

## La composition sonore chez Peter Mettler

Pierre Hébert

---

Numéro 157, mai-juin-juillet 2012

Mettler, l'alchimiste

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66878ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Hébert, P. (2012). La composition sonore chez Peter Mettler. *24 images*, (157), 26-28.

# La composition sonore chez Peter Mettler

par Pierre Hébert



Mixage son (Peter Mettler derrière l'écran)

AU GÉNÉRIQUE DE **GAMBLING, GODS AND LSD**, PETER METTLER UTILISE UNE RUBRIQUE PEU USUELLE, « sound composition », bien différente de ce qui est d'usage courant, comme « sound editing ». À mon sens, cette expression implique une volonté de construction formelle et, par une référence assez transparente à la musique, une intention artistique affirmée. Elle est soutenue par une façon de travailler bien particulière dont Mettler s'explique longuement dans les extras qui accompagnent l'édition DVD de **Gambling, Gods and LSD**.

**A**u-delà du tournage, conçu comme une longue errance à travers des situations qui n'ont pas toujours de liens directs ni évidents entre elles, le montage chez Mettler est une autre déambulation, qui s'étire souvent sur plusieurs années, où il est difficile de distinguer nettement les moments de « composition » visuelle et sonore. Ils sont imbriqués et le sens émerge plus de cette « composition » simultanée que du propos immédiat de chaque segment pris en lui-même. On est ici aux antipodes de l'exercice naturaliste habituel avec sa prédominance du son direct ou de l'apparence de son direct. Non qu'il n'y en ait pas chez Mettler, mais il est constamment immergé dans une abondance d'autres sources sonores, de musiques entremêlées et de voix de toutes sortes. Les composantes sonores sont aussi hétérogènes que les sources des images, tant par leurs origines diverses que par leur texture et leur extrême plasticité. La continuité apparaît d'entrée de jeu comme rompue. Sa cohérence n'émerge que dans la durée à mesure qu'on avance dans le film et que la « composition » se révèle.

Prenons l'épisode du « Constellation hôtel » de l'aéroport de Toronto. Il est d'abord présenté comme un fantôme d'enfance du

jeune Mettler en fugue, mais est aussi associé aux retrouvailles avec un ami d'enfance devenu drogué et à la proximité de l'aéroport. Il prend, dans la « composition », une valeur et une intensité nouvelle quand arrive la séquence de l'implosion de l'hôtel de Las Vegas, une bonne cinquantaine de minutes plus tard. D'autres resserrements et d'autres bifurcations s'ajoutent, ainsi le plan ultime où le jeune Indien (en fugue?) court le long de la rivière, la séquence des deux drogués de Zurich et la récurrence des plans d'avion et des références à la navigation aérienne. En sautant d'un lien à l'autre, on pourrait ainsi détricoter la totalité des éléments du film.

Dans l'histoire du cinéma, le son direct synchrone fut une conquête technique décisive et il constitue un pôle d'attraction inévitable, tant par l'effet naturaliste qu'il produit que par la prédominance tenace de cette forme dont les spectateurs sont fortement imprégnés. Dans **Gambling, Gods and LSD**, la relation normale entre image et son direct est constamment pervertie. Ainsi c'est un procédé constant que d'introduire les sons directs bien avant que les images qui correspondent à ces sons n'apparaissent à l'écran. C'est particulièrement frappant dans le cas des entrevues, car, forcément,

du fait que souvent la voix surgit entremêlée à toutes sortes d'autres sources sonores, on la perçoit d'emblée comme voix off ou même comme un élément possiblement sans importance durable composé avec tout cet autre matériel sonore. La situation bascule quand le personnage interviewé apparaît à l'écran, souvent beaucoup plus tard, assez tard pour créer un trouble. Cet effet est d'autant plus marqué qu'il y a par ailleurs dans le film un recours récurrent à des voix médiatisées – voix de contrôleur aérien, voix de communication policière, de walkie-talkie, maelström presque bruitiste qui menace souvent d'engloutir la voix qu'il faudrait écouter. Mais, la seule voix qui au bout du compte reste totalement « off », c'est celle de Mettler lui-même qu'on voit quand même à l'écran, brièvement, à la fin du film, souriant et silencieux.

À l'inverse, il arrive que des séquences totalement en son direct soient complètement altérées par la disparition soudaine du traitement naturaliste. Ainsi en est-il du segment final de la séquence de l'assemblée religieuse, dans la partie torontoise du film. Dans ces moments, le grondement musical latent, qui est un leitmotiv presque menaçant dans l'ensemble du film, prend souvent le dessus et enrobe ce qui reste de l'écho des sons réels. Il est également intéressant de noter que la partie finale du film, tournée en Inde, est traitée entièrement en son direct sans dérogations repérables, sauf à la toute fin. Elle prend néanmoins une force singulière, non du fait de son naturalisme mais plutôt en raison de son opposition à tout ce qui précède, qui est extrêmement manipulé et construit.

Le traitement de la musique n'échappe pas à cette complexe dynamique son/image/synchronisme. Ainsi, dans *Balifilm*, dont la trame sonore est constituée uniquement de musique, Mettler joue de façon singulière avec les effets de synchronisation. Pendant les dix premières minutes, la musique a le rôle d'un accompagnement extérieur d'une suite de paysages de Bali. Ce n'est pas avant cinq minutes qu'un lien plus concret ne s'instaure et qu'on devient conscient qu'il s'agit d'une musique de gamelan, notoirement identifiée à ce pays.

Lorsque la danse devient le centre du film, la situation bascule et la musique cesse d'agir de l'extérieur pour tendre à devenir une contrepartie naturaliste de l'action des danseurs. Il y a même une courte séquence d'un musicien en gros plan conçue comme une fausse synchronisation. Cependant, la pulsion naturaliste est constamment contredite, d'abord par le fait qu'il n'y a aucun autre son que la musique, aussi par le fait que même si la musique semble s'ajuster à la danse, elle est ouvertement désynchronisée par rapport au jeu des musiciens qui apparaissent régulièrement à l'écran, et finalement par le fait que les prises de vues sont manipulées par des ralentis quelquefois très marqués, au point que le rythme des tambours semble parfois souligner davantage le passage d'un photogramme à l'autre que les mouvements de la danse.

Ce n'est qu'au générique de fin qu'on apprend que la musique a été enregistrée après coup en Amérique du Nord par le Evergreen Club Gamelan Ensemble et quelques autres musiciens pendant un visionnement des images et que ces diverses sources musicales



*Balifilm* (1997)

ont été recomposées par la suite. Ainsi, il ne s'agit ni de son direct ni d'une musique de film au sens classique du terme, mais bien d'une composition sonore faite avec des composantes musicales où les rapports entre la trame musicale recomposée et les images sont en constants glissements et remises en question. Tout cela est transparent et témoigne d'une façon de travailler délibérée.

La chose m'a été confirmée lors d'une conversation avec Fred Frith, musicien proche collaborateur de Peter Mettler, qui a signé notamment la musique du film de fiction *The Top of His Head* et qui a contribué à la trame musicale de *Gambling, Gods and LSD*. L'écart, à dix ans de distance entre ces deux collaborations, est éloquent. Pour *The Top of His Head*, le musicien est venu à Montréal pour une période prolongée pendant le montage du film. Les musiques ont été créées de façon très particulière, séquence par séquence, comme on le fait normalement pour un film de fiction. Ni le film ni la musique ne sont traditionnels, mais la manière de procéder fut, somme toute, assez classique.

Pour *Gambling, Gods and LSD*, Frith a travaillé sur le film à partir du moment où le montage faisait une durée de neuf heures. À plusieurs reprises dans le cours de ce long processus, Mettler a proposé à Frith des séquences déjà partiellement sonorisées devant lesquelles il improvisait, créant des matières musicales qui étaient précisément liées à ces blocs d'images. Mais ces musiques sont

rapidement devenues des électrons libres à mesure que le montage s'est resserré et que les séquences qui avaient servi aux improvisations étaient raccourcies, transformées ou supprimées.

Les musiques de Fred Frith ont certes entrete nu un lien étroit avec le processus de construction du film, mais pas nécessairement un lien défini avec aucune des images du film définitif. Elles étaient somme toute versées dans le grand bassin de toutes les matières sonores, incluant des musiques d'un autre compositeur, Dimitri de Perrot, ainsi que de nombreuses autres sources ponctuelles dont certaines étaient du son direct. C'est ce bassin qui a constitué la matière d'une vaste « composition sonore » extrêmement libre et mobile où tous les éléments de natures différentes se retrouvent sur un même plan, indissociable de l'autre versant du film où se compose avec la même labilité un foisonnement d'images tout aussi diversifié.

Mettler écrit « sound composition » au générique. Il aurait aussi bien pu écrire « sound and image composition » pour synthétiser l'ensemble de son processus et le distinguer des pratiques techniques habituelles. ■



Picture of Light et Mixxa (Live Cinema)

