

Qui est le chef de la bande sonore?

Réal La Rochelle

Numéro 47, janvier–février 1990

Les années 80

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24704ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Rochelle, R. (1990). Qui est le chef de la bande sonore? *24 images*, (47), 21–23.

QUI EST LE CHEF DE LA BANDE SONORE?

PAR RÉAL LA ROCHELLE

«Avec Martin Scorsese, j'ai discuté pour la première fois du projet en 1983 (*The Last Temptation of Christ*)... Scorsese est un excellent réalisateur, avec un sens musical développé... Travailler avec lui a été une expérience enrichissante.»

Peter Gabriel, Préface au disque *Passion*¹



Willem Dafoe dans *The Last Temptation of Christ* de Martin Scorsese.

Les années 1980 ont à coup sûr marqué une spectaculaire revalorisation de la bande sonore dans le cinéma, autant dans la production et la création que dans les modes de diffusion. Dans cette foulée, si le développement de la musique apparaît en avant-plan, on peut constater aussi une transformation qualitative intéressante du côté de l'utilisation des voix, des ambiances et des effets spéciaux sonores.

Ces changements se déploient sous une poussée technologique tous azimuts combinant les forces des industries discographiques, informatiques, tout autant que celles du cinéma. Là où, toutefois, on serait tenté de ne voir qu'un gigantesque marketing de quincailliers audiovisuels, se profile un fort courant culturel dans lequel la *phonographie*² impose ses paramètres, irréversiblement.

LES INGÉNIEURS DU SON COMME NOUVELLE GÉNÉRATION DE STARS

La mise en spectacle de la technologie sonore, durant la dernière décennie, s'est d'abord imposée comme une bonification matérielle de ce qui semblait avoir plafonné dans le son optique et les seules enceintes sonores à l'arrière de l'écran. Par la production-diffusion de la stéréo Dolby, puis avec le système THX et l'utilisation de pistes magnétiques, avec les divers systèmes de son «surround» et les prévisions de la «3-dimension sonore», l'industrie cinématographique joue la carte «audio» au même titre que les divers bonds visuels du cinémascope, du cinérama, des écrans multiples, du 360 degrés et du 3-D, maintenant de l'IMAX et de l'OMNIMAX. Si *Indiana Jones* et compagnie en ont profité, ces systèmes sonores ont aussi servi l'*Amadeus* de Forman, le *Bird* de Clint Eastwood, le *Rattle and Hum* de Phil Joanou...

Par ailleurs, les interactions médiatiques jouant de plus en plus, il apparaît que le foudroyant épanouissement du disque au laser — bientôt sans doute celui du vidéo-disque au laser — a poussé le cinéma à «normaliser» en quelque sorte le statut de sa bande sonore à l'aune de la production phonographique, à assurer la multiplication des supports et des écoutes à partir d'une seule matrice, pour donner l'impression d'un voyage sans heurt entre la salle et le salon, et vice-versa.

Un autre facteur, enfin, accentue la «musicalisation» des composantes de la bande sonore filmique: l'apparition des machines à fabriquer les sons. Les diverses générations de synthétiseurs, entre les mains des compositeurs recyclés, non seulement ont diminué la présence des musiciens pour l'interprétation des partitions, mais sont capables de réduire considérablement les différences usuelles entre effets spéciaux sonores et musiques. D'où l'émergence de larges compositions technosoniques, neuves floraisons de «Switched-on-Bach» filmiques et vidéographiques. Le synthétiseur Moog de *Clockwork Orange* a fourni une abondante progéniture.

Ce dernier tableau laisse deviner que ce sont peut-être les ingénieurs du son qui sont devenus les nouveaux chefs d'orchestre du sonore filmique, comme en témoignent par exemple les travaux de Rick Altman sur les premiers âges du cinéma sonore (voir *Iris* de 1985 et 1986).

LA CITATION MUSICALE ET SONORE

Un des phénomènes les plus fascinants de la phonographie des années 1980 est qu'elle se distingue moins par la généralisation de nouvelles technologies dans la production, par exemple l'enregistrement audionumérique, que par la reproduction d'anciens enregistrements analogiques sur supports numérisés.

Le stock des archives sonores, devenu immense, a pratiquement généralisé la *citation* comme trait culturel d'écriture et de caractérisation. Guy Scarpetta décrit ainsi ce courant dans l'ensemble phonographique :

« Tout est désormais susceptible d'être enregistré, mémorisé, recomposé, diffusé dans l'instant (la capacité électronique à produire du simulacre ne fait que commencer)... la distinction opératoire n'est plus entre le « réel » et la « représentation », mais entre les degrés de présence différents, pouvant se mêler, se mixer, s'enchevêtrer, jusqu'à produire une nouvelle polyphonie : systèmes live, systèmes transformés en direct (simultanément enregistrés, déformés, découpés et diffusés), systèmes préenregistrés (citationnels). »³

La citation musicale, en particulier, est florissante. On sait que la pub en use ad nauseam, de même que plusieurs films commerciaux. Mais ce paramètre culturel traverse, voire construit de nombreux films d'auteurs. Milos Forman insiste : la musique est un personnage au même titre que ceux de Mozart et de Saliéri, et ce « personnage » de *l'Amadeus* n'est-il pas une longue suite de citations mozartiennes ? De même fonctionnent *Prizzi's Honor* de Huston, les *Radio Days* et *Zelig* de Woody Allen, quelques séquences de *Good Morning Babilonia*, le générique de *Raging Bull*, *Distant Voices*, *Still Lives* de Terence Davies, etc., pour ne donner que quelques références en vrac. Dans le cinéma québécois, Denys Arcand, Léa Pool, Michel Langlois, par exemple, ont fait ainsi usage de musiques existantes ou préenregistrées.

Ces citations, dans les meilleurs cas, sont le choix du réalisateur, elles s'imbriquent étroitement au scénario, y tiennent une position sémantique articulée.⁴ Cependant, dans les trop nombreux exemples de surutilisation commerciale, de banalisation du patrimoine phonographique, de qui relèvent-elles ? Sinon du réalisateur, soit du compositeur, soit possiblement du monteur sonore, à qui est dévolue la recherche des bruitages et autres effets spéciaux, et dont les citations musicales peuvent être considérées comme des fragments à verser au montage sonore. Quoiqu'il en soit, les fonctions du musicien et du monteur sonore apparaissent elles aussi comme pouvant influencer en profondeur le style et le ton de la bande sonore filmique.

L'INCONNUE DE LA CONCEPTION SONORE

Éblouissante de parures technologiques, musicalement fascinante, la bande son filmique n'en est pas moins encore très problématique. On discute toujours de la spécificité des « cadrages » et des champs sonores, le montage des matériaux phonographiques n'est certes pas un équivalent de celui des plans, le rôle du compositeur musical est mal défini dans le processus de production, enfin la place du mixeur méconnue, sinon sous-estimée. Lors de sa venue aux *Rendez-vous du cinéma québécois* en 1987, Ignacio Ramonet fit remarquer que Hans Peter Strobl était une des figures les plus importantes du cinéma québécois : « Il a mixé presque tous les films ! »⁵

Par ailleurs, dans la diffusion, si personne n'est contre la vertu des progrès du son magnétique en multipistes et de



Tony Roberts et Dianne Wiest dans *Radio Days* de Woody Allen

meilleures acoustiques des salles, force est de reconnaître les faiblesses des pseudo-théories du « surround » et celles de la tridimensionnalité sonore. Souvenons-nous de la piètre chevauchée des disques quadraphoniques !

Non seulement ne pouvons-nous dire clairement quel serait l'emplacement souhaitable des divers métiers créatifs du son dans le processus de production (pourquoi pas déjà dans la pré-production ?), mais plus encore ces fonctions n'ont pas de direction définie. Pourrait-on imaginer la fabrication d'un disque sans chef ingénieur du son ?

Or, le processus filmique n'a pas, à l'instar du chef opérateur ou du directeur artistique, de directeur ou de concepteur sonore ayant à diriger à la fois la prise de son, le choix et/ou la production des autres matériaux soniques, le montage, la musique et le mixage. On pourrait peut-être expliquer cette carence par un développement historique des habitudes justifiant le contraire, toujours est-il que les plus récents bonds technico-culturels de la phonographie appellent à l'émergence d'une telle direction. Non seulement pour mettre un peu d'ordre dans la pléthore « audio » des produits commerciaux, mais encore pour améliorer la fonction de la bande sonore dans l'écriture des films art et essai.

Par-dessus tout, la bande sonore a visiblement un grand besoin d'auteurs, de réalisateurs. Car de gré ou de force, en l'absence d'une direction spécifique du sonore, le produit fini relève du réalisateur. Or, il n'est pas évident que tous les réalisateurs puissent suppléer à l'absence d'un chef de la bande de son. Il n'est pas assuré non plus qu'il puisse y avoir une compréhension toujours unifiée entre la réalisation et la présence d'un concepteur sonore, quand elle existe. À cet égard, le témoignage récent de Claude Beaugrand sur son travail dans *Les matins infidèles* est significatif :

« Je peux dire que c'est un bon film, que c'est sans doute le film qu'ils (Jean Beaudry et François Bouvier) voulaient, mais que ce n'est pas le film que je pensais que cela serait. De mon point de vue, la matière permettait plus : plus de jeu, plus de création sonore, plus d'expériences, avec le texte en « off », l'écriture du roman, l'arrêt sur l'image et le temps qui passe par le son. Il faut comprendre que lorsque j'aborde le montage sonore, je me dis qu'on exige beaucoup de moi et que je devrai en faire beaucoup. Alors, lorsqu'il reste peu de création sonore

Kathleen Turner et Jack Nicholson dans *Prizzi's Honor* de John HustonDenis Bouchard et Nathalie Coupal dans *Les matins infidèles* de Jean Beaudry et François Bouvier

à la fin du travail, je suis dans une position où je me demande si c'est moi qui n'ai pas réussi ou si c'est le réalisateur qui ne m'en demandait pas tant. Il y a plusieurs façons de faire les choses. On peut d'abord faire un film où tous les sons sont au « bon endroit », le mode « clean », qui va donner un film où le son y est sans y être. On peut aussi faire un film en mettant le synchronisme de côté, procéder par vagues, par correspondances, par substitutions. On peut faire du son comme on fait de la musique, de la poésie. Il se peut que tous les pas d'un film ne mènent nulle part et que le bruit d'un train au loin nous ramène à nous-mêmes. Et tous les films se prêtent à un travail poussé du son. Il n'y a pas de film qui refuse ce mode d'écriture. En soi, il n'y a que des gens qui ont peur!⁶

«JE VEUX ÉCRIRE MON SCÉNARIO EN NOTES DE MUSIQUE»⁷

Ce souhait, ce rêve de Marie Décary symbolise la prise en charge par le réalisateur de la totalité de la bande sonore et de ses significations contrapuntiques avec l'image. Maîtrise envisageable dans le sens où Michel Fano conçoit cette trame sonore comme une immense partition musicale.⁸

Conception qui est l'aboutissement des balises historiques posées par des Eisenstein, Welles, Pagnol et Bresson, ou encore par Hitchcock demandant à Bernard Herrman de superviser (diriger) la bande sonore de *The Birds*, par Robbe-Grillet et Godard, Norman McLaren, Maurice Blackburn, Claude Jutra, Gilles Groulx et Pierre Hébert... Je pense aussi à cette séquence des *Possédés*, où Wajda met en interaction serrée des fragments du dialogue et de la musique, donnant ainsi à la figure biblique des pourceaux une dimension percutante.

La clarification de la direction du réalisateur sur la bande sonore ne peut conduire, semble-t-il, qu'à celle d'une prise en charge unifiée des tâches nécessaires à la production de cette bande. Sur ce terrain, l'articulation n'est pas aisée, puisqu'elle suppose l'harmonisation entre ingénieur du son (au sens large de superviseur de toutes les opérations sonores) et musicien, ces pôles qui apparaissent comme les plus susceptibles de direction. Si le musicien compositeur semble parfois l'emporter, par ses capacités à concevoir l'articulation structurée de tous les sons (voix, bruits, musiques), il est difficile d'imaginer que la production de la bande sonore puisse se passer du

contrôle de l'ingénieur du son, puisque l'on est sur le terrain de la phonographie. C'est pourquoi il est pensable que le triumvirat mis en place par l'industrie discographique moderne serve de modèle à la production filmique. Réalisateur, ingénieur du son et directeur musical formeraient alors la direction collective et interactive d'une trame sonore ayant ses propriétés spécifiques, mais surtout sa dialectique obligée avec le flot visuel. Ici la technologie n'est plus une force en soi, un mirage de «bidules électroniques bizarres»⁹, mais l'outil d'un enjeu plus décisif, plus fondamental, que Maurice Blackburn formulait ainsi en 1971 :

«Il faut sensibiliser les cinéastes aux problèmes de la conception sonore, c'est-à-dire d'une trame élaborée, tant au niveau des idées qu'au niveau de la ou les techniques utilisées dès la mise sur pied, dès la préparation du film, alors que trop souvent celle-ci est livrée à l'improvisation constante au fur et à mesure que se déroulent les différentes opérations du film (tournage, montage, enregistrement, etc.). D'où, trop souvent : qualité souvent discutable du son de location. Effets sonores «collés» à la dernière minute. Musique dont la fonction est uniquement de boucher les trous. Banalité des rapports dialogues / effets / images»¹⁰.

Ainsi, un bref mémo interne à l'ONF exprime-t-il une problématique historique irrésolue à l'aube des années 1970, et qui est encore à l'ordre du jour dans l'industrie cinématographique d'aujourd'hui. ■

1. RealWorld/Virgin Records RWCD1, 1989.
2. Dans le sens que lui donne Evan Eisenberg : l'art de faire de la musique et des sons par l'enregistrement et le disque. Voir *Phonographies. Explorations dans le monde de l'enregistrement*, Aubier, 1988.
3. *L'impureté*, Grasset, «Figures», 1985, p. 32.
4. «Un matériau significatif existant», dit Scarpetta dans l'ouvrage cité, p. 86.
5. Rapporté par Michel Coulombe, directeur des *Rendez-vous*.
6. Dans Jean Beaudry et François Bouvier, *La réalisation d'un film. «Les matins infidèles»*, Éditions Saint-Martin/Les Productions du lundi matin, Montréal, 1989, pp. 170-171.
7. «La chaise du réalisateur n'est pas confortable», dans *Imaginaires du cinéma québécois. Revue belge du cinéma*, no 27, automne 1989, p. 15.
8. Voir «Musique de cinéma», dans *Encyclopedia Universalis*, vol. 4, pp. 521-522.
9. Yves Daoust, «Atelier sonore : idéologie – orientation – politique», 1977, Archives de l'ONE.
10. *Memorandum* du 19 avril 1971, Archives de l'ONE.