

Fritz Lang, *M le maudit* (1931)

Étude du son dans la première séquence

Travail proposé par Mme Mireille Kentzinger, lycée Paul Valéry, Paris 12°

(Références : DVD Fritz Lang, *M le maudit*, DVD Vidéo)

Lang décrit lui-même la façon dont il s'est adapté au cinéma parlant à une époque où il y avait encore peu de films parlants en Allemagne : « Je pris conscience que le son non seulement pouvait être utilisé comme élément dramatique, mais devait l'être ».

La première séquence du film *M le maudit* est particulièrement intéressante de ce point de vue, pour la façon dont Lang a utilisé les possibilités du son à des fins dramatiques, et donc pas seulement réalistes. Elle l'est également parce qu'il semble que Lang ait voulu expérimenter toutes sortes de possibilités du nouveau cinéma parlant, en jouant, par exemple, des différentes associations de l'image et du son, du rôle du hors champ, et aussi du rôle du silence. Il le dit d'ailleurs lui-même : « Comme *M* était mon premier film parlant, j'ai fait des expériences avec le son, qui n'étaient évidemment pas possibles dans le cinéma muet. »

Les choix techniques permettent de préciser ce qui vient d'être dit : *M le maudit* a été tourné en studio, mais avec une prise de son directe. Celle-ci renforce l'authenticité des bruits, ce qui va dans le sens d'une recherche de réalisme ; c'est cet aspect du son qu'on appelle le « rendu » et qui importe pour créer les ambiances et les effets de réel.

Mais le studio permet de choisir les sons qu'on veut et de supprimer les autres ; la même technique qui permettait le réalisme favorise donc aussi l'artifice par la maîtrise des effets sonores.

La première séquence de *M le maudit* tire peut-être son caractère poignant de cette scénographie du son que Lang expérimente dans ses multiples possibilités. En tout cas nous montrerons que le son joue ici un rôle dramatique de premier plan.

Le schéma ci-joint (cf. plus bas, p. 9) tente de proposer un équivalent visuel, non pas du son lui-même¹, mais seulement des rapports entre l'image et le son.

Résumé de la première séquence

1 – Image noire, mais on entend déjà la chanson du plan 2

2 - Des enfants qui jouent dans une cour d'immeuble se font réprimander par une femme qui leur reproche de chanter une horrible chanson à propos d'un homme noir qui hache les enfants. Ces derniers s'arrêtent, mais reprennent sitôt que la femme est partie.

3, 4 - Cette même femme livre du linge à une autre ménagère, Madame Beckmann, indulgente pour la chanson parce qu'elle témoigne de la présence des enfants.

5 – Madame Beckmann, de nouveau seule chez elle, fait sa lessive.

6, 7 - Le coucou sonne les douze coups de midi, tandis que les cloches retentissent à l'extérieur.

¹ Michel Chion répertorie les différentes tentatives pour visualiser le son et il en montre les limites dans son ouvrage *Le son*, A. Colin, 2004

8, 9 - Le même son de cloches couvre le plan suivant qui montre la porte d'une école et le début du plan de retour dans l'appartement où Madame Beckmann fait sa cuisine.

10, 11 - On voit ensuite une petite fille qui sort de l'école et qui manque de se faire renverser par une voiture, puis de nouveau Madame Beckmann qui met le couvert.

12 - On retrouve ensuite la petite fille dans la rue, qui marche en jouant avec son ballon jusqu'à une colonne (de type colonne Morris) couverte d'une énorme affiche annonçant une récompense pour qui retrouvera le meurtrier d'enfants. Elle continue à jouer avec son ballon contre la colonne ; une ombre d'homme en chapeau se projette sur la colonne et on entend une voix off qui s'adresse à la petite fille ; celle-ci dit son nom : « Elsie Beckman ».

13, 14 - Retour dans l'appartement où la mère met le couvert et où le coucou indique 12h 20.

15, 16,17 - Des bruits de pas dans l'escalier lui font ouvrir sa porte, mais sa fille n'est pas avec le groupe d'enfants.

18 - Dans la rue l'homme dont on a vu l'ombre achète un ballon à un aveugle et le donne à la petite fille qui remercie très poliment.

19 - On revient dans l'appartement où la mère prépare la soupe ; elle s'interrompt parce qu'on a sonné à la porte, mais ce n'est qu'un colporteur de journaux.

20, 21 - Après son départ, la mère regarde l'escalier vide et rentre chez elle.

22 - Le coucou marque 1h 15.

23 - Une voix à l'extérieur lui fait ouvrir la fenêtre, elle appelle « Elsie ».

24, 25 - Le même cri est répété sur un plan de l'escalier vide, puis sur un autre, du grenier, tout aussi vide.

26 - On voit encore le couvert mis sur la table.

27, 28 - Dans un terrain vague un ballon roule hors d'un buisson et un autre en forme de pantin s'élève dans le ciel et se prend dans les fils télégraphiques. On a reconnu les ballons d'Elsie. Ces trois derniers plans sont muets.

Analyse de la première séquence

1- Le son crée l'espace

Avec le cinéma parlant le son contribue à créer l'espace, en particulier grâce à ce qu'on appelle les « sons d'ambiance ». Ces sons, généralement insensibles pour le spectateur, sont néanmoins indispensables pour créer l'effet de réel. Nous avons ainsi une ambiance de cour, différente des ambiances de l'escalier ou de la cuisine, ou de la rue. Ces ambiances sont constituées d'une foule de sons plus ou plus indistincts, mais aussi de certaines qualités de réverbération ou d'étouffement ou d'échos, qui suggèrent l'espace de l'action. Le malaise qui s'installe dès la première séquence de *M le maudit* tient en partie d'ailleurs à des ruptures dans ces sons d'ambiance : par exemple quand la petite fille sort de l'école l'ambiance de rue est marquée par la présence des klaxons. Un peu plus tard, toujours dans la rue, on n'entend plus rien d'autre que le bruit du ballon qui rebondit sur le trottoir. L'ambiance sonore s'est comme raréfiée et cela produit une légère impression d'étrangeté, qui ira bien sûr en s'aggravant.

Participent au réalisme toutes sortes de bruits quotidiens qui se détachent un peu sur le fond d'ambiance : lessive, cuisine, pas dans l'escalier (fatigués pour la lingère, sautillants pour les enfants). Mais ces sons sont mis en valeur parce qu'ils possèdent aussi un sens dramatique : sonneries, voix, coucou, cloches sont autant de signaux d'espoir pour la mère qui attend le retour de son enfant (cf. 2).

Mais le son crée l'espace aussi de façon plus subtile, c'est ce que recouvre la notion d'« extension » : selon M. Chion² le son permet des effets de scénographie audio-visuelle, l'extension désignant « l'espace concret, plus ou moins large et ouvert, que les sons d'ambiance et de décor décrivent autour du champ visuel ». Ainsi les cloches se mettent à sonner hors champ aux plans 6 et 7 : nous sommes alors dans la cuisine, le même son continue au plan 8 toujours hors champ, mais nous sommes alors en extérieur devant une école ; ce son se poursuit au plan 9, alors que nous sommes revenus dans la cuisine où la mère finit de préparer son repas. A quoi servent ces cloches ? Non pas à dire l'heure, puisque le coucou l'a déjà fait au plan 6. Elles servent plutôt à faire sentir que les deux « points d'écoute » que sont la cuisine et l'extérieur de l'école sont proches, puisque le son qu'on y entend est quasiment le même, à une légère variation d'intensité près. Elles signalent donc que l'école n'est qu'à quelques minutes de la maison, et que le retard de la petite fille ne peut pas s'expliquer par la distance. Cet effet de description de l'espace prépare donc déjà un effet dramatique en rendant l'attente anormalement longue.

2 – Le son hors champ avec fonction de signal.

Certains sons se distinguent de la masse des bruits de fond et prennent alors valeur de signal ; ils sont déclencheurs de réaction. Ces sons sont ceux auquel le personnage et donc le spectateur fait attention. Ceux qui sont hors champ sont ici particulièrement intéressants. La mère qui fait sa lessive s'interrompt parce que le coucou se met à sonner. Son regard permet le raccord avec le plan suivant du coucou qui marque midi. Serge Chauvin³ souligne que dans le cinéma muet le hors champ était créé par le regard et que dans le cinéma parlant, le son joue le même rôle, en accentuant l'effet de réel et donc de croyance au récit. Le son permet une « manière nouvelle d'arpenter, de *découper* l'espace », dit-il, [...] de telle sorte que « l'œil du spectateur [est] orienté par le son ou la parole. » Ce phénomène se produit plusieurs fois : le coucou (pl. 5), les pas dans l'escalier (pl. 15), la sonnette (pl. 19), la voix qui crie à l'extérieur (pl. 23). A chaque fois ces sons déclenchent un espoir, celui de l'arrivée de la petite fille ; à chaque fois cet espoir est déçu et de façon croissante. Le son a donc ici encore une fonction dramatique : il ponctue le temps d'attente et crée une tension croissante au fur et à mesure des déceptions.

3- Autres sons hors champ

Un des cas les plus connus dans ce film est bien sûr celui de la première entrée en scène de la voix de l'assassin, non seulement parce que c'est la voix très particulière de Peter Lorre, mais aussi parce qu'elle émane d'une source invisible, qui la rend fantomatique. D'ailleurs cette voix est littéralement celle d'une ombre, la silhouette du meurtrier qui se projette sur la colonne où est placardé l'avis de recherche. Le fait que le son vienne du hors champ signale aussi que l'individu dont il émane est insaisissable, ce qui contribue à le rendre effrayant. Le dispositif sonore est donc ici entièrement en accord avec l'intrigue et constitue un effet dramatique parfaitement cohérent.

² Michel Chion, op. cit.

³ Serge Chauvin, « L'unité sonore et le récit-roi. Les conséquences du parlant », in « *Les conceptions du montage* », *CinémaAction* n° 72, 3^{ème} trimestre 1994 : « Au regard qui dans le muet constituait la seule ligne de fuite vers l'ailleurs du plan, [...] s'ajoute désormais le son qui, dans un mouvement inverse, représente une irruption de cette altérité dans le plan. »

Un cas très différent est celui du cri « Elsie » proféré six fois par la mère.

- pl. 20 : une fois avec plongée dans l'escalier vide au-dessus duquel on a vu la mère se pencher au plan précédent
- pl. 23 : deux fois quand la mère ouvre la fenêtre et appelle à l'extérieur
- pl. 24 : une fois à nouveau en plongée dans l'escalier vide, comme au pl. 20
- pl. 25 : deux fois sur un plan du grenier vide où sèche le linge

Les trois derniers plans de la séquence sont entièrement silencieux : le couvert sur la table, La balle qui roule hors d'un buisson, le ballon qui s'envole dans les fils électriques.

Le cri « Elsie » est particulièrement pathétique, parce que le spectateur sait depuis un moment que la petite fille ne rentrera pas. Mais ce qui accroît la tension est le fait que ce cri soit associé à des espaces de plus en plus éloignés de la personne qui profère le cri : aux plans 19 et 20 la mère est sur le palier et elle appelle dans la cage d'escalier,



pl. 19 : Champ



pl. 20 : Contrechamp

et de même, au plan 23, elle est devant la fenêtre par où elle crie.



pl. 23

Mais l'anomalie intervient au plan 24 :



Le cri dans l'escalier est le même qu'au plan 20 et pourtant la mère n'est pas ressortie sur le palier. Tout se passe comme si ce cri se trouvait subitement délié de sa source et poursuivait seul son chemin. C'est ce que les spécialistes du son appellent une situation « acousmatique »⁴. C'est encore plus net quand le son se propage dans le grenier (plan 25) où il n'y a personne et qui est forcément encore plus éloigné de la mère.



pl. 25

Le fait que ce son devienne ainsi autonome lui donne un caractère d'étrangeté qui renforce le pathétique. Ce n'est plus le cri de cette mère, madame Beckmann, mais cela devient un cri d'angoisse universel. La séparation entre le son et sa cause permet également « une mise en valeur par le son de ce qui manque dans l'image »⁵. » Il s'agit ici de la petite fille dont, littéralement, il ne reste plus que le nom.

⁴ Michel Chion, op. cit., explique que cette situation consiste à « entendre sans voir » et qu'elle est devenue courante avec l'invention des radios, téléphones, etc.

⁵ M. Chion, op. cit., parle alors d'effet « audio-divisuel » ou « audio-visuel en creux ».

4- Progression du silence

Il faut aussi envisager le son dans sa linéarité : le schéma que nous proposons permet de visualiser en particulier comment le silence envahit peu à peu l'espace. Les parties hachurées du schéma ci-dessous (p. 9) désignent des moments d'ambiance silencieuse, moments qui se distinguent des silences absolus que signalent les parties noires.

a) Effets de contraste

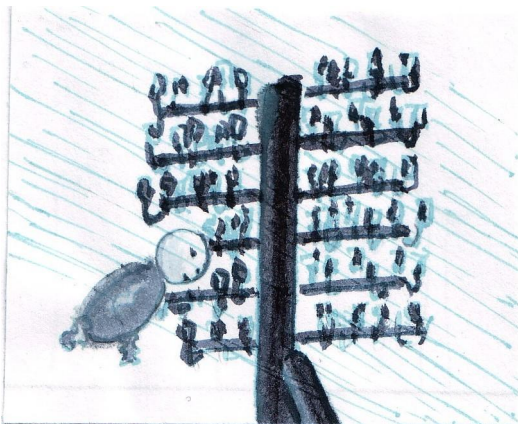
Il est facile ainsi de repérer comment le silence progresse : les ambiances silencieuses ne sont pas en elles-mêmes angoissantes, mais elles préfigurent ce que sera le silence de la fin. Ainsi le silence du plan 2, quand les enfants cessent de chanter, est clairement désigné comme négatif, puisque la mère dit ensuite que malgré ses paroles macabres, le chant des enfants prouve au moins leur présence.

Le premier silence absolu apparaît au plan 14, et c'est, comme par hasard, sur l'image du coucou muet. Ce silence est d'autant plus perturbant qu'il fait contraste avec le bruit joyeux du plan 6 où le coucou sonnait les douze coups de midi.

b) Invasion progressive du silence

A partir du plan 17 et jusqu'à la fin, le schéma montre comment le silence occupe peu à peu de plus en plus de place, comme pour traduire la montée de l'angoisse et de la certitude que la fillette ne reviendra pas. L'absence de son permet de dire l'absence tout court. Le génie dramaturgique de Lang est particulièrement sensible dans la façon dont sont réparties les zones de silence et les zones de son : Lang ne se contente pas de faire augmenter la quantité de vide acoustique, mais il le fait ressortir par contraste avec le cri de la mère qui déchire le silence de façon de plus en plus resserrée (cf. plans 20 à 25).

L'alternance de silence et de cri traduit l'angoisse, mais le silence total de la fin est encore pire, car il s'agit alors de dire l'irréparable. D'ailleurs, peut-être par réflexe de défense, la plupart des spectateurs croient se rappeler que le cri de la mère est répété sur les plans de fin (27 et 28), quand on voit les ballons rouler et s'envoler, c'est-à-dire quand on comprend que la petite Elsie est morte.



pl. 28 : dernier plan de la séquence

En réalité ces plans sont absolument silencieux et ce silence est insoutenable car il est signe de mort.

Conclusion.

Nous avons voulu montrer combien le son peut contribuer à la scénographie. Il est d'autant plus important de l'analyser que c'est justement l'aspect spontanément négligé par le spectateur. Mais il importe aussi dans un film d'étudier le son en relation avec les images auxquelles il est lié, et c'est ce que tente de faire le schéma que nous proposons.

Dans *M le maudit*, Lang a su construire un son qui ne soit pas qu'une illustration de l'image ni qu'un surplus de réalité. La façon dont les zones de son et de silence s'entremêlent et progressent est significative d'une part à elle-seule, d'autre part en relation avec l'image. Pour dire le sentiment d'épouvante qui s'empare de nous face à l'horreur d'un tueur d'enfants, il y a bien sûr les deux plans sur les ballons d'Elsie, à la fois métaphore et métonymie de la petite fille morte. Mais il y a aussi la montée de l'angoisse rendue sensible par la progression du silence qui envahit peu à peu tout l'espace sonore. C'est peut-être là une des audaces les plus frappantes de Lang, sensible dans tout le reste du film : le dosage dramatique des moments de silence absolu, qui va dans le même sens que le choix par exemple de ne pas mettre d'autre musique que l'air sifflé de Peer Gynt. Cette économie de moyens pourrait être un des traits caractéristiques du style de Lang.

Exercice :

Le travail proposé aux élèves consiste à leur faire remplir la grille vierge (cf. ci-dessous) avec les signes et les couleurs proposées dans la légende, pour leur faire observer :

- les chevauchements de la bande son par rapport aux images.
- Les rapports entre les gestes, regards, mouvements des personnages et la bande son
- La façon dont le son crée l'espace (ex des cloches)
- La façon dont le son peut être décalé par rapport à l'espace (les cris de la mère à la fin)
- La progression du silence dans la séquence, silence qui envahit peu à peu le paysage sonore et qui rend sensible l'absence.

Légende :



Présence d'un son d'ambiance
Les sons plus précis sont décrits (ex : bruits rue, dialogue, etc.)



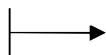
Absence totale de son et absence d'image



Quasi silence (ambiance très faible et aucun autre son)



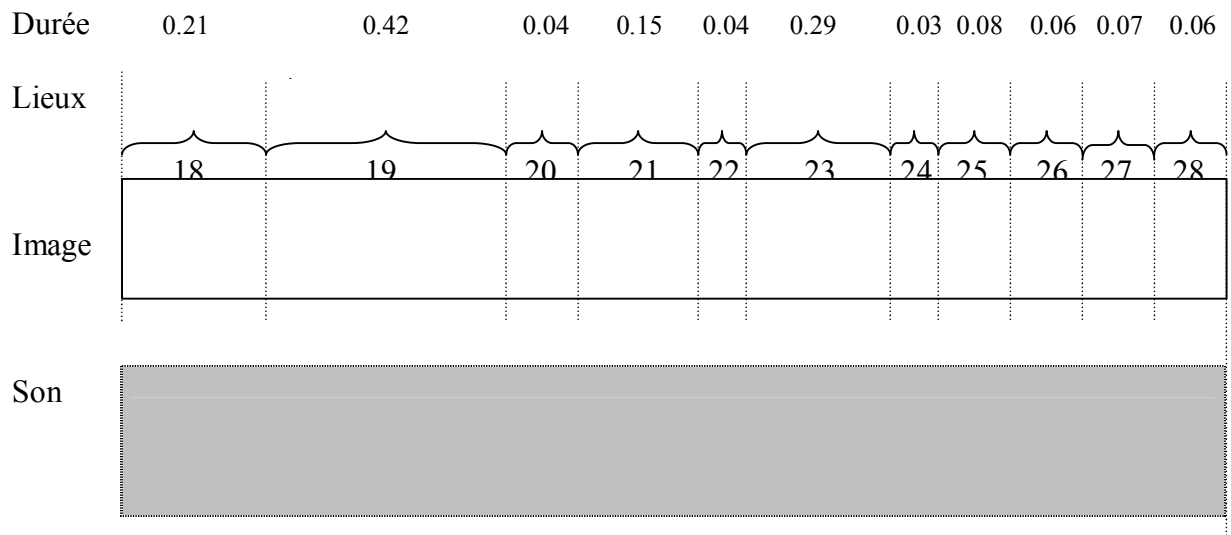
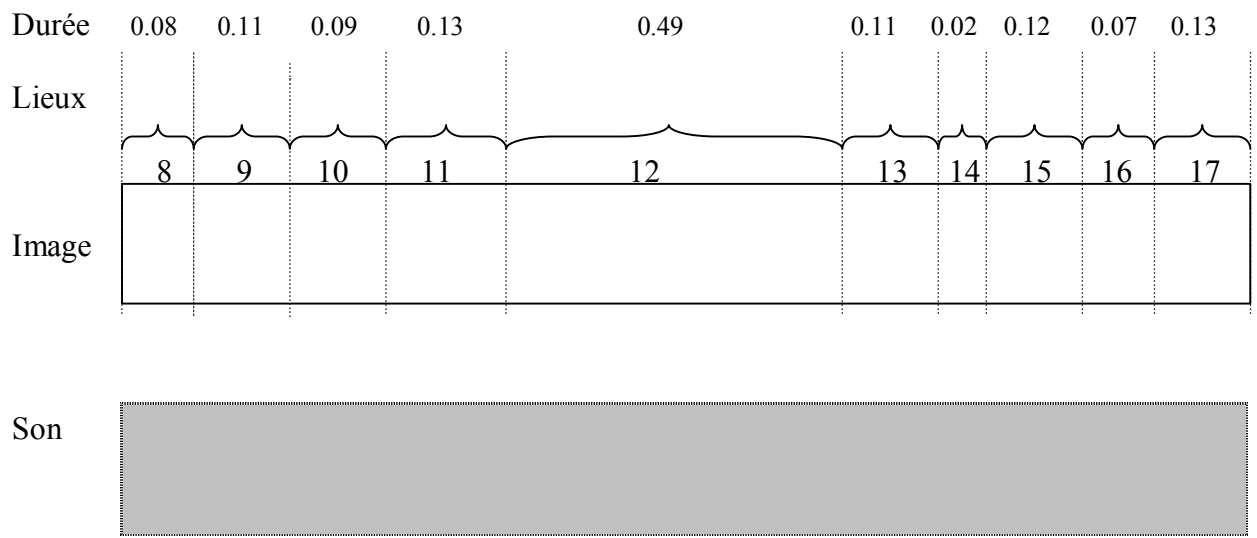
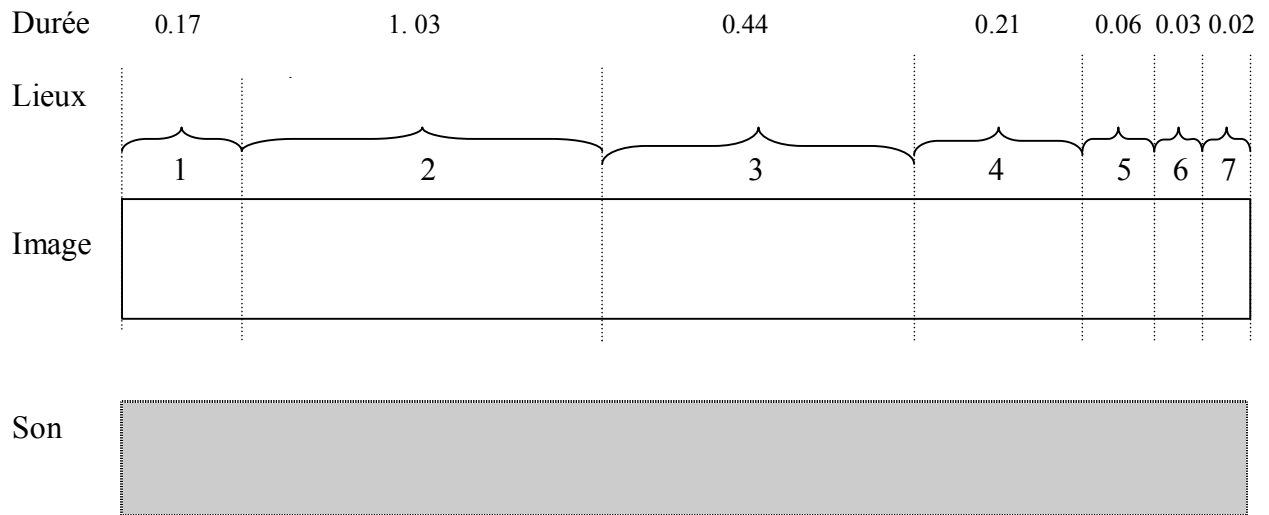
Barre de séparation des plans image
Quand prolongée, indique soit une coupure équivalente sur la bande son
soit un repère pour montrer à quel moment le son se situe



Flèche marquant la durée d'un son

4.46 (en italiques) Minutes et secondes auxquelles un son commence ou finit

0.45 Durée d'un plan en minutes et secondes



CORRIGÉ

