Actes des congrès de la Société française Shakespeare

16 | 1998
Shakespeare et le cinéma

La voix et le son

Henri Suhamy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/279>

DOI : 10.4000/shakespeare.279

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1998

Pagination : 159-170

ISBN : 2-84269-230-6

Référence électronique

Henri Suhamy, « La voix et le son », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 16 | 1998, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/279> ; DOI : 10.4000/shakespeare.279

S H A K E S P E A R E
& L E C I N É M A

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 1998

* * *

Textes réunis et présentés par
Patricia DORVAL

publiés sous la direction de
Jean-Marie MAGUIN

Site web : <[http : //alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/](http://alor.univ-montp3.fr/serinf/SFS/)>
Liste de diffusion : <sfs-l@smr1.univ-montp3.fr>

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© 1998. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-230-6

LA VOIX ET LE SON

On observe que depuis un siècle, le cinématographe et le théâtre ont connu, symétriquement, deux évolutions en sens inverse. Le cinéma a d'abord été muet, ce qui ne l'a pas empêché d'emprunter des scénarios à la littérature dramatique ainsi que du personnel au milieu théâtral, ni de mettre du Shakespeare sur ses écrans. Puis, une trentaine d'années après son invention, il est devenu parlant, tandis que le théâtre, qui a parlé dès ses origines antiques, tend depuis quelques années à devenir muet, ou sinon muet, inaudible, ou sinon inaudible, inécoutable. Cependant le théâtre n'est peut-être en cela que la victime d'une maladie passagère et remédiable. C'est pourquoi, au cours de cette communication, je me référerai, du moins dans certaines phases de mon argumentation, à une conception générale et abstraite du théâtre, un peu hors du temps et des modes. Parler ici de la voix et du son dans les adaptations cinématographiques des œuvres de Shakespeare s'appuie sur une comparaison entre ce qu'on entend au cinéma et ce qu'on entend, du moins en principe, au théâtre, dans un théâtre idéal, en espérant, et en affirmant, que cet idéal n'a rien d'irréalisable ou de définitivement révolu.

Ce qui caractérise en premier lieu l'usage de la voix dans le théâtre classique, c'est son artificialité, ou plus précisément, une certaine forme d'artificialité. D'après le principe de la mimésis, les acteurs sur la scène s'adressent la parole les uns aux autres, comme ils le feraient dans la vie réelle, et pourtant ils sont obligés de donner à leur voix une amplitude inhabituelle, par besoin élémentaire de se faire entendre des spectateurs, notamment de ceux qui sont situés loin du plateau. Il ne leur est cependant pas conseillé de s'égosiller, ne serait-ce que parce que le cri provoque des distorsions qui vont jusqu'à rendre le message incompréhensible. En criant on

ne se contente pas d'accroître l'amplitude acoustique, on tend à s'élever dans le registre des vibrations, à atteindre des plages exagérément aiguës, voire à s'envoler dans la région des ultrasons, et autres fréquences infréquentables. Cela ne facilite pas l'audition ; de plus, la vocifération accélère mécaniquement le débit, d'où une compression des syllabes, également nuisible à la compréhension. S'ajoute à ces inconvénients le risque d'user prématurément son organe, ou de le briser provisoirement, mais fâcheusement, au cours de la représentation. En conséquence la distinction qu'il convient d'établir entre la diction ordinaire et la déclamation théâtrale ne se définit pas seulement par des mesures quantitatives, en nombre de décibels, mais également de façon qualitative, ce qui est déjà impliqué dans le terme même de «déclamation». Cela commence par l'art de placer ou poser sa voix, comme on dit, et par une technique appropriée qui fait du corps un instrument de musique, surtout de la partie du corps qui va du diaphragme aux lèvres, d'où la production d'un volume sonore qui ne résulte pas seulement d'un excès de tension gutturale. S'ajoutent à cela une prononciation soignée, une articulation surveillée, une élocution qui reste nette sans avoir l'air de constituer une leçon de phonétique. Cela suppose aussi une façon de phraser les phrases, activité moins facile que ne le laisse entendre cette expression un peu tautologique. Le phrasé, en particulier celui du discours versifié, implique une certaine façon de moduler la trajectoire vocale, en faisant le contraire de ce que font les mauvais acteurs ou les mauvais orateurs, qui prennent leur élan sans repérer à l'avance l'itinéraire à parcourir, sans répartir leur force, et ne savent pas terminer une phrase ou un vers. Ou bien la voix retombe, flasque, privée de souffle, mourante, jusqu'à un niveau imperceptible, ou bien elle reste trop haut perchée, sur une crête intonative et sur une note dissonante, en équilibre instable et inconfortable. En fait pour des raisons obscures, qui tiennent à la psychologie et aux rapports vitaux et affectifs que nous entretenons avec le langage, nous ne produisons pas de la même façon un texte déjà écrit, connu, appris par cœur, et une parole spontanée, improvisée. L'art de l'interprète consiste peut-être à réaliser simultanément deux processus apparemment incompatibles : faire sentir aux auditeurs que le texte est écrit, et qu'il n'est pas écrit. C'est-à-dire restituer la forme artistique du texte, notamment lorsqu'il est composé en vers, et en même temps le prononcer comme si cette parole très travaillée et stylisée venait naturellement. Il en va peut-être de même pour les autres paramètres. Le comédien s'adresse au public sans directement s'adresser à lui, sauf du moins dans les cas où l'auteur a prévu que le personnage, jouant par exemple le rôle du chœur, sorte de son emploi habituel et interpelle les spectateurs. Il élève la voix, sans que l'effort qu'il fournit apparaisse pénible et fatigant ; pourtant, il est souhaitable, pour susciter l'émotion et le plaisir, que cet effort soit senti par les spectateurs, parce que dans toute prouesse artistique il entre une part de

difficulté conquise. La difficulté est ici matérialisée par la distance qui sépare l'acteur ou l'actrice du public dans l'espace théâtral, et la réussite est totale quand cette distance, au lieu de constituer un obstacle, semble s'être transformée en un matériau aérien sur lequel les personnages inscrivent leurs paroles, en un tremplin d'où part la projection vocale, en moyen de communication, comme si chaque spectateur et spectatrice avait à sa disposition une colonne d'air, un tube invisible, chargé de lui transmettre les ondes sonores en provenance de la scène, aussi efficacement que s'il s'agissait d'un conduit acoustique, sans les inconvénients d'un tel dispositif, ou comme si cette masse d'air à franchir constituait le matériau même dans lequel est taillé l'objet sonore.

Mais faut-il, comme avancé précédemment, condamner l'usage du cri au théâtre ? Doit-on obliger les acteurs, au nom de principes esthétiques qui restent à justifier et même à définir, à aplatir la dynamique vocale, à amplifier les murmures et atténuer les exclamations ? Le cri fait partie des moyens d'expression. Selon la terminologie bien connue de Jakobson, il peut correspondre à trois des fonctions du langage : la fonction «affective», quand le cri exprime la douleur, la surprise ou la colère ; la fonction «phatique», s'il a pour dessein d'interpeller quelqu'un, d'attirer son attention, d'établir le contact, notamment lorsque la distance entre le locuteur et son récepteur rend nécessaire l'élévation de la voix ; enfin, la fonction «conative», si la puissance vocale traduit des attitudes telles que la menace ou le commandement. Mais les spectateurs ne demandent pas aux compagnies théâtrales d'exercer sur eux de telles pressions psychologiques, à quoi les compagnies théâtrales répondront que les cris n'ont pas pour dessein d'exercer une quelconque pression sur le public, ni même d'amplifier la matière sonore à des fins utilitaires ou spectaculaires, mais qu'ils se justifient par la nature dramatique du texte, quand les situations qui viennent d'être énumérées, à savoir la douleur, la surprise, la colère, l'interpellation, la menace, le commandement, et bien d'autres qui pourraient s'ajouter à la liste, font partie de l'action, donc de sa représentation, à moins d'imaginer un codage représentatif qui utiliserait des signes vocaux différents de ceux qui ont cours dans la vie réelle, mais cela ne fait pas partie de nos traditions scéniques. À cela on peut objecter une sorte d'argument d'autorité, en se fondant sur une doctrine artisanale et artistique enseignée par Shakespeare lui-même, à travers le personnage de Hamlet. Bien que Shakespeare n'ait pas l'habitude d'utiliser ses personnages comme porte-parole, et que le contenu des harangues dogmatiques qu'ils prononcent doive toujours être relativisé, nous pouvons considérer qu'il a fait une exception dans le célèbre discours aux acteurs :

Speak the speech, I pray you, as I pronounced it
to you, trippingly on the tongue ; but if you mouth

it as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently ; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are incapable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise. I would have such a fellow whipped for o'erdoing Termagant. It out-Herods Herod. Pray you avoid it.

Remarquez la précision métalinguistique du vocabulaire qui a trait à la production du son et rappelle incidemment que du temps de Shakespeare, on ne disait pas «to see a play» mais «to hear a play». On croit deviner que s'il vivait de nos jours il s'intéresserait de près à ce qui se passe dans la cabine de l'ingénieur du son, pendant et après le tournage d'un film. D'autre part, en recommandant d'opérer une métamorphose aussi radicale que celle qui adoucit les tourbillons, puisque par une étonnante catharsis on passe de «whirlwind» à «smoothness», et tout en se réservant d'ajouter plus loin "Be not too tame neither", Hamlet analyse à sa manière la fonction poétique du langage, celle qui n'était pas répertoriée parmi les attributs du cri, mais qu'il est permis de considérer comme inhérente à la parole théâtrale, et à celle de Shakespeare particulièrement. De plus ce passage peut susciter, indirectement, une réflexion sur la notion de réalisme au théâtre, et sur son ambiguïté. Si une diction exclamative, voire hurlée, semble a priori traduire la violence même des passions, il y a beaucoup d'occasions où elle trahit plutôt une déformation professionnelle, l'exagération histrionique. Quand la violence expressive dépasse son but, le réalisme devient irréaliste par son excès. Cela dit, il convient de rappeler qu'on entend parfois, sur la scène contemporaine, des poussées de voix brutales et inattendues qui ne doivent rien à l'imitation réaliste, mais s'inspirent plutôt, si paradoxal que cela puisse paraître, d'une esthétique de la distanciation, et contribuent à la théâtralité du discours. Cette théâtralité un peu laborieuse et conventionnelle relève peut-être de la tentative de créer une nouvelle forme de poétisation qui ne doive rien aux anciens sortilèges, jugés trop pompeux ou trop doucereux, mais elle n'a sans doute pas beaucoup d'avenir, en tout cas elle passerait très mal si on la transposait à l'écran.

La distanciation et la stylisation du discours, notamment la stylisation moderniste, qui s'ajoute à celle qui est contenue dans le texte, c'est exactement ce qu'on est à peu près sûr de ne jamais trouver au cinéma. Un

type d'emphase ou même simplement une diction immédiatement qualifiable de «théâtrale» est ce à quoi le cinématographe répugne le plus. C'est dans sa nature. Le cinéma joue constamment sur l'effet de réel. Ainsi, en matière de décor, il n'y a aucune raison de dire au public «On your imaginary forces work», comme le fait le chœur d'*Henry V*, puisque le cinéma commence par créer l'environnement voulu. Même quand il dispose de peu de moyens, ce qui arrive, il ne se permet pas de laisser quelque part dans l'arrière-plan des zones vides ou des éléments de décor simplement esquissés. Étant une formidable machine à matérialiser l'imaginaire, le cinéma va jusqu'au bout de sa logique et donne à l'imaginaire l'apparence du réel. Cela ne va pas sans contraintes, l'effet de réel que le cinéma se flatte de créer l'oblige en contrepartie à respecter certaines apparences et certaines cohérences, sans même parler de la fameuse saturation sémiotique que relevait Roland Barthes dans son article sur le *Julius Caesar* de Joseph Mankiewicz. Par exemple le carton-pâte, sur l'écran, s'efforce de dissimuler sa nature. Personne ne s'offusque de nos jours si sur une scène, les acteurs portent des costumes appartenant à des périodes différentes. Cela constitue un procédé théâtral parmi d'autres, mais c'est précisément pour cette raison que les réalisateurs de films répugnent à l'utiliser. Orson Welles s'en est un peu rapproché dans *Othello*, mais sans aller vraiment jusqu'au bout, et plus par nécessité que par volonté, serré comme il l'était par un budget étroit et fuyant.

Pour ce qui est de l'utilisation de la voix au cinéma, et plus précisément dans les films qui nous font entendre le texte écrit par Shakespeare, on retrouve un peu la même problématique, transposée de l'image au son. En gros, on peut avancer la théorie suivante, ou plus prudemment, l'hypothèse suivante : en matière de prise de son et de reproduction, la technique dispose, aujourd'hui particulièrement, de moyens considérables, mais ces moyens, apparemment illimités, engendrent leurs propres limites, et par une sorte de rétroaction secrètent une esthétique particulière. On peut tout faire avec un microphone et avec l'appareillage qui se met en œuvre en aval de la prise de son, sauf donner de la transparence à une articulation pâteuse. On peut même reproduire le type de diction et de dynamique vocale qui ont été décrites précédemment comme caractéristiques du théâtre ou souhaitables sur la scène. Il suffit d'utiliser pour cela des microphones adaptés à cet usage, les placer assez loin des acteurs, puis, au cours de l'opération qui s'appelle le mixage, mettre les voix en relief par rapport aux bruits ambiants, sans exagération, afin de recréer les conditions dans lesquelles se trouvent les spectateurs les mieux placés dans une salle, ou plutôt de donner l'illusion que ces conditions ont été recréées. Les tentatives allant dans ce sens sont assez rares, bien que je ne prétende pas en donner la liste complète. Le *Midsummer Night's Dream* réalisé par Max Reinhardt et William Dieterle en 1935, qui bénéficie paradoxalement des techniques encore primitives qui avaient cours dans les

années trente, le *Henry V* de Laurence Olivier, qui date de 1944, et le *Julius Cæsar* de 1953, déjà mentionné, peuvent être cités en exemple. En fait le cas de ce *Julius Cæsar* illustre assez subtilement quelques-unes des manières d'utiliser le dispositif de prise de son en fonction du jeu des acteurs. Certains critiques reprochèrent à John Gielgud d'avoir une diction trop typiquement théâtrale, non seulement à cause de sa façon un peu chantante de prononcer les vers, mais aussi parce qu'il semblait projeter sa voix au-delà du microphone. James Mason, habitué des studios depuis déjà assez longtemps, donnait plus que son collègue l'impression d'avoir un micro proche de lui, et de le savoir. Quant à Marlon Brando, il s'exprime avec une violence parfois paroxystique et certainement non simulée, de sorte qu'on sent, du moins dans les séquences les plus tonitruantes, que le microphone a été placé assez loin de l'acteur, pour éviter les phénomènes de saturation. La réussite de Brando vient certainement de ce que, au cours de son apprentissage au célèbre Actors' Studio de New York, il a acquis l'art de combiner l'introversion la plus concentrée avec l'expressionnisme le plus démonstratif, établissant ainsi un pont entre le théâtre et le cinéma, comme on le constate aussi quand il joue du Tennessee Williams. Malgré les progrès réalisés depuis l'invention du cinéma parlant, ou à cause de ces progrès, l'illusion n'est jamais parfaite. Les vibrations émises par les haut-parleurs ont des harmoniques particulières, qui s'ajoutent ou se substituent à celles qui appartiennent à la voix humaine. D'autre part, la conception même des salles de cinéma diffère de celle des salles de théâtre, car non seulement il y a des haut-parleurs, mais il y en a partout, du moins de nos jours, l'époque du haut-parleur unique situé à côté ou au-dessus de l'écran étant révolue, de sorte que tous les spectateurs entendent le même son, au même niveau, quelle que soit leur place, et ils entendent le plus souvent quelque chose qui paraît très proche, surtout quand les personnages sont photographiés en gros plan. Ce qui se passe au cinéma est que non seulement les visages sont perçus en gros plan, les cordes vocales le sont aussi. Appréhender d'extrêmement près la réalité, en l'occurrence la réalité phonique, relève plus de l'hyperréalisme que du réalisme, avec l'inconvénient d'accentuer le détail au détriment de l'ensemble, et de se laisser aller à la dérive esthétique qui aspire à faire plus vrai que le vrai. En fait le but essentiel de l'opération n'est pas de capter les visages et les voix, mais de captiver, au sens de tenir captive, la sensibilité des spectateurs.

Il en va de la reproduction sonore comme de beaucoup d'autres techniques. Sans aller jusqu'à entonner la complainte selon laquelle nous sommes devenus les serviteurs de nos outils, les esclaves des objets, il faut reconnaître que les exigences et les habitudes des ingénieurs du son ont fini par engendrer des pratiques auxquelles les pionniers des années trente ne songeaient pas. Cette expansion un peu tyrannique se manifeste principalement par le rôle dévolu aux amplificateurs ainsi qu'aux tables de

mixage. Commençons par l'amplificateur. En quoi consiste cet appareil ? On est tenté de répondre par une lapalissade, un amplificateur sert à amplifier, mais amplifier quoi ? À l'origine, c'est un instrument auquel on demande de rester humblement neutre et innocent. D'abord, un son, ou plutôt un ensemble sonore, est capté par des membranes sensibles, et en même temps enregistré, c'est-à-dire emmagasiné sous une forme qui n'est pas spécifiquement acoustique, par des gravures sur des surfaces plastiques, comme dans le système imaginé par Charles Cros et développé par Thomas Edison, par un codage optique, comme sur les pellicules cinématographiques, par des impulsions électromagnétiques qui viennent se loger à l'intérieur d'un support approprié, ou par une transcription numérique, selon les méthodes les plus récentes. Pour que l'auditeur entende ce qui a été ainsi emmagasiné, il faut extraire le son de là où il se trouve, afin de le conduire aux transducteurs, mais il faut également l'amplifier, car ce qui existe à l'état latent dans les sillons d'un disque ou dans les profondeurs superficielles d'une bande magnétique n'est pas véritablement audible. Les appareils de lecture détectent les signaux sonores qui ont été imprimés et ces signaux, de très faible amplitude, doivent passer à travers l'amplificateur pour être transportés jusqu'aux haut-parleurs. Donc en théorie l'amplificateur n'est pas une sorte de porte-voix permettant aux acteurs de gonfler le volume de leur émission, mais un appareil qui occupe l'avant-dernière place dans la chaîne de reproduction et ne doit servir qu'à restaurer la dimension réelle d'un matériau miniaturisé. Mais la réalité s'éloigne largement de cette vue théorique, et nous avons souvent l'impression que le son a été fortifié, dopé artificiellement à la source, que les voix sont bel et bien grossies, même si techniquement, le microphone ne contient pas d'amplificateur incorporé. De même dans un lieu quelconque, ouvert ou fermé, où quelqu'un tient un discours, la cellule de sonorisation devrait simplement diffuser la parole de l'orateur. En réalité elle en fait beaucoup plus, elle ne se contente pas de propager la parole, elle agrandit la voix.

Quand on déclame en public, sans micro et sans haut-parleurs, et qu'on projette le discours le plus loin possible, cela se fait au détriment du timbre de la voix, c'est-à-dire que plus l'émetteur s'éloigne, moins les auditeurs ont les moyens de reconnaître le grain individuel du locuteur qui fait que même sans voir son propriétaire, nous reconnaissons immédiatement une voix familière, pour peu qu'elle nous parle de près, sans forcer. C'est comme à l'opéra, rien ne ressemble plus à une voix de soprano qu'une autre voix de soprano, du moins pour ce qui est du timbre. À tessiture égale, les voix se distinguent par le volume, la technique, la longueur du souffle, l'art des nuances, plus que par le grain individuel. De même, quand nous entendons sur scène un acteur que nous avons l'habitude d'entendre au cinéma, nous ne le reconnaissons pas toujours et nous lui trouvons moins de personnalité. Le spectateur de théâtre

accepte cette déperdition de couleur, parce que c'est le prix à payer pour entendre le texte, et parce que la projection vocale, si elle est accomplie avec goût et habileté, possède une beauté artistique que rien ne remplace.

L'espace à emplir rend nécessaire cette projection, mais réciproquement, la projection a besoin d'espace. Il serait incongru de déclamer à pleine voix dans un lieu réduit, sinon sous l'empire de la colère ou de la douleur. Or que se passe-t-il dans une salle de cinéma quand un visage apparaît en gros plan ? Aucun spectateur ne s'attend à voir et à entendre l'acteur ou l'actrice tendre toute son énergie dans le seul but de communiquer avec le public. Du moment que nous voyons une bouche surdimensionnée, nous la sentons très proche de nos oreilles, donc n'ayant pas à faire d'effort pour nous atteindre. Si le personnage hausse le ton, cela ne peut être que sous une impulsion émotive, ou parce qu'il interpelle un auditoire nombreux et situé en contrechamp, comme dans la scène du forum de *Julius Cæsar*. De toute façon, quelle que soit l'intensité vocale qu'un acteur déploie sur l'écran, nous savons instinctivement qu'elle ne nous est pas directement destinée. Le seul exemple, peut-être, d'un personnage de cinéma s'adressant avec une stridence exacerbée au public de la salle où l'on projette le film se trouve à la fin de l'œuvre de Chaplin qui s'appelle *The Great Dictator*. Les deux projections, celles de la voix et celle du faisceau lumineux, vont à la rencontre l'une de l'autre, dans des circonstances exceptionnelles. Habituellement il n'y rien de commun entre les deux espaces, celui où se trouvent les spectateurs et celui qu'ils peuvent voir à travers la fenêtre rectangulaire et imaginaire de l'écran. Au théâtre, même si la scène et la salle sont séparées par une barrière virtuelle, que d'ailleurs certaines pratiques anciennes ou modernes tendent à effacer, les deux volumes participent d'une même géométrie, d'une même réalité physique. Les lois matérielles et physiologiques de la production et de la propagation du son restent forcément les mêmes, que l'on soit sur la scène ou dans la salle, à plus forte raison si le spectacle se déroule en plein air, ou à ciel ouvert, comme au théâtre du Globe, l'ancien ou le nouveau. L'espace filmique obéit à des lois différentes, ou plutôt il crée des lois différentes. Il lui arrive de reproduire ou d'imiter les lois de l'espace physique, ce qui n'a rien de surprenant. Par exemple, dans le *Hamlet* de Zeffirelli, on voit et on entend de très loin le roi prononcer son discours du trône. On le remarque d'autant mieux qu'il s'agit d'un effet gratuit, que la dramaturgie ne justifie pas réellement, mais qui nous rappelle que la prise de son peut éloigner les voix autant que les rapprocher. Les rapprocher, c'est ce qu'elle fait le plus souvent, et sans se limiter au cas des personnages photographiés en gros plan. Il arrive souvent que des personnages situés dans la profondeur du champ se fassent entendre comme s'ils étaient au premier plan, et il arrive aussi que des personnages en mouvement, et en train de s'éloigner, continuent à faire entendre leur discours exactement au même niveau sonore. Cela vient de ce que le microphone

possède le don d'ubiquité, cela vient aussi d'une sorte de convention cinématographique, qui veut que quelles que soient les dimensions du décor, il donne presque toujours, à l'audition, l'impression d'être clos, même en plein air, et de constituer une grande boîte que la voix humaine s'approprie, envahit complètement, à la manière d'un corps gazeux, tout en conservant sa densité spécifique. Jamais le ciel n'a autant que sur un écran de cinéma parlant justifié la métaphore visionnaire qui fait de lui une voûte, car sous cette voûte les voix résonnent comme dans une cathédrale. Jamais la voix humaine n'a résonné de façon aussi caverneuse que dans ces cavernes obscures où en parfaits disciples de Platon nous contemplons les images que nous envoient les collines de l'Olympe californien. Son grossissement et la réverbération qui l'accompagne ne viennent pas seulement de la prise de son, même si les microphones très sensibles qui existent aujourd'hui agissent comme des loupes sonores, capables d'aller chercher dans le fond de la gorge les nuances les plus intimes, afin de faire ressortir le grain et les harmoniques qui constituent les empreintes vocales de chaque locuteur. Mais c'est quand le son arrive sur la table de mixage que se fait l'essentiel du travail, d'une manière comparable à ce qui se fait dans la cabine photographique où la pellicule négative subit toutes sortes de traitements et de triturations chimiques, plongée dans des bains qu'on appelle à juste titre des révélateurs, bien qu'ils aient quelquefois pour résultat de révéler des contrastes, des couleurs ou des nuances parfaitement imaginaires. Cette table de mixage est munie non seulement d'une panoplie complexe de filtrage, de séparation en plusieurs pistes et d'amplification, mais également d'un accessoire appelé chambre d'écho, qui produit les effets de réverbération qui ont été mentionnés, et qui servent entre autres choses à ajuster le volume de la voix au local dans lequel elle se déploie, à moins que ce soit l'inverse, le but étant d'ajuster le local à la voix. La réverbération artificielle a d'autres usages. L'effet cathédrale se justifie quand la scène se passe précisément dans une cathédrale ou dans un lieu analogue. Au cours de la première scène du *Henry V* réalisé par Kenneth Branagh, on voit et on entend deux ecclésiastiques parler à voix basse, très basse, dans une église. Leur voix est complètement détimbrée, et ils chuchotent. Pour que les spectateurs entendent le dialogue, le potentiomètre a été manipulé jusqu'au seuil de saturation, et pour que lesdits spectateurs se rendent compte que la scène se déroule dans le sein obscur et moyenâgeux d'une architecture gothique, au cas où ils ne l'auraient pas deviné, une grande quantité d'écho a été ajoutée. Le résultat est très laid, mais le message a été envoyé. Il s'agit là cependant d'un cas particulier. La réverbération obtenue de cette façon reste en général plus discrète, moins perceptible, mais non moins agissante sur l'affectivité des auditeurs. Elle enrobe la voix d'un halo qui constitue aussi une sorte de vernis, comme un trait nacré soulignant les contours. Associée à l'amplification, elle donne au timbre même de la voix

un volume magique, voire fantasmagique, car ce timbre, émanation intime de l'individu, change de statut. Cessant d'être un attribut de la voix, un signe, un visage, il en devient la substance même, coextensive à l'espace, gonflant comme une bulle, propulsée par une force mystérieuse qui ne vient ni du diaphragme, ni des poumons, ni des muscles du cou, et qui n'est autre que ce qu'on appelait naguère la fée électricité. L'enflure du timbre, la gigantisation de la moindre caresse sonore qui parcourt le chemin inverse de celui que recommandait Hamlet, bref ce priapisme vocal qui donne au plus aphone des membres de la profession l'omniprésence d'un Big Brother, se réalise encore mieux dans les studios de postsynchronisation, stratagème qui permet d'exploiter pleinement les ressources de l'attirail électroacoustique. En effet, sur un lieu de tournage, quelle que soit la sensibilité du microphone, il faut bien le placer à une certaine distance de la bouche des acteurs, en dehors du champ, sinon on le verrait sur l'écran, ce qui nuirait un peu à la crédibilité du spectacle. Il est vrai qu'on dispose maintenant de micro-microphones sans fil, que les acteurs peuvent porter sur eux, dissimulés dans leurs vêtements, et aptes à aller chercher la voix au fond de la gorge. Certains cinéastes, notamment italiens, ont développé la technique de la postsynchronisation, qui permet à la fois d'élaborer la bande sonore à l'abri des aléas du plateau, et de placer, du moins dans certaines séquences, les microphones directement contre les lèvres des acteurs, à la manière des hommes politiques et des artistes de variétés. À ce propos il y a dans le *Much Ado About Nothing* de Branagh un détail révélateur. Au moment du pseudo-enterrement de Hero, on voit et on entend un pseudo-chanteur susurrer une musiquette sirupeuse, monstrueusement amplifiée et réverbérée, le tout venant manifestement d'un atelier de confection.

Je ne sais pas si c'est par un effet de la postsynchronisation, ou de la présynchronisation, technique utilisée par Welles, que dans le *Hamlet* de Zeffirelli, déjà mentionné, et qui abonde en trucages acoustiques, Mel Gibson exhale certains de ses monologues avec l'intensité la plus faible possible, comme un homme se parlant à lui-même si bas que c'est à peine s'il arrive à s'entendre. Grâce à l'amplification, et quoique avec difficulté, on l'entend tout de même dans la salle. Zeffirelli a sans doute voulu de cette façon résoudre un problème qui n'est peut-être qu'un faux problème, celui de faire passer les monologues, procédé considéré comme typiquement théâtral et difficilement transposable à l'écran. En 1947, chacun de son côté, Laurence Olivier dans *Hamlet* et Orson Welles dans *Macbeth* eurent recours à un autre expédient, celui de la voix hors champ, en surimpression, Olivier allant jusqu'à radiographier son propre cerveau pour signifier que ce qu'on entend est bien un discours intérieur. Welles se montra dans ce domaine plus subtil et plus créatif qu'Olivier, en se livrant d'abord à des montages à partir du texte, et en faisant de sa voix une sorte de paysage intérieur, comme si, inversant le

rapport habituel entre l'image et le son, le son devenait l'environnement de l'image. Il ajouta à cela un traitement spécifique de la voix. Celle-ci étant enregistrée en studio avant même le tournage du film, et non sur le plateau, on pouvait lui donner une texture acoustique différente de celle des dialogues, qui furent également préenregistrés, mais dans une perspective sonore un peu différente. On retrouve ici les ingrédients qui ont déjà été signalés, proximité du microphone, amplification, écho, le tout manipulé de façon à faire entendre les inflexions les plus personnelles, et à communiquer l'intériorité tourmentée du personnage autant qu'une présence pesante et despotique. Cela dit, ces procédés paraissent un peu démodés aujourd'hui, et les cinéastes ont fini par constater que le soliloque traditionnel ne dérange pas le public, qu'il ne transgresse pas les lois immanentes de l'art cinématographique. C'est pourquoi maintenant on voit et on entend des personnages parler tout seuls sur l'écran, et même s'adresser au public, comme le fait Branagh dans *Much Ado About Nothing* (n'ayant pas vu son *Hamlet* je ne peux pas en parler) sans utiliser le ton de la confiance murmurée. On revient de cette façon au théâtre, personne ne s'en plaint, et cela permet de se dégager de certains apriorismes.

On dit quelquefois que dans sa composante vocale — je ne parle pas du bruitage, qui ne fait pas partie de mon propos — l'art du cinéma se distingue du théâtre par son refus instinctif de toute emphase, de toute éloquence, et par la pratique obligée d'une diction faible, sans relief, comme si la présence de l'amplification rendait nécessaire, pour des motifs à la fois techniques et esthétiques, l'atténuation du son à la source. On pourrait dire aussi dans le même ordre d'idées qu'un texte écrit en vers ne peut passer à l'écran que si les acteurs prennent la précaution d'assourdir le martèlement du rythme et d'estomper la configuration métrique. Que de tels phénomènes se produisent, nous en avons vu de nombreux exemples. Il n'y a cependant pas de quoi en tirer une loi générale et impérative. Il n'est pas vrai que le cinématographe soit incompatible avec l'élocution poétique ni avec la véhémence vocale. Les coups de gueule, brefs ou prolongés, y sont très fréquents. De même que le gros plan n'a jamais empêché personne de faire des grimaces, l'amplificateur n'empêche pas les acteurs de se déployer vocalement, ou d'en donner l'illusion, ce qu'on ne saurait leur reprocher, puisque leur métier les y incite. Ce qui paraît souhaitable, et s'accomplit quelquefois, est que la console de l'ingénieur du son soit utilisée avec intelligence et discrétion, que l'avantage obtenu par l'amplification apparaisse comme autre chose qu'un subterfuge, et ne soit pas compensé négativement par une perte en valeur artistique. Nous en avons un exemple avec Emma Thompson qui interprète Béatrice dans le *Much Ado* de Branagh, à l'égard de qui je me suis parfois montré sévère. Dans ses scènes de colère, elle élève le ton sans se casser la voix et sans saturer les haut-parleurs. Il y a donc eu une collaboration savamment dosée entre les deux

partenaires du spectacle que sont l'actrice et l'amplificateur.

Ce qui est vrai pour les scènes où s'exprime la passion avec intensité s'applique à tout le texte. La technique est devenue tellement perfectionnée qu'elle peut tout se permettre, même la modestie, même l'humilité consistant à s'effacer et à se mettre au service d'un projet artistique. Il est possible d'entendre au cinéma d'excellentes interprétations de Shakespeare, car rien n'oblige les techniciens aux excès de zèle qui se traduisent par des dilatations parfois inconvenantes, pas plus que les réalisateurs ne sont contraints aux excès de timidité qui conduisent à affaiblir l'intensité émotive et poétique du texte.

Henri SUHAMY
Université Paris X - Nanterre