

Philippe Langlois

LES CLOCHES D'ATLANTIS

MUSIQUE ÉLECTROACOUSTIQUE ET CINÉMA
ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE D'UN ART SONORE



L'ouvrage les *Cloches d'Atlantis* est publié accompagné
du site internet www.lesclochesdatlantis.com.
Le flashcode ci-dessus vous permet d'y accéder directement.

© Éditions MF
premier tirage, mai 2012

www.editions-mf.com

MF

Collection
RÉPERCUSSIONS

*À ma mère, à mon père
À mon fils*

La musique (...) est, moins que tout, liée à la réalité. Y serait-elle liée, c'est sans idéologie, mécaniquement par un son creux sans association. Et pourtant, la musique, comme par miracle, pénètre dans le fond de l'âme. Qu'est-ce qui résonne en nous au bruit, devenu harmonie? Et le transforme en source d'extrême volupté qui nous unit et nous bouleverse.

ANDREÏ TARKOVSKI, *Stalker*, 1979.

OUVERTURE

Issu d'une thèse de doctorat en Musicologie, soutenue en octobre 2004, cet ouvrage constitue la première étude monographique consacrée aux rapports qu'entretient le cinéma avec les nouvelles technologies du son au xx^e siècle, ce thème n'ayant jusqu'à présent jamais fait l'objet d'une étude poussée, ni sur le plan analytique ou technique, ni sur le plan historique ou esthétique.

Pourtant, les expériences sonores qui se déploient dans de nombreux films sont suffisamment nombreuses, cohérentes et non formalistes pour ne plus être considérées comme des tentatives isolées qu'aucune histoire, aucune esthétique ni aucun courant de pensée ne relie. Bien que depuis presque un siècle, le développement de la technique ait conditionné l'existence même du cinéma et de la musique électroacoustique, il n'a pas encore été réalisé d'étude approfondie qui aborde la question conjointe de ces expressions. De nombreux ouvrages sont certes consacrés à la musique de film en général, mais dans ce domaine en particulier, les sources sont parcellaires, incomplètes, éparpillées parmi les revues cinématographiques, les ouvrages techniques, notes de compositeurs, de réalisateurs, correspondances, articles d'esthétique musicale, quotidiens, l'analyse des films eux-mêmes.

En dehors de l'importance que revêt cette recherche pour l'histoire du cinéma et l'histoire du son au cinéma, celle-ci concerne également directement l'histoire de la musique. En effet, cette étude menée depuis 1997, a permis la découverte d'un vaste terrain archéologique exhumant les formes primitives et les premières

manipulations sonores qui forment le socle historique des musiques électroacoustiques dans la deuxième moitié du xx^e siècle.

Sans vouloir restreindre le champ de cette étude à un répertoire trop spécifique et risquer d'occulter des éléments essentiels de cette recherche, à l'exception de toute la production vidéo, qui n'est pas abordé dans cet ouvrage, c'est l'ensemble des genres qui coexistent au cinéma sur pellicule qui a été considéré : le cinéma de fiction, le documentaire, le cinéma d'animation et le cinéma expérimental. Ce n'est pas une quête inespérée d'exhaustivité, ni même l'idée d'un catalogage quelconque qui a guidé la démarche, à travers des genres aussi variés que la comédie musicale, les films d'auteurs, le film d'entreprise, de propagande, le documentaire animalier, la science fiction, le *Found Footage*, la synesthésie, etc., mais plutôt la nécessité de comprendre l'émergence de ces techniques ainsi que leur développement dans un contexte cinématographique global.

Dans ce vaste corpus, les films qui comportent un ambitieux travail sonore sont évidemment très largement minoritaires et peu représentatifs d'une production en général et avant tout soucieuse de rentabiliser son investissement financier. C'est pourquoi, ces expériences ont essentiellement vu le jour au sein de productions indépendantes de certains impératifs commerciaux, par le biais du mécénat, de commandes privées ou publiques, ou encore de firmes industrielles, de partis politiques, etc.

Un autre regard, transversal, traverse également cet ouvrage pour tenter de comprendre les raisons qui poussent un cinéaste et un musicien à emprunter une forme précise de manipulation sonore. De cette analyse seront déduites la signification et l'utilisation symbolique d'un dispositif électroacoustique spécifique à des fins dialectiques ou poétiques. Il est en effet pertinent de s'interroger sur la présence et l'apport signifiants de ces procédés sonores au sein même du dispositif filmique. Dans quel but un cinéaste ou un compositeur s'empare-t-il de ces techniques ? Quelles significations donner à leur emploi ? Dans quelle mesure ces procédés de création sonore interviennent-ils à des fins sémantiques, dialectiques, descriptives, narratives, symboliques ou conceptuelles ? L'analyse des rapports qui unissent le film et sa piste sonore sem-

ble ouvrir vers un champ d'interprétation qui révèle des relations audiovisuelles plus complexes, plus subtiles, d'ordre poétique.

Cette étude s'organise autour de deux révolutions technologiques qui ont suivi la naissance de la radiophonie à la fin des années 10 et qui furent déterminantes dans l'histoire du son : 1928, avec l'apparition du cinéma sonore et les dispositifs inédits qui en découlent, et 1948 où se situe la naissance officielle des procédés électroacoustiques. Autour de ces deux dates, il s'agit de chercher à reconstituer, de manière archéologique et empirique une forme de préhistoire des procédés électroacoustiques au cinéma.

Les prémices d'une pensée musicale mécanisée se situent aux alentours de 1910, soit seize ans avant même l'apparition du cinéma sonore, à la lumière des premiers documents théoriques émanant des mouvements futuristes italien et russe. Dans ces pays, l'influence du Futurisme y est déterminante parmi les disciples directs et indirects qui parviennent à concrétiser l'idée de « musique des objets » au cinéma.

Le contexte des premières tentatives de sonorisation de films muets « en direct », dans les années 20, est également propice à l'émergence de nouveaux dispositifs sonores de facture plutôt mécanique ou électrique. L'emploi des instruments de la nouvelle lutherie électronique connaît un engouement croissant des années 20 aux années 50, en particulier dans le cinéma de science-fiction français et américain avec l'utilisation du theremin et des ondes Martenot. L'étrangeté de leur sonorité inouïe et leur emploi recouvrent un large spectre fonctionnel, dans les films de science-fiction, les films psychologiques, le cinéma d'animation, etc.

En 1926, et jusqu'au début des années 30, la piste optique apparaît dans le contexte « révolutionnaire » des premières expérimentations sonores sur support dans le cadre du cinéma d'avant-garde européen. Avec cette invention, des procédés et des pratiques sonores hors du commun voient le jour. La mécanisation du son au cinéma ne permet pas seulement une synchronisation audiovisuelle précise, celle-ci entraîne aussi une foule de nouvelles possibilités de compositions sonores à partir de la manipulation du support : enregistrement, découpage, superposition, montage,

transposition, rétrogradation, etc. Par extension et par détournement, ces pratiques ont parfois généré des dispositifs spécifiques encore méconnus, propres à l'outil cinématographique, tels la partition rétrograde, la partition sonore ou la « synthèse optique ». C'est ainsi que plusieurs formes d'expressions sonores découlent directement du prolongement et/ou du détournement de l'appareil sonore. Ces pratiques conditionnent même l'apparition de procédés de synthèse sonore primitifs comme « la synthèse optique » où « technique des sons dessinés » qui représente certainement la voie la plus curieuse et la plus singulière. Le son n'y est pas enregistré, il est dessiné et reproduit directement sur la piste optique de la pellicule jusqu'à créer les toutes premières musiques synthétiques.

Le principe de « la partition rétrograde » s'inscrit également dans le cadre des procédés sonores qui voient le jour dans les débuts du cinéma sonore tout comme, au sein du cinéma de fiction, l'emploi des bruits notamment dans les comédies musicales qui cultivent le goût pour l'articulation entre le son-bruit et le bruit-musical. Cette notion, particulièrement présente dans les premiers temps de la comédie musicale, au début des années 30, plonge ses racines dans les premiers films de Rouben Mamoulian et de Mark Sandrich pour se prolonger ensuite jusque dans l'âge d'or de la comédie musicale.

Toujours dans les années 1930, se développe également la recherche d'un idéal sonore cinématographique à travers l'idée précoce de « partition sonore » qui tente la fusion des différents paramètres : voix, musique, bruits dans un tout sonore ordonné et musical. Dans une autre veine, la transformation du son à dessein de créer des effets sonores est également un facteur déterminant qui favorise l'émergence de procédés électroacoustiques, entre autre dans le documentaire anglais au sein du *General Post Office* de John Grierson, mais aussi dans les films de fiction fantastique qui voient naître la notion qui s'ignore de « design sonore primitif ». Certains effets sonores démontrent une créativité remarquable tout à la fois dans l'élaboration technique que dans le raffinement narratif.

Au tournant des années 50, l'utilisation spécifique de la bande-son au cinéma, loin d'être anecdotique, constitue *in fine* un

événement révolutionnaire et précurseur dans la manipulation « d'objets sonores » au cinéma. Les traitements sonores ayant vu le jour dans le cadre du cinéma constituent à l'évidence pour Pierre Schaeffer une étape déterminante dans le cheminement de pensée de l'inventeur de la musique concrète.

En même temps que naissent les premières œuvres de musique concrète et électronique au sein des grands centres de création musicale, débute une foule d'expériences mêlant musique et cinéma expérimental notamment dans le cadre du Studio d'Essai de Pierre Schaeffer puis au sein du Groupe de Recherche de Musique concrète, avec Pierre Henry, jusqu'à la création du Service de la Recherche de l'ORTF (l'Office de radiodiffusion et télévision française) en 1960, à travers plus d'une centaine de films produits jusqu'en 1975 pour la télévision.

Après 1950, la relation qui unit les procédés électroacoustiques et le cinéma ne cesse de s'accroître et s'exprime notamment au sein des grands courants artistiques de l'histoire du cinéma. Le cinéma d'auteur est ainsi porteur d'une approche qui assigne la musique électroacoustique à un registre et une fonction spécifiques.

De la notion de « partition sonore » théorisée par Michel Fano à l'utilisation de la musique électronique primitive, d'intéressantes rencontres audiovisuelles se produisent, en particulier dans les expériences de Louis et Bebe Barron, pionniers de la musique électronique américaine au début des années 50. À travers ses nombreuses esthétiques, le cinéma expérimental, en précurseur, recourt fréquemment aux procédés électroacoustiques, en particulier dans le cinéma de *Found Footage* qui proclame le recours à l'échantillonnage généralisé, mais aussi dans le cinéma structurel qui phagocyte les formants électroniques primaires, ou encore au sein d'un cinéma déconstructiviste qui utilise de manière radicale le son de « l'anéantissement ».

Pour donner à cette étude toute son ambition, s'est peu à peu imposée l'idée de rassembler une large documentation audiovisuelle, rare, souvent inédite, amplement commentée et analysée tout au long de l'ouvrage. Plutôt que d'accompagner l'ouvrage d'un DVD audiovisuel, comme il était prévu à l'origine, un « site

compagnon¹ » lui a été préféré présentant l'avantage, outre une lecture dynamique, de permettre la mise à jour et l'enrichissement de cette documentation au fil des investigations futures. Le site comporte ainsi de nombreux documents – vidéo, iconographie, extrait sonore – ainsi que la mise en ligne de nombreux documents inédits qui viennent directement éclairer et illustrer les exemples du livre.

Le titre de cet ouvrage, *Les cloches d'Atlantis* fait directement référence au court métrage de Ian Hugo, *Bells of Atlantis* réalisé en 1951 et à sa musique, première du genre, entièrement composée à partir des sonorités électroniques par les époux Louis et Bebe Barron, à New York. Avec ce titre, il s'agit également d'évoquer symboliquement la mémoire et l'histoire de la transformation des sons ressurgis depuis les profondeurs du temps, leur résonnance parvenue jusqu'à nous depuis les abysses sous-marins, les sons immergés, déformés, filtrés, étirés, réverbérés, en provenance des cathédrales englouties...

Cette étude devrait permettre de reconsidérer tout un pan de la création sonore au cinéma qui draine dans son sillage et bien avant l'heure une forme d'archéologie des pratiques électroacoustiques. Une telle recherche révèle les voies insoupçonnées empruntées par certains précurseurs, les expériences pionnières en matière de recherche sonore, les associations audiovisuelles les plus audacieuses. Aussi, cette réflexion vise-t-elle à faire reconnaître l'importance de ces pionniers que l'histoire de la musique a ignorés puisqu'ils appartiennent à l'histoire d'un autre art. Ils n'en demeurent pas moins les précurseurs d'une pensée sonore révolutionnaire et les fondateurs d'une nouvelle manière d'organiser, de penser et de composer le son.

1. <http://www.lesclochesdatlantis.com>