Un bruit curieux se précisa progressivement. Un bourdonnement comme celui d'une ruche. Un son d'une densité surprenante, le tissage de mille fibres, de mille timbres différents ! Longeant le quai, sur l'étroit trottoir, les façades alignées ne me laissaient voir aucun obstacle, aucun émetteur.*

*Soudain, le goulet s'ouvrit qui débouchait sur la petite place, étroit canal acoustique. C'était bien une ruche. Ou plutôt un podium pour chœur d'abeilles. Descendant vers le fleuve, le quartier était étagé et la place terrassée en plusieurs niveaux, des tavernes à tous les murs. Ce soir-là, une clientèle de plusieurs centaines de personnes goûtait la bière et la fraîcheur, serrée comme pour un concert. Le bavardage épais de mille voix croisées gonflait entre les murs comme dans une caisse de résonance. En traversant la foule, zigzaguant entre les conversations indémêlables, et comme il faisait chaud et moite,*

*je pensais à la mouche pour qui l'air est si dense que son vol reviendrait pour l'homme à brasser de la gelée. J'avais l'impression de nager dans le son.*

- Construire une séquence de dix bruits significatifs qui créent une histoire.
- Inventer une histoire à partir d'une séquence de bruits.
- Rechercher des films où le bruit n'a pas simplement la vocation d'illustrer la bande image, mais où il est porteur d'un sens et agit au cœur même de la narration. Voici à titre d'exemples un extrait d'une « **Partie de campagne** » (Renoir, 1936) et de « **Dancer in the Dark** » (Von Trier, 2000).

« **Partie de campagne** », Renoir, 1936.

-Henriette : « *C'est tellement calme ici...Il semble que ce serait mal de faire du bruit et de troubler ce silence !* »

-Henri : « *...ce silence...écoutez. Les oiseaux font un vacarme.* »

-Henriette : « *Ecoutez l'oiseau !* »

-Henri : « *C'est un rossignol. Quand il chante le jour, c'est une femelle qui couve.* »

-Henriette : « *Un rossignol !* »

-Henri : « *Ne faisons pas de bruit. Nous allons descendre dans les bois, nous asseoir près de lui... Voulez-vous ?* »

« **Dancer in the Dark** », Von Trier, 2000.

L'héroïne, Selma, tout au long du film, a besoin d'un bruit rythmé pour danser et supporter sa vie (rythme d'un train, griffonnages de jurés pendant son procès, grattements d'un disque vinyle, bruits des machines de son travail...). Tout à la fin du film, quand en prison elle doit se lever pour se diriger vers la place où elle sera exécutée, elle a besoin d'un bruit pour se mettre debout. Et ce sera une gardienne qui, prise d'affection pour elle, mimera ces bruits-là et la fera marcher puis danser vers son triste destin.

- Évoquer la variation de l'échelle des plans sonores et visuels de la séquence de la douche dans « **Psychose** » d'Hitchcock.

#### 7.2.4. *Bibliographie sélective*

CAULIEZ, A. J. (1968) *Jacques Tati*. Paris : Seghers.

CHION, M. (1988) *Jacques Tati*. Paris : Cahiers du Cinéma / Sceren.

### 7.3. « *Singing in the rain* », Stanley Donen, 1952

- **Fragment : Don chante et danse son bonheur sur *Singing in the rain* (durée : 4'36")**

#### 7.3.1. *Contextualisation*

Lina Lamont et Don Lockwood, vedettes de l'écran, assistent à la première de leur nouveau film. Interviewé par une speakerine hollywoodienne, Don raconte sa foudroyante carrière. Derrière ces belles paroles, le réalisateur dépeint une réalité tout à fait différente. Avec son ami, Cosmo Brown, Don débute dans de petits théâtres de province, puis se fait engager comme cascadeur dans le cinéma. Il devient le partenaire de Lina Lamont, star du

muet, dotée d'une abominable voix. Don fait croire qu'il est amoureux de Lina pour attirer l'attention sur lui, et devient rapidement une star. Un soir, il rencontre Kathy Selden, une danseuse et tombe éperdument amoureux d'elle. Pendant ce temps, dans le monde du cinéma, une grande révolution se produit : le cinéma devient parlant.

Avec l'arrivée du son, le nouveau film de Don et Lina présente quelques problèmes... Don avec l'aide de ses deux amis, Cosmo et Kathy, va trouver une solution au son défaillant de ce film. Le fragment exprime le bonheur que ressent Don face à la résolution de ce problème et à l'amour neuf qu'il éprouve pour Kathy. Il se situe à la fin du film.

En 1950, Freed, co-compositeur de la chanson *Singing in the rain* et brillant producteur de Hollywood a décidé de faire renaître la musique et d'écrire un film à partir d'elle. Il a embauché les scénaristes Betty Comden et Adolph Green pour écrire l'histoire du film dans lequel la chanson s'insérerait parfaitement. Ils ont décidé ensuite de situer l'action du film à Hollywood, au moment précis où le muet cède la place au parlant, à l'époque où les chansons de Freed (et Brown) avaient été écrites. On voit dans ce premier fragment, le rôle primordial qu'a joué la musique, et a fortiori le son dans la réalisation. Plus qu'un soutien à l'image, la musique a véritablement présidé à la création du film. Les données sont pour une fois renversées. Ce n'est pas la musique qui vient illustrer les images et participer à la narration. Ce sont les images qui doivent se plier aux contraintes du son et leur faire allégeance. Cette relation image / son inversée a sa signification dans l'histoire du cinéma, elle est le signe distinctif, selon Rick Altman, de la comédie musicale. Le son est toujours considéré par les cinéastes comme le parent pauvre du cinéma, de moindre importance que les images. Dans ce film, le son peut enfin prendre sa revanche, et affirmer son autonomie si pas sa domination par rapport à elles...

### 7.3.2. Contenu du fragment / découpage

1. Un plan moyen puis un zoom avant nous montre Don accompagnant Kathy, sa petite amie, à son appartement. Il la quitte sous le porche de la maison.

2. En plan moyen, Don fait signe au taxi de s'éloigner et prend le chemin du retour. Il marche sur le trottoir, la caméra le suit en travelling et il commence à fredonner sous un parapluie quelques notes. La pluie bat, les gouttes dégoulinent, le bonheur s'affiche sur le visage de Don. Il s'arrête, replie son parapluie et le prend en main.

3. Un zoom avant suivi d'un plan américain nous montre Don. Il balance son parapluie sur ses épaules et recommence à marcher. La caméra a changé d'angle, elle ne nous montre plus Don de côté, mais de face.

4. En plan moyen, il avance vers nous et commence à chanter : « *Je chante sous la pluie. Adieu tous mes soucis. Je suis heureux sous la pluie* ». Il saute et s'accroche à un lampadaire.

5. Un zoom avant suivi d'un plan américain nous montre Don. Il s'accroche à un lampadaire et dit : « *A moi amour et bonheur !* ».

6. En plan moyen, il continue sa course, salue des passants, et chante : « *Que tombent les averse. Que tous cherchent un abri.* » La caméra est de nouveau de côté. Puis il s'immobilise, les bras tendus vers le ciel, avec délectation, il laisse dégouliner sur son visage la pluie qui tombe.

7. Un zoom avant très rapide nous a rapproché de son visage. Don est montré en gros plan « *(Que le ciel se déverse). Moi, j'en souris.* »

8. En plan moyen, il poursuit son chemin. Il danse sous la pluie. Il fait des claquettes devant un magasin.

9. Un zoom avant suivi d'un plan américain nous le montre devant ce magasin. En chantant, il invente la fin de la mélodie : « *Je chante et je danse sous la pluie.* »

10. En plan moyen, il se met simultanément à danser. Il mime des attitudes ridicules face à la caméra. En travelling latéral gauche, il danse en faisant tourner son parapluie. En travelling latéral droit, il fait le pitre, danse face à nous les genoux rentrés, danse de côté les genoux pliés en mimant une marche.

11. Un zoom avant suivi d'un plan américain, nous le montre. Il vient de faire glisser son parapluie sur une barrière et le pose sur ses épaules.

12. En plan moyen, il danse devant un autre magasin.

13. Un zoom avant suivi d'un plan américain nous le montre sous une gouttière. Il se laisse « immerger » sous cette eau ruisselante.

14. A ce quatorzième plan, en plan moyen, il franchit la limite qui le maintenait sur le trottoir et, tout à coup, fait un saut prodigieux qui nous emmène sur la rue. C'est l'explosion de joie ! Don s'est libéré.

15. En plan d'ensemble, il tourne et danse au milieu de la rue, la caméra elle aussi s'est envolée...

16. En plan moyen, il revient sauter à cloche-pied sur la bordure et joue à l'équilibriste sur ce « fil ». Il s'apprête de nouveau à sauter par-delà le trottoir, comme pour mimer l'acte transgressif qu'il vient de produire. Puis avec autodérision revient jouer dans la rigole et s'amuse à cœur joie. Il fait des claquettes dans l'eau, s'éclabousse, et saute à pieds joints dans les flaques (suite de zoom avant, zoom arrière, zoom avant, zoom arrière).

17. En plan américain, un agent de police vient mettre fin à cette aventure. Il demande à Don de regagner le trottoir : avec un grand sourire Don lui répond en chantant : « *I'm dancing and singing in the rain... !* ».

18. Et la caméra prend son ultime envol pendant que Don au fond du cadre nous fait un signe de la main (plan d'ensemble).

### **7.3.3. Analyse sur la base du thème**

Dans ce film, on remarque une collaboration étroite entre la musique et les images. A l'origine, la chanson « *Singing in the rain* » a servi de base à l'écriture du scénario, comme d'autres mélodies. Il est logique que la musique détermine donc la danse et l'image.

Voyons d'abord les rapports créés entre la musique, et la danse.

Au deuxième plan, la chanson apparaît. Don commence à fredonner quelques notes et marche tranquillement sur le trottoir.

Au troisième plan, il a arrêté de fredonner, mais la musique est toujours présente en arrière-fond. Il balance son parapluie sur les épaules d'un air désinvolte. Ce qui déclenche la chanson.

Au quatrième plan, il commence donc à chanter. Il est heureux et il avance allègrement sous la pluie. Ce que traduit la chanson :

- *Je chante sous la pluie, adieu tous mes soucis, je suis heureux aujourd'hui.*

Puis la mélodie continue :

- *Je me ris des nuages, que m'importe l'orage, j'ai le soleil au cœur.*  
Et il saute de joie, il s'accroche à un lampadaire comme si c'était une étoile.

Au cinquième plan, il s'exclame :  
- *A moi amour et bonheur !*

Au sixième plan, il poursuit sa course, quand la chanson dit :  
- *Que tous cherchent un abri.*

Au septième plan, il salue les passants abrités sous un journal. Quand la chanson entonne :  
- *Le ciel peut se déverser, moi j'en souris.*  
Il affiche un grand sourire et est montré en gros plan sous la pluie dégoulinante.

Continuant son chemin, il fait tourner son parapluie (huitième plan).

Au neuvième plan, il invente la fin de la mélodie :  
- *Je danse sous la pluie* et se met simultanément à danser. A nouveau, c'est la musique qui a guidé son corps et la caméra.

Une nouvelle fois, il redira:  
- *Je suis heureux à nouveau !*

Il fera le pitre ensuite, saluera dans la vitrine le dessin d'une pin-up et lui fera la cour en lui disant :  
- *Je chante et je danse sous la pluie.*

Tout cela à partir d'une chanson... Tout au long de l'extrait, la musique sera vraiment le guide de l'image.



Voyons ensuite les rapports établis entre la danse et la caméra.

Les treize premiers plans éveillent le spectateur à l'idée que Kelly va se mettre à danser. Ils nous le montrent sur le trottoir, filmé en travelling en le précédant ou en le rattrapant. Il marche et n'essaie pas de transgresser la limite qu'est cette bordure. La caméra s'approche de lui en travelling plus ou moins marqué du centre de la rue vers le trottoir pour indiquer au spectateur le plaisir que prend le personnage à certains moments. Au treizième plan, l'idée de

transgression commence à faire son chemin en lui : une envie s'impose progressivement. Il décide de s'immerger sous la cataracte qui se déverse d'une gouttière. Il s'y enivre littéralement. La première partie de cet extrait soutient l'idée d'une transgression. La seconde partie parle d'autre chose. Au quatorzième plan, les verrous sautent, et Don s'envole ! Il danse au milieu de la rue et finit en sautant à pieds joints dans la plus grosse des flaques. La complexité avec laquelle Don exécute le saut pour passer du trottoir à la rue et l'oblique qu'il décrit en sautant indiquent bien la teneur symbolique de la scène. Don passe de l'autre côté : il se permet de chanter et danser sous la pluie au milieu de la rue, dans la réalité et le monde ordinaire ! Il est prêt à accepter sa voie : distraire le public, danser et chanter sous la pluie ! Dans sa joie, la caméra le suit : elle s'envole, elle aussi, pour mieux voir tourner le petit homme sous la pluie.

Tous les critiques le notent, la jubilation de ce fragment naît de la liberté que Don prend en redevenant enfant, en enfreignant par là les limites mises par le monde adulte. Voir un adulte patauger dans l'eau, chanter et danser, et faire ce qui lui plaît, ce n'est pas courant. On peut même imaginer que ça soit interdit puisqu'un agent de police viendra à la fin de la séquence mettre un terme à cette aventure. Mais au cinéma, c'est possible et c'est bien là toute la magie du cinéma : on peut redevenir pour le temps d'un film un enfant et croire à l'impossible...

Voyons comment s'enchaînent les uns aux autres, la musique, la danse et les mouvements de caméra. Est-ce la musique, la danse ou la caméra qui apparaît en premier lieu ? Quel est l'élément déclencheur ?

Selon Rick ALTMAN<sup>28</sup>, la comédie musicale pourrait se définir comme ceci : pour qu'il y ait film musical, il faut que par moments la relation son / image soit inversée. C'est le son qui va précéder l'image, comme c'est la musique qui va engendrer les mouvements des personnages quand ils dansent ou chantent<sup>29</sup>.

Dans notre séquence, c'est exactement ainsi que ça se passe. Mais il y a un élément qui fait démarrer la musique, puis la danse, la caméra et le chant : la voix et les bruits (quelques notes fredonnées par Kelly, le rythme battant de la pluie, les gouttes qui dégoulinent). C'est la pluie qui incite Kelly à fredonner. Toute la séquence, on entendra d'ailleurs le bruit réel et continu de la pluie, ainsi que les sauts dans les flaques d'eau. Et cela, c'est un nouvel élément qui caractérise la comédie musicale. Dès son origine, la comédie musicale a cherché à associer le bruit et la musique<sup>30</sup>. « *Le bruit dans les comédies musicales n'est pas un simple élément de décor sonore ou de narration ; il est la vie, ce qui donne l'impulsion rythmique à danser, ou par exemple avec "les mélodies" des gouttes d'eau, souvent évoquées dans les paroles des chansons- une impulsion à chanter.* (CHION, M. 2002)<sup>31</sup>. Souvent, ce bruit n'appartient pas à la musique, mais au monde concret (la pluie). Il est rythmé et établit le lien avec la musique. Il représente le réel dont le cinéma ne sait pas se passer pour parler du rêve (la comédie musicale).

Dans la comédie musicale donc, ce sont les bruits puis la musique, la danse et la caméra qui déclenchent un numéro. Le bruit a plusieurs fonctions. Il sert tout d'abord à donner le rythme et donc l'impulsion à l'ensemble musical, chanté et dansé. Ensuite, il rappelle l'élément sans lequel le cinéma ne pourrait sans doute pas exister : le réel. Car sans le réel, pas de rêve. Et donc pas de cinéma...

#### 7.3.4. *Analyse comparative par rapport aux autres fragments*

Tout d'abord, mettons en parallèle « **Play time** » et « **Chantons sous la pluie** ». Tous les deux héritent d'une tradition semblable : celle de la comédie musicale. Tati venant de la pantomime et du music-hall exploite cette veine de la comédie musicale dans ses films. Chez Tati, la comédie musicale se retrouve notamment dans des éléments de la pose de la vitre par les ouvriers. Cette séquence est entièrement chorégraphique, elle est mise en place par le point d'écoute des deux passants qui avec leur bouche créent des sons et mettent en musique la scène en regardant les ouvriers se déplacer. Danse et musique établissent ce qu'on appelle ici un numéro musical. Et comme dans la comédie musicale de « **Chantons sous la pluie** », cette séquence est amenée par les bruits.

Ensuite, nous pourrions comparer « **Elephant** » et « **Chantons sous la pluie** ». Ces deux films mettent en scène la même idée d'un parcours (la déambulation d'Elias dans le premier, le trajet de Don sur le trottoir puis au milieu de la rue dans le second), avec des visées cependant différentes dans la bande son. Dans le premier, le point d'écoute est subjectif, tandis que dans le deuxième, le point d'écoute est objectif.

Ce qui veut dire que dans le premier, quand Elias rencontre un ami, son univers sonore baisse pour faire place à la réalité du son ambiant. Tandis que dans le second, même si Don, à la fin, croise le policier, la chanson ne disparaît pas pour autant de la bande son pour faire place à l'environnement sonore de la rue.

Même si la musique dans les deux extraits reflète l'expression du monde intérieur du personnage, le premier adopte donc une écoute subjective, le deuxième une écoute objective.

#### 7.3.5. *Bibliographie sélective*

ALTMAN, R. (1992). *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*. Paris : Armand Colin.

BRION, P. (1993). *La comédie musicale*. Paris : La Martinière.

CHION, M. (2002). *La comédie musicale*. Paris : Cahiers du Cinéma.

DESBARATS, C. (2003). *Chantons sous la pluie*. Paris : Les enfants de Cinéma.

MASSON, A. (1981). *La comédie musicale*. Paris : Ramsay Poche Cinéma.

WOLLEN, P. (1992). *Singing in the Rain*. B.F.I (en anglais).

#### 7.4. « *Alexandre Nevski* » *Sergueï Eisenstein, 1938*

- Fragment : La bataille des glaces (début) (durée : 6'30")

##### 7.4.1. *Contextualisation dans l'œuvre*

La Russie au XIII<sup>e</sup> siècle. Le prince Alexandre vit retiré sur ses terres, au milieu de ses amis pêcheurs. Il entend que l'armée allemande a fait tomber Pskov, une ville proche, et se prépare à en envahir une autre, Novgorod. Des habitants de Novgorod viennent à sa rencontre et lui demandent de prendre les armes. Alexandre (qui se distingua naguère à la bataille de la Neva (d'où son surnom de Nevski) accepte à condition qu'on lui accorde les pleins pouvoirs. Galvanisé, le peuple se prépare au combat avec enthousiasme. Une histoire racontée par un de ses soldats donne à Alexandre l'idée de prendre l'ennemi en tenaille, en l'attirant sur le lac gelé

de Tchoudsk et en se rabattant sur ses flancs au moment propice. La stratégie est adoptée à l'unanimité, et les Russes se préparent. Le combat commence. L'infanterie russe, plus légère, prend le dessus, tandis que la glace cède sous le poids de la cavalerie allemande. Les Allemands se noient ou fuient en désordre. Deux guerriers se sont particulièrement distingués au combat : Gavriilo et Bouslaï. De retour à Novgorod, ils trouvent chacun une femme fidèle qui les attend. Alexandre châtie les traîtres, ouvre les festivités et lance un avertissement solennel à ceux qui oseraient envahir la terre russe.

Historiquement, cette bataille se situe au XIII<sup>e</sup> sur le lac Tchoudsk, le 5 avril 1242. Elle représente l'affrontement qui se produisit entre les défenseurs de la terre russe menés par Alexandre Nevski et la grande armée croisée conduite par les chevaliers Porte-Glaive de l'Ordre Teutonique, munis d'indulgences plénières du Pape<sup>32</sup>. Dans les sombres années qui suivront, la victoire d'Alexandre Nevski sauvera la fierté du peuple russe et lui permettra de conserver l'espoir. Cet événement historique qu'Eisenstein a transfiguré au cinéma n'est évidemment pas anodin. Réalisé en 1938, il avait une fonction politique bien précise pour Staline : celle de renforcer le sentiment patriotique des troupes russes devant la menace hitlérienne toute proche.

#### **7.4.2. Contenu du fragment / découpage**

1. La bataille des glaces commence sous un ciel brumeux et sombre, il s'éclaircit par la suite. Deux guerriers russes, dont un tenant le drapeau, sont vus en plan d'ensemble. Ils se situent dans le bord gauche du cadre. Ensuite, une douzaine de plans nous montrent l'attente des guerriers russes. La musique sur ces images est lente, tendue par la menace des Allemands.

2. Deux autres soldats russes sont sur un rocher. Ils sont vus de profil en plan moyen, et scrutent la venue de l'ennemi.

3. Ces deux mêmes guerriers sont vus de face en plan moyen dans le bord gauche du cadre.

4. L'armée allemande apparaît en plan général. Elle est montrée en ligne formant un horizon dans le cadre.

5. En champ contre-champ, les deux guerriers russes (plan 2) reviennent dans le bord gauche du cadre (toujours en plan d'ensemble).

6. L'armée russe est présentée à l'écran. Elle est montrée en ligne, de biais, en plan d'ensemble.

7. Les soldats russes sont représentés avec des casques ovales et des lances. Ils sont montrés de façon désorganisée, sans former de bloc apparent. La caméra est placée derrière eux, ils sont vus de dos en plan d'ensemble.

8. Un guerrier russe déterminé, vu en gros plan.

9. Un deuxième plus craintif, vu en gros plan. Il y a un changement de direction dans l'image, ce guerrier regarde vers la gauche, tandis que le premier (et celui d'après) regarde vers la droite.

10. Un troisième expectatif, vu en gros plan.

11. L'armée russe réapparaît à l'écran. Elle est montrée en plan d'ensemble, de dos, et de façon toujours désordonnée. Puis, les trois plans suivants nous amènent sur la surface glacée et nue du lac.

12. Le lac, vu en plan général.

13. Le lac, vu en plan général, à un autre moment. L'annonce de l'ennemi se fait entendre à ce moment-là par un élément musical particulier : le son des cors. Il se poursuit dans les trois plans suivants.



14. Le lac, vu en plan général, à un autre moment.
15. Alexandre Nevski, vu en plan américain, sur pied de guerre.
16. Des soldats russes, vus en plan rapproché, prêts au combat.
17. Le chef de l'armée allemande et sa garde, vus en plan d'ensemble, avant le début du combat. Ils sont représentés en blanc, alors que les Russes sont en noir.
18. Le chef de l'armée allemande et sa garde, vus en plan d'ensemble. La musique réapparaît. Lente, elle ponctue par un thème l'action en cours. Elle se prolonge dans le plan suivant.
19. Les chevaliers allemands en ligne, vus de biais en plan d'ensemble, lèvent leurs drapeaux.
20. La menace s'accroît dans les plans suivants. L'armée germanique, vue en plan général, marche au combat. La musique toujours sur le même thème prend plus d'ampleur.
21. Les Russes sur leur rocher voient arriver l'ennemi (plan général).
22. D'autres soldats russes aussi (plan général).
23. L'armée germanique, vue en plan général arrive. Du fond du cadre, elle se dirige droit sur nous. La musique s'accroît, elle se poursuit en crescendo jusqu'à la rencontre des deux armées.

#### 7.4.3. Analyse sur la base du thème

Pour le film « **Alexandre Nevski** », « *il n'est pas plus (...) question pour la musique d'accompagner un développement cinématographique quelconque, qu'il ne saurait être question pour les images de décrire ou d'illustrer (assez inutilement, assez sottement même) un développement musical déterminé. Mais (il s'agit) de construire ce développement sur le plan visuel et auditif. (...) C'est dans ce sens, qu' "Alexandre Nevski", chef-d'œuvre cinématographique est aussi le premier chef-d'œuvre d'un art nouveau, l'art audio-visuel, résultant de l'union et de l'interaction des deux moyens d'expression de base* ». (MITRY, J. 1955)<sup>33</sup>

Les témoignages ne manquent donc pas pour souligner que la musique de film s'est créée au même moment que les images. Prokofiev a travaillé en étroite collaboration avec Eisenstein. Il se rendait, paraît-il, chaque jour sur le tournage avant de se mettre à la composition, puis il soumettait sa musique à Eisenstein qui décidait éventuellement de retravailler certaines scènes. On imagine ainsi fort bien que la bataille des glaces (la séquence qui nous intéresse) fut montée en plans contrastés sur la musique. La musique joue donc ici un rôle capital puisqu'elle intervient en tant que partenaire privilégié des images.

Le fragment débute sous un ciel brumeux et plante en onze plans l'atmosphère de la scène : froide, menaçante et tendue. L'armée russe est sur le pied de guerre, elle attend délibérément les Allemands. Les trois plans suivants nous annoncent l'attaque imminente de l'ennemi. Au milieu du treizième plan, un son éclate en plan général sur le lac désert. C'est le son des cors. Comme cet élément musical surgit dans un plan d'ensemble vaste et vide, guidé par la sensation d'espace, le spectateur situe le son au centre spatial du cadre comme s'il provenait du fond du cadre. Ce son est entendu ensuite une deuxième fois dans le plan 15 (représentant Alexandre Nevski). A nouveau, suite à la série des vues sur le lac désert, ce son nous donne le sentiment que, provenant de très loin, il atteint enfin Alexandre et pénètre brusquement dans le cadre des soldats russes qui le reçoivent de plein fouet. Au plan 20, comme pour nous le rappeler, la ligne lointaine de la cavalerie teutonique s'avance, semblant naître de la ligne d'horizon avec laquelle elle paraissait tout d'abord confondue. Le rythme de

la musique s'accélère. Au plan 23, la musique, pressante, annonce la bataille. « *Au cours de la célèbre bataille sur la glace de "Alexandre Nevski", Serguei Eisenstein fait évoluer le tempo de la bande son – d'abord lent, il devient rapide puis revient à son état initial. Les douze premiers plans de la scène montrent l'armée russe attendant l'attaque des chevaliers allemands. Les plans sont de longueurs moyennes et contiennent peu de mouvements ; la musique est, de la même façon, lente et constituée d'accords brefs et distincts. Lorsque l'armée allemande arrive en vue, à l'horizon, les mouvements visuels et le tempo musical s'accélèrent rapidement et la bataille commence. A la fin de la bataille Eisenstein crée un nouveau contraste rythmique entre un morceau de musique long, lent et plaintif, des travellings majestueux et les mouvements ténus des personnages.(...) La plupart des films jouent aussi sur des variations de rythme dans le temps. De tels changements peuvent servir à modifier les attentes du spectateur* ». (BORDWELL, D. et THOMPSON, K. 2002)<sup>34</sup>



Le montage de ce film est très intéressant : un conflit de formes<sup>35</sup> (lignes, volumes, masses...), de tonalités<sup>36</sup> (lumière, noir et blanc...), de directions multiples (mouvement venant vers la caméra de haut en bas, s'éloignant de bas en haut, allant de droite à gauche, de gauche à droite...) apparaissent et créent un dynamisme au montage. Les changements d'angle sont nombreux (de profil, de face, de plongée, contre-plongée, mouvement s'éloignant de la caméra...) et les dimensions de l'échelle des plans aussi (gros plans, plans lointains, plans américains, etc.). La musique et le montage terminent tous deux leur course par l'explosion du début de la bataille.

« *Un film d'Eisenstein ressemble à un cri* » (MITRY, J. 1955)<sup>37</sup>.

*Les collisions successives d'un ensemble de plans peuvent être comparées à une série d'explosions dans un moteur d'automobile. Comme celles-ci inspirent le mouvement à la machine, le dynamisme du montage donne l'impulsion au film et le conduit à sa finalité expressive.*<sup>38</sup> (MITRY, J.1955)

#### **7.4.4. Perspective d'exploitation pédagogique**

- Choisissez une musique sur des extraits de film muet (« **Le cabinet du docteur Caligari** » de Robert Wiene, « **L'arroseur arrosé** » et « **Repas de bébé** » des frères Lumière, « **Metropolis** » de Fritz Lang...)

- Comparez la collaboration compositeur / réalisateur d'un clip avec celle du film d'Eisenstein.
- Cherchez des films où la musique agit indépendamment de l'image. Montrez en quoi elle influence notre perception du film.  
A titre d'exemple, vous pouvez comparer « **Alexandre Nevski** » à « **Chantons sous la pluie** ». En effet, ces deux films signent la même collaboration étroite entre image et musique, réalisateur et compositeur.  
Dans « **Alexandre Nevski** », les images ont été remontées suite à la musique écrite par Prokofiev, et Prokofiev a composé sa musique en voyant les images d'Eisenstein.  
Dans « **Chantons sous la pluie** », la musique préexistait déjà au film. Avant même le scénario et les premières images, la musique faisait déjà partie de l'histoire.  
Au regard de ces deux films, on peut affirmer que la musique peut être un véritable partenaire de l'image.

#### 7.4.5. *Bibliographie sélective*

FERNANDEZ, D. (2004). *Eisenstein*. Paris : Grasset.

MITRY, J. (1955). *S.M.Eisenstein*, Paris : Ed. Universitaires.

### 7.5. « *La chevauchée fantastique* » John Ford, 1939

- **Fragment : L'arrivée de la cavalerie américaine (durée : 7'44")**

#### 7.5.1. *Contextualisation dans l'œuvre*

Un docteur alcoolique, un représentant en whisky, une prostituée, une bourgeoise, un joueur de cartes, un marchand de bétail et un cocher partent en diligence rejoindre une ville lointaine : Lordsburg. Le trajet est risqué, Geronimo et ses compagnons sont sur le pied de guerre, une attaque est possible dans ces régions. A la deuxième halte, la dame accouche d'un magnifique petit enfant. Après cette naissance, se sentant hors de danger, ils reprennent la route le cœur plus léger. C'est à ce moment-là qu'une troupe d'indiens attaque la diligence. Notre extrait commence en plan général, par la présentation de la diligence dans le paysage désertique. Au plan suivant, nous apercevons des Indiens au sommet d'une colline. Puis nous retournons dans la diligence où le représentant en whisky est touché par une flèche. L'attaque indienne commence. Succession de travellings avant, arrière, latéraux... L'issue du combat est proche, le désespoir s'installe parmi les passagers de la diligence.

#### 7.5.2. *Contenu du fragment / découpage*

Dans cet extrait, nous n'avons repris que le découpage des quelques plans conduisant à l'arrivée de la cavalerie américaine.

- En plan d'ensemble, des Indiens.
- En plan rapproché, la jeune fille et le bébé.
- En gros plan, le bébé.
- En plan rapproché, la jeune fille alarmée, et le bébé.
- En gros plan, Hatfield regarde sa réserve de balles.

- En gros plan, il voit qu'il ne lui en reste plus qu'une. Il entend tirer deux coups de feu.
- En gros plan, il lève son arme, et la caméra panoramique vers la droite.
- En gros plan, Lucy, en train de prier. La musique commence avec le son d'un clairon. Le revolver pénètre dans le cadre par la gauche sans que Lucy le voit. Hatfield se prépare à la tuer pour qu'elle ne soit pas capturée par les Indiens. Bruit de coup de feu, c'est Hatfield qui est tué. Sa main et son arme se retirent du cadre. La cavalerie a sonné la charge. Le visage de Lucy change alors d'expression : « *Vous entendez ? Vous entendez ? C'est un clairon. Ils sonnent l'attaque.* »
- En plan d'ensemble, toute la cavalerie est montrée. Le clairon sonne la charge et continue encore de résonner quelques plans plus loin.

### 7.5.3. Analyse sur la base du thème

Dans cette séquence, à la différence des autres extraits, la musique remplit une fonction narrative. Toujours en parallèle avec l'image, la musique évolue tout au long de la séquence en marquant les moments forts.

Au début de la séquence, elle préfigure le danger. Plus loin, renforcée par le bruit des tirs, des cris et des flèches, elle contribue à créer un climat de bataille. Vers la fin, elle renforce le suspense en faisant pressentir que l'issue du combat est proche : la cavalerie sonne la charge.

L'élément musical déterminant est un clairon. En sonnant, il a, pour nous, une fonction bien précise : celle de briser le rythme de la musique et ainsi d'introduire l'idée d'un nouvel espace narratif, celui de la victoire de la cavalerie. Pour mettre en scène ce nouvel espace narratif, le réalisateur a choisi de différer les images de l'arrivée de la cavalerie en nous faisant entendre le son hors-champ avant de la voir arriver. Il nous a permis ainsi de concentrer notre attention sur le désespoir des passagers (Hatfield qui veut tuer Lucy, Lucy qui prie) et sur leur espoir au moment où ils entendent le clairon (le visage de Lucy qui reprend vie), et d'être totalement délivrés du suspense.

Cette sonnerie, destinée à annoncer l'attaque imminente de l'ennemi, n'est donc pas tant adressée aux Indiens dans le film, ou aux blancs, mais plutôt à nous, spectateurs, qui sommes les véritables destinataires de ce message. La musique est donc bien employée à des fins narratives.



#### 7.5.4. Analyse comparative par rapport aux autres fragments

Il serait intéressant de mesurer quel est l'impact d'une sonnerie de clairon, telle que celle que nous avons ici dans « **La chevauchée fantastique** », sur le déroulement de l'intrigue, mais aussi sur la part émotionnelle des acteurs et du public. Dans cette optique, on peut aussi faire référence à la sonnerie du clairon que l'on entend dans « **Apocalypse Now** » par exemple, la séquence de la charge des Américains au-dessus du village vietnamien.

#### 7.5.5. Bibliographie sélective

BENAYOUN, R. (1966). *John Ford*. Paris : Seghers.

HAYCOX, E. NICHOLS, D. (1963). *La chevauchée fantastique*. Avant-Scène Cinéma. n°22 à 33.

### NOTES

<sup>1</sup> Il peut également s'agir de sons issus d'une bibliothèque de sons ou sonothèque.

<sup>2</sup> MAGNY, J. (2004). *Vocabulaire du cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma/Sceren. p.19.

<sup>3</sup> BORDWELL, D. et THOMPSON, K. (2002). *L'Art du film, une introduction*. Paris : De Boeck. p.384.

<sup>4</sup> CHION, M. (1994). *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma/Éd. L'Étoile. p.13-97.

<sup>5</sup> CHION, M. (1994). *Idem*. p.101-197.

<sup>6</sup> Il est de tradition de parler de « vococentrisme » dans le cinéma, d'une pyramide des sons où la valeur première serait la voix, puis la musique et, enfin, les bruits. Dans un film, on entend toujours d'abord les voix des personnages, ensuite la musique et, enfin, de façon souvent insignifiante, les bruits.

<sup>7</sup> Texte repris du livre de BATICLE, Y. (1968). *Manuel d'initiation au cinéma*. Paris : Magnard. p.88.

<sup>8</sup> CHION, M.(1996). *La toile trouée*. Paris : Cahier du Cinéma/Éd. L'Étoile. p.111-115.

<sup>9</sup> Si l'envie vous prend de voir ce film dans sa totalité, il est intéressant d'écouter l'atmosphère présente au début et à la fin du film. S'ouvrant et se fermant sur des images de ciel, le son évolue de voix de jeunes à des bruits d'animaux. De l'humanité à la barbarie, l'atmosphère de la bande son rend compte du manque de sens de cette société à l'aube du XXI<sup>e</sup> s.

<sup>10</sup> BANU, G. (s.d.). *L'homme de dos*. Paris : Adam Biro.

<sup>11</sup> Dans le film, d'autres personnages sont aussi qualifiés par le son à certains moments. Quand Alex s'apprête à manger avec son plateau en main au milieu du réfectoire, il est pris d'angoisse. Le niveau du son monte tout à coup et explose à la fin de la séquence par un cri d'Alex : « Quiet ! ». Quand Eric joue à un jeu vidéo violent, la sonate de Beethoven est placée sur ces images et projetée clairement la scène du meurtre.

<sup>12</sup> Texte repris du livre de BATICLE, Y. (1968). *Idem*. p.87.

<sup>13</sup> Texte repris du livre de BATICLE, Y. (1968). *Idem*. p.210.

<sup>14</sup> GOUDET, S. (2002). *Jacques Tati. De François le facteur à Monsieur Hulot*. Paris : Petits Cahiers du Cinéma. p.12.

<sup>15</sup> CHION, M. (1994). *Idem*. p.14.

<sup>16</sup> GOUDET, S. (2002). *Idem*. p.25.

<sup>17</sup> Le point d'écoute est défini dans *Le son au cinéma*, de Michel Chion, aux pages 51 et 53 : « Par rapport aux différents événements sonores réalistes que lui propose le film, comment est situé le spectateur – ou réciproquement, à quelle distance de lui, au terme de quel trajet sont censés résonner les sons et les voix ? Et si un obstacle acoustique, porte, vitre ou rideau, s'interpose entre le spectateur et la source des sons, comment en tenir compte ? (...) La question du point d'écoute, comme celle du point de vue, ne se pose donc pas seulement en termes de localisation, mais aussi en termes de "Qui écoute ?" ».

<sup>18</sup> Définition dans la note 17.

<sup>19</sup> CHION, M. (1994). *Idem*. p.54.

<sup>20</sup> GOUDET, S. (2002). *Idem*. p.26.

<sup>21</sup> CHION, M. (1994). *Idem*. p.51.

<sup>22</sup> La notion de paysage a été inventée pour circonscrire un morceau d'espace choisi. En soi, le paysage n'existe pas.

<sup>23</sup> CHION, M. (1994). *Idem*. p.52.

<sup>24</sup> CHION, M. (1994). *Idem*. p.31.

<sup>25</sup> CHION, M. (1994). *Idem*. p.17.

<sup>26</sup> FIESCHI, J.-A. et NARBONI, J. (1968). *Jacques Tati. Le champ large*. Paris : Cahiers du Cinéma. N°199. p.11.

<sup>27</sup> HERZLICH, M. (2004). *Crépitement*, dans *Carnet d'écoute*. Paris : Éd Phonurgia Nova/Centre Pompidou. p.40.

<sup>28</sup> ALTMAN, R. (1992). *La comédie musicale hollywoodienne : les problèmes de genre au cinéma*. Paris : Armand Colin.

<sup>29</sup> D'habitude, c'est le contraire. Dans une scène dialoguée, on va d'abord voir l'image puis le son qui va sembler suivre après.

<sup>30</sup> En 1930 par exemple, dans *Le chemin du paradis* de W. Thiele, des klaxons deviennent peu à peu un numéro musical.

<sup>31</sup> CHION, M.. (2002). *Idem*. pp.27-28.

<sup>32</sup> Pour la facilité du propos et des références, nous avons décidé de parler des Allemands et de leur armée.

<sup>33</sup> MITRY, J. (1955). *S.M. Eisenstein*. Paris: Ed.Universitaires. p.130.

<sup>34</sup> MITRY, J. *Idem*. p.401.

<sup>35</sup> Les chevaliers allemands sont représentés sous une forme géométrique carrée et figée qui symbolisent la cruauté, l'oppression et la mort. Ils portent des armures aux casques carrés, aux cornes de taureaux en signe de puissance, à la tunique blanche et glacée de la même froideur que l'immense étendue du lac gelé. L'armée russe par contre est plutôt présentée comme une masse grouillante, souple et désordonnée, mais cependant bien vivante. Armés de boucliers et de casques de forme ronde et vêtus de vêtements de couleurs foncées, ils renvoient plutôt à la défense de leur patrie et symbolisent la vie et l'héroïsme du peuple.

<sup>36</sup> Ils s'opposent formellement aux Allemands : par un jeu sur les formes (masse carrée, géométrique et masse ronde, grouillante et dispersée) et les tonalités (blanc et noir).

<sup>37</sup> MITRY, J. *Idem*. p. 60.

<sup>38</sup> MITRY, J. *Idem*. p. 57.