

Hommage à Antoine Bonfanti, par Chris Marker. Adieu à Jean-Pierre Ruh, par Jean-Pierre Daniel. **Le son** Forcer l'écoute, par Daniel Deshays. Entretien avec Nicolas Philibert. Entretien avec Jean-Pierre Duret. Entretien avec André Rigaut. Un bruit dans la neige, par Jean



Breschand. Filmer le son : *Big Ben : Ben Webster in Europe*, 1967, par Gilles Mouëllic. Ecouter/voir, par Simone Vannier. **Films** Analyse de 10 films récents. **Parti pris** Entamer le monde – I. (pour une histoire du cinéma sous influence documentaire), par Jean-Louis Comolli. ◀||▶

Le son

Introduction

Francis Marmande écrivait récemment dans sa chronique du *Monde*, à propos du documentaire, que le son « n'est pas vraiment le point le plus glorieux du genre » ^{1/}. Le séminaire sur le son proposé cet été par les Etats généraux du film documentaire de Lussas aura donc été une occasion particulièrement bienvenue d'explorer, en compagnie de Daniel Deshays, lui-même ingénieur du son et enseignant, les trois « territoires du sonore » – les « sons du monde », les voix, la musique – qui sont souvent délaissés par les réalisateurs au profit de ceux de l'image. Ce numéro a été conçu à partir du travail de Daniel Deshays et de Jean Breschand ^{2/} pour ce séminaire. Les entretiens avec Nicolas Philibert et Jean-Pierre Duret avaient été réalisés par Daniel Deshays dans cette perspective. Tous deux ont autorisé la revue à les publier dans ce numéro et nous les en remercions.

Daniel Deshays livre ici une synthèse de la réflexion qu'il a menée dans un long monologue cet été et cite utilement les extraits de films qu'il avait choisis pour « forcer l'écoute » et aiguïser les oreilles des heureux spectateurs/auditeurs de son séminaire. Pour compléter cette réflexion, Jean Breschand fait un rappel historique de l'évolution du son jusqu'à l'apparition du son direct. Quant à l'ingénieur du son André Rigaut, il apporte le point de vue original de quelqu'un qui a choisi de travailler aussi bien en fiction qu'en docu-

mentaire, tout en soulignant le manque de moyens des documentaires.

Et c'est bien ce qui apparaît d'abord, ce manque de moyens dévolus au son dans la production documentaire. En général, on consacre une semaine au montage son là où il en faudrait quatre. Et le réalisateur obtient rarement la semaine de mixage qui serait nécessaire au film, alors que pour une fiction, il aurait droit à trois ou quatre semaines.

Pour un ingénieur du son, dans ces conditions, pourquoi choisir le documentaire ? André Rigaut décrit la légèreté et la proximité avec le film, avec le réalisateur, dans le documentaire, que le lourd dispositif de la fiction interdit le plus souvent. « Il y a quelque chose de l'ordre de la grâce dans le documentaire, dit-il, un peu comme en musique, comme une improvisation de jazz ». Mais c'est aussi ce que décrit Jean-Pierre Duret du travail avec Pialat...

Selon Jean Breschand, « l'impensé du documentaire aujourd'hui réside dans le naturalisme du son direct ». Or, tous les auteurs s'accordent ici pour souligner, avec Nicolas Philibert, qu'aujourd'hui on travaille « à partir du direct ». Il ne s'agit pas, comme le dit Jean-Pierre Duret, de fournir un son qui serait « le strict reflet de ce que l'on a filmé, cela n'aurait aucun intérêt. » Nicolas Philibert explique ce « travail de dentelle » qu'il entreprend dès le début du montage, qui consiste à épurer, à dégager « un peu de clarté », à faire « émerger un son ». Et aujourd'hui, avec un outil numérique qui offre la possibilité d'un grand nombre de pistes son, on peut « se soustraire à la linéarité des sons directs » et monter certaines scènes « à partir des sons et non, comme c'est presque toujours le cas, à partir des images ». Un direct fortement retravaillé, donc.

D'une façon générale, le travail de création sonore consiste à enlever plutôt qu'à ajouter. Alors que l'oreille est (involontairement) sélective, la machine enregistre tout. Il faut ensuite au montage « évacuer l'excédent », isoler certains sons si cela n'a pas pu être fait au moment de la prise de son, les détacher du fond

sonore. Or, tandis que certains « creusent », d'autres cherchent à « épaissir » le direct. C'est encore Nicolas Philibert qui explique que les réalisateurs ont souvent à refuser « l'enrichissement » de la bande son qui leur est proposé au montage et au mixage, par des bruits, des effets. D'une manière générale, la télévision a horreur du vide et impose de « napper » la bande son de musique pour combler les silences entre deux plages de commentaires.

Pour prolonger la réflexion et conclure ce numéro, nous avons voulu revenir sur l'œuvre de Johan van der Keuken qui a peut-être été le cinéaste le plus inventif sur cette question du son et de la musique parmi ses contemporains ; celui qui a le plus creusé, à travers le montage, la question de la complémentarité entre le regard et l'écoute. Gilles Mouëllic analyse un film en particulier, un film fondateur, celui que le cinéaste hollandais a consacré au saxophoniste Ben Webster, lors d'une tournée en Europe en 1967. Simone Vannier revient sur l'ensemble de l'œuvre de Van der Keuken et souligne l'apport complémentaire, comme ingénieur du son, de Noshka van der Lely qui depuis 1978 faisait équipe avec son mari, « apportant la finesse de son écoute, sa concentration et une distance » que le cinéaste derrière la caméra ne pouvait avoir.

« On voit rarement construit comment un son est l'affirmation d'un point de vue à partir d'un point d'écoute, ce en quoi le traitement du son relève d'une dramaturgie et a fortiori d'une poétique », écrit Jean Breschand. On le voit bien cependant chez Van der Keuken. « Le montage sonore, c'est à dire le travail en studio, est pour lui un moyen essentiel pour saisir le monde dans sa complexité, écrit Gilles Mouëllic, pour ne pas laisser l'image imposer le sens : le son est là pour questionner cette image, pour *l'inquiéter* ».

Catherine Blangonnet-Auer

^{1/} « De Bamako à Cordoue : éloge du documentaire », in *Le Monde*, 23 novembre 2006.

^{2/} Jean Breschand n'a pu finalement se rendre à Lussas.

Un bruit dans la neige

par Jean Breschand

Je crois que c'est le son qui a inventé le documentaire. Je parle du documentaire comme forme, sinon comme genre, non le mot ou la notion. On sait que le baptême date de 1926, quand, dans un article du *New York Sun*, Grierson s'efforce de mettre des mots sur le dernier film de Flaherty. « *Of course Moana, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.* » Bien sûr, à travers *Moana*, il parle de *Nanouk* ; n'ayant pas trouvé dans les îles du Pacifique une terre d'inspiration à la hauteur des glaces du Nord, Flaherty s'en était remis à son savoir-faire, filmer un personnage, la cellule familiale, les travaux et les jours. On voit comment la « valeur documentaire » vient en supplément, comme un gain ; elle est un effet du récit, d'une façon de centrer le récit sur une observation de la vie quotidienne, de faire de cette observation la modalité de la narration. C'est la série des événements ordinaires qui constitue le documentaire. Ce qui ne l'empêche nullement de s'insérer dans une métaphysique, celle d'un âge d'or, quand les hommes vivent en harmonie avec les saisons.

L'ordinaire n'est pas réservé au documentaire, il est au cœur du cinéma, à Hollywood comme ailleurs. Chaplin, Vidor, Stroheim, Ford, Capra sont de grands cinéastes de l'ordinaire des jours, ils racontent la vie de tout le monde dans sa trivialité, aux prises avec le trou noir de l'appétit, l'envie et le désir, l'argent et le sexe.

C'est cela qui les incite à inventer le découpage, un découpage organisé autour de la circulation des regards, de la façon dont chacun perçoit les autres, se met à jouer un rôle pour parvenir à ses fins. Hollywood est fondé sur ce découpage de la volonté et de la passion. Toute autre façon de filmer ne trouvera tout simplement pas sa place. *Moana* sera un échec à plus d'un titre ; Flaherty se verra repoussé aux marges de l'industrie cinématographique, il n'aura d'autre patrie que de lointains plateaux, il filmera l'eau dans ses états métamorphiques les plus extrêmes, comme autant de milieux originaires, presque une autre planète : après la glace et les archipels de corail, les falaises battues par la mer, la jungle des marais.

La beauté du muet, à nos yeux de spectateurs lointains, est inséparable de la légèreté des corps, l'absence de pesanteur du monde. Les corps les plus massifs, les plus encombrants ou les plus vils ont la transparence des poids plumes. Ce qui ne veut pas dire que ce monde soient sans épaisseur matérielle, dépourvu de densité, mais il se tourne vers nous sans nous menacer. La symphonie des bruits retentit en silence. Et on a beau dire, les bonimenteurs qui lisent les cartons, les orchestres plus ou moins miteux qui rythment les projections, les bruitages qui ponctuent l'action, rien de tout cela n'empiète vraiment sur l'écoute intérieure du spectateur.

Car avant que le spectacle ne devienne la terrible vérité d'une société, la marque de sa distorsion, l'expression politique de son régime, il appartenait au monde des arts ; il portait une vérité, qui ne tenait pas simplement de la puissance du faux, mais de son adresse au centre de gravité du spectateur, à l'autonomie de son propre imaginaire.

L'événement du parlant a recouvert l'avènement au sonore. L'arrivée du son, comme celle de la couleur, est dans le programme du cinématographe. La machine de reproduction du réel obéit à une volonté de perfection mimétique – dans les limites qui sont les siennes, définies par le cadre de scène, à la croisée du théâtre et

de la peinture. Avec le sonore se fixe un réalisme qui va peser sur le cinéma. La grande vertu du son est de donner un poids aux corps, aux choses ; un poids et une présence. Un événement ne doit plus sa présence à l'attention visuelle du spectateur ou au découpage du film, mais à sa propre force de frappe, son timbre, sa résonance. Entendre comment sonne un corps permet d'appréhender une modalité de sa présence.

A cause de la lourdeur de l'appareillage technique, les premiers films sonores frappent par leur composition bruitiste. Le son y est travaillé sur un mode d'intervention musical, un peu à la manière de ce qu'on reconnaîtra plus tard à travers la notion de musique concrète, principalement en terme de scansion. Seuls quelques corps ou mobiles sont élus comme pouvant sonner, ce qui tire la bande son vers une modulation de percussions. C'est notamment le cas de *M*, le premier film parlant de Fritz Lang (1931). Il est remarquable de constater que cette attention au son conduira le cinéaste, l'année suivante, dans *Le Testament du Dr Mabuse*, à le questionner comme médium du pouvoir. Les nazis interdirent la sortie du film en raison de son exemplarité en matière de crime organisé – ce en quoi ils avaient très bien saisis qu'ils étaient visés. D'emblée, le film s'ouvre sur une séquence qui opère un renversement malicieux du sonore dans son contraire. Un homme aux abois se réfugie dans une pièce en soupenne, il se cache derrière une malle, deux gangsters le remarquent incidemment et vont lui tendre un piège. Or, durant toute la scène, un grondement de machines sature la bande son. Le drame du personnage est qu'il n'entend rien, son audition est brouillée par le boucan de l'imprimerie des faux-monnayeurs, ce qui précisément l'empêche de prendre conscience qu'il est découvert. Et Lang de découper en fonction de la circulation des regards, retrouvant ainsi, à l'intérieur même du sonore, la puissance expressive du muet, la vérité analytique du visible.

En ces débuts de la post-synchronisation, ce sont littéralement des sons seuls qui retentissent sur les

S'ouvre alors un cinéma proche des hommes. Un cinéma qui passe à travers le voile de l'anonymat, de la loi du grand nombre ; qui à revers des masses indifférenciées auxquelles s'adressent les mass-médias et les hommes politiques, prend le parti de se mettre à la hauteur des hommes, se place résolument sur le terrain de la vie matérielle, exactement comme le font à la même époque les historiens ou les ethnologues. Un cinéaste naïf, impliqué dans l'action, non comme un spectateur ou un observateur, mais comme une sorte de médium. Rouch est le modèle de ce rôle nouveau, de cette pratique qu'il qualifera de ciné-transé pour bien marquer sa fonction médiumnique.

L'essor du direct est au fondement du documentaire tel que nous l'entendons communément. Sa vérité réside dans ce grand mouvement d'écoute qui conduit les cinéastes à aller vers les voix refoulées, les vies recouvertes par le lyrisme de la propagande, les corps exploités, les existences repoussées vers les non-lieux de la parole officielle.

L'envers de cette approche est d'avoir aussi au fil du temps généré son idéologie.

Le principal obstacle que doit affronter le documentaire est sa croyance dans le caractère naturel, l'évidence de la synchronicité. Dans la plupart des films, le son en reste à une authentification de la réalité des corps, des choses, il est là littéralement comme un son témoin. L'impensé du documentaire, aujourd'hui, réside dans le naturalisme du son direct.

On voit rarement construit comment un son est l'affirmation d'un point de vue à partir d'un point d'écoute, ce en quoi le traitement du son relève d'une dramaturgie et a fortiori d'une poétique.

Cette question du son, de son jeu entre sa relation au réel et son inscription dans le film, est d'autant plus sensible aujourd'hui que le monde environnant est saturé de bruits de fonds, de compilations sirupeuses, de rumeur assourdissante. On ne peut se satisfaire de reproduire la saturation ambiante comme le découvre en 1966, avec un malin plaisir, Godard quand il tourne

de métros en cafés, dans *Masculin-Féminin*, des dialogues inaudibles. C'est parce que son est le lieu contemporain du politique que nous retrouvons aujourd'hui à devoir penser sa poétique, à recomposer du fond du bruit un imaginaire de la perception.

Le son n'appartient pas entièrement au règne du visible, il en est une émanation inaliénable, mais il appartient tout autant à l'atmosphère, il est lié à l'air qui le fait résonner. S'il renvoie à une source, un choc souvent invisible, il ne se confond pas avec le hors champ. Sans doute faudrait-il procéder à une généalogie du son pour ressaisir en quoi il porte en lui un lointain, un outre-monde, l'intempêtif des esprits frappeurs, la plainte des morts, l'oracle caveaux de la pythie, les ténébreux du sacré, l'effroi du divin. Le drame d'Echo est de n'avoir plus de corps, d'être passé du côté de l'invisible tout en conservant le pouvoir de se manifester dans le visible.

Il y a dans *Nanook of the North* une scène très curieuse, dans le début du film, où l'on voit Allakarialuk, l'Inuit immortel sous un nom d'emprunt, écouter un disque sur un gramophone.

L'histoire du gramophone n'est pas éloignée de celle du cinématographe. On y retrouve bien sûr l'inventeur électrique Edison, et surtout les mêmes batailles implacables à coups de brevets et de procès, d'alliances et de coups bas aux enjeux financiers considérables.

En 1887, Emile Berliner, un inventeur d'origine allemande, émigré aux États-Unis depuis 1870, dépose le brevet d'un appareil qui grave le son sur un disque, au lieu d'un cylindre. En 1889, il perfectionne le support en adoptant la vulcanite, une sorte de plastique dur. En 1893, il crée sa propre société, la Berliner Gram-o-phon Company, à Philadelphie. Devant le succès de l'entreprise, il se retrouve aux prises avec ses concurrents et les démêlés judiciaires qui s'ensuivent se soldent par l'interdiction qui lui est faite d'utiliser, sur le sol des États-Unis, l'appellation « gramophone ». Berliner s'installe alors à Montréal, où il fonde, en 1899, la Gramophone Company. Celle-ci connaîtra

un essor remarquable pendant la première guerre mondiale et jusqu'au début des années vingt, particulièrement à la faveur d'une politique commerciale agressive, avant de se faire absorber par la RCA, en 1929, la radio dominant désormais l'industrie de l'enregistrement sonore.

Deux points nous intéressent plus précisément dans cette histoire. La publicité du gramophone met en avant les qualités modernes par excellence : la fiabilité, la taille réduite de l'appareil et l'économie de rangement du disque par rapport au cylindre.

A voir ce gramophone posé dans la neige, on pourrait ajouter la facilité de transport, et le plan ne serait plus loin de prendre une allure de réclame.

Mais le plus étonnant tient à l'étiquette des disques commercialisés par Berliner. En 1900, il acquiert à Londres, à l'occasion d'une visite à la branche anglaise de son affaire, les droits de reproduction du tableau d'un peintre inconnu, Francis Barrard, représentant son chien Nipper assis devant le pavillon d'un gramophone et intitulé *His Master's Voice*. Berliner fera de l'image et du titre une marque, en remplacement de son premier emblème, un ange gravant un disque à la pointe d'une plume, avec la fortune que l'on sait.

Nanook s'est rendu au comptoir vendre les peaux de la dernière chasse.

Un carton ouvre la scène.

« *In deference to Nanook, the great hunter, the trader entertains and attempts to explain the principle of the gramophone – how the white man « cans » his voice.* » En honneur de Nanook, le grand chasseur, le marchand s'amuse et s'applique à expliquer le principe du gramophone – comment l'homme blanc met sa voix en boîte.

Il est assis par terre près d'un gramophone, il rit, il a même la bonne de grâce de faire le zouave, il mord dans le disque.

Dans le récit qu'il fait de son aventure, « *How I Filmed Nanook of the North* » (*World's Work*, octobre 1922), Flaherty précise quelle musique il écoutait avec Na-

nook et ses compagnons : « Caruso, Farrar, Riccardo Martin, McCormick alternaient avec Harry Lauder, Al Jolson et le Jazz King orchestras. Caruso dans le prologue de *I Pagliacci* et sa fin tragique était pour eux le disque le plus comique du lot. »

Enregistré en 1902 par le célèbre ténor, *I Pagliacci* est le premier disque à avoir dépassé le million d'exemplaires vendus. *Puillasse* était un opéra récent, créé en 1892 à Milan et écrit, livret et musique, par un des chanteurs de ce que l'on appelle alors le style vériste qui précisément revendique un naturalisme. L'opéra débute par une adresse du Prologue au public : « Je suis le prologue [...] l'auteur a voulu surtout vous offrir un tableau réel de la vie ; il a pour seule loi que l'artiste est un homme, et que pour les hommes il doit écrire en s'inspirant à la source du vrai. »

Quant à Al Jolson, le chanteur était déjà en 1920 une star de Broadway, réputé pour son magnétisme, sa capacité à électriser le public, avant de prendre place au panthéon de l'histoire du cinéma dans la production Warner Bros, qui, en 1927, initie l'industrialisation du parlant, *The Jazz Singer*.

Quelle est alors le maître dont Nanook écoute la voix ?

Derrière le racisme ordinaire si souvent, si facilement stigmatisé, à l'instar du visage noirci d'Al Jolson, une autre scène se joue en silence.

Dans le cadre d'une démarche qui veut trouver l'impénétrable d'une présence, dans le contexte d'un art qui se sait voué au muet, Flaherty met un personnage imaginaire, Nanook, représentant d'un monde originelle où la vie est entièrement organisée autour d'une survie au quotidien, où le découpage social qui accompagne l'économie capitaliste n'a pas cours, au contact avec son grand autre, l'homme occidental, l'économie marchande, les progrès de la technique. En filmant la présence solitaire d'un homme du Grand Nord, en nous rapprochant d'un habitant de la terre qui vit là-bas si loin près du pôle, le cinéaste met secrètement à l'épreuve le vérisme artificiel de la scène opé-

ratique, et peut-être même le masque d'Al Jolson, il se moque du mensonge naturaliste en même temps qu'il fait tomber la fausse identité du spectacle.

Oui, la voix en boîte sonne creux. Et le silence du gramophone résonne comme un son. J'aime à penser que ce silence, ce microsillon atone, ce rire muet fonde l'histoire du son au cinéma.

Aujourd'hui, quand je regarde ces plans, je suis frappé par l'intensité de leur réserve sonore. Au fond, un plan est un champ, dont le son est le médium. Ce que nous entendons, c'est une résonance, une épaisseur atmosphérique, une façon d'habiter, l'écho d'un ailleurs qui résonne ici et maintenant. Il a pour horizon l'implication de chacun en son sein, avec ses propres hantises et ses propres projections.

Jean Bresschand