

## Particularités sonores du film "Rapt"<sup>(1)</sup>



DEPUIS le cinéma sonore, le rôle du compositeur se trouve réduit de plus en plus à la part congrue. Le théâtre filmé, négateur du cinéma, augmente l'influence du littérateur. Pas plus que le metteur en scène, il ne sent la musique, devine sa puissance évocatrice ou soupçonne l'importance qu'elle peut avoir dans la structure intime du film.

Le musicien, le plus souvent, se trouve assimilé à un tapissier venant prendre mesure des surfaces dont il n'a point conçu l'ordonnance, mais dont on tolère qu'il les couvre d'une vêtue insignifiante. C'est le régime du panneau décoratif dont Satie jadis voulut chanter les bienfaits en demandant à certains d'entre nous une *Musique d'ameublement*, petite pièce pouvant se rejouer indéfiniment comme se reproduit un motif de papier peint. Au contraire, il faudrait toujours une entente préalable entre compositeur et metteur en scène, afin de prévoir un découpage où la musique eut un rôle constructif (et là, l'image doit se plier au rythme musical) sans préjudice des scènes où elle passe au second plan, telle une toile de fond.

Étant donnée la méfiance habituelle du réalisateur vis-à-vis du musicien, nous devons nous louer d'avoir pu collaborer, en ce qui concerne la sonorisation de *Rapt*, avec Dimitri Kirsanoff, artiste complet qui fut au surplus musicien professionnel. C'est dire que son scénario, en maints endroits, assignait à la musique une fonction essentielle ; qu'à notre demande, il tâchait toujours de concilier les exigences symphoniques avec celles de son montage. Nous devons d'ailleurs à la vérité de reconnaître qu'il fut l'instigateur de plus d'une combinaison sonore parmi les plus originales du film.

En ce qui concerne la structure musicale, nous avons évité le développement symphonique, l'harmonie descriptive, préférant garder à notre partition son autonomie afin de ne point empiéter sur le domaine de l'écran et vice versa. C'est pourquoi nous avons fait appel, chaque fois que le permettait la situation, à des *formes classiques*, c'est-à-dire dont le développement est issu de leur propre substance musicale et non inféodé à un plan littéraire ou psychologique. C'est ainsi que le prélude accompagnant le générique (titres), est constitué par une *ouverture* construite sur le thème de chacun des principaux personnages : Elsi, la jeune fille ; Firmin, son ravisseur ; Jeanne, la fiancée abandonnée ; Manou, l'idiot du village. Voici un autre exemple d'une forme préétablie et qui nous a paru adéquate à l'action. Pour commenter une poursuite entre le chien de berger et une chèvre, nous avons composé une *fugue* à deux voix dont tout le monde sait qu'elle constitue une pour-

(1) D'une façon générale, la partie esthétique de cette note est due à Arthur Honegger ; la partie technique, à Arthur Hoérée, sans délimitation précise.

suite musicale (en italien : *fugare* = poursuivre). Quand le chien va atteindre la fuyarde, les entrées du thème se font plus serrées, c'est-à-dire que nous attaquons les *strettes*. Quand une pierre lancée abattra le vainqueur de la course, le thème de la survivante achèvera seul la fugue.

Pour les extérieurs, une pastorale. Elle revient par fragments chaque fois qu'il s'agira de créer l'atmosphère bucolique. L'usage instrumental d'un soprano y évoque le chalumeau.

La chanson que chante Elsi se mue tout naturellement en cris quand la jeune fille est enlevée. Pendant qu'on la transporte évanouie, à dos de mulet, se développe un *choral figuré*. Tandis que la basse obstinée scande le thème du ravisseur Firmin, la chanson d'Elsi renaît par fragments interrompus (c'est le plan du *choral figuré*) comme l'écho de la chanson tragiquement suspendue.

Si l'on veut considérer l'*improvisation* comme une forme musicale, il faut aussi signaler son emploi. La rixe au cours du bal populaire, par exemple, était insuffisante au point de vue sonore. Nous avons demandé aux musiciens de l'orchestre de renforcer, au studio, les indigènes trop timides. Les instrumentistes ont abandonné l'un après l'autre leur partie et se sont substitués, peu à peu, aux figurants de l'écran. Leurs sifflets et leurs huées sont des plus réussis. Et quand ils reprennent la danse, leur attaque douteuse est spécifiquement « couleur locale ». D'autre part, un accident technique avait rendu inutilisable la sonorisation de la procession, prise à Lens, petit village valaisan où se passe l'action... L'orchestre avait déjà quitté le studio quand nous nous en sommes souvenus. Comment faire? Sans la moindre préparation, l'un de nous s'est mis à faire sonner les cloches (tubes d'orchestre), l'autre à improviser à l'orgue, sur un thème connu (1). A sa reprise, Régime de Lormoy, la cantatrice ayant assuré les parties vocales du film, l'a entonné d'une voix blanche, très « enfant de chœur ». Or, du point de vue sonore, cette petite « surprise-party » musicale est l'un des moments les plus heureux de la partition. L'orage, sur lequel nous reviendrons plus loin, est dû également, pour certains de ses éléments, à l'improvisation. Celle-ci, à l'instar du « jazz hot », devrait être de plus en plus pratiquée au studio où elle donnerait, dans certains cas particuliers, d'excellents résultats dont la fraîcheur d'impression ne serait pas la moindre qualité.

En dehors des formes musicales, notre attention s'est portée sur l'*ambiance*. Celle issue des bruits divers (chaise, table, porte) est sans intérêt et passe inaperçue. Celle qui se confond avec les éléments : vent, pluie, orage, etc., n'est le plus souvent qu'un document « passe-partout » de caractère impersonnel. Aussi avons-nous chargé la musique de remplacer le document banal par une sorte de synthèse sonore teintée de psychologie : le colporteur à la jambe de bois, personnage symbolique, hors du temps, est accompagné d'une musique étrange, au rythme désarticulé, certes plus évocatrice que le bruit du pilon sur le sol. Le *glouglou* du lavoir est transposé au moyen de *trilles* aux cordes et de traits rapides au piano. Le colporteur s'annonce en soufflant dans une corne. L'écho de sa sonnerie se répercute grâce aux sons harmoniques des « cordes » au timbre lointain. Les cloches mêmes ont subi une transposition et ce sont piano et harpe qui leur donnent une « surréalité ». Les

(1) La chanson de Ronsard, d'Arthur Honegger.

ondes musicales Martenot nous ont été d'un grand service, notamment dans l'établissement de l'orage où elles ont un caractère « élémental » : sifflement du vent, raffales, grondements. Pour établir cet orage nous avons demandé à l'orchestre d'improviser, suivant nos indications, des fragments bien déterminés : orage lointain, orage moyen, orage déchaîné, foudre, pluie. Avec ces dix mètres de pellicule nous avons pu construire, parallèlement à l'action, un orage complet (plus de cent mètres), reproduisant tel effet, coupant tel autre, montant tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers (1) le grondement du tonnerre qui, de ce fait, s'approche ou s'éloigne. Cette ambiance est sans doute artificielle. Toutefois, elle suggère non seulement la furie des éléments, mais aussi la tempête morale qui secoue notre héros. Les raccords de ces divers fragments ont été faits au moyen du *son synthétique*, c'est-à-dire en dessinant à même la pellicule, les vibrations susceptibles d'enchaîner des sonorités différentes.

Ici, nous entrons dans le travail de laboratoire qui a été mis amplement à contribution. Les pas « ambiance » du colporteur à la jambe de bois étaient excellents pour les intérieurs. Ceux relatifs aux extérieurs avaient péri dans un incendie. L'adjonction sur la pellicule de traits fins (harmoniques aigus) a transformé le creux du bois (plancher) en crissement de gravier (route) et la vraisemblance était recouverte. Pendant que Hans écrit une lettre à sa fiancée, son souvenir est évoqué par la chanson que nous lui avons entendu chanter. Un *réenregistrement* (2) nous a permis d'obtenir une sonorité extrêmement ténue et qui va en se perdant, allusion discrète aux sentiments tendres que la jeune fille ravie a éveillés au cœur du fiancé. Pour exprimer l'atmosphère mystérieuse d'un rêve, la partie musicale a été transcrite de façon rétrograde, enregistrée sous cette forme, mais « montée » à l'envers dans la bande. L'ordre des notes a été de ce fait rétabli, mais la résonance précède l'attaque des sons, ce qui donne une sorte de halo sonore d'un grand effet (3). Le mixage ou mélange (4) a permis dans cette scène la superposition de trois sons, enregistrés séparément : la musique, un texte chuchoté, dicté par la conscience du héros rêvant les yeux grands ouverts, enfin le *tic-tac* d'une pendule qui augmente comme une hallucination (grâce au jeu du potentiomètre réglant le courant électrique) et martèle impitoyablement les tempes du héros. Voici un autre mélange répondant de façon heureuse à la psychologie du personnage : la petite Jeanne a quitté le bal populaire où son fiancé a dansé avec sa rivale. Le thème musical qui accompagne sa démarche lasse se trouve tout à coup troublé par des bouffées de polka, souvenir odieux de la trahison. On entend donc, à ce moment, le thème de la petite fiancée délaissée et par dessous, dans une autre tonalité, sur un autre rythme et dans une sonorité lointaine, des bribes de danse canaille. Voilà un effet quasi impossible à réaliser avec un orchestre et que permet le mélange, à des doses convenables, de deux bandes enregistrées séparément. Quand le thème de Jeanne s'éteint, le bal lointain apparaît à nouveau, par degrés, pour dominer finalement : ce qu'on appelle un « fondu enchaîné » sonore, par comparaison avec le procédé

(1) Voir p. 72.

(2) Voir p. 73.

(3) *Ibid*, p. 72.

(4) *Ibid*, p. 74.

relatif à l'image. Voici, enfin, un autre « fondu enchaîné » très particulier au film sonore, et que le théâtre ignore totalement :

Une fois amorcé, le boniment du colporteur ne nous intéresse plus, d'autant que Jeanne apparaît sur la route. Lors du mixage, nous avons donc « fondu » peu à peu le boniment, cependant que le thème de la petite délaissée se substitue à lui. Quand le thème a sa valeur totale, Jeanne est au premier plan, le colporteur a disparu. Voici donc un texte se muant en thème musical afin de garder à l'image la plus importante, son attribut sonore.

Nous pourrions encore citer de nombreux détails de sonorisation, effets d'écho, emploi du leitmotiv, sa transformation au cours de l'action ; mais nous avons dit l'essentiel au sujet des particularités sonores de *Rapt*. Elles ont été possibles grâce à la collaboration compréhensive de Dimitri Kirsanoff, au fait que l'un de nous a surveillé la délicate opération du mixage et a assuré, au surplus, le montage de la pellicule-son.

Sans doute, le public n'analyse point ses impressions et maints détails lui échappent. Mais il est permis de croire qu'il sentira confusément les intentions, subira le rythme sonore de la partition sans le manifester ; tandis qu'il deviendrait probablement sensible à tout déséquilibre ou à toute réalisation défectueuse.

ARTHUR HONEGGER.  
ARTHUR HOERÉE.

