

Henry Spencer rentre chez lui : analyse sonore d'une séquence d'*Eraserhead*

[...]

Il s'agit ici de mettre en application les outils que nous avons décrits depuis le début de ce travail. Le choix de films précis, en lieu et place de la suite "idéale" d'événements telle qu'on vient de l'étudier dans l'exemple du "cambrioleur", s'explique par la nécessité d'avoir une idée nette des consignes externes qui président à la réception du film et de disposer de consignes internes à l'échelle du système textuel tout entier - même si la portion qu'on soumet à l'analyse est très courte, le temps de quelques plans tout au plus. On est plus à l'aise, alors, pour faire des hypothèses sur l'*intentio auctoris* ou pour gloser sur les références inter-textuelles que peut convoyer tel bruit donné.

Les extraits ont été choisis de façon à représenter les trois grands types d'attitudes des cinéastes par rapport au bruit, attitudes que nous avons rencontrées au fil de ce qui précède dans trois types de films :

- les films narratifs classiques qui, aujourd'hui, racontent une histoire à un spectateur qui maîtrise déjà tout ou presque des conventions utilisées par leurs récits ;
- les films-concerts, qui procurent d'abord des sensations, l'histoire venant au second plan ;
- les films de l'hétérogénéité (on se cantonnera aux films *narratifs* de ce type), qui n'utilisent pas les recettes narratives du cinéma classique et fabriquent autant que possible leurs propres conventions (à l'échelle du film mais le plus souvent à l'échelle de l'œuvre d'un cinéaste donné).

[...]

Eraserhead, réalisé par David Lynch en 1976, représentera à la fois l'hétérogénéité du film expérimental et celle du film-concert. La piste-son originale de ce film, bien qu'elle soit monophonique et encodée optiquement, c'est-à-dire d'une qualité jugée mauvaise par l'industrie phonographique, a d'ailleurs été commercialisée sur disque, puis rééditée sous forme de CD par Alternative Tentacles Records. Analyser un véritable film-concert multipistes aurait nécessité de disposer d'une salle adéquate et d'un projectionniste complaisant, et il ne sera donc pas question ici de la spatialisation réelle des sons dans la "scène" multipistes.

Pour chaque extrait, la méthode d'analyse employée se conformera en gros au plan de la thèse, et donnera lieu à une décomposition en cinq parties :

- 1. SUBSTANCE : les caractéristiques de la substance sonore considérée, son identification par le spectateur ;
- 2. TRAVAIL : le rendu sonore, le mixage ;
- 3. COMBINAISONS : les combinaisons audio-visuelles dans lesquelles le bruit donné est impliqué ;
- 4. ESPACES : les mondes et espaces auxquels il doit être affecté (et/ou auxquels il est effectivement affecté) ;
- 5. FONCTIONS : ses fonctions dans le récit.

Les données visuelles ne seront décrites que très succinctement.

*

Nous avons choisi la seconde partie d'un long épisode qui pourrait se résumer de la façon suivante : "Henry Spencer rentre chez lui après avoir effectué quelques courses". Selon les critères du film d'action, et bien que l'extrait comporte onze plans et dure plusieurs minutes, il ne s'y passe rien : une fois dans sa chambre d'hôtel, le héros fait fonctionner son électrophone, regarde une photographie et voilà tout. Nous ne sommes pas dans le cinéma de l'action mais dans un compromis entre *image-temps* (bande-image), *image-mouvement* (quelques raccords-mouvements entre les plans) et sensation immédiate (bande-son).

1. Henry arrive dans sa chambre ; la caméra le suit en panoramique quand il allume deux lampes, vide son sac de papier kraft, met en marche son vétuste électrophone, dont il pose la tête de lecture à plusieurs endroits d'un disque, puis s'assoit sur le lit et ôte ses chaussettes.
2. Plan rapproché sur Henry pensif et triste, qui tourne légèrement la tête.
3. Travelling sur le radiateur de la chambre.
4. Travelling sur une surface noire et luisante.

5. Retour à l'angle du plan 2 ; Henry regarde ailleurs.
6. Une fenêtre murée.
7. Retour à l'angle du plan 2 ; Henry se lève.
8. Raccord-mouvement sur Henry qui va ouvrir un des tiroirs de la commode.
9. Il fouille dans le tiroir puis va jeter quelque chose dans une casserole remplie d'un liquide.
10. Gros-plan (semi-subjectif) sur une photographie coupée en deux.
11. Henry en train de regarder cette demi-photographie.

Nous limiterons l'étude à deux bruits, celui qui émane de l'électrophone et ceux qui forment l'ambiance qui court tout au long de la séquence.

*

SUBSTANCE. Accompagnant de façon entêtante la musique qu'est censé diffuser l'électrophone d'Henry, un cliquetis se fait entendre dès que l'appareil se met en marche, et continue bien après que la musique ait cessé. Il est constitué d'une suite d'impulsions sèches, grêles, séparées par des intervalles temporels égaux ; l'ensemble des cliquetis forme donc un long objet sonore à entretien itératif isochronique. Un léger grésillement est attaché à la musique. L'ambiance, elle, forme un objet sonore géant, digne d'une pièce de musique concrète ou bruitiste "atmosphérique" ; elle est constituée de plusieurs sons de masse complexe superposés :

- un chuintement continu à profil variable et grain lisse, situé dans une tranche fréquentielle élevée (au maximum des possibilités de rendu du système de son optique), avec un passage plus grave autour du plan 4 ;
- un grondement, continu lui aussi, à profil variable et gros grain, situé dans une tranche fréquentielle basse et nimbé de réverbération ;
- diverses impulsions de fréquence très basse (probablement, là aussi, à la limite des capacités du système), avec une attaque molle et une chute sèche suivie par une très forte réverbération ; les deux impulsions dont la dynamique est la plus forte se situent aux plans 6 et 7.

Mais cet inventaire ne doit pas faire croire que l'*articulation*, pour reprendre le terme de P. Schaeffer vu au premier chapitre concernant les limites des objets sonores, est facile à déterminer. Au contraire, on a plutôt affaire ici à un *continuum* - c'est cette expression de M. Fano qui convient le mieux - dans lequel évoluent avec lenteur des trames sonores éventuellement répliquatives (le processus évoque la métamorphose des images par *morphing*, en vogue actuellement). Aucune de ces trames, d'ailleurs, ne possède un degré de répliquativité élevé. L'auditeur pourrait par exemple penser au sujet du chuintement à une fuite d'air comprimé ou de gaz, et à des bruits d'atelier de fonderie dans le lointain au sujet des grondements, mais la précision de ces lectures est gratuite, et il y en a beaucoup d'autres possibles.

TRAVAIL. Les cliquetis répétés ne subissent pas de variation de substance notable, mais ils sont couverts par l'ambiance du plan 4 au plan 8 sans que l'on sache - effet de masque du dispositif monophonique oblige - s'ils ont vraiment été superposés à l'ambiance durant cette période ou bien s'ils ont été délibérément ôtés. L'ambiance de l'épisode étudié naît et meurt à la faveur de deux coupures nettes synchrones avec le changement de plan (une pratique que rejette le cinéma classique) ; l'effet est d'autant plus violent que les autres ambiances, de part et d'autre de celle qui nous intéresse, possèdent des substances très différentes (au moins au niveau des seuils). Sur les plans 6 et 7, par ailleurs, le travail de mixage est mis en avant, avec des variations importantes de dynamique et des apparitions/disparitions de sons fondus dans le corps principal de l'ambiance.

COMBINAISONS. Les cliquetis sont présentés en combinaison liée : l'électrophone est trop loin et trop peu éclairé pour que l'on ait une chance de saisir une combinaison synchrone qui verrait chaque tour du plateau correspondre à un cliquetis de l'aiguille. L'ambiance se trouve en combinaison semi-libre si l'on pense (option du cinéma classique) que ses sources suggérées se situent à l'extérieur immédiat de la chambre - une lecture quelque peu hasardeuse : comme on va le voir, le problème est complexe car aucune source à l'émission inéluctable ni aucune source manifeste ne sont en jeu ici.

ESPACES. Attachés à l'électrophone, les cliquetis sont identifiés comme le produit du passage régulier de l'aiguille sur une rayure radiale du disque. Ils prennent aisément place dans l'espace de la scène, tout comme la musique, morceau délibérément "sale" et haché au hasard des hésitations du héros quant au passage à choisir ¹.

L'ambiance, elle, se laisse moins facilement localiser, si bien qu'il est possible de la considérer sous trois angles différents : réalisme, hétéro-univers, fosse.

Suivre les consignes valables pour le cinéma narratif classique conduirait le spectateur à la placer dans l'espace de la scène, où elle se lit comme une suite de signes du mauvais fonctionnement de la tuyauterie et de l'éclairage, et aussi comme l'émanation des usines qui ont été vues juste avant cet épisode, le long du trajet d'Henry vers son hôtel (ceci bien qu'aucun plan général n'ait connecté directement usines à hôtel : ce sont des scripts qui nous suggèrent l'existence de ce lien). L'augmentation du nombre et de la dynamique des bruits au centre de l'épisode se verrait alors attribuée à quelque recrudescence de problèmes de plomberie et d'activité industrielle. Il est toutefois possible de lire autrement ce changement d'ambiance en interprétant certaines données visuelles du plan 2 dans le sens d'un passage des sons d'ambiance dans un hétéro-univers. Dans ce plan, en effet, un travelling non motivé (ni le héros ni les objets ne bougent) fait s'approcher la caméra du visage d'Henry qui regarde le radiateur et la fenêtre - du moins peut-on le supposer car les raccords-regards n'ont pas la netteté de ceux du cinéma de *l'image-mouvement*. Ce travelling peut être vu comme le signe selon lequel le paroxysme sonore qui va suivre ce moment où Henry apparaît contemplatif, correspond chez lui à un regain d'intérêt pour les bruits qui l'entourent. Il y aurait donc filtrage des sons par le personnage du plan 3 au plan 7, la fin de ce filtrage étant signalée au plan 8 par la réapparition des cliquetis de l'électrophone. Une telle interprétation est accréditée par le fait que le film contient nombre d'images qui peuvent facilement faire office d'images mentales extraites de cauchemars d'Henry (comme le plan de l'homme défiguré qui actionne de mystérieux leviers).

Mais il est également légitime de vouloir lire l'ambiance comme une pièce de musique (concrète) émanant d'une fosse. Cette lecture s'appuierait sur le fait suivant : c'est l'ambiance, et non la musique tonale, qui bénéficie ici d'un excellent rendu. Le paroxysme central ferait basculer cette musique de fosse du côté "empathique", pour reprendre le terme de M. Chion, car on pourrait considérer qu'elle accompagne, redouble ou souligne l'agitation mentale du héros déprimé ; ce ne serait plus une *création* de son esprit, comme dans la lecture précédente, celle de l'"ambiance médiatisée", ni la *cause* de son agitation, comme dans la première version, celle de l'"ambiance réaliste", mais l'*accompagnement* de cette agitation interne.

Un "nouveau spectateur", c'est probable, n'hésiterait pas entre ces trois lectures. Il n'en choisirait aucune parmi elles, mais se contenterait de la sensation immédiate procurée par cet étrange amalgame de sons. Le film va dans ce sens puisqu'aucune des trois lectures n'est "vraie" ni "fausse", plus précisément aucune d'elles ne permet de trouver dans le récit une cohérence plus grande qu'avec une autre ; la situation est comparable à celle de la réception des clips télévisés, où "le public jouit (...) d'une faculté supplémentaire : il choisit sa forme d'adhésion" (P. Sorlin 1992: 179).

[...]

FONCTIONS. Tous ces bruits possèdent un caractère indiciel, mais leur réplacitivité floue et le flottement quant à leur appartenance au monde de la scène leur permet de tenir d'autres rôles. Si les cliquetis renvoient à l'existence d'une rayure radiale puis, lorsqu'ils se prolongent au-delà de la musique, informent de la vétusté de l'électrophone (puisque'il semble dépourvu d'arrêt automatique en fin de disque), le spectateur disposait déjà du renseignement "matériel de mauvaise qualité", qu'il avait immédiatement tiré du piteux rendu de la musique. Ainsi détaché de sa charge indicielle, ce bruit répétitif et entêtant peut se prêter à d'autres lectures. Le caractère isochronique de sa répétition le tire du côté musical ; en même temps il pourrait fonctionner comme symbole, puisque ce qui arrive à l'aiguille renvoie à ce qui arrive à Henry, c'est-à-dire l'impossibilité de sortir des chemins que d'autres ont tracé pour lui, la répétition infinie des mêmes gestes, faire les courses, enlever ses chaussettes... (Si nous versons ici dans l'impressionnisme ², c'est que le film laisse une grande liberté d'interprétation des données, on l'a déjà signalé).

L'ambiance fonctionne comme indice de l'activité fluctuante de machines, mais comme l'information concernant un environnement de ce type nous a déjà été donnée par l'image (plans de friches industrielles, de tuyaux gigantesques), on pourrait lui faire jouer le rôle de symbole de "la" machine (dont l'étrange homme défiguré tire peut-être les leviers de commande) et des menaces qui pèsent sur quiconque vit dans ses parages (le monstrueux fœtus de la fin du film faisant dans ce cas figure de conséquence de la proximité d'industries toxiques). Toutefois, là encore, au vu de la rareté des plans d'usines au long du film et de l'absence de référence à ce sujet dans le dialogue, il est permis de penser que le "fond" du film n'est pas la dénonciation d'un certain progrès, et donc que cette ambiance demande à être appréciée comme un bruit-contact aux fluctuations de substance avant tout destinées à ravir l'oreille (écoute réduite). Cette lecture est encouragée par le doute déjà vu quant à la spatialisation, mais également par le fait qu'au sein de la séquence les bruits ne servent pas à *faire progresser* le récit. En premier lieu ils ne déclenchent pas de réactions bien nettes chez leurs auditeurs, dont les "liens sensori-moteurs" avec l'environnement apparaissent plutôt "relâchés", pour utiliser la terminologie de G. Deleuze. Ensuite leurs occurrences ne donnent pas lieu à des différences de savoir

entre spectateur et personnages. On dira que leur fonction, comme dans un film-concert, relève plutôt du *climatique* ; chuintements et grondements, qui couvrent d'ailleurs la quasi-totalité du film, installent les spectateurs dans un *bain* sonore dont l'effet consiste :

- chez ceux d'entre eux qui perçoivent les sons de manière traditionnelle, à faire naître une sensation d'"inquiétante étrangeté", de menace diffuse (le bruit comme indice de la présence plus ou moins réelle de machines invisibles, inquiétantes, capricieuses) ;

- chez les "nouveaux spectateurs", à fournir la matière d'une "perception pure", d'un plaisir de l'oreille indépendant des rôles que jouent ou pourraient jouer les sources suggérées dans le récit et/ou le monde narratif.

Pour citer ce texte : L. Jullier, « Henry Spencer rentre chez lui : analyse sonore d'une séquence d'*Eraserhead* », *Le bruit au cinéma. Approche sémio-cognitive des occurrences du bruit dans les films sonores de fiction*, thèse de doctorat, Roger Odin dir., Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 612-619.

1 La musique se voit d'autant plus sûrement ancrée dans l'espace de la scène qu'accidents et imperfections de ce genre sont traditionnellement exclus de la musique de fosse.

2 Afin d'atténuer la gratuité de notre interprétation, signalons que le même bruit (nous en avons déjà parlé au chapitre 3) est utilisé au cours de l'assassinat de la cousine de Laura Palmer dans l'un des épisodes de la série créée par D. Lynch, *Twin Peaks* ; l'assassinat étant particulièrement long, les cliquetis sont aisément lisibles comme la métaphore de l'inéluctabilité (tragique, ici) du cours des choses.