

LA MUSICALITE DES DIALOGUES

Le sens du son au-delà du sens des mots

Noëmy ORAISON

Département Son – Promotion 2020 Sous la direction de Valérie DELOOF et Jean-Pierre LAFORCE

Remerciements

D'abord je remercie Valérie Deloof, Frédérique Liébaut, Jean-Pierre Laforce, Lulu, Eugène Green, Stéphane Thiébaut et Olivier Le Vacon pour avoir accepté de discuter de ce sujet avec moi et avoir répondu à toutes mes questions. Egalement Pierre Schoeller, Guillaume Bouchateau, Quentin Dupieux, Arnaud Desplechin et Jean-Pierre Duret qui ont abordé ce sujet de près ou de loin et alimenté mon raisonnement lors d'interventions zoom dans le cadre de l'école tout au long du confinement.

Merci à Frédérique et Jean-Marc Oraison pour les relectures, corrections et conseils.

Mais aussi à toute l'équipe de tournage et de post-production de mon film de fin d'études qui accompagne ce travail, et qui a concrétisé, illustré ou infirmé ces recherches tout en y ajoutant de multiples questions.

Je suis également très reconnaissante à Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce, pour leurs conseils et leur soutien tant en préparation de ce mémoire que durant ces quatre années à La Femis.

Enfin, et évidemment, Sylvain Adas, Claire Ballu, Sacha Mikoff, Victor Fleurant, Thibaut Sichet pour ces quatre années pleines de discussions qui ont aussi, nécessairement, de près ou de très loin, nourris ces réflexions.

Table des matières INTRODUCTION7 La Parole, la musique et la littérature9 I-1. La voix et la langue, particularités de la langue française9 2. La voix comme instrument de musique, la place de la parole dans l'univers 3. De la lutte contre la musicalité de la parole à son utilisation, des philosophes au théâtre contemporain, que traduit la musique des mots?.....18 b. La poésie sonore, le théâtre et la poésie.....22 II-La musicalité des dialogues au cinéma : Comment est-elle travaillée chez différents réalisateurs28 2. La musicalité dans le dialogue IN......35 3. La musicalité d'un personnage38 III-Penser la musicalité des dialogues dès l'écriture et tout au long de la chaine du son......42 Le scénario......42 b. Les post-synchronisations d'ambiance, entretien avec Frédérique Liébaut54 Le dialogue comme effet sonore, les dialogues inintelligible......57 Bibliographie64 ANNEXES.......66 ANNEXE 1 : Alphabet phonétique......67 ANNEXE 3 : Retranscription du début des Ailes du désir de Wim Wenders......69 ANNEXE 4 : Partition du début de *Europa* de Lars Von Trier70 ANNEXE 5 : Partition d'une séquence de Chambre 212 de Christophe Honoré......73 ANNEXE 8 : Lexique musical......87

Filmographie......99

INTRODUCTION

Pour Claude Debussy « La musique commence là où la parole est impuissante à exprimer » mais si la musique était dans la parole, lui offrant un deuxième niveau de compréhension? C'est ce que nous allons voir dans ce mémoire, nous allons tenter d'observer comment, la musique s'immisçant dans les mots leur offrirait son pouvoir. Nous allons parler de musicalité. Beaucoup.

Qu'est-ce que la musicalité ?

C'est la ressemblance à la musique. Est musical ce qui comprend des caractères propres à la musique (un rythme, une hauteur, une nuance, un timbre, un tempo). La musique, c'est un peu ma langue, du moins, l'analyse musicale utilise des termes qui me semblent très utiles à l'expression des caractéristiques d'un son. Des mots appartenant au vocabulaire musical seront donc souvent utilisés. Ce sont généralement des termes simples et connus de tous mais afin d'être sûr que chacun puisse comprendre le propos, vous trouverez en annexe un lexique musical reprenant tous ces termes. Revenons-en à notre sujet :

Les mots.

On les écrit, on les dit, on les crie, on les enregistre, on les écoute, informatifs, récréatifs, salvateurs, oppressants, emportants, musicaux ? La parole, composée de ces mots, est un moyen de communication, d'expression de ce que nous sommes et de nos sentiments. Les mots font le lien entre nous et le réel, nous et l'imaginaire mais surtout entre nous et les autres. Pourtant à l'instant où il est prononcé, le mot devient avant tout un son. Il a alors une amplitude, des fréquences, une enveloppe, on en perçoit un volume, une hauteur, et il se décompose en attaques et résonnances... Que faire de ce son ?

Depuis que l'art comporte des mots, que ce soit au théâtre, où, matière première, il est joué, dit, déclamé, mais aussi à l'écrit, en poésie ou romancé, on travaille le mot, sa sonorité, le rythme des phrases, leur musicalité. Et la musique aussi, bien sûr, pousse la voix, premier instrument, jusque dans ses retranchements. Chanté, parlé, crié, le discours est fait musique. Les chanteurs chuchotent, les chœurs parlent, on diffuse, traite, répète et déforme les textes dits. Bref, la voix nous tire des larmes, nous émeut, nous fait ressentir. Quelle conscience de ceci au cinéma, art beaucoup plus récent ?

Les dialogues sont une des parts les plus importantes de la bande son et pourtant la première et principale question que l'on se pose n'est souvent que celle de l'intelligibilité. Comment utiliser toute la recherche littéraire et musicale, le pouvoir donné au mot dans

ces domaines pour créer autre chose que du sens dans les dialogues au cinéma? Comment aller au-delà, de l'aspect sémantique d'un texte et dans quel intérêt ?

Les questions principales auxquelles nous tenterons de répondre dans ce mémoire, sont les suivantes : En quoi penser et travailler la musicalité des dialogues peut-il influer sur la perception du spectateur? Dans quelle mesure est-il possible d'utiliser le texte comme matière sonore quitte à en perdre parfois le sens et comment prendre en compte la musicalité des dialogues dans la construction de la bande son d'un film?

J'ai voulu réfléchir à comment on pouvait utiliser les mots pleinement, les penser comme éléments d'une bande son globale et non seulement élément de narration (l'un n'allant aucunement à l'encontre de l'autre.), comment exploiter leur potentiel musical et jusqu'où cela est-il possible?

Nous commencerons par définir ce qu'est la musique et la parole, nous attardant sur les particularités de la langue française. Nous verrons dans quelle mesure le texte peut faire musique, et a fait musique en observant ce qui existe et ce qui est dit en musique contemporaine et dans la littérature. Puis nous verrons comment cela a pu être appliqué au cinéma consciemment ou inconsciemment, et quel en est l'effet ressenti sur le spectateur. Enfin nous nous attarderons sur les différentes étapes de la conception du film, afin d'observer à quels niveaux on peut penser la musicalité des dialogues et à quels niveaux est ce qu'elle prend effet.

L'objectif de ce mémoire n'est pas de confirmer ou infirmer l'aspect musical de la langue ou l'analogie parole - musique. Ce que nous appellerons musicalité du texte, c'est tout ce que contient le discours en plus et au-delà du sens des mots. Comme pour la perception des émotions, celle de la musicalité dépend de l'oreille de l'auditeur. Le son pourrait ne devenir musical ou du moins n'être perçu consciemment comme tel que selon l'écoute qu'on lui accorde. La musique est ici une fenêtre d'observation, un moyen d'analyse. L'idée est, par conséquent, d'observer ce que pourrait apporter une approche musicale du texte. Nous verrons que la musicalité de la voix dépend de la redondance de la répartition des fréquences fondamentales. Si on dépasse un certain degré de régularité, la voix est perçue comme chantée. Nous nous intéressons ici principalement aux voix non chantées.

I- La parole, la musique et la littérature

La voix et le dialogue sont les éléments centraux d'une grande partie du cinéma. Cependant, afin d'exploiter toutes les capacités de cet outil qu'est l'organe vocal et la matière sonore produite, il me semble important de bien comprendre le fonctionnement tant de la parole d'un point de vue physique que de la langue elle-même. Dans cette partie nous décrirons donc d'abord le fonctionnement de la langue en s'attachant essentiellement à la langue française et nous observerons comment est produite la parole par le corps humain. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la manière dont d'autres arts, bien avant le cinéma, ont utilisé et exploré les différentes dimensions et possibilités de la langue et de la parole. Une partie sera donc dédiée à la musique avec une analyse au cours du temps et une liste non exhaustive d'exemples en musique contemporaine. Enfin, en se penchant sur la littérature, la philosophie et le théâtre, arts du travail des mots par excellence nous chercherons à comprendre ce qu'exprime cette musique du langage et comment on a pu, selon les périodes, lutter contre elle ou l'exploiter.

1. La voix et la langue, particularités de la langue française.

Lorsqu'on apprend à jouer de la musique, on apprend aussi comment fonctionne l'instrument que nous utilisons. Quand on apprend à enregistrer, on finit aussi par apprendre comment fonctionne un micro. Cet apprentissage nous permet d'abord de comprendre les résultats que nous obtenons, les sons que nous produisons et captons mais aussi et surtout de mieux utiliser notre matériel et en tirer le maximum de ses capacités. On ne rencontrera pas un chanteur ne sachant comment fonctionne ses cordes vocales. Lorsque l'on fait un film, on n'utilise pas notre organe vocal mais celui d'un autre. Si l'on veut utiliser la voix (et d'autant plus celle de quelqu'un d'autre), il me semble utile de se pencher, au moins succinctement, sur la fabrication des mots par le corps humain afin de demander des choses possibles mais aussi d'aider le comédien à y parvenir.

La production d'un son vocal, résulte de l'équilibre entre l'expiration, la phonation et l'articulation. Au centre de ce processus, on trouve l'organe vocal dont le fonctionnement est le suivant : De l'air est fourni par l'appareil respiratoire (expiration) et passe à travers les cordes vocales qui entrent en vibration (phonation). C'est-à-dire que les muscles de ces cordes vocales, appelés aussi plis vocaux, situés dans le larynx, se resserrent ou se détendent formant un trou plus ou moins large à travers lequel passe l'air sous pression.

Le larynx, quant à lui, n'est pas fixe, il descend pour les sons graves et remonte pour les sons aigus. Il transmet ainsi l'information aux plis vocaux qui vont se contracter et se détendre à une fréquence donnée. Ces variations sont permises par la structure multicouche des plis vocaux qui leur permettent de moduler leur longueur, leur épaisseur et leur raideur. Ensuite, le son entre en résonnance dans les cavités nasales et buccales, l'articulation étant une variation de la forme de la cavité buccale. On a donc une membrane qui est mise en vibration par de l'air produisant ainsi un son qui est modulé par la bouche. C'est un fonctionnement qui se rapproche de celui des instruments à anches (saxophone, clarinette...), et par conséquent une nature de son qui s'en rapproche également. Une fois le son produit par l'organe vocal (dans notre cas celui du comédien ou de la comédienne), il est réceptionné par l'oreille des personnes présentes sur le plateau et à terme, le spectateur. Ce qui nous intéresse ici, surtout, au-delà de produire un contenu sonore à destination d'un spectateur, c'est de provoquer quelque chose chez ce spectateur. Par conséquent, il faudrait comprendre comment le cerveau interprète le son réceptionné par l'oreille. Cette dernière réceptionne le son qui s'est propagé jusqu'à elle sous la forme de vibrations acoustiques qui sont converties en impulsions électriques, elles-mêmes transmises au cerveau. Une grande partie de la compréhension de la parole se trouve dans l'hémisphère gauche du cerveau, c'est donc l'hémisphère qui a été le plus étudié. En revanche c'est l'hémisphère droit du cerveau qui est en charge de la musique. Dans le cas de la parole, c'est donc lui qui est en charge de l'interprétation et l'expression des sentiments relevant notamment de l'intonation et de l'accentuation. En lisant divers articles et notamment des résultats scientifiques publiés par le CNRS², on comprend que la connaissance des mécanismes d'interprétation de la parole et de la réception du son par le cerveau possède encore de nombreuses zones d'ombre. Ces résultats montrent cependant que le rythme de l'activité du cerveau de l'auditeur se synchronise sur le rythme d'élocution de celui qui parle, c'est la synchronicité cérébrale. Si le cerveau reçoit des stimuli électriques sur le même rythme que le locuteur, il comprend plus facilement la phrase que s'il reçoit des stimuli sur un rythme différent que le locuteur. Une musique accompagnant un dialogue ou un dialogue dont la rythmicité est évidente pourraient donc permettre une meilleure réception de l'information car le langage, n'est pas un simple

_

¹ Les Mystères de la voix : 4 notions pour comprendre, Cité des sciences et de l'industrie, www.cite-sciences.fr

² Bercer le cerveau pour faciliter la perception de la parole, résultats scientifiques université de Maastricht, université de Groningen et centre de Recherche en Neurosciences de Lyon, 22 février 2018 https://insb.cnrs.fr/fr/cnrsinfo/bercer-le-cerveau-pour-faciliter-la-perception-de-la-parole

phénomène sonore. Selon Monique Philonenko, il convient de distinguer en lui, ce qui relève de la signification et ce qui relève de l'expression. C'est-à-dire que grâce à lui, et grâce à la parole, on transmet des informations, « la signification est la structure première du langage, il n'y a de langage que par une parole intentionnelle, dirigée vers un auditeur, réel ou imaginaire comme dans le langage intérieur. »³ En fait ce qu'elle veut dire par là, c'est qu'il est nécessaire d'avoir au moins une intention de signification pour produire du langage. En revanche, la parole ne produit pas que du sens, car les mots formulés, constituant le langage, sont modulés par l'intonation. Cette dernière a plusieurs rôles. D'abord elle traduit les attitudes, les émotions, mais permet aussi de transcrire la ponctuation et de distinguer deux phrases phonétiquement similaires. L'intonation se construit par des phénomènes acoustiques : la fréquence fondamentale, le timbre, l'intensité et la durée des phonèmes. De ces phénomènes acoustiques, on perçoit une hauteur et son évolution, un timbre, un rythme et un tempo. Enfin, on peut aussi prendre en compte dans l'intonation les pauses et les silences. Tout cela permet la compréhension d'autre chose que les mots prononcés évitant la monotonie du discours, permettant l'expressivité et levant les ambiguïtés de sens.

Nous nous attarderons ici sur le fonctionnement de la langue française car c'est celle que je connais le mieux et donc dont je suis le mieux à même de percevoir les variations. C'est une langue à accent fixe, c'est-à-dire que l'accent tonique affecte toujours la dernière syllabe d'un groupe rythmique. Il existe cependant deux types d'accents. Le premier dont on vient de parler est l'accent primaire ou accent tonique. Il se traduit par un allongement de la durée de la syllabe et baisse de la fréquence fondamentale (sachant qu'on ne peut mesurer la hauteur que sur les parties voisées de la langue soit les voyelles et quelques consonnes comme celles prononcées [3], [v] et [z]⁴.). Il a une fonction structurante et on peut en déduire la syntaxe. Par exemple on remarque que souvent, dans une énonciation, le début et la fin des phrases sont plus basses. Il existe aussi l'accent secondaire qui se traduit par des variations plus subtiles de la fréquence fondamentale et de l'intensité. Sa fonction est d'attirer l'attention sur un mot ou une syllabe, il fait partie de la rhétorique ou permet simplement l'expressivité. Ces deux types d'accentuation séparent la parole en deux types de groupes :

³, Monique Philonenko, Musique et langage, « Revue de métaphysique et de morale » Presses universitaires de France 2007/2 n°54, p207

⁴ Voir alphabet phonétique en Annexe 1

- Les groupes intonatifs (marqué par les accents primaires), ils traduisent si ce n'est tout, au moins une partie de la syntaxe, s'appliquant à l'ensemble de la phrase, ils expriment une structure globale. Si on n'utilisait que ce type de groupe le discours serait totalement monotone et normalisé.
- Les groupes accentuels (marqués par les accents secondaires) mettent en relief des mots. Au contraire de l'intonation, ils sont à l'origine d'une expression plus individualisée, subjective, originale et mélodique. Ils s'appliquent plus localement, à un mot ou un groupe de mots.

Il n'y a pas de hiérarchie entre ces groupes de mots, ils se superposent et se recoupent apportant deux types d'information différente. La description des groupes intonatifs en fonction de la syntaxe a été faite par Gregory Beller dans un mémoire de recherche de l'IRCAM.⁵ Cela nous offre d'abord une forme d'écriture de l'intonation, et permet de visualiser les mouvements que fait la voix en fonction de ce qu'elle veut exprimer et de comprendre plus précisément comment nous traduisons une question, une affirmation, de l'ironie, un doute...

2. La voix comme instrument de musique, la place de la parole dans l'univers musical

La musique est un des moyens d'expression le plus ancien, traduisant la nécessité que nous avons à joindre les autres avant même de parler. La musique touche aux sentiments. Est-ce que c'est parce qu'elle n'a aucun sens que la musique les possède tous comme l'avançait Michel Serres⁶ ? Ce qui est certain c'est que si la musique dit quelque chose, elle dit autre chose que les mots et si on s'intéresse à la musicalité des dialogues, c'est parce que la musique semble avoir un pouvoir tout particulier. A propos de la musique, Monique Philonenko écrit d'ailleurs : « Elle ne dit rien parce que dire est trop limité ; elle se contente d'être et d'apparaître, créant le lieu de l'universelle rencontre. En elle s'abolissent toutes les frontières, qu'elles soient ethniques, linguistiques ou encore politiques, parce qu'en elle c'est l'homme, et l'homme seul, qui s'exprime. »⁷ Afin de mieux comprendre comment appréhender la musicalité des dialogues peut servir le

⁵ Voir le récapitulatif des intonations en Annexe 2

⁶ Quand Michel Serres nous parlait de musique (c'était passionnant), Xavier Lacavalerie entretien télérama.fr du 15/07/2011 mis à jour le 02/06/2019

⁷ *Musique et langage,* Monique Philonenko, « Revue de métahysique et de morale », Presses Universitaires de France 2007/2 n°54 p211

cinéma, nous allons dans cette partie commencer par observer comment la voix a été travaillée dans la musique.

Créer de la musique, c'est travailler les rythmes, les hauteurs, les nuances, les timbres, dans une succession de sons et de silences. La musique n'a de valeur que dans le temps, c'est la succession de ces différents éléments dans le temps qui fait unité, le rapport des sons les uns aux autres qui crée le sens et les sentiments qui en découlent. La voix quant à elle, est l'instrument de musique le plus répandu au monde puisque tout le monde le possède donc tout le monde peut chanter. Et si jamais, quelqu'un affirmait n'avoir jamais chanté, en parlant, il émet un son qui a une hauteur et une temporalité, tout comme une note de musique. Est-ce que l'on chante donc quand on parle? On peut en tous cas faire une analogie entre parole et musique. On notera d'ailleurs, que pour décrire la voix dans le paragraphe précédent, le vocabulaire le plus utilisé était le champ sémantique musical. En effet, lorsque nous parlons de durée, de hauteur, de rythme, d'intensité, nous parlons en fait de notes de musiques.

Etant l'instrument le plus répandu, la voix a nécessairement une place importante dans l'histoire de la musique. Remonter avant le VIIIe siècle n'est pas aisé puisqu'on ne l'écrivait pas. La musique était cependant présente depuis l'antiquité et sans doute avant. Commençons au Moyen-Age, notamment avec le plain chant. Le plain chant est une musique vocale sacrée, monodique, modal et surtout qui a pour particularité de suivre le rythme verbal, c'est-à-dire qu'on n'y applique pas de mesure. C'est donc une musique qui se base sur la prosodie naturelle.

Puis au VIIIe siècle, se mettent en place les premières écritures musicales occidentales avec les chants grégoriens (chants religieux d'abord basés sur le plain-chant médiéval) qui s'appuyaient sur les accents du latin et le rythme de la langue latine pour créer leur musique. Cette écriture en neumes n'avait pas non plus de mesure rythmique ni de hauteur fixe, elle indiquait seulement des variations de vitesse et de hauteurs relatives ainsi que des nuances. Traduisant une musique essentiellement basée sur la langue parlée, c'est donc un premier moyen de retranscrire à l'écrit une forme de musicalité de cette parole. L'écriture de la musique est importante car c'est un moyen de la transmettre, de la communiquer, de la préciser, et de la cadrer. Cela nous intéresse ici, car parvenir à écrire la musique d'un dialogue par exemple pourrait nous permettre soit de la maitriser complètement (au risque de la figer) du moins de l'étudier et de la comprendre davantage

pour mieux l'exploiter mais nous y reviendrons plus tard. D'ailleurs, c'est à partir de cette observation de l'écriture musicale, notamment du récitatif baroque qui visait aussi à imiter la musique de la parole déclamée, qu'Eugène Green a reconstitué la « parole baroque », son rythme et son intonation et l'a mise en œuvre dans son théâtre et dans une certaine mesure dans ses films. Il souligne dans ses écrits que le rythme de cette parole imposée par la rhétorique et l'intonation est musical. Cela montre un lien évident entre la musique et la déclamation baroque qui longtemps fut une règle du jeu d'acteur.⁸

Peu à peu, la musique occidentale s'est éloignée de la voix parlée pour se tourner vers la voix chantée et aller jusqu'au cri, avec une écriture plus précise et davantage de travail sur les hauteurs et la mélodie. Tous les paramètres musicaux se fixent donc, on écrit les hauteurs, les rythmes, les nuances et la musicalité et la liberté se déplacent dans l'interprétation. Ce n'est que depuis le XXe siècle, riche de toute cette évolution, que les compositeurs réutilisent la voix parlée pour ses qualités propres. Il faut noter qu'en se tournant vers d'autres cultures, on trouverait très certainement d'autres parcours de la voix dans la musique avec une utilisation plus ou moins importante de la voix parlée et chantée. Par exemple Grégory Beller cite Mondher Ayari (qui travaille dans l'équipe PCM (Perception et Cognition Musicale) de l'IRCAM et analyse les musiques extraeuropéennes) « depuis tout temps, dans la musique classique orientale, le processus primaire de création repose souvent sur un texte. Ce texte lu, le compositeur extrait de la structure métrique de la langue, un paradigme rythmique qu'il exploite durant l'œuvre. » ⁹ C'est-à-dire que, si dans la culture occidentale on a peu à peu oublié d'où provenait la musique, d'autres cultures musicales se réfèrent toujours à la voix parlée, se basant sur sa musicalité naturelle donc ses rythmes et ses variations de hauteur que ce soit de manière directe ou comme source d'inspiration.

Nous ne nous attarderons pas sur toute l'histoire de la musique en Europe et à travers le monde, arrêtons-nous simplement sur l'opéra et le trajet qu'y a fait la voix. Tout comme le cinéma, au départ, l'opéra raconte une histoire bien que le traitement du récit y soit très différent. L'opéra s'appuie à l'origine sur la voix parlée, les compositeurs cherchent alors un équilibre entre voix parlée et voix chantée afin d'allier musique et intelligibilité. Au fil des siècles, l'intelligibilité est peu à peu délaissée au profit du chant et de la magie de cet instrument qu'est la voix. C'est ainsi que se produit une évolution de la voix parlée, à

⁸ Eric SEBBAG, Entretien avec Eugène Green, altamusica.com, 14 janvier 2003

⁹ Grégory Beller, *La musicalité de la voix parlée,* Mémoire IRCAM, janvier 2005 p.22

la voix chantée, au cri. Ceci est notamment visible sur les parties féminines données de plus en plus fréquemment à des soprani qui montent de plus en plus haut. Or passé une certaine hauteur il est impossible de chanter juste et d'articuler en même temps voire impossible d'articuler tout court.

C'est Schoenberg qui opère un retour à la voix parlée avec le Sprechgesang (littéralement « chant-parler ») qu'il utilise dans Le Pierrot lunaire. Il écrit à ce sujet dans la préface : « Au départ, le rythme devait être observé strictement comme s'il s'agissait de chant, mais alors que la voix chantée maintient la hauteur du son, la mélodie parlée (Sprechgesang) ne fait que l'indiquer pour la quitter aussitôt de façon ascendante ou descendante. »¹⁰. Si le Sprechgesang du *Pierrot Lunaire* ressemble encore beaucoup à du chant d'opéra notamment de par le timbre et l'ambitus de la voix, son analyse de la parole est intéressante. Surtout c'est à partir de cette pièce que la voix parlée devient partie intégrante de la musique. Il redonne aussi vie à la « consonne » alors que dans le siècle précédent la musique vocale, essentiellement italienne, privilégiait la voyelle. Plus tard, Schoenberg trouve d'autres formes d'écriture pour annihiler toute envie de chanter, en écrivant le Sprechgesang sur une seule ligne par exemple. Ce serait cependant une erreur d'associer ce retour à la voix parlée à une recherche d'intelligibilité bien qu'il l'induise en partie. L'intelligibilité du texte est un faux problème pour Schönberg, comprendre le poème ne change en rien la texture de l'œuvre, le contenu véritable se trouvant dans la musique et ce que le compositeur a à offrir. Ce qui l'intéresse donc ici est bien juste la musicalité de la voix parlée, les mots sont là, le sens existe, mais qu'on le comprenne ou non n'importe guère. On trouve dans cette même veine de parler/chanter d'autres compositeurs tels Alban Berg et son opéra Wozzeck ou Sylvano Bussoti. Mais voyons plutôt ce qui s'est fait ailleurs et par la suite.

Luciano Berio, en 1966, compose *Sequenza III*, une pièce qui marque une fusion totale entre matière verbale et matière vocale. Le texte est parfois parlé, parfois chanté, entrecoupé de rires, de cris, de halètements... Ce qui est surtout intéressant pour nous dans cette œuvre sont les indications données sur la partitions, en effet on peut lire des annotations telles que « joyeuse », « rêveuse », « urgent », « tendu », « sereine », « intense », « spirituelle », « tendre », « avec appréhension », « anxieuse », « distante »... ce, au-dessus d'un système de notation bien différent de celui de la

¹⁰ Arnold Schönberg, *Préface de Pierrot Lunaire*, 1912

musique classique. Les partitions de Luciano Berio commencent par un lexique de symboles, par la suite, les hauteurs ne sont pas fixées de manière précise tout comme le rythme. On a donc une musique qui s'interprète selon une suite d'émotions indiquées, c'est cette suite d'émotions et intentions qui participent à moduler la voix. Pour Berio donc, ces différents états intérieurs sont eux aussi vecteurs de variations musicales audibles. La partition musicale classique, telle qu'on apprend à la lire au solfège ne suffit plus ou du moins n'est pas adaptée. L'ambitus que permet la partition est trop grand devant celui de la voix et d'un point de vue rythmique, la parole a besoin de bien plus de précision que ce que le permet le solfège. Pour exploiter tout ce que peut contenir la voix d'un point de vue acoustique comme émotionnel, Luciano Berio a besoin de créer un nouveau système de notation plus détaillé.

Pour que les mots deviennent musique, Steve Reich a effectué un travail très différent mais tout aussi intéressant dans Different Trains. Des phrases parlées, fragments de discours tournent en boucle. Un quatuor à cordes répète ces mêmes phrases, reproduisant la mélodie et le rythme des mots prononcés. Steve Reich écrit à propos de son travail : « J'utilise dans Different Trains, une nouvelle manière de composer qui a ses origines dans mes compositions antérieures pour bandes magnétiques It's Gonna Rain (1965) et Comme out (1966). L'idée générale est d'utiliser des enregistrements de conversations comme matériau musical. Pour combiner les conversations sur bande magnétique et les instruments à cordes, j'ai sélectionné des exemples brefs de discours, aux différences de ton plus ou moins marquées, et je les ai transcrits aussi précisément que possible en notation musicale. Ensuite, les instruments à cordes imitent littéralement la mélodie du discours. Les exemples de conversation et les bruits de trains ont été transférés sur bande magnétique à l'aide d'un échantillonnage de clavier, les sampling keyboards, et d'un ordinateur. Trois quatuors à cordes séparés ont aussi été ajoutés à la bande magnétique pré-enregistrée et le quatuor final, joué par des musiciens, vient s'ajouter lors du concert. Différent Trains comprend trois mouvements – mouvement étant pris ici au sens large du terme car les tempi changent fréquemment dans chaque mouvement :

L'Amérique – avant guerre

L'Europe – Pendant la guerre

Après la guerre

Cette composition a donc une réalité à la fois sur le plan documentaire et sur le plan musical et ouvre une nouvelle direction. C'est une direction qui conduira sous peu, je l'espère, à une nouvelle sorte de théâtre multi-média combinant documentaire, musique et vidéo. »¹¹ Les deux pièces qu'évoque Steve Reich *Come out* et *It's Gonna Rain* sont composées uniquement d'une même phrase parlée répétée un très grand nombre de fois et découpée. Ainsi traitée, la parole se défait de son sens, pour ne devenir qu'une boucle sonore, comme si à force de répéter un mot, on l'essorait et en faisait plus qu'une enveloppe sonore, un son dont il ne nous est plus possible de tirer un sens. Cette forme d'essorage de la parole est apparue dans la musique électroacoustique avec les bandes et la possibilité d'enregistrer et de rejouer à l'identique un son un très grand nombre de fois. On pourrait se dire ainsi, que tout texte peut faire musique. Peut-être, mais ici, ce qui surtout fait musique c'est la répétition qui crée des repères et donc une cellule rythmique repérable avec tempo.

En France, Thierry Machuel a aussi travaillé la voix, et notamment le chœur à capella. Deux pièces nous intéressent particulièrement : Paroles contre l'oubli VI : Ces âmes, nos âmes et Les Nocturnes de Clairaux I, deux pièces extraites de l'album Les Cris de Paris. Ces pièces ont été composées à partir de textes écrits par des prisonniers. Ces âmes nos âmes est un chœur parlé, c'est-à-dire qu'on retrouve la structure du chœur classique réparti en quatre voix : soprano, alto, ténor et basse mais aucune note n'est écrite sur la partition, seulement du texte, des accents, des nuances et des points de rencontre. La hauteur se fait par la hauteur naturelle de la voix parlée des chanteurs. Dans Clairvaux I, c'est un peu différent puisque le chœur chante, mais dans un deuxième temps entrent des voix qui chuchotent et parlent, créant un effet de masse et traduisant un sentiment d'urgence, de panique, avant de laisser la place à la voix seule qui raconte. Alors, puisqu'elle est seule, on l'écoute soudain totalement. Avant que le chœur ne reprenne doucement, accompagnant le sentiment qui s'est installé en nous avec cette voix parlée. Plus tard, c'est un homme qui prend la parole pour raconter, il ne chante pas, pourtant le chœur lui répond, et un rythme est marqué sous sa voix par les coups métalliques. Le chant, la voix parlée, et les chocs des verrous et des portes métalliques ne font qu'un, ils font musique, et finalement, que le sens des mots nous parvienne ou pas, on reçoit sans exception une information, une sensation.

¹¹ Steve Reich, *Different Trains*, pochette du CD

Pour finir, on retrouve évidemment, dans la scène actuelle, une importance du mot dans la musique urbaine, la recherche de la punchline, de la phrase qui sonne. Il y a aussi toute la musique française, les « chansons à textes », celles qui fonctionnent et celles qui fonctionnent moins, et ce n'est pas toujours les discours les plus intellectuels qui sonnent le mieux. Et on pourrait également écouter *Contes de l'amère loi* issu de l'album éponyme des Poules, dans lequel la récitation du conte n'est rien d'autre qu'une voix musicale supplémentaire, qui porterait le thème.

Dans tous ces exemples, on remarque que si la musique a pour origine la langue et la voix parlée, Gregory Beller nous explique que même bien après le Moyen-Âge, la langue maternelle d'un musicien influe sur sa manière de jouer et de composer. Ainsi, on dit que les Français (comme Debussy, Ravel, Messiaen, Berlioz...) portent une attention particulière aux couleurs des sons due à l'importante place des voyelles dans la langue française. De la même manière, le phrasé de nombreuses musiques hongroises (comme chez Bartók) proviendrait du fait que l'accent tend à se trouver sur la première syllabe en hongrois. La langue étant une des premières choses que l'on entend et que l'on apprend à écouter, elle participe à former notre oreille. Ainsi, la musique des mots induite par la langue contribue à éduquer notre oreille musicale, c'est-à-dire que même inconsciemment, nous y sommes sensibles depuis le plus jeune âge.

3. De la lutte contre la musicalité de la parole à son utilisation, des philosophes au théâtre contemporain, que traduit la musique des mots ?

a. Les philosophes et le roman

« L'écrivain que je suis devenu, se plie toujours à la magie des mots, au rythme des phrases, à la fête du langage. »¹² dit Michel Serres qui fut membre de l'académie française et de l'académie européenne des sciences et des arts. Les grands écrivains ont un style, que l'on nomme souvent musique, en réalité ils ont sans doute plusieurs musiques comme ils ont plusieurs voix, selon le récit ou le personnage. Quoi qu'il en soit ils composent avec la musique des mots qu'ils emploient.

L'analogie langage/ musique est très répandue mais il faudrait aller au-delà de cette analogie. D'abord pourquoi la faisons-nous? Ensuite qu'est-ce qu'elle induit?

¹²Xavier Lacavalerie *Quand Michel Serres nous parlait de musique (c'était passionnant)* entretien télérama.fr du 15/07/2011 mis à jour le 02/06/2019

L'idée que les mots ont une musique est relativement ancienne puisque les philosophes grecs l'évoquaient déjà. Platon, par exemple, dans *Le Banquet*, décrit la musique d'un discours comme une distraction à laquelle il ne faut pas céder puisqu'elle nous détournerait de l'essentiel, du sens profond des mots. Selon lui, la voix est un instrument de musique qui ne doit pas trahir le raisonnement. D'ailleurs, de manière générale, il ne fait que tolérer la musique mais dans ce cas, force est de constater qu'il n'est pas vraiment possible de dissocier totalement la voix des mots, il faudrait aller jusqu'à faire taire toutes les voix intérieures. Or « Parfois, au détour d'un discours froid, net, argumenté, sûr de lui, voulant occuper tout l'espace, peut être entendu quelque chose d'un râle gémi dans une tonalité musicale mineure, tel un accompagnement musical infiltrant le contenu des mots prononcés. »¹³, d'une intonation, naît une émotion, sous les mots, un petit air se dessine trahissant un sentiment, une sensation. Il semblerait que si Platon cherche tant à faire taire la musique qui empiète sur la raison, c'est justement pour faire taire les émotions que peut provoquer une telle musique. L'émotion va contre la raison, céder à la musique, choisir d'en jouir, écouter ses émotions est alors signe de faiblesse, de futilité.

Il en va de même avec la religion mais dans un système plus paradoxal puisque tout en la décriant, l'Eglise utilise la musique des mots pour attirer les fidèles. En effet le psaume se caractérise par une musicalité particulière et évidente. On reconnaît très facilement le discours d'un office religieux simplement par le rythme entêtant et les phrases mélodiques en ostinato que l'on pourrait finalement rapprocher des musiques répétitives visant à emmener l'auditeur dans une forme de transe. Pourtant dans *Confessions*, St Augustin remercie Dieu de l'avoir délivré du charme de la musique des messes qui le détournait de la foi. Il doit se détacher de cette musique des psaumes bien qu'elle soit ce qui l'a d'abord appelé vers la religion.

On a donc commencé par lutter contre cette musicalité des mots attirante, flatteuse pour les oreilles, attisant des sentiments et sensations. Lutte vouée à l'échec car comme on le voit chez Rabelais, la parole est un microcosme, et le mot est conçu comme un objet créé, faisant partie de l'univers physique, avec une forme sonore et visuelle. Le mot forme un tout sans doute modulable mais indissociable. De plus la voix a une « tendance naturelle à s'affranchir du contenu des mots. Car le destin de la parole réside dans son inéluctable vocalité qui même avec le ton le plus neutre rend les discours charnels et

¹³ Anne Zeli, *L'écriture et la parole*, L'aventure des écritures, classe de la BNF http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signe/parole/index.htm

sensibles. [...] La voix est un continuel déport, et la parole, même non chantée, ne peut s'affranchir des sonorités verbales qu'elle profère en parlant, ou même en son for intérieur »¹⁴écrit François Noudelmann et si les philosophes mettent en lumière la musicalité des paroles en luttant contre elle, il est justement important de la prendre en compte lorsque l'on veut provoquer des sensations et non induire un raisonnement. Il est important de la prendre en compte si l'on veut aller au-delà du sens. Il continue en racontant que c'est justement ce que faisait Montaigne, il jouait avec l'acoustique et les niveaux de voix lorsqu'il s'exprimait, comme un musicien adapterait son jeu à la salle de concert et la quantité de public. De même Monique Philonenko, explique que ce sont tous les éléments étrangers au sens premier des propos qui font la force de persuasion d'un discours, qui vont susciter les affects de l'auditeurs et lui permettre de recevoir de manière plus pertinente les informations intellectuelles objectives. « L'expression déborde donc la signification, dans la mesure où elle l'englobe et la porte dans un champ où le langage ne pénètre pas : elle suscite non seulement la rationalité, mais aussi et surtout l'affectivité. »¹⁵

Cessons donc de lutter contre la musicalité de notre langage et essayons plutôt de lire en elle ce que les mots ne disent pas à première vue. Merleau-Ponty écrit dans *Le visible et l'invisible* que le sens n'est que la deuxième couche du langage, la première étant tout ce qui passe par la voix, les respirations, le souffle. Il y a donc quelque chose à lire en dessous du langage ou au-dessus et peut-être est-ce finalement l'essentiel qui passe au-delà des mots. Et si cela s'applique à la parole, on peut aussi le prendre en compte pour les textes écrits. L'écriture permet de donner un corps aux silences, aux sons, aux pensées, certes elle les fige, mais tout cela reprend vie lors de la lecture, il est alors impossible de faire taire les voix raisonnant dans notre tête lorsque nous lisons en silence. Cette voix prend surement des formes très différentes selon les personnes, plus ou moins neutre, plus ou moins musicale, Marcel Proust en parlait en ces termes : « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres et tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais, je pressais les notes ou les ralentissais ou les interrompais, pour marquer la mesure des notes et leur retour, comme on fait quand on chante et on attend

¹⁴ François Noudelmann, *Penser avec les oreilles*, Max Milo Editions, 2019

¹⁵ Monique Philonenko *Musique et langage,* « Revue de métaphysique et de morale », presse universitaire de France, 2007/2 n°54, p207

souvent longtemps selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot. »¹⁶. Il reconduit donc l'analogie entre le style et la musique mais comme l'explique François Noudelmann, il va plus loin en reliant cette capacité à lire la musique et la mesure, la cadence ou encore les modes harmoniques des textes à celle de comprendre les liens profonds entre les idées. Cette compréhension et sensibilité musicale, lui permettrait un accès à des liens inaccessibles par le raisonnement. Ne pas écouter réellement les mots pourrait même mener à un mécompréhension ou une mauvaise interprétation du discours. Nietzsche l'exprime très bien : « se tromper sur l'allure d'une phrase, c'est faire erreur sur le sens de la phrase elle-même. Il ne faut pas être indécis sur les syllabes importantes au point de vue du rythme, il faut sentir comme un charme voulu les infractions à la symétrie rigoureuse, il faut tendre une oreille fine et patiente à chaque staccato et à chaque rubato et deviner le sens qu'il y a dans la suite des voyelles et des diphtongues, deviner comme, dans leurs successions tendres et riches, elles se colorent et se transforment. »¹⁷ Lorsqu'il parle ici de l'allure, il parle de la forme globale de la phrase, de sa forme sonore sans prendre en compte le sens que contiennent les mots, celui que l'on a attribué au langage. Le sens de la phrase, le sens du discours n'est donc pas contenu uniquement dans les mots utilisés mais dans la musicalité du discours qui est tout ce qui entoure les mots. Les répétitions, les hauteurs de voix naturelles ou étranges, les bégaiements, les accélérations de paroles, les silences un peu longs, une respiration en milieu de phrase ou en ponctuation à la fin, sont autant d'indices sur la manière dont on doit comprendre le discours et le rapport au monde du parleur. Ils peuvent nous rassurer tout comme trahir un mensonge. L'auditeur, plus ou moins consciemment, selon sa capacité d'écoute et de compréhension de l'autre saura comment interpréter chaque parole, comprendre ce qui a été dit ou l'inverse de ce qui a été dit, grâce à aux indices délivrés par le locuteur.

D'ailleurs, Freud dit qu'il faut exploiter cette dimension sonore et musicale de la parole. Pour le psychanalyste, se concentrer sur le sens des mots utilisés lui fermerait l'accès à l'inconscient du patient. En revanche, une écoute plus déconnectée du langage comme entité sonore et musicale, lui permettrait d'avoir davantage accès aux sentiments et à l'inconscient de celui qui parle. François Noudelmann développe le concept de troisième oreille qui « entend ce qui n'a pas été dit à haute voix, mais qui s'est diffusé

¹⁶ Parcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, bibliothèque de la Pléiade, 1978, p.303

¹⁷ Frédéric Nietzsche, *Par delà le Bien et le Mal*, § 246, dans Œuvres philosophiques complètes, VII, trad. G. Colli, Gallimard, 1973, pp.166-167

dans des microsonorités »¹⁸. Cependant, il souligne aussi que les significations attribuées aux sons, aux sonorités, les émotions liées sont le fruit de conventions et de l'éducation auditive reçue. Les sons, n'ont pas de vocations universelles et le sens n'est que convention permettant les relations entre personnes d'une même culture. De plus dans la langue, il est difficile de détacher le son du sens, car le mot par nature fait référence à une réalité. En revanche, s'il est difficile de les dissocier, une lecture par le sens accompagnée d'une compréhension sonore permet d'accéder à davantage de couches sémantiques. Et si tous les mots peuvent avoir de micro-variations de sens, c'est par extension, par le contexte et par leur son que nous les comprenons justement. D'ailleurs, on comprend un mot grâce à sa sonorité connue plus que par identification du mot et de son sens. Toutefois si se départir totalement de la musique des mots que ce soit en lisant ou écoutant un discours est impossible, se départir totalement de leur sens semble également compliqué. L'oreille se rattache toujours à quelque chose de connu, attrape quelques mots, les assemble ou non, mais le chemin du sens se fait dans le cerveau complétant celui de la sensation. Si l'on veut que l'auditeur ne s'attarde pas sur le sens des mots utilisés, il faut trouver un moyen de lui signifier qu'il n'est pas utile pour lui de comprendre, qu'il ne doit pas s'y attacher, seulement se laisser porter par la musique du discours, seulement se laisser ressentir.

b. La poésie sonore, le théâtre et la poésie

Si le rythme fait partie de toute parole aussi banale soit-elle, et constitue un élément essentiel de tout texte littéraire, il est plus facile de l'observer en poésie qui possède des cadres plus rigides avec l'utilisation des Vers. Ces derniers ont aussi été pendant longtemps une des formes privilégiée du théâtre avec en plus, dans ce cas, la particularité d'être destiné à être dit, prononcé, déclamé.

Monique Philonenko explique que le langage n'est pas la seule dimension de la poésie puisqu'à l'expression linguistique, on intègre des éléments du système musical, notamment le rythme. En effet, ce dernier est fondamental en musique mais il est aussi une des principales caractéristiques du vers qui est, par essence, une forme d'écriture rythmique, puisque par ses règles, il nous indique où se placent les accents et les pauses. Par exemple l'alexandrin, est initialement composé de deux hémistiches de six syllabes créant ainsi une pause, respiration au milieu du vers. Si aujourd'hui il parait parfois un

¹⁸ François Noudelmann, *Penser avec les oreilles*, Max Milo Editions, 2019 p.233

peu artificiel, il a en fait été créé en se basant sur le rythme d'alternances naturelles d'accentuations plus ou moins fortes du latin et du grec. En fait le vers français sert à structurer l'énergie naturelle de la langue. Par exemple, chaque dernière syllabe ainsi que les syllabes précédant l'hémistiche sont accentuées comme en langue française courante où l'accent tonique se place sur la dernière syllabe. On a aussi de par le vers des indications de phrasés, de directions de phrase. En effet, la direction finale est la fin de la strophe, on tend vers elle, mais également la fin du vers. L'analogie musicale est évidente à faire, lorsqu'on interprète un morceau, mes professeurs m'ont toujours répété que je devais savoir où j'allais, où je menais la phrase aux différentes échelles. Il y a le mouvement¹⁹, qui pourrait être le poème entier, le thème²⁰ serait une première strophe et si on garde une structure très simple, ce thème serait composé d'un antécédent²¹ et d'un conséquent²² : les vers. Voici un exemple, avec un extrait du *Cid* de Corneille qu'explique Eugène Green Dans *La parole baroque* :

« Ah Rodrigue! Il est vray, quoy que ton ennemie,

Je ne te puis blasmer d'avoir fuy l'infamie,

Et de quelque façon qu'éclatent mes douleurs,

Je ne t'accuse point : je pleure mes malheurs »²³

Ici, il y a un accent d'ouverture sur « ennemie » et « douleur ». L'accent d'ouverture se composant d'un accent de hauteur décroissant mais un dernier intervalle croissant, il n'est pas conclusif, et correspondrait au conséquent évoqué plus haut. Il y a ensuite un accent de fermeture sur « infamie », correspondant à une demi-cadence²⁴ et un autre plus grand sur « malheur » correspondant à la cadence. ²⁵ Ces accents sont remarquables selon trois critères, l'intensité, la longueur et la hauteur sachant qu'un accent d'intensité entraine toujours les deux autres, un accent de longueur provoque l'accent de hauteur et les syllabes non marquées sont caractérisées par des variations de hauteurs (relativement faibles.).

¹⁹ Lexique musical en Annexe 8

²⁰ Lexique musical en Annexe 8

²¹ Lexique musical en Annexe 8

²² Lexique musical en Annexe 8

²³ Pierre Corneille, *Le Cid*, texte de 1637, éd. De Maurice Cauchie, Paris 1946, v. 915-918

²⁴ Lexique musical en Annexe 8

²⁵ Lexique musical en Annexe 8

Nous nous sommes attardés sur une métrique particulièrement rigide qu'est l'alexandrin et qui par sa structure permet une analyse musicale plus évidente. Il a, cependant, ensuite été remis en question créant des querelles car selon certains (dont Victor Hugo), il crée un carcan trop contraint pour y exprimer toutes les variations de la psyché. Ainsi, à l'époque romantique, Victor Hugo notamment, choisit de découper l'alexandrin en trois et non en deux, créant un rythme ternaire à la place du binaire auquel on était habitué. ²⁶ Puis se développent d'autres formes de vers, comme les vers impairs, Verlaine écrit d'ailleurs :

« De la musique avant toute chose,

Et pour cela préfère l'Impair

Plus vague et plus soluble dans l'air,

Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. »²⁷

Le vers sans régularité, plus libre, ne se libère pas de la musique ni du rythme mais traduit plus simplement les élans d'émotions, les mouvements de sentiments, et se charge d'une puissance expressive nouvelle. De plus, au-delà, de celle induite par le vers, il y a une musique interne au langage (grâce à des procédés comme l'allitération par exemple). « La poésie joue donc non seulement sur l'aspect significatif, au sens strict, du langage, mais aussi, et peut-être surtout, et c'est ce qui la différencie du langage courant que l'on appellera utilitaire, sur ce halo d'expression non verbalisable qui traduit une tout autre réalité de que celle du monde auquel renvoient les mots »²⁸. Les mots, nécessairement généraux, sont en effet insuffisants à traduire la réalité si précise et si complexe. La poésie, en utilisant l'évocation, en s'adressant à l'imagination, au ressenti, parvient à traduire ce que les mots ne peuvent transmettre à l'intelligence. Cette adresse si particulière au lecteur, se fait par tout ce qui n'est pas le langage courant, et entre-autre par le travail de la musicalité, c'est-à-dire le rythme mais aussi les sonorités des mots choisis. Monique Philonenko explique que si Mallarmé, notamment, a tant insisté sur la musicalité du vers, c'est parce qu'il pensait qu'il y avait une musique interne au langage, au-delà du « dire » et que si « toute âme a une mélodie », c'est à travers la musicalité du

²⁶ Lexique musical en Annexe 8

²⁷ Paul Verlaine, *Art Poétique* dans Jadis et naguère

 $^{^{28}}$ Monique Philonenko, *Musique et langage*, « Revue de métaphysique et de morale », 2007/2 n°54 p207

langage et non son sens qu'on peut « dire l'être et saisir ce qui ne se dit pas du discours ». Ainsi, parce qu'elle est proche de l'idée, la poésie ne peut être que musique. C'est aussi pour ces raisons, que Mallarmé décrit la rime comme nécessaire, car le rythme créé par la redondance d'un son à intervalle régulier (créant ainsi un motif musical) est selon lui plus important que l'ordre des mots imposé par la syntaxe. L'élément essentiel n'est pas le sens de la phrase compréhensible grâce à sa justesse grammaticale mais bien le pouvoir évocateur des mots et de leur agencement selon un rythme précis.²⁹

S'il est question de rythme, il est aussi question de tempo, et si le rythme est régi, en théâtre notamment, par des règles, le tempo est le fait de l'interprétation du comédien, comme il l'est de celle du musicien en musique. « Le comédien détermine le tempo de son texte, qu'il doit varier selon le caractère du passage et les effets recherchés [...] Il y a comme une battue cachée dans le corps de l'acteur qui serait l'équivalent de la basse continue, sur lequel le chanteur est libre de ralentir ou accélérer, momentanément, par rapport au sens des paroles.» ³⁰

Et puis il y a la forme sonore pure, la recherche de sonorité. Pour Malherbe, par exemple il suffirait de combiner, en fonction de certaines règles, les sonorités des mots, pour fabriquer un objet avec une certaine harmonie esthétique car la parole est avant tout une forme sonore qui peut avoir une valeur purement décorative. Les assonances et allitérations, figures de style très répandues tant en poésie qu'en théâtre sont aussi des marques de cette recherche de sonore. Eugène Green écrit à propos de *Phèdre* de Racine « comme dans le récitatif musical le plus réussi, la succession des sons exprime parfaitement le sens des paroles. » 31

De plus, il ne faut pas oublier que le théâtre a longtemps été déclamé. La déclamation c'est une manière toute particulière de prononcer puisqu'elle se distingue nettement de celle de la conversation ordinaire. La déclamation, porte une attention toute particulière aux mots, à la manière dont ils sont prononcés mais aussi au rythme et à l'intonation. Pour ce qui est de la prononciation, Bénigne de Bacilly écrivait : « Il y a une Prononciation simple qui est pour faire entendre nettement les Paroles, en sorte que l'Auditeur les puisse comprendre distinctement & sans peine ; mais il y en a une autre

²⁹ Monique Pilonenko, *Musique et langage*, « Revue de métaphysique et de morale », 2007/2 n°54 p209

³⁰ Eugène Green, *La Parole baroque*, éd. Desclée de brouwer, 2001, p122

³¹ Eugène Green, *La parole Baroque*, éd. Desclée de Brouwer, 2001, p121

plus forte & énergique, qui consiste à donner le poids aux Paroles que l'on récite »32 Il s'agit donc dans la déclamation de magnifier en quelque sorte, la parole pour lui donner toute sa puissance. C'est une accentuation de l'énergie naturelle habituellement cachée dans le discours courant. Elle est intéressante dans la mesure où elle met en exergue ce que nous cherchons à repérer dans la langue plus quotidienne. Elle permet aussi de rendre apparents des sons cachés du langage courant, qui ont disparus avec l'évolution du français gardant vivants des éléments de sens. La déclamation est donc régie par de nombreuses règles. Par exemple, une de ses particularités à l'époque baroque, est le rapport harmonique qui existe entre la tonique (note de base d'où va partir l'acteur) et la hauteur de la note accentuée. Ce rapport harmonique crée une relation entre les différentes syllabes et une unité du discours. Le parcours harmonique a pour but d'incarner le mouvement de la pensée et doit produire chez le spectateur l'émotion dont le discours est porteur. Eugène Green dit que cet accent de hauteur « sert aussi souvent à démêler la syntaxe, et à faire ressortir sous une forme non-intellectuelle, la nature intérieure des mots ». 33 Les règles de la déclamation ont ensuite évolué au cours du temps, mais toujours, elle s'est détachée du langage courant, pour trouver une place entre lui et le chant. Eugène Green, explique que même aujourd'hui, dans le théâtre post-soixantehuitard, il y a une forme de déclamation puisque les caractéristiques rythmiques et le schéma d'intonation sont tout à fait repérables et reproductibles et on peut en retrouver le reflet dans l'écriture musicale contemporaine. Par exemple, il trouve un écho du style de Jean Marais dans la musique de Francis Poulenc, quand Sarah Bernhardt semble plutôt faire écho à Claude Debussy. Quoi qu'il en soit, la déclamation au théâtre et la musique on suivit des chemins parallèles au cours des siècles. D'ailleurs pour ses recherches sur la déclamation baroque, Eugène Green, s'est aussi appuyé sur la musique contemporaine à l'époque étudiée (ou du moins a vérifié ses propos ainsi)³⁴. S'il a fait ces recherches sur la manière de jouer au théâtre à l'époque baroque, ce n'est pas uniquement par une soudaine volonté de retour à un passé plus brillant mais bien parce qu'il lui semblait incohérent de jouer des pièces de l'époque baroque réadaptée dans un langage moderne. En effet cela revient à une traduction et donc permet d'offrir quelque chose de plus intelligible au spectateur mais c'est aussi considérer que les mots n'ont que du sens à

⁻

³² Bénigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, Paris, 1^{re} éd. 1668 ; 2de éd. 1679, p248

³³ Eugène Green, La Parole baroque, éd. Desclée de Brouwer, 2001, p112-113

³⁴ Eugène Green, *La parole Baroque*, éd. Desclée de Brouwer, 2001, p84

délivrer, c'est oublier que le texte d'une pièce est conçu comme une matière sonore vouée à être incarnée par un acteur et par conséquent passer à côté de la poésie dramatique.³⁵

Pour conclure, la question de la musicalité du texte s'est toujours posée au théâtre, si on a cru tenter de s'en défaire après 1968 au profit de plus de « naturalisme », le théâtre contemporain y revient, et par la nature même du théâtre continue à travailler les textes comme objet sonore destiné à être prononcé. Ainsi Valère Novarina, dit « D'abord j'écris sans penser aux acteurs, puis peu à peu je les entends, je ne vais pas dire que j'écris pour eux, j'écris comme eux. [...] J'écris avec les oreilles. »³⁶

Enfin, quelque part entre cette poésie et la musique, est apparu, au milieu des années 1850, la poésie sonore. Il s'agit d'une pratique orale de la poésie utilisant parfois aussi les bandes, des procédés électroacoustiques ou un accompagnement musical. En fait, la poésie est un art de tradition orale mais ce mouvement s'en détache tout de même par une recherche très différente de celle qui a été faite par le passé. Une première branche de la poésie sonore se développe avec le lettrisme de Jean-Isidore Isou. Jean-Isidore Isou expliquait qu'il y avait deux phases dans l'histoire de la poésie : la phase amplique (perfectionnement des moyens du réel) et la phase ciselante (où il intervient et où la poésie se retourne vers ses matériaux essentiels jusqu'à la lettre, stade ultime de décomposition.). Il invente ainsi un système poético-musical basé sur les phonèmes du français mais dans lequel aucun mot n'est identifiable.³⁷ Tout s'est disloqué mais à tel point qu'on ne reconnaît plus de langue, c'est presque davantage un exercice percussif. Une autre branche de la poésie sonore (avec Bernard Hiedsieck et Henri Chopin) se caractérise par une recherche nouvelle permise entre-autre par l'apparition notamment des bandes magnétiques. Nous nous attarderons simplement sur un exemple de Bernard Hiedsieck qui utilise des mots identifiables dans Vaduz, ou dans les Poèmes partitions. La narration étant quasiment absente et le sens global de la phrase si souvent difficilement saisissable, que, finalement nous ne tentons plus de comprendre l'ensemble. On sent que la raison principale pour laquelle a été choisi un mot est sa sonorité. Pour autant, on parvient à saisir, par endroits, un mot, un sens, qui ouvre un imaginaire, mais aussi et surtout, on sent les urgences, les apaisements, des intentions qui nous parviennent, passant au-delà des mots. Ce mouvement de poésie sonore, nous tire donc vers un niveau d'abstraction

³⁵ Eugène Green, *La parole Baroque*, éd. Desclée de Brouwer, 2001, p89-90

³⁶ L'accent, émission : Une saison au théâtre, Joëlle Gayot avec David Murgia, France Culture, le 04/11/2018

³⁷ Exposition Isidore Isou au Centre Pompidou, Paris, Mars à Mai 2019

très important tout en utilisant ce qui habituellement est le moins abstrait, le moyen le plus clair d'exprimer : le mot.

II- La musicalité des dialogues au cinéma : Comment estelle travaillée chez différents réalisateurs.

Lorsqu'apparait le cinéma parlant, c'est un langage nouveau qui s'offre aux réalisateurs, une nouvelle dimension, un nouvel outil d'expression, à condition de le considérer comme tel. Le son, est alors un nouveau matériau à travailler permettant de diversifier les langages (visuels et auditifs) en les confrontant. Au cœur du son, la parole, a un statut particulier de par son aspect sémantique tout en ayant la particularité d'être perçue et non lue s'éloignant ainsi du langage romanesque. En effet, la manière dont le lecteur ou le spectateur reçoivent le texte n'est pas la même. Si l'on évoque ici la littérature (tant la poésie que le roman), c'est par ce qu'elle est le premier lieu d'exploration du langage, d'expression par les mots, et donc de recherche stylistique, rythmique et sonore. Par conséquent, il est tentant de transposer la littérature au cinéma, quand il s'agit d'exprimer le plus de choses possibles avec les mots. Accoler de la poésie à un film, c'est chercher à profiter de la musique des mots à une fin sensorielle (la poésie étant la forme la plus consciemment musicale d'écriture) ce qui ne veux pas dire que ce soit la méthode la plus probante. En effet les mots ont un statut tout particulier au cinéma, et s'il est évident qu'il faut s'intéresser à toutes les autres expériences faites à leur propos, effectuer une simple transposition de ce qui fonctionne au théâtre ou en littérature est insuffisant. Le média est différent tout comme ses enjeux.

« Nous tendons à imaginer les mots comme quelque chose de concret car nous y voyons de simples signes commodes pour désigner des éléments d'un monde fini. [...] La musique semble utiliser un langage plus abstrait, mais c'est précisément cette abstraction qui nous rapproche de la matérialité de l'œuvre » écrit Eugène Green dans *Poétique du cinématographe* il poursuit en expliquant que cette abstraction que l'on trouve notamment dans la musique est ce qui permet d'atteindre un certain degré d'émotion à travers l'œuvre artistique. Rechercher la musique dans la parole, l'abstraction dans le dialogue, pourrait alors ouvrir de nouveaux horizons émotionnels. La musique et le langage ont pourtant des priorités différentes. En musique, la structure existe pour ellemême, elle est la priorité quand la sémantique peut être plus fragmentaire. Dans la parole, la structure est secondaire alors que la sémantique y est inhérente. Cependant, dans les

deux cas, on a deux moyens de communication sonore interprétés et réceptionnés par les mêmes canaux de pensée et dont l'expressivité naît des déviations et variations autour d'une ligne neutre écrite. Dans l'écriture de dialogue au cinéma, le texte est voué à être dit, à devenir son, 38 musicalité et sémantique s'entremêlent donc. Il me semble intéressant de prendre pleinement conscience de ces deux enjeux afin de pouvoir les doser dans le but de produire une émotion ou une sensation voulue. Ainsi parfois les dialogues voient accentué leur coté musical quand à d'autres moments le sens qu'ils véhiculent est prioritaire. Tout en sachant qu'appuyer sur la musicalité n'efface pas toujours le sens des mots prononcés et réciproquement. Nous observerons donc d'abord dans cette partie des exemples de dialogues d'apparence musicaux afin de déterminer comment ils ont été utilisés et pensés, ce qui les caractérise. Ils seront séparés en deux catégories : la voix off et la voix in. Puis, nous verrons comment la musicalité peut être un outil de caractérisation du personnage.

1. Utiliser la voix off et la lier à la musique

La parole quand elle est off ne se définit plus uniquement par sa valeur sémantique mais aussi par le décalage entre la perception sonore et la vision. Ainsi, il semble plus aisé de la travailler pour en exploiter toutes les ressources puisqu'elle ne doit plus coller de manière réaliste à une image ni à aucune labiale. Un dispositif de voix particulier, un rapport au texte spécifique sera sans doute plus accepté du spectateur s'il est mis en place dès le début du film. Dès les premiers mots, on doit être mis au courant du fait que les dialogues auront un statut particulier, on sent que leur musicalité a une importance et on se prépare ainsi à l'écouter et y faire attention ou du moins la ressentir si ce n'est pas consciemment. Nous étudions donc ici trois exemples d'introduction

Les ailes du désir de Wim Wenders commence par une comptine qu'on entend et qu'on peut également lire. Elle s'écrit sous nos yeux, le visuel prend donc en charge la sémantique quand l'oreille peut s'attarder sur tout le reste que contiennent la voix et par conséquent la musicalité. D'autant plus que la comptine se trouve justement sur la limite floue entre le poème, récité, et la chanson, parfois le comédien penche d'un côté et de l'autre de cette frontière. On découvre ensuite, la ville, vue du dessus, on s'attarde sur des visages, des regards, et on entend les pensées. Sans même connaître l'allemand, on sent

³⁸ J. Sundberg *Music is a language of emotions. Speech il also a language of emotions* cité par Gregory Beller, *La Musicalité de la voix parlée,* janvier 2005

que chaque mot a son importance, qu'il est plein de vie, qu'il emplit entièrement la personne qui le pense et que l'on entend. Les mots, sont ici une véritable matière sonore, le discours est si fragmenté, qu'il n'est pas réellement suivi, les mots se libèrent ainsi de leur sens. L'ensemble des pensées se mélangeant, une voix sort avant de se noyer à nouveau, le tout crée un ensemble dont on pourrait comparer la structure à celle d'une pièce musicale. Comme différents instruments jouant différentes parties, c'est le rapport des voix les unes aux autres et le rythme interne à chaque voix qui fait la musicalité de cet extrait. Afin de mieux décrire ce passage sonore et mettre en valeur sa musicalité, il m'a semblé plus pertinent de dessiner quelque chose qui pourrait s'apparenter à une partition sans notes, comme une manière de visualiser le son.³⁹ On voit bien sur ce « schéma », comment les voix entrent parfois à la manière d'une fugue, comment certaines prennent le thème tandis que d'autres se chargent de l'accompagnement comme différents instruments d'un orchestre. On remarque aussi, que ces voix se répartissent dans l'espace fréquentiel et se répondent par des rythmes différents. En fait, ce que nous appelons ici musicalité, dans cette séquence repose beaucoup sur le rapport des voix les unes par rapport aux autres et sur la construction globale. Chaque phrase a sa musicalité interne avec son rythme (créé notamment par des répétitions) ses hauteurs très variables tout comme les chemins mélodiques. Mais c'est ensuite l'agencement, de ces voix diverses traitées comme différentes matières sonores qui dessine le tableau final.

Toujours en utilisant la voix off, Pour faire ressentir la musicalité d'un texte et pour l'exploiter, d'autres réalisateurs ont choisi de la lier autant que possible avec la musique du film. En ne faisant plus qu'un, le texte et la musique s'enrichissent réciproquement. C'est le cas du prologue de *Europa* de Lars Von Trier. Ce film parle de L'Europe juste après la seconde guerre mondiale. Un jeune américain, plein de bonne volonté et de bonnes intentions vient aider à la reconstruire. Il se retrouvera pris parmi les « loups garou », des nazis absolument pas repentis. Cette séquence d'introduction, sur laquelle nous travaillons, est extrêmement entêtante, basée sur l'hypnose, il en ressort un étrange mélange entre l'instabilité créant une forme de malaise au début, la tension du décompte et la jouissance de l'hypnose. A l'image on voit uniquement les rails d'un train défiler dans le faisceau des phares. La sobriété et la répétitivité de cette image jouent sur le sentiment d'hypnose et laissent toute la place au son, puisque c'est l'endroit où le spectateur peut trouver des indices au vu du peu d'informations contenue par l'image. Au

³⁹ Voir schéma de la structure en Annexe 3

son, on a trois éléments principaux : le bruit du train lui-même (bref, régulier, métallique) qui apparait avant l'image, un petit ensemble à corde, sur un seul accord répété dessinant une rythmique particulièrement entêtante (qui ne va pas sans rappeler l'œuvre de Steve Reich évoquée plus tôt, *Different Trains*), et une voix off qui effectue un compte de 1 à 10 entrecoupée de quelques lignes de textes. Cette dernière nous explique avant de commencer à compter que ce train nous emmène en Europe, mais surtout que nous nous enfonçons en Europe via un processus d'hypnose. Le narrateur commence ensuite à compter jusqu'à 10, et entre chaque compte, il nous indique que peu à peu notre corps se détend et nous nous enfonçons de plus en plus en Europe.

Les cordes forment un rythme qui avance constamment, inéluctablement. A la fois nous avons la sensation que quelque chose se répète et pourtant il est impossible de trouver de véritable point de repère. Cela est dû au fait que d'une part, il n'y a pas réellement de cellule se répétant à l'identique donc pas de début ni de fin de cette cellule et en plus, les accents se déplacent constamment ne créant aucun temps fort fixe dans la mesure. On a donc une base relativement inconfortable, entêtante, sans repères, qui avance inéluctablement nous emportant avec elle, sur laquelle se dépose la voix comme thème. Cette voix et d'abord remarquable pas son timbre et sa hauteur particulièrement grave, la rendant apaisante sans pour autant la départir d'une certaine puissance. Si on écoute audelà du sens des mots employés, on peut remarquer l'extrême maitrise de cette voix, les mots sont entièrement prononcés, presque avec méticulosité, traduisant un contrôle total, on le note sur des mots tels « neck », « relaxe » ou « six » où le narrateur s'attache à bien prononcer le [ks] en séparant les deux phonèmes [k] et [s].

Il n'y a cependant pas que cela, en effet, le rythme des paroles n'est pas tout à fait naturel, avec des rencontres entre voix et musique. Ces rencontres ne sont souvent pas tout à fait mesurées, mais par la force des choses, parce que la musique et la voix, se retrouvent dans le même espace, elles interagissent dans notre oreille. Cela se remarque très clairement lors de l'apparition de la note tenue à la contrebasse au début du décompte. A ce moment-là, le son du train disparait et à chaque nouveau nombre, la note tenue change. A partir de ce moment-là on a aussi davantage de points de synchronisations entre le dialogue et les cordes. On a davantage encore la sensation d'un thème et de son accompagnement et cela participe à la tendance hypnotique de ce monologue car ainsi les cordes et la voix forment un tout et se contaminent l'une et l'autre de ce qu'elles transportent indépendamment. Sans doute, un exemple marquant (car je trouve que c'est une phrase qui ressort du

monologue de par son rythme particulier) est « on every breath you take you go deeper »⁴⁰. C'est une phrase que l'on écoute, qui ressort et qui semble aussi parfaitement dans son élément. Si on observe la manière dont elle est superposée à la musique on peut trouver une explication à cette sensation. La mesure 87 comprend exactement « every breath you » (le « on » étant une levée sur la mesure 86 et le « take » tombant sur le premier temps de la mesure 88) prononcé « ev'ry breath you » avec quatre syllabes très égales qui tombent exactement sur les quatre croches de la mesure. Dans un exemple comme celuici, le monologue a évidemment sa musicalité propre, mais la musique qui l'accompagne, exacerbe cet aspect-là, et c'est la dissonance de ces deux musiques qui fait la dissonance de la séquence. C'est parce que le monologue a une musicalité propre qu'il y a possibilité de dissonance et c'est ensuite cette dissonance, qui rend plus importants les moments de consonances créant toute l'ambivalence de cette séquence. (On parle ici de dissonance et consonance rythmique)

On peut également trouver des exemples en français de ce type de procédé où la musique et le texte se fondent en un seul et même ensemble sonore et musical comme celui de Hiroshima mon amour d'Alain Resnais. L'ouverture se fait sur de la musique. A l'image, deux corps enlacés sont recouverts une poussière pailletée. Ces toutes premières minutes indiquent au spectateur qu'il doit se mettre dans d'autres dispositions qu'un récit classique et des acteurs qui produisent des actions précises utiles à une narration. De la même manière que dans Europa de Lars Von Trier, une forme d'abstraction de l'image offre davantage de place au son et de nouveaux rôles. La musique lente d'abord au piano, nous plonge dans une certaine nostalgie. Les corps filmés en très gros plans, se serrent très fort comme pour se rassurer, leurs mouvements très lents sont comme une danse sur la musique, on est hors du temps réel. La voix prend sa place à la fin d'une phrase musicale, elle est une réponse. « Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien. J'ai tout vu, tout. » Ce n'est pas une voix off qui s'adresse au spectateur, ce n'est pas une voix off qui est extérieure à la narration. Cette voix est un troisième espace temporel. Il y a celui de l'image, celui de la musique et celui de la voix. Ils sont ensemble dans le film et pourtant la musique est extra-diégétique, la voix se fond en elle et elle pourrait être la valeur du présent, à moins que l'image qui se fond aussi avec la musique ne soit le présent ? C'est sans doute ce contexte temporel particulier qui nous fait et nous autorise à ressentir différemment le poids et la musique des mots. La musicalité de ce début de film est due

⁴⁰ Mesure 87 en Annexe 4

à plusieurs choses dont le texte lui-même. Marguerite Duras a un style d'écriture qui, comme tout écrivain, a ses sonorités. C'est-à-dire qu'on lirait le texte, seul, il en sortirait un rythme, une musique. D'ailleurs, selon Edouard Sivers, l'identité vocale et prosodique transparait à travers l'écriture. En lisant un texte de la manière la plus simple et fidèle possible, on reproduirait la prosodie de l'écrivain au moment de sa vie où il écrit. 41 Estce que Marguerite Duras écrit comme elle parle, il faudrait davantage d'analyse pour s'en assurer, ce qui est certain c'est qu'elle écrit ici pour que le texte soit dit et elle n'écrit pas seulement pour que le dialogue sonne naturel dans la bouche des acteurs, il y a une recherche évidente de style. La musicalité provient aussi des répétitions. Une répétition à plusieurs reprises d'un mot ou d'un groupe de mots crée un rythme, une structure, une régularité qui nous rapproche de ce que nous connaissons de la musique. Surtout cela nous offre, je crois, l'opportunité d'écouter différemment à chaque fois. Si la première fois nous écoutons le sens, la deuxième, nous comprenons que c'est la même information, et un semblant de tempo s'inscrit en nous (basé sur l'écart entre la première et la deuxième prononciation). Un tempo induit une pulsation, et donc une vitesse de lecture du film, une respiration. Après plusieurs écoutes, on se souviendra de ce qui a été dit mais aussi et surtout de la musique et de la pulsation qu'on a entendue et ressentie. Dans l'interprétation, on remarquera aussi des accents judicieusement placés. Dans les premières répliques, ils sont les suivants : « tu n'as rien vu à Hiroshima rien. J'ai tout vu, tout » en poursuivant la battue de la mesure de la musique, on remarque que ces accents tombent sur le premier temps, puis le troisième puis à nouveau le premier d'une mesure à quatre temps. Plus précisément, c'est sur le 5e temps que tombe le « tout » d'Emmanuelle Rivat, car lorsque l'on change de personnage dans la voix off, il y a une rupture rythmique et une mesure à 5 temps est insérée au milieu des mesures à 4 temps. On remarque ceci à nouveau quelques instants plus tard lorsqu'Eiji Okada reprend la parole. Les accents du dialogue sont donc sur les temps forts de la musique, indiquant bien le prolongement de celle-ci.

On trouve par la suite d'autres formes d'imbrications dialogue / musique, les liant ainsi dans l'esprit du spectateur. La voix d'homme par exemple, intervient en réponse aux accords de piano « tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as rien vu à Hiroshima. » Ces accords émergent des notes tenues dans les graves par les cordes, à intervalle régulier, comme une cloche, et c'est la voix qui prend le relai de ces notes. La fréquence

⁴¹ Voir Gregory Beller, *La musicalité de la voix parlée*, janvier 2005

fondamentale de cette voix est autour de 200Hz pour le premier et le dernier mot de la phrase, ce qui correspond approximativement à un LA un peu bas. Les accords au piano comprennent aussi un LA. On notera surtout que la première fois que cette phrase est prononcée, un peu plus tôt, c'est sur un SOL tenu par les cordes. La voix du comédien est elle aussi un ton plus bas (soit sur un SOL comme les cordes). D'ailleurs, à chaque fois que le comédien prend la parole, la musique module et monte, sa voix également est plus aigüe à chaque fois qu'il prend la parole. Cela crée une direction, la montée en tension que l'on peut aisément reconnaître dans la musique existe en fait aussi dans la voix. On peut également trouver d'autres points de rencontre rythmiques notamment entre voix et musique mais aussi entre musique et image. Par exemple, au début du musée, on voit un plan sur des arc de cercles entrelacés, rappelant une structure atomique. Ces arcs de cercles s'allument et s'éteignent de manière parfaitement synchrone avec les accords joués au piano. Ceci s'intègre parfaitement à ce film où différentes temporalités, différents récits, différents moyens d'expression se mêlent, se rejoignent parfois et finalement se séparent. Comme l'explique M.C. Ropars-Wuillemier dans De la littérature au cinéma⁴², dans Hiroshima mon amour, chaque récitatif contient un thème (auquel il est lié au début), qui est par la suite associé à d'autres images, d'autres mots leur apportant une signification nouvelle à l'origine étrangère. Alain Resnais, explore donc ici tous les chemins sensibles et toutes les significations dont chacun d'entre eux peutêtre chargé, il offre au spectateur plusieurs directions à la fois qui s'associent à des carrefours pour se charger du sens des autres avant de se séparer à nouveau. M.C. Ropars-Wuillemier cite Resnais à propos de l'effet souhaité : « Ce que j'ai voulu : réaliser l'équivalent d'une lecture, laisser au spectateur autant de liberté, d'imagination qu'en a un lecteur de roman. Qu'autour de l'image, derrière l'image et même à l'intérieur de l'image, il puisse laisser aller son imagination, tout en subissant la fascination de l'écran. » Il exploite tous les moyens d'expression pour ouvrir davantage d'imaginaire, il ne peut donc pas négliger la musicalité des dialogues qui même si elle n'avait pas été travaillée, se retrouve de toute manière induite par l'aspect littéraire. L'auteur souligne tout de même que « l'adjonction de la littérature au cinéma comporte des risques évidents lorsque ce sont les personnages eux même que le spectateur voit, au mépris de toute illusion de réalité, proférer des textes littéraires [...] En revanche lorsque la personne qui parle n'apparait pas sur l'écran, ou tout au moins n'y actualise pas sa parole, l'artifice s'accepte parce que la voix se trouve

_

⁴² M.C. Ropars Wuillemier, *De la littérautre au cinéma*, Armand Colin 1970

ainsi renvoyée à un discours intérieur dont elle serait l'émanation transposée; et la tonalité lyrique peut alors pénétrer jusqu'à certains dialogues d'*Hiroshima mon amour*, récités en dehors de l'écran, et projetés vers une modulation poétique qui parce qu'elle reste soustraite aux apparences extérieures de la réalité, ne provoque chez le spectateur aucune impression de littérature. Libérée par la voix off, la parole devient un chant et accompagne l'image, mais ne l'explique pas; coupée de ses racines psychologiques ou de sa fonction dramatique, elle se transforme en une incantation qui situe le récit à son niveau tragique en même temps qu'elle ouvre autour de la vision les multiples écarts de la méditation. »⁴³ Effectivement, les exemples cités ci-dessus, sont des cas de voix off, qui autorisent davantage d'abstraction puisqu'elle ne doit pas coller à une situation réelle comme souvent représentée au cinéma mais est plutôt une porte vers une autre dimension du film. Cette absence de nécessité réaliste permet une écriture du dialogue plus littéraire et surtout de travailler davantage la musicalité ou du moins d'en explorer d'autres possibilités que celles de la langue courante parlée « naturellement ».

2. La musicalité dans le dialogue IN

En revanche, ce serait une erreur que d'exclure la musicalité du dialogue IN, du moins de ne pas s'attarder sur les réalisateurs qui s'y sont essayé. Précédemment, nous avons vu que la littérature a recherché la musicalité des textes depuis bien avant la naissance du cinéma. L'arrivée de la parole a contribué à apporter la littérature au cinéma, et c'est en portant la littérature au cinéma, qu'un certain pouvoir de la parole s'est révélé.

Le premier exemple que nous allons aborder est celui de Bertrand Blier et en s'attardant sur une séquence de *Trop belle pour toi* dans laquelle il construit des vers tout en employant des tournures très orales avec notamment des contractions et un vocabulaire courant voire vulgaire. Il utilise donc une forme historique et extrêmement musicale du texte venant de la poésie et du théâtre que nous avons longuement analysé précédemment, tout en y insufflant le langage quotidien. Il place la musicalité de ses dialogues dans le rythme et les hauteurs. La séquence dont nous allons parler est celle où Colette et Bernard (amants) se quittent, dans le motel puis que Florence, la femme de Bernard arrive et vient confronter Colette. Il pleut, le décor est très simple, les murs sont marrons et le lit est blanc. L'espace semble découpé en rectangles si bien que personne ne semble vraiment

⁴³ M.C. Ropars Wuillemier, *De la littérature au cinéma*, Armand Colin 1970

au même endroit. Les comédiens font peu de gestes, finalement tout est dans le texte, son intonation et sa musicalité. Il y a d'abord les alexandrins :

- « J'voudrais *vivre* avec **toi**. Je retourne au ga**ra**ge
- J'voulais dire pas long**temps**, quelques **jours**, quelques **nuits** »⁴⁴

Cette utilisation d'alexandrins, crée un rythme, une pulsation pour le film, un balancement. Et sans aller jusqu'à l'alexandrin dont le nombre de pied, est précis. Souvent s'enchainent des répliques comprenant exactement le même nombre de syllabes prononcées.

- « Alors comme ça c'est vous ? J'suis désolée madame. (6 + 6)
- J'éprouve un' drôl' de sensation (8)
- d'un côté j'ai envie d'chialer, (8)

et en même temps j'ai envie d'rire (8)

à moins qu'ça soit l'envie d'vomir (8)

- asseyez-vous en attendant (8)
- J'ai pas envie d'm'assoir, (6)

Ni d'bavarder, ni prendre le thé. » (8)⁴⁵

Cela forme comme des petits poèmes au cœur du film induisant une accentuation source de rythme et de musique. Ces accentuations sont notées en gras ci-dessus (ou en italique lorsqu'elles sont plus légères comme une simple variation de hauteur). Si on peut observer qu'elles ne sont pas exactement placées selon les règles énoncées pour la déclamation, en revanche, leur régularité permet tout de même de ressentir un rythme qui nous intéresse. La rupture (avec la phrase à 6 pieds au milieu de celles à 8 pieds) a lieu lorsque Florence hausse le ton et s'énerve. La rupture de rythme, accompagne la rupture de jeu et la perte soudaine de contrôle de Florence qui est d'habitude si parfaite. Les deux phrases qui suivent cet extrait sont quant à elles, plus hautes marquant davantage encore cette perte de contrôle et l'énervement. Ainsi, même si la comédienne, ne fait pas de grand geste, parle un peu plus fort mais ne crie pas pour autant, cette variation de rythme et de hauteur,

⁴⁴ Bertrand Blier, Trop belle pour toi, extrait de dialogue, 1989

⁴⁵ Bertrand Blier, *Trop belle pour toi*, extrait de dialogue, 1989

permettent de marquer autrement le déraillement. La musicalité de ce dialogue permet aussi à l'ensemble d'être un tout malgré les silences, ayant une direction avant de retomber, comme un schéma « antécédent-conséquent⁴⁶ » très utilisé en musique. L'enjeu ici, et l'apport, est donc, essentiellement temporel, créant une bulle à la fois hors du temps et unie.

Un duo de hip hop, Cabadzi, s'est tout particulièrement intéressé à la musicalité plus générale des dialogues de Bertrand Blier et a composé un album entier en les reprenant. Ils racontent dans une interview pour le magazine « Sourdoreille » que la musicalité de ces dialogues tient à la stylistique de Bertrand Blier, essentiellement constituée de phrases courtes et de consonnes qui sonnent bien en bouche. Bertrand Blier dit quant à lui, qu'il ne savait pas que ses dialogues étaient musicaux, du moins qu'on pouvait en faire de la musique, il savait simplement, que ses dialogues tenaient la route. 47 C'est peut-être cela, des dialogues musicaux, simplement des dialogues qui tiennent la route, c'est-à-dire, qu'être musicaux, aide les dialogues à rester en tête comme le fait une mélodie, les aide à marquer les esprits. J'ai interrogé Lulu qui est le chanteur de Cabadzi et écrit également les textes de ses morceaux afin de mieux comprendre ce à quoi tenait la musicalité des dialogues de Bertrand Blier et pourquoi il s'était tourné vers ce réalisateur. Il m'explique qu'un texte qui sonne en hip hop est généralement une phrase courte d'environ 8 pieds, une punchline, le bon mot. Dans ces 8 pieds, Lulu compte aussi les respirations, et je crois qu'il est nécessaire de le souligner, lorsqu'on parle de musique de la langue parlée, les respirations, ce qui est autour des mots, les silences comme le son, s'inscrivent aussi dans le rythme de la parole (comme on peut d'ailleurs noter des silences de différente valeur en musique). Chez Blier on trouve donc comme un réservoir de phrases toutes prêtes. Il a commencé par retranscrire tous les dialogues des films (car le réalisateur ne garde pas ses textes) avant d'aller piocher les phrases qui l'intéressaient et en faire des morceaux. De manière générale, il travaille à partir de fragments qu'il associe entre eux. L'avantage d'une phrase courte, c'est qu'elle est plus modulable rythmiquement, elle n'a pas ou moins une rythmique interne propre à laquelle il faudrait adapter la musique. En associant plusieurs phrases courtes, on peut créer le rythme que l'on veut. Ce qui fait la musicalité de Blier est donc selon lui la faible longueur des phrases mais aussi la répétition. La

⁻

⁴⁶ Lexique musical en Annexe 8

⁴⁷ http://sourdoreille.net/on-est-alles-chez-bertrand-blier-avec-cabadzi-pour-parler-de-musique/ On est allé chez Bertrand Blier avec Cabadzi pour parler de musique, Romain, SOURDOREILLE, 28 novembre 2017

répétition, crée un motif et ensuite un rythme, comme en musique c'est la répétition d'une note, la succession dans un ordre précis qui crée le motif et le rythme et fait musique. La répétition d'un mot crée des repères, des points d'accroche où placer les temps et donc lire la musique. Bertrand Blier sait finalement, trouver les phrases qui sonnent, qui savent être courtes et dire quelque chose, il utilise des mots populaires, que tout le monde peut avoir en bouche et leur donne un léger twist pour les décaler et les rendre un peu poétiques.

3. La musicalité d'un personnage

«On pourrait dire que, si le langage est un moment objectif dans la communication, dans la mesure où la langue est commune à ceux qui parlent, l'expression représente au contraire le moment subjectif où se manifeste la particularité de chacun et où la compréhension, si elle existe, est nécessairement immédiate, intuitive et en dehors de tout cadre systématisé. »⁴⁸ C'est-à-dire que c'est la manière dont on agence les mots, dont on les prononce, la musicalité du discours qui font l'individualité de chacun. Montaigne disait avoir plusieurs voix, comme chacun a plusieurs voix selon l'interlocuteur mais aussi le milieu social par exemple. Et si la voix se contrôle elle échappe aussi lorsque plusieurs voix d'une même personne se superposent. La maitrise de la voix, la manière de parler en dit beaucoup sur la personne qui parle, ses origines, son éducation. La voix peut facilement nous trahir si nous voulons nous cacher. Travailler la manière de parler d'un personnage, sa propre musicalité, c'est donner de nombreux indices au spectateur sur qui est ce personnage. Surtout, ce sont des indices d'autant plus précieux qu'ils sont compris intuitivement et immédiatement, sans demander de raisonnement conscient logique. Nous verrons donc dans un premier temps comment la musicalité d'une parole, via notamment les accents, peut être un indice temporel ou géographique puis comment la parole est aussi une manière de caractériser un personnage.

La dynamique d'un film, sa vitalité, se trouve aussi sans doute dans ces différences de musicalité entre les personnages, dans les contrastes. Je me souviens d'un comédien, Arnaud Botman, racontant sur un plateau, que la tension d'une séquence se trouvait dans la différence d'énergie entre les deux comédiens. Sans parler d'accents, cette différence,

38

-

⁴⁸ *Musique et langage*, Monique Philonenko, « Revue de métaphysique et de morale », Presses Universitaires de France 2007/2 n°54, p208

est aussi marquée dans *Chambre 212* de Christophe Honoré, entre Maria (interprétée par Chiara Mastroiani) et Richard (interprété par Benjamin Biolay). Cette différence n'étant qu'un ressenti, j'ai tenté de décortiquer un morceau de dialogue. La séquence choisie est celle où Richard a vu que Maria recevait des messages d'un certain A. avec qui elle semble avoir des relations sexuelles. Elle ne sait pas qu'il sait, elle parle d'une autre histoire sans importance qu'elle a vu ou lu quelque part. Finalement il lui demande qui est ce A. et s'exprime alors le désaccord quant à l'importance de cette relation.

J'ai tenté de faire un relevé d'un fragment de ce dialogue, c'est-à-dire traduire en notes de musique sur du papier la musique du dialogue comme s'ils chantaient. ⁴⁹ Le fait qu'ils ne chantent pas, rend particulièrement difficile cet exercice, je ne peux donc pas attester de l'exactitude des notes relevées en termes de valeurs absolues (d'autant plus qu'il peut s'agir souvent de valeurs comprises dans un intervalle inférieur au demi-ton⁵⁰), en revanche, cela traduit les mouvements relatifs. De plus, il est intéressant de s'attarder aussi sur les nuances, le phrasé et les vitesses. Il n'est pas réellement possible de traduire rythmiquement un dialogue, car la mesure n'est pas fixe, et l'écriture musicale n'est pas assez précise pour traduire les micro-variations du langage, c'est pour cela que j'ai fait le choix de ne noter aucun rythme. Ce que l'on peut noter, c'est que pour Richard comme Maria, la grande majorité des phrases respectent les « règles d'intonations primaires » décrites en première partie de ce mémoire, avec une accentuation fixe sur la dernière syllabe de la phrase, et les variations de hauteurs relatives décrites en annexe⁵¹ correspondent pour ce qui est de traduire des affirmations ou de interrogations. Dans les deux cas, l'ambitus n'est pas très grand, ce qui est caractéristique de la langue française. En revanche, il est beaucoup plus facile de relever les notes des mots prononcés par Chiara Mastroianni que ceux prononcés par Benjamin Biolay. C'est en partie dû à la différence de tessiture mais aussi, Chiara Mastroianni, tout en marquant davantage les accents primaires utilise un plus grand nombre d'accents secondaires, elle est professeur de droit dans le film, quelqu'un qui maitrise parfaitement son discours et qui n'hésite pas à moduler sa voix pour capter l'attention de l'auditeur pour la porter sur les mots importants. Il en ressort une voix paraissant plus mélodieuse. Pour Benjamin Biolay, il y a beaucoup moins de modulations de hauteur au sein d'une même phrase. L'intonation se limite parfois à l'accentuation primaire et quand des modulations ont lieux elles sont plus

⁴⁰

⁴⁹ Annexe 5

⁵⁰ Lexique musical en Annexe 8

⁵¹ Annexe 2

difficiles à percevoir et à décrypter. Ces variations de hauteur au sein de la phrase (qui ne sont pas nécessaires à la compréhension) pourraient être l'équivalent d'ornementations, Chiara Mastrioanni utilise ce qui a pour équivalent la broderie⁵² en musique. (Au lieu de maintenir une note, on fait une « broderie » autour de cette note, par exemple au lieu d'un La long, on écrit La - Sol - La - Si - La en valeurs plus courtes) et cela contribue à la différence de musicalité entre les deux comédiens. Il y a évidemment aussi une différence d'articulation entre Chiara Mastroiani, qui, bien que faisant des contractions, porte tous les mots et les formule entièrement et Benjamin Biolay, qui ne timbre pas toujours complètement et surtout articule très peu. On peut également y lier une différence de nuances, on pourrait dire que Richard va des pianissimo au mezzo forte, en restant la plupart du temps autour du piano quand Maria est plutôt autour des mezzo forte, descendant parfois au piano et pouvant aller jusqu'au forte⁵³. Il y a enfin des différences de vitesse et de phrasé. Dans la première partie du dialogue, Maria parle plus vite que Richard, mais surtout on a la sensation qu'elle mène ses phrases jusqu'au bout quand Richard, a tendance à « relâcher » les fins de phrases, cela traduit très clairement le rapport de « sécurité » entre les deux personnages, Maria est bien plus sûre d'elle, de ses idées, de son couple, que Richard dont la découverte récente de la liaison de Maria a plongé dans le doute et le questionnement. Tout cela ne veut pas dire qu'ils ne jouent pas le même morceau, cela ne va pas à l'encontre d'un sentiment d'unité de la scène. Ce sont plutôt deux instrumentistes qui jouent ensemble. C'est la musicalité de chaque personnage indépendamment et leur rencontre qui rend la séquence musicale et surtout qui contribue à construire leur relation et leur rapport de l'un à l'autre.

Un autre exemple serait celui de *Chacun cherche son chat* de Cédric Klapisch. Ce film comporte un très grand nombre de personnages. Beaucoup sont seuls et chacun a sa propre musique, alors quand les solitudes se rencontrent, ce qui est beau, ce sont les contrastes, de nuances, de tessitures, de rythme, de timbre. Chloé, le personnage principal, a un ton très doux et très stable, peu de variations de nuances (elle ne lève que très rarement la voix, excepté au début du film quand elle ne trouve personne pour garder son chat, mais une fois encore, si elle parle un peu plus fort il n'y a aucune variation de timbre, (ça ne déraille pas). Renée, quant à elle, a une voix plus « en force ». Son timbre est très particulier car elle est toujours enrouée, à la limite de perdre sa voix et pourtant parle

_

⁵² Lexique musical en Annexe 8

⁵³ Rappel des nuances en musique dans le lexique musical en Annexe 8

toujours fort. Sa singularité réside sans doute dans la présence dans une même voix de graves et d'aigus, créant parfois comme un accord un peu dissonant. Contrairement à Chloé, la hauteur de la voix de Renée est très instable de part cette dualité, parfois la tonalité grave prend le dessus quand à d'autre moment c'est la tonalité aigüe. C'est d'autant plus vrai quand l'émotion la prend, sa gorge se noue et sa voix monte considérablement jusqu'à presque disparaitre. Par exemple lorsqu'elle doit annoncer qu'elle a perdu le chat au début du film ou lorsqu'elle s'énerve à la fin. Ainsi, chaque personnage a son timbre très particulier et sa manière de parler, son articulation, son rythme, son accentuation. La première dame interrogée, lors de la recherche du chat par exemple se caractérise par un accent du sud très marqué. Or les accents, souvent dictés par des raisons narratives ou sociologiques, influent aussi sur la musicalité des personnages. En effet, c'est d'abord la prononciation de certains phonèmes qui varie (créant donc des sons différents, plus ou moins d'attaques et de transitoires, de nasales, de voyelles ouvertes ou de voyelles fermées) mais aussi la prosodie. Par exemple, Cécile Woehrling décrit dans une thèse sur les accents français régionaux ce qui caractérise l'accent marseillais:

- « Les voyelles nasales sont souvent partiellement, voire totalement dénasalisée et suivies d'un appendice consonantique nasal ;
 - la réalisation de nombreux schwas (ou e muets)
- la réduction des oppositions semi-ouvert/semi-fermé pour les voyelles moyennes, dont la distribution suivrait la loi de position
 - la simplification de groupes consonantiques complexes ;
 - une prosodie différente de celle du français standard (sans mesures précises) »⁵⁴

Tous ces paramètres touchent donc aux critères que nous avons évoqués depuis le début de ce mémoire comme étant ceux liés à la musicalité d'un dialogue. Cette musicalité, joue aussi peut-être sur la couleur générale du film. La dénasalisation présente dans l'accent du sud, crée des formes de résonnance, de rebonds en fin de mots. Les voyelles plus ouvertes, et plus faciles à timbrer semblent plus brillantes. La prononciation de *e* muets en fin de mots, contribue à remplir ce qui est habituellement un silence, et donne souvent

_

⁵⁴ Cécile Woehrling, *Accents régionaux en français : perception, analyse et modélisation à partir de grands corpus,* Informatique _Université Paris Sud, Paris XI, 2009, p18

une sensation de plus de mots, plus de débit de parole influant ainsi sur le rythme. Si on écoute l'accent du nord en comparaison, que l'on retrouve par exemple dans P'tit Quinquin de Bruno Dumont, il est caractérisé par le maintien des oppositions $/o/\sim/o/$, $/e/\sim/e/$, et $/a/\sim/a/^{55}$ et certaines consones finales qui ont tendance à s'assourdir. On a donc plus de sons « fermés » et une sensation plus mate, les mots semblent plus « dans la bouche ». Cela joue sur la couleur des voix et les différences de prosodies et d'accentuations jouent sur le rythme. Cependant ces sensations, sont aussi certainement dues à des atmosphères cinématographiques générales très différentes, comme le jeu d'acteur et même l'image (alors qu'il fait relativement gris chez Dumont, le soleil brille chez Klapisch). Si les accents jouent sur la couleur sonore du film, sans doute que la couleur du film influe aussi notre perception de ces voix.

III- Penser la musicalité des dialogues dès l'écriture et tout au long de la chaine du son

1. De l'écriture au tournage

a. Le scénario

Nous avons beaucoup parlé de littérature et nous avons vu qu'avant tout, la musicalité se pense à l'écriture. Etant mon sujet de mémoire, cette question s'est posée immédiatement lorsque j'ai commencé à penser à mon Travail de Fin d'Etudes (TFE). D'abord, lorsque j'écris j'entends les mots, je construis les phrases pour que si l'on prononce tous les mots, l'ensemble fonctionne rythmiquement. J'écris depuis toujours comme ça, pour que ça sonne (même lorsqu'il s'agit de nouvelles ou de tout autre texte qui ne soit pas spécialement destiné à être lu à haute voix). Cela ne m'a pas permis pour autant d'identifier très clairement ce qui faisait la musicalité d'un dialogue ou non car je le sentais plus ou moins, selon mon intuition et que je n'ai aujourd'hui que peu de recul pour parler de la musicalité de mes propres dialogues.

Eugène Green cependant, avance une forme de règles permettant au dialogue de sonner et d'être « bon » : « Le dialogue cinématographique doit être rythmé, et aussi bref que possible. Plus les phrases sont ramassées, plus les mots clefs prendront du relief. Le mot doit faire entendre, et aussi faire voir, la résonnance du verbe dans celui qui

⁵⁵ Voir alphabet phonétique en Annexe 1

⁵⁶ Cécile Woehrling, *Accents régionaux en français : perception, analyse et modélisation à partir de grands corpus,* Informatique. Université Paris Sud – Paris XI, 2009

l'incarne. »⁵⁷ Il évoque ici un dialogue efficace, qui de par son rythme et sa musicalité permet de mettre en valeur l'important, et placer l'accent sur ce que doit percevoir le spectateur. Selon lui, d'ailleurs, au-delà du sens c'est la résonnance dans le comédien qui est importante, comme un instrument de musique dont le son serait la voix parlée, on doit sentir le corps et l'âme du comédien. Il veut aller à l'encontre du jeu psychologique, avec pour objectif de faire ressentir ce que l'on ne voit pas déjà : l'intérieur des personnages. « Le but d'un dialogue n'est pas de sonner « vrai » mais de faire apparaitre la réalité cachée dans l'image »58. Je l'ai interrogé afin de mieux comprendre sa manière de travailler et son processus d'écriture. D'abord, il refuse le terme de musicalité et préfère celui d'oralité. Lorsqu'il écrit, il recherche donc l'oralité, c'est une chose essentielle selon lui, même en prose narrative (bien que la plupart des gens ne lisent pas les romans à haute voix). C'est essentiel car la parole n'existe qu'incarnée. Pour parvenir à cette oralité, il essaie de concentrer un maximum de sentiments forts dans un minimum de mots en tenant compte de l'énergie qu'il y a dans la phrase. Souvent en relisant, il se dit qu'il y a un membre de trop dans cette réplique et fait donc en sorte de l'enlever. Il se rend compte, qu'il a été très influencé par le travail qu'il a fait en poésie et en récitation poétique. Par conséquent, ses dialogues sont construits un peu comme des vers, ils contiennent un nombre d'accents forts qui ne doit pas dépasser quatre sinon cela devient trop intellectuel et on perd la force du vers. Il refuse qu'il y ait quoi que ce soit d'intellectuel dans la compréhension de la succession du dialogue. C'est-à-dire que c'est la parole seule d'un personnage qui provoque la réponse de l'autre et aucunement un chemin psychologique ou intellectuel que le spectateur devrait supposer et retracer. Or souvent dans une réplique de deux phrases, cela ne marche pas, car le lien entre les deux phrases est intellectuel ou suit un chemin psychologique, donc il faut condenser. On peut en déduire que c'est sans doute la recherche de cinéma d'Eugène Green qui influe la musicalité des dialogues.

Si on s'intéresse à Bertrand Blier que nous évoquions précédemment, le résultat obtenu est bien différent, pourtant on retrouve des points communs dans une recherche d'oralité, du moins de texte qui sonne à voix haute. Lulu de Cabadzi, me raconte q'uil, écrit à voix haute, en parlant, et c'est très important selon lui. Il cherche des mots qui tiennent en bouche dès qu'on les lit. Même sans interprétation, ça sonne « et si ça sonne, le sens est encore plus fort ». Dans *Trop belle pour toi*, on a aussi la sensation parfois que

-

⁵⁷ Eugène Green, *Poétique du cinématographe, notes*, Acte sud 2009, p77

⁵⁸ Eugène Green, *Poétique du cinématographe, notes*, Acte Sud 2009, p 78

les dialogues répondent à la musique, parfois ils la coupent, parfois, ils en font partie intégrante. Ceci est surement lié au fait que Bertrand Blier a écrit tout le scénario en écoutant Schubert (compositeur qu'on entend dans le film) et tout le rythme du film est calé sur la musique de Schubert. En écrivant sur la musique, il a imprégné le film de la musique. Il dit d'ailleurs l'importance de la préexistence de la musique au scénario, ou du moins une préexistence de l'idée de la musique du film. Il écrit le film sur une idée de musique. ⁵⁹ Tout cela est un ressenti, le fait de dire les choses, et que ce soit des choses faciles à dire ou du moins, à dire juste, les rend musicales. Si c'est musical, c'est vivant, et réciproquement.

Pour ce qui est de mon TFE, nombre de répliques ne sont pas courtes et d'ailleurs je n'ai aucun recul sur la musicalité finale du projet. En revanche, il me semble intéressant de parler du système d'écriture que nous avons aussi mis en place avec Lisa Chevalier (compositrice) car il est différent du scénario classique, du moins pour la première et la dernière séquence. D'abord, j'avais simplement fait un réservoir de mots, ou de phrases courtes, mais par ce biais, il était impossible à quelconque lecteur de comprendre le résultat imaginé. L'idée était de créer de véritables séquences musicales, proche de ce que propose Thierry Machuel que nous avons évoqué plus tôt ou de certaines pièces de poésie sonore. J'avais la sensation que seule la musique appliquée aux mots pouvait produire l'effet escompté car les mots seuls, n'exprimaient pas assez précisément ce que je voulais. Pour rendre ce projet lisible et compréhensible par tous les collaborateurs, Lisa Chevalier a mis en place un système d'écriture proche de la partition⁶⁰ qui nous a permis de communiquer et de travailler et composer ensemble, mais aussi de transmettre finalement bien plus que simplement du texte. En effet, le document comprend des indications de nuances, d'accents et des intentions. Avec la partition, elle a créé une piste de clic et une maquette témoin de chaque voix séparée permettant d'avoir un tempo qui évolue au cours du morceau mais qui reste le même pour tout le monde et un guide pour qui se sentirait perdu. Lors de l'enregistrement qui s'est effectué en studio pour la première séquence, j'ai complété par des intentions, et de la direction d'acteur plus « classique ». Finalement il s'agissait d'interpréter une partition comme le ferait un musicien. Ce système a cependant une limite principale, qui est qu'il reste assez opaque pour les non-musiciens,

_

⁵⁹ http://sourdoreille.net/on-est-alles-chez-bertrand-blier-avec-cabadzi-pour-parler-de-musique/ On est allé chez Bertrand Blier avec Cabadzi pour parler de musique, Romain, SOURDOREILLE, 28 novembre 2017

⁶⁰ Voir Annexe 6

et ce fut d'ailleurs difficile pour Lou Gala qui lisait mal la musique, difficulté que nous avions mal mesurée au vu de nos formations respectives à Lisa et moi-même. Cela nécessite aussi évidemment, un sens du rythme assez développé, et d'être capable de suivre et de se caler sur un métronome. Je crois tout de même qu'avec un peu d'entrainement c'est accessible à beaucoup.

b. Les comédiens et la direction d'acteur

Une fois le texte écrit, il faut le laisser prendre corps ailleurs, c'est aux comédiens de le prononcer. Peut-on diriger un acteur en lui donnant des indications de hauteur ou de rythme? Cela dépend des acteurs et du type de film et ce n'est sans doute pas le moyen le plus évident ou efficace. Cependant, ressentir un besoin musical peut être un indice sur la justesse et il peut être intéressant de savoir traduire la musique en sentiment et viceversa. En fait, il est intéressant de s'interroger sur la raison pour laquelle on veut entendre les choses d'une manière précise, comprendre ce que cela raconte. Les émotions sont extrêmement difficiles à définir et même parfois à reconnaître d'autant plus que le récepteur influe sur l'émetteur, chacun de nous a sa propre perception et interprète le langage émotionnel selon ses propres filtres. Tout le monde n'est pas touché de la même manière par une musique ou une voix. Il ne s'agit donc pas ici de trouver un langage universel, un moyen de jouer certainement la bonne émotion dans la bonne nuance mais plutôt de chercher d'autres approches qui, sans être suffisantes, pourraient aider à mieux comprendre certaines choses et ouvrir de nouvelles portes.

Dans le cas de mon TFE la musique des dialogues était si précise dans ma tête qu'il me semblait parfois nécessaire que les comédiens la retrouvent exactement. Le travail qui en a découlé me semble très intéressant. J'avais choisi à propos des comédiens musiciens. Cela nous permettait d'avoir un vocabulaire commun et si nous avons longuement parlé des personnages, si nous avons parlé d'émotions, à d'autres moments, il me semblait évident que l'émotion serait plus juste une seconde⁶¹ au-dessus, avec une mélodie plus resserrée ou alors au contraire plus de variations. Je crois que l'un et l'autre des langages, l'un et l'autre des outils se sont complétés et c'est lorsque l'émotion était la bonne mais aussi la tonalité que l'on trouvait le plus de justesse. Je pense d'ailleurs qu'il est possible de déterminer une tonalité⁶² pour un film, comme en aurait un morceau (cela n'empêche en aucun cas les modulations) mais cette idée m'étant venue a posteriori je

⁶¹ Lexique musical en Annexe 8

⁶² Lexique musical en Annexe 8

n'ai pas pu essayer de l'appliquer et cela demanderait une oreille musicale extrêmement aiguisée.

Au-delà de hauteur, il est aussi question de tempo et de rythme. Ce sont des notions, que, je crois, tout réalisateur travaille forcément, même sans avoir conscience de leur influence sur la musicalité. La vitesse à laquelle le comédien parle influe sur le tempo de la scène et du film. Mais peut-être est-ce aussi l'inverse, le dialogue peut se caler ou non sur le tempo de la scène créant ainsi un espace plus ou moins confortable pour le spectateur. Lorsque Maxime Hurriguen disait son texte trop vite, je lui rappelai que son pas était le tempo de la séquence et donc le tempo de sa parole, son pas était la ligne de basse en quelque sorte et c'est sur cette ligne de basse que pouvait se poser la mélodie des mots. En fait, si cela ne fonctionnait pas quand il disait le texte plus vite, c'est parce qu'il avait en lui deux tempi différents. la parole n'était pas ancrée dans son corps et ne suivait pas sa pulsation interne.

Il y a enfin le cas très particulier de la dernière séquence du film. La fin du dialogue, prononcée par Maxime Hurriguen, était écrite sur partition mais je souhaitais du son direct. Il fallait donc que pendant la prise, il se cale sur le métronome pour qu'ensuite, le rythme et les autres voix puissent entrer sans que le direct et la post-production ne semblent décorrélées. Bien que cela nous ait semblé a priori compliqué, la réalisation n'a posé aucune difficulté. J'étais la seule à avoir un métronome dans les oreilles, je me suis mise à l'endroit où le comédien devait regarder et je lui ai battu la mesure. Lui connaissait sa partie par cœur, comme il aurait appris son texte ou un musicien sa partition. Cela permet donc, certes, le tuilage, mais je crois aussi que cela apporte un poids différent aux mots, un ami qui découvrait le film m'a dit : « à partir de là, je ne sais pas ce qu'il se passe mais je ne l'écoute pas pareil ». Je crois que c'est là que joue toute la musicalité, une voix calée sur un tempo, sur une hauteur, on ne l'écoute pas pareil. Il semblerait qu'inconsciemment, notre cerveau identifie une forme de musique et donc se met dans une position d'écoute différente. Le sens n'est alors plus si important, il n'est pas grave si on ne comprend pas tout, on ressent.

Au-delà de cet exemple très spécifique, je me suis intéressée à d'autres manières de diriger. Bertrand Blier raconte que quand il dirige les acteurs, il les amène à prononcer les mots, les syllabes, les consonnes telles qu'il les a pensées. Il a déjà en tête l'idée de la rythmique et des notes. Eugène Green, me raconte aussi qu'il fait en sorte que la parole de l'acteur se plie à ce qu'il a imaginé du texte. Pour cela, il ne veut aucune intonation

psychologique, car c'est pour lui le contraire de naturel, il demande aux comédiens de parler comme s'ils se parlaient à eux-mêmes. Cela découle d'une analyse très précise des intonations du langage, qui lui a permis de remarquer l'accent musical qui se place à chaque ponctuation (et que nous avons détaillé en première partie de ce mémoire). Or habituellement, quand un acteur joue, comme il veut faire croire qu'il cherche la suite du texte (bien qu'il la connaisse puisque c'est écrit), il reste suspendu. En se parlant à luimême, le comédien gomme naturellement cet effet. Si, il arrive, qu'une phrase ne suive pas exactement la bonne intonation, alors seulement, Eugène Green indique où doit se placer l'accent. L'indication de se parler à soi-même est aussi un moyen d'effacer les effets de rhétorique qui sont présents quand on s'adresse à quelqu'un (on pense et choisi les mots et le ton employés.). Cela permet aux comédiens de ne pas réfléchir, ils doivent juste sortir les paroles et ces paroles sont l'origine des émotions. Au lieu de caler une interprétation sur les paroles, ils doivent effectuer un travail sur eux-mêmes, d'ouverture à la parole, de compréhension de ce que cela représente en termes d'émotion et de compréhension globale du personnage. L'interprétation, pour lui, se situe ailleurs que dans la diction. Les éléments sont plus petits, non pas en effet mais en extériorisation. Il donne comme exemple de cela la fin de Le fils de Joseph, dans lequel Mathieu Amalric interprète un éditeur assez détestable mais qui juste l'espace d'un instant éveille un tout petit peu de sympathie en nous. A ce moment, il est face au fils qu'il n'a pas reconnu et sa mère, la femme qu'il a délaissée. Cette femme est maintenant avec son frère qu'il a méprisé. A cet instant, il décide de ne pas les accuser, il ne dit rien à part « excusez-moi » et ça ne leur est même pas vraiment adressé. Il ne fait pas de grimace, n'hésite pas, il se passe finalement très peu de chose, mais sur la ligne du film, c'est une vague suffisamment grosse pour qu'on la ressente sans doute encore plus fort.

En effet si on écoute bien, l'intonation en est rendue à sa plus simple expression et la variation tonale minimale. Le ton plus monocorde, le rythme plus régulier, rend chaque infime variation plus sensible. L'effort que l'acteur fait pour bien prononcer est aussi un moyen de concentrer toute l'énergie dans la parole pour « lui rendre sa réalité. ». C'est d'ailleurs de là que proviennent les liaisons, plus qu'une recherche esthétique, c'était d'abord une aide au jeu d'acteur. La musique qu'on en retient, ne se balance pas comme chez Blier, n'est pas instable et hypnotique comme chez Lars Von Trier, n'est pas ludique et variée comme chez Wim Wenders, c'est plus comme de la musique répétitive dont les variations si rares et si minuscules soient-elles, sont en fait toute l'essence du morceau.

Au-delà, de cette sensation générale, ce souvenir linéaire, cela crée un rapport différent aux personnages ainsi qu'entre les personnages.

Et si certains réalisateurs imposent leur musique, d'autres comme Pierre Schoeller, qui décrit l'écriture de dialogue comme quelque chose de plus fastidieux, laisse davantage de liberté à la musicalité des comédiens. Il n'entend pas à l'avance. A priori, on part du texte mot pour mot, et ensuite c'est sur le plateau que se construit la musicalité, l'intention, les accentuations. Tout cela, naît du jeu, provient de la direction d'acteur et de la rencontre entre le comédien et le texte. D'ailleurs, le casting est aussi un lieu d'écriture, de fouille du texte avec différentes voix, et le choix d'une voix, permet de mettre en vie le texte et éventuellement de le réécrire. En fait, je crois qu'on peut difficilement se départir complètement de la musicalité propre des comédiens. Il en va de même pour Laurent Cantet qui travaille beaucoup avec l'improvisation. Il écrit d'ailleurs des dialogues qui ne sonnent pas oral pour que, justement, les comédiens s'en défassent, et que personne ne s'attache aux mots écrits. L'écriture se fait alors au fil de castings (qui commencent avant la fin de l'écriture) et répétitions improvisés qui construisent les personnages et surtout leur musicalité. Cela est d'autant plus possible, qu'il choisit souvent des comédiens non professionnels qui sont proches du personnage, nul autre qu'eux ne sait donc mieux comment ils parlent.

Entre ces deux pôles, on peut s'arrêter sur le travail de Quentin Dupieux, qui a aussi, je crois, une forme de musicalité propre. Il est comme Eugène Green, très attaché au texte écrit qui doit être prononcé au mot près. Cependant, il laisse aussi une belle part à la musicalité propre du comédien. Il insiste sur le fait que ce dialogue très écrit doit être très naturel et la musique qu'il contient instinctive à la lecture. Ce qu'il avait imaginé, vient alors facilement à la bouche du comédien mais il ne contraint pas. Il explique que si la partition est bonne avec un bon musicien, ça fonctionne. Souvent, il réécrit une fois qu'il a trouvé le comédien, pour ajuster. Par la suite, il monte très peu les dialogues, il ne dynamise pas, n'enlève pas les vides, au contraire, il lui semble que c'est là-dedans que se trouve la vie. Conserver l'ensemble du dialogue dans sa continuité lui permet de préserver la musicalité propre des comédiens.

Annie Mercier raconte dans une interview de Joëlle Gayot diffusée sur France culture dans *Une Saison au théâtre*, son rapport à sa propre voix et le rapport plus général du comédien à sa voix. La voix selon elle, est un paysage, un timbre, un intérieur, une musicalité, une identité qu'il n'est pas possible de dissocier de la présence. Parfois elle

est contre sa propre voix, parfois elle lui en veut quand elle la lâche ou la trahit mais elle reste une partie d'elle-même. Cette voix se travaille, les comédiens apprennent à la placer, la connaître, l'apprivoiser. Ce travail passe par le souffle mais aussi par un travail de l'imaginaire qu'il faut nourrir : par exemple imaginer l'espace dans lequel elle doit résonner influera sur le timbre. Surtout cultiver les silences. C'est du silence que naît la musique de la voix. Elle insiste aussi sur l'importance du rythme et de l'articulation. Le comédien doit savoir comment la langue, les voyelles, les consonnes sonnent. Elle pense beaucoup au mouvement, à la musicalité quand elle travaille. Chacun a une musicalité différente, elle ajoute « on me dit souvent que je tape sur les mots mais c'est parce que j'ai l'impression que c'est aussi un tambour, la voix. » Et si chaque comédien a sa musique interne, il y a par conséquent des textes qui correspondent plus à une voix qu'à une autre, qui correspondent au timbre, au rythme, au phrasé...⁶³ Selon Eugène Green, pour incarner un texte composé par un autre homme, le comédien doit assimiler le texte, incorporer le souffle des mots avant de s'ouvrir sur le monde extérieur. Et c'est ce mouvement, entre son intérieur fermé et le monde autour qui est la vie de l'homme et permet d'incarner la parole.⁶⁴

Après l'étape d'écriture, nous avons parlé avec Eugène Green de la direction d'acteur, de la mise des mots dans la bouche des acteurs.

c. Le rôle de l'ingénieur du son

Si une grande partie du dialogue se décide à l'écriture et relève du scénariste et du réalisateur pour ce qui est de la direction d'acteurs, je souhaitais réfléchir à comment l'ingénieur du son peut aussi contribuer à le rendre musical ou du moins à capter cet aspect musical. « Le premier objectif de l'ingénieur du son qui enregistre des dialogues doit être de capter la musique des mots et le timbre exact de la voix qui parle. S'il y réussit, il introduit dans le film un élément de « sens » saisissable même par les spectateurs qui ne comprennent pas un mot de la langue utilisée. » ⁶⁵ écrit Eugène Green. La question du timbre est très importante en prise de son musicale, on prend le temps de placer le bon micro à l'endroit exact, pour le timbre parfait. Au cinéma, les contraintes sont sans doute plus grandes mais l'enjeu est le même. Stéphane Bucher, nous explique qu'il est content de son travail quand il a pu placer le bon micro, au bon endroit, au bon

⁶³ Annie Mercier, *La Voix*, Une saison au théâtre, émission France culture du 04/03/2018 interrogée par Joëlle Gayot

⁶⁴ Eugène Green, *la parole baroque*, éd. Desclée de Brouwer, 2001, p87

⁶⁵ Poétique du cinématographe, notes, Eugène Green, Acte Sud 2009, p 104

moment. Préserver le timbre de la voix comme celui d'un instrument, c'est aussi préserver toutes les nuances, et toute la musicalité qui s'exprime à travers la maîtrise de ce timbre par l'interprète.

Pierre Schoeller raconte que ce qu'il attend de l'ingénieur du son, c'est qu'il comprenne le jeu des comédiens et le cadre. Il doit être sensible au grain de voix, et comprendre la place que prennent les voix dans l'acoustique. Encore une fois, comme le musicien, le comédien place sa voix dans l'espace et l'ingénieur du son de plateau, doit trouver l'endroit où le rapport de la voix au lieu est juste. Il souligne également que c'est le comédien qui donne le rythme et on le perçoit tout particulièrement au casque et le son est un excellent indicateur du jeu des comédiens. Il explique enfin que les comédiens ont une énergie de jeu, de souffle, de voix, il y a des trous et des accents, c'est ce qui fait parfois les faiblesses mais aussi la vie. La personne la plus proche de cette énergie, qui y est la plus sensible est la personne qui perche. Cette écoute privilégiée de l'équipe son peut permettre de donner des conseils, répondre à des interrogations du réalisateur. Olivier Le Vacon raconte que selon le rapport qu'il a avec le réalisateur, il peut conseiller une reformulation, un changement de mots. Cette proposition est très intuitive, elle répond à une sensation que quelque chose ne marche pas, l'objectif est finalement que cela aide le jeu et l'intonation, et que la phrase sonne mieux, plus juste.

Cela rejoint une situation que j'ai vécue sur le TFE réalisation sur lequel j'ai travaillé cette année en tant qu'ingénieur du son. On pouvait observer une situation de dialogue un peu particulière. En effet, dans toute une partie du film, les deux personnages comptent (l'une compte de l'argent puis les moutons et l'autre compte les baleines pour s'endormir). On a donc une succession de petites séquences dont le son direct est constitué essentiellement de nombres énoncés, les personnages étant selon les séquences plus ou moins fatiguées, plus ou moins déprimées. A la lecture du scénario, l'image qui m'est venu en tête est celle d'un corps de violon qui répéterait une même corde frottée pendant un temps par exemple 3 mesures de La en noires, puis séquence suivante, les deuxièmes violons répondent par 3 mesures de Mi en croches, et par des variations de tempo, de hauteur et de rythmes, on peut créer une direction globale à ce passage de film, faire passer le temps, l'accélérer, le ralentir, emporter le spectateur dans un mouvement global ou au contraire lui faire sentir des transitions bancales et inconfortable (en passant du binaire au ternaire soudainement, en introduisant des syncopes, en changeant radicalement de tempo ou en combinant plusieurs de ces options.) Evidemment, je n'ai

rien mis en place avec ces termes dans la mesure où la réalisatrice n'était pas musicienne et n'aurait pas pu s'y retrouver. Cependant, j'ai quand même discuté des variations de tempo nécessaires à prendre en compte dans la continuité et j'ai fait un tableau que j'ai transmis à la scripte dans lequel en face de chaque séquence je notais Tempo A, B, C ou D (le A étant le plus rapide et le D le plus lent) et les indications « régulier » ou « irrégulier » 66. C'est avec cet outil en tête que la réalisatrice a répété avec ses comédiens et si de toute manière ils auraient travaillé les différents stades de fatigue au jeu, je crois qu'avoir conscience de ce rythme a été un outil extrêmement précieux tant pour elle que pour la scripte. Certaines séquences, ont d'ailleurs été finalement travaillées au métronome pendant les répétitions et nous lancions un métronome juste avant de tourner pour que les acteurs s'imprègnent du rythme de la séquence (en le coupant au « action »). Pour conclure, en collaboration avec la scripte, l'ingénieur du son qui prête nécessairement une attention toute particulière au dialogue a une certaine conscience de leur rythme et donc aussi du rythme global du film ce qui peut être une indication très utile sur un tournage.

Enfin, l'ingénieur du son, de par son écoute peut aussi s'impliquer et potentiellement discuter du jeu des acteurs, du moins répondre à une question du metteur en scène quand il le demande. De ce jeu d'acteur dépend la musicalité. Par exemple, sur ce même tournage, nous avons enregistré une voix off d'un personnage en son seul. Ce personnage est caractérisé dans le film par sa vitesse d'élocution, et son aspect monocorde, il faut que l'on puisse identifier ce personnage dans la voix off, je contribue donc en m'assurant de la concordance des tempi et des tessitures avec les moments IN. Jean-Pierre Duret raconte comment une fois un comédien vient le voir car il n'arrive pas à jouer une scène. Par une simple indication comme « moins fort » cela peut se simplifier. Le but n'est pas de faire de la direction d'acteur à la place du metteur en scène, il n'aurait pas dit « joue plus proche de toi, pense le de telle ou telle autre manière ». Il ne demande pas non plus de parler moins fort pour des questions techniques, mais simplement, parce que, de par son écoute, il sent que la nuance est ailleurs. Penser ainsi le dialogue, autrement qu'en intention, autrement que par le sens des mots, donne d'autres outils, d'autres termes qui complètent et peuvent aider à jouer de par leur aspect non intellectualisé.

-

⁶⁶ Annexe 7

Pour conclure, de par son écoute, l'équipe son est la plus sensible à la musicalité du dialogue. Si ce ne sont pas nécessairement des questions qui se posent concrètement sur le plateau, en réalité, on travaille essentiellement à créer et préserver la musicalité tout au long du tournage.

2. En post-production

a. Influence du dialogue sur le montage son

Pour davantage comprendre la place du dialogue, et la manière dont il était pris en compte dans le montage son, j'ai interrogé Valérie Deloof. Cette partie est donc basée sur ses propos ainsi que mon expérience personnelle sur mon TFE.

Le dialogue est le squelette du film (notamment dans le cinéma français souvent très bavard), il influe donc nécessairement le reste de la bande son (bien que ce ne soit pas toujours intellectualisé) et ce à plusieurs niveaux. D'abord, le direct a une incidence sur la couleur générale du son du film. On va potentiellement le corriger (si une voix est trop dure, trop agressive, trop nasillarde) mais dans la mesure où l'on cherche une cohérence de la bande son, les sons que l'on va intégrer seront instinctivement de couleur proche de celle des directs. On cherche souvent à harmoniser la bande son, parfois à aller dans la dissonance mais toujours finalement par rapport au direct. Par exemple, lorsqu'on veut mettre en avant le sens des dialogues, le montage son va se placer ailleurs, en contraire, pour que le dialogue ressorte. A l'inverse, quand la sensation est plus importante, le montage son va davantage accompagner le dialogue. Par exemple dans Les revenants de Robin Campillo, il y a une scène où les personnages chuchotent autour d'une table sans qu'on ne les comprenne vraiment. Pour amplifier l'effet, le montage son et la musique se placent dans le même registre que le direct. Il s'agit là d'un cas très particulier, où la voix est utilisée pour ce qu'elle évoque (de parole et de sens) mais où le sens des mots n'a pas d'importance, il n'y a pas de discours à transmettre mais une impression. Valérie Deloof explique que monter du son sur des dialogues c'est comme monter du son sur de la musique, de manière plus évidente pour la musique, on va instinctivement monter en harmonie avec elle que ce soit d'un point de vue tonal ou rythmique. Par conséquent le timbre de la voix des acteurs est extrêmement important, d'ailleurs au-delà de leur physique, ils sont choisis pour leur voix.

Ensuite le débit insuffle un rythme dès le montage influençant la construction du film et cela continue au montage son. La place des silences, les respirations, font aussi le rythme des dialogues, leur musique et laisse par conséquent plus ou moins d'espace au reste du montage son. Si souvent, en comédie, il n'y a presque que des effets sonores, c'est entre-autre parce que pour des raisons d'efficacité, il y a peu de place pour le silence. Le montage son jongle avec le rythme des directs, celui des comédiens et donc celui des dialogues. Chacun a un rythme interne (lors des déplacements par exemple, avec le cadencement des pas), instinctivement les mots prononcés se calent dessus et instinctivement on le suit en montage son.

En fait si tout cela n'est pas toujours conscient mais a presque toujours lieu, c'est parce-que notre oreille, est très sensible au phrasé. On retient plus facilement et plus durablement la musique d'une phrase, que les mots qu'elle contient ou son sens d'un point de vue linguistique. C'est ce qui fait entre-autre que parfois les réalisateurs ont du mal à accepter un double ou une post-synchronisation (même si elle est mieux jouée que dans le direct) lorsqu'il s'est habitué à une musique présente dans le direct pendant plusieurs semaines de montage. Et finalement, puisque la musique est ce qu'on retient c'est sans doute, que c'est une information importante pour notre cerveau.

Au-delà de l'accompagnement ou de la création de dissonances, on peut jouer sur la musicalité d'un comédien en cherchant des doubles ou en faisant de la post-synchronisation. Certains réalisateurs comme Pierre Schoeller, construisent d'ailleurs beaucoup de la musicalité des dialogues à ce moment-là. Il explique que ralentir un mot, changer un dialogue par un autre, crée de la densité dans le direct. Pour lui, au montage, se rejoue tout le rythme du film. Il y a aussi des outils comme l'autotune ou le plugin TRAX. Souvent pour des questions de raccords (une séquence coupée plus tôt que prévue doit être conclusive alors que la phrase a été jouée suspendue), on peut pitcher vers le bas une fin de phrase par exemple. On peut aussi ajouter des accents en pitchant un peu vers l'aigu certaines syllabes pour un effet comique ou casser l'aspect monocorde d'un comédien qui manquerait justement de musicalité. Parfois aussi, on change le rythme des dialogues, toujours à priori pour des raisons techniques de raccords mais finalement, l'objectif est de retrouver une musicalité et un rythme global cohérent qui se serait perdu au montage. Malgré tous ces petits ajustements, généralement on conserve la musicalité propre du comédien.

Dans le cinéma français, on utilise avant tout le dialogue comme vecteur de sens, et c'est donc dans les autres plans sonores comme les ambiances que la parole peut devenir « seulement » de la matière sonore. Parfois, il est même impératif que ces dialogues ne soient pas intelligibles, pour ne pas attirer l'attention du spectateur. Cela ne signifie pas non plus que ces dialogues ne sont pas nécessaires, ils sont utiles pour transmettre l'ambiance de l'endroit et la vie. Le sens des mots ne nous intéresse donc pas, en revanche leur musique est essentielle à la séquence. C'est ce que nous allons observer dans les deux parties suivantes.

b. Les post-synchronisations d'ambiance, entretien avec Frédérique Liébaut

Frédérique Liébaut est directrice de plateau pour des post-synchronisations. Elle s'occupe tout particulièrement des post-synchronisations d'ambiances. C'est-à-dire créer, le plus souvent en auditorium, de la parole, de la matière vivante pour le montage son, pour donner une présence aux figurants éventuellement visibles à l'image mais aussi et surtout, pour donner vie au off. Il ne s'agit pas de meubler mais bien de participer à la construction sonore, en s'intégrant à la narration et à l'esthétique du film. C'est une étape particulièrement intéressante pour nous car c'est un endroit où la parole est au centre du travail, où l'on va l'explorer dans toutes ses dimensions pour produire du sensible, du vivant sans que le sens n'ait de nécessité narrative. Et même, au contraire, il faut être à un autre endroit que le direct, jamais dans le commentaire. « L'image ne nourrit pas, à cette étape, c'est nous qui nourrissons l'image, il faut inventer tout ce qui n'existe pas. » Dans ces ambiances, ce qu'on ne voit pas est le plus important. Elle dit qu'il y a une matière renouvelable qui nous est propre, c'est l'imaginaire et c'est la source principale de cette étape.

Son travail commence par de la recherche, historique, culturelle et l'écriture d'un cadre et des textes qui vont être dits. Ceci se fait en partie avec le monteur son afin de déterminer des densités, des couleurs, des humeurs qui renforceront la narration. Cette première étape d'écriture en amont de l'enregistrement est nécessaire car l'improvisation hors contexte a souvent pour défaut de réactiver les stéréotypes de représentation. Cela a aussi pour but de créer une matière propre au film, des ambiances qui ont une personnalité, apporter de la diversité. Elle cherche donc des situations banales s'inscrivant dans le contexte du film et qui produiront des rythmes différents. Les enjeux sont la justesse historique, culturelle, humaine mais aussi les variations de rythmes, d'humeur et d'espace. Le tout est pensé comme une musique. Elle s'appuie aussi sur l'humeur de la séquence, cherchant parfois à accompagner l'image et d'autre fois se plaçant plutôt en

contrepoint. Elle crée des plans, comme plusieurs voix d'une fugue, par exemple, quelqu'un peut rire derrière une situation dramatique. Il s'agit toujours de donner de la profondeur et du mouvement.

Chercher une matière riche et intéressante stimule l'imaginaire des comédiens et c'est sur cet imaginaire qu'ils vont s'appuyer pour trouver leur vitalité. En effet, il ne s'agit pas ici d'interprétation dans le sens où il n'y a pas de psychologie, mais de situations qu'il faut construire et nourrir. Les comédiens doivent être au plus proche d'eux-mêmes, dans leur propre écoute et il faut travailler vite. Alors elle fait des castings de voix et d'énergie, comme elle choisirait différents instruments pour constituer les pupitres d'un orchestre. Chacun a une mélodie propre, un timbre, une manière de phraser, de respirer. Quand elle écrit, elle entend le rythme, plutôt rapide ou plutôt lent, c'est le comédien qui apporte ensuite le reste de la musique.

Il y a aussi des éléments très concrets de timbres, de hauteur, d'engagement corporel à trouver et travailler. Le timbre est un élément essentiel de la musique, et tout instrumentiste sait varier le timbre de son instrument, le maîtriser, en jouer. La qualité du timbre fait partie de la musicalité. En auditorium, il se pose une difficulté particulière car on se retrouve dans un endroit extrêmement silencieux or l'oreille s'adapte à l'environnement et on module les fréquences de notre voix en fonction de ce qui nous entoure. Il faut donc que le comédien en prenne conscience pour déjouer cet automatisme naturel et adapter son timbre, la hauteur de sa voix et le niveau de projection à l'environnement du film et non de l'auditorium. Il faut aussi impliquer le corps, qui est l'instrument de musique. On chauffe son instrument avant de jouer, le corps du musicien et son instrument sont complètement mobilisés quand on joue, il en va de même pour les comédiens. Quand le corps n'est pas engagé, ça s'entend, il n'y a pas de voix sans corps et le comédien doit avoir conscience de son propre corps pour pouvoir jouer juste. Ce sont des questions qui ne se posent pas lorsqu'on est « in situ » comme pour les ambiances qu'elle a fait pour Dheepan de Jacques Audiard. Ils sont allés dans la cité où s'était tourné le film et ont fait travailler les comédiens sur les lieux et dans l'espace. Alors naturellement, le timbre et la voix se retrouvent bien placés puisque le corps bouge, et que le lieu est juste. En auditorium, le comédien doit recréer artificiellement sa conscience de l'espace et de son corps dans cet espace, à cet endroit encore un imaginaire riche est nécessaire. Physiquement, il doit y avoir quelque chose qui vibre, qui entre en vibration avec la parole.

Lorsqu'il s'agit de créer une langue, le travail est différent. La langue est extrêmement liée à la culture, si cela n'a pas été pensé en amont, la culture comme la langue ne peuvent pas être vivants. Pour un premier exemple, il s'agissait de créer la langue d'un village, or à l'image, le village ressemblait à un village africain. Il se posait une question éthique évidente dans l'invention d'une langue et d'une culture méconnaissables sur une image tout à fait reconnaissable. Elle a donc mélangé quatre espaces linguistiques : créole (Haïti, Martinique), soninke (Mali, Mauritanie, Sénégal, Gambie et Guinée Bissau), coréen et mongole (et russe pour les enfants. Le travail d'atelier en amont a permis la découverte de chaque espace linguistique dans ses sonorités, ses rythmes, ses chants. L'expérimentation des rencontres rythmiques et mélodiques qui pouvaient se faire a permis d'observer à quels endroits, de quelles manières, ces langues pouvaient s'articuler pour créer un espace sonore habité, une profondeur et un imaginaire. Cela a également permis de trouver immédiatement l'esprit du village pour la séance d'enregistrement qui suivrait. Dans un deuxième cas, celui de Valerian de Luc Besson, il s'agissait de la langue des Pearls et des oulan-bator, des créatures imaginaires non-humaines. Les questions d'éthique et de représentation des peuples étaient donc différentes. Un glossaire a été écrit à partir du latin et de l'anglais, puis elle a écrit des scènes dans cette langue. L'idée était que la structure linguistique soit connue (donc p

roche de celle de la langue des comédiens) avec une accentuation naturelle pour que les comédiens puissent l'utiliser facilement et y mettre de la vie. Par la suite, dans le cas de *Valerian*, Guillaume Bouchateau, le monteur son, raconte qu'ils ont retravaillé ces voix, parfois avec des pitch mais surtout en rajoutant dans souffles d'animaux, des bruits de bouches, tout ce qui va participer à incarner la voix dans un corps, tout en la déshumanisant puisqu'on cherche à l'associer à une créature extraterrestre.

Pour conclure, dans nombre de ces post-synchronisations d'ambiances, ce n'est pas le sens qui est important mais les passages, les éclats, les textures sonores et l'espace décrit par la matière. D'ailleurs, quelle que soit la langue, connue, imaginaire ou étrangère on cherche et travaille de manière similaire. L'objectif est de créer une matière inventive qui corresponde au film, son esthétique, sa narration. Si un cadre et des ressources sont décrit en amont de l'enregistrement, c'est justement pour s'assurer de la richesse de la matière et permettre ensuite aux comédiens tout comme au monteur son, de le briser, s'en emparer, le découper ou encore y ajouter encore de nouvelles choses.

c. Le dialogue comme effet sonore, les dialogues inintelligibles

Nous avons parlé de comment étaient pensées et enregistrées les postsynchronisations d'ambiance plus ou moins habituelles qui servent à apporter de la vie au film. Ce sont essentiellement des cas où l'on ne comprend pas toujours les dialogues mais nous n'avons pas besoin de les comprendre. En tant que spectateur, ce qui nous intéresse est alors le dialogue principal et le son que nous entendons correspond relativement à la sélection qu'effectue notre oreille dans la vie réelle. Qu'en est-il cependant quand on ne comprend pas quelque chose que nous aurions à priori la possibilité de comprendre si nous étions réellement dans cette situation. Qu'en est-il quand nous n'avons pas accès à une information dont nous avons l'impression d'avoir besoin ? En observant plusieurs séquences utilisant ce genre de procédé je crois que quoi qu'il en soit il est difficile pour le spectateur de ne pas avoir accès au sens, ce qui crée souvent des effets de tensions, d'inconfort ou des situations effrayantes. Revenons par exemple, au film Les Revenants de Robin Campillo dont une séquence a été évoquée précédemment avec Valérie Deloof. Dans ce film, les morts ne sont visuellement pas extrêmement effrayants, puisqu'ils ressemblent comme deux gouttes d'eau à n'importe quel vivant. La tension se place dans les moments où l'on sent une communication entre eux sans que l'on puisse la comprendre. Cela ne passe pas que par des mots, mais les mots en font partie. C'est le cas dans la séquence où, de nuit on les voit dormir et l'un d'eux se lève. On perçoit alors comme des murmures, qui traduisent une agitation qu'on ne comprend pas et à laquelle on n'a pas accès. Tout le monde semble immobile et pourtant on entend parler, c'est l'incompréhension qui crée la tension. Il en est de même pour la séquence où ils apprennent leur trajet. A ce moment du film, on sait qu'ils vont quelque part, la question est donc de savoir où. Or encore une fois, on les entend apprendre leur chemin, mais on ne comprend pas le détail de ce qu'ils apprennent. Ce que l'on ressent, ce que l'on reçoit, c'est une foule de personnes inaccessible, par forcément menaçante (car les voix sont apaisées, elles ne sont pas adressées à nous ou au personnage avec qui nous sommes à ce moment-là), mais distante. L'incompréhension d'un dialogue que l'on devrait comprendre, que l'on souhaiterait comprendre crée une distance. En revanche, cette volonté de comprendre justement, augmente, je crois l'attention du spectateur et l'attire vers les autres indices qui se libèrent, vers la musique. Cette séquence d'apprentissage dans Les Revenants justement, se construit en un crescendo puis un decrescendo⁶⁷ qui n'ont pas une amplitude immense, ce n'est pas une vague qui nous submerge, c'est plutôt quelque chose, que l'on saisit presque et qui nous échappe. Il y a les chuchotements, complètement imperceptibles, qui forment un liant, et les unit tous dans la même intention. Sur ce chuchotement, se détachent les gouttes des « t » et « q », plus haut on a les sifflantes et les chuintantes et enfin, les quelques phrases timbrées, qui lorsqu'on ne les comprend pas forment comme des tenues dans les basses. Ces différents éléments, ces petites variations disent aussi la répétitivité de l'exercice (ils sont en train d'apprendre par cœur) de par les intonations qui nous parviennent, et nous sont confirmées, lorsque cela devient intelligible. Ce qui fait musique dans une telle séquence, c'est d'abord les différentes « couches » que l'on a énumérées, comme différents instruments d'un orchestre, mais surtout ces couches forment un tout. Si elles ont chacune une voix à jouer, c'est l'ensemble de ces voix réunies qui traduit le propos et le sentiment. Enfin, elles ont une direction, globale, un phrasé, élément essentiel de la musique.

Dans mon TFE, le texte est ce genre de matière sonore dans la séquence de soirée. Des gens parlent, mais le personnage principal ne parvient pas à s'attarder sur les conversations. Le spectateur, que je souhaitais dans le même point de vue que le personnage principal ne devait pas non plus pouvoir se rattacher à une conversation. Nous avons donc monté au sein des phrases, afin que si un mot ressortait ou si on croyait pouvoir se rattacher à quelque chose, aussitôt cette phrase devenait incompréhensible car composée de syllabes françaises mais de mots inintelligibles. On a aussi enlevé tous les mots accentués, pour créer quelque chose de linéaire et ennuyeux. Ainsi seuls des extraits trop courts pour être interprétés nous parviennent, et il ne ressort de l'ensemble qu'un amusement lointain, un peu banal et clairement sans intérêt. A nouveau, donc, l'inintelligibilité est utilisée pour créer de la distance.

d. En mixage

Le mixeur influera sur ce qui est perçu des dialogues comme toutes les autres personnes responsables du son du film. Jean-Pierre Laforce explique qu'il a une très mauvaise mémoire des mots précis d'un dialogue, par contre, il retient très facilement la musique de celui-ci. Comme évoqué précédemment, la musique d'un dialogue (sa forme rythmique et mélodique) est bien ce qui s'imprime dans la mémoire de nombreuses

-

⁶⁷ Lexique musical en Annexe 8

personnes. Par exemple, on dit se souvenir de la voix des grands acteurs, en réalité on se souvient sans doute autant de leur timbre que de leur phrasé, leurs inflexions, la manière dont ils scandent les phrases, montent et descendent parfois de manière presque imperceptible. C'est beaucoup sur cette musicalité qu'il agit lorsqu'il mixe les directs. Ce travail est extrêmement intuitif, basé sur des sensations. Il n'y a pas de conception précise de la musicalité des dialogues, cela s'inscrit dans la mise en scène générale, du rapport du réalisateur à la musicalité au sens large et la manière dont les comédiens ont été dirigés. En effet, il est difficile de dissocier le jeu d'acteur de la musicalité, en influant sur la musicalité on influe sur le jeu d'acteur. Il ne s'agit pas de créer une musique de toutes pièces à partir de la matière que l'on a mais plutôt d'accentuer certaines choses et en atténuer d'autres. Avec des niveaux, des inflexions, des micros-détails accumulés, on peut donner une direction. On peut ainsi faire jouer les choses un peu différemment par de tout-petits gestes sans que ce soit réellement conscient et explicable. Il dit « Je sais comment ça doit sonner à cet endroit-là, c'est une sensation », finalement on ne veut pas que ce soit beau mais que ce soit juste par rapport au film, pour que l'acteur soit au mieux de ce qu'il doit être. Car ce qui fait qu'un personnage est incarné, ce ne sont pas que les mots écrits, c'est sa musicalité. Et s'étendant au corps, elle contribue à caractériser un personnage, lui donnant du volume, l'inscrivant plus ou moins dans l'espace, on indique la place qu'il prend, la voix crée le corps. Et réciproquement, le bruit du corps, contribue au rythme du personnage et nourrit sa musicalité. Cela rejoint les propos d'Eugène Green à propos des corps des comédiens et de leurs déplacements sur une scène de théâtre. Ainsi, il souligne que les mouvements scéniques et le langage gestuel ont autant de valeur musicale que les mots, puisque qu'ils sont mus par la même « énergie magique » du comédien et sont intimement liés à la situation.⁶⁸

Il est évident que l'intelligibilité est aussi importante, dans la mesure où le spectateur ne tolère pas de ne pas comprendre un dialogue, mais une fois qu'il a eu accès au sens, c'est la musicalité qui fait la réception, la manière dont on ressent le dialogue et dont il porte jusqu'à nous. En fait, si elle est si importante, c'est sans doute parce que c'est ce qui s'échappe des personnages (et même de chacun d'entre nous dans la vie de tous les jours). Si on peut choisir ses mots, il est plus difficile de maitriser sa musicalité, elle est plus profonde que le discours linguistique et transporte la puissance émotionnelle. Ce à quoi elle tient est difficile à appréhender, car ce sont des notes, des nuances certes, mais dont

_

⁶⁸ Eugène Green, *La parole Baroque*, éd. Desclée de Brouwer, 2001, p160

les variations sont trop précises pour être notées sur une partition comme on a pu le voir un peu plus tôt.

Stéphane Thiébaut commence aussi par me parler du fait que la musicalité (caractérisée par le rythme, le phrasé) est ce qui fait les personnages et ce qui caractérise les grands acteurs. Pour autant, il ne parle pas beaucoup de musicalité en auditorium de mixage. Excepté peut-être pour Barbara de Mathieu Amalric mais c'est parce que la musicalité est inhérente au film et au personnage. Elle n'est pas tant une question de mixage que de mise en scène, un geste depuis l'écriture du film, un geste qui prend racine dans le personnage de Barbara lui-même. Et surtout, la ressemblance à Barbara, le personnage se construit dans le jeu d'acteur. Il y a quelque chose d'intéressant à noter dans ce film, je crois, c'est la facilité avec laquelle on passe de la voix de Jeanne Balibar à celle de Barbara dans les archives, sans parfois s'en rendre compte. Il y a évidemment une scène dans la voiture, où chaque champ et contre champ est une alternance de prise de vue du tournage et d'archive si bien qu'on ne sait plus où et la vraie et où est la fausse Barbara. Cela provient du montage et d'un travail de transitions plus ou moins longues. Il a parfois « sali » le son pour lui redonner la couleur de l'archive, parfois non. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est que sali ou non, quand Jeanne Balibar parle pour Barbara, on y croit alors qu'elles n'ont pas le même timbre de voix. Cela signifie que la caractérisation d'un personnage, relève du jeu d'acteur et n'est pas tant dans le timbre de sa voix que dans sa prosodie, sa musicalité. Ce sont le phrasé et l'interprétation qui font le personnage. On peut accentuer certaines syllabes, certains mots, certaines phrases pour marquer davantage une direction ou un rythme, on peut déterminer des personnages dominants et dominés mais la base existe déjà, elle est dans le jeu d'acteur. C'est en fait un prolongement de la direction d'acteur et c'est sans doute pour cela, que c'est une étape qui intéresse tant Arnaud Desplechin. Il raconte comment il aime jouer avec les pitchs, les niveaux, les équilibres perche – HF, « modifier une note peut rendre une phrase encore plus bouleversante ». Par exemple, dans Roubaix une lumière, parfois, il a pitché vers le haut « je n'ai pas volé » de Sarah Forestier et baissé son niveau, rendant le ton plus enfantin. Simplement parce qu'à ce moment-là, ce ne sont que deux enfants qui ont tué la vieille dame. Il insiste cependant, tout comme Stéphane Thiébaut, que ce ne sont pas toute les scènes, ni même toute la réplique, c'est juste à l'endroit de tension que l'on essaie d'appuyer un peu plus. Avoir accès, ainsi, à la voix du comédien, c'est avoir accès à son âme car il croit que la voix ne peut pas mentir. En revanche, on ne peut pas créer ce que l'acteur n'a pas donné. Le travail du mixeur est de rendre ce qui a été donné par l'acteur comme un lapsus, une erreur, timidement et avec humilité, aller le chercher le tremblement, et le mettre en valeur. Il ne croit pas aux mots dans les films, peu lui importe ce que les gens disent, l'important, c'est l'engagement du corps, et la voix, c'est le corps qui passe par le larynx.

Dans le cas de mon TFE, j'ai fait moi-même une sorte de pré-mix parole avant le mixage. Mon but était, en jouant sur les clips gains, de pousser au mieux la musicalité, créer une seule ligne mélodique en pensant des directions comme si j'interprétais un morceau de musique. J'ai choisi de ne pas faire cela en mixage, car ce travail était trop long pour le temps impartis et que je souhaitais essayer seule plusieurs choses différentes dont je n'étais absolument pas certaine. L'avantage que j'avais aussi à le faire moi-même était que je connaissais tous les dialogues par cœur. Cela aurait été un inconvénient dans bien d'autres cas, mais ici je ne voulais justement plus m'attarder sur l'intelligibilité ou le sens. Je n'écoutais plus ce que les personnages disaient. Je me suis imaginée en musique de chambre, si j'avais été le montage son au piano, qu'aurais-je dit au violoncelle qui jouait les dialogues à côté de moi ? C'est cette question que je me posais pour chaque phrase, et selon la réponse, selon la direction musicale de la phrase, je créais des soufflés⁶⁹, j'accentuais un piano ou un forte. Il est évident que cela aurait été plus compliqué à gérer si on avait eu des problèmes d'intelligibilité (quoi que peut-être que les ajustements réalisés les auraient aussi résolus en partie) ou si il n'y avait eu aucune trace de cette direction musicale dans le jeu d'acteur.

Pour conclure, on ne crée pas une musicalité de toute pièce au mixage, ce sont toujours des ajustements. Le geste que l'on effectue à cet instant est un prolongement de la direction d'acteur qui s'est effectuée depuis le tournage et au cours des choix de répliques au montage son.

_

⁶⁹ Voir lexique

CONCLUSION

La musicalité que nous avons recherchée tout au long de ce mémoire semble intrinsèque au langage. Elle est en fait entièrement induite par la prosodie, si ce n'est que la prosodie est la musique du langage. Ne pas la prendre en compte serait faire abstraction de toute une dimension de la parole, celle qui est en fait l'expressivité, les sentiments et les particularités de chacun. Son interprétation est intuitive, tout comme on reçoit la musique, ce sont des choses que nous apprenons à décoder tout-petits car c'est notre moyen de communication principal.

C'est justement parce que le décodage est intuitif est non conscientisé, qu'elle est intéressante, puisqu'elle permet ainsi de transmettre d'autres informations que ce soit sur le personnage ou des sensations globales. La décrypter comme nous l'avons fait sur de nombreux exemples est un moyen de comprendre les différents enjeux et à quels endroits la musicalité nous touche. Nous avons pu voir que ce sont les contrastes qui construisent la vie mais aussi quand ces contrastes se rencontrent et s'harmonisent que cela crée des émotions. Nous avons vu, qu'une musicalité plus minimale (un rythme très régulier, peu de variations de hauteur) rend aussi chaque changement plus sensible. En fait, chaque scénariste a sa musicalité qu'il place souvent dans une recherche d'oralité, du mot qui sonne. Chaque comédien a aussi sa musicalité de par sa prosodie qu'il va plus ou moins plier à ce qui avait été imaginé à l'écriture dans une recherche de justesse. Finalement, c'est chaque personnage qui a sa musicalité et c'est la rencontre de ces différents instruments, de ces différentes mélodies qui, si elles sont bien harmonisées par le metteur en scène, font la musicalité du film. La suite est sans doute tout aussi intuitive, le rythme du dialogue, du comédien lui-même, induit le rythme du film et de la bande son par la même occasion. Le montage son s'harmonise avec le direct dont le thème est joué par le comédien. Le mixage finalement, assemble tous ces instruments pour être certain qu'ils aient la bonne place les uns par rapport aux autres, et que chaque phrase soit menée au bon endroit. Les professionnels interrogés m'ont souvent répondu que le but est que ça sonne, que ça s'harmonise, que ce soit juste, au bon endroit pour le film, à chaque fois on écoute une intuition, qui est sans doute la bonne, et qu'il faut toujours écouter en premier. Mais peut-être qu'après l'intuition, on peut se demander ce qui se joue musicalement. Les différences de hauteur, de rythme, un phrasé, un accent, tous ces paramètres qui construisent l'intuition et que l'on pourrait parfois accentuer, parfois atténuer, pour aller plus loin. Ce sont tout autant de paramètres à utiliser et prendre en compte quand parfois,

on doute de l'intuition, qu'elle est un peu floue. Ainsi j'ai cherché à travers les exemples, différents outils, différentes rencontres entre les mots, leur sens, le film, le reste de la bande son et leur propre musique. Des rencontres qui, je le crois, contribuent à créer ce que génère le film que cela soit conscient ou inconscient, la musicalité des dialogues, la musicalité d'un film est le fruit d'un geste global de mise en scène et nul ne pourra l'apporter de toute pièce à quelque étape que ce soit.

Bibliographie

- Beller, G. (2005, janvier). La musicalité de la voix parlée.
- Blier, B. (Réalisateur). (1989). Trop belle pour toi [Film].
- Centre Pompidou. (2019, Mars Mai). Exposition Isidore Isou. Paris.
- Cité des sciences et de l'industrie. (s.d.). Les mystères de la voix, 4 notions pour comprendre. Récupéré sur Cité des sciences: http://www.cite-sciences.fr/fr/ressources/bibliotheque-en-ligne/dossiers-documentaires/les-mysteres-de-la-voix/4-notions-pour-comprendre/
- Corneille, P. (1946). Le Cid. Maurice Cauchie.
- Green, E. (2001). La Parole baroque. PAris: Desclée de Brouwer.
- Green, E. (2009). Poétique du cinématographe, notes. Paris: Acte sud.
- Lacavalerie, X. (2011, juillet 15). *Quand Michel Serres parlait de musique* (*c'était passionant*). Récupéré sur Entretiens Télérama: https://www.telerama.fr/livre/michel-serres-n-etant-porteuse-d-aucun-sens-lamusique-les-possede-tous%2C71134.php
- Mercier, A. (2018, Mars 04). La voix, Une saison au théâtre. (J. Gayot, Intervieweur)
- Nietzsche, F. (1973). Par delà le Bien et le Mal. Dans *Oeuvres philosophiques complètes VII* (G. Colli, Trad.). Gallimard.
- Noudelmann, F. (2019). Penser avec les oreilles. Paris: Max Milo.
- Philonenko, M. (2007). Musique et langage. "Revues de métaphysique et de morale" Presses universitaires de France(54).
- Proust, M. (1978). Contre Sainte-Beuve. bibliothèque de la Pléiade.
- Reich, S. (s.d.). Different Trains.
- Romain. (2017, novembre 28). *On est allé chez Bertrand Blier avec Cabadzi pour parler de musique*. Récupéré sur SOURDOREILLE: http://sourdoreille.net/onest-alles-chez-bertrand-blier-avec-cabadzi-pour-parler-de-musique/
- Schönberg, A. (1912). Préface de Pierrot Lunaire.
- SEBBAG, E. (2003, janvier 14). *Egène Green, l'Homme baroque, entretien*. Récupéré sur altamusica.com: http://www.altamusica.com/entretiens/document.php?DocRef=1677
- Université de Groninberg et centre de REcherche en Neuroscience de Lyon. (2018, Février 22). Bercer le cerveau pour faciliter la perception de la parole, résultats scientifiques université de Maastricht. Récupéré sur INSB-CNRS: https://insb.cnrs.fr/fr/cnrsinfo/bercer-le-cerveau-pour-faciliter-la-perception-de-la-parole
- Verlaine, P. (s.d.). Art Poétique. Dans *Jadis naguère*.

- Woehrling, C. (2009). Accents régionaux en français: perception, analyse et modélisation à partir de grand corpus. Informatique. Université Paris Sud-Paris XI.
- Wuillemier, M. R. (1970). De la littérature au cinéma. Armand Colin.
- Zali, A. (s.d.). *L'écriture et la parole, L'aventure des écritures*. Récupéré sur Classes de la BNF: http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signe/parole/index.htm

ANNEXES

ANNEXE 1 : Alphabet Phonétique

Vovelles

	Voyelles		
[a]	dans patte	[0]	dans pot
[a]	dans pâte	[၁]	dans port
[e]	dans thé	[i]	dans nid
[ε]	dans belle	[y]	dans tu
[ø]	dans peu	[u]	dans fou
[e]	correspond à e muet ou	$[\tilde{\mathbf{a}}]$	dans bl <i>an</i> c
	e caduc prononcé, p. ex.	$[ilde{arepsilon}]$	dans vin
	dans fortement	[õ]	dans pont
$[\infty]$	dans beurre	$[\tilde{lpha}]$	dans brun
	Consonnes		
[p]	dans père	[m]	dans mère
[b]	dans bête	[n]	dans nous
[t]	dans tête	[1]	dans long
[d]	dans dé	[r]	dans rond;
[k]	dans car		correspond
[g]	dans gare et guerre		au r français
	dans <i>ch</i> at		prononcé avec le
[3]	dans jeu		dos de la langue
[f]	dans feu	[n]	correspond à gn
[v]	dans vent		dans ligne
[s]	dans once	$[\eta]$	correspond à ng
[z]	dans onze		dans parking
	VA_VCANATION DATE OF THE PROPERTY OF THE PROPE		

Semi-consonnes

- [j] yod, correspond à i dans hier, à y dans yoga, à ill dans tailla, etc.
- [w] correspond à ou dans oui [q] correspond à u dans huile.

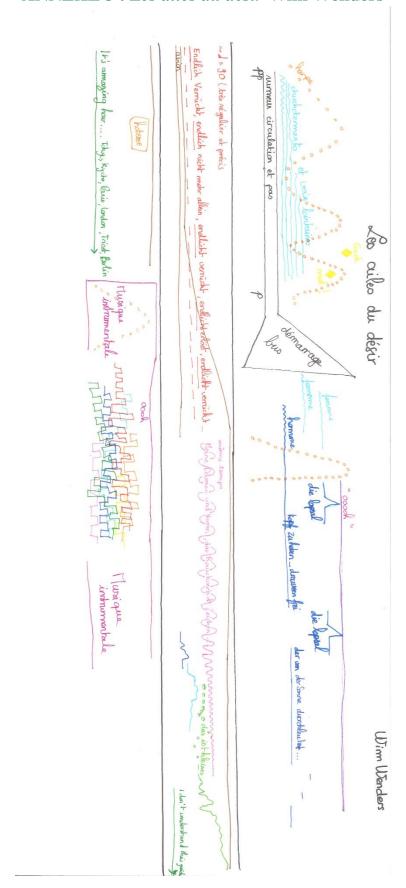
ANNEXE 2 : Description des groupes intonatifs en fonction de la syntaxe

(par Grégory Beller)

-H+H+ : Mise en place de la co-énonciation

-HH : Consensualité acquise
-LL : Niveau neutre
-L-L-: Rupture de la co-énonciation/égocentrage
L'attitude monologale (contour descendant du LL au L-L-) et l'attitude dialogale (contour montant du HH au H+H+) deviennent des descripteurs de contour efficients pour exprimer les modalités suivantes :
-l'incise (parenthèse) : accélération du débit
-la négation : * discordance de point de vue
* Désengagement du locuteur
-la question : * valeur neutre et consensuelle
ノノ? =>
* Changement de thème, demande de confirmation
? =>
* Suscite une réaction, énonciative
?
-l'exclamation : * appel à une convergence de point de vue
* Ironie, égocentrage suivant un consensus
* Surprise, discontinuité dans le fonctionnement de la pensée
<u> </u>

ANNEXE 3: Les ailes du désir Wim Wenders



Annexe 4: Europa Lars Von Trier

EUROPA

Prologue

Lars Von Trier

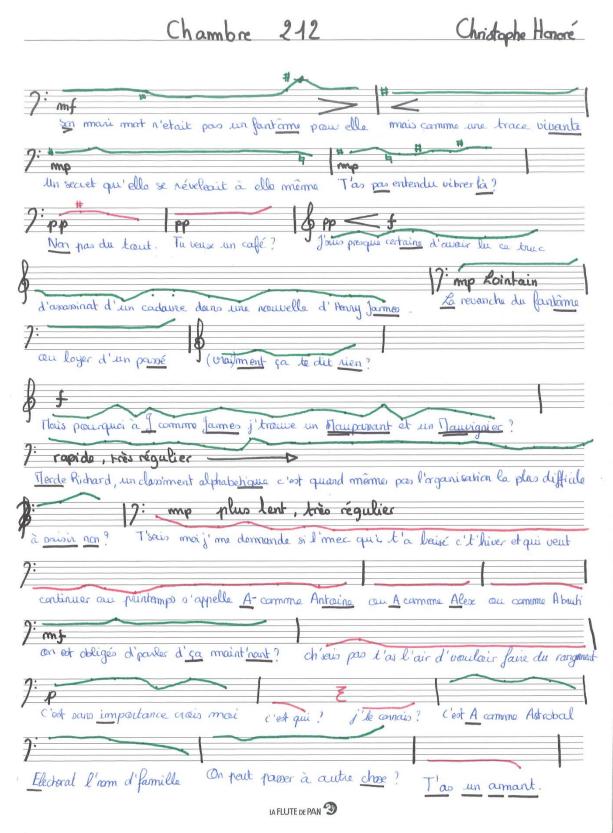






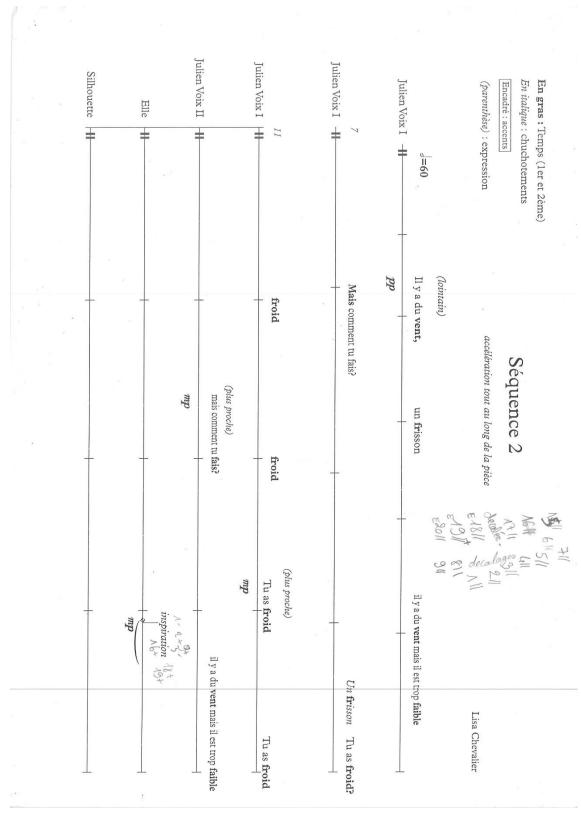
ANNEXE 5 : Chambre 212, Christophe Honoré

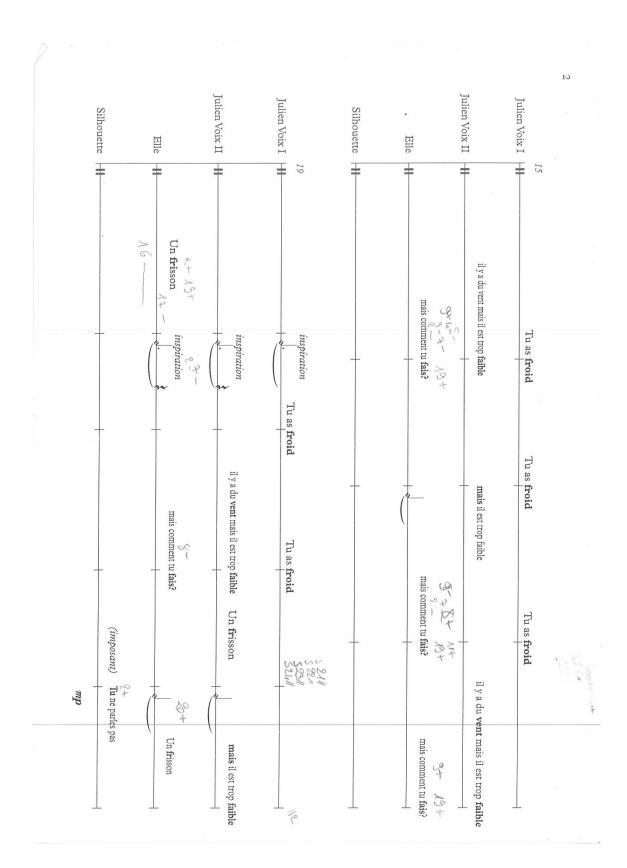


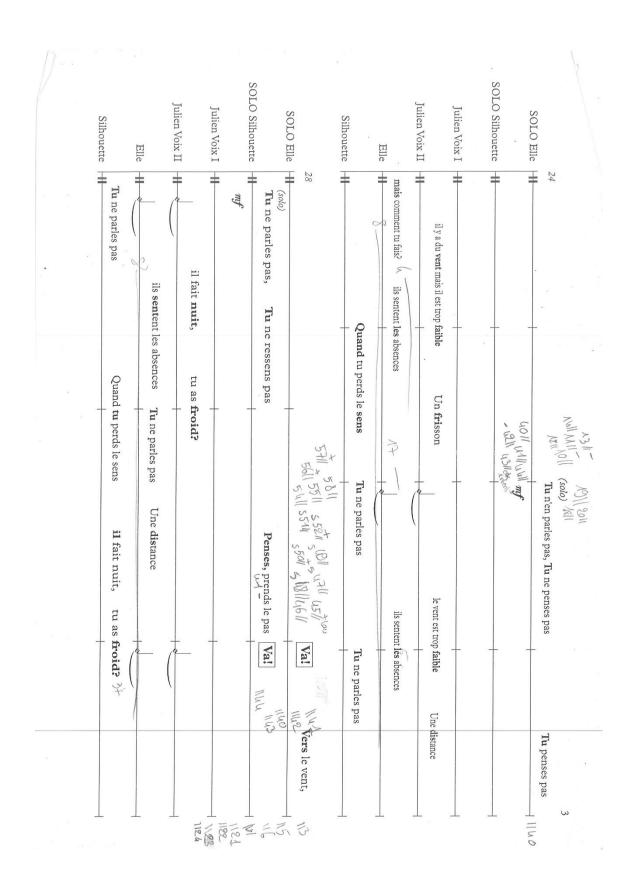


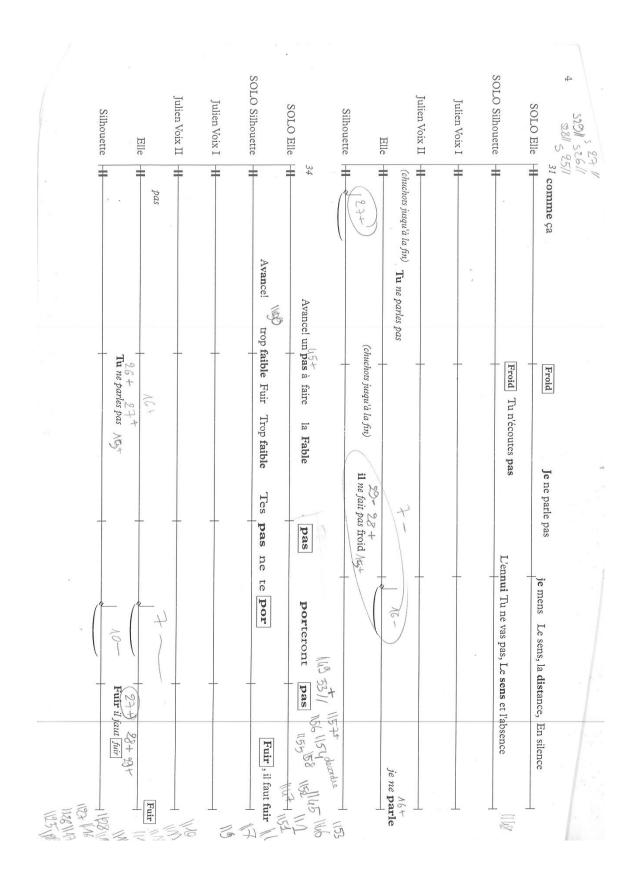
J	l's'appelle Astrabout ch'sois pas qua là Et lu voudrais qu'en passe à autre chose.
4	m
1	Inutile de dramatiser cette histoire, j't'assure. C'est jute une activité sexuelle amu
	f mp
E	7 puis d'ailleurs ça s'est terminé aujourd'hui. Rien qui n'réclame une longu
	mêmu kempo/même vitene
20	eplication entre nous Depris quand dis moi, ta œœualité est devenue une activité
	mf douse et méladieuse
60	etraconjugale! (a fait dos années mon amoreur, qu'on vit comme frère et secur
_	
a	lors ent parfais, comme trai j'imagine je m'permet des aventures qui n'ent vien à vais
_	
a	vec navo. T'sais qu't'os en train d'manancer quelque chose que j'avrais jarmais imaginé?

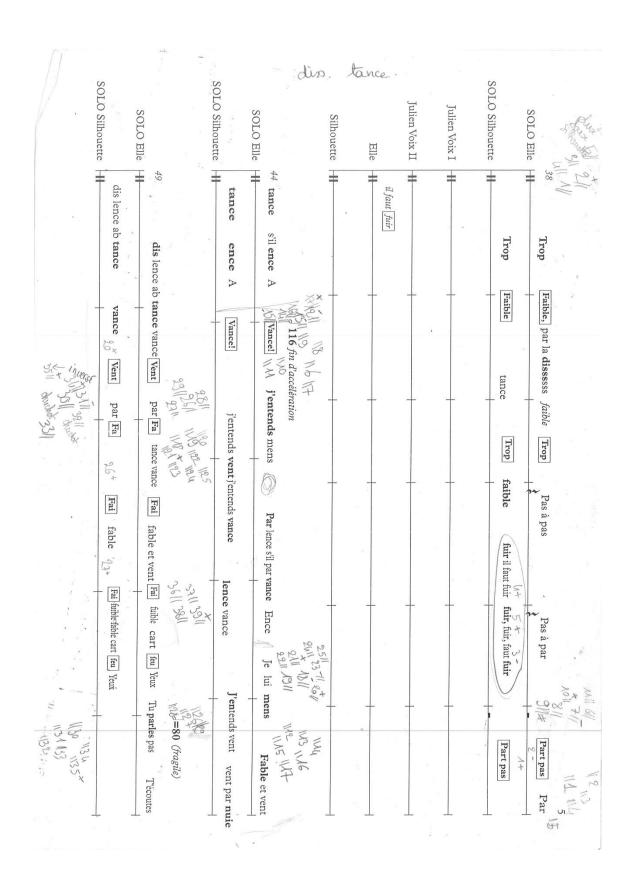
ANNEXE 6: Partitions de mon TFE



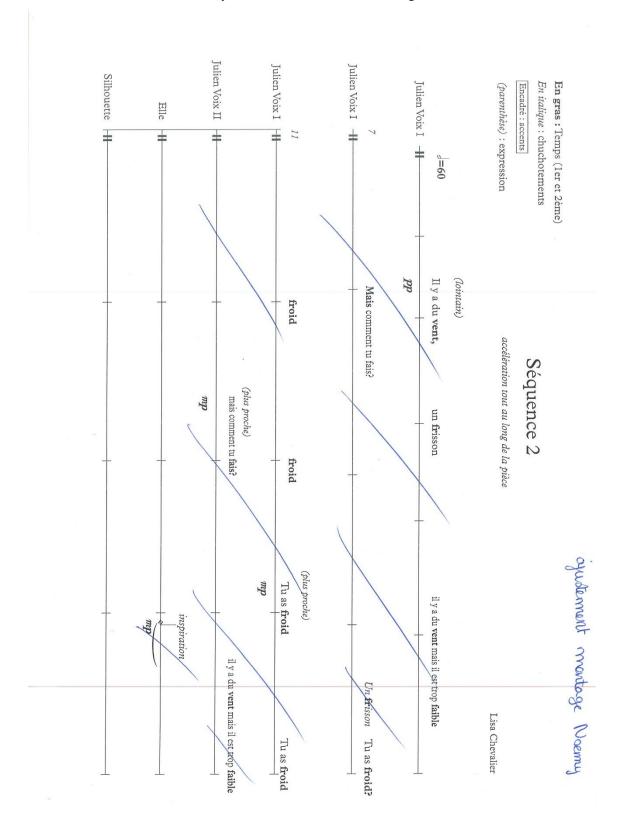


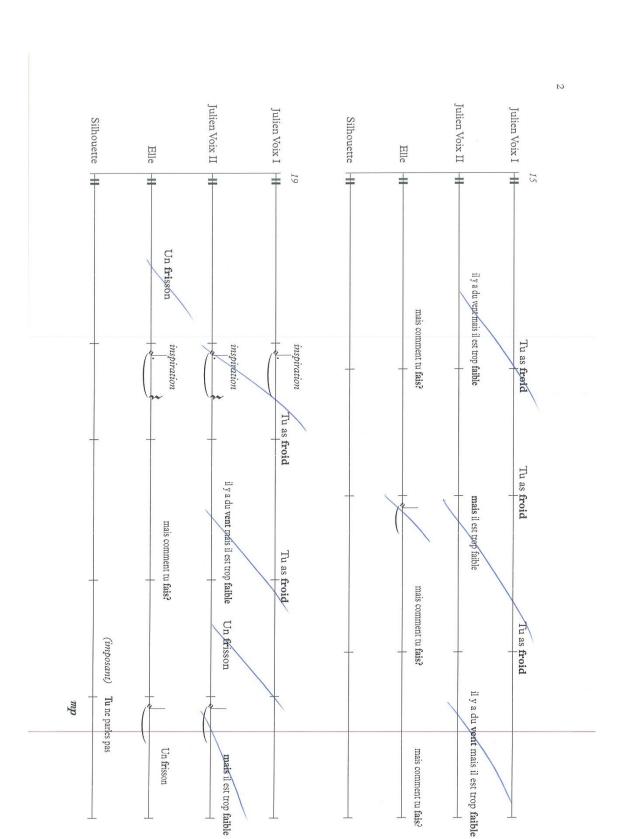


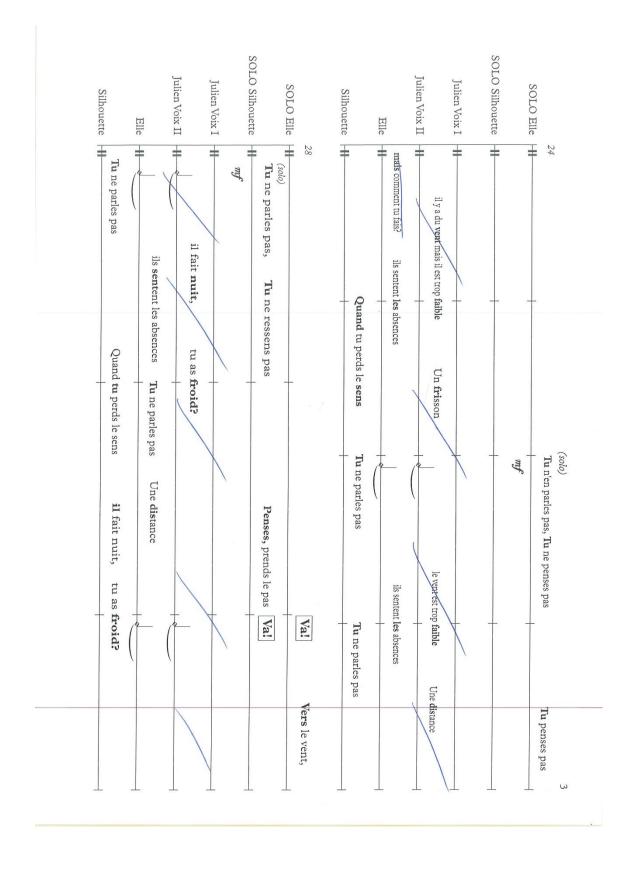


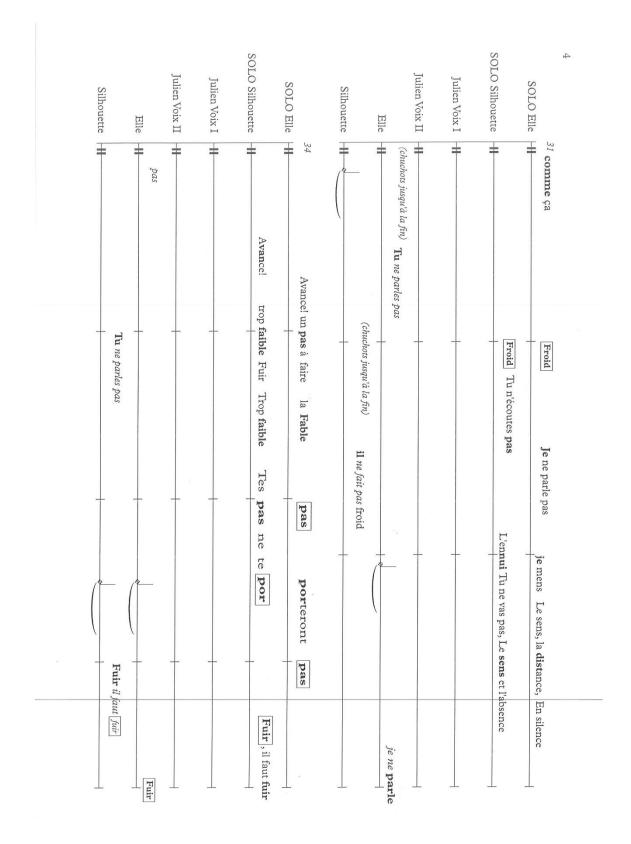


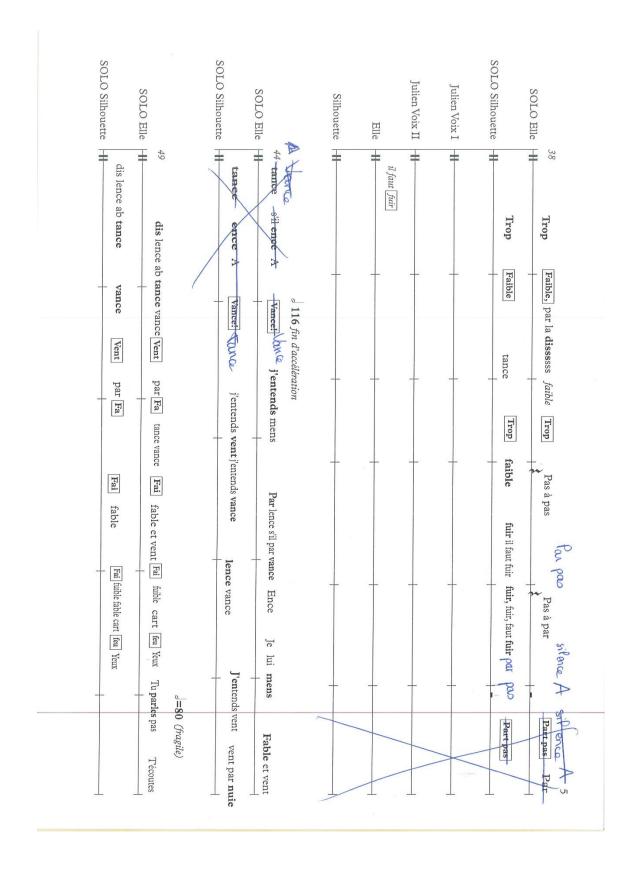
Ajustements effectués en montage

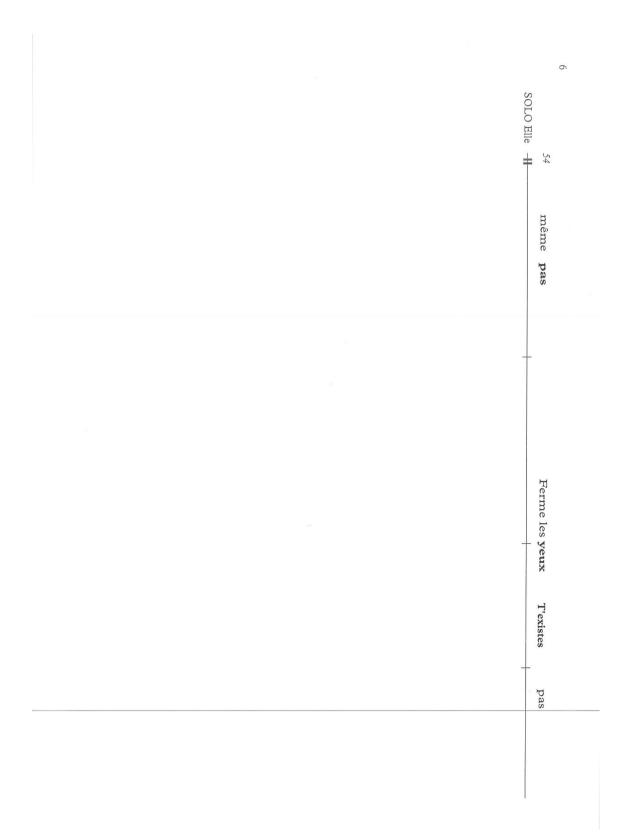












ANNEXE 7 : Les tempi de Les Punaises de Lisa Sallustio

Note : Les tempi sont notés en valeurs relatives : tempo A+ est le plus rapide et le tempo E le plus lent

Séquence	Tempo
9	Rose : Tempo A
	Berlioz : Tempo B
11	Rose : Tempo A
	Berlioz : Tempo C
12	Berlioz : Tempo C
13	Rose : Tempo B irrégulier
14	Rose : Tempo A
	Berlioz : Tempo C
15	Rose : Tempo B
16	Berlioz : Tempo C
17	Rose : Tempo B
	Berlioz : Tempo C
18	Rose cauchemar : Tempo A+
	Rose Travail : Tempo A
19	Rose: Tempo B+ puis Tempo A
21	Rose : Tempo C+ irrégulier
25	Berlioz : Tempo C
32	Tempo E
33	Tempo E

ANNEXE 8 : Lexique musical

Antécédent / Conséquent : Un thème est souvent composé de deux parties qui se répondent : un antécédent (suspensif) et un conséquent (conclusif)

Broderie : Note étrangère formant une dissonance passagère conjointement à la note de départ. (si on est en sol, on observera sol-La-Sol ou bien Sol-Fa-Sol)

Binaire: se dit d'une mesure dont chaque temps est divisible par deux.

Crescendo: augmentation progressive de l'intensité

Cadence : Formule rythmique et harmonique marquant une ponctuation ou une fin de phrase musicale. Il en existe plusieurs formes. La cadence parfaite (succession V-I) est un exemple de cadence conclusive.

Decrescendo: diminution progressive de l'intensité

Demi-cadence : cadence sur un Ve degré de la gamme, elle n'est pas conclusive

Mouvement : Section d'une forme musicale qui en comporte plusieurs. Ils sont séparés dans le temps par une suspension musicale et se caractérise généralement, entre-autre, par leur tempo.

Les Nuances: indiquent si on doit jouer plus ou moins fort. Du moins fort au plus fort :

pp = pianissimo
p = piano
mp = mezzo piano
mf = mezzo forte
f = forte
ff = fortissimo

Ostinato: motif mélodique ou rythmique répété obstinément.

Ternaire: se dit d'une mesure donc chaque temps est divisible par trois.

Thème : dessin musical principal qui fera ensuite l'objet de variation. Ici on l'assimile à la mélodie.

Ton et Demi-ton : intervalles séparant deux notes d'une gamme. Le demi-ton est le plus petit intervalle en musique occidentale. Un ton vaut deux demi-tons.

Seconde (intervalle): intervalle entre deux notes séparées par 1 ton.

Tonalité : Ensemble des relations entre les degrés hiérarchisés d'une échelle de sons ou d'une gamme, par rapport à la tonique.

Références musicales

Je vais entendre encore une phrase de Sole Moi de Pierre Ives Macé

Contes de l'amère loi les poules

Cabadzi x Blier de Cabadzi

Paroles contre l'oubli Thierry Machuel

Dark like me Thierry Machuel

Different Trains Steve Reich

Sequenza III Luciano Berio

Pierrot Lunaire Arnold Schönberg

Wozzeck Alban Berg

FILMOGRAPHIE

Europa, Lars Von Trier

Les ailes du désir, Wim Wenders

Hisroshima, mon amour, Alain Resnais

Trop belle pour toi, Bertrand Blier

Chambre 212, Christophe Honoré

Chacun cherche son chat, Cédric Klapisch

Ptit Quinquin, Bruno Dumont

Le fils de Joseph, Eugène Green

Les Revenants, Robin Campillo

Valerian, Luc Besson

Barbara, Mathieu Amalric

Roubaix une lumière, Arnaud Desplechin