

Bande-son, attention travaux

Qualifier les bandes-son des films de Godard d'objets très *travaillés* est un cliché. Faisons d'abord un sort à toute velléité de comparaison *quantitative* : il n'y a pas *plus* de travail ici que dans le cinéma classique, simplement on n'y pratique pas la *sprezzatura*, c'est-à-dire la dissimulation des traces d'effort (Baltazar Castiglione dans *Le livre du courtisan*). La différence, bien entendu, est *qualitative*. On en aura une idée en observant ce que recouvre le terme de travail : deux acceptions qu'Hannah Arendt étudie dans *Condition de l'homme moderne*, c'est-à-dire *work*, l'œuvre artistique à construire, et *labour*, le travail de soutier, le boulot ingrat. Une anecdote fameuse éclaire cette dualité : un jour, Braque et Picasso sont entrés chez Kahnweiler, leur marchand, vêtus de bleus de chauffe.

- Patron, lancèrent-ils, on vient pour la paye...

Cette tentative de concilier les deux sens du terme se fait aussi chez Godard, et elle est particulièrement perceptible en ce qui concerne la matière sonore. "Je suis le patron mais aussi l'ouvrier, et j'écoute le bruit de la machine", dit-il dans *N°2*, pour finir par s'endormir sur la table de montage pendant qu'une ouvrière projette de prendre sa place ("C'est moi qui devrais être là. J'y serai bientôt").

On se propose ici de mettre en lumière une partie des liens qui unissent technique, idéologie et esthétique dans le monde sonore des films de Godard. La première partie du texte décrit ces liens en les plaçant sous la bannière d'une volonté de *travailler contre* les règles classiques de fabrication d'une bande-son, et la seconde partie traite symétriquement d'une volonté de *travailler pour* construire quelque chose de neuf - volonté qui justifierait à elle seule, a posteriori, le mot de Panofsky en 1946 : le cinéma est une "forme d'art qui doit son existence même à l'expérimentation technique" (1996 : 174)¹.

1. TRAVAILLER CONTRE

Contre ce qui est, et qui n'est pas satisfaisant. Dans *Sauve qui peut la vie*, les spectateurs de cinéma se plaignent :

- "Y'a pas de son, ici, on a coupé le son, c'est incroyable, ça" ;
- "Y'a longtemps qu'y en a plus"...

En faisant lire un manuel "officiel" de prise de sons par quelqu'un qui en peine à déchiffrer même les termes (*N°2*), Godard tire le bilan négatif des cinquante ans du primat de l'image sur le son. On le verra d'ailleurs dans *JLG/JLG* engager une monteuse aveugle en l'exhortant : "Allez, au travail !". Et travailler contre, ce n'est pas de tout repos. Bien que M. Chion laisse entendre que Godard est comme un petit enfant qui prend plaisir à faire le contraire de ce que font les autres (1992 : 110), ce

¹ Travailler contre/travailler pour : il est bien certain que l'on a affaire ici à une convention discursive qui ne prétend pas recouper l'intention autorisée - D. Chateau a d'ailleurs souligné la réversibilité de ces étiquettes. Autre modalité discursive de ce texte qui pourrait se voir mal interprétée : le recours à des paroles prononcées par les personnages des films. Là encore il ne faut y voir qu'un souci de rendre claire la démonstration, et non pas ce que Fr. Jost mettait en évidence à l'issue d'une autre communication, la tentation chez le chercheur de reconstituer la pensée de l'auteur en présumant qu'il met dans la bouche de ses héros ce qu'il a en tête.

n'est pas un jeu d'enfant. A la question "Tu t'amuses bien ?", l'enfant dessinateur d'*Hélas pour moi* répond à l'adulte "C'est toi qui t'amuses. Moi je travaille". Il y a même ici, considérant ce que subissent les règles classiques, un troisième sens du mot travail à prendre en compte, et qu'illustre l'un des spots publicitaires tournés par Godard pour les couturiers Marithé & François Girbaud : "En général les gens vont travailler en pantalon. Eux, ils travaillent le pantalon", dit une voix cependant que le jean "travaillé" fait "ouille, ouille !". C'est le sens de torture, bien entendu.

1.1. Sélection & toilettage

La première règle qui fait les frais de l'attaque, dans l'ordre des opérations techniques, est celle de la sélection des sons "vraisemblables" au regard de l'image qu'ils accompagnent. Si deux personnes discutent en plein centre-ville, par exemple, on n'entend pas forcément le bruit des voitures qui passent derrière elles (*Une femme est une femme*). Godard détourne ensuite ce que M. Chion appelle le vococentrisme en refusant un mixage qui fait subir aux sons non verbaux des variations de dynamique entre les phrases de dialogue².

Résultat, une *compétition* s'organise entre les sons pour l'intelligibilité, contre l'effet de masque auquel les pratiques usuelles du cinéma classique donnent la chasse³. A. Williams parle à propos de cette compétition de "prise de sons démocratique" (1985), mais en matière sonore, littéralement, c'est le plus fort qui gagne, aussi faut-il se méfier de cette formulation. Globalement, Godard rechigne au classique *softening* - l'adoucissement sonore, le "toilettage". Exemple de toilettage, la pratique qui consiste à raccourcir des silences ou des hésitations entre les mots sans toucher à l'ambiance de fond : le monologue de Léaud dans la laverie de *Masculin féminin* exhibe au contraire de très perceptibles changements d'ambiance d'une phrase sur l'autre. Exemple aussi, celle qui consiste à ne présenter que des sons musicaux nimbés d'une queue de réverbération dont l'effet déréalisant aide le spectateur à les ranger dans la fosse : à l'inverse encore, même quand il s'agit de filmer un enregistrement musical, Godard s'ingénie symptomatiquement à demeurer du côté de la vitre du studio où le son est encore brut (les Rolling Stones dans *I+I*).

1.2. Contre la dictature du dispositif.

Il est possible d'opposer, je l'ai déjà dit par ailleurs, une conception *soustractive* du cinéma à une conception *additive*. La première consiste à voir en lui la réalité moins certains détails comme le relief, les odeurs, les goûts... etc., la seconde à n'y voir que des sons + des images. Une question typique du cinéma additif, qui est celui de Godard

² Dans *A bout de souffle*, déjà, la musique reste à bas niveau même quand les acteurs ont cessé de parler. Le mixage vococentriste est ostensiblement moqué dans *Masculin féminin* lorsque l'ambiance disparaît une fois que J.-P. Léaud commence à enregistrer sa voix sur un disque, ainsi que dans *Une femme est une femme*, quand A. Karina fait disparaître le piano en commençant à chanter.

³ "Je voulais te dire...", commence Paul dans *Sauve qui peut la vie*, mais un train passe, recouvrant le reste ; "hé bin, c'est pas triste", répond Denise. Même chose dans *Week-end* : "Si vous aviez entendu...", et un avion passe. La longue confession du début du film est ainsi parsemée de "trous" consécutifs à l'effet de masque. Dans *Le mépris*, cette fonction recouvrante est parfois dévolue à la musique. L'effet de masque est "expliqué" visuellement au spectateur dans *N°2*, par le biais du volet vidéo.

entre autres, consiste à se demander si le son que l'on entend est bien celui des objets que l'on voit simultanément à l'écran. Godard découvrant sa chambre d'hôpital (*Prénom Carmen*), tout comme Lemmy Caution découvrant sa chambre d'hôtel (*Alphaville*) frappe les objets afin d'éprouver leur réaction de sources sonores potentielles. Le cinéma additif jette le doute sur la *causalité verticale* à l'œuvre dans le cinéma soustractif, qui fait croire à l'automatisme de la relation de cause-à-effet qui unit les images des sources sonores et leur rendu sur la bande-son⁴. Nos attentes en termes de correspondances audio-visuelles, basées sur des scripts appris dans le cinéma classique et sur des automatismes mentaux, s'y trouvent donc très souvent trompées⁵. Le spectateur ne doit pas oublier qu'il est tout aussi facile - ou difficile, en terme de "travail caché" - de faire ressembler le film à la réalité que de l'en éloigner⁶.

A bout de souffle ou *Le petit soldat*, déjà, sont des manifestes du cinéma additif en tant que la matité permanente des voix y crée un effet de proximité quelle que soit la distance qui sépare les locuteurs de la caméra qui les filme. Ce parti-pris esthétique infirme d'ailleurs la thèse de P. Braunberger (citée par N. Heinich) selon laquelle des nouveautés technologiques détermineront pour partie le style Nouvelle Vague : le couple caméra légère-microphone servira de moteur au Free Cinema, pas à Godard dont le modèle est d'abord celui du Néo-Réalisme, tournage muet et post-synchronisation intégrale. La même chose se répètera d'ailleurs dans les années quatre-vingt : l'arrivée du micro HF, qui permet de combiner plans larges et empreintes sonores synchrones du "museau" (expression de Barthes qualifiant les scories de la location), ne modifiera pas les partis-pris esthétiques de Godard.

A d'autres moments, c'est un excès de zèle soustractif qui dénonce l'artificialité des choix classiques, lorsqu'une phrase qui chevauche deux plans voit sa couleur sonore se modifier à la faveur du cut (début de *Pierrot le fou*), ou bien lorsque la dynamique sonore suit scrupuleusement les envolées de la caméra sur grue alors que l'effet de *wandering camera* doit traditionnellement se faire oublier (*Week-end*). Une conséquence de l'accumulation de ces pratiques "transgressives" est bien entendu de remettre à l'honneur la bande-son en tant qu'objet presque indépendant, digne d'être apprécié autrement que comme un accompagnement au défilement de la bande-image. "Il faut fermer les yeux au lieu de les ouvrir", dit Godard dans *Prénom Carmen*, en "filmant" avec

⁴ A *Alphaville*, Natacha fait souvent non de la tête en disant oui à Lemmy. Quand l'image a des "ratées" - jeux sur la vitesse de défilement des photogrammes lorsque la fillette du premier volet de *France tour détour* se déshabille - le son continue comme si de rien n'était, se désynchronisant pour bien montrer que tous deux ne sont en aucun cas solidaires par nécessité technique. Synchroniser, c'est tout un travail : "Nous interrompons un instant nos émissions afin de procéder à la synchronisation de nos réseaux", entend-on à la radio d'*A bout de souffle*.

⁵ Un geste anodin, comme celui de Nana qui referme son manteau dans *Vivre sa vie*, semble déclencher l'occurrence d'un bruit sans rapport causal. Un passant anonyme de *Sauve qui peut la vie* tourne la tête comme s'il avait entendu le dialogue qui résonne dans une fosse. Un bruit de moteur sur un visage éclairé par une lampe qui bouge suffit à faire croire que le personnage roule en voiture la nuit - *Hélas pour moi* - quand il est seulement dans sa cuisine.

⁶ Ouvrir ou fermer la porte du café, au début de *Masculin féminin*, reste sans effet sur l'ambiance de fond, alors qu'à l'extérieur la circulation automobile fait rage ; "La porte !", réclame pourtant sans cesse le héros... Lorsqu'on voit la main de Godard jouant le mixeur-son à la fin de *N°2*, les gestes qu'il fait ne correspondent pas au mixage pratiqué simultanément ; dans le même film, l'arrivée de l'*auricularisation interne*, selon l'expression de Fr. Jost, n'était pas toujours synchronisée avec le moment où le personnage à l'écran se coiffait du casque stéréo.

sa “nouvelle caméra qui fait de la musique”, et qui n’est autre qu’un banal ghetto-blaster.

1.3. Coups de ciseaux.

La contestation la plus spectaculaire du *softening* passe par la transposition au sonore du coup de ciseaux réservé à la pellicule. En lieu et place du travail d’invisibilisation classique - au demeurant, à la portée d’un débutant - Godard instaure une exhibition de la mise en chaîne du sonore. Cette exhibition se traduit d’abord par de fréquents refus du shuntage doux : le passage d’un son à l’autre devient aussi brutal que le cut d’un changement de plan (particulièrement démonstratifs, les débuts d’*Une femme est une femme* et de *Masculin féminin*). Le “truc” du magicien classique - tel que l’exemplifie poétiquement la porte magique qui permet aux strip-teaseuses d’*Une femme est une femme* de changer instantanément de costume - est dévoilé. L’acte laborieux est donné à entendre. Corollaire, le refus du traditionnel *L-cutting*, cette pratique caractéristique du cinéma de la transparence et qui consiste à décaler le changement d’ambiance sonore par rapport au changement de plan afin de ne pas attirer l’attention du spectateur sur le travail de montage. La co-occurrence exacte des cuts visuel et sonore, rare dans le cinéma classique, prolifère ici.

Autre pratique coextensive des “films qui se racontent tout seuls”, la négation du fait que la séquence visuelle une fois montée puisse être le produit de plusieurs prises. Grâce au travail du sonore, cette pratique se trouve ici dénoncée : à l’instant de passer au contrechamp d’une scène de dialogue, le cut est décalé de façon que la dernière réplique du plan A soit entendue une seconde fois comme la première du plan B (dialogues Simon-Rachel dans la cuisine d’*Hélas pour moi*, Ferdinand-Marianne dans la décapotable de *Pierrot le fou*). Les coups de ciseaux permettent de renverser à nouveau la dictature de la bande-image, ainsi lorsque le bruit d’une mitraillette hache la pellicule dans *Vivre sa vie*, chaque détonation semblant lui ôter quelques photogrammes. Ils sonnent aussi le glas du caractère “intouchable” de certaines catégories sonores du film classique, comme celle de la musique extra-diégétique. Dans *Prénom Carmen*, des coups de feu arrêtent net la diffusion du quatuor de Beethoven. ; dans *Week-end*, c’est un “merde !” de Mireille Darc qui interrompt la musique de fosse...

1.4. Des fosses qui communiquent.

Le côté le plus conventionnel de la bande-son des films classiques est sans doute cette “zone franche” des fosses. Rappelons qu’il existe une fosse musicale, sur le modèle de l’opéra (sous l’écran, plutôt pour l’*underscoring*) ou du cirque (au-dessus de l’écran, plutôt pour le *mickeymousing*), ainsi qu’une fosse réservée au verbal, sur le modèle du conférencier commentant un spectacle qu’il voit en même temps que nous. Les sons de fosse font traditionnellement œuvre de suture ; ils compensent, dit S. Wurtzler (1992 : 100-101), le clivage du spectateur malmené par le désordre des cuts visuels et des ajustements sonores à l’image, et le consolent, par leur manque déréalisant de signature spatiale, de l’absence des objets reproduits sur l’écran : eux, sont bien là, dans l’ici-et-maintenant de la projection. Cette fonction de “fil à linge” sur lequel viennent s’accrocher des images disparates est brocardée dans *Une femme est une femme*, où le piano, enregistré sur un magnétophone bien visible, bouche les trous entre les mots tandis que le vrai pianiste, sur la scène, se croise les bras...

Godard va bien entendu s'ingénier à brouiller les pistes en faisant communiquer des espaces virtuels que l'on croyait cloisonnés⁷. Il amène en pleine lumière, si l'on peut s'exprimer ainsi dans le monde des sons, ce que l'on croyait protégé par des règles qui s'avèrent totalement arbitraires⁸. A l'inverse, ce sont parfois des sons diégétiques qui se voient attribuer une "immunité" d'ordinaire réservée aux sons de fosse⁹. Godard ne se prive pas non plus de tromper les attentes du spectateur quant à l'affectation des sons dans les catégories diégétique/extra-diégétique, parfois avec autant de malice que Mel Brooks¹⁰.

Loin du mystère inaccessible des zones franches, on voit une fois de plus le travail se faire, ingrat (le quatuor de *Prénom Carmen* s'échine à répéter Beethoven au milieu du brouhaha des fourchettes et des conversations), parfois déroutant pour qui est habitué à la facilité du recours au système des fosses (puisque "être doublé c'est se faire avoir", comme on l'entend dans *Masculin féminin*, le spectateur écopera d'une traduction après-coup des propos de Fritz Lang dans *Le mépris* et de Samuel Fuller dans *Pierrot le fou*). Ou alors si fosse il y a, elle semble irrécupérable par le dispositif virtuel de l'opéra ou du conférencier, et conserve un mystère qui lui est propre : la voix qui psalmodie sans cesse, au long du sketch *Marrakech*, renvoie-t-elle à une fosse ? au hors-champ contigu ? est-elle un flash-back ou un flash-forward sonore ? Le spectateur n'aura jamais la réponse - ce qui est exemplaire du passage de ministère à mystère décrit plus loin par L. Creton.

1.5. Savoir qui commande.

Une conséquence de toutes ces attentes trompées et de ces conventions exhibées dans leur artificialité est de mettre en évidence le rôle de manipulateur de l'énonciateur vu comme seul maître à bord. C'est la formule de *Lettre à Freddy Buache* : "Ils vont être furieux, parce que c'est pas un film SUR (Lausanne) mais un film DE". Les dernières illusions qu'entretenait le spectateur sur la causalité verticale et son côté "pilote

⁷ "C'est quoi la musique qu'on entendait ?" demande N. Baye à la serveuse en désignant, de l'autre côté de la vitre, le lac sur lequel les plans précédents faisaient planer une musique de fosse : *Sauve qui peut la vie*. "J'en ai plein les oreilles, de cette musique !" : *Nouvelle Vague*, à propos de la chanson "Blue tango". Plus subtilement, dans *Une femme est une femme*, lorsque Brialy chantonne "ti-ti-ti-ta-ta" juste en mesure avec le piano extra-diégétique.

⁸ Les musiciens se déplacent aux fins de jouer in vivo Beethoven dans le hall de l'hôtel de *Prénom Carmen*. Dès *A bout de souffle*, on voyait d'ailleurs tourner le disque du concerto pour clarinette & cordes de Mozart... Jean Ferrat vient en personne écouter "Ma môme", sa propre chanson qui passe dans le juke-box du café de *Vivre sa vie*. Pour accompagner ce qui se passe dans la chambre d'hôtel de Lemmy à *Alphaville*, il y a aussi un juke-box - machine à mettre de la musique de fosse dans la vraie vie et dont le fonctionnement nous est déjà montré dans *Une femme est une femme*. La volonté de transformer la vie en film en y mettant de la musique d'underscoring débute avec *A bout de souffle*, dont les héros s'embrassent au cinéma.

⁹ Quand le disque tourne, rue Campagne-Première, il y a des cuts qui affectent l'image et la conversation entre les héros, mais pas Mozart : *A bout de souffle*. Dans *Une femme est une femme*, à l'occasion d'un montage parallèle, la musique extra-diégétique intervient une fois sur deux, exactement comme si elle était diégétique.

¹⁰ Le piano n'est pas dans une fosse, mais dans la cour de la ferme ; plus tard il y a une batterie en pleine forêt : *Week-end*. A la fin de *Sauve qui peut la vie*, à la faveur d'un mouvement de suivi de Denise qui quitte les lieux après l'accident de Paul, on voit apparaître au long d'un porche tout un orchestre classique.

automatique” s’écroulent ; il y a bien quelqu’un aux commandes, qui appuie quand il veut sur les manettes. Et s’il décide de faire disparaître le bruit des pas de Lemmy et Natacha qui descendent de leur chambre au beau milieu du trajet (*Alphaville*), alors les bruits disparaissent.

La fameuse “puissance de la parole”, caractéristique des intouchables voix off donnant l’illusion de faire naître à l’image les objets qu’elles désignent, devient alors une sorte d’IMpuissance de la parole, tant le dernier mot semble revenir à l’ingénieur du son et à ses machines¹¹. L’effet de masque apparaît alors comme la conséquence de quelque main trop lourde sur les manettes de la table de mixage, et le spectateur est plus efficacement renvoyé à l’idée de censure que lorsqu’il avait encore en tête ses croyances fatalistes d’automatisme et de hasard malencontreux¹². En même temps, on n’a jamais été aussi près de l’”enfance de l’art” que lorsque Godard s’amuse à bruite les jeux de ses héros comme les enfants qui font avec la bouche le rugissement des petites voitures qu’ils poussent¹³.

2. TRAVAILLER POUR

Tout cela est bien beau, dira-t-on. Transgresser, tourner des règles en dérision ou tout simplement les ignorer, attirer l’attention sur le dispositif, solliciter l’effet de distanciation... mais encore ? Certes, entend-on dans *JLG/JLG*, “L’art est comme l’incendie, il naît de ce qu’il brûle”. Débarrassons-nous tout de suite de la question de la Modernité, qui déborde trop largement du cadre de cette intervention, et de son corrélat “historique”, la question de savoir qui l’a fait le premier. Toutes les transgressions énumérées plus avant, d’autres que Godard les ont peut-être faites, surtout si l’on va voir du côté du cinéma expérimental et de l’art vidéo, mais peu importe, on s’occupe ici d’autre chose - on s’occupe du pourquoi. “Pour quoi” tout ce travail de déconstruction ? Bien sûr on ne niera pas qu’il y a un plaisir du coup de pied dans l’échafaudage. A certains moments d’*Une femme est une femme* ou de *Masculin féminin*,

¹¹ Voix off dans *Pierrot le fou* : “un petit port... un bateau à voile...” ; à l’image : un petit port puis un bateau... à moteur. Michel Poicard dans *A bout de souffle* : “Hélas hélas hélas ! J’aime une fille qui a une très jolie nuque, de très jolis seins, une très jolie voix, de très jolis poignets, un très joli front, de très jolis genoux, mais qui est lâche” - litanie qui accompagne douze plans de suite sur Patricia, mais douze plans sous le même angle de 3/4 arrière ; on ne verra donc que sa nuque. Dans *Week-end*, un personnage dit “Mon frère noir va dire ce que je pense !”, puis plus tard un “frère noir” déclare “Mon frère arabe va parler pour moi !”, mais les longues tirades que ces déclarations déclenchent sont caviardées à l’aide de musique, de bruits d’avions qui passent, à moins que l’image ne torpille la portée politique de leur contenu : personnages indifférents qui mangent, qui bâillent... “C’est comme toi le vélo”, dira Paul plus tard dans *Sauve qui peut la vie*, “tu dis que c’est du mouvement mais c’est que des mots”.

¹² Le “Tu veux que je me mette à genoux ?” de Camille au début du *Mépris* n’est audible que dans une bonne salle de cinéma. La demande d’un des clients de Nana, la prostituée de *Vivre sa vie*, est tout bonnement coupée. Un coup de klaxon masque le nom de la logeuse de *Masculin féminin*, tandis que dans *Made in USA*, d’innombrables avions et autres bruits recouvrent les noms propres.

¹³ Faire le geste de tirer au pistolet suffit à faire entendre le bruit d’un coup de feu : Belmondo dans *A bout de souffle*, Marie Dubois dans *Une femme est une femme*. Un feu d’artifice fait le bruit de l’orage : *Pierrot le fou*. Dans ce même film, parler du début de la Cinquième de Beethoven suffit à la faire retentir, et quand les héros jouent au Viêt-Nam pour les touristes américains, on entend de vrais bruits de bombes et d’armes automatiques. Plus simplement, le chien Fido aboie quand son nom apparaît au générique de fin d’*Hélas pour moi*.

on n'est plus très loin de Tex Avery en matière de liberté ludique... Mais l'intérêt est aussi et surtout de reconstruire quelque chose sur les débris de l'échafaudage, ou à côté ou plus loin - à côté ou plus loin car il n'y a jamais de systématisme dans l'opposition de Godard, ce n'est jamais jouer à faire le contraire de ce qu'il est convenu de faire - pas question pour lui de remplacer une règle par une autre.

2.1. Double narration.

La notion de double narration au cinéma peut d'abord apparaître d'ordre tautologique : image + son = 2 narrations. Ce serait oublier que le rapport le plus fréquent entre ces deux matières de l'expression est celui de l'esclavage. Soit le son "illustre" le récit visuel de la façon qui déjà désespérait les défenseurs du muet dans les années vingt, soit c'est l'inverse, le son assujettit la bande-image par le biais des fosses, transformant le film en commentaire illustré ou en clip géant. Godard va réintroduire, autant que faire se peut, des rapports égalitaires - parfois conflictuels ou contrapunctiques, mais en tous cas c'en sera fini de l'esclavage. Pourquoi, en effet, ne pas raconter deux choses en même temps, puisque l'on dispose de deux canaux ? Dans ce "principe de co-expression" (Panofsky 1996 : 118), on peut aussi voir une clé pour la boutade de Godard, "J'ai toujours tourné mes films en stéréo". Ce sera le coup de grâce donné à la causalité verticale : "J'ai l'impression que c'est des machines séparées, y'a pas d'unité", dit Ferdinand dans *Pierrot le fou* en parlant des yeux et des oreilles. "On dit toujours il y avait une fois", reprend-on dans *N°2*, "pourquoi jamais il était deux fois ?".

Il y a donc entre images et sons de nombreuses *confrontations*, au sens policier du terme¹⁴. De ces mises en demeure, il ne ressort parfois aucune révélation¹⁵ - on retrouve le principe du mystère -, mais à d'autres occasions c'est l'opposition, la guerre¹⁶.

Lorsque le cinéma classique autorise la double narration, par exemple dans le cas du coup de téléphone, Godard se paye le luxe de s'en passer, comme dans *Sauve qui peut la vie*, où l'on suit le début de la conversation avec Paul sans entendre ce que répond Denise et la seconde moitié en combinaison inverse. Mais, absence de systématisme oblige, il ne dédaigne pas toujours d'en faire des utilisations conventionnelles, notamment par le biais du leitmotiv musical, comme dans *Marakkech*, où le jazz cool de Michel Legrand, caractéristique du personnage de Patricia, se retrouve sur des plans "exotiques" tout aussi déplacé qu'elle. Plus classiquement, la désunion va permettre

¹⁴ Le système des plans de coupe à l'intérieur d'une scène de dialogue est exploité très souvent, l'image "étrangère" proposant un nouvel éclairage sur les mots auxquels elle est confrontée - très visible dans *Marakkech*, *Week-end*, *Prénom Carmen* et *Hélas pour moi*. Souvent aussi, le système du journal intime lu à haute voix - *Le mépris*, *Alphaville*, *Sauve qui peut la vie* -, voix émanant d'un ailleurs jamais montré et transformant le présent montré à l'écran en passé analysé après-coup par le personnage.

¹⁵ On ne voit jamais qui crie tout au long d'*Une femme est une femme*, "Demandez France Soir, Le Monde, Paris Presse. Demandez le Figaro Littéraire !". Même chose avec les bip ! étranges d'*Alphaville* : "C'est toujours comme ça", dit Lemmy, "on ne comprend jamais rien, et un soir on finit par en mourir".

¹⁶ La voix dans une bande-annonce, sur l'écran d'une télévision de *N°2*, annonce "Les dévoreuses de plaisir", tandis que le texte qui s'affiche est "Les dévoreuses de sexe".

d'atténuer l'ambiguïté d'énoncés visuels ou verbaux¹⁷, et de gagner du temps dans la narration, soit en racontant deux choses en même temps, soit en faisant référence par le biais de la seule matière sonore à d'autres moments du film¹⁸.

2.2. Couches et verticalité.

La logique de l'addition s'étend aussi à la bande-son seule. On a affaire souvent à une sorte de mille-feuilles sonore, qui place Godard à l'opposé des tendances post-modernes de *fusion* d'objets très différents les uns des autres. Par exemple, à la fin de *Puissance de la parole*, trois images distinctes se superposent (une surface liquide signée Godard, un banc-titre de tableau de Bacon et un extrait d'un film d'Haroun Tazieff), ainsi que trois musiques (Bob Dylan, Leonard Cohen et Richard Strauss). De tout cela, mélangé dans le grand chaudron post-moderne, il ressortirait peut-être du David Lynch pour l'image et du Scott Walker pour la musique, mais ici il y aura co-occurrence, pas fusion.

A cause des caractéristiques physiologiques de l'écoute, superposition et autres fondus-enchaînés dans le monde du sonore nuisent moins que dans celui de l'image à l'intelligibilité des figures, et Godard en tire parti. Compte tenu des limites techniques du dispositif cinématographique, se pose d'ailleurs avec une certaine acuité le problème pour le chercheur de prendre comme objet d'étude le type ou le token, c'est-à-dire ici le film ou bien *une projection dans certaines conditions* de ce film. On saisit par exemple deux fois plus de phrases en écoutant le CD de *Nouvelle Vague* qu'en le regardant à la TV. Tant pis, semble dire Godard, acceptons les limites techniques. Tant pis si le plus fort gagne, tant mieux d'ailleurs pour le poids sémantique si le cliquetis des caisses du supermarché de *Tout va bien* finit par englober le débat politique, ou si la musique de *Vincent François Paul & les autres* gagne sur les slogans du premier mai (N°2).

Conséquence, le spectateur va être de plus en plus souvent tenté de passer, pour reprendre la terminologie de Pierre Schaeffer, de l'écoute sémantique-causale à l'*écoute réduite*, c'est-à-dire tenté de considérer la pure musicalité du son, son grain, ses variations de timbre, à l'exclusion des informations qu'il véhicule sur sa source ou par le biais d'un système de signes comme la langue¹⁹. Cette tentation défensive

¹⁷ Dans *Week-end*, un bruit au début étrange se lit sans difficulté comme celui d'un hélicoptère une fois que la passagère de la voiture demande à Jean Yanne : "Vous préférez être baisé par Johnson ou par Mao ?". Le klang ! de la discussion entre Jim et Emile, dans *Détective*, renvoie à toute une image mentale lorsqu'il accompagne l'évocation d'un souvenir, celui de l'homme qui tapait sur les essieux du Paris-Istanbul. L'orage d'*Une femme est une femme* annonce qu'il y a de l'orage dans l'air du couple-vedette quand il se dispute, non qu'il pleut au dehors.

¹⁸ Dans *A bout de souffle*, l'événement "assassinat du motard" et l'événement "dissimulation de son cadavre dans les fourrés" se trouvent ainsi racontés simultanément. Dans *Week-end*, montrer la tête de lapin écorché quand il y a évocation sonore du projet d'assassinat de "la vieille" permet de faire une sorte de flash-forward sans quitter le présent de la narration. Plus traditionnellement, une fois que l'apprentissage d'une combinaison audio-visuelle a été fait par le spectateur - par exemple quand il a vu deux fois Lemmy taper dans les mains des domestiques d'*Alphaville* au lieu de leur donner un pourboire -, on peut n'en montrer ensuite que l'un des deux termes - la claque au groom joué par Léaud n'est pas montrée. De la même manière, les cris de mouettes par-dessus les ponts de Paris de *Prénom Carmen*, déjà entendus auparavant sur des plans de mer, font référence automatiquement à ces derniers.

¹⁹ Dans *Pierrot le fou*, se trouve à une occasion ce qui est devenu courant de nos jours, à cause du numérique, l'effet de sampling : des bribes du "faux journal intime" des héros sont répétées en boucle - "La police diff/Les gens les/La police diff/Les gens les/..." Même effet de

d'abandonner toute velléité de réception en termes de "compréhension" d'un "message" au contenu pré-déterminé par l'émetteur se fait bien évidemment sentir dans le cas des *citations* (voir les articles concernant cette question), et dans celui des effets de sens qui reposent sur la compétence musicale et linguistique²⁰.

2.3. Le plaisir au troisième degré.

Dans cette accumulation de matériaux qui forme les bandes-son des films de Godard, se trouve un certain nombre de renvois à des pratiques discursives qui rappellent le système post-moderne du troisième degré. Ce système consiste à transmettre au spectateur un clin d'œil métadiscursif tout en essayant de ne pas le priver de l'effet agréable que la pratique visée avait coutume de produire lorsqu'elle était employée de façon "naïve". Refaire tout le cinéma comme si c'était la première fois, dit D. Chateau... On le voit très bien, surtout dans les années soixante, avec la pratique du mickeymousing (ponctuation musicale systématique de certains événements qui d'ordinaire ne déclenchent pas d'émission sonore)²¹. Comme dans certains films de Billy Wilder, d'ailleurs (*Kiss me stupid*), le spectateur hésite entre la prise en compte de l'arbitraire un peu ridicule d'une pratique héritée du cirque, puis des *Silly Symphonies*, et l'amusement jubilatoire qui naît de la synchronisation image-son.

Cette hésitation pouvait aussi être celle de Godard : d'un côté, reproduire une pratique socialement étiquetée comme "agréable", de l'autre la dénoncer comme génératrice de clichés et facteur d'endormissement social... Elle se résoud de différentes façons. La plus fréquente consiste à convoquer la chose "belle" ou "agréable", et de la "travailler" - on retrouve la torture - à peine a-t-elle commencé à faire effet. Première victime musicale, le tube de variétés²², mais les partitions classiques n'y échappent pas²³. Bruits et mots, eux, sont appelés en renfort pour gâcher le "beau plan" de

musicalisation lorsque deux voix disent la même chose en même temps, avec de légers décalages, dans *Nouvelle Vague, Puissance de la parole, Détective*.

²⁰ Dans *Puissance de la parole*, retentit "Take this waltz" de Leonard Cohen, morceau à trois temps qui renvoie aux trois personnages du film... Idem pour "Ruby's arms", la chanson de Tom Waits qui raconte en substance ce que vit le personnage principal de *Prénom Carmen*, avec quelques effets-clips en prime (au mot "kiss" ils s'embrassent, à "morning light" elle ouvre les rideaux).

²¹ "Si vous n'aimez pas la mer...", la fameuse tirade d'*A bout de souffle*, est déjà mickeymoussée, tout comme le générique d'*Alphaville* et celui de *Masculin féminin* (film dont les intertitres sont par la suite ponctués de sifflements de balles), l'échange d'insultes et la claque avortée d'*Une femme est une femme*, de nombreux passages d'*Alphaville*, des cuts d'*Hélas pour moi* par le biais d'un accord dissonant au piano...

²² Le dernier succès de Chantal Goya, dans *Masculin féminin*, est haché menu. Deux extraits d'"Il y a du soleil sur la France", par Stone & Charden, retentissent à la fin de *Tout va bien*, sur fond de terrain vague un jour pluvieux... "Tu t'laisses aller", de Charles Aznavour, est remonté au début d'*Une femme est une femme* : d'abord le dernier couplet, puis l'introduction et le début. "Ruby's arms" (*Prénom Carmen*) part de la fosse pour être ajustée à l'espace diégétique et aux limites d'un système de reproduction, continuer hachée aux passages de porte, mélangée à Beethoven, et enfin brutalement interrompue par du silence...

²³ Beethoven est coupé net dans *Prénom Carmen*, et le pianiste de *Week-end* reconnaît, après qu'on ait vu Jean Yanne bâiller en l'écoutant, "jouer un peu comme un cochon".

service²⁴. Tout se passe comme lorsque la police de l'autoroute arrive dans *Lettre à Freddy Buache* pour interrompre le tournage d'un paysage au moment précis où la lumière est belle : il y a toujours quelque chose qui se passe quand le kitsch, le *trop facile*, menacent... Le trop facile par excellence, bien entendu, c'est la synchronisation audiovisuelle du "cinéma qui triche", selon le mot de Marguerite Duras, c'est-à-dire le cinéma qui fait croire que les sons sortent des sources lumineuses à l'écran. "Étant donnée la nature du langage cinématographique", entend-on dans *Hélas pour moi*, "il y a quelque chose d'avalissant dans l'exhibition de la vérité toute nue"... Il est vrai que certains passages de type soustractif, chez Godard, ont une dimension obscène, notamment les scènes où il s'agit d'enregistrer les réponses de quidams à des questions auxquelles ils ne sont pas préparés (demander à Mille Salut Les Copains ce qu'elle pense de la guerre au Viêt-Nam : *Masculin féminin*. A des enfants s'ils sont payés pour mettre la table : *France tour détour deux enfants*. Au personnel de l'hôtel ce qu'il pense du cinéma : *2 fois 50 ans de cinéma français*). Montrer le travail, les traces de montage, aide à rendre cette exhibition moins obscène.

2.4. Le plaisir au premier degré.

Dans ces conditions, est-il encore possible de se laisser aller à des moments de synesthésie audio-visuelle ? C'est tellement facile, semble dire Godard, car il y aura toujours ce côté miraculeux du sens produit quel que soit le choix des termes de la co-occurrence (le fameux "Es geht alles !" de Mauricio Kagel).

- Tell me something nice.

- Sure. What do you wanna hear ?

L'extrait de *Johnny Guitar* choisi pour *JLG/JLG* vise éventuellement cette facilité du "joli". Pourtant, trois figures audio-visuelles classiquement synesthésiques reviennent dans son œuvre de loin en loin, celles de la surface miroitante de l'eau, du ciel nuageux et du visage féminin, toutes les trois sur fond de musique tonale ou à tout le moins d'accord parfait²⁵.

"Plus cela va, plus je vais vers la simplicité", écrit Borges cité en ouverture des *Carabiniers*. Peut-on pour autant comparer l'émergence de plus en plus fréquente de ces combinaisons, à partir de la fin des années 80, avec le retour de la figure dans l'œuvre tardif de Nicolas de Staël ou encore le retour à la mélodie chez Richard Strauss, par exemple dans les Quatre derniers Lieder, c'est-à-dire à un retour à des formes condamnées par la Modernité radicale ? Non, car ces motifs synesthésiques sont très loin d'être majoritaires ; ils jouent comme *ponctuations* du récit, non comme piliers. De surcroît, ils se trouvent presque systématiquement entourés de cuts brutaux, sans

²⁴ Au début d'*Hélas pour moi*, lorsque le travelling latéral s'arrête sur Angelica dans une pose avantageuse, quelqu'un crie "Non ! non ! non !", et l'on passe à autre chose. Sur un coucher de soleil de *Sauve qui peut la vie*, c'est un coup de téléphone anodin à une agence immobilière qui met un bémol au kitsch de l'image : "Oui... ouais... oui... au revoir madame".

²⁵ Camille dans *Le mépris*. Natacha en gros plan au début d'*Alphaville* - "Je m'appelle Natacha Von Braun" -, puis à la fin lorsqu'elle articule "Je... vous... aime". La mer dans *Pierrot le fou*. Les paysages d'*Hélas pour moi* sur fond de Kancheli. Marianne avec "C'que t'es belle ma poupée" dans *Pierrot le fou*, et Ferdinand d'acquiescer : "Marianne. Renoir", sur le banc-titre d'un Renoir. Nana - Anna Karina, encore - sous tous les angles au début de *Vivre sa vie*, sur une jolie mélodie de Michel Legrand. "Fatale beauté", dira un intertitre des *Histoire(s) du cinéma...* Les travellings le long du lac de *Nouvelle Vague* sur fond de cordes ECM. La violoniste blonde isolée dans l'orchestre à la fin de *Forever Mozart*.

compter les moments où la musique qu'ils contiennent est d'essence post-moderne, rendant impossible toute lecture au premier degré²⁶.

Dans sa lettre à Louise Collet du 14 septembre 1846, Gustave Flaubert écrit qu'entre jouir et avoir une Idée, il faut choisir. Cette assertion n'est pas tirée d'un film de Godard mais on peut la rapprocher du discours de Brice Parain dans *Vivre sa vie*, qui explique comment l'homme balance entre la "vie élémentaire, au quotidien", et la "vie avec la pensée", citant l'épisode de *Vingt ans après* où Porthos perd la vie parce qu'il réfléchit ; "En somme la première fois qu'il pense il en meurt". Une partie de la veine créative de Godard, il me semble, vient justement de ce qu'il refuse de choisir. Le film va balancer entre effet de distanciation et plaisir identificatoire, entre renvois au dispositif et construction d'un monde diégétique distinct du tournage, organisant une sorte de cohabitation incertaine, où la frontière entre monde et cinéma devient floue (D. Chateau parle de cette utopie de créer un monde à l'image de l'œuvre).

- A qui tu parles ? demande Marianne ;
- Aux spectateurs, répond Ferdinand (*Pierrot le fou*).

Le travail du son, qui porte en lui un autre refus de choisir, cette fois entre *work* et *labour*, exemplifie ce balancement entre monde et cinéma, qui est condamné à rester perpétuel, à ne jamais se résoudre.

- Je voudrais être les deux petits animaux jaunes à la fois ! ambitionne Angela dans *Une femme est une femme* ;
- Tu veux sans arrêt des trucs impossibles, lui répond Emile.

BIBLIOGRAPHIE

Chion Michel : "Wasted words", *Sound theory sound practice*, edited by Rick Altman, Routledge, New York 1992.

Panofsky Erwin : "Style et matière du septième art", *Trois essais sur le style*, Gallimard, Paris 1996 (originellement paru en 1946 en langue anglaise).

Williams Alan : "Godard's use of sound", *Film sound, theory & practice*, edited by E. Weis & J. Belton, Columbia Univ. Press, New York 1985.

Wurtzler Steve : "The live, the recorded and the subject of representation", *Sound theory sound practice*, op. cit.

Merci à J.-M. Leveratto (Dép. Sociologie Univ. de Metz) pour ses conseils.

Pour citer ce texte : L. Jullier, "Bande-son : attention travaux", *Godard et le métier d'artiste*, G. Delavaud, J.-P. Esquenazi & M.-Fr. Grange dir., L'Harmattan, avril 2001.

²⁶ Musiques de chez ECM dans *Hélas pour moi* et *Nouvelle Vague*. ECM constitue l'un des temples de la musique post-moderne ; les enregistrements de cette firme sont reconnaissables à l'importante réverbération qui les nimbe, et qui renvoie à la signature sonore des cathédrales. A noter tout de même, en guise de contre-exemple, le mini-clip de la chanson "La nostra lingua italiana", par Riccardo Cocciante, dans les *Histoire(s) du cinéma*.