

The logo for Louis Lumière école nationale supérieure features the name in white text on a dark blue background. The text is arranged in two lines: "Louis Lumière" in a large, bold, sans-serif font, and "école nationale supérieure" in a smaller, regular, sans-serif font below it. The background consists of several overlapping dark blue rectangular blocks of varying sizes and positions, creating a stepped effect.

**Louis Lumière**  
école nationale supérieure

**LA BANDE SON DANS LE CINÉMA ITALIEN DES ANNÉES 1960-70 : LA  
RECHERCHE D'UNE RÉALITÉ SUBJECTIVE**

SHUKLA Gautam

Mémoire de Master 2 – Spécialité Son

Directeur de mémoire interne : Sylvain LAMBINET

Responsable universitaire : Corsin VOGEL

Rapporteurs : Michel MARX & Renaud PERSONNAZ

Juin 2022

## Résumé

Le cinéma italien a cela de particulier que depuis le début du cinéma parlant jusqu'à l'émergence d'une nouvelle génération de cinéastes pendant les années 1980, il a toujours concentré le travail du son presque exclusivement pendant la phase de post-production, en ignorant la prise de son directe au tournage. Ce mémoire s'intéresse à l'émergence et à l'affirmation d'un certain cinéma au début des années 1960, principalement représenté par Federico Fellini, Michelangelo Antonioni et Pier Paolo Pasolini. Ces cinéastes partagent en effet la même volonté de s'emparer de la norme de post-production sonore de l'industrie cinématographique italienne pour en faire une particularité esthétique primordiale de leur cinéma. Si l'ensemble du cinéma italien de cette époque est caractérisé par une utilisation généralisée d'une post-synchronisation ne se souciant pas d'obtenir un synchronisme labial parfait, l'étude de cette branche spécifique de l'âge d'or du cinéma italien permet de mettre en évidence une recherche esthétique qui va bien au-delà d'un simple asynchronisme insouciant, et qui remet en question de nombreuses notions classiques du cinéma, notamment la diégèse.

Nous nous intéresserons dans un premier temps, à travers une étude bibliographique et une recherche théorique issue d'analyses filmiques, à étudier et mettre en évidence les procédés esthétiques qui permettent aux cinéastes de notre étude de développer ce que Federico Fellini appelle la « réalité subjective », propre par essence à chaque cinéaste mais qui dans le même temps témoigne d'une création artistique caractéristique d'un certain cinéma italien de l'époque. Nous nous attacherons ensuite, en réalisant un court-métrage, à mesurer l'impact que peuvent avoir certains de ces procédés dans un contexte de visionnage actuel.

**Mots-clés** : cinéma italien, réalité subjective, réalisme, naturalisme, post-synchronisation, asynchronisme, diégèse.

## **Abstract**

Italian cinema is unique in that, from the beginning of talking pictures until the emergence of a new generation of filmmakers in the 1980s, it has almost exclusively preferred sound recording during the post-production phase to direct sound recording on set. This dissertation focuses on the emergence and assertion of a certain cinema in the early 1960s, mainly represented by Federico Fellini, Michelangelo Antonioni and Pier Paolo Pasolini. Indeed, these filmmakers shared the same desire to take hold of the Italian film industry's post-production standard to make it a frontline aesthetic feature of their cinema. While the whole of the Italian cinema of this period is characterised by a generalised post-synchronisation, unconcerned with obtaining a perfect lip-synchronism, the study of this specific branch of Italian cinema's golden age allows us to highlight an aesthetic research that goes far beyond a simple and carefree asynchronism, and that questions numerous classical notions of cinema, notably diegesis.

Firstly, we will analyse and highlight the aesthetic processes that allow our study's filmmakers to develop what Federico Fellini calls the "subjective reality", which is in essence specific to every director but at the same time is a testament to artistic creation that is characteristic of the Italian cinema of the time. We will then attempt, by making a short film, to measure the impact some of these processes can have for a contemporary audience.

**Keywords:** Italian cinema, subjective reality, realism, naturalism, post-synchronisation, asynchronism, diegesis.

## **Remerciements**

Je tiens tout d'abord à remercier toute ma famille, et mes parents en particulier, qui m'ont toujours été d'un immense soutien et qui ont relu avec un grand soin et une grande précision tout mon travail.

Je tiens aussi à remercier chaleureusement toute l'équipe de *Ciumbia*, qui a réalisé un travail incroyable. Je remercie tout particulièrement Lou Guellier, pour sa présence de tous les instants sur le court-métrage et pour son inconditionnelle persévérance, et Line Multari, pour ses nombreux conseils tout au long de la réalisation de ce film.

Merci à Sylvain Lambinet et Corsin Vogel pour leur accompagnement et leur suivi tout au long de ce travail, et merci à Florent Fajole pour ses conseils de lecture avisés.

Merci à Ilario Meandri et Alessandro Cecchi pour leur écoute et leurs précieux conseils.

Merci à Line, Solenn, Nico, Florent, Esteban, Lou, Pascaline, Léo, pour les moments de détente, et merci à toute la promotion son 2022, soudée et géniale jusqu'au bout.

## **Table des matières**

<b>Résumé .....</b>	<b>2</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>3</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>4</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>7</b>
<b>Première partie : état de l'art.....</b>	<b>10</b>
<b>1.1 – La post-synchronisation : un élément fondamental de la création cinématographique italienne des années 1960-70 .....</b>	<b>10</b>
1.1.1 – Post-synchronisation et doublage .....	10
1.1.2 – La post-synchronisation vue par les cinéastes .....	11
1.1.3 – Post-synchronisation et mise en scène.....	14
1.1.4 – L'importance des directeur.rice.s de post-synchronisation .....	18
<b>1.2 – La « querelle » franco-italienne : un témoin de l'exception italienne dans la production sonore .....</b>	<b>20</b>
1.2.1 – Les origines de la fracture.....	20
1.2.2 – Le rejet français du « doublage » italien .....	21
1.2.3 – Le point de vue italien .....	22
1.2.4 – L'analyse de Michel Chion .....	23
<b>1.3 – Entre innovation et avant-garde : la bande son italienne au filtre des expérimentations artistiques .....</b>	<b>24</b>
1.3.1 – Une volonté affichée des cinéastes d'explorer une nouvelle réalité .....	24
1.3.2 – Michel Chion et le synchronisme élargi.....	28
1.3.3 – L'innovation sonore au-delà de la post-synchronisation .....	29
1.3.4 – Intra-diégétique, extra-diégétique, ou autre ? .....	30
<b>Deuxième partie : analyse des œuvres .....</b>	<b>35</b>
<b>2.1 – La voix : une composante libérée .....</b>	<b>35</b>
2.1.1 – Des personnages originaux portés par la création en post-synchronisation .....	35
2.1.2 – La post-synchronisation comme procédé de création généralisé .....	42
2.1.3 – La voix et ses voyages aux frontières de la diégèse.....	46
<b>2.2 – Une nouvelle conception de la musique .....</b>	<b>51</b>
2.2.1 – Fellini et la musique : un nouveau personnage de cinéma .....	52
2.2.2 – Antonioni : expérimentations électroacoustiques et musique populaire .....	58
2.2.3 – Pasolini : l'asynchronisme outrancier étendu à la musique .....	65

<b>2.3 – Une bande son innovante dans sa globalité .....</b>	<b>69</b>
2.3.1 – Le vent : un élément narratif de premier plan .....	69
2.3.2 – La présence partielle des bruitages .....	74
2.3.3 – L'esthétique du silence chez Antonioni .....	77
<b>Troisième partie : réalisation d'un court-métrage.....</b>	<b>83</b>
<b>3.1 – Exposé du projet.....</b>	<b>83</b>
3.1.1 – Présentation générale .....	83
3.1.2 – Cadre du court-métrage .....	84
3.1.3 – Méthodologie expérimentale : définition et caractérisation des procédés à tester .....	84
<b>3.2 – Présentation des résultats .....</b>	<b>87</b>
3.2.1 – Cadre des tests .....	87
3.2.2 – Profil des participant.e.s et analyse de leurs paramètres .....	89
3.2.3 – Amusement des participant.e.s.....	92
3.2.4 – La post-synchronisation .....	92
3.2.5 – La musique-personnage .....	95
3.2.6 – La question du réalisme .....	97
3.2.7 – Autres remarques.....	98
<b>3.3 – Analyse des résultats .....</b>	<b>98</b>
3.3.1 – L'amusement.....	98
3.3.2 – La post-synchronisation .....	99
3.3.3 – La musique-personnage .....	101
3.3.4 – La question de la réalité subjective .....	103
3.3.5 – Autres observations et conclusion .....	104
<b>Conclusion .....</b>	<b>106</b>
<b>Filmographie .....</b>	<b>108</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>110</b>
<b>Bibliographie complémentaire.....</b>	<b>112</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>113</b>

## Introduction

Le Festival de Cannes de 1960 constitue un événement majeur dans l'Histoire du cinéma italien. Cette année-là, deux films italiens font scandale sur la croisette mais remportent contre vents et marées les deux prix principaux du Festival : la Palme d'Or pour Federico Fellini, venu présenter *La dolce vita*, et le Prix Spécial du Jury pour Michelangelo Antonioni, auteur de *L'avventura*. Si les deux hommes ont à ce moment-là tous deux déjà pleinement entamé leur carrière, et bâti une belle réputation (Fellini arrivait à Cannes avec à son palmarès deux Oscars du meilleur film étranger ainsi que deux Lions d'Argent à la Mostra de Venise, tandis qu'Antonioni pouvait se targuer d'avoir remporté un Lion d'Argent et un Léopard d'Or à Locarno), la treizième édition du festival de Cannes marque un réel tournant dans les carrières respectives des deux réalisateurs : Fellini se détache définitivement d'un cinéma qui avait été caractérisé par certain.e.s comme du néoréalisme personnel et trituré, tandis qu'Antonioni se lance lui dans des expérimentations de narration radicales visant à développer un nouveau langage cinématographique. La même année, Luchino Visconti opère un faux-retour au cinéma de ses débuts avec son œuvre *Rocco et ses frères*, sorte de chant du cygne de sa période néoréaliste, et annonciatrice des grandes fresques familiales qui caractérisent la deuxième partie de la filmographie du cinéaste milanais. La mise en perspective des trois œuvres que l'on a citées permet de cibler l'année 1960 comme celle de l'émergence d'un cinéma d'auteur qui marquera et dominera durablement le cinéma transalpin – jusqu'à la prise de pouvoir de la télévision dans le courant des années 1980 – tout en tournant définitivement la page du néoréalisme. Peu après cette année faste, Pier Paolo Pasolini émergera comme un cinéaste prolifique et majeur, tandis qu'il faudra attendre les années 1970 pour qu'Ettore Scola soit consacré parmi les plus important.e.s cinéastes de sa génération.

Les cinéastes que l'on vient de citer, auxquels on peut ajouter Sergio Leone, constituent un groupe de réalisateurs qui établissent de nombreux éléments de la bande son comme des outils esthétiques majeurs de leur mise en scène. Tout en se reposant sur des pratiques techniques héritées des normes de l'industrie cinématographique italienne, ils se démarquent par une création originale, jamais conformée, et toujours innovante. Avant d'exposer plus en détail les particularités qui font le cinéma de ces réalisateurs, précisons d'emblée que notre étude n'a pas vocation à étudier de manière exhaustive les pratiques sonores dans tout le cinéma italien des années 1960-70. Une telle étude serait impossible dans le cadre d'un mémoire de master 2, tant le cinéma italien de cette époque témoigne d'une richesse et d'une diversité qui ne peuvent pas être entièrement étudiées au sein d'un mémoire de fin d'études. Par conséquent, nous dirigerons principalement notre travail sur l'étude des œuvres de Federico Fellini, Michelangelo Antonioni et Pier Paolo Pasolini. À travers une analyse de la littérature, et des films de l'époque concernée, nous avons en effet identifié ces trois réalisateurs comme les principales figures de l'innovation sonore au sein du cinéma transalpin des années 1960-70. Nous serons par ailleurs amenés à étudier plus ou moins en détail le travail de Luchino Visconti, Ettore Scola

et Sergio Leone. Si les grand.e.s cinéastes de la comédie à l'italienne (Dino Risi, Mario Monicelli, Pietro Germi, ou encore Luigi Comencini parmi tant d'autres), du cinéma social (Elio Petri, Francesco Rosi, Damiano Damiani, pour ne citer qu'eux), ou d'autres courants moins définis et plus touche-à-tout (Vittorio De Sica après sa période néoréaliste, Lina Wertmüller, Liliana Cavani) ne seront pas étudié.e.s, ce n'est évidemment pas par un quelconque esprit élitiste, mais simplement car d'une part, et comme nous l'avons déjà expliqué, il n'est pas possible dans le cadre de cet exercice d'étudier tous les courants présents au sein des années 1960-70, et d'autre part, il nous semble que les cinéastes en question se reposent de manière moins marquée ou novatrice sur la bande son pour établir leur création artistique, par ailleurs tout aussi intéressante que celle des cinéastes que comprend notre étude.

Revenons maintenant au cœur de notre sujet. Au commencement de notre réflexion, il nous semblait que la notion d'asynchronisme entre image et son, et les différentes possibilités de mise en scène qui pouvaient être développées autour de ce principe, étaient les points clés qui mèneraient le développement de notre étude. Néanmoins, cette seule notion d'asynchronisme nous est rapidement apparue comme trop limitée pour décrire des pratiques utilisant des outils bien plus nombreux que, pour caricaturer, de simples décalages entre image et son. Au fur et à mesure de notre avancement, c'est la représentation de la réalité au cinéma, par des interactions entre image et son non conventionnelles, qui nous est apparue comme un objectif vers lequel semble tendre la majorité des œuvres de notre corpus. Les réalisateurs de notre étude ont en effet développé une pratique et une esthétique qui, bien qu'évidemment propres à chacun, sont caractérisées par une volonté nettement affichée, dans le cas de Fellini, Antonioni et Pasolini, d'exprimer le réel à travers de nouveaux moyens d'expression, et en fuyant à tout prix une pratique naturaliste, pour obtenir à terme ce que Fellini appelle la « réalité subjective ». Pour ce faire, les cinéastes utilisent de nombreux procédés audiovisuels, souvent proches en théorie, et qui s'expriment dans la pratique tantôt par des similitudes évidentes, et tantôt par des différences plus ou moins prononcées. Ce qui fait la particularité du cinéma que l'on veut illustrer, c'est une volonté des cinéastes d'utiliser la bande son comme un outil primordial de leur création cinématographique. Par conséquent, notre étude s'intéressera à observer les pratiques sonores qui caractérisent l'esthétique et la « réalité subjective » de chacun des cinéastes principaux de notre étude.

Nous établirons dans une première partie une revue et une analyse de la littérature, qui d'une part nous permettra de cerner au mieux les démarches de mise en scène des cinéastes en ce qui concerne la post-synchronisation, et qui d'autre part nous permettra d'observer plus généralement ce qui fait la particularité sonore du cinéma italien des années 1960-70, notamment par rapport au cinéma français de la même époque. Dans une deuxième partie, nous étudierons en détail les principales caractéristiques esthétiques des œuvres de notre corpus, qui sont en premier lieu la mise en scène de la voix au moyen de la post-synchronisation, et l'utilisation de la musique. Ces deux notions nous permettront, à des degrés différents, de questionner

la notion de diégèse. Nous finirons ensuite notre analyse en nous intéressant à d'autres procédés caractéristiques. Dans une troisième partie, nous expliquerons la démarche qui nous a menés à réaliser un court-métrage. Celui-ci, destiné à mettre en œuvre certains des procédés précédemment étudiés, sera ensuite confronté à des tests de visionnage que nous analyserons pour terminer notre étude.

## Première partie : état de l'art

### 1.1 – La post-synchronisation : un élément fondamental de la création cinématographique italienne des années 1960-70

#### 1.1.1 – Post-synchronisation et doublage

Pour observer et étudier la question des voix dans le cinéma italien, depuis le début du cinéma parlant jusqu'aux années 1980 – qui peuvent être considérées comme le point de départ de l'utilisation du son direct dans l'industrie cinématographique italienne – il est nécessaire de faire d'emblée une distinction primordiale entre doublage et post-synchronisation. Cette distinction est unanimement faite aussi bien par les cinéastes et leurs collaborateurs de l'époque que par les critiques et théoriciens de cinéma. Nous pouvons ainsi nous appuyer sur la définition identique de cette différence que font Mario Malesi (Sanguineti, 2005, pp. 35-36), chef de file des directeurs de doublage de l'époque (terme « officiel » utilisé dans l'industrie cinématographique italienne mais qui désigne aussi bien les activités de post-synchronisation que de doublage), et Antonella Sisto, qui donne sa définition en s'inspirant elle-même d'une théorisation d'Antonioni. Sisto, en écho donc au témoignage de Malesi, énonce que « le doublage se déroule *a posteriori*, après l'aboutissement du travail du réalisateur sur son film, [...], tandis que la post-synchronisation est un *a priori* et une partie fondamentale de la création artistique du film » (Sisto, 2014, p. 61). En fait, l'ambiguïté qui régnait entre ces deux termes (qui n'a plus de raison d'être de nos jours du fait de la claire différence de pratique dans les deux procédés actuels) est due à une utilisation quasi généralisée dans le langage courant de l'époque du terme du doublage pour désigner les deux pratiques, qui sont pourtant fondamentalement différentes, et qui n'ont pour points communs qu'un procédé technique identique ainsi que le fait d'être par essence « opposées » à la prise de son directe.

Le doublage se réfère donc (et identiquement à nos jours) à une activité d'adaptation des dialogues d'un film vers une langue différente de celle d'origine. Le procédé n'implique pas la présence du cinéaste, mais uniquement celle du directeur de doublage (qui pouvait parallèlement être en charge de la direction de la post-synchronisation). En cela, la version doublée d'un film ne présente aucune volonté esthétique de la part du réalisateur. Au contraire, le procédé de post-synchronisation relève d'une recherche et d'une création propre au metteur en scène. C'est une étape fondamentale de la construction du film dans sa version originale (VO). Lors de ce procédé, la direction de post-synchronisation jouera donc le rôle de fidèle collaboration au travail de réalisation. Contrairement à la forme que prend très majoritairement la post-synchronisation de nos jours, la post-synchronisation dans son sens italien n'implique pas la recherche d'un synchronisme labial, et peut au contraire, comme on pourra le voir par la suite de notre étude, aller vers une recherche

pleinement assumée d'un asynchronisme. Il est donc fondamental, et notamment pour un public et une industrie française revendiquant quasi-unanimement l'utilisation du son direct (ou d'une post-synchronisation recherchant méthodiquement le synchronisme labial), d'accepter une définition plus élargie et tout aussi légitime de la VO, pour pouvoir envisager une étude esthétique des voix dans le cinéma italien avant les années 1980.

Dans la suite de ce mémoire, toute recherche sur la post-production des voix sera faite autour de la post-synchronisation, et non du doublage. Comme nous l'avons observé, le terme de doublage était principalement utilisé pour décrire le travail de post-synchronisation. Par souci de restitution authentique des propos cités, le terme de doublage sera laissé tel quel dans les citations, mais sauf contre-indication, il sera à comprendre comme post-synchronisation.

### **1.1.2 – La post-synchronisation vue par les cinéastes**

Maintenant que nous avons pleinement défini ce qu'est la post-synchronisation, nous pouvons observer, à travers une analyse de témoignages des cinéastes de notre étude, comment la post-synchronisation était envisagée.

Pour Fellini et Pasolini, la post-synchronisation est une condition *sine qua non* de l'existence de leur œuvre. Dans le cas de Fellini, sa manière de tourner rend l'utilisation de la post-synchronisation inéluctable : « Je n'ai jamais pu, je ne peux pas tourner un film en prise directe : parce que jusqu'à la fin, et même pendant qu'on tourne une scène, j'interviens, je conseille, j'ordonne, je lance des bouées de sauvetage aux interprètes ; parce que les interprètes sont souvent de deux, trois, six nationalités différentes, et jouent dans des langues et dialectes différents. Et parce qu'il n'est pas vrai que les acteurs aient toujours la voix juste, que chez eux la voix correspond au visage : si j'ai changé, habillé, maquillé un acteur, si j'ai transformé sa façon de faire les gestes et de sourire, pourquoi sa voix devrait-elle être intouchable, alors qu'une voix différente peut rendre le personnage plus inquiétant, plus surprenant, ou profond ? » (Fellini, 1989, pp. 152-157). Si l'on voit que le tournage des films de Fellini rend impossible l'utilisation de la prise de son directe, il est indéniable que c'est sa réflexion du traitement sonore, et non pas une contrainte non-maîtrisée, qui le porte à avoir recours à la post-synchronisation : « Je ne comprends pas les avantages d'une telle méthode [la prise directe, NDLR], alors qu'en studio on peut travailler dans des conditions de véritable asepsie sonore et faire vraiment ce qu'on veut. » (Fellini & Grazzini, 1993, pp. 180-181). C'est en fait une mise en scène en deux temps qui se déroule pour Fellini : pendant l'étape du tournage, son attention est dirigée vers la mise en scène des corps, des comportements, des visages. Ensuite, c'est pendant la post-production sonore qu'il opère la mise en scène du son qui viendra compléter la construction des personnages et de l'intrigue du film : « Le doublage est, pour moi, l'un des moments qui m'engagent le plus : il me faut réécrire complètement tous les

dialogues, car ma manière de tourner ne me permet pas d'utiliser un seul mètre de la piste sonore originelle, qui est toute une tour de Babel d'idiomes de toutes les nationalités, de dialectes, de voix qui au lieu de répliques disent des nombres, des prières, ou qui, à ma demande, racontent ce qu'ils ont mangé la veille au soir. C'est comme si on refaisait le film : cette fois-ci suivant les nécessités du récit sonore, lequel présente parfois des problèmes d'expression tout aussi importants que ceux de l'image » (Fellini, 1984, pp. 99-100). Comme on peut le lire, Fellini faisait très souvent réciter une suite de nombres ou des phrases de la vie quotidienne à ses acteurs non-professionnels, qui composent la majorité des rôles secondaires de ses films. Il pouvait ainsi les diriger plus facilement et capturer des états d'esprits et un jeu les plus naturels et fluides possibles. Ces pratiques sont illustrées par de nombreuses anecdotes, à retrouver dans la quasi-totalité des ouvrages et articles présents dans la bibliographie de cette étude abordant le travail de Fellini.

Similairement à Fellini, Pasolini pouvait intervenir au milieu d'une prise pour diriger ses comédiens, surtout pour les non professionnels (Sisto, 2014, pp. 169-171). Pasolini affiche donc lui aussi sa nécessité de post-synchroniser ses films : « Le doublage, en déformant la voix, en altérant les correspondances qui relient le timbre, les intonations, les inflexions d'une voix à un visage, à un type de comportements, confère un nouveau mystère au film. Sans compter que très souvent, si vous voulez obtenir un rapport déterminé entre son et image, un rapport de valeurs précises, vous êtes contraints de changer une voix. [...] Je ne suis pas contre [l'utilisation du son direct], mais, vu ma conception du langage, il ne m'est d'aucune utilité... du moins dans les longs-métrages de fiction. Je double toutes les voix des personnages, souvent, par leur propre voix. » (Dufлот, 1970, pp. 119-120). Bien que la réalisation finale de la post-synchronisation peut comporter des divergences propres aux cinéastes, notamment sur la question des voix étant celles des comédiens du tournage ou non (ce point sera développé ultérieurement aussi bien dans l'analyse de l'état de l'art que dans la deuxième partie de notre réflexion), Pasolini est un farouche défenseur de l'œuvre post-synchronisée. En témoigne par ailleurs sa querelle avec Alberto Moravia, pourtant son proche ami, qui s'était permis de publier une critique du *Satyricon* de Fellini se reposant sur le visionnage d'une copie de travail, c'est-à-dire d'un montage image avec une bande son témoin provenant du tournage, qui équivaut donc, au vu des propos de Fellini précédemment cités, à un film amputé de la moitié de sa matière expressive (De Ceccaty, 1998, p. 89).

Sergio Leone voit lui aussi la post-synchronisation comme une étape créative et primordiale de la construction de ses films : « Le doublage est une phase très délicate, qui demande autant de soins qu'un nourrisson [...] J'ajouterais que le doublage est un moment non seulement délicat, mais souvent magique. Il permet de travailler sur chaque réplique, jusqu'à la dernière minute. [...] Au doublage, un réalisateur a la possibilité de corriger les erreurs de style, de remédier aux chutes de tension dramatique. On discute pendant des heures sur chaque phrase, chaque

expression, on remplace une réplique par une autre meilleure. » (Farinelli & Frayling, 2018, p. 132).

Dans un témoignage plus « léger » rapporté par Alain Boillat dans un dossier consacré au doublage et à la post-synchronisation, Ettore Scola s'inscrit lui aussi dans le courant de pensée prôné par Pasolini et Fellini : « Moi quand je lis Dostoïevski, je ne lis pas en russe mais en italien, et ça me plaît beaucoup. Alors pourquoi pas pour les films ? » (Boillat, 2013, p. 64).

La position de Michelangelo Antonioni à propos de la post-synchronisation est plus ambiguë. Historiquement, Antonioni semble partir à contre-courant de ses homologues, comme le relate Antonella Sisto dans son ouvrage *Film Sound in Italy* (Sisto, 2014, pp. 65-68). En 1940, Antonioni est alors un jeune critique de cinéma, et il attaque ironiquement la pratique du doublage dans celle qui peut être appelée l'affaire Clark Costa : Clark pour Gable, Costa désignant Romolo Costa, doubleur attiré de l'acteur américain. Si les mots d'Antonioni seraient plutôt à voir sous le prisme de son anticonformisme au doublage imposé par le régime fasciste, Antonioni se place tout de même dans la ligne directrice revendiquant l'utilisation de la voix originale du comédien présent.e à l'écran. En toute logique, ce courant de pensée s'applique aussi lorsque la langue originale est l'italien.

Ainsi, lors de ses premières années en tant que jeune cinéaste, Antonioni semble peu conquis par la post-synchronisation. On peut lire dans un entretien mené en 1950, au sujet de la post-synchronisation de son premier film, *Chronique d'un amour*, tout son scepticisme : « Et puis la synchronisation m'a véritablement désespéré. [...] Malgré toute mon obstination, les effets sonores tels qu'ils sont perceptibles dans le film ne s'approchent que de très loin de ce que je voulais. Il faut désormais se décider à tourner avec une prise de son directe ; pour mon prochain film, je le mettrai dans le contrat. » (Antonioni, 2003, p. 72). Malgré cette déclaration qui laisse peu de place à l'interprétation, force est de constater qu'Antonioni ne signera jamais un tel contrat, en tout cas en Italie, et qu'il faudra attendre sa trilogie anglophone pour le voir tourner en son direct. Des déclarations datant de 1965 voient le point de vue du cinéaste évoluer : « Quand je le peux, je préfère tourner en son direct. Les sons, les bruits et les voix naturelles, comme elles sont recueillies par le micro, ont un pouvoir de suggestion qu'on n'arrive pas à obtenir avec la post-synchronisation. [...] Malheureusement, nous ne sommes pas encore assez avancés techniquement pour pouvoir toujours recourir à ce système. En extérieur, on arrive difficilement à avoir une bonne bande-son. Mais la post-synchronisation et le doublage ont aussi leurs avantages. Je crois que parfois la transformation d'un bruit ou d'un son deviennent indispensables pour certains effets déterminés. Ainsi en certains cas l'altération de la voix humaine est nécessaire. » (Antonioni, 2003, pp. 70-71)

Antonioni a alors réalisé, avec succès, sa tétralogie allant de *L'avventura* jusqu'à son premier film en couleurs, *Le Désert rouge*. Les quatre films en question

sont considérés comme étant extrêmement importants dans l'élaboration d'un nouveau langage cinématographique, et contrairement à ce que peuvent laisser penser les précédents propos d'Antonioni, ils sont tous les quatre intégralement post-synchronisés. De plus, l'argument de la pauvreté technique est difficilement recevable, étant donné le nombre élevé de productions cinématographiques non-italiennes de l'époque qui utilisaient la prise de son directe, ou qui post-synchronisaient avec une vraie rigueur labiale (ce qui n'est pas le cas d'Antonioni dans ses films italiens). Les déclarations d'Antonioni semblent donc être déterminées par une volonté de remise en question constante de son travail. On pourra voir par la suite de notre étude que la post-synchronisation joue un rôle primordial dans chacun de ses quatre films qui ont pour comédienne principale Monica Vitti. Comme le note Antonella Sisto, « il est significatif que l'homme qui militait le plus ardemment contre le doublage deviendra l'un des innovateurs italiens les plus radicaux dans l'utilisation de la bande son au cinéma » (Sisto, 2014, p. 116).

En étudiant le point de vue des cinéastes, on voit donc la place fondamentale qu'occupe la post-synchronisation dans le cinéma de cette époque. Par le biais de son analyse dans notre état de l'art, il est possible d'envisager une étude préliminaire de mise en scène sonore qui sera ensuite approfondie dans la recherche proposée.

### **1.1.3 – Post-synchronisation et mise en scène**

#### **1.1.3.1 – La construction technique des personnages**

Comme cela a été évoqué précédemment, les cinéastes cités se reposaient en bonne partie sur la post-synchronisation pour exprimer leur mise en scène et élaborer les personnages de leurs films. Un premier aspect que l'on peut noter, et que l'on retrouve à des degrés plus ou moins importants chez les réalisateurs en question, est la post-synchronisation d'un.e acteur.rice par une voix qui ne lui appartient pas. Fellini en fait un principe de base de son cinéma : « Moi, j'éprouve le besoin de donner au son la même importance qu'à l'image, de créer une sorte de polyphonie. Et c'est pourquoi, bien souvent, je suis contre l'utilisation du visage et de la voix du même comédien. Ce qui importe, c'est que le personnage ait une voix qui le rende encore plus expressif » (Fellini, 1984, pp. 99-100). C'est dans la droite lignée de ce principe que Fellini s'entoure souvent de ses « voix fétiches », comme il le fait à l'image avec Marcello Mastroianni, Giulietta Masina, Magali Noël, Anita Ekberg, ou encore Alvaro Vitali : « Comme doubleurs je choisis quelques acteurs, peu, quatre ou cinq, très bons, toujours les mêmes, à qui je fais jouer plusieurs rôles chacun. » (Fellini, 1989, pp. 152-157). De nombreuses anecdotes et légendes courent à ce propos, et elles sont fidèlement relatées dans l'ouvrage *Voci del Varietà – Federico delle voci* de Tatti Sanguineti. Par ailleurs, Fellini a pu pousser l'expérimentation dans le sens inverse pour son alter-ego dans *Roma*, film dans lequel le personnage du jeune journaliste est

post-synchronisé par un jeune comédien au début du récit, pour finalement adopter la voix d'un acteur plus expérimenté à la fin du film (Sanguineti, 2003, pp. 41-42).

Pour le metteur en scène originaire de Rimini, « les doubleurs sont des mediums qui donnent une identité aux ombres [présentes à l'écran] » (Sanguineti, 2003, p. 17). Dans son riche ouvrage consacré à ses films tournés à Cinecittà (c'est-à-dire son entière filmographie à partir de 1960), Fellini se permet même de forcer le trait en affirmant qu'il a pensé à post-synchroniser Marcello Mastroianni dans leurs deux collaborations du début des années 1960, *La dolce vita* et *Huit et demi*, en émettant des réserves sur la voix de son acteur fétiche (Fellini, 1989, pp. 152-157). En réalité, cette remarque semble être émise dans le but de justifier sa méthode de travail, qui s'appliquait principalement à la post-synchronisation de comédien.ne.s non professionnel.le.s, secondaires ou ne parlant pas italien, plutôt que pour réellement remettre en question Mastroianni, qu'il a plus pour coutume de couvrir de louanges. Nous verrons d'ailleurs que le travail de post-synchronisation avec les quelques acteur.rice.s de premier plan qui assuraient elles.eux-mêmes la voix de leurs personnages (Mastroianni, Giulietta Masina, ou encore les deux brefs exemples mais très significatifs, évoqués plus bas, que sont Anita Ekberg et Claudia Cardinale) est un travail tout aussi expressif que lorsqu'il engage pour *Roma* deux comédiens différents pour donner vie à un seul et même personnage.

Ce même genre de mise en scène « divisée » est revendiquée par Pier Paolo Pasolini. Contrairement à Fellini, Pasolini n'utilise deux comédien.ne.s différent.e.s que pour des cas spécifiques, comme nous avons pu le voir auparavant : « Je double toutes les voix des personnages, souvent, par leur propre voix ». Les exceptions sont néanmoins nombreuses et notables, comme le prouvent ces exemples : « L'écrivain Giorgio Bassani double Orson Welles dans *La Ricotta*... La voix du Christ dans *L'Évangile* est celle d'Enrico Maria Salerno, etc. » (Dufлот, 1970, pp. 119-120). Pasolini fait donc appel à un des plus grands écrivains italiens du XX<sup>ème</sup> siècle pour post-synchroniser la figure qu'est Orson Welles, et construit un de ses personnages les plus emblématiques en faisant appel à Salerno, illustre comédien de théâtre qui a par ailleurs mené une carrière d'acteur de cinéma couronnée de succès. On peut aussi citer la post-synchronisation dans *Médée* de Maria Callas, elle qui parlait pourtant couramment l'italien. Celle qui aurait pu être qualifiée à l'époque comme la voix la plus connue du monde est « réduite » par Pasolini à son image, dans une post-synchronisation qui est ironiquement qualifiée comme scandaleuse par Antonella Sisto (Sisto, 2014, p. 16).

Encore une fois, le point de vue d'Antonioni est plus difficile à cerner puisque sur la question précise d'une séparation entre l'acteur.rice et sa voix à l'écran, des déclarations du cinéaste venant confirmer ou infirmer cette particularité de mise en scène (dans le cadre d'une pratique de la post-synchronisation, et non du doublage), n'existent pas à notre connaissance. Malgré tout, à défaut d'être une caractéristique majeure du cinéma d'Antonioni, la post-synchronisation par d'autres voix que celles

des comédien.ne.s à l'écran est une pratique que l'on peut observer. Dans le cas d'acteur.rice.s étranger.ère.s (Richard Harris, Francisco Rabal entre autres), cette nécessité se présente comme une évidence. On peut aussi citer un exemple emblématique qui est celui du doublage de Dorian Gray (pseudonyme de l'actrice italienne Maria Luisa Mangini) dans *Le Cri*, par Monica Vitti, dans ce qui constitue la première véritable collaboration entre les deux artistes (Sanguineti, 2003, p. 42).

Si nous avons pu remarquer l'emploi de deux acteur.rice.s distinct.e.s pour l'élaboration d'un même personnage, il est tout aussi important de souligner l'effort de mise en scène qui est produit lorsque les deux composantes, visuelle et sonore, sont apportées par la même personne. Pour reprendre la tournure de phrase employée par Fellini, un.e comédien.ne pouvait tout à fait ramener sa propre ombre à la vie, comme le faisaient la plupart des acteur.rice.s de premier plan de l'époque, sans que cela n'implique un synchronisme labial parfait. Cela nous amène donc à étudier la place que veulent donner les cinéastes à l'asynchronisme dans leurs œuvres.

### 1.1.3.2 – L'asynchronisme labial

Comme nous pouvons commencer à l'observer, Federico Fellini est un pionnier de la création et la recherche sonore d'un certain cinéma italien qui apparaît au début des années 1960. Son esthétique prend un caractère résolument asynchrone, voire provocateur, en ce qui concerne les dialogues de ses personnages. Les notes de mise en scène du réalisateur à propos du *Satyricon* – film quasi-entièrement post-synchronisé (Sanguineti, 2003, pp. 260-261) par des comédien.ne.s différent.e.s de celles et ceux présent.e.s au tournage – en témoignent : « MAL JOUÉ, avec de très longs silences, des blocages de langue. Cassé, hésitant ; un doublage impersonnel, aseptique, comme les voix du journal-radio. Un doublage techniquement erroné, avec les voix qui finissent avec les mouvements des lèvres, ou qui continuent après : à horrifier les techniciens du son, et surtout les Américains qui, devant une image remplie de milliers de marins mutinés, féroces, au-dessus d'une mer en tempête, se donnent la peine d'épier avidement si les ordres que hurle l'amiral coïncident avec les mouvements des lèvres » (Fellini, 1989, p. 136). Ces pratiques, bien que largement décriées par une partie de la critique et d'autres cinéastes, ont fini par appuyer la singularité de Fellini, comme en témoigne Riccardo Cucciolla (directeur de post-synchronisation pour *Et vogue le navire...*) : « [Fellini est le cinéaste] qui fait parler les personnages qui ont la bouche fermée. Et je dois dire qu'il a raison ». L'important pour Fellini est la narration induite par ce qui est dit, et non pas un synchronisme acharné entre image et son (Sanguineti, 2003, p. 80). Cette méthode de travail du cinéaste de Rimini rend donc sa mise en scène des voix asynchrone par essence, et pleinement revendiquée, puisque selon lui, « le synchrone n'est qu'une opinion » (Sanguineti, 2005, pp. 40-41). Selon Enzo Ocone, assistant pendant certaines post-synchronisations du cinéaste de Rimini, « Fellini n'en avait rien à faire ni du labial, ni du synchrone » (Sanguineti, 2005, p. 89). Autre anecdote à ce sujet, racontée par

Carlo Baccarini (un des quatre directeurs de la post-synchronisation majeurs dans la filmographie de Fellini) : sur le doublage des *Clowns*, Baccarini avait lui-même assuré la post-synchronisation d'un personnage. Il avait pris la peine d'établir un synchronisme parfait avec l'image du personnage, mais Fellini décala toutes les répliques pour obtenir un effet de mise en scène uniquement possible avec une disposition désynchronisée (Sanguineti, 2005, pp. 61-64). Si cette volonté affichée de produire un asynchronisme via la post-synchronisation est propre à Fellini, l'idée d'asynchronisme est tout aussi évidente et observée dans le cinéma de Pier Paolo Pasolini.

En effet, le réalisateur et écrivain se place dans la droite lignée de Fellini en ce qui concerne l'asynchronisme labial. Bien qu'il ne le dise pas aussi clairement que le réalisateur de Rimini, sa radicalité et sa provocation sont très marquées, peut-être plus que Fellini lui-même. Comme l'observe Antonella Sisto dans l'introduction de son riche ouvrage *Film Sound in Italy*, « l'utilisation irrévérente de la post-synchronisation par Pasolini, souvent définie comme peu attentionnée et paresseuse, est en fait une partie indispensable de son œuvre polysémique et antinaturaliste. Les attaques confortables et pour le moins distraites qui sont faites à son utilisation du son démontrent à quel point l'abaissement hiérarchique de la bande son à sa fonction primitive d'appui de l'image peut se révéler trompeuse et erronée. Tout cela est particulièrement évident en examinant des œuvres cinématographiques comme celles de Pasolini, qui n'utilisent pas la bande son simplement pour valider et appuyer l'image mais plutôt pour la contaminer et la problématiser » (Sisto, 2014, p. 15).

Si l'utilisation de l'asynchronisme labial chez Pasolini et Fellini est évidente et assumée, son impact est largement observable sur certains films d'autres cinéastes comme Scola, Leone, et Antonioni tout particulièrement, notamment sur son travail avec Monica Vitti. Néanmoins, cela est plus difficilement observable dans la littérature, et une analyse plus approfondie du phénomène sera effectuée dans le second temps de notre étude. On peut tout de même évoquer une phrase d'Antonioni (citée par Antonella Sisto), qui bien que datant de 1940, semble prévoir la recherche esthétique qui sera menée pendant les années 1960-70 : « L'asynchronisme est un excellent moyen d'aller au-delà de la relation uniformisée qui lie l'image et le son » (Sisto, 2014, p. 119).

#### **1.1.4 – L'importance des directeur.rice.s de post-synchronisation**

En évoquant la mise en scène sonore par la post-synchronisation, il est impossible de ne pas étudier l'influence fondamentale qu'ont pu avoir les directeur.rice.s de post-synchronisation (appellation que l'on utilisera grossièrement pour englober l'ensemble des personnes ayant contribué à la post-synchronisation, cinéastes et comédien.ne.s exclu.e.s). L'ambiguïté entre doublage et post-synchronisation se retrouve aussi dans la dénomination de cette profession. En effet, les directeur.rice.s de doublage, ainsi qualifié.e.s à cette époque, alternaient pour l'immense majorité d'entre elles.eux leurs activités entre la réalisation de post-synchronisations originales pour des films italiens, et le doublage de films étrangers. Bien que la distinction entre les deux activités soit claire, comme le précise Mario Maldesi (Sanguineti, 2003, pp. 35-36), le titre unique de « directeur de doublage » était utilisé, titre dont nous modifions donc la dénomination pour éviter toute ambiguïté.

La figure de Mario Maldesi semble être un parfait point de départ pour évoquer les contributions artistiques essentielles de cette profession à l'œuvre de nombreux.ses cinéastes, bien que ces contributions soient assez spécifiques à chaque personne et difficilement généralisables. Maldesi est à l'origine d'un grand basculement dans le casting des voix, puisqu'il commença à engager des comédien.ne.s de théâtre plutôt que des doubleur.se.s professionnel.le.s pour effectuer les post-synchronisations pour lesquelles il était directeur ou assistant (Sanguineti, 2003, pp. 38-39). Selon lui, l'utilisation de comédien.ne.s de théâtre favorisait un « doublage de l'intériorité », terme faisant écho à la description que fait Fellini du travail de post-synchronisation. De plus, Maldesi soutient que la spécialisation dans le doublage peut avoir à terme un effet d'usure, de conformation qui va à l'encontre d'une création originale recherchée en post-synchronisation. Travaillant entre autres avec Fellini, Antonioni et Visconti, Maldesi fut une figure extrêmement impliquée dans le procédé créatif de la bande son, et témoigne à lui seul de l'importance qui était donnée à cette étape de la construction d'un film. Le témoignage sans doute le plus probant de cette implication est la post-synchronisation du film *Le Casanova de Fellini*, qui porte Maldesi à rompre avec le metteur en scène, au nom de « [son] honnêteté intellectuelle et de [sa] conscience professionnelle ». En effet, le directeur de post-synchronisation était convaincu que le choix d'engager Gigi Proietti (par ailleurs l'un des plus illustres comédiens du théâtre italien de la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle) pour post-synchroniser le personnage joué par Donald Sutherland n'était pas le bon, et conduirait à une représentation erronée du personnage voulu par Fellini (Sanguineti, 2003, pp. 52-53). Pareille anecdote peut être relatée, avec un dénouement plus heureux, au sujet de la post-synchronisation de *Rocco et ses frères*, pour laquelle le choix de la voix d'Alain Delon était primordial, puisque la crédibilité de la position sociale de son personnage – un italien du sud ayant émigré au nord – en dépendait. Encore une fois, Maldesi se trouvait en désaccord avec le metteur en scène, ici Luchino Visconti, qui refusait catégoriquement la proposition de son directeur de post-synchronisation (ils en étaient alors à leur

première collaboration). Par un habile jeu d'écoutes à l'aveugle, Maldas réussit à convaincre Visconti, qui ne se séparera plus de lui jusqu'à son dernier film (*Sanguineti*, 2003, pp. 145-148).

Maldas joua aussi un rôle majeur dans le développement artistique et vocal de deux actrices aussi importantes que Monica Vitti et Claudia Cardinale (*Sanguineti*, 2003, pp. 42-43). En effet, on lui doit la rencontre entre Vitti et Antonioni, puisque c'est lui qui proposa au cinéaste originaire de Ferrare d'engager la comédienne pour post-synchroniser *Dorian Gray* dans *Le Cri* ; ce sera de fait le début de la riche collaboration que l'on connaît et au centre de laquelle la voix de Vitti sera un élément fondamental (nous l'étudierons par la suite), au même titre que son image. De même, Maldas est – au moins en partie – responsable de l'évolution vocale de Claudia Cardinale. De ses débuts au cinéma jusqu'en 1963-64, années où sortent *Huit et demi* et *La Ragazza di Bube* de Luigi Comencini, Cardinale était toujours post-synchronisée par d'autres comédiennes, pour de nombreuses raisons (maîtrise non aboutie de l'italien, difficultés liées à son parcours personnel), en donnant lieu par ailleurs à certains personnages de cinéma inoubliables (comme Angelica Sedara dans *Le Guépard*, incarnée « conjointement » par Cardinale et Solvejg D'Assunta, grand nom des interprètes de l'ombre). Sous la direction de Maldas, pour le film de Comencini, Cardinale assure pour la première fois sa propre post-synchronisation et le fera ensuite pour le restant de sa filmographie (avec de rares exceptions, la plus notable étant celle d'*Il était une fois dans l'Ouest*), en cultivant sa particularité vocale qui était si chère notamment à Fellini (*Sanguineti*, 2003, p. 220).

Si Mario Maldas était un personnage à part dans l'industrie cinématographique italienne, à l'influence artistique inégalée, on peut tout de même souligner que les collaborations entre réalisation et direction de post-synchronisation étaient, quel que soit le cas, primordiales. Par exemple, les changements relativement fréquents de la direction de post-synchronisation au sein de la filmographie de Federico Fellini témoignent du dynamisme et de la volonté créatrice inépuisables du cinéaste. L'attention minutieuse qui était accordée au travail du son est d'autant plus soulignée par l'importance qu'ont pu avoir certains directeurs de post-synchronisation au sein du paysage cinématographique italien des années 1960-70. On peut par exemple citer Franco Rossi et Ettore Giannini, qui, à défaut d'être devenus ou d'avoir été des cinéastes majeurs de l'époque, ont pu avoir un certain impact - n'ayant par ailleurs jamais cessé leurs activités dans la direction de post-synchronisation et de doublage. Le cas de Carlo Baccharini, doubleur devenu directeur de post-synchronisation, pour Fellini notamment, est tout aussi significatif. S'il se détache fondamentalement de la pratique de Maldas – Baccharini se voyait comme l'intermédiaire technique permettant d'exaucer les volontés de Fellini, décrit comme un créateur de génie ne nécessitant qu'un appui technique (*Sanguineti*, 2003, p. 59) – son apport à l'œuvre du cinéaste se fait sentir ne serait-ce que pour ses nombreuses interprétations vocales qu'il assurait pendant qu'il dirigeait lui-même la post-synchronisation. Une lecture plus approfondie

de l'ouvrage de Tatti Sanguineti permettra au.à la lecteur.rice de comprendre en profondeur l'impact de ces personnalités sur l'univers sonore des films bénéficiant de leur travail.

## **1.2 – La « querelle » franco-italienne : un témoin de l'exception italienne dans la production sonore**

L'évocation de l'ouvrage de Tatti Sanguineti permet un heureux basculement vers un exemple évoquant la particularité de la production sonore italienne dans le cinéma des années 1960-70. En effet, le livre de l'auteur italien regorge d'anecdotes et d'évocations de directeur.rice.s de post-synchronisation qui témoignent d'une résolue animosité à propos de certaines pratiques de post-production sonore en France. En parcourant la littérature sur laquelle repose ce mémoire, on peut voir émerger un parallèle et une polémique constante à travers les années entre les deux cinémas transalpins, et ainsi souligner la recherche italienne particulière dans la production sonore, qui lui attira les foudres du cinéma français.

### **1.2.1 – Les origines de la fracture**

Dès les débuts du cinéma parlant, et plus en avant avec l'apparition du néoréalisme en Italie, on observe la naissance d'une divergence entre la pratique sonore en France (et une bonne partie du cinéma mondial) et en Italie. En effet, le néoréalisme avait cela de particulier, pour reprendre la formulation ironique d'Antonella Sisto, qu'il n'était point « réaliste » (au sens bien entendu naturaliste du terme) au niveau sonore, puisqu'il post-synchronisait l'ensemble de ses dialogues (Sisto, 2014, p. 95). Jean Renoir fut l'un des premiers cinéastes à s'attaquer aux méthodes italiennes, comme il l'explique notamment dans ses mémoires : « Je considère le doublage, c'est-à-dire, l'addition de son après que l'image soit tournée, comme un outrage. Si l'on vivait au douzième siècle, une époque d'une civilisation noble, les pratiquants du doublage seraient brûlés sur place publique pour hérésie. Le doublage est l'équivalent d'une croyance dans la dualité de l'âme » (Renoir, 1974, pp. 106-107). Le cinéaste français explique ensuite toute l'attention acharnée qu'il portait au tournage en son direct, principe absolu de son travail dès lors qu'il entame son passage au cinéma parlant. Renoir exprime dans la suite de son ouvrage un certain mépris pour la pratique italienne : « Je suis un croyant passionné du son authentique. Je préfère un son techniquement mauvais, mais qui a été enregistré au même moment que l'image, à un son parfait mais qui a été doublé. Les italiens n'ont pas de respect pour le son, ils doublent tout » (Renoir, 1974, pp. 154-155). Comme le relate Alain Boillat, un autre grand cinéaste comme René Clair abonde dans le sens de Jean Renoir (Boillat, 2013, pp. 56-57). Cela dit, ces remarques n'empêchent pas Renoir d'exprimer dans le même paragraphe son admiration pour les films de Roberto

Rossellini et Vittorio De Sica. En cela, le réalisateur français prend une position tout de même modérée car bien qu'il ne conçoive pas un cinéma qui ne relèverait pas de la captation synchrone et directe de ses composantes, il reconnaît tout de même une valeur au cinéma néoréaliste, qu'il qualifie de « profondément réel ». Comme l'observe très justement Antonella Sisto, c'est en fait une conception du réalisme qui diverge entre les deux pays, tout en parvenant à coexister (nous reviendrons par la suite sur la notion d'expression de la réalité qui se retrouvera au cœur des expérimentations sonores italiennes des années 1960-70). Les positions seront par la suite plus tranchées et moins compréhensives les unes avec les autres.

### **1.2.2 – Le rejet français du « doublage » italien**

L'utilisation du terme du doublage dans l'énonciation de cette sous-partie est symbolique de cette polémique franco-italienne, puisque côté français, on ne trouve quasiment pas la trace d'une reconnaissance du geste artistique qu'est la post-synchronisation. Si l'on a déjà observé que le cinéma italien fait lui-même l'amalgame dans le langage courant, la distinction entre les deux pratiques était claire – comme on a pu le voir, la distinction la plus claire est même faite par Antonioni, le cinéaste italien le plus ambigu sur la question – et l'on retrouve aisément, comme nous avons pu le citer précédemment, de nombreuses occurrences du terme dans la littérature italienne. Pour en revenir à la France, le déni de la pratique italienne est très marqué, à commencer par un acteur qui a pourtant pleinement côtoyé le cinéma italien, à savoir Jean-Louis Trintignant. En effet, dans un entretien avec Serge Toubiana relaté par Alain Boillat, le comédien français regrette de ne pas avoir pu prêter sa voix aux personnages qu'il a joués à l'écran, et regrette une pratique approximative du « doublage » (qui est en fait de la post-synchronisation) en Italie (Boillat, 2013, pp. 63-63). En réponse aux propos de Trintignant, « Toubiana, en bon cinéophile français, abonde bien sûr dans ce sens et s'emporte contre ce 'pays où la VO n'existe pas' ». Comme on a pu l'énoncer auparavant dans notre différenciation du doublage et de la post-synchronisation, on voit bien que l'incompréhension réside dans un refus d'accepter une VO non-traditionnelle qui ne serait pas constituée par du son direct, ce qui témoigne d'une réelle avant-garde dans la production italienne. On peut aussi citer les propos de Jean-Marie Straub, qui dans ses *Écrits* coédités avec Danièle Huillet, évoque ce même principe de VO strictement conceptualisée pour du son direct (Straub & Huillet, 2012, pp. 66-68). Si l'on peut tout de même préciser que Jean-Marie Straub s'attaque plus particulièrement au doublage dans ses *Écrits*, sans évoquer une potentielle différenciation avec la post-synchronisation, sa position sur les pratiques vocales hors son direct ne fait aucun doute. En effet, il affirme lors d'une publication dans les *Cahiers du Cinéma* en 1970 que le cinéma « doublé [à comprendre : cinéma hors son direct NDLR] [...] rend le spectateur toujours plus sourd et insensible. En Italie, les gens deviennent chaque jour plus sourds à un rythme terrifiant » (Sisto, 2014, pp. 157-158). Antonella Sisto prend aussi le soin de relater une interview datant de 2004, près de 35 ans plus tard donc, dans laquelle Straub critique fortement la post-

synchronisation de *Médée* de Pasolini, notamment car le metteur en scène italien avait eu l'absurde et ridicule idée, selon lui, de post-synchroniser Maria Callas par une voix qui n'était pas la sienne. Pour reprendre les mots de Straub, il semblerait que c'est un dialogue de sourds qui s'est irrémédiablement engagé entre deux pays ayant une conception de la bande son diamétralement opposée, que ce soit bien évidemment en termes de post-synchronisation, mais aussi en termes de doublage.

### **1.2.3 – Le point de vue italien**

Si l'on a pu constater à ce point de notre étude la différence majeure qu'il y a entre doublage et post-synchronisation, on peut observer que la manière d'appréhender le doublage en version étrangère est différente du côté italien. En effet, des cinéastes comme Leone et Fellini suivaient plus ou moins en détail le doublage de leurs films dans d'autres langues. Le réalisateur d'*Il était une fois dans l'ouest* affirme même qu'il suivait le doublage de ses films en français, italien et anglais (Farinelli & Frayling, 2018, p. 132). Le cas de Leone est très particulier, puisqu'il accorde en fait la même importance aux dialogues des trois langues, en produisant ainsi celles qui pourraient être définies comme trois versions originales pour le prix d'une, ce qui est absolument inconcevable dans une optique française. Cela renforce aussi l'idée italienne que la narration sonore est supérieure à tout obstacle technique de synchronisme. Leone est en fait une exception unique dans le paysage cinématographique italien, puisque, s'il partage avec ses congénères une distribution d'acteur.rice.s très souvent internationale au sein d'un même film, il est le seul à concevoir son œuvre originale comme transposable dans plusieurs langues. Cela dit, cette particularité témoigne d'une volonté d'ouverture et de prolongement de l'œuvre que partage aussi Fellini, bien que dans une moindre mesure.

En effet, le cinéaste de Rimini essayait de suivre tant bien que mal l'exportation et l'exploitation de son œuvre en langue étrangère, et particulièrement en français, comme peut en témoigner l'apparition de Michel Piccoli (voix française de Casanova) dans le documentaire de la Rai (télévision italienne) intitulé *Il Fellini di Casanova* et réalisé par Gianfranco Angelucci et Liliana Betti. Si l'œuvre originale en italien reste la seule et unique création de l'auteur, Fellini essayait de s'impliquer pour faire à minima transparaître l'esprit de son film dans sa version doublée dans la langue de Molière. C'est de cette attention que découlent certaines tensions et reproches envers le doublage français, qui ne satisfaisait que très peu Fellini et ses collaborateur.rice.s italien.ne.s. Comme le relate encore une fois l'inévitable Mario Maldesi, le doublage français d'*Amarcord* fut vécu par Fellini et lui-même comme une véritable insulte : « Je n'aurais jamais pu imaginer le massacre, l'affront que les responsables de la version française avaient infligé à notre film. [...] Je me rappelle que le temps d'un instant, je sentis le besoin physique d'étrangler [le directeur de doublage français]. » (Sanguineti, 2003, p. 50). Dans l'ouvrage de Sanguineti et, à propos du doublage en français de plusieurs films (en plus d'*Amarcord* est aussi cité *Ginger et Fred*), Maldesi expose

toute sa colère vis-à-vis du doublage français, effectué de manière complètement mécanique et désintéressée du propos du film, en plus de présenter des évidentes erreurs de traduction. Pareille anecdote est relatée par Carlo Baccharini à propos du doublage d'*Intervista*. Dans certains cas de figure, il pouvait arriver que le doublage français du film soit assuré en amont du côté italien, comme cela fut le cas pour le doublage de *Répétition d'orchestre*, dirigé par Maldesi, et qu'il qualifie lui-même de « joyeuse arnaque » (Sanguineti, 2003, pp. 53-54). En effet, le directeur de post-synchronisation fit doubler le film entièrement par des comédien.ne.s italien.ne.s qui, pour la plupart, parlaient la langue française très approximativement, mais avec lequel.le.s il parvint à retranscrire l'esprit de l'œuvre de Fellini.

Pasolini, au contraire, ne portait pas la même attention au doublage que Fellini. Pour lui, le doublage en langue étrangère est une pratique méprisante : « Alors, là c'est la catastrophe ! En Italie et en France un véritable cauchemar ! Je crois même qu'il n'y a pas pire, plus guindé, plus conformiste que le doublage en France. » (Duflot, 1970, p. 120). Bien qu'on note donc des divergences de point de vue quant à la pratique du doublage chez les trois cinéastes italiens, on voit bien la profonde fracture qui sépare les deux pays transalpins dans la conception de la bande son. Du côté français, si l'on généralise (on peut en contrepoint évoquer les exceptions notables que sont Marguerite Duras et Jacques Tati), le doublage et la post-synchronisation sont deux pratiques identiques et méprisables, ce qui a pour conséquence une inévitable incompréhension de la pratique italienne. Cela témoigne parfaitement de la particularité de la production sonore italienne (dans les œuvres étudiées au sein de ce mémoire), qui s'étend en fait au-delà de la post-synchronisation.

#### **1.2.4 – L'analyse de Michel Chion**

Si l'on a mis en valeur l'abîme qui sépare France et Italie dans la conception de la bande son, il nous semble particulièrement pertinent de relater le point de vue de Michel Chion, qui à travers ses nombreuses allusions à ce qui oppose les productions cinématographiques des deux pays, parvient à analyser la pratique italienne avec le recul nécessaire. Si l'on reprend le parallèle entre post-synchronisation italienne et doublage français, Chion parvient à illustrer la différence notable qui se joue entre les deux pays. Dans son ouvrage *La Voix au cinéma*, Chion s'arrête sur *Le Casanova de Fellini* et compare les deux versions, originale et française. Il observe ainsi que la post-synchronisation italienne est le résultat d'une approche décomplexée de Fellini à la voix, qui permet au comédien de doublage, ici Gigi Proietti, de déployer toute sa virtuosité vocale sans être contraint par une quelconque limite physique ou naturaliste. De l'autre côté, si Chion reconnaît la finesse de la partition récitée par Michel Piccoli, il observe que le rapport de la France au doublage empêche le comédien de donner au personnage les acrobaties vocales qu'il nécessite. Chion étend ensuite son analyse au cinéma de Fellini en général, caractérisé par une expression sonore et vocale

libérée qui lui permet de laisser libre cours à toutes ses envies de narration sonore. (Chion, 1982, pp. 84-85).

Plus généralement, le théoricien français analyse la post-synchronisation italienne en la qualifiant de procédé d'une « générosité assimilatrice que le cinéma français a (provisoirement ?) perdue » (Chion, 1988, p. 70). Contrairement à ses compatriotes, Chion envisage ensuite la post-synchronisation comme une pratique qui peut permettre une création artistique libérée, offrant un vaste champ de création aux cinéastes. L'auteur souligne par ailleurs un certain acharnement français à défendre le son direct, dans une démarche qui n'est selon lui pas toujours justifiée, ni motivée par une claire intention artistique (Chion, 1985, pp. 70-71). Pour Chion, le cinéma français à grande échelle fait preuve d'une standardisation menant son expression sonore vers un « hyper-réalisme pompier et [une] exhaustivité maniaque du bruitage interdisant toute 'économie' dans la dramatisation du son », contrairement à « la rondeur et la vie du son italien ». On voit ainsi qu'en élargissant son analyse de la place de la voix et de la parole au cinéma, l'auteur français parvient à saisir la particularité esthétique de la post-synchronisation italienne. Sa critique d'un hyper-réalisme des bandes son françaises est particulièrement intéressante, puisqu'elle nous permet d'aborder la conception singulière de la réalité dont font preuve les réalisateurs de notre étude.

### **1.3 – Entre innovation et avant-garde : la bande son italienne au filtre des expérimentations artistiques**

Nous avons observé, à travers l'étude bibliographique de la post-synchronisation et l'observation de l'opposition entre France et Italie à ce sujet, à quel point les cinéastes de notre étude cherchaient à réinventer la bande son. Néanmoins, l'évocation de la post-synchronisation est insuffisante pour illustrer cette volonté d'innovation sonore, qui est en fait bien plus élargie, et qui nous conduira par la suite, lors de notre recherche, à observer une nouvelle expression de la réalité au sein de ce cinéma italien des années 1960-70. Nous nous intéresserons donc maintenant à illustrer, par une étude de la littérature, cette volonté des cinéastes de porter l'élaboration de la bande son vers des moyens d'expression encore inexplorés.

#### **1.3.1 – Une volonté affichée des cinéastes d'explorer une nouvelle réalité**

Si l'on a pu voir à quel point le son direct est une pratique incompatible avec le cinéma de Federico Fellini, cet exemple précis est en fait symptomatique d'un état d'esprit bien plus général chez lui. Comme nous l'avons précédemment évoqué, le réalisateur de *La dolce vita* envahit pour ce même film les studios de Cinecittà en 1960, et il ne les quittera plus : « Tous les voyages pour moi, commencent et finissent dans

les studios de Cinecittà » (Fellini, 1989, deuxième de couverture). Seules quelques rares exceptions le pousseront sporadiquement hors de l'institution romaine, comme pour la scène culte de *La dolce vita* entre Marcello Mastroianni et Anita Ekberg à la fontaine de Trevi, ou encore pour le tournage de certaines scènes extérieures du *Satyricon*. Pour Fellini, l'authenticité naturaliste n'a aucune importance : « Tout reconstruire en studio est devenu pour moi, avec le temps, de plus en plus indispensable, à tel point que je m'étonne toujours d'entendre qu'on me demande pourquoi. Je tourne en studio pour exprimer une réalité subjective dépouillée d'éléments réalistes contingents, inutiles. [...] La représentation cinématographique a [...] besoin d'un espace qui soit semblable à ta sphère imaginaire. [J'ai] donc besoin d'un espace à éclairer, à obscurcir, dilater, rétrécir ; un espace où placer [des] signes connotatifs d'un lieu qui doit être aussitôt reconnaissable, et qui doit être en même temps perçu comme sentiment » (Fellini, 1989, pp. 122-123). Contrairement aux nombreuses analyses qui le définissent comme le cinéaste de l'onirisme par excellence, Fellini affirme plutôt qu'il aborde sa création pour exprimer une réalité qui lui est propre. Si ces observations concernant le tournage peuvent paraître relativement futiles dans l'optique d'une analyse sonore de l'œuvre d'un cinéaste qui ne tournait pas en son direct, elles sont en fait nécessaires pour pouvoir envisager l'analyse de son œuvre sous l'angle d'une « réalité subjective », comme il la qualifie lui-même. Comme pour la mise en scène « séparée » dans la construction de ses personnages, Fellini construit un décor, des éclairages qui lui permettront ensuite de laisser libre cours à sa créativité sonore.

Pour les mêmes raisons d'épure et de contrôle qui le poussent à adopter le tournage en studio, Fellini effectue non seulement les post-synchronisations, mais aussi la prise de son et bien évidemment la post-production sonore en studio : « Les bruits que l'on peut obtenir sont bien meilleurs lorsqu'on les travaille en studio de mixage, à partir d'artifices et de trucages, que lorsqu'on pratique une prise directe du son » (Fellini & Grazzini, 1993, pp. 180-181). Le cinéaste tient par ailleurs, dans la même logique, à s'affranchir de tous les éléments qui peuvent le détacher de l'expression sonore qu'il veut donner à son film : « Dans mes films, on n'entend presque jamais les pas. Il est des bruits que le spectateur ajoute par son ouïe mentale, nul besoin de les souligner : il arrive même qu'ils dérangent si on les entend. Voilà pourquoi la piste sonore est un travail qu'il faut faire à part, après tout le reste, avec la musique » (Fellini, 1984, pp. 99-100). Fellini peut se définir comme un artisan qui cherche sans cesse de nouvelles astuces pour exprimer son imagination et sa vision artistique, comme en témoignent ses propos sur l'utilisation et la prise de son de vent (élément sonore très important que l'on étudiera dans le détail par la suite, car il est un élément essentiel des bandes son de Fellini et d'une partie des autres cinéastes de notre étude) : « Au début du mixage de chaque film, je me mets au micro et j'émetts toute une série de soupirs, un ensemble de respirations recueilli par les techniciens dans ce qu'ils appellent 'boucles-vent du dottore Fellini'. Quand tu t'aperçois que les mots du dialogue tombent dans le vide, cette respiration imperceptible, placée comme fond, élimine l'écho vide de la salle, anime le son avec quelque chose qui n'est pas

clairement perceptible » (Fellini, 1989, p. 142). En observant ces intentions sonores, on peut ainsi étendre le dogme fellinien selon lequel le synchronisme labial n'est qu'une opinion à l'ensemble de sa bande son : « Le son répété d'une paire de chaussures, enregistré et gravé uniquement parce que sur l'écran on voit quelqu'un qui marche, n'ajoute rien. Il salit l'atmosphère sonore de la scène et c'est tout, à moins que ce piétinement n'ait un sens particulier et ne devienne important comme une phrase musicale ou une réplique de dialogue. J'élimine beaucoup de sons dans les colonnes effets de mes films, et si cette absence risque la raréfaction, la 'boucle-vent de M. Fellini' remédie à tout. » (Fellini, 1989, pp. 152-157). Ce que veut Fellini, c'est atteindre sa « réalité subjective ».

Le concept de réalité est tout aussi cher à Pier Paolo Pasolini. Revenons à la « querelle » Moravia-Pasolini. René De Ceccaty nous explique le nerf de la guerre : « Moravia avait, selon Pasolini, réduit l'expression cinématographique à un langage strictement visuel ; or le langage cinématographique est, bien entendu, audiovisuel. [...] Quelle est, précisément, la caractéristique de ce langage 'audiovisuel' ? C'est qu'il est structuré comme ce que Pasolini appelle 'le langage de la réalité' » (De Ceccaty, 1998, p. 89). Dans la suite de l'ouvrage de René De Ceccaty, on peut lire une citation de Pier Paolo Pasolini qui nous éclaire sur ce qui est selon lui ce langage de la réalité qui lui est si cher, et qui explique ses intentions sonores radicales : « En fait, ma seule idole, c'est la Réalité. Si j'ai choisi d'être cinéaste, en même temps qu'écrivain, c'est que plutôt que d'exprimer cette réalité par les symboles que sont les mots, j'ai préféré le moyen d'expression qu'est le cinéma, exprimer la Réalité par la Réalité » (De Ceccaty, 1998, p. 97). Comme Fellini, Pasolini rejette le naturalisme sans équivoque. Dans le long entretien qu'il a mené avec le cinéaste, Jean Dufлот demande à Pasolini si son utilisation de la post-synchronisation est due à une peur du naturalisme. Nous avons auparavant cité (p. 11) une partie de la réponse de Pasolini, qui décrit l'importance et son utilisation de la post-synchronisation. Il finira par confirmer la question d'origine de Dufлот : oui, la post-synchronisation est un moyen pour lui, parmi d'autres, de fuir le naturalisme (Dufлот, 1970, pp. 119-120). Ainsi, la notion de réalité subjective énoncée par Federico Fellini peut tout à fait s'étendre à l'œuvre de Pasolini, qui évoque aussi avec Jean Dufлот son passage de la littérature au cinéma en expliquant sa volonté d'exprimer une vision qui lui est personnelle de la réalité : « Le langage littéraire que l'écrivain emploie pour écrire une poésie ou un roman, ou un essai, constitue un système symbolique, conventionnel [...]. Le cinéma, au contraire, est un système de signes non symboliques, de signes vivants, de signes-objets ... Le langage cinématographique n'exprime donc pas la réalité à travers un certain nombre de symboles linguistiques, mais au moyen de la réalité elle-même. [...] J'ai découvert très rapidement que l'expression cinématographique me permettait, grâce à son analogie du point de vue sémiologique [...] avec la réalité elle-même, d'atteindre la vie plus complètement. De me l'approprier, de la vivre tout en la recréant. Le cinéma me permet de maintenir le contact avec la réalité, un contact physique, charnel, je dirais même d'ordre sensuel » (Dufлот, 1970, pp. 16-17).

Une fois n'est pas coutume, le point de vue de Michelangelo Antonioni adopte résolument les mêmes contours que ceux de Fellini et Pasolini. À l'instar de ses deux homologues, Antonioni exprime une nette volonté de réinventer le réel, comme il l'explique dans une discussion avec Jean-Luc Godard à la Mostra de Venise en 1964 : « J'éprouve le besoin d'exprimer la réalité dans des termes qui ne soient pas tout à fait réalistes. » (Antonioni, 2003, p. 227). Le cinéaste de Ferrare tend lui aussi à une exploration personnelle de la réalité, et à un refus du naturalisme, comme le relate cette question-réponse lors d'un entretien avec Aldo Tassone : « *Même quand vous tournez des documentaires vous n'êtes pas un partisan du réalisme pour le réalisme.* / Non. Je suis convaincu que si l'on veut exprimer son monde poétique alors on doit aller au-delà de la réalité » (Antonioni, 2003, p. 181). Pour ce faire, et même si Antonioni ne tourne que très peu en studio et se détache en cela de la pratique de Fellini, le réalisateur de *L'avventura* peut lui aussi procéder à des expérimentations visuelles singulières au tournage. L'exemple du film *Le Désert Rouge* – premier film en couleurs de l'auteur et qui marque une étape importante dans sa recherche aussi bien visuelle que sonore (nous y reviendrons par la suite) – est édifiant. Antonioni décide de peindre des éléments issus de décors naturels, comme des feuilles, des murs, une route, et crée ainsi un univers visuel parallèle, mais qui en fin de compte n'est que la réalité relatée selon le point de vue du cinéaste : « Il est inexact de dire que les couleurs que j'utilise ne sont pas les couleurs de la réalité. Elles sont « réelles » : le rouge que j'utilise est rouge, le vert vert, le bleu bleu, et le jaune jaune. La question c'est de les agencer autrement que comme je les trouve mais ce sont toujours les couleurs réelles. Et donc il n'est pas vrai que quand je peins une route ou un mur ils deviennent irréels » (Antonioni, 2003, p. 85). Les images qu'il obtient sont par la suite la rampe de lancement de sa créativité sonore, déployée dans le même souci d'obtenir une réalité subjective, comme peut l'illustrer l'exemple suivant : « L'utilisation de la musique électronique correspond à une sorte de transfiguration des bruits réels, particulièrement dans la première partie du film dédiée aux usines, comme une équivalence aux impressions sonores ressenties par Giuliana (la protagoniste dans *Le Désert Rouge*, NDLR). C'est le seul commentaire que je pouvais placer sur ces images. » (Antonioni, 2003, pp. 251-252).

Nous observons ainsi la convergence des trois cinéastes principaux de notre étude dans leur nécessité de réinventer la réalité, par un travail audiovisuel au sein duquel la bande son joue un rôle majeur : « Pour un réalisateur le problème est de saisir une réalité qui mûrit et se consume, et de proposer ce mouvement [...] comme une perception nouvelle. Ce n'est pas du son : parole, bruit, musique. Ce n'est pas de l'image : paysage, attitude, geste. C'est un tout indivisible étiré dans une durée qui lui est propre, et le pénètre et en détermine l'essence même. [...] C'est dans cet ordre d'intuition que le cinéma peut acquérir une nouvelle physionomie, qui ne soit plus seulement figurative » (Antonioni, 2003, p. 61). Nous pouvons alors observer comment la littérature analyse et théorise certains procédés utilisés par les cinéastes pour arriver à leurs fins.

### **1.3.2 – Michel Chion et le synchronisme élargi**

Pour parcourir les nombreuses analyses qui tentent de mettre en évidence les particularités expressives et les innovations du cinéma italien, il nous paraît encore une fois pertinent d'étudier le point de vue de Michel Chion. Nous avons pu observer à quel point l'asynchronisme labial, et l'utilisation novatrice et parfois irrévérente de la post-synchronisation est un point central de notre étude. Michel Chion, lui, préfère qualifier le cinéma italien comme une industrie faisant preuve d'un synchronisme plus lâche, moins contraint : « Ce que, par exemple, les Français, adeptes d'un synchronisme étroit et serré, tiennent pour un défaut de post-synchronisation dans le son original des films italiens, c'est, en fait, un synchronisme plus large, accueillant, qui n'en est pas au dixième de seconde près. Notamment, cette différence se remarque au niveau de la voix : tandis que les synchronismes très serrés assujettissent les sons aux mouvements des lèvres, les synchronismes plus larges prennent en considération la totalité du corps parlant, gestuelle en particulier. En gros, un synchronisme large donne un effet moins naturaliste, plus facilement poétique et plus détendu » (Chion, 2013, p. 59). En un court paragraphe, Michel Chion fait habilement le lien entre de nombreux points d'analyse de notre étude, notamment sur la question du refus du naturalisme que l'on vient d'aborder dans le paragraphe précédent.

Le théoricien analyse tout particulièrement l'œuvre de Federico Fellini, et affirme qu'elle s'inscrit dans un principe global de synchronisme. Ce qui différencie la pratique fellinienne du strict synchronisme naturaliste, c'est la liberté qu'il prend sur celui-ci pour obtenir une expression cinématographique très originale (Chion, 1988, p. 14). À propos du *Casanova de Fellini*, Chion décrit un « film [qui] paraissait se dérouler dans un milieu différent de celui de l'air, glauque et onirique, où le son anticipait ou retardait très sensiblement sur la vision ... ». Si le point de vue de l'auteur français est à relativiser dans le sens où, comme on a pu le remarquer à plusieurs reprises déjà dans notre analyse, l'utilisation de l'asynchronisme était pleinement revendiquée par Fellini, on comprend que Michel Chion cherche lui aussi à envisager le cinéma fellinien comme une nouvelle représentation de la réalité. Les affirmations de Fellini et de Chion, qui à première vue peuvent paraître contradictoires, sont en fait deux manières différentes d'envisager et d'analyser le même principe. Cela illustre par ailleurs les limites de la simple opposition entre synchronisme et asynchronisme si l'on veut envisager une analyse en profondeur des différents procédés esthétiques qui parcourent l'œuvre des différents cinéastes de notre corpus.

### 1.3.3 – L'innovation sonore au-delà de la post-synchronisation

Les différents procédés que l'on vient d'évoquer sont en effet loin de se limiter à la post-synchronisation. En cela, il est difficile d'étendre le principe d'asynchronisme à des sons d'ambiance, étant donné que l'on parle de sons qui ont pour vocation première à alimenter le hors-champ de l'espace audiovisuel. On pourra tout au plus parler de dissonance audiovisuelle, bien qu'encore une fois, le terme de dissonance ne s'envisage qu'en prenant pour base une corrélation naturaliste du son et de l'image.

Une particularité sonore qui émerge à travers l'étude de la littérature est l'utilisation du vent chez l'inévitable Fellini, comme nous avons déjà pu l'évoquer. Maurizio Corbella, dans un article qu'il consacre au réalisateur de *Huit et demi*, explique la place particulière qu'occupe le vent dans l'œuvre du cinéaste : « Dès le début de la carrière de Fellini, [...] le vent contribue à établir le paysage mental fellinien où les changements de dimensions se matérialisent. [...] Le vent est l'expression sonore et iconique des événements sans fin qui caractérisent le monde de Fellini, dont les preuves éphémères et ponctuelles sont ses films » (Corbella, 2011, p. 15). Corbella illustre très bien dans la suite de son article comment l'utilisation que fait Fellini du vent est un nouvel exemple de son rejet du naturalisme : « À partir de *Huit et demi*, mais encore plus avec *Juliette des Esprits*, le son du vent migre d'une fonction encore naturaliste bien qu'évocatrice [dans ses précédents films] à une utilisation résolument expressionniste. Son utilisation est souvent synchronisée avec des événements donnés, comme par exemple l'apparition d'un personnage, ou une action précise » (Corbella, 2011, p. 17).

Dans une analyse de *Juliette des Esprits*, Antonella Sisto note l'espace audiovisuel hybride et extrêmement novateur que Fellini met en place : « Dans *Juliette des Esprits*, il devient très difficile aussi bien pour la protagoniste que pour les spectateur.rice.s de séparer le rêve éveillé de la réalité. Un mystère constant est perpétué tout au long du film par les sons d'ambiances – vent, feu, mer, grillons de nuit – dont la signification est altérée. [...] La vie quotidienne se déroule au rythme de la musique clairvoyante de Nino Rota. [...] Un silence étrange brouille momentanément le sens de l'espace et de l'existence » (Sisto, 2020, p. 259). Si Sisto établit une analyse visée d'un film en particulier, on pourrait facilement étendre cette analyse à tous les films de Fellini à partir de *Huit et demi*.

Cette même idée d'une narration sonore parfois brouillée, et résolument originale, se retrouve souvent dans les analyses du cinéma de Michelangelo Antonioni. A propos du film *Le Désert Rouge*, Antonella Sisto explique comment la bande son non-naturaliste – faite d'effets exagérés, de dialogues volontairement masqués, et de création électroacoustique – rend compte de la perception sonore du personnage de Giuliana, joué par Monica Vitti, et établit une sorte de relation étroite et étrange entre l'environnement industriel et la psychologie de la protagoniste. Les interventions très bruyantes de nombreux éléments industriels contribuent aussi à installer une sorte de

brouillard sonore qui altère la perception du film par les spectateur.rice.s, qui peuvent ainsi s'identifier à la perception de Giuliana (Sisto, 2014, pp. 149-150). On peut, plus grossièrement néanmoins, étendre une telle analyse aux deux précédents films d'Antonioni. En effet, *La Nuit*, *L'Éclipse* et *Le Désert Rouge* présentent de nombreux points de convergence, mais le premier film en couleurs du cinéaste de Ferrare semble être l'aboutissement sonore d'une certaine recherche entamée et parsemée dans ses précédents films, plutôt qu'une variation autour d'un socle commun plus identifié, comme pouvaient l'être les films de Fellini.

Une autre particularité du cinéma d'Antonioni, soulignée par Antonella Sisto, est l'utilisation nouvelle de ce qui est perçu comme du silence. Selon la chercheuse, le silence relatif des bandes son de Michelangelo Antonioni, dû notamment à une musique rare, peu expansive, et à des dialogues réduits, permet au.à la spectateur.rice une nouvelle écoute de la bande son et une relation différente au film. Une importance particulière est accordée à des sons ponctuels, souvent de circulation urbaine, qui prennent une importance nouvelle, exagérée parfois, au sein de la bande son (Sisto, 2014, pp. 125-126).

En revenant à d'autres analyses concernant *Le Désert Rouge*, publiées cette fois-ci par Alessandro Cecchi et Roberto Calabretto, on peut observer un autre point d'étude qu'est la relation entre la musique et le reste de la bande son. Cela nous amènera ensuite à questionner, par la littérature ainsi que par nos analyses personnelles, la notion de diégèse. Calabretto insiste sur la riche composition du paysage sonore du film *Le Désert Rouge*, qui mêle très subtilement ambiances, effets industriels et composition électronique. Ainsi, selon le chercheur italien, le.la spectateur.rice est enveloppé.e dans une unité sonore particulièrement fluide (Calabretto, 2018, pp. 15-16). Cecchi explique quant à lui à quel point la bande son vient illustrer la perception de Giuliana et sa détresse psychologique. Il cite particulièrement la musique électronique et les bruits industriels qui viennent souvent brouiller l'intelligibilité des dialogues, et ainsi projeter le.la spectateur.rice au sein du flou perceptif de Giuliana (Cecchi, 2015, pp. 93-94). L'exemple de l'association entre bruits industriels et musique, qui par moments sont difficilement différenciables, nous amène ainsi à discuter la place de la musique et la notion de diégèse au sein de la recherche esthétique des cinéastes de notre étude.

#### **1.3.4 – Intra-diégétique, extra-diégétique, ou autre ?**

Avant d'entamer cette partie, rappelons la définition de la diégèse, selon le dictionnaire Le Robert (en ligne) : « Espace-temps dans lequel se déroule l'histoire proposée par la fiction d'un récit, d'un film ». Pour le cas particulier de la musique, une musique intra-diégétique est donc une musique entendue par les personnages, et qui provient d'un élément du décor, visible ou non (la télévision, la radio, un orchestre ou un ensemble musical, etc.). À l'inverse, une musique extra-diégétique n'est pas

entendue par les personnages, et elle n'existe pas au sein de leur univers. Elle est par contre bien entendue par le public. Nous verrons dans les paragraphes qui suivent et tout au long de ce mémoire comment ces notions sont remises en question par les cinéastes de notre étude.

### 1.3.4.1 – La place de la musique

Pour entamer cette réflexion, repartons de Michelangelo Antonioni. Dans de nombreux entretiens, le metteur en scène exprime son rejet de l'utilisation traditionnelle de la musique : « J'ai toujours été contre le commentaire musical conventionnel, la fonction soporifique qu'on lui assigne habituellement. C'est l'idée de 'mettre en musique' des images qui ne me plaît pas : comme s'il s'agissait d'un livret d'opéra. C'est ce besoin que je repousse, ce besoin de ne pas laisser de place au silence, de remplir des vides supposés » (Antonioni, 2003, p. 72). Pour Antonioni, la musique doit être pensée pour le film et doit nouer une relation avec celui-ci avant toute chose : « Dans certains films la musique a conservé cette fonction [traditionnelle]. Une fonction de commentaire extérieur, de commentaire conçu pour créer un rapport entre la musique et le spectateur et non pas entre la musique et le film. [...] C'est me semble-t-il un rapport erroné, qui n'a rien à voir avec le cinéma, un rapport qui s'établit entre la musique et les spectateurs, en dehors de l'image » (Antonioni, 2003, pp. 55-57). On retrouve d'ailleurs parmi ses *Écrits* de nombreuses occurrences où le cinéaste de Ferrare considère le bruit comme sa réelle conception de la musique. C'est notamment par son travail avec son compositeur attitré Giovanni Fusco (jusqu'au *Désert Rouge* et à l'exception de *La Nuit*), allié à des collaborations ponctuelles avec des artistes de musique électroacoustique, qu'Antonioni parvient à renouveler l'utilisation de la musique. Giovanni Fusco redéfinit le rôle de la musique en adoptant une composition qui rend les frontières entre effets, ambiances et musique très poreuses. De plus, Fusco et Antonioni revendiquent un lien indissociable entre le film et sa musique, l'un ne pouvant pas fonctionner sans l'autre (Sisto, 2014, pp. 132-136). Pour Antonella Sisto, la collaboration entre les deux hommes atteint son paroxysme dans la tétralogie d'Antonioni allant de *L'avventura* au *Désert Rouge*, où musique, effets et ambiances tendent de plus en plus à se retrouver au sein d'une seule et même entité (Sisto, 2014, pp. 137-138).

En ayant observé le travail Antonioni-Fusco il devient alors nécessaire de se poser la question de la place de cette musique au sein des espaces traditionnels intra et extra diégétiques. À ce sujet, Roberto Calabretto insiste sur l'aller-retour constant entre musique intra et extra diégétique dans *Le Désert Rouge*, ce qui selon lui est intimement lié au caractère très subjectif des images que l'on voit, qui seraient en fait la réalité passée au filtre du personnage principal.

Cette oscillation constante entre espace intra et extra diégétique est un phénomène très observé dans le cinéma de Federico Fellini. *Huit et demi* semble être la première œuvre fellinienne qui se joue ouvertement des frontières de la diégèse, comme l'observe Claudia Gorbman (auteure d'un article datant de 1974 sur la musique des films de Fellini, principalement basé sur *Les Nuits de Cabiria*, film dans lequel le cinéaste entamait déjà une certaine réflexion sur la place de la musique) : « Au début de *Huit et demi*, une séquence donne à voir un large panorama de l'établissement de santé dans lequel se trouve Guido (Marcello Mastroianni). On entend parallèlement [et au premier plan] *La Chevauchée des Walkyries* de Wagner, et la caméra obéit au rythme de la musique ; les plans que l'on voit semblent ironiquement suivre son rythme, pas l'inverse. Fellini rend ensuite la musique grossièrement diégétique en montrant un orchestre en plein air comme un indice visuel » (Gorbman, 1974-75, p. 21). Michel Chion opère une analyse similaire de cette même séquence, et souligne la porosité entre musique intra et extra diégétique dans tout le film, tout en évoquant le basculement sans fin de l'une à l'autre (Chion, 2013, p. 216).

Ces observations communes mènent les deux auteur.e.s à envisager une troisième classification de la musique : « Peut-on à ce moment-là considérer une troisième catégorie se trouvant quelque part entre les espaces intra et extra diégétiques ? La musique que l'on entend est-elle exactement pareille que celle que les personnages entendent ? [...] On observe un degré de stylisation obtenu par la manipulation des actions des personnages, de telle manière à ce qu'ils obéissent à la mesure musicale plutôt qu'à un rythme dramatique ou réaliste. Les personnages dans la narration cinématographique, que l'on considère comme des sujets, deviennent incontestablement des objets quand leurs mouvements coïncident parfaitement avec la musique [...]. Par conséquent, la musique employée agit ironiquement comme une intrusion narrative qui, bien qu'elle soit 'intra-diégétique', se trouve être beaucoup plus puissante qu'une musique qui serait simplement extra-diégétique » (Gorbman, 1974-75, p. 21). On observe donc que malgré une réflexion poussée sur la question, l'auteure américaine préfère tout de même se reposer sur cette dualité intra / extra diégétique. Michel Chion observe lui aussi, dans son ouvrage *Le Son au cinéma*, l'interpénétration de musique intra et extra diégétique dans les films de Fellini, par exemple par le biais de la présence ponctuelle à l'écran de musicien.ne.s interprétant des fragments des musiques que l'on entend. Le théoricien français évoque alors la création d'une troisième catégorie de musique, la « musique d'ambiance », qui selon lui est une musique qui serait située à la frontière entre intra et extra diégèse, mais qui n'est jamais vraiment centrale ni au premier plan (Chion, 1985, pp. 163-164). Pour Roberto Calabretto, « la musique [dans les films de Fellini] joue un rôle extrêmement important au sein de la poétique cinématographique du cinéaste, et elle se trouve très souvent être un véritable personnage du récit » (Calabretto, 2019, p. 40). Par ailleurs, le chercheur italien évoque lui aussi, à propos de l'œuvre de Michelangelo Antonioni, la possibilité de considérer la musique comme étant présente dans un espace intermédiaire entre diégèse et extra-diégèse. Nous aurons l'occasion par la suite de discuter ces caractérisations, et de proposer une analyse approfondie d'un procédé

qui nous paraît être, de deux manières drastiquement différentes, un élément central de l'œuvre des deux cinéastes.

Pour apporter un contrepoint à la double analyse de Fellini et Antonioni que l'on a effectué, et avant d'évoquer certains procédés pasoliniens, il est intéressant de brièvement s'intéresser au cas de la musique dans l'œuvre de Sergio Leone. Si à première vue on pourrait rapidement catégoriser la musique d'Ennio Morricone comme purement extra-diégétique et descriptive – et hormis des exceptions notables comme l'harmonica d'*Il était une fois dans l'Ouest* – il est intéressant de passer une nouvelle fois par l'analyse de Michel Chion pour éclairer la question. Dans certains cas précis, Chion observe que la musique de Morricone, qui a très souvent une place surplombante dans le récit de Leone, atteint parfois à son climax un effet de dilatation extrême du temps, comme c'est le cas par exemple dans la scène finale passée à la postérité du film *Le Bon, la Brute et le Truand* (Chion, 2013, p. 74). Si l'on est très loin des observations que l'on a pu faire sur les œuvres de Fellini et Antonioni, force est de constater qu'une musique qui a un effet direct sur la temporalité d'un film peut éventuellement engager un questionnement de sa place dans la diégèse, et mérite que l'on y prête attention.

Le cas de la musique dans l'œuvre Pier Paolo Pasolini (d'ailleurs très souvent composée ou arrangée par le même Morricone, pour des résultats tout autres) est moins abordé dans la littérature, mais on peut néanmoins observer une analyse que fait Antonella Sisto à propos de la musique dans son film *Les Mille et une nuits*. Sisto observe une double construction sonore qu'établit Pasolini dans le troisième volet de celle qui est communément appelée la trilogie de la vie (après *Le Décaméron* et *Le Contes de Canterbury*). En parsemant son récit de musiques populaires enregistrées sur les lieux de tournage, Pasolini établit un fil rouge que l'on peut entendre pendant presque toute la durée du film. Ce procédé, combiné à une post-synchronisation très détachée des corps, et en fusionnant parfois les deux pratiques (des moments où les images des protagonistes qui chantent sont assemblées avec des enregistrements originaux, en créant ainsi une association parfaitement antinaturaliste), permet au cinéaste italien de développer ses expérimentations de la représentation d'une réalité qui serait à mi-chemin entre Orient et Occident (Sisto, 2014, pp. 180-185). On peut aussi observer des procédés similaires dans les deux autres films de sa trilogie ainsi que deux œuvres telles que *Porcherie* et *Médée* (nous y reviendrons). Si cette analyse que propose Sisto s'éloigne des caractérisations de la musique que l'on a citées précédemment, elle est tout de même le témoin d'une volonté du réalisateur de chercher de nouveaux moyens d'utiliser la musique. Par ailleurs, l'exemple de l'association de la post-synchronisation et de la musique dans un procédé commun pose une question : peut-on envisager cette reconsidération de la diégèse non seulement pour la musique, mais aussi pour d'autres éléments de la bande son ?

### 1.3.4.2 – Un certain flottement des frontières sonores

La réponse à la question que l'on vient de poser est loin d'être évidente, et nous ne pouvons certainement pas y répondre de manière complètement affirmative, ou inversement (nous y reviendrons en analysant certains types de procédés). On trouve néanmoins quelques réflexions sur la question dans notre corpus.

À propos de Fellini, Michel Chion explique – selon sa catégorisation des différentes composantes de la bande son dans trois catégories : in / hors-champ (sons diégétiques) et off (sons extra diégétiques) – que Fellini brouille subtilement les frontières entre ces trois espaces, en montant des « sons errants » qui ne peuvent jamais être clairement identifiés dans une des trois catégories. Selon le collaborateur des *Cahiers du Cinéma*, c'est néanmoins par une répartition claire dans ces trois espaces des sons les plus significatifs (dialogues des protagonistes notamment) que Fellini peut ensuite se permettre de jouer avec les frontières de l'espace-temps en enrichissant sa bande son d'une multitude de petites interventions plus ambiguës (Chion, 1985, p. 42). Sur la question des voix, et selon une catégorisation similaire à celle de Michel Chion, on peut aussi citer Alain Boillat qui observe que dans *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pier Paolo Pasolini, « la voix détachée du Christ [...] est tantôt in, off ou over, glissant insensiblement d'un statut à l'autre » (Boillat, 2013, p. 64).

Antonella Sisto émet des observations moins contraintes par une catégorisation précise, en ce qui concerne le cinéma de Fellini et d'Antonioni. À propos du cinéaste de Rimini, l'auteure explique dans un article que « le traitement sonore de Fellini, fait d'amplifications, de distorsions éminemment subjectives et de clichés culturels, est expressionniste. Fellini n'est jamais vraiment intéressé par un son réduit à son mimétisme ou à sa fonction indicative. [...] En jouant de manière ambiguë avec les sources des sons, en brouillant l'intra et l'extra diégétique, en saturant des événements avec de la musique qui les surplombe, et en jouant avec la théâtralisation des expressions vocales au moyen d'une post-synchronisation très lâche, Fellini crée un espace sonore qui révèle l'étrangeté de la vie quotidienne » (Sisto, 2020, p. 252). Ces réflexions font écho à des observations que la chercheuse américaine avait auparavant faites dans son livre *Film Sound in Italy* à propos du cinéma de Michelangelo Antonioni : « Le relâchement de la narration linéaire conventionnelle – exprimée par des articulations de points de vue intra ou extra-diégétiques, et des montages de l'image et du son assemblés de manière structurelle – permet d'échapper à un positionnement fixe [...] et de rechercher de nouveaux moyens d'expression et de compréhension » (Sisto, 2014, pp. 122-123). Ce sont ces nouveaux moyens d'expression sonore que nous étudierons dans la suite de ce mémoire.

## **Deuxième partie : analyse des œuvres**

### **2.1 – La voix : une composante libérée**

Notre étude bibliographique nous a permis de mettre en évidence l'importance que prend le procédé de post-synchronisation dans la création sonore des cinéastes de notre étude. D'un point de vue technique, il existe deux cas de figure dans la construction d'un personnage de cinéma dans la pratique italienne des années 1960-70 : d'une part il y a les comédien.ne.s de l'écran qui assurent par la suite leur propre post-synchronisation, et d'autre part il y a les personnages qui sont construits en « assemblant » le corps d'une personne et la voix d'une autre. Ces deux procédés ne sont dans la pratique pas aussi opposés qu'on pourrait le croire, car la création en post-synchronisation, en désolidarisant techniquement le jeu visuel du jeu vocal, permet au.à la cinéaste de bénéficier de la même marge de manœuvre et de création dans un cas comme dans l'autre, en tout cas en théorie. Notre réflexion pourra néanmoins nous amener à observer dans certains cas une distinction entre les deux procédés.

#### **2.1.1 – Des personnages originaux portés par la création en post-synchronisation**

##### **2.1.1.1 – Mastroianni, Vitti, Davoli : le personnage de cinéma à travers les films**

Dans la filmographie des trois principaux cinéastes de notre étude, un point de convergence saute aux yeux : la place qu'occupent respectivement Marcello Mastroianni, Monica Vitti, et Ninetto Davoli dans l'œuvre de Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, et Pier Paolo Pasolini. Ce point de convergence ne concerne pas tant des éventuelles similitudes audiovisuelles entre les personnages joués par les trois comédien.ne.s (dans ces trois cas aussi bien à l'image qu'au son), mais plutôt la manière dont les trois personnalités de cinéma traversent l'œuvre et la création des réalisateurs.

Marcello Mastroianni est souvent qualifié de comédien fétiche de Federico Fellini, pourtant il ne tient un rôle principal que dans quatre des films du cinéaste de Rimini : *La dolce vita*, *Huit et demi*, *La Cité des femmes*, et *Ginger et Fred*. On peut aussi aisément affirmer que l'on se rappelle de la collaboration entre les deux hommes principalement grâce aux deux premiers films cités. Si Marcello Mastroianni est vu comme l'acteur fellinien par excellence, c'est donc parce que le cinéaste a réussi à exprimer une figure de cinéma extrêmement marquante, restée dans toutes les mémoires. En nous attardant plus particulièrement sur les deux personnages joués par l'acteur romain dans *La dolce vita* et *Huit et demi*, on peut observer le rôle primordial que joue la post-synchronisation dans la création du « mythe Mastroianni », qui joue un rôle tout aussi primordial dans la réalité subjective fellinienne exprimée

dans ces deux films. Contrairement aux nombreux petits rôles dans les œuvres de Fellini pour lesquels les comédiens récitent des suites de nombres ou des phrases de la vie quotidienne, Mastroianni jouait pendant le tournage le texte – qui pouvait ensuite considérablement être modifié en post-synchronisation – écrit par Fellini et ses co-scénaristes. La post-synchronisation de Mastroianni n'est donc jamais complètement désynchronisée comme pouvaient l'être celles d'autres personnages dans la filmographie de Fellini. Malgré cela, la voix de Mastroianni n'adhère jamais complètement au corps du personnage. La diction de Mastroianni est souvent très posée, parfois quasiment chuchotée, et détonne souvent avec l'action qui l'entoure. La voix du comédien est très souvent mixée en recherchant un effet de proximité au personnage, comme s'il murmurait ses répliques aux oreilles du public. Cependant, les cadrages du film ne justifient que très peu une telle proximité avec la parole du personnage (hormis dans certains passages sur lesquels nous reviendrons très prochainement et pendant lesquels Fellini dynamite les frontières de la diégèse). En cela, Fellini installe deux personnages emblématiques – l'un étant une sorte d'idéal de « latin-lover » et l'autre une figure d'artiste torturé – qui surplombent les deux films du début à la fin, et viennent installer un nouveau rapport à la réalité. D'une part, cela se note par la différence de traitement avec les autres personnages, qui à défaut d'être post-synchronisés de manière naturaliste, ne bénéficient pas de l'introspection accordée aux deux personnages joués par Mastroianni. D'autre part, un nouveau rapport est instauré avec le spectateur, qui est guidé tout au long du film par les divagations vocales du protagoniste, agissant comme une sorte de semi-narrateur (surtout dans *Huit et demi*) qui serait à mi-chemin entre le monde fellinien qui l'entoure (par son ancrage visuel) et un dialogue inconscient avec l'auditoire (par l'ancrage vocal). Cet effet est par moments exacerbé par les voyages vocaux aux frontières de la diégèse que l'on examinera par la suite. À propos de Marcello Mastroianni, on peut aussi évoquer son interprétation dans *La Nuit* de Michelangelo Antonioni, film dans lequel il joue un écrivain séducteur, avec un jeu et un traitement vocal qui rappellent par moments les figures qu'il joue chez Fellini. Malgré tout, le pont que l'on fait ici entre deux cinémas qui sont formellement très différents, semble être principalement dû à Mastroianni. Par son jeu aussi bien visuel que vocal, l'acteur parvient à bâtir une figure audiovisuelle qui vient établir un lien entre les deux cinéastes.

Dans le cinéma de Michelangelo Antonioni, et plus particulièrement dans les quatre films allant de *L'avventura* jusqu'au *Désert Rouge*, c'est évidemment la figure de Monica Vitti qui nous intéresse. L'actrice est le fil rouge qui lie les quatre films, et le traitement vocal dont elle bénéficie permet, à l'instar de la figure de Mastroianni chez Fellini, d'installer son personnage comme le symbole de l'univers dépressif qu'exprime Antonioni dans ses films. Contrairement aux personnages joués par Mastroianni, la figure de Vitti est plutôt caractérisée par une évolution vocale trouvant son sommet expressif dans *Le Désert Rouge*. Tout au long de ces quatre films, Monica Vitti incarne des personnages au mal-être évident (à l'exception peut-être de Valentina dans *La Nuit*, personnage plus ambigu et faisant office d'élément perturbateur du couple Marcello Mastroianni / Jeanne Moreau), en proie à des réflexions existentielles plus

ou moins explicitées par la parole. C'est notamment par le mixage et la post-synchronisation de la voix qu'Antonioni parvient à exprimer la dépression de son personnage. À travers cette tétralogie, on peut observer un désencrage de plus en plus marqué de la voix de Monica Vitti par rapport à son corps. Si dans les deux premiers films l'esthétique de la post-synchronisation tient plus ou moins dans une logique d'adhésion aux corps, c'est surtout le jeu vocal de Monica Vitti – fait d'une voix (par nature) cassée et d'une diction souvent accélérée et angoissée – qui installe un premier décalage entre corps et voix, et permet d'établir une esthétique vocale qui cherche à exprimer le profond malaise dont font preuve les personnages interprétés par l'actrice. C'est à partir de *L'Éclipse*, mais surtout dans *Le Désert Rouge*, que l'on commence à observer une nette désynchronisation non seulement entre mouvements labiaux et voix, mais plus généralement entre la dynamique corporelle et la dynamique vocale. Dans *Le Désert Rouge*, tandis qu'un effort relatif de synchronisme est décelable dans la post-synchronisation des deux principaux personnages masculins (l'un d'eux étant interprété par Richard Harris, qui jouait en langue anglaise au tournage), la construction vocale du personnage de Giuliana, joué par la comédienne romaine, est une incarnation parfaite de l'errance d'une âme en peine. La voix de Monica Vitti est par moments, et surtout dans ses accès de panique et d'angoisse, parfaitement désolidarisée de son corps, dans ce qui peut être interprété comme une tentative d'exprimer l'enfermement psychologique de Giuliana, et son impossible libération d'un monde oppressant et industrialisé. Ce décalage est appuyé par la musique électroacoustique, qui accompagne la sphère sonore de la voix de Vitti tout au long du récit (nous y reviendrons). Si la dissonance entre corps et voix est évidente lors de ces moments d'extrême angoisse, elle est aussi observable, dans une moindre mesure, tout au long du film, comme pour exprimer la cassure psychologique du personnage. Par ailleurs, malgré le fait que la dissonance corps-voix de Monica Vitti atteigne son paroxysme dans *Le Désert Rouge*, on peut observer son évolution et sa mise en place dès *L'avventura*. Michelangelo Antonioni fait ainsi de Monica Vitti, et plus particulièrement de la voix déliée de la comédienne, un moyen d'expression indispensable de sa réalité dépressive et aliénée par l'industrialisation de la société.

Le cas de Ninetto Davoli dans le cinéma de Pier Paolo Pasolini s'inscrit lui aussi dans une construction parallèle corps-voix, mais dans une optique bien différente de celle de Monica Vitti. Depuis le premier grand rôle de Davoli dans *Des oiseaux, petits et gros*, Pasolini fait jouer l'acteur romain dans la totalité de ses films (à l'exception de *Médée* et *Salò ou les 120 Journées de Sodome*) et en fait une figure qui traverse son cinéma. À l'image de la collaboration Vitti-Antonioni, la création des personnages joués par Davoli se veut profondément audiovisuelle. Ninetto Davoli joue très souvent des personnages de truand et/ou idiot sympathique caractérisés par un grand sourire de presque tous les instants, un sourire béat, qui à force d'être répété semble être figé et éternellement lié au personnage. À cela Pasolini ajoute une post-synchronisation dénuée de tout souci de synchronisme labial, et qui prend souvent la forme d'un discours comique, accompagné par une diction lente et assez peu articulée. L'association entre ces deux composantes – qui techniquement parlant semblent

s'opposer, mais qui parviennent en réalité à obtenir une symbiose de ton – crée ainsi un personnage qui devient une sorte d'archétype comique traversant le cinéma de Pasolini. Le metteur en scène utilise à plusieurs reprises ce personnage pour venir parsemer ses récits d'une figure décalée, prenant parfois la forme du typique et sympathique garçon romain (*Des oiseaux, petits et gros, Le Décaméron*) ou plus généralement d'un personnage virevoltant (*Les Contes de Canterbury, Théorème, Porcherie*) qui va souvent à l'encontre des dynamiques des autres personnages, et vient ainsi ponctuer l'expression de la réalité pasolinienne. Par ailleurs, on peut observer, parallèlement à la figure de Ninetto Davoli, l'évolution du traitement sonore qu'établit Pasolini pour son autre acteur fétiche, Franco Citti. Comme nous avons pu le citer auparavant, le cinéaste faisait post-synchroniser Citti par un autre comédien lors de leurs premières collaborations, pratique que Pasolini remet en question à posteriori. Dès lors que Franco Citti assura lui-même sa propre post-synchronisation (à partir du premier film de la trilogie de la vie), on peut observer un net changement dans son expression vocale. Interprétant des personnages beaucoup plus mutiques, une attention particulière est accordée aux rares mais cruciales interventions vocales de l'acteur (elles aussi peu soucieuses de respecter une quelconque association naturaliste au corps), qui parallèlement à Ninetto Davoli, traverse la trilogie en question comme une ombre planant sur l'univers pasolinien.

L'étude de cas de la trajectoire de ces comédien.ne.s montre l'importance de l'utilisation de la post-synchronisation dans la création de personnages originaux et caractéristiques de l'expression de la réalité subjective des cinéastes.

### 2.1.1.2 – La création ponctuelle de personnages emblématiques

Si Marcello Mastroianni, Monica Vitti et Ninetto Davoli constituent des cas à part, la création plus ponctuelle de personnages singuliers et grandioses, souvent passés à la postérité, utilise, elle aussi, la post-synchronisation pour construire une réalité profondément cinématographique et imprégnée d'une recherche vocale particulièrement poussée.

Pour aborder cette sous-partie, il nous paraît intéressant de commencer par évoquer la création sonore de Luchino Visconti. Si la pratique de la post-synchronisation permettait aux cinéastes de l'époque d'avoir recours à un casting souvent international, les collaborations avec des grands noms des cinémas étrangers pour incarner des rôles de premier plan restait un fait plutôt rare dans la filmographie des trois principaux réalisateurs de notre étude (on peut citer Donald Sutherland pour Fellini ou Richard Harris pour Michelangelo Antonioni, en considérant bien entendu uniquement la filmographie en langue italienne du cinéaste de Ferrare). Contrairement à ses homologues, Visconti fait lui appel à des noms aussi importants que Burt Lancaster, Alain Delon, Dirk Bogarde, Romy Schneider ou encore Annie Girardot pour interpréter des personnages destinés à être post-synchronisés en italien. Bien que de

nombreuses versions de plusieurs films de Visconti (*Les Damnés*, *Mort à Venise*, *Ludwig*, *Violence et Passion*) sont maintenant disponibles, le plus souvent en anglais et allemand, il est évident que la vraisemblance sémantique n'était pas une préoccupation du cinéma de Visconti. En effet, pour les quatre films cités, le tournage se faisait en langue anglaise, dans un souci de cohérence de jeu au sein d'un casting international, mais les récits se déroulent en Allemagne ou en Italie. En cela, l'apparition de ces versions ne discrédite en aucun cas le statut de version originale de la bande son italienne, mais peut être interprétée au mieux comme une option de visionnage de « versions originales alternatives ».

Pour en revenir à la création vocale du cinéma de Visconti, il est intéressant d'observer à quel point le cinéaste joue avec des figures connues et appréciées du grand public pour obtenir à terme des grands rôles, aux accents par moments surhumains, qui ne peuvent exister que dans une réalité cinématographique. On pense notamment au rôle du prince Salina dans *Le Guépard*, interprété à l'image par Burt Lancaster, grand acteur américain dont la filmographie était « cantonnée » aux productions hollywoodiennes, mais qui interprète là un de ses plus grands rôles au cinéma, celui d'un aristocrate sicilien. L'acclamation critique et publique du film montre à quel point la création en post-synchronisation – effectuée ici avec la collaboration de Corrado Gaipa, grand nom des interprètes vocaux que l'on retrouve dans de nombreux rôles felliniens notamment – permet à Visconti d'utiliser une figure internationale à la hauteur de la grandeur du personnage cinématographique, sans devoir se limiter dans ses choix de castings. Notons tout de même qu'à l'origine, Visconti était mécontent du choix de Lancaster, fortement voulu par la production. Malgré des difficultés initiales dans leur collaboration, le lien artistique entre les deux hommes finit par murir (comme cela est relaté dans le livret disponible avec le DVD commercialisé par Medusa Video), pour ensuite donner naissance au personnage que l'on connaît ; la collaboration entre les deux hommes sera d'ailleurs renouvelée dans *Violence et Passion*. On peut faire des réflexions similaires pour les rôles non moins connus d'Alain Delon, interprétant un immigré du sud de l'Italie s'installant à Milan dans *Rocco et ses frères* et le neveu du prince Salina dans *Le Guépard*. Il est par ailleurs important de noter que pour Lancaster comme pour Delon ou Dirk Bogarde, la post-synchronisation n'était pas effectuée par la même personne d'un rôle à l'autre (contrairement aux habitudes de doublage d'un film en langue étrangère), ce qui témoigne de l'attention particulière qu'accordait le cinéaste à la construction vocale de ses personnages.

On peut aussi observer la place qu'occupent Giancarlo Giannini et Claudia Cardinale dans la filmographie de Visconti, pour se rendre compte des multiples recherches en post-synchronisation que menait le cinéaste de Milan. Giannini commence d'abord une longue « collaboration vocale » avec Visconti, en post-synchronisant notamment Helmut Berger par deux fois, dans les rôles les plus emblématiques du comédien autrichien (*Les Damnés* et *Ludwig*), et finira par interpréter à l'image et au son le dernier grand rôle masculin du cinéma de Visconti dans *L'Innocent*. Claudia Cardinale, quant à elle, et comme nous l'avons déjà évoqué,

commence sa collaboration avec le metteur en scène milanais par des rôles qu'elle ne post-synchronise pas, dans *Rocco et ses frères* et surtout dans *Le Guépard* avec le rôle acclamé d'Angelica Sedara, pour lequel Visconti fait appel à Solvejg D'Assunta (autre grand nom de la post-synchronisation, par ailleurs elle aussi fidèle collaboratrice de Federico Fellini) pour assurer la voix du personnage. Suite au basculement « vocal » que l'on a déjà évoqué dans la carrière de Cardinale, Visconti fera de nouveau appel à elle pour un rôle beaucoup plus intimiste, dans le film *Sandra*, pour lequel l'actrice assurera elle-même sa propre post-synchronisation. Cela montre encore une fois l'importance accordée par Visconti à la création en post-synchronisation, qui lui permettait de concevoir des personnages originaux ne pouvant exister qu'au sein d'un récit purement cinématographique.

L'exemple de Claudia Cardinale nous permet de basculer notre réflexion sur la place qu'occupe la comédienne italienne, à l'instar d'Anita Ekberg, au sein de la création vocale de Federico Fellini. Si l'on a pu évoquer une certaine volonté du cinéaste de confier l'interprétation de ses personnages à deux comédiens différents (dans des déclarations souvent accompagnées d'un certain esprit provocateur), des exemples ponctuels allant à l'encontre de ce principe constituent des post-synchronisations tout aussi emblématiques de la création sonore du metteur en scène. Le cas de Claudia Cardinale, dans l'un de ses deux premiers rôles post-synchronisés lors de sa brève mais importante apparition dans *Huit et demi*, illustre bien l'esprit novateur du cinéaste, qui offre un rôle semi-autobiographique à celle qui apparaît dans le film tout simplement comme « Claudia ». L'actrice italienne, avec sa propre voix au cinéma pour la première fois donc, compose une post-synchronisation qui, au sein du film, est la seule se rapprochant de la partition vocale récitée par Marcello Mastroianni. Elle donne ainsi une intimité au personnage qui aurait difficilement pu être atteinte par une autre personne en post-synchronisation. Ce rôle constitue un énième geste artistique d'un cinéaste qui, encore une fois, met en scène un personnage purement cinématographique au sein de sa réalité si particulière. Les personnages d'Anita Ekberg dans *La Dolce vita* ou *Les Clowns* peuvent s'analyser dans la même optique. Avant toute chose, notons que si Anita Ekberg peut elle aussi, comme Marcello Mastroianni, être considérée comme une actrice fétiche de Fellini, ses apparitions sont beaucoup plus brèves, d'une nature complètement différente des rôles surplombants qu'incarne le comédien. Dans les deux films cités, pour lesquels Anita Ekberg joue respectivement une star américaine et son propre rôle, la voix que l'on entend est bien celle de l'actrice, qui parle tour à tour anglais et italien, sans que cela ne change rien au rapport entre son corps et sa voix. Fellini construit dans ces deux films un personnage hors du temps, caractérisé par une voix qui se balade librement dans l'espace sonore. La comparaison de ces deux rôles qui en théorie sont opposés par le genre des deux films (une fiction et un prétendu documentaire) est en fait le reflet de l'art fellinien, dans lequel l'ensemble des procédés – y compris des mises en scène de documentaires fallacieux – sont uniquement utilisés dans le but de mettre en place sa propre réalité fantasmée.

Avant de conclure cette étude de la création de personnages emblématiques via la post-synchronisation, il nous est impossible de ne pas aborder les deux personnages que sont Giacomo Casanova (Donald Sutherland / Gigi Proietti) dans *Le Casanova de Fellini*, et Jésus (Enrique Irazoqui / Enrico Maria Salerno) dans *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini. Ces deux rôles partagent la particularité d'être les deux seules occurrences dans notre corpus de films pour lesquelles les deux comédiens de post-synchronisation sont crédités au générique, en allant ainsi à l'encontre des pratiques d'accréditation de l'époque. En effet, le travail de post-synchronisation n'apparaissait dans les génériques de films que par la direction de post-synchronisation et la société de doublage / post-synchronisation via laquelle s'effectuait la post-production sonore.

Comme nous avons déjà pu l'évoquer à plusieurs reprises dans notre étude, le rôle de Gigi Proietti dans l'élaboration de Casanova fut primordial et radical, en témoigne la brouille entre Fellini et Mario Maldesi à ce sujet. Le choix de Fellini de confier la voix du personnage le plus austère et ambigu de toute sa filmographie à l'un des plus grands comédiens du théâtre italien permet au cinéaste de Rimini de construire la seule figure de son œuvre qui pourrait pleinement être qualifiée d'antihéros, avec d'une part le corps, le maquillage, le visage, tous glaçants, de Donald Sutherland, et d'autre part le numéro d'équilibriste de Gigi Proietti dans le rôle qui s'éloigne le plus de la figure extrêmement populaire qu'il incarne aux yeux du public italien. Encore une fois, une telle création est uniquement envisageable dans le cadre de l'expression de la réalité subjective de Fellini, ici exprimée dans sa variation la plus sombre.

Le cas d'Enrico Maria Salerno est tout aussi intéressant. En effet, il permet à Pasolini de donner le poids vocal nécessaire à une figure dont la parole est peut-être l'élément le plus important. La voix de Salerno bénéficie d'une post-synchronisation et d'un mixage la plaçant comme si elle était au-dessus du corps de Jésus, sans jamais donner l'impression d'adhérer à celui-ci. Elle assure la « composante divine » de Jésus tandis que le corps d'Enrique Irazoqui fait le lien physique avec les êtres humains que le personnage biblique croise pendant son épopée. Par ailleurs, on peut noter que la voix de Jésus pendant le film est l'unique élément sonore associé au personnage biblique : les bruitages d'origine humaine qui pourraient l'accompagner sont inexistantes, donnant ainsi un poids particulier à la voix de Salerno, qui guide tout le film. Nous développerons par la suite deux particularités sonores que l'étude du personnage de Jésus nous permet d'aborder, à savoir le voyage de la voix aux frontières de la diégèse, et la présence partielle des bruitages et effets.

La figure d'Enrico Maria Salerno nous permet par ailleurs de rapidement nous intéresser à la post-synchronisation des films de Sergio Leone. En effet, le comédien polyvalent (actif aussi bien au cinéma qu'au théâtre, en post-synchronisation et au doublage) est la voix italienne de Clint Eastwood dans la « trilogie du dollar », dans un rôle bien différent de celui de Jésus mais où la voix, bien que plus rare, assure une

grande partie de la narration sonore. Comme on a pu l'évoquer auparavant, le rapport de Sergio Leone à la post-synchronisation était différent de celui de ses homologues, puisqu'il produisait en quelque sorte trois versions originales (italien, français, anglais). Cela lui permettait de transposer au mieux son récit et son expression cinématographique, en faisant cohabiter de grand.e.s comédien.ne.s dans des rôles mémorables comme Clint Eastwood donc, mais aussi Claudia Cardinale, Gian Maria Volonté, Charles Bronson ou encore Henry Fonda.

### **2.1.2 – La post-synchronisation comme procédé de création généralisé**

Nous avons vu que l'utilisation de la voix est un élément essentiel de la construction de personnages de cinéma emblématiques, qui s'inscrivent directement dans l'expression de la réalité subjective des cinéastes. L'utilisation de la post-synchronisation peut par ailleurs être étudiée sous un angle plus global, sans nécessairement s'intéresser à la création d'un personnage en particulier, mais plutôt en tentant d'observer certaines pratiques observables notamment chez Fellini et Pasolini, et que les deux cinéastes appliquent à un grand nombre de personnages pour renforcer leur narration sonore et mettre en place une sorte de paysage vocal qui démarque leur création artistique.

#### **2.1.2.1 – Les rôles secondaires chez Fellini : des voix de l'ombre indispensables**

Comme nous avons déjà pu l'évoquer, Federico Fellini constitue au cours de sa filmographie une « troupe de voix » avec laquelle il conçoit le paysage vocal de tous ses films. Parmi ces voix on peut citer les noms d'Oreste Lionello, Alighiero Noschese, Elio Pandolfi, Solvejg D'Assunta, Corrado Gaipa, Rita Savagnone, Lilla Brignone ou encore Renato Cortesi. L'étude de certaines performances vocales de ces interprètes de l'ombre nous permet d'observer l'impact esthétique extrêmement important qu'ont ces voix dans la mise en place de l'univers fellinien. Si notre analyse se base en premier lieu sur des analyses filmiques attentionnées, notons tout de même l'apport fondamental qu'a le travail de Gerardo Di Cola, qui fournit à la fin de l'ouvrage de Tatti Sanguineti des crédits quasi exhaustifs de tou.te.s les interprètes en post-synchronisation de la filmographie du cinéaste de Rimini.

Une première caractéristique que l'on peut observer dans la collaboration entre Fellini et ses interprètes sonores, c'est une certaine tendance à confier à une unique personne la post-synchronisation entière d'une catégorie sociale, d'un corps de métier, ou encore de personnages caractérisés par leur fonction narrative similaire. Dans *La Dolce vita*, Elio Pandolfi interprète la quasi-totalité des journalistes qui interrogent le personnage joué par Anita Ekberg pendant une conférence de presse. Dans *Juliette des esprits*, le personnage joué par Giulietta Masina est amené à rencontrer une multitude de personnages caractérisés par leur attirance pour la spiritualité. Ces

personnages, indépendamment de leur genre, sont en grande partie interprétés par Alighiero Noschese. Corrado Gaipa prête quant à lui sa voix à de nombreux convives pendant une scène de repas de *Roma*. Enfin, citons aussi les partitions récitées par Solvejg D'Assunta dans le même film *Roma* et dans *La Cité des femmes*. Dans *Roma*, la comédienne interprète, dans des dialectes différents, la quasi-totalité des prostituées que rencontre le personnage du jeune journaliste lors d'une scène se déroulant dans une maison close. Dans *La Cité des femmes*, la comédienne donne sa voix à quasiment toutes les femmes présentes pendant une assemblée au début du film. Bien que les talents d'interprète des comédien.ne.s que l'on a cités permettent à Fellini de créer des « micros-personnages » identifiables et différenciables par le public au moment de leurs apparitions, le fait d'inlassablement confier un certain type d'interprétation aux mêmes comédien.ne.s permet à Fellini de créer une harmonie vocale qui finit par plonger l'audience dans une familiarité sonore caractéristique de son cinéma. Pour reprendre les termes utilisés par Michel Chion, Fellini met en place des voix flottantes que l'on a vaguement l'impression d'avoir déjà entendues, qui s'ancrent parfois grossièrement et brièvement dans des corps à l'écran, et qui installent ainsi l'auditoire dans une réalité parallèle typique de l'univers fellinien. Fellini pousse par ailleurs le curseur à son maximum dans les deux pseudo-documentaires que sont *Les Clowns* et *Bloc-notes d'un cinéaste*. Le premier film cité est marqué par les rôles d'Oreste Lionello et Renato Cortesi, qui interprètent à eux deux la quasi-totalité des clowns de tout le film, tandis que dans *Bloc-notes d'un cinéaste*, Fellini confie quasiment toutes les partitions vocales à ses trois acolytes les plus fidèles, Elio Pandolfi, Alighiero Noschese, et Oreste Lionello.

Parallèlement à ces voix flottantes, Fellini met aussi en place des petits personnages stéréotypés plus ponctuels, déclinés dans plusieurs films, auxquels il confie souvent la voix au même interprète. Le cas d'Oreste Lionello est peut-être le plus emblématique. Parmi les nombreux rôles que le comédien a interprétés, on peut notamment observer qu'il fait de sa spécialité les rôles avec une diction ou un accent qui vont à l'encontre d'une élocution italienne que l'on pourrait grossièrement qualifier de « normale ». C'est sa voix que l'on entend dans *Amarcord* sur les visages des deux gentils idiots, Giudizio et Biscein, s'exprimant dans un dialecte incompréhensible ; c'est lui aussi qui interprète dans *Le Casanova de Fellini* de nombreux personnages à l'accent étranger très marqué et caricatural, et de la même manière c'est lui qui prête sa voix au directeur d'orchestre allemand dans *Répétition d'orchestre*. Cela confère encore une fois un caractère très familier au cinéma de Fellini, qui au-delà du cas particulier d'Oreste Lionello, est caractérisé par des voix que l'on a l'impression d'avoir déjà entendues des milliers de fois. Le spectateur.rice est plongé.e au sein d'un tourbillon audiovisuel qui donne une impression de « déjà-vu et entendu » et contribue à la mise en place de l'univers si particulier du cinéaste.

### 2.1.2.2 – Pasolini et la post-synchronisation « outrancière »

À partir de son film *Théorème*, et si l'on exclut *Médée*, on peut remarquer dans la filmographie de Pasolini une tendance pour le film « choral », où se côtoient plusieurs personnages à l'importance égale, et dont le rôle devient par moments presque uniquement fonctionnel, s'inscrivant dans une dynamique narrative visant à mettre le récit et les intentions du cinéaste au premier plan plutôt que de s'intéresser au cheminement d'un personnage en particulier. Dans cette optique, on peut observer une généralisation dans la réalisation de la post-synchronisation chez Pasolini, qui passe notamment par une mise au premier plan de l'asynchronisme labial et d'une profonde dissonance entre parole et corps.

Avant d'étudier la phase chorale de Pasolini, intéressons-nous brièvement à une séquence du moyen-métrage *La Ricotta* (antérieur aux films choraux), qui nous permet d'illustrer par un exemple précis l'esprit de la post-synchronisation « outrancière » pasolinienne. *La Ricotta* présente le récit d'un tournage chaotique. Les nombreuses personnes de l'équipe de tournage sont toutes post-synchronisées sans aucun souci de synchronisme labial, formant ainsi une masse pathétique, qui œuvre au service d'un film qui l'est tout aussi. L'exemple précis que nous évoquons intervient lorsque le réalisateur du film, joué par Orson Welles, ordonne de « préparer la scène suivante ». Cette phrase est alors répétée et criée mécaniquement par six membres de l'équipe de tournage, dont le dernier se trouve être, très ironiquement, un chien. On peut d'ailleurs facilement affirmer que l'asynchronisme « labial » est au moins aussi prononcé dans la post-synchronisation des humains que du chien, qui semble même être plus synchrone avec la voix que certaines personnes criant l'ordre du réalisateur. Pasolini pousse au sein de cette séquence la « provocation » au maximum, en montrant que l'absurde n'est pas un obstacle à sa démarche antinaturaliste.

Partons maintenant de l'exemple de *Théorème* pour entamer une étude plus globale de la pratique de Pasolini. Le film décrit le quotidien d'une riche famille milanaise bouleversée par l'arrivée d'un homme mystérieux, joué par Terence Stamp, qui après avoir eu des relations sexuelles avec chacun.e des membres de la famille, repart et laisse chaque personnage sombrer dans la folie ou la détresse. Dans ce film où la parole est relativement rare mais peut parfois donner lieu à de longues tirades, Pasolini procède à une post-synchronisation qui semble ne pas se préoccuper des dynamiques et des mouvements visuels des personnages, qui ne sont que des sortes de pantins fonctionnels pour son récit, malgré un casting remarquable comprenant notamment Silvana Mangano, Laura Betti, Massimo Girotti ou Anne Wiazemsky. Dans la première partie du film, Pasolini semble utiliser l'asynchronisme entre voix et corps pour souligner la futilité des conversations bourgeoises sans relief qu'engagent les différents membres de la famille avec le personnage de Terence Stamp, et qui ne changeront rien à l'inéluctable, c'est-à-dire une relation sexuelle à court terme, et à long terme un profond bouleversement de leur existence. Dans la seconde partie de son récit, Pasolini se sert plus que jamais de l'asynchronisme comme d'un vecteur de

la détresse dans laquelle sont engagés les personnages du film : le dynamisme sonore des voix, qui prennent presque toutes des accents très dramatiques, s'oppose totalement à la passivité visuelle des personnages, qui constituent une classe sociale que Pasolini semble vouloir questionner et critiquer. Formellement, le cinéaste installe un procédé asynchrone généralisé et déstabilisant, qui finit par devenir la norme de son récit, quelle que soit la situation qui nous est donnée à voir. Un procédé très similaire est utilisé dans un des deux épisodes croisés qui constituent *Porcherie*. Là aussi, la situation décrit des interactions au sein d'une famille bourgeoise. Dans l'immense demeure où se déroule l'action, les dialogues sont cette fois-ci non seulement asynchrones au niveau labial, mais aussi au niveau acoustique. Pasolini installe un récit dans lequel on entend des voix complètement déliées de leur corps, et qui sont réverbérées indépendamment des lieux de la maison où se trouvent les personnages ; on peut noter par exemple une conversation entre les personnages joués par Anne Wiazemsky et Jean-Pierre Léaud, pendant laquelle celui-ci se trouve enfermé dans une petite cabine tandis que l'actrice se trouve dans une grande pièce. Malgré cela, aucune différenciation dans le traitement vocal des deux personnages n'est faite. Pasolini semble plutôt être occupé à installer une situation similaire à celle de *Théorème*, en ayant pour objectif d'installer un « nuage » d'asynchronisme caractéristique de son esthétique sonore.

Des pratiques similaires peuvent être observées tout au long de la trilogie de la vie, bien que les objectifs narratifs du cinéaste semblent être différents. En effet, les trois films semblent accorder une grande importance sémantique à la parole, contrairement à *Théorème* et *Porcherie* qui font des répliques un élément symbolisant la futilité des situations décrites. On peut néanmoins envisager de faire un pont entre les films en observant encore une fois l'asynchronisme mis en œuvre par Pasolini. En effet, en faisant de la parole et de son sens un élément primordial de son récit – on peut supposément expliquer cela par le fait que les trois films en question sont des adaptations littéraires – le cinéaste semble vouloir abandonner toute interaction « cohérente » entre les personnages visuels et leur voix, et utilise en cela l'asynchronisme comme un procédé généralisé mettant en valeur l'histoire racontée, et son origine littéraire. Que ce soit pour la trilogie de la vie ou pour *Théorème* et *Porcherie*, les personnages sont relégués à un rôle secondaire, et deviennent une matière audiovisuelle malléable au service du récit et des grandes thématiques pasoliniennes.

Le qualificatif de post-synchronisation « outrancière » est emprunté aux réflexions d'Antonella Sisto à propos des critiques faites à la post-synchronisation pasolinienne. Il vise à illustrer un procédé certes déstabilisant, mais qui parcourt une grande partie de l'œuvre de l'auteur et contribue ainsi à faire de l'esthétique pasolinienne une création profondément antinaturaliste et déterminée par la volonté du cinéaste de réinventer la représentation de la réalité et de la société au cinéma.

### **2.1.3 – La voix et ses voyages aux frontières de la diégèse**

Si les différents procédés de recherche vocale que nous venons d'observer sont caractérisés par une grande richesse et diversité de création, on peut observer que les voix dialoguées peuvent généralement être qualifiées d'intra-diégétiques au sein des films de notre corpus. Si la notion de diégèse est plutôt utilisée pour qualifier la musique au cinéma, c'est parce que les frontières vocales entre dialogues, voix-off, voire voix intérieures sont d'ordinaire assez nettement tracées, notamment pour des films utilisant le son direct pour les dialogues. Bien que l'utilisation de la post-synchronisation permette d'abolir une première frontière purement technique entre les différentes catégories, la plupart des créations vocales de l'époque restaient néanmoins inscrites dans une séparation marquée entre ces différentes catégories. On peut toutefois observer, à travers notre corpus, des expérimentations notables au sein desquelles les frontières classiques de la voix sont très nettement questionnées. Ces expérimentations induisent d'une part une nouvelle relation au récit cinématographique, et d'autre part un nouveau rapport au.à la spectateur.rice.

Nous avons déjà évoqué deux exemples pour lesquels le positionnement intra-diégétique de la voix peut sérieusement être questionné, à savoir les personnages de Guido Anselmi dans *Huit et demi* et de Jésus dans *L'Évangile selon saint Matthieu*. Ce dernier nous semble être un excellent point de départ pour notre réflexion. Nous l'avons déjà précisé, le personnage biblique n'existe au son qu'au moyen de la voix dans le film de Pasolini. Cette particularité permet au réalisateur de jouir d'une liberté totale dans le positionnement de la parole de Jésus au sein de son récit. Le cinéaste installe en effet une situation hybride par l'utilisation de nombreux procédés. C'est notamment par l'association du son, des cadrages et du montage que Pasolini parvient à faire voyager la voix du Christ entre son corps et un espace intermédiaire faisant naître la voix off. Prenons l'exemple de certaines scènes dans le film qui décrivent des situations où Jésus tient de longs discours à ses apôtres. Durant ces nombreuses tirades, la voix d'Enrico Maria Salerno est d'une remarquable constance, au niveau du jeu et du mixage : le niveau sonore est très stable (même pour des intonations de nature différente) et le rythme de l'élocution est le même tout au long de ses répliques. Cela peut paraître logique pour une figure telle que celle de Jésus, toujours est-il que, pour un personnage qui est au moins en partie – par l'image – ancré dans la réalité qui nous est donnée à voir, cela est quelque peu déroutant. En parallèle de ce traitement sonore très stable, Pasolini procède à de différentes techniques de montage qui permettent de brouiller la voix dans un espace intermédiaire. Une première séquence montre Jésus marchant d'abord de face, puis longuement de dos, sans pour autant changer le traitement de la voix, qui reste très proche, au premier plan. Cela détache progressivement la voix de Jésus de son corps, et fait basculer sa parole dans une pensée religieuse surplombante qui sort progressivement de l'espace intra diégétique. Une deuxième occasion montre encore une fois Jésus en pleine déclamation devant ses apôtres. Le montage enchaîne de nombreux plans, d'axes différents, sur Jésus (qui parle encore et toujours avec sa voix constante

caractéristique), et alterne ces enchaînements rapides avec de longs plans sur les apôtres qui écoutent la parole christique, toujours au premier plan. Encore une fois, cette longue démarche permet de faire basculer la voix du protagoniste dans une dimension sacrée qui se détache de l'espace visuel. Ces deux exemples précis témoignent d'un état d'esprit plus global dans le film qui vise à retranscrire le plus fidèlement possible la place qu'occupe le personnage à la fois divin et humain qu'est Jésus. Par ailleurs, le film comprend des séquences durant lesquelles on entend la voix de Jésus en tant que voix narratrice, dans un rôle clairement identifié comme voix-off, ce qui interroge encore plus le public lorsque le film embarque sa narration sonore dans des expérimentations vocales beaucoup moins ancrées dans des catégories classiques.

Avant de nous intéresser à la recherche vocale qu'opèrent Federico Fellini et Marcello Mastroianni dans *Huit et demi*, nous pouvons revenir brièvement sur le personnage de Giuliana dans *Le Désert Rouge* qui nous semble lui aussi, dans certaines séquences, à défaut de véritablement remettre en question la notion de diégèse, proposer une approche qui va dans le sens de cette réflexion. En effet, pendant les nombreuses crises d'angoisse que subit le personnage de Monica Vitti, on peut en venir à se demander – notamment du fait de l'asynchronisme que l'on a évoqué précédemment – si la voix que l'on entend relève de réelles lamentations prononcées par Giuliana, ou si l'on est en fait plongé.e au sein des pensées les plus intimes de la protagoniste. Bien que la question mérite d'être posée, elle ne concerne que de rares passages du film qui constituent le climax des crises d'angoisse de Giuliana, et nous verrons par la suite que le cinéaste de Ferrare vient véritablement remettre en question la diégèse par son utilisation de la musique.

L'autre exemple que nous évoquions auparavant est donc celui de la voix de Marcello Mastroianni, jouant Guido Anselmi dans *Huit et demi*. Si la voix du comédien est dans un premier temps déjà traitée d'une façon particulière, Fellini ne se contente pas d'une post-synchronisation singulière, et tente par tous les moyens de développer la perception du personnage et sa relation au public. Avant son apparition finale, Claudia Cardinale apparaît à trois reprises dans des interactions fantasmées par le personnage de Guido. Lors de la deuxième de ces apparitions, le protagoniste se trouve seul dans sa chambre, en proie à des réflexions existentielles provoquées par sa crise d'inspiration. On entend donc la voix du personnage, mais sa place dans l'espace audiovisuel est extrêmement ambiguë. Certains mots peuvent vaguement être reliés à des mouvements de lèvres, tandis que certaines phrases semblent être clairement issues des pensées du personnage. Par ailleurs, la voix se dirige de plus en plus vers un chuchotement, ce qui brouille davantage les pistes entre parole et pensée. Fellini donne ainsi un nouveau moyen d'expression à la voix, qui mène le public en bateau. On ne sait plus à quoi rattacher cette voix : le personnage pense-t-il, parle-t-il, à qui s'adresse-t-il ? Cela installe un nouveau rapport à la réalité d'une part (les images de Claudia Cardinale sont-elles réellement fantasmées par Guido, ou n'est-ce pas le film tout entier qui se dirige vers de nouveaux horizons ?), et au.à la

spectateur.rice d'autre part, qui pourrait bien être la personne à qui le cinéaste en panne d'inspiration s'adresse. Au cours d'une autre scène emblématique, Guido se trouve pris dans une conversation nocturne avec la meilleure amie de sa femme. La conversation semble être relativement anodine à ses débuts, mais le personnage joué par Marcello Mastroianni se retrouve progressivement à étaler ses états d'âme dans une longue tirade. Si l'on voit son visage au début de sa réplique, le réalisateur en crise finit par baisser la tête et se retrouve recroquevillé sur lui-même. On entend sa voix qui continue à étaler toutes ses angoisses, sans que l'on sache si elle provient toujours du corps immobile de Guido, ou bien directement de ses pensées. En effet, la voix du protagoniste semble être de plus en plus proche, chuchotée à l'oreille du public, mais Guido finit par se relever et continuer sa réplique à l'écran. Lorsqu'il se relève, on peut entendre une certaine cassure et un retour à une parole plus « normale », sans pour autant qu'une nette différenciation ne soit faite, ce qui laisse l'auditoire en proie aux nombreuses questions que l'on a pu évoquer auparavant. Par ailleurs, l'ancrage nocturne de la scène plonge parfois le personnage dans une pénombre où il devient difficile de différencier ce qui est dit, ou chuchoté, de ce qui est pensé ; on retrouve d'ailleurs d'autres situations dans le film qui utilisent la pénombre pour brouiller le discours du protagoniste. Si le cas de la voix de Marcello Mastroianni est l'exemple emblématique des recherches vocales « anti-diégétiques » de Fellini, on trouve un autre type de parole novatrice dans sa filmographie.

En effet, on observe dans *Et vogue le navire...* et *Amarcord* deux personnages de narrateurs ancrés dans l'espace visuel du récit, et dont la parole prend une place très particulière. Dans le premier film cité (qui narre le voyage en bateau de toute une série de personnages liés de près ou de loin à une célèbre cantatrice décédée, et dont le bateau transporte les cendres vers son île natale), le récit s'axe autour de la narration d'Orlando, sympathique journaliste interprété par Freddie Jones. Orlando est un personnage à deux vitesses car d'une part il prend la place de narrateur en s'adressant face caméra au public tout au long du film, mais d'autre part c'est un personnage à part entière du récit : on le voit interagir très souvent avec les autres personnages de l'intrigue, indépendamment du fait qu'il soit en train de s'adresser au public ou non. Cela installe son personnage dans un espace très ambigu car on ne sait jamais vraiment comment les autres personnages du récit voient, entendent et interprètent les actions du journaliste. À ce positionnement très ambigu, Fellini ajoute une post-synchronisation tellement affranchie du synchronisme labial que par moments, on peut se demander si la voix que l'on entend n'est pas une simple voix-off narratrice qui serait superposée à un personnage comique gesticulant au sein de l'espace visuel du film. La voix d'Orlando voyage tout au long du film dans un espace inconnu, tantôt entendu par les personnages du film, et tantôt ignoré ou inaudible pour leurs oreilles. Fellini installe ainsi un univers soumis à une réalité parallèle et résolument novatrice, où la perception sonore des personnages est altérée, et où une relation particulièrement intime est nouée avec le public, qui est doté, par l'intermédiaire d'Orlando, d'un regard quasiment omniscient sur le récit. On peut observer un phénomène similaire mais plus discret dans *Amarcord*, film dans lequel

un narrateur – similaire à Orlando mais beaucoup moins présent – s’adresse au public, et a de brèves interactions avec un autre personnage uniquement vocal et très facétieux (moqueries, bruits de pets). Celui-ci s’avère être Fellini lui-même (selon les crédits de Gerardo Di Cola, appuyés entre autres par de nombreuses anecdotes de Mario Maldesi). En faisant cela, Fellini installe en quelque sorte un espace sonore intermédiaire évoluant à mi-chemin entre le décor qui nous est donné à voir et le public.

En étudiant ces deux personnages felliniens, on voit comment le cinéaste de Rimini pousse ses recherches de réalité subjective en brisant l’illusion cinématographique et en impliquant plus que jamais le public au sein de cette réalité. On peut observer des démarches similaires et particulièrement soignées dans deux films d’Ettore Scola, *Drame de la jalousie* et *Nous nous sommes tant aimés*. Si le premier des deux films présente de nombreux procédés intéressants, nous étudierons plus particulièrement le second nommé, considéré d’ailleurs comme le chef d’œuvre du réalisateur. On pourrait d’ailleurs affirmer que *Drame de la jalousie* constitue en quelque sorte une répétition générale, d’un point de vue formel, avant la réalisation de *Nous nous sommes tant aimés*. Ce dernier relate 30 ans d’une amitié contrastée entre quatre personnages vivant à Rome, trois hommes et une femme, joués par Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Stefano Satta Flores et Stefania Sandrelli. La création sonore de ce film repose quasi entièrement sur une recherche en post-synchronisation, très élaborée et qui vient parfaitement illustrer notre questionnement de la diégèse vocale.

Comme pour les deux films cités de Fellini, les quatre personnages de l’œuvre de Scola s’adressent à de nombreuses reprises face caméra au public, en prenant une position de narrateur.rice ancré.e dans l’espace visuel du récit, brisant ainsi l’illusion cinématographique. Ce qui rend le film de Scola particulièrement intéressant, c’est qu’à l’instar de Fellini, il brouille complètement les frontières entre voix-off et répliques diégétiques, mais dans une démarche plus évolutive et moins facilement identifiable que celle du cinéaste de Rimini. Presque indépendamment des images qui nous sont données à voir, Scola crée une harmonie vocale qui surplombe le film et établit une atmosphère intemporelle. Pour cela, le réalisateur romain utilise de nombreux procédés marqués par leur subtilité. Au début du film, les deux personnages de Nino Manfredi (Antonio) et Vittorio Gassman (Gianni) sont introduits de la même manière : on entend d’abord le personnage en question, avec une voix clairement identifiée comme voix-off, narrant sur des images d’archives son parcours personnel après la fin de la deuxième guerre mondiale. On voit ensuite le personnage apparaître à l’écran, « recollant » en quelque sorte sa voix à son corps, et continuant sa narration en s’adressant aux spectateur.rice.s. Parallèlement à cela, le personnage évolue naturellement dans l’espace visuel qui l’entoure. Antonio, infirmier dans un hôpital, interagit ainsi pleinement avec les patient.e.s de l’hôpital, sans pour autant arrêter son dialogue avec le.la spectateur.rice, invisible et inaudible pour les personnages qui l’entourent. Il finira par définitivement rentrer dans l’espace audiovisuel après sa rencontre avec le personnage de Stefania Sandrelli (Luciana). Lors de cette lente

évolution de la place du personnage, la parole est d'abord pleinement identifiée comme voix-off et finit par être identifiée comme une réplique du film. Le génie de Scola tient dans le fait que la transition se fait avec une fluidité inouïe, qui plonge le public dans une narration et une réalité toutes deux novatrices. Quand Antonio et Gianni apparaissent à l'écran pour la première fois, faisant suite à leur narration vocale, on peut, au début de leurs apparitions, identifier leurs voix comme étant toujours des voix-off, au premier plan sonore et détachées du reste de l'espace audiovisuel. Les voix rentrent ensuite progressivement dans le récit à l'aide d'un mixage d'une grande discrétion. Pour présenter le personnage de Satta Flores (Nicola), qui intervient plus tard dans le film, Scola utilise le même procédé, à ceci près que l'on identifie sa voix initiale non pas comme une traditionnelle voix-off, mais plutôt comme une voix de télévision ou de radio, qui préfigure (supposément) l'aventure télévisuelle qu'aura Nicola dans la suite du film. Luciana prendra elle aussi une position de narratrice ancrée visuellement dans le récit, mais contrairement aux trois autres personnages cela n'intervient pas lorsqu'elle est présentée au public pour la première fois. Les trois autres personnages seront par ailleurs ponctuellement amenés à retrouver, au son et à l'image, cette position de narrateurs.

Parallèlement à cela, Scola met en place un autre procédé qui lui permet de placer les voix dans un espace sonore nouveau. Au début du film, Luciana et Antonio se rendent au théâtre et pendant la représentation, Antonio découvre avec surprise le procédé selon lequel les personnages théâtraux peuvent exprimer leurs pensées intérieures à voix haute, tout en étant parfaitement inaudibles aux oreilles des autres personnages. En sortant du théâtre, Luciana explique ce procédé à Antonio et s'ensuit une scène de déclaration amoureuse entre les deux personnages pendant laquelle les deux font tour à tour semblant de ne pas entendre l'autre. Si cette séquence est relativement classique dans la mise en place d'un comique de situation, Scola met en œuvre dans la suite de son récit des interactions beaucoup moins naturalistes dans lesquelles il développe pleinement sa poésie sonore. Tout d'abord, les interactions amoureuses des personnages sont toujours accompagnées d'une réverbération surnaturelle, indépendamment du décor visuel et de la présence ou non des personnages à l'écran. Scola atteint dans ces moments une nouvelle dimension, qui ne relève ni de la voix-off, ni d'une voix in traditionnelle : les personnages se retrouvent placés dans une interaction vocale très intime qui passe au-delà de toute convention sonore pour emmener le récit dans ce qu'il a de plus poétique. On peut citer deux exemples notables, parmi tant d'autres dans le film, de cette nouvelle dimension. Lors de la première rencontre entre Gianni et Luciana, en compagnie d'Antonio dans un restaurant populaire, le décor autour des deux personnages, au beau milieu d'une des joyeuses tirades d'Antonio, se fige littéralement et est plongé dans l'obscurité. Cela laisse à Luciana et Gianni la liberté de se séduire mutuellement, dans un dialogue secret (et avec la réverbération que l'on a mentionnée), à l'abri des regards et des oreilles indiscrettes. Une autre séquence d'anthologie se déroule bien plus tard dans le film, lorsque l'on retrouve Antonio après une relativement longue absence. La voix d'Antonio, vaguement accompagnée par la fameuse réverbération, commence par

raconter au public son parcours personnel pendant son absence à l'écran. On le suit ensuite brièvement dans un parc où il croise par hasard Luciana, désormais ouvreuse dans un cinéma, et qu'il n'a plus vue depuis un long moment et un énième acte manqué. Après une brève discussion, on retrouve les deux personnages dans le cinéma où travaille Luciana, et on assiste à un champ / contre-champ très étonnant et novateur. D'une part, le film *L'Année dernière à Marienbad* est l'objet de la projection et on le découvre pendant une scène de séduction entre deux personnages. D'autre part, on voit Antonio assis au fond de la salle, échangeant quelques regards avec Luciana, placée à peine derrière lui, à sa position d'ouvreuse. Au bout de quelques alternances de plans sans événements significatifs, les voix réverbérées d'Antonio et Luciana remplacent les voix des deux protagonistes (qui finissent par s'embrasser) du film d'Alain Resnais, et se déclarent définitivement leur amour, pendant que l'on continue à voir en parallèle les deux corps silencieux d'Antonio et Luciana qui se lancent des regards de plus en plus significatifs. Cette scène témoigne encore une fois de la création vocale inouïe qu'opère Scola dans son film. Le cinéaste romain libère la parole de toute contrainte naturaliste ou conventionnelle, pour faire voyager les voix dans des espaces sonores inexplorés qui contribuent à mettre en place une nouvelle réalité cinématographique, et qui viennent constamment renouveler les utilisations traditionnelles de la voix au cinéma.

Nous observons donc qu'au sein des nombreuses innovations et recherches vocales qui caractérisent le cinéma italien des années 1960-70, on trouve des expérimentations venant questionner la notion de la diégèse. Néanmoins, on peut voir que ces recherches sont souvent concentrées sur un ou quelques films, mais ne viennent pas forcément s'étendre sur l'ensemble de l'œuvre des cinéastes de notre étude. Il nous semble que des observations bien plus générales peuvent être établies en ce qui concerne la musique et son rapport à la diégèse.

## **2.2 – Une nouvelle conception de la musique**

L'œuvre des trois principaux cinéastes de notre étude est caractérisée par une utilisation très novatrice de la musique, et par une volonté d'un profond renouvellement dans la conception de la musique de film, qui se caractérise, très clairement chez Fellini et Antonioni, et d'une manière plus nuancée dans le cinéma de Pasolini, par une réflexion qui va au-delà des caractérisations traditionnelles intra et extra diégétiques. Néanmoins, la convergence théorique que l'on a déjà pu observer dans notre étude bibliographique s'exprime dans la pratique par des procédés très différents pour chacun des trois cinéastes. C'est pour cela que nous construirons notre analyse de la musique en trois temps consacrés séparément à Fellini, Antonioni et Pasolini. Notons que s'il est évident les trois cinéastes ne composaient pas eux-mêmes leurs propres musiques de films, nous pourrions parfois relier la composition musicale au nom du metteur en scène dans un souci d'expression plus fluide.

### **2.2.1 – Fellini et la musique : un nouveau personnage de cinéma**

L'œuvre de Federico Fellini est marquée par une utilisation de la musique de tous les instants. Sa collaboration avec Nino Rota est l'une des associations entre mise en scène et composition musicale les plus renommées de l'histoire du cinéma, et plus particulièrement du cinéma italien, à l'instar du duo composé par Sergio Leone et Ennio Morricone, contemporains de Fellini et Rota. Pourtant, si l'on omet les thèmes d'*Amarcord* et de *La Strada*, la musique du compositeur milanais – dans le cadre de ses collaborations avec le cinéaste de Rimini – ne bénéficie pas du même impact populaire que celle d'Ennio Morricone, dont la notoriété quasi-systématique des thèmes musicaux en vient presque à dépasser celle des films de Sergio Leone. La musique de Nino Rota, elle, est marquante par son caractère omniprésent, intimement lié aux œuvres de Fellini, plutôt que par des thèmes précis qui seraient passés à la postérité et implantés dans l'inconscient collectif (ce qui n'est pas forcément une caractéristique de la musique de Nino Rota plus généralement ; on peut citer par exemple le thème mondialement connu du film de Francis Ford Coppola, *Le Parrain*). En partant de ce constat, nous pouvons entamer une analyse de la place de la musique dans l'œuvre de Fellini en nous intéressant à ce qui fait du travail de Nino Rota un élément essentiel du paysage audiovisuel des films de Federico Fellini. Notons par ailleurs que nous nous intéresserons aussi à la musique du film *Et vague le navire...*, composée principalement par des thèmes de musique savante, et qui intervient après la mort de Nino Rota en 1979.

Une première caractéristique marquante de la musique dans l'œuvre de Federico Fellini est sa propension à se jouer des frontières traditionnelles qui définissent les éléments musicaux selon leur caractère intra ou extra diégétique. Si le cinéaste assume un côté provocateur dans cette démarche, cela cache en fait une recherche généralisée qui place la musique comme un élément audiovisuel primordial de sa réalité subjective, parcourant toute son œuvre, et qui nécessite de nouvelles caractérisations. Pour cela, il nous paraît pertinent d'entamer notre réflexion avec des analyses précises de séquences « type », qui nous aideront à mieux définir les procédés précis qui parcourent toute l'œuvre de Fellini. Partons donc d'une séquence qui se déroule au début du film *Les Clowns*. Cette longue scène montre le spectacle d'une compagnie de clowns dans un cirque. Dans le décor qui nous est donné à voir, on voit en hauteur, à l'arrière-plan, un petit ensemble musical constitué d'une petite dizaine de musiciens, qui assurent l'accompagnement musical du spectacle. Fellini pose donc un cadre en apparence très conventionnel au sein duquel la musique aurait un rôle purement intra diégétique. Ce cadre conventionnel est dynamité dès les premières secondes de la séquence. En effet, un décalage entre la musique que l'on entend et les gestes de l'ensemble musical est évident. On voit un ensemble qui exécute mécaniquement les mêmes gestes tout au long de la séquence : le percussionniste tape sur sa timbale à un rythme parfaitement monotone tout comme le batteur sur sa caisse claire, le contrebassiste répète inlassablement les mêmes doigtés, et les trompettistes semblent quasiment figés dans une position qui relève du

cliché, en pointant leur instrument au ciel. On ne les voit bouger qu'à une ou deux reprises, lorsque des plans de coupe centrés sur l'ensemble musical sont montés pour quelques secondes. Parallèlement à cela, on entend une musique d'un grand dynamisme et d'une grande variété, qui n'a que faire du décor visuel qui lui est associé : la musique suit en fait de très près les actions des clowns, qui sont tantôt surexcités, tantôt tristes, toujours en mouvement, et qui mettent en scène un spectacle très varié et haut en couleurs. La dissonance est flagrante tout au long de la séquence, et la formation musicale ne correspond parfois que très grossièrement aux instruments que l'on entend : si les percussions et les cuivres sont bien présents au son, la contrebasse est par exemple inexistante. Dans une séquence caractérisée par la douceur de la musique, avec des nuances très peu fortes et une absence d'éléments percussifs, on voit à l'arrière-plan le batteur inlassablement exécuter son rythme de caisse claire, bien entendu inaudible au son. On voit ainsi que Fellini installe une musique qui n'est plus qualifiable dans des termes intra ou extra diégétiques, et qui nécessite donc une nouvelle caractérisation. Nous proposons pour cela le qualificatif de « musique-personnage ». En effet, la musique telle qu'on l'a décrite devient une protagoniste à part entière du film, se détachant très rapidement d'un ancrage visuel naturaliste pour devenir un personnage sonore se promenant librement dans l'espace audiovisuel du récit. La musique-personnage vient jouer la comédie avec les clowns – qui bougent souvent à son rythme (et non celui de l'ensemble musical complètement dévitalisé) – et abandonne un rôle de simple accompagnatrice pour venir pleinement interagir avec les autres personnages du récit. Ce constat est appuyé par le fait que la musique vient aussi assurer certains bruitages et effets accompagnant les gestes comiques et les sketches effectués par les clowns (au-delà de la mélodie, qui serait en quelque sorte le trait de caractère principal du personnage musical). Cette démarche, héritée du *mickey-mousing*, se détache en fait de ce procédé pour venir pleinement intégrer le spectacle visuel qui nous est donné à voir. Par exemple, lors d'une scénette qui présente deux clowns amusant la galerie avec un marteau géant, les percussions viennent assurer le « suspense » qui précède chaque coup de marteau. Si l'on peut clairement identifier la musique-personnage dans le cadre cette scène au ton résolument burlesque, on retrouve ce procédé dans la quasi-totalité des films de Fellini à partir de *Huit et demi*, dans des situations aussi variées les unes que les autres.

On peut notamment évoquer une autre longue séquence au sein de *Roma*, qui décrit la vie en soirée d'une terrasse d'un restaurant romain. Cette scène est très dynamique, et la caméra passe inlassablement d'une table à l'autre, en brassant une très grande quantité de personnages hauts en couleurs. Parallèlement à cela, on entend une musique faite d'une alternance entre de nombreux styles musicaux : un duo guitare-accordéon, une guitare aux accents de flamenco, des voix chantées qui viennent parfois s'associer aux instruments précédemment cités, et enfin un sifflement étrange. Ces différentes musiques, qui à première vue n'ont aucun ancrage dans l'espace visuel, s'alternent et / ou se superposent au sein d'un montage sonore qui est effectué dans le même esprit dynamique que le montage de l'image, qui passe lui d'une famille à l'autre sans jamais s'attarder sur un personnage en particulier, que ce

soit au moyen de rapides alternances de plans fixes ou par l'utilisation de plans-séquence plus étendus. La musique, elle, est très présente, au premier plan sonore, et au même niveau que les innombrables dialogues et voix que l'on peut entendre, voire même un peu plus forte. Après avoir laissé le public s'habituer à ce cadre pittoresque, Fellini fait arriver à l'image une chanteuse, un guitariste et un accordéoniste, qui pourraient offrir un ancrage intra-diégétique adapté à certaines des musiques que l'on a décrites. Encore une fois, le cinéaste prend à contrepied toutes les attentes conventionnelles que le public pourrait avoir. En effet, les apparitions des trois musicien.ne.s à l'écran sont à chaque fois très brèves, et assez éloignées dans le temps, tandis que la musique reste elle inlassablement au premier plan sonore. En plus de cela, Fellini, comme à son habitude, n'a que faire d'un quelconque synchronisme de mouvements entre les instruments que l'on entend et ceux que l'on voit par moments. Le petit ensemble musical n'est en fait qu'un élément visuel supplémentaire venant compléter le décor et les personnages déjà présents. Il rentre parfois brièvement en symbiose avec la musique – notamment grâce à la voix de la chanteuse – mais cela ne le démarque pas des autres personnages, qui eux aussi interagissent régulièrement avec la musique. Par exemple, il arrive un moment où une tablée de convives entame un chant populaire : le montage musical vient alors momentanément se greffer au chant de ces personnages, sans pour autant s'y attarder outre mesure. Comme pour l'exemple précédent des *Clowns*, on observe ici l'apparition d'une musique-personnage, pleinement installée dans le cadre audiovisuel (un repas populaire), et qui vient interagir avec les autres personnages du récit, en se baladant d'une tablée à l'autre et en s'octroyant un espace considérable, de premier plan, au sein de la réalité subjective et audiovisuelle qu'établit Fellini.

Pour finir d'illustrer la musique-personnage fellinienne, on peut brièvement citer un dernier exemple, qui décrit une situation encore une fois différente de celles que nous avons déjà analysées, et qui a la particularité d'utiliser une musique qui n'est pas composée par Nino Rota. La séquence en question se déroule au début de *Huit et demi*, et nous avons déjà pu l'évoquer à travers les analyses de Claudia Gorbman et de Michel Chion. Il s'agit d'une scène où le protagoniste du film se retrouve dans l'immense cour de l'hôtel dans lequel il séjourne. On voit pendant cette séquence une multitude de personnages qui évoluent au sein du grand espace qui nous est donné à voir. Parallèlement à cela, on entend deux grands classiques de la musique savante, à savoir *La Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner d'abord, et un des thèmes de l'ouverture du *Barbier de Séville* de Gioachino Rossini ensuite. Une analyse très rapide de la séquence pourrait mener à catégoriser ces deux musiques comme étant extra-diégétiques. Cependant, force est de constater que celles-ci adoptent un rôle bien plus impliqué dans la scène. En effet, le montage de l'image ainsi que les gestuelles et les déplacements des personnages semblent agir en symbiose avec la musique, dans une interaction minutieusement élaborée par Fellini. On voit aussi apparaître un chef d'orchestre qui se greffe au rythme de la musique, et que l'on voit diriger le temps de quelques secondes un orchestre supposément hors-champ, mais qui pourrait tout aussi bien être inexistant. On peut supposer que la musique-

personnage vient ici incarner une sorte d'entité hostile venant perturber le cheminement du protagoniste joué par Marcello Mastroianni, qui semble passablement lassé par la mise en scène qui se déroule devant lui. Par ailleurs, on peut observer que dans la suite du film, le réalisateur en crise d'inspiration siffle à plusieurs reprises l'air de Rossini, venant ainsi confirmer la place particulière occupée par la musique, qui va au-delà des caractérisations intra et extra diégétiques, devenues obsolètes.

En comparant les musiques originales de Nino Rota à celles empruntées au registre classique, nous pouvons établir deux grandes lignes dans l'élaboration des musiques-personnage felliniennes. En effet, la musique du compositeur milanais vient souvent se placer au niveau des personnages, en mimant et reproduisant musicalement leurs gestes, tandis que les rares mais notables incursions de la musique savante dans la filmographie de Fellini se font avec des accents plus grandioses, plus écrasants, et prennent souvent le contrôle de la scène, ou de tout le film dans le cas de *Et vogue le navire...*, que l'on étudiera plus en détail dans la suite de notre étude. L'utilisation de la musique-personnage est donc une marque de fabrique que Fellini développe pleinement dans tous ses films à partir de *Huit et demi*. À chaque fois que l'on entend de la musique, c'est-à-dire quasiment tout le temps, sa place n'est jamais figée dans des caractérisations traditionnelles. En confrontant les trois exemples que l'on a cités, on peut observer que le cinéaste de Rimini utilise à chaque fois un même procédé qui participe à l'élaboration de sa musique-personnage : il place çà et là des petits personnages de musicien.ne.s auxquels la musique peut librement venir s'associer, de manière souvent très partielle et résolument antinaturaliste. Cela aide le public à « visualiser » et accepter une musique-personnage très innovante, et qui prend une importance capitale dans la narration du cinéaste de Rimini. On peut observer que les musiques-personnage que l'on a décrites jusqu'à maintenant s'inscrivent toutes dans des situations ponctuelles mises en place pour les besoins d'une séquence ou d'une action en particulier. Parallèlement à cela, Fellini développe aussi l'utilisation de la musique dans un esprit plus global, que ce soit pour toute la durée d'un film, ou même à travers son entière filmographie.

Partons cette fois-ci d'*Amarcord* pour étudier une musique qui serait donc une variation plus longue de la musique-personnage, et que l'on appellera « musique-narratrice ». Dans le film de 1973, Fellini reste dans la droite lignée de ses créations précédentes et propose un film tout aussi marqué par la musique. On peut par exemple noter à de nombreuses occasions les fameuses incursions de petits personnages de musicien.ne.s tout au long du film : au début du film un barbier prend soudainement une flûte et se greffe à la musique de Nino Rota ; dans une scène d'autodafé impliquant toute la ville, un petit orchestre tient peu ou prou le même rôle que celui joué par l'ensemble musical dans la scène des *Clowns* ; citons enfin une séquence de bal au grand hôtel de la ville où la musique est encore une fois omniprésente, et où la présence d'un petit ensemble musical se révèle encore une fois n'être qu'un élément de décor, tandis que la musique tantôt très dynamique et tantôt lancinante s'infiltré

entre les personnages qui dansent à son rythme (mais pas celui des musicien.ne.s). Ce qui fait la particularité d'*Amarcord*, c'est que toutes ces séquences se déroulent avec une musique qui est composée de quelques petits thèmes qui se répètent et se suivent tout au long du film, tout en trouvant toujours des interactions originales avec les personnages. Nous l'avons évoqué auparavant, la musique du film semi-autobiographique de Fellini est l'une des plus connues du répertoire de Nino Rota. Le cinéaste de Rimini fait de ce thème principal, et des trois ou quatre autres petits thèmes l'accompagnant, les principaux outils esthétiques qui lui permettent de mettre en scène le souvenir tout au long de son film. Comme nous l'avons remarqué auparavant, chaque séquence prise séparément peut constituer l'exemple d'une typique musique-personnage, mais la vision globale du film nous permet d'observer l'émergence d'une entité musicale omnisciente, tel un personnage narrateur qui vient tour à tour dialoguer avec les autres personnages du film et avec le public, et qui finit par prendre une grande force évocatrice à chaque fois que l'on entend un thème familier. Si l'on parvient à faire une certaine distinction entre musique-personnage et musique-narratrice, il est évident que l'on ne peut pas délimiter de nettes frontières entre les deux. Ce qui permet d'observer ces deux formes musicales, c'est plutôt une création à double vitesse dont fait preuve le cinéaste de Rimini, tout en utilisant le même matériau sonore. La musique de Fellini se démarque finalement dans toutes ses formes par l'innovation dont le metteur en scène fait preuve pour lui donner un rôle tout à fait nouveau et intimement lié à sa recherche d'une réalité subjective.

Si l'exemple d'*Amarcord* est le plus emblématique pour illustrer la mise en place d'une musique-narratrice, on peut noter de pareils procédés dans la majeure partie de la filmographie du metteur en scène. Fellini fait de la répétition des thèmes au sein d'un même film une marque de fabrique, ce qui n'est pas une démarche originale en soi. Ce qui fait la particularité du cinéma de Federico Fellini, c'est l'interaction constante des thèmes musicaux avec les personnages du récit. Le cinéaste de Rimini met en place des mécaniques qui se répètent tout au long de ses films et qui, malgré la diversité des scénettes et des situations qui nous sont souvent données à voir, permettent au.à la spectateur.rice de suivre un récit cohérent. Le public est ainsi plongé dans une unité musicale à laquelle il se rattache sans cesse, et au moyen de laquelle Fellini propose une narration sonore qui accompagne tous ses films. Dans *Le Casanova de Fellini* par exemple, le réalisateur construit une musique très particulière pour l'ensemble des scènes de sexe du film. En effet, à chaque fois que le protagoniste entame une relation sexuelle, on entend une musique « mécanique » (souvent associée à un petit oiseau en bois que Casanova transporte avec lui) qui vient prendre part aux ébats sexuels en dictant littéralement leur rythme par son tempo. De cette manière, Fellini lie les nombreuses scènes de sexe du film par cette étrange musique qui finit par devenir un alter ego sonore du personnage de Casanova.

Il est par ailleurs très important de noter que Rota et Fellini font aussi voyager la musique à travers toute la filmographie du cinéaste. Hervé Pernot note dans son ouvrage *L'Atelier Fellini, une expression du doute*, que Fellini et Rota réutilisent et

réorchestrent énormément de thèmes que le musicien a précédemment composés au sein de leur collaboration (Pernot, 2003, p. 152). On observe en fait une lente « progression » des thèmes de Rota à travers la filmographie de Fellini. Si certains thèmes musicaux sont parfois réemployés quasiment à l'identique (par exemple la musique des *Clowns* est presque entièrement composée des musiques de *Huit et demi* et de *Juliette des esprits*), ils passent le plus souvent d'un film à l'autre en voyant leur mélodie être plus ou moins modifiée, mais en maintenant une orchestration, des nuances et des rythmiques qui renvoient inlassablement le public aux précédentes œuvres du cinéaste. Par exemple, une œuvre comme *Amarcord* présente une composition entièrement renouvelée par Nino Rota, mais de nombreuses similitudes de mélodie (par exemple, le thème de l'émir dans *Amarcord* ressemble en tous points au thème accompagnant la confrontation entre Sandra Milo et Anouk Aimée dans *Huit et demi*) ou plus généralement d'orchestration et de genre musical se font ressentir avec les compositions des précédents films. De cette manière, Fellini instaure une sorte de musique-narratrice commune à presque toutes ses œuvres, et qui exprimée au sein des films prend une place qui est toujours originale et à l'opposé des caractérisations traditionnelles de la musique au cinéma. Notons tout de même que le *Satyricon*, *Le Casanova de Fellini*, et *Répétition d'orchestre* sont trois films dont la composition musicale se détache du reste de la filmographie commune de Nino Rota et Federico Fellini.

Pour terminer notre analyse de la place de la musique dans la réalité subjective fellinienne, nous nous intéresserons au cas du film *Et voguez le navire...* qui intervient après la mort de Nino Rota. La musique du film est composée essentiellement de grands thèmes de musique savante, notamment du répertoire de l'opéra italien, complétés par des compositions plus ponctuelles de Gianfranco Plenizio. Fellini fait de la musique la colonne vertébrale de son récit. Le cinéaste fait le choix de construire le film autour de grands thèmes populaires, bien connus du public italien, et établit une figure musicale grandiose qui sort de son rôle habituel de musique-personnage pour devenir une sorte de sur-personnage. Celui-ci, que l'on a déjà pu évoquer à travers le recours de Fellini aux deux thèmes de Richard Wagner et Gioachino Rossini dans *Huit et demi*, est le véritable protagoniste du récit parallèlement à la figure d'Orlando. La séquence d'ouverture du film permet de mieux comprendre la démarche de Fellini. La musique apparaît pour la première fois au son d'un piano invisible à l'écran. Ce piano interprète une marche funèbre – dont le thème est tiré d'une messe de Gioachino Rossini – accompagnant l'embarquement des cendres d'une grande chanteuse décédée. Tous les personnages entendent manifestement la musique, qui est d'ailleurs « dirigée » par un chef d'orchestre présent à l'écran. Lors de cette première partie de la séquence, la musique joue donc le rôle d'oratrice funèbre, et relègue toute autre intervention sonore littéralement au néant. Une fois les cendres embarquées et la marche funèbre terminée, la scène prend une toute autre dimension. Le chef d'orchestre relance encore une fois le piano invisible, et entame ensuite une grandiose séquence où tous les personnages présents à l'écran s'unissent pour former un chœur d'opéra, chantant avec enthousiasme et émotion des grands thèmes de Giuseppe

Verdi. Étant d'abord accompagné.e.s par le seul piano, les interprètes sont très rapidement rejoint.e.s par un orchestre symphonique – bien évidemment invisible à l'écran – et mènent progressivement la séquence d'ouverture à son terme dans un grand crescendo. Pendant toute cette première séquence, Fellini place sa musique dans un espace sonore très réverbéré, qui associé au décor visuel, fait de la séquence une véritable mise en scène d'opéra transposée dans son cinéma, avec la musique au centre de l'intrigue. Si cette séquence d'ouverture constitue un premier climax musical, on retrouvera de tels traitements tout au long du film, plus que jamais marqué par la présence surplombante d'une musique qui, contrairement à celle de Nino Rota, n'est pas vaguement familière à l'oreille du public, mais nettement identifiée et surtout préexistante au film. Fellini installe ainsi une musique qui s'accapare les oreilles de l'auditoire et se charge, en tandem avec le personnage d'Orlando, de mener la narration sonore du film.

La musique est donc une caractéristique fondamentale de la réalité subjective de Fellini. En la libérant des frontières sonores auxquelles elle est traditionnellement attachée, le cinéaste de Rimini crée une nouvelle entité audiovisuelle qui devient une des marques de fabrique de son cinéma et de sa narration sonore.

### **2.2.2 – Antonioni : expérimentations électroacoustiques et musique populaire**

À l'instar de Federico Fellini, Michelangelo Antonioni vient lui aussi questionner la notion de diégèse en utilisant la musique de manière anti-conventionnelle. Néanmoins, la démarche du cinéaste de Ferrare se traduit par des procédés très éloignés de la musique-personnage de Fellini. Dans la filmographie des années 1960-70 d'Antonioni, on peut noter deux démarches musicales qui s'expriment respectivement dans sa filmographie italienne et dans les deux premiers films (et plus particulièrement dans *Blow-Up*) de sa trilogie anglophone. D'une part, Antonioni développe, avec *La Nuit* et surtout *Le Désert Rouge*, une utilisation très particulière de la musique électroacoustique, caractérisée par une tendance à la fusion avec les ambiances et les effets, et d'autre part, il adopte une utilisation originale de la musique populaire.

Nous nous intéresserons dans les prochains paragraphes à l'arrivée et au développement de la musique électroacoustique au sein de l'œuvre du cinéaste de Ferrare. C'est pour cela que nous excluons de cette analyse *L'Avventura* et *L'Éclipse*, qui ne comportent pas de musique électroacoustique. Par ailleurs, nous ne nous intéresserons pas à la musique de Giovanni Fusco, présent au générique de trois des quatre films de la tétralogie (*La Nuit* étant l'exception). Si la musique du compositeur est particulièrement intéressante et très novatrice d'un point de vue musical, nous estimons que dans le cadre d'une étude de la réalité subjective, l'analyse du travail de Giovanni Fusco est bien moins évidente et moins pertinente que celle de la musique électroacoustique. En ce qui concerne notre étude de la création électroacoustique,

nous pouvons effectuer une distinction entre *La Nuit* et *Le Désert rouge*. En effet, *La Nuit* comporte une musique électroacoustique dont l'impact, bien qu'incontestable, se réduit à une intervention pendant le générique de début, tandis que la place de cette musique dans le premier film en couleurs du cinéaste est beaucoup plus étalée et omniprésente. Notons par ailleurs que pour produire une réflexion la plus pertinente possible, il nous semble indispensable d'effectuer une analyse de la musique électroacoustique conjointement à une analyse des ambiances et effets industriels et urbains que met en place Antonioni dans les deux films en question. Cette partie de notre analyse pourra donc comprendre des paragraphes n'étant pas en rapport direct avec la musique, mais qui auront ensuite vocation à être mis en parallèle avec la création électroacoustique présente dans l'œuvre d'Antonioni.

Partons donc de *La Nuit* pour entamer notre analyse. Le générique de début est constitué d'une succession de deux plans très originaux en hauteur de la ville de Milan. Ces deux plans sont tous deux des travellings descendants placés à proximité de deux immeubles, et qui donnent à voir Milan en filmant complètement ou partiellement la ville à travers les façades vitrées des immeubles. Par ailleurs, ces deux plans donnent l'impression de se trouver dans une sorte d'étrange ascenseur extérieur. Pendant cette séquence, Antonioni met en place une bande son constituée d'une cohabitation entre des bruits et effets urbains, et une musique électroacoustique (qui n'est étonnamment pas créditée au générique, sachant que les autres interventions musicales du film sont composées par le pianiste de jazz Giorgio Gaslini). La présence des deux catégories d'éléments sonores est assez évidente, mais la superposition des deux types de sons se fait avec une porosité certaine entre les deux éléments. En cela, certaines interventions électroacoustiques peuvent être échangées avec des bruits de train, de voiture, ou de toutes sortes de sons urbains. Parallèlement à cela, un son constant, faisant allusion à un potentiel ascenseur – ou moins spécifiquement à un engin descendant – est monté tout au long du générique, mais il n'est clairement identifié ni comme un son « naturel », ni comme un élément faisant partie de la création électroacoustique. En composant ainsi sa bande son, Antonioni infiltre l'espace sonore de la société urbaine – dont il ne cesse de questionner tout au long de ses quatre films l'oppression qu'elle fait subir à ses personnages – par une musique électroacoustique tout aussi oppressante, qui prend aisément sa place dans le paysage sonore qui nous est proposé. Les frontières intra et extra diégétiques sont ainsi ignorées par le cinéaste : la musique et les effets urbains prennent une fonction sonore identique, et amènent l'espace du film dans une réalité parallèle, dont l'objectif principal semble être de provoquer, sinon un malaise, un sentiment d'étrangeté chez le spectateur. Cette première séquence constitue la seule occurrence d'une musique électroacoustique dans le film, mais préfigure le travail que poursuivra par la suite Antonioni. Elle conditionne aussi le traitement des effets et ambiances urbaines tout au long du film. En effet, la recherche d'une bande son oppressante entamée par ce générique se retrouve dans la suite du récit. On peut citer une séquence de trafic urbain milanais, pendant laquelle les bruits de circulation, faits de moteurs et klaxons, sont considérablement exagérés, notamment pour les klaxons, qui par leurs sons

vaguement musicaux rappellent le générique et viennent interpeller l'écoute du public. Par ailleurs, la première moitié du film est parsemée d'interventions sonores extrêmement fortes d'un hélicoptère (jamais visible à l'écran) qui vient perturber les déambulations de Jeanne Moreau dans la ville de Milan. À l'instar des bruits de circulation, le son de cet hélicoptère est délibérément exagéré et s'inscrit dans la même logique d'oppression sonore qui infuse dans le début du film, et qui contraste par ailleurs avec des moments de grand silence, sur lesquels nous reviendront par la suite de notre réflexion. On peut aussi noter des interventions sonores similaires provoquées par des petites fusées, lancées par un groupe de jeunes au milieu d'un terrain vague pour tuer le temps. Antonioni établit donc dans ce film une masse sonore urbaine faite d'interventions exagérées et dérangeantes, auxquelles vient s'ajouter pendant le générique une musique novatrice et libérée des catégorisations musicales conventionnelles. Notons par ailleurs que certaines séquences urbaines au début de *Zabriskie Point* comportent elles aussi des exagérations des bruits urbains, notamment des klaxons, qui rappellent par moments le traitement sonore effectué dans *La Nuit*.

Avant de nous intéresser à l'évolution de la recherche électroacoustique d'Antonioni dans *Le Désert rouge*, il nous semble intéressant de nous intéresser à une autre séquence musicale de *La Nuit*, qui ne relève pas d'une composition électroacoustique. La séquence en question décrit une prestation de danse et de musique dans un restaurant, à laquelle assiste le couple formé par Marcello Mastroianni et Jeanne Moreau. Cette scène constitue l'unique exemple du cinéma d'Antonioni pour lequel nous pouvons établir une certaine connexion avec la musique-personnage des films de Fellini. En effet, la musique que l'on entend lors de cet extrait est interprétée par un quintette de jazz constitué par un saxophone, une guitare, une contrebasse, une batterie et un clavier. Si l'on voit à l'écran, brièvement mais clairement, les quatre derniers instruments cités, les doigtés et la dynamique des musiciens ne correspondent pas à la musique que l'on entend, faisant de l'ensemble musical un simple élément de décor. De plus, on ne voit jamais le saxophone, à qui le thème de la musique est confié et qui est donc omniprésent tout au long de la séquence. Parallèlement à cela, on voit une danseuse qui n'émet aucun son : les présences, les bruitages de ses gestes et mouvements sont inexistantes, alors même qu'elle occupe la majeure partie de l'espace visuel de la scène. La narration sonore de la séquence est assurée quasi exclusivement par la musique, à laquelle s'ajoutent quelques dialogues entre les deux protagonistes. En cela, la musique adopte le rôle d'un personnage qui vient porter le déroulement du récit, et qui au moyen du saxophone invisible à l'écran, vient interpeller les deux personnages principaux, en assurant la présence sonore de la performance de danse. Notons par ailleurs que cette séquence constitue le seul moment du film où le personnage joué par Jeanne Moreau semble épanoui et heureux, au sein d'un espace sonore diamétralement opposé au reste du film, mais qui adopte une création musicale tout aussi novatrice, et encore une fois détachée d'une caractérisation intra ou extra diégétique.

Nous pouvons maintenant continuer notre analyse de l'association entre sons urbains et musique électroacoustique. Comme nous l'avons énoncé précédemment, *Le Désert rouge* constitue à notre sens un sommet expressif de la filmographie du cinéaste de Ferrare, et nous y consacrerons le restant de notre analyse de la recherche électroacoustique d'Antonioni. Notons tout de même brièvement que *L'Éclipse* constitue une œuvre dans la droite lignée de *La Nuit* en ce qui concerne l'utilisation des ambiances urbaines, souvent très fortes, sans pour autant que le film n'utilise de musique électroacoustique cette fois-ci. On peut citer l'utilisation des klaxons (bien que moins marqués que dans *La Nuit*), ou encore une séquence de voyage privé en avion, très bruyante, qui contraste avec les ambiances plus silencieuses qu'elle vient interrompre.

Consacrons-nous maintenant à la création électroacoustique dans *Le Désert rouge*, dont Antonioni confie la composition à Vittorio Gelmetti. Dans le film qui clôt sa tétralogie, Antonioni transpose son paysage sonore urbain à un environnement sonore industriel, lié aux nombreuses usines et aux chantiers que l'on peut voir pendant le film. À l'instar du générique de *La Nuit*, Antonioni démarre son film en proposant un générique tout aussi intéressant. Cette fois-ci, le cinéaste de Ferrare propose des plans larges et flous d'une zone industrielle qui paraît immense. Avec ces images floues, Antonioni installe un décor visuel idéal pour établir sa composition sonore. On retrouve ainsi la fusion que l'on avait évoquée pour le générique de *La Nuit*. Antonioni mêle une création électroacoustique à des ambiances très bruyantes d'usine et de machines en fonctionnement. Par rapport au générique de son œuvre filmée à Milan, le metteur en scène établit une fusion encore plus poussée. D'une part, il utilise une proximité fréquentielle des sons qui pousse souvent à les confondre. D'autre part, il utilise une création électroacoustique qui propose des sons plutôt ponctuels, mais jouant avec des effets d'écho et de réverbération qui tendent à se confondre avec les ambiances industrielles, mixées très fort. Le cadre audiovisuel composé par Antonioni constitue encore une fois une réalité agressive et oppressante, dans laquelle le public est immergé dès le début du film. Cette fois-ci, Antonioni développe sa création électroacoustique tout au long de son récit. Néanmoins, contrairement à la séquence que l'on vient de décrire, Antonioni établit une structure de questions-réponses entre des séquences d'ambiances industrielles très bruyantes, et des séquences plus silencieuses où la musique électroacoustique vient interagir avec le personnage de Giuliana. Les scènes bruyantes reprennent les principes d'exagération de niveau sonore utilisés dans *La Nuit*, mais étendent ces exagérations à des séquences entières, et non plus à des interventions plus ponctuelles comme l'hélicoptère du film tourné à Milan. On peut par exemple citer la première séquence du film après le générique. Durant cette longue déambulation à l'extérieur et à l'intérieur d'une grande zone industrielle, on entend sans discontinuer un très fort vacarme industriel, fait de bruits de machines, sifflements, grincements, tous très forts. Durant cette séquence, on rencontre rapidement Giuliana, son mari et un collègue de son mari (les deux autres personnages importants du récit), sans pour autant que les ambiances ne s'effacent, ne serait-ce que légèrement, pour laisser place à leurs dialogues. L'usine vient polluer

tout le paysage sonore de la séquence et installe encore une fois une réalité très oppressante. On peut citer une autre séquence de ce type pendant laquelle les personnages de Giuliana et Corrado (Richard Harris, le collègue) marchent au sein d'une zone en travaux en extérieur, faite d'une succession de grandes constructions métalliques. Toute cette séquence est accompagnée par un fort bruit constant qui vient fortement perturber, voire presque masquer, les dialogues des personnages. Ce bruit n'est pas clairement associé à un élément du décor (on imagine difficilement les constructions immobiles que l'on voit à l'écran produire un tel vacarme), mais représente encore une fois l'oppression appliquée par la société industrialisée. Précisons par ailleurs que ces séquences s'alternent avec de longues scènes beaucoup plus silencieuses, ce qui accentue leur caractère très agressif. On peut aussi noter que plus le récit avance, plus on entend des effets sonores plus ponctuels – tels que le son très fort d'un bateau arrivant au port de Ravenna, lieu où se déroule de film – qui viennent perturber certaines séquences dites silencieuses, sans attendre de trouver un décor propice à leur émission. En cela, on peut questionner la place diégétique de ces sons, qui, bien qu'ils trouvent presque toujours un ancrage visuel cohérent qui les place dans un espace sonore intra diégétique, brisent le mur du naturalisme par une exagération constante du niveau sonore. On observe donc à quel point Antonioni distord le naturel pour obtenir une réalité qui exacerbe l'agressivité du quotidien au milieu des zones industrielles.

Parallèlement au développement et à l'exagération de ces ambiances et effets industriels que l'on vient de décrire, Antonioni développe une création électroacoustique intimement liée au personnage de Giuliana. Durant les nombreuses crises d'angoisse auxquelles le personnage joué par Monica Vitti doit faire face, on entend toujours une musique venant accompagner les moments de panique de la protagoniste. Cette musique électroacoustique est constituée de longs et étranges sifflements, que l'on pourrait assimiler à de très forts acouphènes aux accents « futuristes ». Si l'on ne sait pas comment Giuliana entend et interprète ces sons, il est évident, dans l'interaction entre ses mouvements et le montage son, qu'elle les perçoit, et qu'elle est marquée par ces sons, tous constitués par de la composition électroacoustique. Antonioni brise cette fois-ci nettement les frontières entre musique intra et extra diégétique, pour proposer une création sonore qui vient exprimer la perception de la réalité de sa protagoniste. Nous avons précédemment évoqué la voix de Monica Vitti, qui peut elle aussi ponctuellement venir questionner la notion de diégèse. On voit finalement que la création électroacoustique donne lieu, pendant les crises d'angoisse, à un nouvel espace sonore dans lequel la voix ou les respirations de Monica Vitti peuvent par moments venir se perdre.

On pourrait, à ce point de notre réflexion, venir questionner la pertinence du parallèle que l'on tisse entre les bruits industriels et la création électroacoustique, qui, à première vue, et si l'on exclut le générique de début, ne convergent « que » par leur caractère oppressant. On peut en fait observer que l'alternance entre ces deux catégories de sons semble lentement évoluer vers une nouvelle fusion, qui prendra

complètement forme lors de la séquence finale du film. En effet, on commence à observer lors de la deuxième partie du film, des effets de montage et de mixage qui permettent de venir associer les bruits industriels à la musique électroacoustique. Pendant une énième crise d'angoisse de Giuliana, qui intervient après qu'elle ait découvert que son fils lui a menti en faisant semblant d'avoir perdu l'usage de ses jambes, le personnage joué par Monica Vitti entame une déambulation paniquée dans sa maison, accompagné par ses habituels « acouphènes ». Cette séquence se finit par une coupe nette qui amène la suite de la déambulation de Giuliana, cette fois à l'extérieur, à côté du port de Ravenna. Parallèlement à la coupe nette de l'image, on entend une coupe, assez nette elle aussi, au son, pendant laquelle la musique électroacoustique est instantanément remplacée par des bruits industriels. Si la fusion n'a pas lieu pendant cette séquence, on observe le rôle identique qu'occupent les deux sons au moment de ce basculement. D'une part, les niveaux sont sensiblement les mêmes, et les sons sont tous les deux étendus et stridents. D'autre part, ils semblent avoir un impact identique sur Giuliana, toujours aussi angoissée à l'extérieur qu'à l'intérieur. En cela, on voit que les bruits industriels et la création électroacoustique adoptent le même rôle dans la narration sonore du film, et tendent à se retrouver au sein d'une même unité sonore oppressante. Lors d'une autre séquence du film, Giuliana cherche désespérément une échappatoire à ses tourments en errant dans la zone portuaire de Ravenna, au milieu des bateaux à quai. Pendant toute cette séquence, Giuliana est accompagnée par la musique électroacoustique, qui ne prend cette fois-ci plus la forme d'acouphènes mais reprend les motifs plus ponctuels et réverbérés que l'on pouvait entendre pendant le générique de début. À cette musique s'ajoutent de nombreux sons plus ou moins identifiés, appartenant au paysage sonore du port : sirènes de bateau, grincements métalliques, etc. Très vite, il devient difficile, voire impossible, de déterminer si les sons que l'on entend sont de l'ordre de l'ambiance naturelle ou de la musique électroacoustique. Antonioni réunit donc à nouveau dans cette séquence les deux types de sons qui symbolisent la dépression et l'angoisse de sa protagoniste, pour en faire une sorte de nuage de son qui échappe aux caractérisations conventionnelles de la musique, des ambiances et des effets sonores. Le film se termine par une séquence finale qui reprend une dernière fois l'association des ambiances et effets d'usine avec la musique électroacoustique, dans le même décor que le générique de début, mais cette fois-ci avec des images nettes, et avec le personnage de Monica Vitti présent à l'image. En cela, Antonioni confirme l'unité sonore de la musique électroacoustique et du paysage sonore industriel, qui ne font désormais qu'un au sein de la perception sonore de la protagoniste, mais aussi du public. En mettant en place une musique et un film qui sont indissociables l'une de l'autre, Antonioni tient donc sa parole et crée une nouvelle réalité audiovisuelle.

Si Antonioni poursuit une recherche musicale originale dans les deux films anglophones qui font suite au *Désert Rouge*, sa démarche change radicalement de forme. En effet, dans *Blow-Up* et *Zabriskie Point*, le cinéaste de Ferrare utilise massivement des morceaux de musique populaire. Contrairement à *L'Éclipse*, film marqué par une collaboration ponctuelle avec Mina (chanteuse très populaire en Italie)

pour le générique de début, le cinéaste de Ferrare confie la composition de l'entière bande originale de *Blow-Up* à Herbie Hancock (tout en offrant une apparition visuelle aux Yardbirds de Jimmy Page et Jeff Beck). Pour *Zabriksie Point*, il collabore avec de nombreux artistes comme Pink Floyd ou les Rolling Stones, en utilisant des enregistrements préexistants ou en donnant lieu à des compositions de morceaux originaux pour le film. Dans *Blow-Up*, la musique de Herbie Hancock est très présente, et Antonioni joue subtilement avec les frontières intra et extra diégétiques pour venir donner à la musique une place de choix. Notons tout de même que contrairement à la musique électroacoustique de ses films italiens qui venait réellement redéfinir la notion de diégèse en prenant une place nouvelle dans la bande son, Antonioni joue ici plutôt sur un aller-retour constant entre intra et extra diégèse pour offrir une place ambiguë à sa musique. Au début du film, la musique semble être associée, en prenant une place extra-diégétique, aux séquences pendant lesquelles se déroulent les nombreux shootings-photos qu'effectue le protagoniste joué par David Hemmings (Thomas), dans son immense maison-studio londonienne. Dès ces séquences qui se situent au début du film, on observe qu'Antonioni tend à couper brusquement les musiques avant qu'elles ne soient finies. Dans la suite du film, on voit à de nombreuses reprises le personnage de David Hemmings allumer un tourne-disque ou une radio, donnant ainsi le départ à de nouveaux morceaux, très similaires à ceux du début du film. Les musiques lancées par Thomas sont donc attachées au départ à une place intra-diégétique, mais il arrive souvent qu'elles s'arrêtent plus ou moins brusquement avant leur terme, sans qu'il n'y ait aucune action des personnages justifiant cet arrêt ; ils ne semblent d'ailleurs jamais notifier l'arrêt de la musique. Antonioni installe ainsi une musique qui bien qu'elle commence en occupant une place intra-diégétique, finit souvent par se libérer de son ancrage physique pour devenir indépendante des actions des personnages. Si le passage progressif d'une musique d'un statut intra-diégétique à un statut extra-diégétique n'est pas un principe original en soi, la démarche technique d'Antonioni est en revanche digne d'intérêt. En effet, un « passage de témoin » entre un mixage intra-diégétique et un mixage extra-diégétique s'accompagne souvent d'un changement de niveau sonore d'une part, et de traitement fréquentiel d'autre part (en passant d'un traitement ayant pour objectif de « rentrer » la musique dans le décor, notamment en coupant des fréquences aigues, à un traitement retrouvant le mixage musical original quand la musique devient extra-diégétique). Antonioni préfère lui utiliser une musique qui garde une constance sonore tout au long d'une séquence, et il change son statut par des techniques plus rudimentaires, en utilisant la passivité des personnages face à un arrêt « illogique » de la musique.

Pour expliquer cette démarche, on peut émettre l'hypothèse qu'Antonioni fait de la musique un des vecteurs de représentation de l'esprit du « Swinging London », l'un des principaux thèmes sous-jacents au film. En proposant une musique de tous les instants – et dont la place est tantôt intra et tantôt extra diégétique – notamment au sein de la demeure de son personnage principal, le cinéaste installe une sorte de flottement musical qui traduit l'état d'esprit de son protagoniste et de la société qu'il

fréquente. Dans *Zabriskie Point*, on retrouve la volonté d'Antonioni d'intégrer de la musique populaire à son œuvre, et le film présente ainsi de nombreux extraits musicaux qui s'inscrivent eux aussi dans une démarche visant à traduire un état d'esprit global, cette fois-ci de la jeunesse et de la contre-culture américaine. Néanmoins, il nous semble que la démarche d'Antonioni se traduit dans son film américain par des constructions musicales plus conventionnelles qui ne constituent pas, dans ce cas précis, des outils esthétiques principaux de l'élaboration de sa réalité subjective.

### **2.2.3 – Pasolini : l'asynchronisme outrancier étendu à la musique**

Comme nous l'avons évoqué en introduction de cette partie, le cas de Pier Paolo Pasolini se détache dans la théorie comme dans la pratique de ceux de Federico Fellini et Michelangelo Antonioni. Si ces deux cinéastes se démarquent par une nette remise en question de la diégèse dans leur création musicale, Pasolini explore, notamment dans la deuxième partie de sa filmographie, d'autres moyens de création tout aussi novateurs, qui s'inscrivent dans une démarche similaire à celle qu'il utilise pour établir sa post-synchronisation « outrancière ». Au sein de ses premières œuvres, d'*Accattone* à *Œdipe Roi*, Pasolini semble utiliser la musique de manière conventionnelle, presque toujours dans un rôle extra-diégétique, ou pour quelques séquences de *Des oiseaux, petits et gros* et *La Ricotta* en utilisant le principe du *mickey-mousing*. Il le confirme d'ailleurs lui-même, bien qu'à demi-mots, au sein de son entretien avec Jean Duflot (Duflot, 1970, pp. 116-118). Comme il le dit au sein du même échange, c'est avec *Théorème* et *Porcherie* qu'il entame une nouvelle réflexion quant à la place qu'il veut donner à la musique au sein de son œuvre. Il nous semble qu'une réelle tendance se dessine à partir de *Porcherie* et plus particulièrement *Médée*, pour venir en suite parcourir toute la trilogie de la vie.

Avant de nous intéresser aux expérimentations musicales des cinq films en question, notons que l'on peut tout de même observer deux types d'expérimentations plus ponctuelles dans la première partie de la filmographie de Pasolini. *L'Évangile selon saint Matthieu* comporte l'une de ces deux « exceptions ». Nous évoquons lors de notre analyse de la post-synchronisation de ce film le fait que Jésus n'est présent au son que par sa parole. Cette affirmation peut être discutée si l'on considère la musique qui entoure le personnage. En effet, tout au long de son récit, Pasolini accompagne quasiment chaque intervention de Jésus par des compositions « religieuses » de Bach, dont celle quasi-homonyme au film, *La Passion selon Saint Matthieu*. Si cette musique semble dans un premier temps être résolument extra-diégétique, force est de constater qu'au terme du visionnage complet du film, nous pouvons venir questionner ce constat. En effet, la musique de Bach n'apparaît jamais lors des séquences sans le personnage christique. De plus, les apparitions de Jésus sont associées à une bande son dépouillée de tout autre élément sonore, si l'on exclut la voix d'Enrico Maria Salerno et les compositions de Bach. En cela, la musique du

compositeur allemand se lie profondément au personnage et à l'évangélisation qu'il opère, et semble devenir en quelque sorte une caractéristique intrinsèque de Jésus, qui accompagne son épopée, et qui semble se détacher d'un commentaire purement extra-diégétique.

Pour ce qui est maintenant de la seconde expérimentation, on peut noter qu'à l'instar de Michelangelo Antonioni, on retrouve dans les premières œuvres de Pasolini deux exemples ponctuels qui peuvent permettre d'établir un certain lien avec la musique-personnage fellinienne. *La Ricotta* présente de nombreuses scènes d'attente d'une équipe de tournage désassemblée par la gestion lunaire du réalisateur joué par Orson Welles. Pendant ces scènes, filmées avec des plans très larges, les membres de l'équipe décident souvent de tuer le temps en dansant le twist au son de quelques musiques populaires. Ces musiques sont souvent mixées au premier plan sonore, alors même que les cadrages prennent une grande distance par rapport aux membres de l'équipe. De plus, on voit à de nombreuses reprises des personnes « interpréter » très grossièrement cette musique au moyen d'instruments moyenâgeux (vraisemblablement des accessoires de décor du film). En cela, on retrouve le principe d'une musique-personnage qui, plutôt que de trouver un ancrage naturaliste dans le décor visuel, vient occuper un rôle de premier plan dans la narration du film et interagir avec les autres personnages. On retrouve dans *Des oiseaux, petits et gros* un principe similaire, mais plus étendu sur toute la durée du film. Au début du récit, les deux protagonistes joués par Totò et Ninetto Davoli arrivent dans un bar où de nombreux jeunes dansent au son d'une chanson diffusée par un jukebox, dans une démarche plutôt intra-diégétique bien que l'on remarque encore une fois un mixage plaçant la musique au premier plan sonore. Dans la suite du film, cette musique accompagne très souvent, avec un mixage beaucoup plus discret, les déambulations des deux personnages rejoints par un corbeau parlant, dans un rôle qui serait cette fois-ci théoriquement extra-diégétique. On peut néanmoins remarquer au fur et à mesure du film une évidente interaction des personnages avec la musique. On entend en effet les trois compagnons de route siffler ou chanter la mélodie à plusieurs reprises, parfois dans un jeu de questions-réponses avec la musique, mais aussi à l'unisson à quelques reprises. La musique se place ainsi dans le rôle d'un personnage secondaire venant ponctuer les actions des trois protagonistes tout en interagissant avec eux, sans pour autant adopter l'omniprésence de la pratique fellinienne. Ces deux exemples, ainsi que celui de *La Notte* pour le cas de Michelangelo Antonioni, présentent donc des convergences évidentes avec certains aspects de la musique-personnage de Federico Fellini. On peut tout de même affirmer que si les trois cinéastes présentent une volonté commune d'expérimentation et d'antinaturalisme, la convergence que l'on observe semble plutôt être déterminée par des coïncidences qui amènent ponctuellement Pasolini et Antonioni à mettre en place des procédés qui rappellent la pratique de Fellini. Ils n'en font pas pour autant des caractéristiques principales de leurs recherches musicales, qui prennent des formes tout autres comme on l'a observé pour Antonioni, et comme nous allons maintenant l'étudier chez Pasolini. On peut d'ailleurs retrouver des coïncidences de ce genre dans l'œuvre d'autres cinéastes, comme par

exemple dans *Nous nous sommes tant aimés*, le temps d'une séquence de bal amoureux entre les personnages de Vittorio Gassman et Stefania Sandrelli.

Revenons donc à *Porcherie*, *Médée* et à la trilogie de la vie. Ces cinq films voient naître une création musicale que l'on appellera la musique « asynchro-diégétique ». Comme son nom l'indique, cette musique s'inscrit dans une logique intra-diégétique, tout en restant fidèle au dogme antinaturaliste de Pasolini. Pour ce faire, le cinéaste utilise des procédés visuels et sonores très précis, qu'il répète minutieusement pour venir établir une musique très caractéristique. Tout d'abord, la musique asynchro-diégétique s'inscrit dans des interprétations populaires et folkloriques, exécutées quasi exclusivement par des personnages au mieux secondaires, qui n'apparaissent que ponctuellement au sein des films. Pour donner naissance à sa musique asynchro-diégétique, Pasolini donne toujours un cadre de départ en filmant l'ensemble musical et / ou vocal qui interprète la musique dans le récit. À l'image, cela se traduit par une composition musicale fidèle aux instruments que l'on entend : si la musique est composée d'une voix et d'une mandoline, on voit à l'écran ces deux sources. Au son, le mixage établit une musique pleinement ancrée dans le paysage sonore, souvent extérieur, en prenant le soin de mixer la musique au plan selon le montage qui est adopté à l'image. Nous avons donc expliqué ce qui rend la musique intra-diégétique. L'antinaturalisme est ensuite obtenu au moyen d'un asynchronisme très marqué entre les musicien.ne.s et la musique entendue, avec une démarche dans la droite lignée de la post-synchronisation outrancière. En effet, les personnages interprétant la musique sont toujours figés dans des gestuelles quasi statiques qui ne correspondent pas du tout aux musiques souvent vigoureuses et énergiques que l'on entend. Prenons par exemple une séquence de *Médée*, film qui constitue en quelque sorte un manifeste pratique du procédé asynchro-diégétique, puisque Pasolini utilise la musique quasi-exclusivement de cette manière au sein de cette œuvre. La séquence que nous étudierons maintenant montre le personnage de Jason et ses compagnons de route entamer un chant populaire, accompagné par une sorte de mandoline, et marqué au son par une réelle interprétation vocale. À l'image, on voit à l'inverse des personnages apathiques, bougeant à peine leurs lèvres pour chanter, tandis que le personnage qui joue de la mandoline tient à peine son instrument et exécute très vaguement des doigtés sur la mandoline. Pasolini installe donc une musique qui, bien qu'elle soit clairement intra-diégétique, entre en complète dissonance avec les dynamiques corporelles des personnages. Parallèlement à cela, Pasolini cultive aussi, à travers tous les films en question, l'esthétique du hors-champ qui vient encore une fois ancrer la musique dans un espace sonore intra-diégétique. Reprenons la même séquence de *Médée*. Après qu'il ait entamé le chant avec ses camarades, Jason quitte le groupe pour aller retrouver Médée, qui se tient à l'écart un peu plus loin dans le décor visuel. Dans une démarche sonore très conventionnelle, le mixage de la musique rend alors le chant des hommes hors-champ, en ancrant une nouvelle fois la musique dans le décor visuel. Que ce soit dans *Médée*, la trilogie de la vie ou dans une moindre mesure au sein de *Porcherie*, Pasolini parsème ses récits de ce genre d'interventions où l'on voit des formations musicales interpréter des

musiques qui sont paradoxalement pleinement ancrées dans le décor, notamment par des mixages hors-champ lorsque cela est nécessaire, mais qui rentrent en dissonance complète avec leurs interprètes. En cela, Pasolini poursuit la recherche visuelle qu'il avait entamée avec sa post-synchronisation outrancière, en faisant des personnages de simples objets fonctionnels qui sont utilisés pour obtenir un ancrage musical particulier. Comme toujours avec Pasolini, l'objectif est d'exprimer une réalité détachée de tout sens du naturalisme.

Si la musique asyncho-diégétique est donc un procédé récurrent et très important dans les derniers films de Pasolini, on peut aussi noter que le metteur en scène ne se limite pas à cette seule utilisation de la musique, et semble en fait passer par le procédé asyncho-diégétique pour ensuite donner une place plus libre au reste de sa composition musicale, pour atteindre à terme une sorte de flottement qui accompagne la narration sonore de ses différents récits. Tandis que *Médée* semble se « limiter » pour toutes ses séquences musicales au procédé asyncho-diégétique, Pasolini laisse par la suite plus de liberté d'ancrage, ou plutôt de désencrage, à sa musique. Comme on a pu l'observer auparavant, une caractéristique principale de la musique asyncho-diégétique est de trouver un ancrage visuel précis sur lequel Pasolini se repose pour ensuite mettre en place des effets d'asynchronisme et de hors-champ. Dans la trilogie de la vie, le cinéaste installé à Rome semble délaisser de plus en plus cet ancrage visuel pour laisser place à une sorte de hors-champ permanent qui finit par suivre la quasi-totalité des séquences des trois films. Dans *Le Décaméron*, on assiste à un procédé classique de musique asyncho-diégétique vers le début du premier récit (chaque film de la trilogie est composé par de nombreux petits épisodes). Une fois la séquence en question terminée, on remarque que la même musique revient dans toute la suite du récit, indépendamment du lieu, avec un mixage que l'on identifie comme hors-champ, mais sans que l'on ne revoie jamais les interprètes de la musique. Pasolini installe ainsi une musique asyncho-diégétique au début de son œuvre, pour ensuite lui donner une grande liberté. Cela permet au réalisateur d'accompagner sa narration par une musique flottante qui capture l'esprit du film, et lui donne une familiarité sonore. Dans *Les Contes de Canterbury* et *Les Mille et une nuits*, Pasolini continue d'utiliser ponctuellement la musique asyncho-diégétique, mais on note par ailleurs une omniprésence de la musique hors-champ, qui semble être un outil que le cinéaste utilise pour lier ses courts récits et mettre en place une sorte de fil rouge sous-jacent à chacun de ses films. Plus généralement, Pasolini offre une cohérence globale à sa trilogie en faisant de la musique un élément perçu comme intra-diégétique au moment du visionnage, mais qui se libère à posteriori de cette caractérisation pour venir établir une continuité sonore commune aux trois œuvres qui composent la trilogie.

L'étude de la musique dans l'œuvre de Pasolini, Fellini et Antonioni nous permet donc de mettre en évidence une volonté commune de renouvellement de la place sonore des éléments musicaux, bien que cela s'exprime généralement par des procédés très différenciés chez chacun des trois cinéastes.

## **2.3 – Une bande son innovante dans sa globalité**

À l'instar de la musique, on peut observer dans le travail des cinéastes de notre étude de nombreux autres procédés qui confèrent des fonctions nouvelles à d'autres éléments de la bande son, faisant des œuvres de notre corpus des objets audiovisuels complets, qui renouvellent l'utilisation du son dans sa globalité dans le but d'établir des réalités propres à chaque cinéaste. Comme pour la post-synchronisation et la musique, on peut observer des convergences de pratique plus ou moins évidentes, que l'on s'attachera maintenant à observer.

### **2.3.1 – Le vent : un élément narratif de premier plan**

En étudiant les différents films de notre corpus, le vent émerge comme un élément sonore récurrent et antinaturaliste dans une grande majorité des œuvres en question. Avant d'entamer notre analyse, il nous semble pertinent de relater une anecdote recueillie par Ilario Meandri dans son article d'entretiens *Il suono immaginato*, qui témoigne de l'importance du vent et de l'attachement des cinéastes à cet élément sonore. Interrogé par Meandri, le bruiteur Massimo Marinelli explique l'importance que prend le vent dans les films de Sergio Leone, et l'héritage qu'il laisse : « Certains types de vent font partie de l'histoire du cinéma. Notre studio a par exemple enregistré tous les vents présents dans les films de Leone. Le 'vent Leone' est composé par de nombreux sons de vent, divers et variés, mais tout le monde le reconnaît. Nous avons un dossier avec les 'vents Leone' et nous l'utilisons parfois pour construire d'autres sons de vent. Pour *Baaria* par exemple, le 'vent Leone' plaisait beaucoup à Tornatore, mais il ne cessait de répéter : 'Je n'ai pas le droit d'utiliser ce vent, je ne peux pas...', alors nous avons construit un son nouveau, avec de nombreux autres sons de vent [...], parmi lesquels on retrouve certains 'vents Leone'. Le film commence par du vent qui accompagne les cartons au noir : c'est le 'vent Tornatore', constitué entre autres par du 'vent Leone' » (Meandri, 2010-2011, p. 202). Cette anecdote montre bien l'importance symbolique que peut prendre le vent au sein des œuvres de notre corpus.

Si le vent est perçu comme un élément aussi important, c'est que les cinéastes lui confèrent une place tout à fait novatrice au sein de leurs films, et un point commun semble évident à presque toutes ces œuvres : la corrélation naturaliste entre vent à l'image et au son n'existe plus. En cela, la présence du vent à l'image ne suffit plus à justifier son apparition au son, et inversement. Le vent est utilisé comme un élément libre, et il ne nécessite pas un ancrage visuel naturaliste. On peut certes observer des séquences où un vent très présent à l'image s'entend aussi au son, mais ces scènes semblent plutôt relever de la coïncidence. Les cinéastes ne font apparaître le vent dans la bande son que lorsque cela revêt un intérêt narratif. La « libération » du vent de son ancrage naturaliste peut d'ailleurs s'illustrer par des plans types se retrouvant à travers la filmographie de nombreux cinéastes. Dans *La Nuit*, *Le Guépard* ou encore

*Roma*, pour ne citer que quelques exemples, on observe à de nombreuses reprises des plans sur des fenêtres ouvertes, où la présence visuelle du vent est évidente par le mouvement incessant des rideaux. À l'écoute, ce type de séquence se manifeste presque toujours par une absence totale de vent, sans pour autant qu'il ne soit absent des films, et notamment dans toutes les œuvres du cinéaste de Rimini, marquées au fer rouge par la présence de la fameuse « boucle-vent du docteur Fellini ».

Maintenant que nous avons énoncé la convergence théorique des cinéastes quant à l'utilisation du vent, nous pouvons nous intéresser plus précisément aux utilisations pratiques, en commençant par le cas de Federico Fellini, comme toujours particulièrement intéressant. Le cinéaste de Rimini fait du vent un élément primordial de sa narration sonore. Chez Fellini, la coïncidence naturaliste que nous évoquions est quasiment inexistante (nous insistons sur le naturalisme : en effet le vent peut parfois être présent en même temps à l'image et au son, mais il se manifeste presque toujours dans des proportions très différentes). Le cinéaste de Rimini semble presque oublier la source originelle de sa matière sonore. Le vent est avant tout un élément de premier plan de la narration et de la réalité subjective fellinienne, et sa présence à travers la filmographie du réalisateur est, à l'instar de la musique, un élément familier qui installe le spectateur dans un récit audiovisuel très original. Très souvent, Fellini fait apparaître le vent dès le début de ses films, comme s'il était une porte d'entrée de son cinéma. La séquence d'ouverture de *Huit et demi* est en cela emblématique. Après deux premières minutes de film assez silencieuses et marquées par les respirations anxieuses et un supposé battement de cœur du protagoniste enfermé dans sa voiture, on assiste à une envolée aussi fantastique qu'inattendue du personnage, accompagné par la boucle-vent (terme utilisé par le cinéaste), très forte. *Huit et demi* est donc marqué dès ses premiers instants par un son que l'on entendra non seulement tout au long du film, mais aussi à travers toute la filmographie du cinéaste. Pour *Roma* et *Amarcord* par exemple, Fellini installe deux débuts de film très similaires et eux aussi marqués par une utilisation emblématique du vent. On assiste ainsi à une série de très courtes scènes présentant rapidement des personnages que l'on retrouvera dans la suite des deux récits, et ces micro-scènes sont toutes accompagnées par une boucle-vent omniprésente et parfaitement antinaturaliste. Le public est ainsi introduit dans un conte fellinien dont les codes audiovisuels sont bien définis et comprennent le vent comme un élément narratif caractéristique. Par ailleurs, Fellini ne se contente pas de démarrer de nombreux films par le vent, car il l'utilise ensuite très souvent au sein de ses œuvres, toujours en lui donnant une importance narrative primordiale. Dans chaque film du metteur en scène, le vent semble porter la narration sonore des thématiques principales du film. Prenons par exemple le cas de *Juliette des esprits*. L'intrigue du film se construit autour du parcours de la protagoniste éponyme, qui voyage entre rêve, spiritualité et réalité. Tout au long du film, la boucle-vent de Fellini est intimement liée au rêve et aux pratiques spirituelles des personnages. C'est notamment par l'utilisation de cet élément sonore que Fellini parvient au fur et à mesure du film à brouiller les frontières entre rêve et réalité, et à atteindre une nouvelle fois sa réalité subjective caractéristique. En effet, le début du film est marqué par une

séparation assez nette entre séquences « réelles » et séquences rêvées ou fantasmées, et le vent est explicitement utilisé comme une des caractéristiques sonores principales des séquences oniriques, dans une démarche encore une fois parfaitement antinaturaliste puisque l'on peut remarquer pendant de nombreuses séquences « réelles » une absence totale de vent, même lorsqu'il est présent à l'image, alors que sa présence pendant les séquences fantasmées n'est quasiment jamais justifiée par des indices visuels. Une fois qu'il a installé cette alternance initiale, Fellini dirige progressivement son film vers une fusion du rêve et de la réalité, avec une incertitude de plus en plus marquée. L'utilisation de la boucle-vent, que le public a précédemment identifiée comme un élément onirique, permet à Fellini de brouiller les pistes. En effet, au fur et à mesure que le récit se poursuit, le cinéaste fait apparaître le vent avec un rôle de moins en moins évident, au sein de séquences remplies de retournements de situation, qui à terme plongent le public dans un tourbillon cinématographique mêlant inlassablement des éléments du réel et du rêve. Si l'exemple de *Juliette des esprits* est emblématique, on peut établir de pareilles observations dans de nombreux autres films du cinéaste de Rimini. Pour reprendre les exemples de *Roma* et *Amarcord*, on peut observer dans les deux films une utilisation du vent qui semble être liée à l'expression des souvenirs et / ou des fantasmes de Fellini. Dans *Amarcord*, on entend souvent la boucle-vent accompagner ou précéder les actions et les frasques des personnages issus des souvenirs d'enfance du cinéaste, tandis que dans *Roma* la boucle-vent semble capturer l'esprit historique de la ville, parfois lui aussi issu des souvenirs de Fellini, et parfois fantasmé, par exemple pendant une séquence sous-terrainne où un groupe de journalistes découvre par hasard, pendant une visite du futur métro romain, les ruines d'une civilisation antique, accompagnées par une apparition mystique de la boucle-vent. Plus généralement, la « boucle-vent du docteur Fellini » est une empreinte sonore parfaitement antinaturaliste et caractéristique de l'œuvre du cinéaste, qui l'utilise pour porter la narration de ses récits et construire sa réalité subjective.

Si l'utilisation du vent par Federico Fellini se détache par son côté foisonnant, on peut observer de nombreuses apparitions notables dans les œuvres des autres cinéastes. Pour revenir au vent Leone, on peut noter que le spécialiste du western utilise lui aussi le vent comme un élément sonore adoptant une grande importance narrative. Pour comprendre au mieux la place du vent dans l'œuvre du cinéaste romain, on peut analyser les bandes son de ses films avec une répartition caricaturale, mais assez représentative de l'importance narrative des sons. Généralement, la bande son leonienne peut se diviser en quatre grandes catégories : les voix, la musique, les effets d'armes à feu, et le vent. On remarque que le vent se charge très souvent avec la musique de porter la dimension symbolique et émotionnelle du film, contrairement aux dialogues et aux armes à feu qui portent des informations que l'on pourrait qualifier de « ponctuelles ». Leone utilise par exemple le vent pour renforcer ses mythiques scènes de confrontation finale. Pendant ces séquences, la musique se charge toujours de dilater l'espace-temps par sa présence surplombante associée au montage, composé quasi exclusivement de très gros plans sur les personnages. Le vent, lui,

occupe le reste de l'espace sonore, soit lors des rares moments de silence, soit pendant les moments musicaux aux nuances plus calmes ; on pense notamment aux scènes des films de la trilogie du dollar et plus particulièrement au troisième, *Le Bon, la Brute et le Truand*. Par ailleurs, on note que la présence du vent pourrait se justifier, d'un point de vue naturaliste, dans presque tous les plans des vastes paysages leoniens. Néanmoins, cette présence se fait surtout sentir lors des moments clés des films. Notons encore une fois que la répartition sonore que l'on a établi est caricaturale. On peut naturellement entendre d'autres types de sons dans les films de Sergio Leone, notamment des bruitages ou des ambiances, qui prennent néanmoins une place de second rôle par rapport à la musique omniprésente et au vent.

Dans un autre registre, Luchino Visconti adopte parfois lui aussi une utilisation visée du vent. Nous avons déjà mentionné les « plans-fenêtre » muets du *Guépard*. Plus généralement, le vent se fait très rare tout au long du film. Au cours de son récit de trois heures, le cinéaste milanais ne fait intervenir le vent que par deux fois, lors de deux séquences clés du film. La première occurrence intervient lorsque le prince Salina se rend au vote pour l'annexion de la Sicile au royaume de Sardaigne, étape importante dans l'Histoire italienne. La deuxième intervention du vent intervient lors d'une discussion animée entre le prince et Don Ciccio, fidèle serviteur, dans une scène qui constitue un dialogue symbolique entre deux classes sociales opposées. Si les deux séquences sont bien des moments très importants du film, il serait absurde de faire porter un poids narratif et politique très précis au vent, qui est par ailleurs plus ou moins présent à l'image pendant les deux séquences en question. On peut simplement noter que Visconti décide de faire intervenir un élément sonore qu'il rend presque toujours inaudible (bien que nettement visible très souvent pendant le film) lors de ces deux scènes d'une grande importance symbolique, comme s'il voulait enrichir au-delà des dialogues et de l'image des moments clés de son film. On peut observer des pratiques similaires dans certains films de Pier Paolo Pasolini, par exemple dans *L'Évangile selon saint Matthieu*. Le film alterne des séquences avec une absence totale de vent, malgré une nette présence à l'écran, et d'autres séquences où le vent prend une place considérable au sein de la bande son. Sans que l'on puisse clairement associer un rôle narratif ou symbolique précis au vent, on observe que sa présence vient appuyer des séquences fortes et importantes du film. On peut par exemple évoquer la rencontre entre les rois mages et l'ange ayant annoncé la naissance de Jésus, ou encore l'épisode du massacre des Innocents commandité par Hérode dans le but de tuer Jésus. Citons enfin la place du vent dans le travail d'Ettore Scola, et plus particulièrement dans *Nous nous sommes tant aimés*. À l'instar de ses confrères, Scola utilise le vent avec parcimonie, dans des moments au fort poids émotionnel, par exemple lors de séquences de flashback de guerre, ou alors, de manière très symbolique, lorsque des images fixes de *L'Éclipse* sont montrées. De manière générale, on remarque une tendance qui fait du vent un élément sonore très libre, souvent utilisé par les cinéastes pour venir enrichir leurs bandes son lors de certaines séquences importantes. Le temps de ces séquences, le vent trouve parfois un ancrage plus ou moins naturaliste à l'image, mais à l'échelle des films entiers, on peut

clairement observer que les cinéastes ne se soucient pas d'établir un montage son naturaliste du vent, mais préfèrent utiliser cet élément comme un outil sonore pouvant venir appuyer leur narration lorsque cela est nécessaire.

Michelangelo Antonioni semble lui se situer dans une logique de dépouillement quasi-total lorsqu'il s'agit d'évoquer la présence sonore du vent dans ses films. En effet, le cinéaste de Ferrare n'utilise le vent qu'à de très rares mais importantes occasions. L'exemple le plus emblématique est celui de *Blow-Up*. Dans son œuvre qui lui a valu la Palme d'or, Antonioni utilise le vent comme empreinte sonore du lieu du crime autour duquel se déroule l'intrigue. En effet, on entend le vent uniquement lorsque les images du film évoquent le parc où le protagoniste prend les photos qui révéleront par la suite un corps sans vie. À l'instar de ses homologues, la démarche d'Antonioni est parfaitement antinaturaliste, et cela peut se noter par de nombreux exemples. Tout d'abord, le vent est inexistant – bien qu'à de nombreuses reprises évident à l'image – dans tous les lieux extérieurs autres que le parc en question. Antonioni présente une ville de Londres amorphe et très silencieuse, qui est donc complétée par une couche sonore de vent uniquement pendant les moments où le protagoniste se trouve dans le parc, même lorsque celui-ci apparaît au sein d'une continuité temporelle ayant traversé d'autres éléments de décor. Par exemple, lorsque le protagoniste se rend pour la première fois au parc avant de prendre les photos fatidiques, on remarque que tant qu'il n'a pas franchi l'entrée du lieu, le vent n'existe pas, alors même que le personnage se trouvait précédemment à quelques mètres du parc. Une fois l'entrée franchie, on entend alors le vent, discret mais évident, accompagnant par la suite toute la séquence. À chaque autre excursion de Thomas sur le lieu du crime, on entend le vent se manifester. En plus de cela, le vent fait une autre apparition, toujours liée au lieu du crime. Lorsque le protagoniste développe ses photographies dans son laboratoire, le public comprend que le personnage joué par David Hemmings commence à saisir quelque chose d'anormal. La séquence atteint son climax lorsque l'on voit enfin une succession de photographies à l'écran, mettant en évidence les preuves du crime. Cette succession est accompagnée par le même vent présent lorsque le parc est directement montré par la caméra. Antonioni utilise donc le vent comme un élément primordial de son intrigue et en fait le vecteur principal de son « suspense », au sein d'un film par ailleurs marqué par une mise en scène dépouillée des codes du film à énigme. Au-delà de *Blow-Up*, on peut noter dans tous les autres films du cinéaste présents dans notre corpus une absence quasi constante du vent (absence totale pour *La Nuit*, *Le Désert Rouge* et *Zabriskie Point*). Dans *L'Éclipse*, on note quelques apparitions très discrètes, souvent pendant les rares moments où la protagoniste semble plus ou moins apaisée ou soulagée. Malgré son dépouillement sonore quasi généralisé, Antonioni fait du vent un élément important de son esthétique (comme en témoigne l'hommage de Scola que nous avons précédemment évoqué), et il le fait émerger par son absence. En effet, le cinéaste de Rimini n'hésite pas à multiplier fréquemment les plans où le vent est très présent à l'image sans que cela n'ait aucun effet sur la bande son. En faisant cela, il introduit un décalage assez perturbant pour le spectateur, et il fait de l'absence du vent un

outil pour développer une réalité cinématographique dévitalisée, à l'image des personnages qui sont très souvent enfermés dans leur dépression ou leurs difficultés à communiquer. On peut par ailleurs noter que l'utilisation du vent s'inscrit plus généralement dans une esthétique du silence chez Antonioni, que nous développerons par la suite.

### **2.3.2 – La présence partielle des bruitages**

Une autre caractéristique commune à tous les films de notre corpus est l'utilisation très particulière des bruitages, et plus particulièrement des pas. Contrairement au cas du vent, qui présente des convergences évidentes dans les films des cinéastes de notre étude, mais qui se manifeste par des utilisations pratiques qui diffèrent souvent, les bruitages sont utilisés de manière très similaire dans la quasi-totalité des œuvres de notre corpus. Encore une fois, c'est la volonté de fuir le naturalisme et une reproduction « mécanique » du réel qui lie les pratiques des réalisateurs. Comme pour le vent, la présence à l'image d'actions appelant en théorie à du bruitage ne se traduit pas nécessairement par une présence sonore des gestuelles des personnages. Il est ainsi très fréquent que lorsque des personnages existent au son par leur voix, pendant un dialogue par exemple, les bruitages (pas, présences, manipulations des personnages) soient en grande partie absents de la bande son. À l'inverse, lorsqu'un personnage effectue une action non dialoguée, les bruitages peuvent parfois être appuyés pour donner une existence sonore au personnage au-delà de sa voix. Les cinéastes de notre étude n'utilisent les bruitages que lorsqu'ils présentent un intérêt narratif ou expressif, et l'absence de ces éléments peut même être utilisée comme un véritable outil de la narration sonore. Dans la suite de cette partie, nous étudierons plusieurs exemples précis qui nous permettront d'illustrer au mieux les vastes possibilités de mise en scène qu'offre la présence partielle des bruitages.

Commençons par le cas de *L'Évangile selon saint Matthieu*. Comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, le personnage de Jésus n'existe au son que par sa voix, et éventuellement au moyen d'une association avec la musique de Bach. Tout au long du film, le corps du personnage n'émet aucun bruit : ses pas, présences, ou toutes autres gestuelles sont parfaitement inexistantes. Cela permet à Pasolini de pleinement exprimer la figure paradoxale de Jésus, personnage surhumain désancré du monde des mortels mais en constant dialogue avec les êtres humains qui l'accompagnent, et pour lesquels on observe un traitement sonore différent. Si le film est globalement caractérisé par un dépouillement assez marqué de tous les bruitages, on peut néanmoins entendre une utilisation visée des pas lors de certaines séquences du film. On entend par exemple à quelques reprises les pas des apôtres suivant un Jésus dont le corps reste inlassablement silencieux. Cela contribue à souligner la différence qui sépare les apôtres de la figure de Jésus. Lors de l'arrestation du protagoniste par les autorités romaines, on suit dans une Jérusalem très silencieuse

le cheminement de Jésus entouré par les soldats de l'empire romain, et on note à ce moment du film la présence relativement marquée des pas des soldats, qui émergent à travers le silence de la ville et contribuent à donner une importance particulière et un ton dramatique à la scène. On peut enfin citer l'attention particulière accordée au personnage de Judas, dont les pas sont, à l'inverse des autres personnages, minutieusement et exhaustivement bruités, dès lors qu'il se détache des autres apôtres et entame sa trahison, comme si Pasolini voulait scruter chaque geste d'un personnage désormais entaché par son acte fatal.

Si l'on reprend l'étude du personnage de cinéma de Ninetto Davoli, qui traverse la filmographie de Pasolini, on peut remarquer un traitement récurrent lié aux bruitages, qui va dans le sens du caractère souvent comique et / ou burlesque du personnage, notamment dans *Le Décaméron* et *Les Contes de Canterbury*. Dans les deux premiers volets de la trilogie de la vie, les personnages joués par Ninetto Davoli sont des archétypes comiques, l'un étant un gentil idiot se faisant berner et voler son argent, et l'autre étant un petit truand oisif, vivant au jour le jour de ses minables arnaques. Ces deux personnages sont très intéressants car ils sont, au-delà de leur voix, presque entièrement muets au son. On suit ainsi deux personnages virevoltants et sympathiques, qui exécutent leurs actions et évoluent de façon presque muette, comme s'ils étaient des personnages burlesques de dessin animé, silencieux au beau milieu de frasques ou de mésaventures très dynamiques (courses-poursuites, sautilllements de joie, etc.). Cela contribue à accentuer l'effet comique véhiculé par les deux personnages (parfois même suivis par de la musique en *mickey-mousing*), qui détachés de tout naturalisme se révèlent être des outils burlesques du récit pasolinien. On peut par ailleurs observer des pratiques similaires mais moins marquées, toujours à travers le personnage de Ninetto Davoli, dans des films comme *Théorème* ou *Des oiseaux, petits et gros*.

Ce dernier film peut d'ailleurs nous permettre d'illustrer plus généralement, au-delà du cinéma de Pier Paolo Pasolini, ce qui caractérise le traitement particulier des bruitages dans les œuvres de notre corpus. En effet, le film alterne un traitement tour à tour absent et accentué en ce qui concerne les bruitages, toujours dans le but de servir au mieux le récit audiovisuel. *Des oiseaux, petits et gros* comporte de nombreuses scènes de dialogues à trois entre un père et son fils, joués par Totò et Ninetto Davoli, et un corbeau parlant. Ces scènes se caractérisent par une absence totale de bruitages et plus particulièrement de pas, alors même que les trois personnages ne sont jamais statiques et marchent inlassablement vers une destination inconnue. D'un point de vue narratif ou expressif, ces scènes ne semblent pas nécessiter l'appui des bruitages, d'une part car la narration sonore est véhiculée par les dialogues, et d'autre part car la voix du corbeau est d'une « bizarrerie » suffisante pour capter l'attention du spectateur. Pasolini décide ainsi d'évacuer les pas de ces séquences pour libérer la bande son de toute intervention qui pourrait venir inutilement parasiter les échanges entre les trois protagonistes. À l'inverse, d'autres séquences du film s'appuient sur des bruitages minutieusement

établis pour développer leur narration sonore. Dans cette optique, la séquence la plus emblématique du film se déroule au Moyen-Âge (le film est construit selon deux récits entrecroisés, l'un contemporain et l'autre médiéval, tous deux portés par Totò et Ninetto Davoli). Pendant cette scène, le personnage joué par Totò tente de communiquer avec des moineaux en exécutant une série de sautilllements, rigoureusement bruités. Il établit ainsi un étonnant et burlesque dialogue avec les chants des oiseaux, qui semblent à leur tour répondre à ses gestuelles. On peut aussi citer de nombreux petits extraits où le virevoltant personnage de Ninetto Davoli se lance dans de brèves courses, et où on entend distinctement le bruit de ses pas qui appuient son dynamisme. Comme nous l'avons précisé en début de paragraphe, *Des oiseaux, petits et gros* permet d'illustrer par des exemples précis une pratique plus globale des cinéastes qui font des bruitages un outil stratégique de leurs réalités subjectives respectives.

Le passage par Federico Fellini est encore une fois une étape obligée pour pouvoir pleinement analyser un procédé sonore dont il fait un usage abondant. Comme nous avons déjà pu le citer, Fellini n'hésite pas à souligner (dans une déclaration par ailleurs quelque peu exagérée) son désintéressement pour les pas : « Dans mes films, on n'entend presque jamais les pas. Il est des bruits que le spectateur ajoute par son ouïe mentale, nul besoin de les souligner : il arrive même qu'ils dérangent si on les entend » (Fellini, 1984, pp. 99-100). Les interventions des pas et des bruitages dans les films de Fellini sont ainsi très réfléchies, et ont toujours une fonction précise, sans jamais adopter une reproduction automatique des gestuelles visuelles. Dans *Les Clowns* par exemple, Fellini n'hésite pas à exagérer tous les bruitages liés aux actions burlesques de ses personnages, tout en délaissant les pas, qui ne semblent pas constituer dans ce film un outil lui permettant de développer son récit burlesque. Au contraire, on peut citer quelques séquences particulières où les pas prennent une place de choix dans la bande son. Dans *Juliette des esprits*, film globalement caractérisé par une utilisation parcimonieuse des pas, on retrouve pendant une séquence la protagoniste en proie à des doutes sur l'infidélité de son mari. Elle décide alors de se rendre chez un détective privé, et contrairement au début du film, on entend très nettement ses pas, nerveux et pressés, qui semblent souligner la place centrale de la séquence dans le développement du personnage. *Huit et demi* est lui relativement plus fourni en termes de bruitages, mais on remarque que d'une part ils sont presque complètement absents pendant les séquences qui constituent les rêves ou les fantasmes du personnage joué par Marcello Mastroianni, et d'autre part on note qu'ils sont très attachés – surtout pour les pas – au protagoniste, et semblent être beaucoup moins marqués pour les autres personnages du récit. De manière générale, on observe chez Fellini une volonté de donner une vraie fonction expressive à tous les éléments qui composent sa bande son, bruitages compris donc. Si l'on a observé jusqu'à maintenant des exemples de films préférant utiliser les bruitages de manière mesurée, cela n'est pas le cas de toutes les œuvres du cinéaste de Rimini. On pense notamment à de nombreuses séquences d'*Amarcord*, et notamment une scène de dispute familiale pendant un déjeuner. Pendant cette scène, par ailleurs très chargée

en paroles, on peut clairement entendre de nombreux bruitages liés aux actions présentes à l'image : couverts, pas, ustensiles de cuisine, bruits de bouche, etc. S'il serait absurde de chercher à attacher un sens narratif particulier à ces banaux sons de la vie quotidienne, on peut facilement affirmer qu'ils s'intègrent très naturellement à la séquence et qu'ils contribuent à établir la frénésie comique de l'une des scènes les plus emblématiques du film. Contrairement à cela, on peut observer au sein du même film des séquences extérieures pendant lesquelles on observe la vie du centre-ville de Rimini, accompagnée par une musique-personnage qui relègue les bruitages au second plan ou les fait disparaître.

Si le cas de Michelangelo Antonioni est comme toujours très intéressant, il nous semble que l'utilisation qu'il fait des bruitages s'inscrit dans une démarche plus générale axée autour d'une esthétique du silence. C'est à ce point précis que nous nous intéresserons maintenant pour clore notre étude théorique.

### **2.3.3 – L'esthétique du silence chez Antonioni**

Parmi les films d'Antonioni présents au sein de notre corpus, on peut observer une nette propension du cinéaste de Ferrare à utiliser le silence comme un outil narratif de premier plan. Au fur et à mesure de ses films, il semble d'ailleurs travailler et développer cette esthétique, qui trouve à notre sens son apogée dans les deux derniers films de sa trilogie anglophone. Comme nous l'avons déjà évoqué à de nombreuses reprises, Antonioni exprime dans tous ses films un malaise évident de ses personnages et un dysfonctionnement de leurs relations au sein d'une société oppressante. Ce qui caractérise très souvent cette société, ou plus généralement l'espace visuel au sein duquel évoluent les protagonistes, c'est un silence glaçant et dévitalisé, ainsi qu'une opposition entre des séquences dites silencieuses et d'autres séquences marquées par un niveau sonore à la limite du supportable. Si l'on observe une nette convergence, sur la question du silence, de tous les films du cinéaste compris dans notre corpus, on peut néanmoins partager, une fois de plus, notre analyse de l'esthétique du silence entre les films italiens, qui se reposent plutôt sur l'opposition silence / bruit que l'on vient d'évoquer, et les œuvres anglophones qui sont caractérisées par une omniprésence du silence.

Les différents films de la tétralogie italienne présentent très souvent des enchaînements entre des environnements sonores d'une part très silencieux et d'autre part excessivement bruyants. Nous avons déjà évoqué les cas de *La Nuit* et du *Désert rouge*, qui comprennent tous deux de nombreuses séquences très bruyantes ou marquées par des éléments ponctuels très forts. Dans *La Nuit*, on peut se rappeler de l'hélicoptère qui vient souvent perturber les déambulations du personnage de Jeanne Moreau, ou du trafic milanais très exagéré et marqué par de nombreux klaxons et moteurs de voiture parfois sur-mixés. Dans *Le Désert rouge*, ce sont évidemment les ambiances industrielles très agressives qui restent dans les mémoires. À ces

séquences qui présentent de manière évidente une société et un environnement sonore très peu agréables, aussi bien pour les personnages que pour l'auditoire, Antonioni oppose des moments vides, parfois en faisant suivre silence et bruit au sein d'une même séquence se déroulant dans le même espace. En cela, le cinéaste de Ferrare établit une perception très subjective de la réalité. On peut par exemple citer une séquence marquante de *La Nuit*, pendant laquelle le personnage joué par Jeanne Moreau (Lidia), fraîchement « rescapé » du trafic milanais et d'une énième intervention sonore très forte de l'hélicoptère, assiste à une rixe entre deux jeunes hommes. Ce moment est accompagné par un silence de pierre, des ambiances inexistantes, et comprend pour seule présence sonore des bruitages sous-mixés et incomplets de la bagarre, observée de près par d'autres jeunes hommes eux aussi entièrement silencieux. Cela confère à la séquence une force particulière, en donnant à voir un groupe de jeunes gens de la classe populaire comme une masse silencieuse, dévitalisée et amorphe, qui se fond dans un environnement sonore tout aussi silencieux. De manière générale, on peut observer qu'Antonioni cherche par tous les moyens à rendre la ville de Milan suffocante pour Lidia. Par moments, c'est le trafic très fort qui porte cette volonté ; pendant d'autres extraits, cette même ville – filmée à des endroits équivalents voir identiques et animés par le même trafic – devient complètement silencieuse mais reste tout aussi écrasante pour la protagoniste, qui semble, quel que soit l'environnement sonore qui l'entoure, toujours animée par un sentiment d'angoisse et d'insécurité. Antonioni installe ainsi deux types d'ambiances sonores qui sont en apparence opposées mais qui finissent en fait par s'inscrire dans un même processus d'oppression des personnages. On peut par ailleurs facilement étendre ce type d'analyse aux trois autres films de la tétralogie.

Pendant les nombreuses séquences de silence, Antonioni cherche par tous les moyens à souligner ce silence et l'absence de vitalité du décor en général, et il arrive qu'au sein d'une séquence identifiée comme silencieuse, il procède à des interventions sonores assez nettes venant souligner le vide qui les entoure. Les interventions ponctuelles du fameux hélicoptère de *La Nuit* s'inscrivent souvent dans cette logique. Par ailleurs, la séquence d'ouverture de *L'Éclipse* illustre très bien ce genre de pratique. La scène décrit la séparation d'un couple, et on assiste à une confrontation qui commence dans la maison du personnage joué par Francisco Rabal (Riccardo), et se poursuit ensuite avec une longue marche jusqu'à l'appartement du personnage joué par Monica Vitti (Vittoria). Tout au long de la séquence, on peut observer assez nettement que le son n'existe que dans la sphère proche des deux personnages et plus particulièrement de celui de Vittoria. Une conséquence directe de ce procédé est l'importance plutôt insolite donnée aux bruitages, minutieusement montés et presque sur-mixés, et qui viennent contraster avec l'absence d'ambiances sonores des espaces complètement silencieux et tristement dévitalisés qui nous sont donnés à voir. Les rares autres interventions sonores de la séquence comprennent par exemple un ventilateur qui disparaît de la bande son dès que les deux personnages s'en éloignent un peu, ou encore la voiture de Riccardo que l'on voit arriver au loin mais que l'on finit par entendre uniquement lorsqu'elle arrive à hauteur de Vittoria. Plus généralement,

on observe que le silence antonionien se construit à travers sa filmographie par une absence partielle ou totale du hors-champ, qui constitue très souvent la masse sonore qui permet de donner vie à un espace audiovisuel cohérent d'un point de vue naturaliste. Antonioni utilise le silence pour caractériser une société qu'il semble vouloir remettre en question, et il donne ainsi naissance à un élément qui devient de film en film une caractéristique emblématique de sa représentation de la réalité.

Au sein de sa trilogie anglophone, Antonioni semble progressivement abandonner l'opposition que l'on vient de décrire, et se dirige vers une omniprésence du silence. Dès *Blow-Up*, on observe que parallèlement aux séquences intérieures et aux séquences du parc que l'on a déjà décrites et qui, au-delà du vent et de la musique, sont caractérisées par une épure de la bande son, les nombreuses séquences urbaines semblent avoir abandonné les parenthèses bruyantes qui caractérisaient les films de la tétralogie italienne. En effet, les déambulations du photographe Thomas sont accompagnées par une présence très discrète de la ville. Si l'on entend bien certains bruits urbains comme des moteurs de voiture ou des discussions de passants, on peut observer que toutes ces interventions ont un niveau sonore très faible, ne correspondant pas aux actions visuelles. Antonioni met ainsi en place un environnement urbain très étrange et tristement dévitalisé, qui confronte le public à une démarche globale très froide, à l'image du cynisme de tous les instants et du manque de dynamisme du personnage joué par David Hemmings. On observe par ailleurs que la sphère sonore proche des personnages, que l'on évoquait pour *L'Éclipse*, n'existe plus : par exemple, le moteur de la voiture de Thomas est aussi peu fort que ceux des autres voitures croisées, et les bruitages associés aux actions du protagoniste sont soit sous-mixés soit absents. Au lieu d'opposer ses personnages à l'environnement du film, comme il le faisait dans ses précédentes œuvres, Antonioni entame dans *Blow-Up* une esthétique du silence plus homogène. Le silence finit par engloutir les actions des protagonistes, qui se retrouvent traité.e.s au son comme le décor amorphe qui les entoure, et avec un minimalisme de montage son et de mixage porté jusqu'au silence le plus total dans ses moments les plus extrêmes, que l'on retrouve principalement dans *Zabriskie Point* et *Profession : reporter*.

En effet, ces deux films constituent en quelque sorte l'apothéose de l'esthétique du silence dans l'œuvre d'Antonioni. La présence de certains éléments sonores devient par moments l'exception au milieu d'un décor vide de toute autre son. Dans *Zabriskie Point*, bien que l'on puisse observer au début du film quelques séquences rappelant le traitement urbain de *La Nuit*, le film bascule très rapidement dans un silence de plus en plus marqué, qui semble accompagner la rencontre et la cavale sans but précis de ses deux protagonistes (Mark et Daria). Avant d'étudier l'association du silence avec la relation entre les deux protagonistes, on peut évoquer une séquence emblématique du film, qui intervient avant la rencontre entre les deux personnages, et ayant déjà été largement analysée dans la littérature. On assiste lors de la scène en question à une fusillade entre la police et des étudiant.e.s. Cette séquence est caractérisée par un silence parfaitement antinaturaliste, et les seules

interventions sonores que l'on peut noter sont toutes objectivement sous-mixées par rapport à leurs sources visuelles. On entend ainsi de discrets bruits de pistolets, et quelques très faibles sons de verre cassé. Les déplacements des personnages – et plus particulièrement de Mark, qui prend la fuite en courant après avoir été aperçu à côté du corps d'un policier abattu – sont presque entièrement silencieux. Antonioni préfère laisser la brutalité de la scène s'exprimer par un silence de plomb, glaçant, plutôt que par une reconstitution naturaliste de tous les événements sonores. Suite à cette séquence, on observe que le film s'engouffre de plus en plus dans un silence très marquant. Une grande partie du récit se déroule dans de grands espaces naturels, certes désertiques, mais qui dans un optique de montage son naturaliste seraient représentés par des éléments naturels tels que du vent, des bruits d'animaux ou d'insectes, etc. Antonioni, lui, préfère rendre ces grands espaces entièrement silencieux, et par conséquent on assiste tout au long du film à certaines séquences contemplatives étant littéralement vides de tout son. Antonioni pousse ainsi son utilisation du silence à l'extrême, et fait évoluer ses protagonistes au sein d'un décor qui semble être une métaphore de leur détresse intérieure. Comme nous l'avons évoqué en conclusion du précédent paragraphe, on observe que les personnages principaux deviennent souvent des corps quasiment inanimés d'un point de vue sonore. Les bruitages associés à Mark et Daria se font ainsi très rares. On entend parfois des pas très discrets pour appuyer quelques interventions, mais plus le film avance, plus il tend à effacer les présences corporelles de ses deux protagonistes, dans une démarche qui trouve son climax lors d'une scène de sexe. Pendant cette séquence qui se déroule au milieu de la vallée de la mort, les corps des deux protagonistes deviennent complètement silencieux – comme le reste de la bande son à ce moment-là – et au bout d'un court temps, une musique clairement identifiée comme extra-diégétique vient accompagner la scène. Antonioni prend une fois de plus le public à contrepied, et fait d'une scène qui aurait pu être caractérisée par son intimité et sa proximité aux personnages, un moment d'extrême étrangeté. On peut tout de même noter que si le film évolue vers un silence de plus en plus surplombant, Antonioni opère un net virage dans la dernière partie de son film, beaucoup plus animée au son. On peut notamment évoquer une course poursuite entre Mark et la police qui se finira par la mort du jeune homme, et la séquence finale du film, véritable catharsis pour les spectateur.rice.s et pour Daria, lorsque celle-ci imagine l'immense villa de son patron et supposé amant détruite par une série d'explosions au très fort niveau acoustique. Malgré cette effusion sonore finale, *Zabriskie Point* ne se construit pas selon une alternance entre silence et bruit qui caractérise les films de la tétralogie italienne. Au lieu de cela, Antonioni installe dans son film américain une omniprésence du silence qui sera en quelque sorte « résolue » par la fin du film. Le cinéaste de Ferrare développe encore plus son exploitation du silence dans *Profession : Reporter*, très similaire à *Zabriskie Point* du point de vue du développement de l'intrigue (de manière caricaturale, un homme en cavale se dirige inéluctablement vers une issue fatale, et sera rapidement rejoint par une femme qui deviendra au fur et à mesure du film la réelle protagoniste). Ce qui différencie les deux œuvres dans le développement de l'esthétique du silence, c'est que le film joué par Jack Nicholson et Maria Schneider

ne comporte aucune catharsis sonore pendant ses séquences finales. Au lieu de cela, *Professione : reporter* propose un plan-séquence de fin rempli de questionnements, générés en grand partie grâce à de petites interventions sonores qui émergent au milieu du silence généralisé, devenu caractéristique de la réalité subjective d'Antonioni.

Si cette esthétique est une particularité du cinéma d'Antonioni, on peut remarquer chez d'autres cinéastes des utilisations plus ponctuelles du silence en tant qu'élément primordial de la bande son. Pour autant, une analyse semblable à celle que nous venons de faire pour Michelangelo Antonioni serait bien moins évidente et ne nous semble pas pertinente. Néanmoins, il nous semble intéressant de citer deux exemples provenant du travail d'Ettore Scola, qui tout en produisant une œuvre radicalement différente de celle de Michelangelo Antonioni, s'approche ponctuellement de la pratique du cinéaste de Ferrare par l'utilisation du silence. Le premier exemple concerne son film vainqueur du prix de la mise en scène au Festival de Cannes de 1976, *Affreux, sales et méchants*. Sous le ton de la comédie, le film décrit la vie d'une famille très nombreuse dans un bidonville de la périphérie de Rome. Scola montre dans son œuvre une classe sociale délaissée de la société romaine et italienne, et il semble utiliser le silence comme un précieux allié pour établir la mise en scène de son étude sociale. Comme dans la tétralogie d'Antonioni, le film alterne des séquences caractérisées par un grand silence, pendant lesquelles on voit souvent des plans larges qui filment le triste et insalubre paysage du bidonville, et des séquences très bruyantes, faites de cris, de bruits de moteurs de motos, ou de sons très forts et désagréables de trains et avions qui entourent et survolent sans cesse le bidonville. On retrouve ainsi une alternance entre silence et bruit qui rappelle celle d'Antonioni, décrivant une société qui, bien que très différente et socialement opposée à la classe sociale filmée par le cinéaste de Ferrare, semble elle aussi écraser ses personnages et leur quotidien. On peut par exemple citer une scène emblématique, située au début du film, et durant laquelle on voit un très grand nombre d'enfants enfermés et jouant dans un « parc » pendant que leurs parents et leurs fratries plus âgées se consacrent aux activités quotidiennes. Cette séquence est marquée par un silence complet des enfants – alors même que leurs cris et déplacements sont évidents à l'image – uniquement accompagné.e.s par une musique très discrète. On finira par entendre le son des enfants qui jouent en hors-champ lorsque la caméra les abandonne pour aller filmer d'autres activités du bidonville. Cette séquence semble parfaitement capturer la condition sociale de ces enfants, promis à un avenir sans espoir et dont la vitalité est métaphoriquement coupée par Scola, qui parvient ainsi à imager et sonoriser son propos en utilisant le silence comme un vecteur narratif et expressif.

On retrouve le silence comme un élément de premier plan de la narration sonore d'*Une journée particulière*. On peut grossièrement classer les interventions sonores du film en deux catégories principales : d'une part les voix de Marcello Mastroianni et Sophia Loren, et d'autre part la radio propagandiste du régime fasciste, qui au moyen d'une utilisation sur-mixée constitue le troisième personnage du film. La

totalité du récit se déroule dans deux appartements d'une résidence vide, du fait de la participation de toute sa population à un défilé fasciste. Seul.e.s les deux protagonistes et la gardienne de la résidence se trouvent dans le lieu de l'action. En cela, il n'est pas étonnant que le film adopte des moments de silence relativement marqués. Néanmoins, on observe que l'utilisation que fait Scola du silence est très maîtrisée, et agit en écho à la présence très fréquente de la radio fasciste. Pendant les très rares moments où la radio arrête d'émettre, et où les deux protagonistes ne parlent pas, on peut remarquer l'extrême silence qui caractérise le décor du film, en fort contraste avec l'oppression de tous les instants qu'applique la radio fasciste aussi bien aux personnages qu'au public. Ces moments de silence furtifs semblent représenter métaphoriquement, à l'instar du précédent exemple, le répit et l'espoir impossible des deux protagonistes, tout en décrivant la tristesse et l'absence de vie d'une résidence qui symbolise l'endoctrinement du peuple italien par le régime fasciste. Si Ettore Scola utilise lui aussi le silence comme un outil important de la narration sonore de certains de ses films, précisons tout de même que les œuvres d'Antonioni et de Scola diffèrent sur de nombreux points.

Comme nous avons pu le remarquer tout au long de notre étude, les différents films de notre corpus font émerger des procédés que l'on peut assez nettement rapprocher d'un point de vue théorique, et qui s'expriment par des formes parfois similaires, et parfois différentes. Finalement, ce qui caractérise les œuvres que l'on a étudiées, c'est une volonté commune des cinéastes d'utiliser la bande son comme un outil expressif de premier plan dans l'élaboration de leurs réalités subjectives respectives.

## **Troisième partie : réalisation d'un court-métrage**

Nous avons au sein de notre deuxième partie observé et étudié de nombreux procédés que les cinéastes de notre étude utilisent comme des outils esthétiques primordiaux de leur mise en scène et de leur esthétique. Pour des raisons que nous expliquerons dans les paragraphes qui suivent, nous avons réalisé un court-métrage visant à mettre en œuvre et tester la perception et l'acceptation de certains de ces procédés auprès d'un public contemporain. Voici un lien pour pouvoir visionner le court-métrage : <https://youtu.be/21EzmdoCVXc> (VOSTFR)

<https://youtu.be/IFS9qfngLMq> (VO)

### **3.1 – Exposé du projet**

#### **3.1.1 – Présentation générale**

Nous avons réalisé un court-métrage, d'une durée de 7 minutes, dont le scénario est disponible en annexe. Avec ce court-métrage sont testés deux des procédés que l'on a analysés, et qui nous semblent particulièrement représentatifs de la question d'étude qu'est l'élaboration d'une réalité subjective : la post-synchronisation (dont nous définirons l'esthétique particulière dans les prochaines sous-parties) et la musique-personnage.

La réalisation de ce court-métrage nous a semblé nécessaire pour deux raisons principales. D'une part, la quasi-totalité des films qui composent le corpus de notre étude sont des longs-métrages (l'unique exception étant *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini, d'une durée de 34 minutes). La création artistique et plus particulièrement sonore de ces œuvres s'établit donc sur un format long. La mise en évidence des procédés que l'on veut soumettre à un public en serait donc assez difficile dans le cadre de tests de visionnage et d'écoute qui ne sauraient être trop longs. En effet, la mise en place d'un protocole d'écoute, pour un public qui n'a pas forcément une connaissance détaillée du cinéma italien des années 1960-70, se doit d'être concise et la plus visée possible, dans le but d'obtenir une concentration maximale, et des observations les plus pertinentes possibles. En cela, la réalisation d'un court-métrage, dont les procédés de création sonore sont pensés pour être perçus et analysables sur un format court, nous a semblé une solution adaptée.

D'autre part, le visionnage d'un film des années 1960-70 peut provoquer un certain « relâchement » dans l'écoute et l'acceptation de certains procédés, différents de ceux utilisés dans la majorité des productions audiovisuelles de nos jours. Lors d'une écoute d'extraits désolidarisés du film, ces procédés pourraient être perçus de manière réductrice comme des défauts techniques. On pense notamment à la post-synchronisation ne recherchant pas un synchronisme labial, qui a facilement pu être

classée, même à l'époque de sortie des films, comme un simple défaut de doublage. L'acceptation et l'analyse d'une telle pratique, lors d'un visionnage d'extraits, en seraient particulièrement altérées, pour un public qui n'est par ailleurs pas nécessairement éveillé à la question. En cela, la réalisation d'un court-métrage, dans sa totalité, et dont le public a la connaissance qu'il a été réalisé à notre époque, permettra de pouvoir recueillir des retours d'expérience les plus précis et pertinents possibles.

### **3.1.2 – Cadre du court-métrage**

Comme nous avons pu le voir dans les chapitres précédents, la réalité subjective que cherchent à mettre en œuvre les cinéastes de notre étude est par définition propre à chacun, et chaque situation. Dans le cadre de notre expérience, il est donc nécessaire de définir la situation que l'on veut mettre en place, pour pouvoir ensuite définir au mieux le cadre d'étude des procédés que l'on veut tester.

Le scénario décrit une scénette de la vie quotidienne, en plein été, entre une mère, son fils et son neveu. L'objectif du court-métrage est de réaliser cette scène avec un filtre burlesque, en grossissant le trait de caractère de chaque personnage pour établir une représentation comique et fantasmée d'une scène de famille italienne, située à une époque vaguement définie (avant les années 2000, seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle largement entamée). Les procédés sonores utilisés sont donc réalisés dans le but d'obtenir un effet comique, qui enlève toute crédibilité naturaliste aux personnages, tout en essayant de construire une situation attachante à laquelle chaque spectateur.rice peut s'identifier ou en tout cas sentir une certaine proximité aux personnages.

### **3.1.3 – Méthodologie expérimentale : définition et caractérisation des procédés à tester**

#### **3.1.3.1 – La post-synchronisation**

La réalisation de la post-synchronisation a été effectuée sans souci de synchronisme labial parfait au sein d'une même réplique. Néanmoins, la post-synchronisation a été réalisée en prenant en compte qu'il est important de ne pas brusquer le.la spectateur.rice avec des procédés trop expérimentaux, qui auraient un effet inverse sur le retour d'expérience que l'on souhaite obtenir, ainsi que sur l'esthétique globale du court-métrage. Ainsi, l'asynchronisme des post-synchronisations ne s'étend pas en-dehors de l'étendue de la réplique visuelle : un personnage ne parle donc plus une fois qu'il a définitivement fermé la bouche, et de même il ne commence pas sa réplique avant de l'avoir entamée à l'image. Néanmoins, une certaine marge de montage, qui ne dépasse pas la seconde, a parfois été utilisée,

pour des raisons évidentes de dissonance de rythme entre le mouvement des lèvres et la réplique entendue.

La post-synchronisation a été effectuée dans le but d'obtenir l'effet burlesque et stéréotypé impliqué par la situation que l'on a voulu exprimer dans le film. Elle vient accentuer les traits de caractère de chaque personnage. Pour la mère, qui est le stéréotype d'un personnage colérique à l'excès, la post-synchronisation cherche à obtenir une voix enrouée, entamée par des cris à répétition et une grande fatigue, lorsqu'elle crie sur son fils. Cette voix accompagne un visage toujours marqué par un agacement prononcé. À l'inverse, pendant les interactions avec son neveu, la voix de la mère prend des accents bien plus doux et gentils. Pour le personnage du fils, la post-synchronisation cherche à obtenir une voix paresseuse et grave, en adéquation avec le personnage de bon-à-rien oisif et imperturbable. Enfin, le travail vocal pour le personnage du neveu est réalisé dans un souci de rendre compte de son hypocrisie sur-jouée, en lui donnant une voix cristalline et très articulée. Plus généralement, la post-synchronisation a été réalisée dans le but d'obtenir une esthétique vocale très marquée, en plaçant les voix au premier plan sonore, et sans chercher à les intégrer de manière naturaliste au décor de l'appartement, tout en leur donnant un timbre « agréable », marqué par une prise de son et un traitement fréquentiel qui visent à mettre en place une écoute agréable d'une composante sonore sur laquelle se repose une grande partie de la bande son et de la narration sonore.

Nous avons donc cherché à construire des personnages stéréotypés par l'association et l'interaction de leurs mimiques visuelles et de leurs interventions vocales, qui bien que réalisées en deux temps présentent toutes deux une même volonté de caricature et de ton burlesque. En cela, nous voulons examiner si une telle construction de personnages, d'abord visuelle au tournage puis vocale en post-production, visant une symbiose de ton entre image et son plutôt qu'une symbiose naturaliste des deux éléments, permet de véhiculer la sensation recherchée. Nous tâcherons d'examiner si la post-synchronisation, de par son mixage antinaturaliste et son asynchronisme labial, est un élément tout d'abord perçu, et si oui, s'il est dérangeant pour le sujet et éventuellement classé comme un défaut de production, ou au contraire s'il est accepté comme tel et comme un artifice créatif particulier de la narration sonore.

### **3.1.3.2 – La musique-personnage**

Pour ce qui est de la musique-personnage, l'objectif du court-métrage a logiquement été de lui donner une place particulière dans la narration audiovisuelle, comme nous avons déjà pu longuement la décrire dans le paragraphe que nous consacrons à sa définition. Pour cela, le but a été dans un premier temps d'établir un scénario, puis un montage son et un mixage qui ne la rendent jamais clairement identifiable comme intra ou extra diégétique. D'une part, la musique n'a pas de source

ancrée dans l'espace visuel du récit, et elle n'est jamais mixée dans le but d'obtenir un effet hors-champ ou radio par exemple. D'autre part, l'objectif a été d'établir une claire interaction entre la musique et les personnages, en lui donnant, au mixage, une place narrative et sonore équivalente à la post-synchronisation, et en introduisant des interactions évidentes avec les personnages : chant, danse, mimiques, etc.

Avec cette utilisation de la musique, nous avons souhaité interroger la perception que peut avoir un auditoire face à une musique qui ne serait pas fixée dans les deux cases intra et extra diégétique qu'on lui octroie classiquement. Nous essayerons de comprendre si l'espace intermédiaire que l'on cherche à obtenir est compris comme tel par le public, et si celui-ci cherche ensuite à donner une caractérisation nouvelle à la musique.

Dans le cas contraire où le spectateur ne serait pas réceptif à une caractérisation éloignée des frontières de la diégèse, nous chercherons à comprendre comment le sujet perçoit alors la musique : par une sensation d'incompréhension, par une volonté de la rattacher à une place intra ou extra diégétique malgré tout, ou si simplement le spectateur ne se pose pas la question et accepte la musique sans chercher à lui trouver une définition particulière.

### 3.1.3.3 – Justification du choix des deux procédés

Il est important de noter que, bien que les deux procédés soient de nature évidemment différente, ils sont tous deux mis en place avec un même objectif, c'est-à-dire l'expression d'une réalité subjective. En cela, ils sont faits pour marcher en harmonie l'un avec l'autre, et il nous semble que leur mise en place commune au sein du même court-métrage n'a pas d'effet de masquage de l'un pour l'autre. Leur nature bien différente, et leur présence continue (ou presque pour la musique) au sein du court-métrage, permet que leur perception distincte n'en soit pas altérée.

La perception des autres procédés de mise en scène que nous avons observés est moins évidente au sein d'un court-métrage, et plus généralement pour un public diversifié qui n'aura pas de prérequis de connaissance du cinéma italien. Par exemple, l'utilisation parcellaire des bruitages – éléments très ponctuels et qui ont peu vocation à être situés au premier plan sonore – peut difficilement être mise à l'étude au sein d'un court-métrage d'une durée aussi brève, et qui met en place sur toute sa durée les deux autres procédés que l'on a décrits. Par ailleurs, comme nous avons pu le citer déjà deux fois auparavant, « il est des bruits [comme les pas] que le spectateur ajoute par son ouïe mentale, nul besoin de les souligner » (Fellini, 1984, pp. 99-100). Le test auditif d'éléments qui n'ont pas nécessairement vocation à être entendus et dont la présence serait peut-être fantasmée au terme d'un bref visionnage, se pose donc comme délicate à réaliser. C'est pourquoi nous avons fait le choix de centrer notre expérimentation sur la post-synchronisation et la musique. Néanmoins, dans la

réalisation du court-métrage, nous avons utilisé ce procédé, pour établir une esthétique cohérente qui puisse offrir des conditions de visionnage optimales aux sujets. Par le biais de questions ouvertes que nous détaillerons dans les prochains paragraphes, nous pourrions éventuellement observer des remarques sur la question, sans pour autant avoir pour objectif de tester le procédé.

## **3.2 – Présentation des résultats**

### **3.2.1 – Cadre des tests**

Les tests de visionnage ont été effectués par deux moyens : un visionnage en salle de projection de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière avec un DCP, et des visionnages en ligne via un lien Google Forms, en ayant le prérequis que le film soit visionné avec au minimum un écran d'ordinateur ou de tablette, et un casque ou des enceintes (téléphones, écouteurs, haut-parleurs d'ordinateur et tablette n'étaient pas acceptés). Nous verrons dans la présentation des résultats que la différence de visionnage présente une influence sur certains paramètres.

Le test était présenté comme faisant partie d'un mémoire inscrit dans le thème du cinéma italien, sans dévoiler le sujet précis. Néanmoins, un certain nombre de personnes étaient au courant du fait que le sujet traite en partie la post-synchronisation, de par des discussions que nous avons pu avoir avec des ami.e.s et connaissances bien avant le déroulement de ces tests. Nous verrons par la suite que ce paramètre a pu jouer de manière non négligeable sur la perception de la post-synchronisation.

Après le visionnage, les sujets devaient répondre à un questionnaire. Certaines questions relevaient d'informations personnelles sur les sujets, et d'autres sur leur ressenti vis-à-vis du court-métrage. Voici le détail des questions :

- Informations personnelles :

- âge, nationalité(s), profession ou domaine d'études

- Connaissez-vous le sujet précis (au-delà de son ancrage dans le cinéma italien) de mon mémoire avant de voir le film et de répondre à ce questionnaire ? Si oui, expliquez brièvement ce dont vous savez du mémoire.

- Quel sont les films que vous avez l'habitude de voir, et quel sont les genres de cinéma que vous préférez ? Aussi, le cinéma italien vous est-il familier (et plus particulièrement les films italiens sortis avant les années 1980) ?

- Avez-vous eu besoin de lire les sous-titres ?

- Avec quel matériel/installation d'image et son avez-vous vu ce film ?

• Questions relatives au film :

1 – Ce film vous a-t-il amusé ? Si oui, seriez-vous en mesure de donner des raisons pour lesquelles le film vous a amusé ?

2 – Plus généralement, y a-t-il des particularités du film, quelles qu'elles soient (esthétiques, techniques, scénaristiques, etc.) qui vous ont interpellé.e et/ou marqué.e et/ou perturbé.e ? Si oui, pourriez-vous citer ces particularités, et tenter d'expliquer pourquoi elles vous ont particulièrement interpellé.e ?

3 – Diriez-vous de ce film qu'il est réaliste ? Expliquez votre réponse.

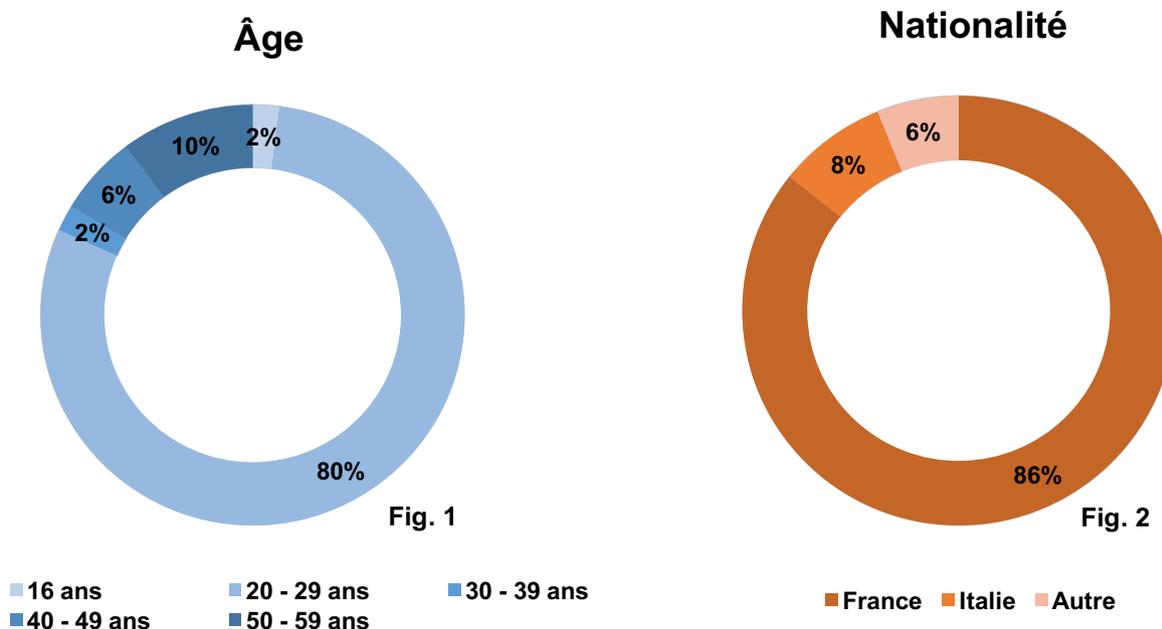
4 – Qu'avez-vous pensé des voix des personnages, et avez-vous des remarques particulières à faire à ce sujet ? (Si vous pensez avoir déjà répondu à cette question à travers certaines de vos réponses aux questions précédentes, vous pouvez passer cette question. Vous pouvez aussi passer la question si elle ne vous inspire aucune réponse).

5 – Qu'avez-vous pensé de la musique au sein du film, et avez-vous des remarques particulières à faire à ce sujet ? (Même précision que pour la question précédente).

Certaines questions relevant des informations personnelles étaient introduites dans le questionnaire au milieu des autres questions. Cependant, les questions relatives au court-métrage apparaissaient dans cet ordre précis, et les sujets n'avaient notamment accès aux deux dernières questions qu'une fois que les réponses aux questions précédentes étaient soumises. En cela, nous avons d'abord voulu poser des questions très ouvertes pour ne pas diriger les sujets vers des réponses influencées par une quelconque formulation trop précise, pour ensuite évoquer la voix et la musique de manière un peu plus dirigée, sans pour autant préciser des intitulés de procédés qui auraient eux aussi influencé les réponses des sujets.

### 3.2.2 – Profil des participant.e.s et analyse de leurs paramètres

49 personnes ont participé à ce test d'écoute. Voici les différentes répartitions des participant.e.s en fonction des différents critères d'informations personnelles.



Tou.te.s les participant.e.s ont répondu à ces deux demandes d'information. La moyenne d'âge est de 27 ans, la valeur médiane est de 23 ans. Ces deux graphiques montrent la grande majorité d'une part de participant.e.s entre 20 et 29 ans, et d'autre part de participant.e.s français.e.s (précisons que 5 des sujets de nationalité française possèdent une double nationalité sans pour autant qu'elle ne soit italienne). En cela, il ne nous sera malheureusement pas possible, dans le cadre de cette étude, de proposer une réflexion quant à l'influence de la culture, qu'elle soit due à un pays (notamment en écho à notre partie 1.2) ou à la génération, sur le visionnage et l'acceptation de procédés particuliers. D'autre part, l'ensemble des sujets n'étant pas de nationalité italienne a eu besoin de lire les sous-titres pendant le visionnage du film. Nous ne pourrions donc pas non plus étudier une éventuelle influence des sous-titres, bien qu'elle semble évidente, les proportions étant bien évidemment trop disproportionnées (92% - 8%).

### Profession / Domaine d'études

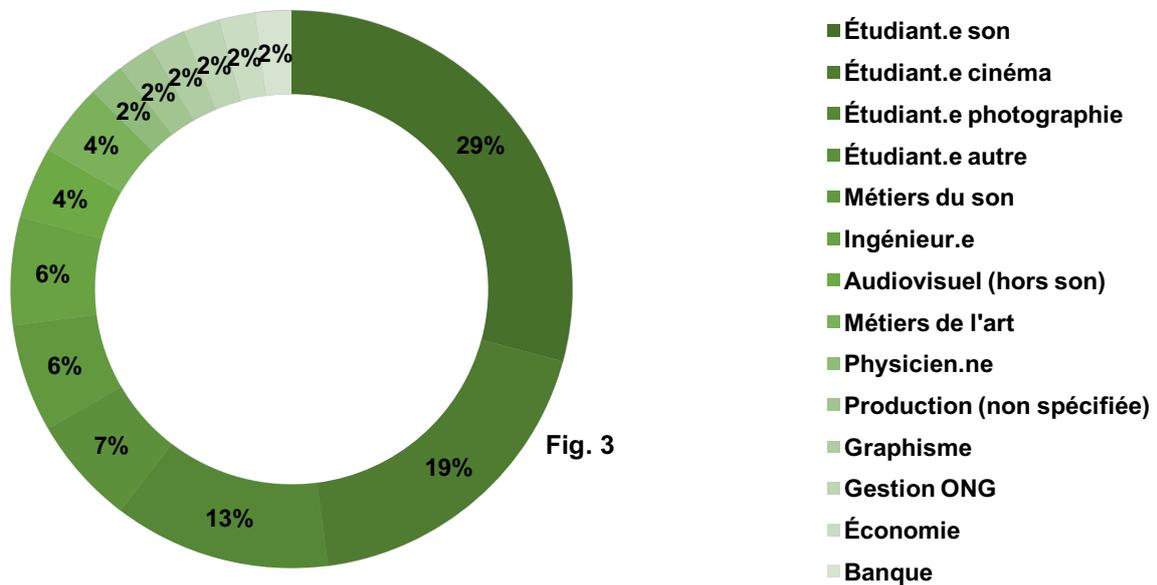


Fig. 3

### Type de visionnage

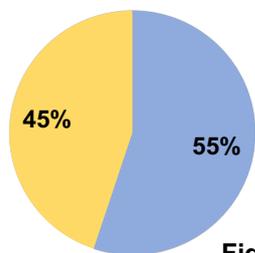


Fig. 4

■ Projection DCP ■ Domestique

### Connaissance du sujet

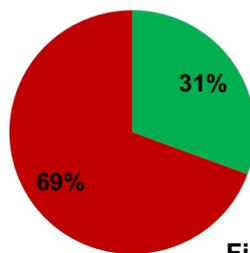


Fig. 5

■ Oui ■ Non

### Familiarité cinéma italien (60-70)

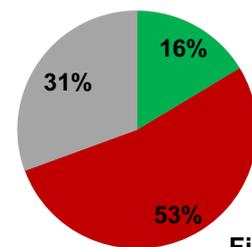


Fig. 6

■ Oui ■ Non ■ Un peu

En ce qui concerne la profession ou le domaine d'étude, nous observons donc une répartition de 35% de sujets concernés par le domaine du son, 36 % de sujets concernés par le domaine de l'audiovisuel (hors son), et 29% de sujets n'ayant pas de rapport avec l'audiovisuel. Malgré une légère disproportion, ces pourcentages pourront nous permettre d'éventuellement observer des tendances dans la perception et l'appréciation des procédés testés.

En ce qui concerne le type de visionnage, les visionnages de type domestique ont été en très grande majorité effectués avec un écran d'ordinateur et un casque ou des enceintes. Parmi les 22 personnes concernées, deux ont visionné le film sur une tablette avec un casque, et une sur une télévision avec des enceintes. Encore une fois, le très faible nombre de personnes n'ayant pas visionné le film à l'aide d'un ordinateur ne nous permet pas d'observer une tendance propre à la tablette ou à la télévision, et d'autre part les réponses des trois personnes concernées ne se démarquaient pas des autres par les remarques effectuées. En cela, il nous a semblé que le classement via une unique catégorie « domestique » pour tous les sujets concernés était plus pertinent que de séparer l'étude en trois catégories très semblables et très difficilement différenciables.

Enfin, la familiarité avec le cinéma italien ne concerne pour le graphique en question que le cinéma avant les années 1980 (donc utilisant largement la post-synchronisation). Cette catégorie montre une assez nette disproportion dans la répartition des sujets, d'autant plus que la catégorie « un peu » concerne des personnes ayant vu quelques films italiens des années concernées, une petite dizaine tout au plus. Par ailleurs, nous avons remarqué que cette proportion se retrouve de manière très stable dans chacune des catégories d'analyse qui vont suivre. Nous ne prendrons donc pas en compte ce paramètre pendant nos analyses.

### 3.2.3 – Amusement des participant.e.s

#### Ce film vous a-t-il amusé ?

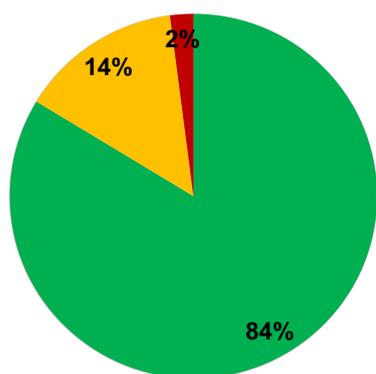


Fig. 7

■ Oui ■ Plus ou moins ■ Non

#### Éléments provoquant l'amusement

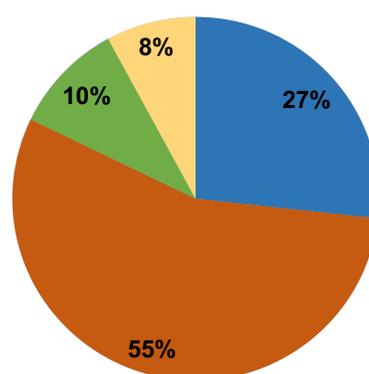


Fig. 8

■ Ambiance générale agréable  
 ■ Éléments comiques  
 ■ Voix et dialogues  
 ■ Musique

### Ambiance générale

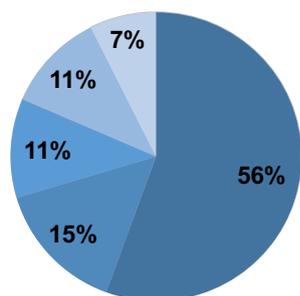


Fig. 9

- Lègerté, jovialité
- Familiarité, identification
- Théâtralité
- Nostalgie
- Oisiveté

### Voix et dialogues

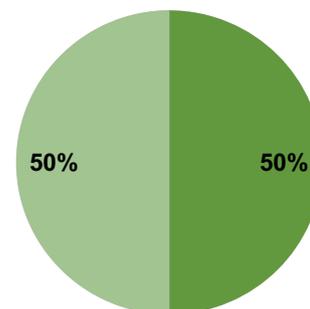


Fig. 11

- Acoustique et timbre des voix
- Dialogues

### Éléments comiques

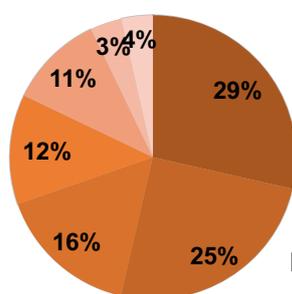


Fig. 10

- Caricature, exagération
- Ton burlesque, idiot
- Danse
- Comique de geste
- Absurdité
- Comique de répétition
- Imprévisibilité

## 3.2.4 – La post-synchronisation

### 3.2.4.1 – Perception de la post-synchronisation

Dans cette partie nous nous concentrerons sur la perception du phénomène de post-synchronisation et / ou d'asynchronisme labial (le mot post-synchronisation englobera dans cette partie les deux phénomènes, sauf mention contraire). En analysant les résultats de notre étude, nous nous sommes aperçus que les 15 personnes ayant connaissance du sujet ont toutes évoqué à travers le questionnaire la post-synchronisation. Cela montre que pour tenter d'évaluer la perception du phénomène, il est nécessaire de ne pas prendre en compte ces 15 personnes. Les graphiques de ce paragraphe portent donc sur les 34 autres sujets. Notons par ailleurs cela modifie les proportions entre les trois domaines professionnels que l'on évoquait : on obtient alors 21% de sujets dans le domaine du son, 47 % dans le domaine de l'audiovisuel, et 32% « autres ».

**Perception (salle de projection)**

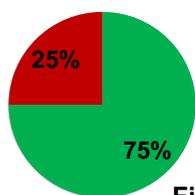


Fig. 12

■ Oui ■ Non

**Sujets (salle de projection)**

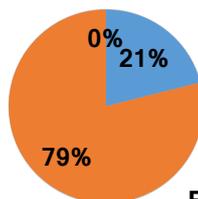


Fig. 13

■ Domaine du son  
■ Domaine de l'audiovisuel  
■ Autres

**Perception relative (projection)**

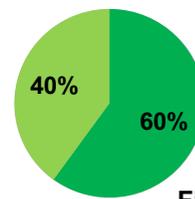


Fig. 14

■ Remarquée +  
■ Remarquée -

**Perception (domestique)**

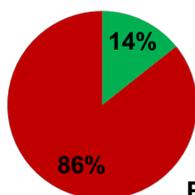


Fig. 15

■ Oui ■ Non

**Sujets (domestique)**

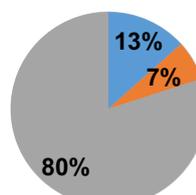


Fig. 16

■ Domaine du son  
■ Domaine de l'audiovisuel  
■ Autres

La figure 14 ne concerne que les personnes ayant remarqué la post-synchronisation en salle de projection. « Remarquée + » signifie que le/la participant.e a évoqué la post-synchronisation sans être invité.e à parler de la voix (donc le sujet l'a évoquée à travers les 3 premières questions), « remarquée - » signifie que le sujet a évoqué la post-synchronisation en réponse à la question 4 qui mentionnait plus précisément la place de la voix dans le court-métrage.

**Post-synchronisation perçue**

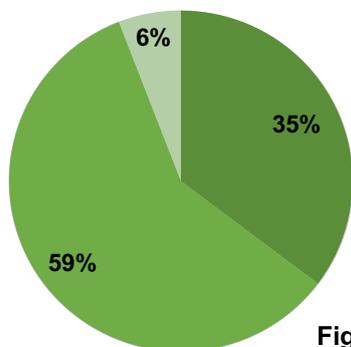


Fig. 17

■ Domaine du son  
■ Domaine audiovisuel  
■ Autres

**Post-synchronisation non perçue**

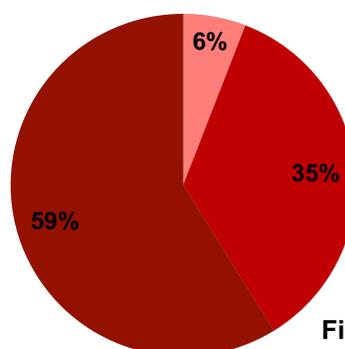


Fig. 18

■ Domaine du son  
■ Domaine de l'audiovisuel  
■ Autres

### Critères de perception

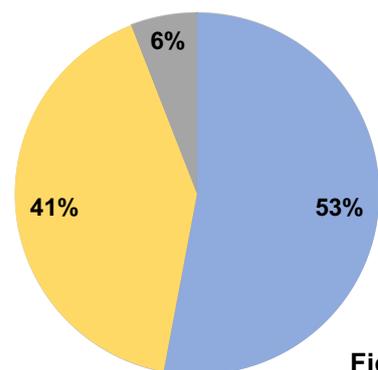


Fig. 19

- Esthétique des voix
- Asynchronisme labial
- Les deux

Pour le graphique ci-contre, parmi les sujets ayant perçu la post-synchronisation, ou l'asynchronisme labial sans forcément relier le phénomène à de la post-synchronisation, nous avons déterminé en fonction des réponses au questionnaire si les sujets remarquaient les voix plutôt par leur mixage, leur (non) acoustique, leur niveau, etc., ou si les participant.e.s étaient plutôt marqué.e.s par l'asynchronisme labial.

### 3.2.4.2 – Appréciation de la post-synchronisation

Dans cette partie, nous exposerons les types de retours effectués qui jugent le ressenti, positif ou non, par rapport à la post-synchronisation. À partir de cette partie, nous réintégrant les participant.e.s au courant du sujet du mémoire, car il est ici question d'évaluer un ressenti et une appréciation. La connaissance du sujet n'influe donc pas ou peu sur une impression positive ou négative. Notons que cette partie ne prend bien évidemment pas en compte les sujets n'ayant pas perçu la post-synchronisation, ce qui remodèle encore une fois la proportion de sujets de cette partie, désormais constituée de 60% de sujets dans le domaine du son, 30% de sujets dans le domaine de l'audiovisuel, et 10% « autres ».

### Appréciation de la post-synchronisation

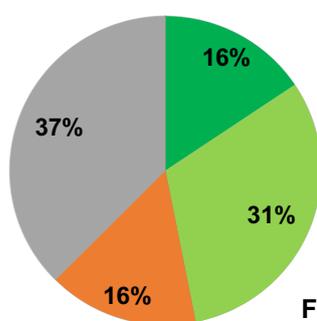


Fig. 20

- Particulièrement appréciée
- Plutôt appréciée
- Plutôt perturbante
- Neutre

Pour la catégorie « particulièrement appréciée », nous avons recensé des avis enthousiastes quant au timbre chaleureux des voix, ou leur asynchronisme comique entre autres (qualificatifs détaillés en fin de partie). Tous les sujets concernés ont évoqué la post-synchronisation avant la question 4.

Pour la catégorie « plutôt appréciée », malgré quelques effets de surprise et d'inhabitude au début du visionnage, les participant.e.s se sont par la suite habitué.e.s et ont pu aussi qualifier leur ressenti plus en détail.

Pour la catégorie « plutôt perturbante », les participant.e.s ont tou.te.s évoqué l'asynchronisme labial qui leur a empêché de complètement être immergé.e.s dans le récit, sans pour autant se retrouver entièrement à l'écart du film (certain.e.s d'entre elles.eux ont par ailleurs apprécié d'autres détails du court-métrage).

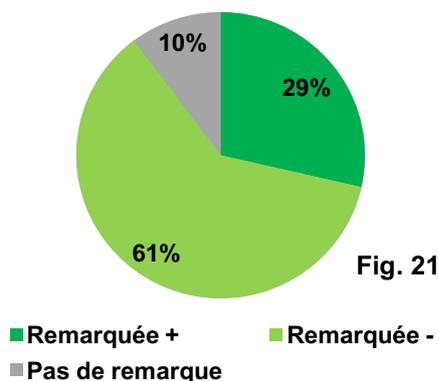
Les qualificatifs positifs qui sont le plus souvent apparus dans les questionnaires sont le timbre chaleureux et / ou doux des voix (7 fois), le fort niveau sonore des voix et la désynchronisation comique (4 fois chacun), la beauté des voix (3 fois), ainsi qu'un accent nostalgique, le mélange avec la musique, et l'acoustique « hors du lieu » (2 fois chacun).

Les qualificatifs négatifs qui sont le plus souvent apparus concernent l'asynchronisme des voix (6 fois) et le mixage trop frontal des voix (2 fois).

### **3.2.5 – La musique-personnage**

#### **3.2.5.1 – Intéressement à la musique**

#### **Musique - remarques fournies**



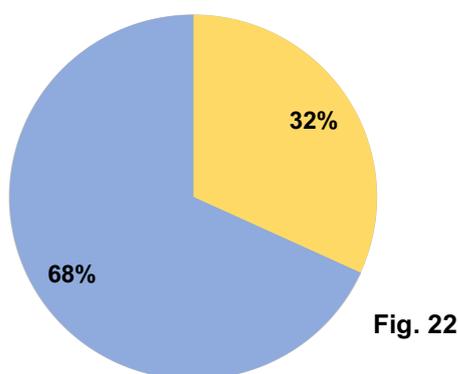
Dans cette partie, nous nous intéresserons à l'évocation de la musique au sein des questionnaires. S'il est évident que tou.te.s les participant.e.s ont remarqué la présence de la musique, nous chercherons dans ce paragraphe et le suivant de rendre compte de la manière dont cette musique a plus ou moins marqué les sujets.

« Remarquée + » signifie que le.la participant.e a identifié la musique comme un élément important du court-métrage sans que la musique n'apparaisse dans les questions (3 premières questions), « remarquée - » signifie que le sujet a évoqué la musique en réponse à la question 5 qui mentionnait plus précisément la place de la musique dans le court-métrage. « Pas de remarque » signifie que la personne n'a pas réagi à la question 5 et n'a donc pas du tout évoqué la musique au sein du questionnaire.

### 3.2.5.2 – Musique et narration / diégèse

Dans ce paragraphe, nous chercherons à déterminer la manière dont les participant.e.s ont perçu la musique, et si la perception de cette musique s'accompagne d'une réflexion sur la place narrative de la musique au sein de la bande son, et éventuellement d'un questionnement de la diégèse dans le cas où les participant.e.s sont habitué.e.s à utiliser ce genre de qualificatif. Ce paragraphe ne prend donc pas en compte les 5 personnes qui n'ont pas fourni de remarques au sujet de la musique. La proportion des participant.e.s en fonction de leur activité reste néanmoins quasi identique : 37% de sujets dans le domaine du son, 36% de sujets dans le domaine audiovisuel, et 27% « autres ». Par ailleurs, notons qu'aucune personne ayant participé au test n'avait connaissance du fait que la place de la musique constitue un thème principal de notre étude.

**Type de remarques**



■ Narration / diégèse ■ Générales

Fig. 22

**Narration / diégèse**

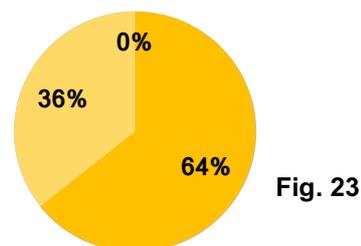


Fig. 23

■ Domaine du son ■ Domaine audiovisuel  
■ Autres

**Remarques générales**

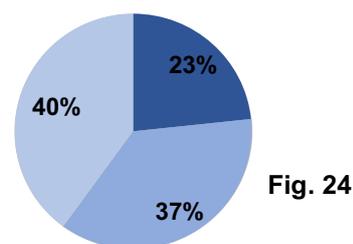


Fig. 24

■ Domaine du son ■ Domaine audiovisuel  
■ Autres

Notons que les personnes ayant développé des remarques sur la narration sonore et / ou une réflexion sur la diégèse ont pu fournir d'autres remarques plus générales, mais elles n'apparaissent pas dans le décompte de la figure 25.

Parmi les remarques faites sur la question de la narration sonore de la musique et / ou de la diégèse, nous avons pu identifier plusieurs types d'observations. Tout d'abord, 4 personnes affirment qu'il n'est pas possible de déterminer si la musique est intra ou extra diégétique. À l'inverse, 3 personnes identifient la musique comme plutôt intra-diégétique tout en remarquant que le mixage ou les interactions avec les personnages rendent ce statut moins évident à déterminer. 3 personnes évoquent les interactions de la musique avec les personnages. 3 personnes évoquent une provenance inconnue de la musique et un flou la concernant, sans pour autant utiliser le vocabulaire de la diégèse. 3 autres personnes évoquent la fluidité d'une musique difficile à caractériser. 3 personnes évoquent la musique comme étant le fil rouge et / ou le pilier narratif du film. 2 personnes évoquent un mélange et une fusion entre les voix des personnages et la musique. Enfin, une personne affirme que la musique est un véritable personnage du film.

Parmi les remarques plus générales et positives, 12 personnes trouvent la musique bien adaptée et / ou bien amenée. 8 personnes la trouvent plaisante et agréable, 7 personnes la trouvent entraînante, tandis que 6 personnes affirment qu'elle transporte le récit vers une époque italienne datée et qu'elle porte une charge nostalgique. Enfin, une personne note le rôle comique que joue la musique, et une personne trouve qu'elle épouse les codes classiques de la musique de film.

Parmi les remarques générales plutôt négatives, 4 personnes trouvent la musique déroutante et un peu détachée du reste du film. 3 personnes sont gênées par l'absence de la source sonore de la musique dans le décor (la musique est clairement identifiée comme intra-diégétique pour ces personnes, sans pour autant qu'elles n'utilisent le vocabulaire de la diégèse).

### 3.2.6 – La question du réalisme

Dans cette partie nous présenterons les réponses des sujets à la question 3.

#### **Ce film est-il réaliste ?**

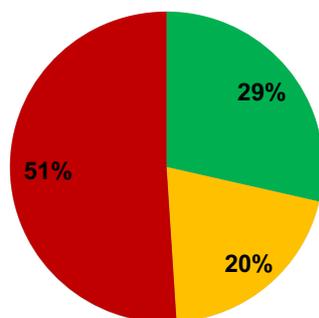


Fig. 25

■ Oui ■ Entre-deux ■ Non

Parmi les personnes qui affirment que ce film est réaliste, les deux principales raisons qui émergent sont l'identification et la proximité aux personnages ainsi que leurs différentes humeurs (10 personnes), et le fait que le film décrive une scène de la vie quotidienne (8 personnes).

Parmi les personnes indécises et qui évoquent une situation d'entre-deux, 5 personnes évoquent le fait que le film soit une comédie, voire une comédie musicale (2 des 5 personnes), et attachent à ce genre un flou. 3 personnes affirment que le film oscille entre réalité et fantasme, tandis que 2 pensent que le film frôle le réalisme. Une personne affirme que le film décrit une vérité plutôt que la réalité.

Parmi les personnes qui affirment que le film n'est pas réaliste, les principales raisons évoquées sont la caricature et les stéréotypes mis en place (11 fois), l'exagération dans le jeu des comédien.ne.s (9 fois), une mise en scène théâtrale (8 fois), le ton burlesque (8 fois), l'esthétique des voix (7 fois), l'intemporalité de la scène (6 fois), le minimalisme du montage son (6 fois) et les interactions entre les personnages (5 fois). On peut aussi noter quelques raisons plus ponctuelles : le scénario (3 fois), l'esthétique globale du film (3 fois), le thème du film (2 fois), ou encore une certaine artificialité (2 fois).

### **3.2.7 – Autres remarques**

En étudiant les questionnaires, nous avons pu remarquer que certaines tendances qui ne rentrent pas dans le cadre des précédents paragraphes ont pu émerger à travers les différentes questions. On peut ainsi noter que 21 personnes (7 en salle de projection, 14 en visionnage domestique) soulignent l'image chaleureuse, datée et / ou esthétisée du film. De plus, 8 personnes (6 en salle de projection, 2 en visionnage domestique) remarquent la simplicité et le minimalisme des sons d'ambiances (exclusivement constitués de sons de cigales et d'un fond d'air n'ayant pas vocation à être notifié), et évoquent l'efficacité et l'imaginaire créé par ces ambiances. Enfin, 7 personnes, toutes en salle de projection, évoquent l'absence ou la rareté des bruitages, ainsi que le minimalisme et leur utilisation visée dans leur traitement et leur mixage.

## **3.3 – Analyse des résultats**

### **3.3.1 – L'amusement**

Comme nous l'avons déjà expliqué, l'objectif de ce court-métrage était de mettre en place une situation de la vie quotidienne au ton burlesque et comique, en utilisant des procédés que l'on a étudiés dans le cadre de notre étude. Les raisons évoquées pour justifier l'amusement rentrent très majoritairement dans le cadre de ce qui est recherché par le film, à savoir un ton burlesque caractérisé par la caricature des personnages et leurs interactions exagérées, ainsi qu'une ambiance générale légère, qui constitue une représentation subjective et personnelle d'un certain quotidien, et qui peut éventuellement permettre une identification aux personnages. Le fait que

certaines personnes ont cité la voix et la musique comme des motifs d'amusement semble montrer que les procédés que l'on a utilisés peuvent avoir une certaine efficacité pour obtenir une réalité subjective particulière, malgré leur caractère peu conventionnel.

### **3.3.2 – La post-synchronisation**

Avant d'analyser en profondeur la perception et l'appréciation de la post-synchronisation, il est nécessaire de nous attarder sur deux détails qui ont conditionné de manière non négligeable les résultats de nos tests d'écoute.

D'une part, on peut noter la très grande influence qu'a le mode de visionnage sur la perception de la post-synchronisation (fig. 12 et 15). En effet, on observe que si on a une nette majorité de personnes ayant perçu la post-synchronisation en salle de projection (75%), on observe à l'inverse une écrasante majorité de personnes ne l'ayant pas perçue dans le cadre d'un visionnage domestique (84%). Cela démontre l'influence majeure qu'a la salle de cinéma sur la perception de la post-synchronisation. En cela, notre étude du phénomène sera à nuancer en prenant en compte ce résultat.

D'autre part, on peut noter que dans le cadre du visionnage en salle de projection, seules des personnes étudiant ou travaillant dans le domaine du son ou de l'audiovisuel ont participé aux tests d'écoute (fig. 13), tandis que les participant.e.s du visionnage domestique (si l'on omet les personnes qui connaissent le sujet du mémoire) n'ont en grande majorité aucun lien avec le monde de l'audiovisuel (fig. 16).

En mettant en parallèle ces deux observations, nous pouvons tenter de légèrement les nuancer. Nous pouvons en effet émettre l'hypothèse que dans des conditions de visionnage domestique, les participant.e.s de l'audiovisuel ayant vu le film en salle de projection auraient probablement perçu la post-synchronisation de manière un peu moins marquée, et à l'inverse les autres participant.e.s auraient probablement mieux perçu le phénomène en salle de projection. De plus, il est aussi possible que si les proportions de sujets avaient été plus équilibrées pour les deux types de visionnage, la perception de la post-synchronisation en salle de projection aurait diminué, et celle en conditions domestiques aurait augmenté. En l'état, nous ne pouvons pas affirmer si les conditions de visionnage ont une plus grande influence que la profession et le domaine d'étude, ou inversement, en ce qui concerne un phénomène audiovisuel tel que la post-synchronisation.

Pour ce qui est des critères de perception de la post-synchronisation (fig. 19), nous pouvons observer que l'asynchronisme labial semble influencer autant que le mixage dans la perception du phénomène, ce qui est légèrement surprenant : nous nous attendions en effet à ce que l'asynchronisme labial soit largement plus observé qu'un mixage certes antinaturaliste, frontal et peu plongé dans une acoustique, mais qui

comparé à une désynchronisation labiale aurait pu passer au second plan. Finalement, il semblerait que dans le cas d'une direction esthétique marquée par son antinaturalisme à tous les niveaux, la sensibilité auditive de chacun.e est stimulée autant par un décalage temporel qu'acoustique. Par ailleurs, on peut préciser que si le mixage est plus cité que l'asynchronisme labial (56-44%, si l'on redistribue les 6% de personnes ayant perçu les deux particularités), le nombre de sujets ayant perçu la post-synchronisation (17, en rappelant encore une fois que nous ne prenons pas en compte pour ce cas précis les personnes connaissant le sujet du mémoire) ne nous paraît pas assez élevé pour pouvoir se fier très précisément aux pourcentages obtenus. On peut donc admettre, dans le cadre de notre étude qui se limite à observer des tendances, que les deux paramètres sont équivalents.

Les qualificatifs positifs utilisés pour décrire la post-synchronisation correspondent plutôt bien à l'effet recherché, à savoir des voix qui prennent le dessus sur leur ancrage visuel théorique, en venant s'installer au premier plan sonore, en venant appuyer le ton comique de la scène et en adoptant un mixage qui soit proche de l'oreille des spectateur.rice.s. Au-delà des qualificatifs « classiques » comme par exemple peut l'être le timbre chaleureux, on note que la désynchronisation et le mixage frontal ont pu être perçus comme deux phénomènes appréciables et participant à la situation burlesque dans sa globalité. En cela, et bien que ce ne soit pas le cas pour tou.te.s les participant.e.s, la mise en place d'un procédé non-conventionnel peut tout à fait être acceptée par le public comme un élément particulier d'un processus de création plus global. À ce sujet, nous pouvons citer une phrase qui revient souvent en des termes très similaires dans de nombreux questionnaires : « Les premières répliques sont un peu troublantes, on remarque quelque chose sans trop pouvoir mettre le doigt dessus, puis on comprend que le son que l'on entend ne correspond pas au mouvement des lèvres. J'ai accepté cela très facilement, sans trop me poser de questions ». Si la post-synchronisation est majoritairement perçue comme un procédé peu commun, cet exemple montre qu'elle peut tout à fait être acceptée une fois que l'on s'y habitue. Par ailleurs, la grande proportion d'avis neutres montre aussi que la perception de la post-synchronisation peut s'exprimer par une acceptation qui n'est pas forcément accompagnée d'un avis positif ou négatif, mais qui montre que la post-synchronisation ne se souciant pas d'un synchronisme labial parfait peut être utilisée comme un procédé parmi tant d'autres.

Néanmoins, ce type de post-synchronisation est accompagnée sans grande surprise par quelques avis moins enthousiastes, pour qui l'asynchronisme reste une particularité difficile à accepter, ce qui paraît tout à fait normal et témoigne de sensibilités qui varient pour chaque personne.

Si nous avons pu observer l'influence du mode de visionnage sur la perception de la post-synchronisation, nous pouvons tout de même rapidement nous attarder sur les personnes ne l'ayant pas perçue, et notamment pour le cas des 5 personnes concernées par ce cas de figure tout en ayant vu le film en salle de projection. L'avis

de chacune de ces personnes est plutôt positif, voire franchement bon. Cela montre que la mise en place d'une post-synchronisation non conventionnelle peut tout à fait être inconsciemment acceptée si elle participe à un processus plus global cherchant à exprimer une réalité subjective, qui sera ensuite ressentie par chaque personne de manière différente.

### **3.3.3 – La musique-personnage**

À travers les figures 22 et 23, on peut voir que d'une part la musique a plutôt largement été perçue comme un élément important du film, et d'autre part une majorité de sujets ont perçu la musique comme étant dans un rôle plutôt classique ou en tout cas intégré de manière naturelle au film. On peut néanmoins remarquer qu'une proportion non négligeable de sujets (32%) a été interpellée par la place particulière que nous avons voulu donner à la musique en lui octroyant un statut de musique-personnage.

Avant de nous intéresser plus particulièrement aux différents avis qui ont émergé quant à cette musique-personnage, il est important de constater que la place particulière de la musique a en majorité été remarquée par des personnes étudiant ou travaillant dans le domaine du son, et qu'aucune personne n'ayant aucun lien avec l'audiovisuel n'a observé un statut particulier de la musique. Cela semble tout à fait cohérent puisque bien que le procédé de musique-personnage vient questionner de nombreuses caractérisations classiques de la musique au cinéma, il n'a pas vocation à brusquer le spectateur ou à se détacher du reste de la bande son. Au contraire, et comme nous avons pu l'observer pendant notre étude théorique, la musique-personnage cherche plutôt à interagir de manière fluide avec les personnages à l'écran. C'est ce que nous avons essayé de mettre en place dans ce court-métrage. En cela, le fait qu'un public « *lambda* » n'ait pas remarqué un statut particulier de la musique, tout en soulignant en majorité son côté bien adapté, agréable et entraînant, semble valider la musique-personnage comme étant un procédé facilement acceptable par un large public. Par ailleurs, notons aussi qu'une partie des participant.e.s du domaine du son et audiovisuel n'ont pas fait de remarques particulières au sujet de la narration ou de la diégèse.

Parmi les personnes qui ont été plus particulièrement marquées par le rôle de premier plan qu'occupe la musique au sein du récit, on peut citer quelques commentaires qui illustrent bien un ressenti plus général. D'une part, certaines personnes ont remarqué le mixage particulier d'une musique considérée comme intra-diégétique : « Je dirais que la chose qui a le plus soulevé mon attention c'est l'arrivée de la musique, parce que pour moi, avec mon écoute et ma culture cinématographique française, elle sonne extra-diégétique, alors qu'en fait elle est intra-diégétique, du coup ça attire mon attention parce que pendant quelques secondes je me demande d'où vient cette musique ». Cette remarque montre que malgré un statut particulier de la

musique bien identifié, certaines personnes se rattachent tout de même à des caractérisations conventionnelles. C'est d'ailleurs à cause de cela que certaines personnes n'ont pas apprécié la musique, gênées par l'absence de la source visuelle d'une musique perçue comme intra-diégétique. Dans la même logique, d'autres personnes soulignent le détachement sonore d'une musique qui aurait dû être selon elles, supposément dans une optique de mixage naturaliste, beaucoup plus ancrée dans le décor et son acoustique.

La question de la provenance de la musique soulevée dans la remarque que l'on a citée revient dans plusieurs questionnaires : « Le mélange entre le chant des personnages et la musique, qui sort un peu de nulle part, est très agréable. On ne se pose pas vraiment la question d'ailleurs de la raison de son apparition, c'est très fluide ». Contrairement à la première remarque citée, la personne ne se soucie pas ici de trouver une caractérisation liée à la diégèse, et en cela elle accepte plus facilement un procédé qui bien que peu ordinaire n'a pour but que de s'intégrer le mieux possible au récit. On peut aussi souligner la question du mélange entre les voix des personnages avec la musique, qui a été appréciée par d'autres personnes et qui tend à montrer qu'une musique qui ne s'inscrit pas dans une logique de diégèse peut tout à fait être acceptée et appréciée, même par un public sensibilisé à ce genre de questions.

Si l'on a maintenant largement observé le « point de vue » intra-diégétique, on peut maintenant s'intéresser aux participant.e.s qui, bien qu'attaché.e.s de la même manière aux caractérisations conventionnelles de la musique, ne sont pas parvenues à déterminer si la musique était intra ou extra diégétique : « Pendant la scène de danse finale, j'ai hésité quelques temps sur l'identification de sa provenance (in ou out) ». À l'inverse, d'autres personnes n'ont pas cherché à déterminer cela et ont particulièrement apprécié l'entre-deux qui caractérise la musique-personnage : « Je trouve très intéressant que le film ne prenne pas la peine de nous dire si la musique est 'intra' ou 'extra-diégétique' », ou encore « le jeu de diégèse de la musique marchait bien avec les voix doublées, c'est la première fois que je rencontrais cela et on se pose moins de questions sur la bascule entre intra-diégétique et extra-diégétique ». Tout en gardant la diégèse comme référence, on voit donc que certaines personnes ont une vraie réflexion sur la place de la musique en dehors des deux pôles que l'on connaît.

Au-delà des questionnements concernant la diégèse, certaines personnes ont remarqué le rôle narratif et interactif qu'adopte la musique : « Elle sert d'élément d'interaction avec les personnages sans exister en tant que telle dans leur espace », « elle tisse le récit, met en relation les personnages et apporte une tonalité comique », ou encore « la musique est une sorte de fil rouge auquel on peut s'accrocher au sein d'une histoire insolite ». Toutes ces citations soulignent le rôle que nous avons voulu donner à cette musique dans le court-métrage, et montrent que malgré des divergences de perception tout à fait normales, un rôle nouveau de la musique peut être accepté, et même observé en détail, dans le cas d'une personne qui parle

particulièrement de construction de personnage : « La musique semble tenir le rôle d'un personnage à part entière, elle est l'élément central de la narration ».

Pour conclure, on peut donc observer que parmi les personnes ayant été particulièrement marquées par la musique, les avis divergent mais semblent être en majorité liés par un attachement plus ou moins marqué à la notion de diégèse qui conditionne l'acceptation de la musique-personnage. On note tout de même qu'une part non négligeable de sujets a semblé accepter et apprécier la musique sans se référer à des caractérisations conventionnelles. De manière générale, la musique-personnage est un procédé certes particulier, mais qui semble néanmoins pouvoir toucher de nombreux spectateurs, notamment pour un large public peu sensible aux questions concernant la diégèse.

### **3.3.4 – La question de la réalité subjective**

Toutes les observations que nous venons de faire sont bien évidemment à mettre en relation avec le principe de réalité subjective que nous avons mis en évidence tout au long de notre étude. À ce sujet, les observations que l'on a recueillies lors de nos tests d'écoute peuvent nous permettre d'observer comment cette réalité subjective est perçue.

Bien qu'une majorité de sujets pense que le court-métrage n'est pas réaliste, il nous semble qu'il est très important d'observer le raisonnement des sujets plutôt que la réponse finale pour tenter d'analyser au mieux la question du réalisme du court-métrage. Tout d'abord, la formulation de la question que l'on a posée (« Diriez-vous de ce film qu'il est réaliste ? ») ne présente pas la dualité entre réalisme et naturalisme qui parcourt toute notre étude. En effet, il nous semblait important de ne pas multiplier les questions qui auraient pu, d'une part, finir par biaiser les réponses des sujets, et d'autre part, présenter une pertinence relative compte tenu du fait que la question du naturalisme est souvent exprimée par le mot « réalisme ». Il est donc nécessaire d'analyser les réponses des sujets en tentant d'extraire ce qui relève de l'un et de l'autre.

Parmi les raisons évoquées pour justifier les réponses négatives à la question, on retrouve en grande majorité le sujet de la caricature, du stéréotype, de l'exagération et du ton burlesque du film. Toutes ces raisons semblent souligner l'absence totale de naturalisme dans le film, plutôt qu'un détachement vis-à-vis de la réalité. Si le court-métrage est certes caractérisé par des choix esthétiques et de jeu marqués, il a pour objectif de décrire une situation de la vie réelle, avec un filtre bien évidemment personnel et subjectif. Toujours dans le cas des avis contraires au réalisme, la question de l'intemporalité d'une « banale » scène familiale semble aller dans le sens de ce que l'on vient d'expliquer. Cette intemporalité peut par ailleurs être mise en relation avec d'une part les personnes qui jugent le film réaliste parce qu'il décrit une

scène de la vie quotidienne, et d'autre part l'oscillation entre fantasme et réalité évoquée par certaines personnes indécises. Par ailleurs, le caractère réaliste est aussi souligné par certaines personnes qui citent la proximité aux personnages. On observe que la sensibilité de chaque personne produit inévitablement des avis variés, mais ces avis semblent se rejoindre sur la question d'une représentation particulière des relations familiales entre des personnages qui se reposent sur des modèles réels. Dans la même logique, la mise en scène théâtrale souvent citée pour réfuter le réalisme semble plutôt se référer à l'antinaturalisme qui caractérise les interactions entre les personnages. En ce qui concerne les avis plus spécifiques sur le son, on observe que les questions de l'esthétique des voix et du minimalisme du montage son sont citées pour réfuter le réalisme du film. Encore une fois, il est évident que la réalisation sonore du film vise l'antinaturalisme, ne serait-ce que par le fait que le court-métrage ne contient pas de son direct. Pour autant, le minimalisme cité cherche à évoquer des sensations certes caricaturales mais bien ancrées dans une représentation particulière du réel (la chaleur et l'été avec les cigales, les sautes d'humeurs véhiculées avec l'esthétique de post-synchronisation, etc.)

De manière générale, on observe avec les réponses fournies que si l'antinaturalisme est évident pour l'ensemble des sujets, c'est plutôt sur des caractéristiques relevant du réel, et ensuite exagérées ou caricaturées, que les personnes semblent se concentrer. On observe d'ailleurs qu'aucun qualificatif de l'ordre du surréaliste ou du surnaturel (notamment dans le cadre de la musique) n'a été utilisé.

### **3.3.5 – Autres observations et conclusion**

Parmi les autres remarques que l'on a notées, il nous semble intéressant de nous attarder sur la question de l'absence partielle des bruitages. Tout d'abord, il est certain que le mode de visionnage a un impact implacable sur la perception de ce phénomène, puisqu'aucune personne n'a notifié l'absence partielle des bruitages dans le cadre d'un visionnage domestique. Dans le cadre d'un visionnage en salle de projection, on peut noter que cette particularité a été perçue de manière assez équitable soit comme un élément relativement perturbant, notamment au début du film lorsque la musique n'est pas encore installée, soit comme un détail dans une esthétique minimaliste généralisée. Par ailleurs, il nous semble très intéressant de souligner que parmi les 29 personnes concernées par un visionnage en salle de projection, seulement 7, soit moins de 25%, ont notifié cette particularité, qui est pourtant très marquée. Cela est en grande partie explicable par l'esthétique globale du film qui vise à donner une place très importante aux paroles, mais on peut tout même rappeler une dernière fois la théorie de Federico Fellini – certes un brin provocatrice comme cela est souvent le cas avec le cinéaste – selon laquelle certains sons et notamment les pas se construisent par l'ouïe mentale du public.

Pour clore notre analyse des résultats de nos tests d'écoute, on peut observer que les procédés que l'on a mis en place pour tenter d'illustrer le principe de réalité subjective ont tous été globalement perçus, acceptés, et relativement appréciés par les participant.e.s. La particularité de chaque procédé et leur rareté dans le panorama cinématographique actuel implique une inévitable surprise qui laisse tout de même souvent place à un visionnage plutôt apprécié, et qui montre que certaines pratiques du cinéma italien des années 1960-70 peuvent tout à fait toucher un public plus contemporain et parfois peu habitué à ce genre de création sonore.

## **Conclusion**

Dans ce mémoire, nous avons observé comment Federico Fellini, Michelangelo Antonioni et Pier Paolo Pasolini, et dans une moindre mesure Ettore Scola, Luchino Visconti et Sergio Leone ont tous entamé, au tournant des années 1960, une recherche cinématographique qui les a menés à redéfinir l'utilisation de la bande son. Nous avons étudié comment ce groupe de réalisateurs s'est emparé de la norme technique qui caractérisait l'industrie cinématographique italienne, la post-synchronisation, pour en faire un outil majeur de leur création artistique, en l'utilisant pour sublimer leurs personnages de cinéma ainsi que pour établir une narration sonore et plus particulièrement vocale qui constitue l'empreinte commune de leurs œuvres. Nous avons aussi observé la place très particulière qu'occupe la musique dans l'esthétique des films de Fellini, Pasolini et Antonioni, tout en cherchant à développer et définir de nouveaux outils sémantiques qui puissent caractériser au mieux l'utilisation de la musique que font ces trois cinéastes, difficilement étudiable en termes de diégèse. Nous avons ainsi établi, pour les deux premiers metteurs en scène cités, les principes de « musique-personnage » et de musique « asyncho-diégétique ». Par ailleurs, nous avons parcouru les autres pratiques qui caractérisent la création sonore des réalisateurs en question. Enfin, comme le décrit le titre de ce mémoire, nous avons étudié le concept de « réalité subjective », énoncé par Federico Fellini. Constituée par l'interaction de tous les procédés que l'on a précédemment cités – auxquels doivent bien évidemment s'ajouter les procédés visuels – la « réalité subjective » se trouve être un principe cinématographique fondamental de l'œuvre des six cinéastes de notre étude. La réalisation d'un court-métrage nous a permis de mettre en pratique ce principe de « réalité subjective » à travers deux des procédés précédemment étudiés, à savoir la post-synchronisation peu concernée par le synchronisme labial ainsi que la musique-personnage. Ce court-métrage nous a permis de tester la perception et l'appréciation de ces deux pratiques auprès d'un public contemporain, en théorie peu habitué à écouter et visionner ce genre de procédés au sein d'une production elle aussi contemporaine.

L'objectif de ce mémoire était de mettre en lumière la création sonore abondante d'une partie du cinéma italien des années 1960-70, tout en proposant un court-métrage qui puisse présenter à des spectateur.rice.s un traitement particulier de la bande son, inspiré par notre recherche théorique. Nous pensons avoir globalement atteint cet objectif. Nous pouvons néanmoins mettre en perspective notre recherche avec nos objectifs initiaux, qui comprenaient la volonté d'étudier l'influence de la culture personnelle (culture cinématographique et artistique personnelle, nationalité, langue(s) parlée(s), et profession) de chaque spectateur.rice sur la perception et l'acceptation de certains procédés audiovisuels. Nous n'avons finalement pas pu nous intéresser à cette question, et il nous semble qu'une étude de cette problématique serait très intéressante à mener. Par ailleurs, nos tests d'écoute ont permis de brièvement mettre en évidence l'influence des conditions de visionnage sur la

perception de certains procédés esthétiques. Encore une fois, une recherche à ce sujet serait à notre avis particulièrement intéressante.

Notre recherche s'intéresse à une particularité du cinéma italien d'une certaine époque, et en cela les procédés que l'on a théorisés et les concepts que l'on a développés ne sauraient être sortis de leur contexte. Néanmoins, d'autres courants cinématographiques provenant d'autres pays utilisent eux aussi certaines particularités semblables à celles que l'on a décrites ; on peut par exemple citer l'utilisation de la post-synchronisation dans une partie du cinéma russe, ou même pour des productions plus récentes, par exemple pour les films de Bertrand Mandico. Il serait ainsi intéressant de mettre notre étude en perspective avec les courants cinématographiques concernés.

## Filmographie

- ANTONIONI Michelangelo

- *L'avventura*, 1960
- *La Nuit (La notte)*, 1962
- *L'Éclipse (L'eclisse)*, 1963
- *Le Désert Rouge (Il deserto rosso)*, 1964
- *Blow-Up (Blowup)*, 1966
- *Zabriskie Point*, 1970
- *Profession : reporter (Professione: reporter)*, 1975

- FELLINI Federico

- *La dolce vita*, 1960
- *Huit et demi (Otto e mezzo)*, 1963
- *Juliette des esprits (Giulietta degli spiriti)*, 1965
- *Bloc-notes d'un cinéaste (Block-notes di un regista)*, 1969
- *Satyricon (Fellini Satyricon)*, 1969
- *Les Clowns (I clowns)*, 1970
- *Fellini Roma (Roma)*, 1972
- *Amarcord*, 1973
- *Le Casanova de Fellini (Il Casanova di Federico Fellini)*, 1976
- *Répétition d'orchestre (Prova d'orchestra)*, 1979
- *La Cité des femmes (La città delle donne)*, 1980
- *Et vogue le navire... (E la nave va)*, 1983

- LEONE Sergio

- *Pour une poignée de dollars (Per un pugno di dollari)*, 1964
- *Et pour quelques dollars de plus (Per qualche dollaro in più)*, 1965
- *Le Bon, la Brute, et le Truand (Il buono, il brutto, il cattivo)*, 1966
- *Il était une fois dans l'Ouest (C'era una volta il West)*, 1968

- PASOLINI Pier Paolo

- *La Ricotta*, 1963 (court-métrage tiré du film à sketches *Rogopag*)
- *L'Évangile selon saint Matthieu (Il Vangelo secondo Matteo)*, 1964
- *Des oiseaux petits et gros (Uccellacci et uccellini)*, 1966
- *Œdipe Roi (Edipo Re)*, 1967
- *Théorème (Teorema)*, 1968
- *Porcherie (Porcile)*, 1969
- *Médée (Medea)*, 1969
- *Le Décaméron (Il Decameron)*, 1971
- *Les Contes de Canterbury (I racconti di Canterbury)*, 1972
- *Les Mille et Une Nuits (Il fiore delle Mille e una notte)*, 1974

- SCOLA Ettore

- *Drame de la jalousie (Dramma della gelosia)*, 1970
- *Nous nous sommes tant aimés (C'eravamo tanto amati)*, 1974
- *Affreux, sales et méchants (Brutti, sporchi e cattivi)*, 1976
- *Une journée particulière (Una giornata particolare)*, 1977

- VISCONTI Luchino

- *Rocco et ses frères (Rocco e i suoi fratelli)*, 1960
- *Le Guépard (Il gattopardo)*, 1963
- *Sandra (Vaghe stelle dell'Orsa...)*, 1965
- *Les Damnés (La caduta degli dei)*, 1969
- *Ludwig ou le Crépuscule des dieux (Ludwig)*, 1973
- *Violence et passion (Gruppo di famiglia in un interno)*, 1974
- *L'Innocent (L'innocente)*, 1976

- ANGELUCCI Franco & BETTI Liliana

- *Il Fellini di Casanova*, 1976 (documentaire télévisuel produit par la Rai)

## **Bibliographie**

### **Livres**

- ANTONIONI Michelangelo. *Écrits*. Paris, France : Éditions Images Modernes, 2003 (1<sup>ère</sup> édition 1994), 347 p.
- CHION Michel, *L'Audio-vision – Son et image au cinéma*. Paris, France : Armand Colin Éditeur, 2013 (1<sup>ère</sup> édition 1990), 239 p. (Cinéma / Arts Visuels)
- CHION Michel, *La Toile Trouée*. Paris, France : Éditions de l'Étoile, 1988, 189 p.
- CHION Michel, *La Voix au cinéma*. Paris, France : Éditions de l'Étoile, 1982, 155 p.
- CHION Michel, *Le Son au cinéma*. Paris, France : Éditions de l'Étoile, 1985, 220 p.
- DE CECCATTY René. *Sur Pier Paolo Pasolini*. Le Faouët, France : Éditions du Scorff, 1998, 156 p.
- DUFLOT Jean. *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*. Paris, France : Éditions Pierre Belfont, 1970, 176 p.
- FARINELLI Gian Luca, FRAYLING Christopher. *La Révolution Sergio Leone*. Paris, France : Éditions de la Table Ronde, 2018, 511 p.
- FELLINI Federico. *Cinecittà de Federico Fellini*. Paris, France : Éditions Nathan, 1989, 184 p.
- FELLINI Federico. *Les Propos de Fellini*. Zürich, Suisse : Éditions Buchet/Chastel, 1993 (1<sup>ère</sup> édition 1980), 237 p. (Ramsay Poche Cinéma, n° 113)
- FELLINI Federico, GRAZZINI Giovanni. *Fellini par Fellini*, Mayenne, France : Éditions Calmann-Lévy, 1984 (1<sup>ère</sup> édition 1983), 213 p.
- GILI Jean. *Ettore Scola – Une pensée graphique*. Paris, France : Isthme Éditions, 2007, 154 p.
- PERNOT Hervé. *L'Atelier Fellini, une expression du doute*. Paris, France : L'Harmattan, 2003, 263 p. (Champs visuels)
- RENOIR Jean. *Ma vie et mes films*. Paris, France : Flammarion, 1974, 272 p.

- SANGUINETI Tatti. *Voci del Varietà / Federico delle Voci – I direttori di doppiaggio di Fellini*. Rimini, Italie : Fondazione Federico Fellini, 2005, 318 p.
- SISTO Antonella. *Film Sound in Italy*. New York, Etats-Unis : Palgrave Macmillan, 2014, 224 p.
- STRAUB Jean-Marie, HUILLET Danièle. *Écrits*. Paris, France : Independencia éditions, 2012, 256 p.

### Articles / chapitres

- BOILLAT Alain. *Le doublage au sens large : de l'usage des voix déliées*. Décadrages – Cinéma, à travers champs, 2013, Dossier : le doublage, n°23-24, pp. 52-79.
- CALABRETTO Roberto. *The Soundscape in Michelangelo Antonioni's Cinema*. The New Soundtrack, 2018, n°8, pp. 1-19.
- CALABRETTO Roberto. *Nobili Padri. La Generazione dell'Ottanta e la musica per film del secondo dopoguerra*. Schermi – Storie e culture del cinema e dei media in Italia, 2019, n°6, pp. 35-50.
- CECCHI Alessandro. *The Industrial Soundscape between Fiction and Documentary Film in Italy's Long 1960s*. Journal of Film Music, 2015, Vol. 8, n° 1-2, pp. 89-105.
- CORBELLA Maurizio. *Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema*. Music and the Moving Image, 2011, Vol. 4, n°3, pp. 14-30.
- GORBMAN Claudia. *Music As Salvation: Notes on Fellini and Rota*. Film Quarterly, 1974-75, Vol. 28, n° 2, pp. 17-25.
- MEANDRI Ilario. *Il suono immaginato*. La Valle dell'Eden, 2010-2011, Suono/Immagine, n° 25-26, pp. 170-211.
- SISTO Antonella. *Sounding Out Fellini: An Aural Continuum of Voices, Musics, Noises*. In : BURKE Frank, GUBAREVA Marita, WALLER Marguerite. *A Companion to Federico Fellini*. Hoboken, Etats-Unis : John Wiley & Sons Ltd, 2020, pp. 251-265.

## **Bibliographie complémentaire**

### **Livre**

- DI COLA Gerardo, *Le Voci del tempo perduto - La storia del doppiaggio e dei suoi interpreti dal 1927 al 1970*. Chieti, Italie : Edicola Editrice Chieti, 2007, 532 p.

### **Article**

- CALABRETTO Roberto. *Les Voix dans le « grand chaudron » du cinéma de Federico Fellini*. Entrelacs [en ligne], 2014, n°11. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/entrelacs/1365> (consulté le 29/01/2022).

## Annexes

### Annexe 1 – Scénario du court-métrage

# CIUMBIA

*Note : pour mieux saisir le scénario, il est préférable d'écouter au préalable la chanson « Giorgio (del Lago Maggiore) » de Fred Buscaglione.*

## SÉQUENCE 1. INT. APPARTEMENT. APRÈS-MIDI

Dans le petit salon d'un appartement se trouvent trois personnages. C'est une chaude journée d'été, et l'appartement est à moitié illuminé par le soleil : les volets au fond du salon sont complètement ouverts, et ceux du devant sont fermés. Au fond se trouve LUIGINO, jeune homme d'une vingtaine d'années. Il est avachi sur une chaise, les jambes posées sur la table du salon. Il porte des lunettes de soleil datées, une chemise à manches courtes, et un bermuda. Il lit tranquillement un livre. Au premier plan se trouvent les deux autres personnages. À gauche est assis dans un fauteuil RINALDO, lui aussi jeune homme d'une vingtaine d'années. Il porte un débardeur blanc et un bermuda. Il découpe un oignon, très lentement et très soigneusement, sur une petite table devant le canapé. À droite est allongée dans un canapé GIUDITTA, autour de la quarantaine. Elle est assoupie. Elle porte un ample pyjama orange. Soudain, RINALDO se met à chanter la chanson *Giorgio (Del Lago Maggiore)* de Fred Buscaglione, en prenant des airs de chanteur populaire.

RINALDO (en chantant) (1)

O Giorgio del lago maggiore, o Giorgio mi vuoi tu portare a ballare...  
*(O Giorgio du lac Majeur, o Giorgio m'emmèneras-tu danser...)*

GIUDITTA se réveille bruyamment en sursaut. LUIGINO ricane. GIUDITTA coupe RINALDO avant qu'il n'ait fini sa tirade.

GIUDITTA (exaspérée) (2)

Ma che cosa canti a fare, disgraziato! Non posso mai dormire tranquilla in questa casa. (une pause – elle reprend en baillant, toujours énervée) Dio santo, cosa ho fatto per meritarmi questo pazzo.  
*(Pourquoi tu chantes, abruti ! Doux Jésus, qu'est-ce-que j'ai fait pour mériter ce fou...)*

LUIGINO rit à nouveau.

RINALDO (faussement jaloux de LUIGINO) (3)

Ma mammona, a lui non dici niente? Va che sta ridendo di te quello.  
*(Mais mamounette, tu lui dis-rien à lui ? C'est de toi qu'il se moque celui-là.)*

GIUDITTA (4)

Zitto, maledetto, Luigino è un ragazzo per bene, intelligente e educato, mica un pelandrone come te! Ahimè, in certi posti li tirano su bene i loro figli, mica come qui!

*(Tais-toi, vaurien ! Luigino est un bon garçon, intelligent et bien élevé, tout l'inverse de toi ! Ah, dans certains endroits on sait comment bien éduquer ses gosses, pas comme ici !)*

RINALDO (sarcastique) (5)

Intelligente e educato? Semmai sarà gentile, ma non mi sembra tanto brillante, fa finta di leggere dalla mattina alla sera, ma te lo dico io mammona, senza capire un tubo!

*(Intelligent et bien élevé ? Il est gentil tout au plus, mais il me semble pas très futé, il fait semblant de lire toute la journée, mais entre nous mamounette, il y comprend absolument rien !)*

LUIGINO se lève, enlève ses lunettes de soleil et les enfile sur son t-shirt.

LUIGINO (faussement vexé) (6)

Taci, ignorante! (il se redresse et s'assoit correctement) Io mi illumino di cultura, mi ubriaco di letteratura, io sono un uomo delicato! Mica come te che stai lì a tagliare cipolle.

*(Tais-toi, sombre ignare ! Je m'imprègne de culture moi, je m'abreuve de littérature, je suis un homme délicat ! Je me réduis pas à couper des oignons moi.)*

RINALDO (7)

A proposito di cipolle, fa il bravo, va a prendere i pomodori in giardino, così ci facciamo un sughetto di quelli buoni.

*(En parlant d'oignons, sois gentil, va cueillir quelques tomates, comme ça on se fait une bonne petite sauce.)*

GIUDITTA (elle explose) (8)

Sono tre giorni che ti chiedo di andare a raccogliere questi maledetti pomodori, pure quelli sono troppa roba per te! Uno scansafatiche, ecco quello che sei! Ringrazia il cielo di avere una madre troppo buona come me. Dovrei cacciarti a pedate nel sedere, ecco quello che dovrei fare.

*(Ça fait trois jours que je te demande d'aller ramasser ces maudites tomates, même pour ça tu fais des histoires ! Un bon à rien, voilà ce que tu es ! Bénis la providence d'avoir une mère aussi indulgente ! Je devrais plutôt te mettre un coup de pied au cul et te faire déguerpir !)*

LUIGINO (amusé) (9)

Stai tranquilla ziona, li vado a raccogliere io i pomodori! Poi sai cosa faccio, il più bello lo metto da parte per te.

*(Ne t'inquiète pas tata, ça me fait plaisir d'aller cueillir les tomates ! Et puis tu sais quoi, je te réserve la plus belle, rien que pour toi.)*

GIUDITTA (plus calme) (10)

Che carino che sei Luigino, sei proprio un bravo ragazzo. (elle s'adresse ensuite à RINALDO) Ascolta e impara, canaglia!

*(Comme c'est adorable Luigino, tu es vraiment un bon garçon ! Prends-en de la graine, chenapan !)*

RINALDO (en murmurant à moitié) (11)

Proprio come dicevo, gentile sì, però un po' scemo.

*(C'est bien ce que je disais, gentil oui, mais un peu stupide.)*

GIUDITTA (12)

Che cosa stai dicendo, vigliacco?

*(Qu'est-ce-que tu dis là, espèce de lâche ?)*

LUIGINO (en prenant un air légèrement moqueur) (13)

Di sicuro starà dicendo che sei la più gentile, la più dolce di tutte le mamme, ziona!

*(Il est sûrement entrain de dire que tu es la plus gentille de toutes les mamans !)*

GIUDITTA (toujours très premier degré) (14)

Ahimè, fosse vero! Tu sei troppo buono, Luigino! Con quel mascalzone li bisogna stare attenti.

*(Ah là là, si seulement ! Tu es trop gentil, Luigino ! Il faut pas se fier à cette crapule.)*

RINALDO prend alors la planche sur laquelle il a coupé les oignons, se lève et commence à se diriger en silence vers une porte qui se trouve au fond à gauche du salon. LUIGINO l'interpelle.

LUIGINO (15)

E tu che fai, cominci a cucinare alle quattro?

*(Mais qu'est-ce-que tu fabriques, tu te mets à cuisiner à quatre heures de l'après ?)*

RINALDO (très sérieux, en s'arrêtant à gauche de LUIGINO) (16)

Certo, ci vuole tempo per fare un sugo perfetto.

*(Bien sûr, il faut du temps pour faire une sauce parfaite.)*

GIUDITTA (outrée) (17)

Sentilo quel pazzo furioso, adesso me ne combina un'altra. Oh Gesù, siamo messi proprio male!

*(Écoutez-moi ce dégénéré, il va encore faire des siennes. Doux Jésus, on est pas sorti.e.s de l'auberge !)*

RINALDO (18)

Stai tranquilla mammona, che stasera si mangia da Dio!

*(Ne t'en fais pas mamounette, ce soir on mange comme des rois !)*

RINALDO disparaît alors dans la cuisine pendant que GIUDITTA secoue la tête, dépitée. LUIGINO se lève et prend un panier qui se trouve par terre à côté du canapé et par la porte d'entrée au fond du cadre. S'ensuivent alors les vingt premières secondes de la chanson de Fred Buscaglione, très discrètes, qui avec un fondu au noir, se chargent d'effectuer la transition avec la séquence suivante.

## SÉQUENCE 2. INT. APPARTEMENT. SOIR.

On retrouve LUIGINO et GIUDITTA, le soir, au moment du coucher du soleil. LUIGINO est à nouveau avachi sur sa chaise, cette fois-ci sans le livre et sans les lunettes de soleil. Un jeu d'échecs est désormais posé devant lui, et il a entamé une partie contre lui-même. GIUDITTA, toujours en pyjama, lit le même livre que lisait LUIGINO dans la séquence précédente, elle semble très concentrée. On entend alors RINALDO qui appelle GIUDITTA depuis la cuisine.

RINALDO (19)

Mamma mia, è quasi pronto il sughino! Vuoi venire ad assaggiare?  
*(Mamounette, la sauce est presque prête ! Tu veux venir goûter ?)*

GIUDITTA (mécaniquement) (20)

Fammi finire il capitolo.  
*(Laisse-moi finir le chapitre.)*

Après un bref silence RINALDO se remet à chanter comme dans la première séquence.

RINALDO (en chantant) (21)

O Giorgio del lago maggiore, Giorgio mi vuoi tu portare a ballare...  
*(O Giorgio du lac Majeur, o Giorgio m'emmèneras-tu danser...)*

GIUDITTA (lassée) (22)

Cinque lire?  
*(Tu veux un bonbon peut-être ?)*

LUIGINO (en marmonnant, toujours concentré sur sa partie d'échecs) (23)

Beh, a dire il vero cinque lire mi farebbero anche comodo, mi compro una caramella.  
*(À vrai dire je mangerais bien un petit bonbon moi...)*

GIUDITTA (en se détachant de son livre) (24)

Come dici Luigino, vuoi una caramella?  
*(Qu'est-ce que tu dis, Luigino ? Tu aimerais un bonbon ?)*

LUIGINO (25)

Ma no, sta' tranquilla ziona, mi mangio i pomodori, sono buoni pure quelli.  
*(T'inquiète pas tata, je mangerai des tomates, les tomates c'est bon aussi.)*

On entend alors la musique de Fred Buscaglione qui reprend du début, au premier plan sonore. Dans le même temps, RINALDO sort de la cuisine et s'approche silencieusement de GIUDITTA, à nouveau concentrée sur son livre. Il semble avancer au rythme de la musique, et il échange un regard complice avec LUIGINO, qui se lève tout souriant, et disparaît rapidement dans la cuisine. RINALDO finit par arriver derrière sa mère, et il la secoue alors par les épaules au rythme de la chanson, en chantant aussi :

RINALDO (en chantant) (26)

Chianti, risotto, polenta! Chianti, risotto, polenta!

GIUDITTA pousse d'abord un cri, puis se débat tout en criant sur son fils.

GIUDITTA (en criant) (27)

Giù le mani da Cuba! ... Via, via! ... Lasciami, voglio finire il capitolo! ... Rinaldo, falla finita! ... Maledetto! ... Pazzo, pazzo, sei completamente pazzo!  
*(Bas les pattes ! Lâche-moi ! Rinaldo, tu arrêtes, je veux finir le chapitre, s'il-te-plaît ! Tu es complètement givré mon pauvre garçon !)*

Pendant toutes ces invectives, RINALDO essaie de lever sa mère pour la faire danser avec lui. RINALDO ne lâche pas prise et finit par réussir à faire lever sa mère, qui crie toujours. Il continue à danser devant le canapé, à base de petits pas de danse aléatoires et ridicules. GIUDITTA le suit à contrecœur. Comme lors de sa première intervention, RINALDO chante encore une fois à l'unisson avec les chœurs de la chanson.

RINALDO (28)

Chianti, chianti, chianti, chianti, chianti, chianti!

LUIGINO sort alors de la cuisine, avec un dessous de plat et trois assiettes dans les mains. Il les pose sur la table du salon et admire, très amusé, la scène qui se déroule devant lui.

LUIGINO (très heureux) (29)

Ciumbia! Non si scherza mica qui!

*(Ça alors ! Ça plaisante pas ici !)*

RINALDO (en hochant la tête et en regardant LUIGINO) (30)

Risotto, risotto, risotto, risotto, risotto, risotto!

LUIGINO (31)

Alé, fatemi vedere come si balla qui da voi!

*(Allez, montrez-moi comment ça danse chez vous !)*

LUIGINO pose alors ce qu'il a dans les mains, s'assoit sur la table et se met à taper des mains au rythme de la musique.

GIUDITTA (commençant à se détendre) (31)

Ma cosa vuoi che ti faccia vedere questo giannizzero, che balla come un pinocchietto. (une pause) Volete vedere come si balla?

*(Qu'est-ce que tu veux qu'il te montre ce guignol ? Il danse comme un piquet ! Vous-voulez voir comment on danse ?)*

GIUDITTA commence alors une danse ridicule en bougeant par petits mouvements son bassin et en posant ses mains sur ses hanches. RINALDO et LUIGINO se mettent très vite à l'imiter.

RINALDO (enthousiaste) (32)

Brava mamma, non farti mettere sotto da quel cialtrone!

*(Voilà, c'est ça maman, montre-lui de quel bois t'es faite !)*

GIUDITTA (faussement énervée cette fois-ci) (33)

Taci Rinaldo! E non far lo spiritoso, che siete dei pagliacci tutti e due.

*(Tais-toi Rinaldo ! Fais pas trop le malin, vous êtes de gros clowns, tous les deux !)*

La musique de Fred Buscaglione continue, et les trois personnages continuent leur danse burlesque jusqu'à la fin de la chanson, en chantant par moments à l'unisson avec la chanson, et en multipliant les gestuelles et numéros de danse toujours plus déjantés. La danse finit par s'arrêter en même temps que la musique, et un arrêt sur image synchronisé avec la dernière note de la musique clôt le film.

**FIN.**