

## La voix et le son dans *Trafic*

Michel Chion, dans la voix au cinéma, a une belle expression pour désigner le réalisateur d'un film, il est, écrit-il, le « **maître des voix** ».

Les **voix** peuvent vite **être envahissantes** et se faire **plus grosses que les corps**. Il est nécessaire, pour le réalisateur, de les maîtriser, comme l'écrit Chion, de les contenir, puisque, très souvent, le **point d'écoute ne coïncide pas avec le point de vue**.

Ce que je veux dire, c'est que même **si un personnage parle** et en même temps se situe à **l'arrière-plan**, le spectateur entend une **voix forte**, comme si elle provenait de quelqu'un situé au tout premier plan.

C'est vrai qu'il y a **plusieurs raisons objectives** à cela, depuis le passage du muet au parlant : d'abord le **souci de l'intelligibilité** du texte, ou encore le **souci de clarté des voix** : généralement la **parole** au cinéma **prime** les bruits, les bavardages ou encore les rumeurs.

On va tout de suite voir un **exemple** canonique de ce procédé, dans un extrait de *Citizen Kane*, au tout début du film, dans un plan connu, en profondeur de champ, dans lequel la **mère** du petit Kane signe au premier plan le **contrat** qui engage le destin de son **enfant**, et où on peut voir l'enfant au fond de l'image, dans la profondeur du champ, qui joue dehors dans la neige.

🍎 DVD 1 *Citizen Kane* – 22'23" à 24'10"

On peut là se poser de ce qui fait que le **spectateur** reste finalement **attentif** à cette petite silhouette ?

La réponse : ce sont les **cris aigus du petit garçon**, qui ne cessent pas de le **désigner**.

Et **si on remixait Citizen Kane en coupant seulement cette voix**, que, de surcroît, rien ne rend nécessaire à l'action (l'enfant pourrait jouer en silence, la fenêtre pourrait être fermée – on est quand même en plein hiver, il y a de la neige et il fait très froid -, ou encore la distance pourrait permettre de ne pas l'entendre, et de toute façon, le père fermera la fenêtre à la fin du plan), il y a fort à parier que la petite silhouette de l'enfant, quelle que soit sa netteté dans la profondeur du champ, **serait quelque peu oubliée**.

On a là un bon exemple de ce qu'une voix peut donner à un personnage une dimension particulière.

Et on peut **étendre cette figure** de style à toutes les **composantes de la bande-son**.

Ainsi, dans *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) lorsque survient le Cavalier sans tête, celui-ci est toujours précédé du bruit que fait son épée qu'il sort de son fourreau. Il est évident que l'intensité anormale de ce bruit n'est pas un banal effet de réel, mais que ce bruit, récurrent dans tout le film, annonce la présence du Cavalier sans tête.

🍎 DVD 2 *Sleepy Hollow* – 2'01" à 3'02"

**Chez Tati**, au contraire, **rien de tout cela**, et c'est sans doute ce qui pourra désorienter les élèves.

En effet, **Tati** donne **à ses personnages**, par le jeu de la post-synchronisation (tous les films de Tati sont post-synchronisés) et par le dosage du mixage, des **voix pas très fortes, inintelligibles** pour le spectateur, en tout cas **ramenées à la dimension qu'occupent dans le cadre les corps qui les émettent**, comme **proportionnelles** aux **corps** qui les émettent.

Donc, que **des élèves soient gênés**, perturbés par le sort que Tati fait subir aux voix, **rien d'étrange** et de préoccupant : c'est l'effet même que Tati a voulu obtenir.

Je pense que faire **prendre conscience** aux élèves que la **quasi inintelligibilité des dialogues** des personnages dans *Trafic* **est bien voulue et signifiante** est essentielle.

On est trop habitué à considérer comme allant de soi le traitement de la voix au cinéma, malgré l'artifice qui s'y déploie, on l'a vu tout à l'heure avec l'exemple de *Citizen Kane*.

**La voix, chez Tati**, et notamment dans *Trafic*, participe de la **silhouette du personnage**, ni plus ni moins, au même titre que sa **démarche** ou son **costume**. Et, si avec l'exemple de tout à l'heure, on peut comparer la taille d'une voix à l'espace visuel qu'elle « occupe », **la voix chez Tati est toujours plus petite que l'ensemble du plan qu'elle habite**.

Elle est **loin d'envahir l'image**, reste comme attachée au corps qui l'a produite.

🍎 DVD 3 *Trafic* – 15'00" à 15'15"

On peut aller plus loin : **pour éviter que les voix soient trop écoutées**, mises en avant, Tati emploie des **trucs** de post-synchronisation et de mixage, comme le **fading**, qui consiste à **créer au mixage des fluctuations** des voix, qui les empêchent de trop prendre corps, tout en soulignant leur musicalité.

🍎 DVD 4 *Trafic* – 5'38" à 6'34"

Du coup, **puisque la voix n'occupe pas l'essentiel de la bande-son**, ce sont les autres composantes de la bande-son qui sont de ce fait mises en valeur, à commencer, chez Tati, par le bruit, je devrais dire les bruits. Des **bruits qui acquièrent chez une véritable autonomie** :

🍎 DVD 5 *Trafic* – 30'26" à 30'52"

En quelque sorte, la voix humaine, chez Tati est ramenée au niveau d'un bruit. Ce qui va m'amener à parler plus généralement du son dans *Trafic*.

### Le son dans *Trafic*

Le son, on s'en aperçoit, est l'un des axes d'étude privilégiés pour des élèves de lycée.

Comme l'a montré Michel Chion, le cinéma de Tati met en avant le traitement particulier réservé à la bande sonore. Cela me semble encore être une entrée possible dans *Trafic*.

On peut ainsi comparer, toutes choses égales d'ailleurs, un extrait de *La Mort aux trousses*, d'Alfred Hitchcock, où Roger Thornhill, alias Cary Grant, à qui on a donné rendez-vous, se trouve sur une route quasi déserte, avec la scène où Monsieur Hulot marche dans la campagne sur le bord d'une route, certes plus fréquentée que ne l'est celle de *La Mort aux trousses* ; il porte un bidon d'essence et cherche à trouver une station.

🍏 DVD 6 *La Mort aux trousses* – 1 03' 31" à 1 08' 42"

🍏 DVD 7 *Trafic* – 14'59" à 19'26"

Les élèves pourront remarquer que Hitchcock cadre souvent la route dans la profondeur, pour bien insister sur l'immensité du parcours et l'arrivée d'un véhicule. Et, pour rendre le bruit des véhicules qui passent sur la route et croisent Roger Thornhill, Hitchcock choisit de mimer la réalité : le bruit vient de très loin, d'abord, part d'un niveau très faible, puis met du temps à arriver à son point culminant, et met autant de temps à disparaître, lorsque la voiture s'éloigne.

Au contraire, Tati choisit de cadrer de plus petites portions de voie, il les prend légèrement de biais, par rapport au plan frontal, et surtout, à la différence d'Hitchcock, il limite au maximum le temps où la voiture qui passe s'annonce par son bruit avant d'entrer dans le champ ; il limite, de la même manière, le temps où la voiture, une fois sortie du champ, se fait encore entendre.

Du coup, si, chez Hitchcock, le son du passage de la voiture est réaliste, chez Tati, il est tout sauf réaliste.

Ce que je veux dire par là, c'est que dans *Trafic*, tout ce qui sort du champ n'existe plus, est comme aboli. En partant de là, ne compte donc que ce qu'on voit, comme au temps du cinéma muet. Et si rien ne compte que ce que l'on voit, alors on ne peut entendre que ce qu'on voit.

Tati ainsi procède par tableaux, qui semblent isolés les uns des autres, le son ne jouant même pas le rôle de liant.

Chaque plan contient sa propre vie, sa propre histoire, sa propre autonomie et sa propre richesse. Chaque plan est donc une invitation à explorer l'image, mais une exploration rapide, un plan, par définition, n'étant pas fixe.

Je disais à l'instant que le cinéma de Tati est un cinéma de tableaux, je veux préciser que chez Tati les plans sont rarement enchaînés, qu'ils se répondent rarement, qu'il y a peu de raccords. Le montage est souvent cut ou bien procède par une fermeture au noir.

🍏 DVD 8 *Trafic* – 50'03" à 54'23"

Ainsi, à chaque plan, tout invite le spectateur à explorer rapidement le champ de l'image pour y trouver un gag, une astuce. C'est en ce sens qu'on peut dire que bien que parlant, le cinéma de Tati retrouve les origines du cinéma muet, spécialement du cinéma burlesque.

C'est ce qu'illustrent deux scènes importantes et singulières qui se font écho, dans *Trafic*, et qui sont situées, l'une au milieu du film, l'autre tout à la fin.

D'abord, un concours de circonstances assez complexe aboutit à réunir en un même plan et dans une même situation trois personnages : Maria, la public-relation américaine d'Altra, avec laquelle Hulot partira à la fin du film bras-dessus bras-dessous, mais qui est d'abord montrée, selon un schéma classique, comme une pimbêche à lunettes ; Peter, un jeune dragueur de rencontre qui rôdait dans le coin et qui tente sa chance avec elle ; et enfin Hulot lui-même, caché dans le tableau.

🍏 DVD 9 *Trafic* – 1 04'26" à 1 07'20"

Il fait nuit, la scène se déroule tard le soir devant une petite maison hollandaise dont la façade est recouverte d'un rideau de lierre installé sur des supports. Hulot a défait ce rideau de lierre en tirant dessus, et il veut réparer sa maladresse. Il monte le long du mur en s'accrochant au rideau de lierre pour atteindre le support auquel il veut le raccrocher convenablement.

A l'intérieur de la maison, au premier étage, on entend les voix du vieux couple qui l'habite et qui ne sait pas sa présence. Et puis Hulot bascule, et il se retrouve plaqué contre le mur dans une position acrobatique, la tête en bas et les pieds accrochés au lierre.

Arrive alors la petite voiture de sport jaune de Maria, venue apporter les valises du vieux monsieur qui habite la maison. Sur son chemin, elle a été abordée et draguée par le jeune Peter - pantalon blanc très serré, chemise ouverte sur un torse musclé - lequel se trouve être justement le fils de la maison, et l'a guidée

jusqu'ici. **Ils s'arrêtent devant la maison sans voir Hulot**, qui est toujours dans sa position embarrassante et qui ne manifeste pas son existence. **Celui-ci va donc se trouver témoin involontaire de la tentative de séduction** de Peter, qui commence à serrer Maria contre lui : « Comme vos mains sont douces, comme la nuit est belle. »

Alors, **des poches d'Hulot** la tête en bas, commencent à tomber des **papiers**, qui ne font pas de bruit, puis des **pièces de monnaie**, des **clefs**, peut-être, qui tintent sur le ciment devant la maison.

**Inquiétude de Peter**, qui **entend** ces sons et **ne les localise pas** son comportement troublé, les **gestes gauches** qu'il esquisse de regarder à ses pieds, de mettre ses mains à ses poches, montrent qu'il se **demande si ce n'est pas lui qui perd ses objets**. Ce malaise contribue à lui **casser son coup** et **Maria**, se dégageant de son étreinte, **peut alors repartir** dans sa petite voiture.

**La séquence est filmée en plan large**, nous montrant la masse de la maison dans la nuit, la silhouette de Hulot peu discernable dans le lierre, et, en bas, le couple de Maria et de Peter. **Cette scène s'est jouée sur un son mal repéré par un des personnages**, qui ne voit pas que **la solution est à trouver dans le tableau où lui-même figure**.

On s'amusera à noter que Monsieur Hulot, dans cette scène savamment amenée, a fini par devenir hulotte, c'est-à-dire qu'il a pris la position perchée, nocturne et cachée de l'oiseau dont il possède le nom au masculin.

Si l'on en doutait encore, on nous met les points sur les i en faisant entendre sur ce plan un cri d'oiseau nocturne.

🍎 DVD 10 *Trafic* – 1 06'57" à 1 07'08" (exactement à 1 07'04" « Mais vous êtes fou ! »)

Mais à la **fin de *Trafic***, on a à nouveau **une scène de fausse attribution, de quiproquo**. La scène se déroule dans le **grand hall d'exposition d'Amsterdam**, où le Salon de l'Auto vient de se terminer. La voiture de démonstration d'Altra est arrivée trop tard, et **il faut payer la location** de l'espace inutile, avec son dérisoire décor forestier. **Fureur et désolation du patron d'Altra**. Il lui faut un **bouc émissaire** sur lequel décharger son mécontentement.

🍎 DVD 11 *Trafic* – Suite 02'52" à 3'33"

Le **patron d'Altra avise Hulot**, son employé, qui attend tranquillement à quelques mètres de lui à la porte du hall et qu'il voit de dos, il semble trouver **intolérable son sifflotement** décontracté. Le directeur s'avance alors et **donne brutalement congé** à Hulot ahuri et silencieux, **sans s'apercevoir que le sifflotement continue**.

Car un **contre-champ en plan général** sur la façade a révélé que **c'était un ouvrier**, perché dehors sur une échelle, qui émettait le sifflotement faussement attribué au héros.

**Ce qui intéresse Tati, c'est le quiproquo produit sur le responsable du son.**

Et, **dans un autre gag** encore de *Trafic*, **Maria**, entendant une voix au téléphone qui lui parle en néerlandais, **se trompe** en l'attribuant à l'ouvrier parisien près d'elle.

🍎 DVD 12 *Trafic* – 7'38" à 7'48"

**Pour conclure**, on peut souligner que **Tati, dans *Trafic***, délimite une **direction de regard** et un **champ de jeu**, qui est aussi le champ de l'image ; **on se divertit à voir** ceux qui ne se savent pas pris dans le tableau, et **qui sont les jouets d'un mauvais repérage du son**, comme peuvent l'être le **jeune dragueur** ou le **patron d'Altra**, mais en même temps **le spectateur lui-même est pris dans le jeu**, dans le risque de ne pas avoir vu, lui aussi, qu'il est, lui aussi, dans le tableau.

Tati s'amuse à demander « à qui est ce son ? », en créant le doute sur qui l'a laissé traîner.

Stephan Kreitel