



HAL
open science

Les paysages sonores dans *Elephant* de Gus Van Sant

Pierre Couprie

► **To cite this version:**

Pierre Couprie. Les paysages sonores dans *Elephant* de Gus Van Sant. Lenka Stranska; Hervé Zénouda. *Son-Image-Geste. Une interaction illusoire ?*, L'Harmattan, pp.135-147, 2015, *Son-Image-Geste. Une interaction illusoire ?*. hal-01264217

HAL Id: hal-01264217

<https://hal.science/hal-01264217>

Submitted on 24 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les paysages sonores dans *Elephant* de Gus Van Sant

Pierre Couprie

Résumé : En 2003, le réalisateur Gus Van Sant présente son film *Elephant* au Festival de Cannes. Il obtiendra la Palme d'or et le Prix de la mise en scène. Depuis, de nombreuses analyses ont tenté de comprendre comment le réalisateur avait réussi un équilibre aussi parfait entre la liberté du cinéma-vérité et la rigueur formelle de la construction du film. Toutefois, la bande-son a très peu été analysée et sa dimension électroacoustique a souvent été occultée. Dans cet article, nous avons souhaité mettre en avant le travail sur le bruitage et le paysage sonore comme principe de création d'une bande-son qui nous semble avant tout électroacoustique. Ces éléments sonores et musicaux jouent un rôle essentiel dans la narration et la perception de la structure du film. Ils rendent aussi encore plus remarquable le travail de création réalisé par le réalisateur

Mots clés : acoustique, analyse musicale, relation musique-image

Introduction

Le 20 avril 1999, deux lycéens massacraient froidement une quinzaine de leurs camarades au lycée Columbine, aux Etats-Unis. Toutes les raisons furent convoquées pour tenter une explication rationnelle de cet événement : la défection parentale, l'absence de repères solides, la solitude, l'ennui, la rancœur sociale, les jeux vidéo, la télévision, les sympathies nazies, la violence de la société américaine, la libre circulation des armes... autant de raisons peut-être nécessaires mais certainement pas suffisantes pour expliquer le mystère insondable du passage à l'acte.¹

C'est ainsi que Serge Kaganski commence son article de présentation du film *Elephant* de Gus van Sant dans le livret du DVD. Il poursuit en comparaison à *Bowling for Colombine* de Michael Moore :

Dans *Elephant*, Gus Van Sant opte pour un tout autre geste artistique, centripète concentré temporellement et spatialement dans le noyau du fait divers, tout en excluant la singularité du fait au profit du paradigme (la ville et le nom du lycée ne sont jamais précisés dans le film), pour une rêverie poétique et personnelle, à la fois concrète et abstraite. [...] Gus Van Sant

¹ KAGANSKI, Serge. *Choc corridor. Elephant*. Paris : MK2, livret, p. 4.

propose [...] une approche artistique et sensorielle plutôt que sociologique et explicative, une forme qui mélange concept et liberté, rigueur et poésie avec une virtuosité et une grâce proprement sidérantes.²

Cette approche mêlant la rigueur formelle et la liberté artistique est une des pièces maîtresses du film. Dans un premier temps, le réalisateur avait songé réaliser un film d'agit-prop dans la filiation du court métrage *Elephant* d'Alan Clarke réalisé pour la BBC en 1989 dans lequel le réalisateur suivait froidement des personnages et les meurtres qu'ils commettaient en l'Irlande du Nord. Gus van Sant opte finalement pour une fiction dans laquelle il se défend de décrire l'événement ou faire comprendre l'état d'esprit des meurtriers³. Il préfère construire son scénario à partir d'une ébauche, des expériences vécues des adolescents choisis pour jouer dans le film et présenter un « éventail de facteurs, de pistes potentielles »⁴. Le tournage et le montage ont été réalisés en suivant ce qui représente pour lui le crédo du cinéma-vérité⁵ : « It could be finished pretty much when the shouting stop. »⁶. Toutes les scènes filmées ont été intégrées au montage.

Elephant raconte le moment se situant quelques minutes avant et pendant une tuerie de masse⁷ dans un lycée américain. Une grande partie des scènes du film se déroule dans le lycée (le terrain de sport, les couloirs, les salles de classes, les bureaux de l'administration et le laboratoire photographique) et quelques scènes sont extérieures (le ciel, la rue, le parc et la maison d'un des deux jeunes tueurs). Le film se déploie sur 78 minutes mais ne représente en réalité que quelques minutes de la vie réelle. Sa structure est organisée en quatre parties, les trois premières reprennent le même moment juste avant le début de la tuerie en suivant des personnages différents et la quatrième partie se situe au moment du drame en se centrant sur les deux jeunes tueurs. De nombreuses séquences sont tournées en plan américain légèrement surélevé, nous y suivons des étudiants qui se déplacent dans leur lycée — la référence à la marche dans le film d'Alan Clarke est ici évidente —, la caméra réalisant des travellings utilisant un *steadicam*, créant ainsi une impression de flottement.

Dans ce film, le traitement de la musique est très particulier. Comme Gaspar Vignon⁸, on peut y voir la rupture d'un idéal romantique, celui de

² *Ibid.*, p. 5.

³ SANT van, Gus ; NICKLAUS, Olivier. *About Elephant*, MK2, 2003.

⁴ KRICHANE, Selim. *Elephant ou les jeux vidéo en trompe-l'œil*. *Décadrages*, n°19, 2011, p. 71.

⁵ Le cinéma-vérité fait référence à un style de documentaire inventé par Jean Rouch, inspiré des théories du réalisateur russe Dziga Vertov, dans lequel la réalité est filmée telle quelle.

⁶ Gus van Sant, Olivier Nicklaus, *Op. cit.*

⁷ HASSID, Olivier ; MARCEL, Julie. *Tueurs de masse*, Paris, Eyrolles, 2012, p. 14.

⁸ VIGNON, Gaspard. Ludwig Van Beethoven – Gus Van Sant : vers un idéal romantique. *Musique et silence dans Elephant*. *Décadrages*, 2011, n°19, pp. 30-47.

l'adolescence, souligné par l'utilisation d'œuvres de Beethoven. De notre point de vue, la bande-son peut être analysée comme une œuvre électroacoustique, la musique de Beethoven étant alors un matériau sonore constitutif d'un paysage sonore plus global. Ce paysage sonore est virtuel, c'est-à-dire recomposé à partir de sons enregistrés dans des espaces différents, et caractéristique de la création acousmatique. Ainsi analysée, la bande-son entre en résonance avec les images du film en proposant une lecture parallèle ou en amplifiant la déconnexion des personnages d'avec la réalité.

Après une courte présentation de la structure du film, nous proposons deux parcours. Le premier, centré sur le personnage d'Elias, montre l'importance des bruitages dans la structuration de la narration. Le second place le paysage sonore acousmatique comme modèle de réalisation de la bande-son.

Introduction à la structure du film

La figure 1 représente les différents niveaux de structure du film répartis en cinq couches (de haut en bas)⁹ :

1. les apparitions des 13 personnages principaux répartis sur neuf couches sous la forme d'un diagramme formel. Certains ont été regroupés car ils évoluent pratiquement toujours ensemble ou leurs actions sont communes et présentés tel quel dans les intertitres¹⁰ intégrés à l'image ;
2. les bruitages marqueurs de structure :
 - a. les traits pleins : les quatre bruits du déclencheur de l'appareil photo d'Elias, les trois premiers correspondent à la même action filmée avec trois angles différents et le quatrième correspond à la scène de la bibliothèque ;
 - b. le trait en pointillés fins : la bascule de l'action, le moment où le spectateur comprend ce qui est en train de se jouer (49'04) ;
 - c. le trait en pointillés moyens : le premier bruit de culasse qui marque le démarrage de la dernière partie du film (58'03) ;
3. la structure des images du film avec les quatre parties dont trois ont sensiblement la même durée : 21'06, 16'17, 20'43, 19'57. Le spectateur découvre progressivement que les 3 premières parties sont

⁹ Cette structure peut-être téléchargée en version interactive pour le logiciel EAnalysis sur ce site : <http://eanalysis.pierrecouprie.fr>.

¹⁰ Chaque personnage ou groupe de personnages principaux sont présentés avant ou pendant leur première apparition à l'aide d'intertitres filmés en lettres blanches sur fond noir.

la répétition du même moment filmé avec des points de vue différents ;

4. le positionnement temporel des extraits de musique de Beethoven (indiqué par un B) et de rock (deuxième rectangle) :
 - a. la *Bagatelle en la mineur WoO 59 La Lettre à Elise* ;
 - b. les mouvements un et trois de la *Sonate op. 27 n°2 Au Clair de Lune* ;
 - c. un extrait de « *Supernatural Infinite Space / Waikiki Easy Meat* » de l'album *Absolutely Freak Out (Zap Your Mind!!)* de Acid Mothers Temple & The Melting Paraiso UFO ;
5. le positionnement temporel des bruitages composés et des paysages sonores¹¹ :
 - a. des moments où un travail important de design sonore a été réalisé à partir d'enregistrements effectués pendant le tournage ou extérieur au lieu de tournage¹² ;
 - b. des extraits de paysages sonores : des extraits de *Türen der Wahrnehmung* et *Beneath the Forest Floor* de Hildegard Westerkamp et un extrait de *Walk Through Resonant Landscape #2* de Frances White.

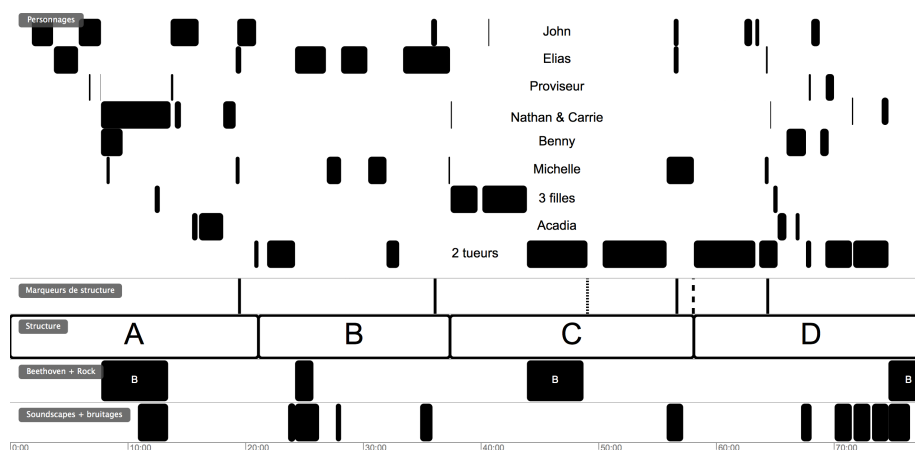


Figure 1 : les différents niveaux de structure

¹¹ Nous avons décidé de regrouper les bruitages et les paysages sonores car ils relèvent du même type de création sonore.

¹² Par exemple la scène entre 11'45 et 13'00 où un enregistrement de quai de gare est clairement perceptible avec un bruit de freinage de train, une annonce pour les passagers et des cris d'enfants.

La bande-son d'*Elephant* a été réalisée par le designer sonore Leslie Shatz. Une partie des enregistrements a été retravaillé à l'aide d'effets de décalages temporels ou d'inversion de canaux. L'ensemble constitue pratiquement une œuvre à part entière tant le travail de design audio a été profond. Le travail de la bande-son apparaît donc en opposition avec celui de l'image. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, le montage final est très proche de la prise de vue. Dans le cas de la bande-son, les nombreuses transformations à l'aide d'effet ou lors du mixage ont permis de recomposer un paysage sonore et musical très original. Cette démarche correspond à de nombreux compositeurs de paysages sonores qui, à l'aide d'enregistrements séparés, créés de toute pièce un environnement sonore par superposition de couches et transformation de certains enregistrements. Les compositrices Hildegard Westerkamp et Frances White se revendiquent de cette esthétique. Elles ont puisé leur inspiration dans les recherches effectuées à partir de la fin des années 60 à Vancouver par le compositeur Robert Murray Schafer. Même si *Elephant* n'a rien à voir avec la dimension écologique du projet de Schafer, la volonté évidente de créer des environnements sonores à partir de sources différentes et en lien avec l'image ou avec des objets qui le dépassent correspond bien à la notion de fait sonore¹³.

¹³ SCHAFER, R.Murray. *Le Paysage sonore*. Paris : Jean-Claude Lattès, 1979, p. 374.

Bruitages et techniques électroacoustiques autour du personnage d'Elias

Elias est immédiatement perçu comme un personnage essentiel au film. Contrairement à John qui semble créer un fil conducteur à côté duquel se déroule le drame, Elias est ancré dans ce drame. Son rôle est multiple et complexe car il joue à la fois le reporter photographe qui sera témoin des meurtres sans jamais être en danger, mais aussi celui d'un étudiant en lien avec les autres — souligné par la confiance qu'ils lui font comme pour la séance photo dans le parc ou la discussion spontanée dans les couloirs du lycée — tout en étant un personnage capable de s'isoler dans une bulle musicale — la scène de son entrée dans le lycée est assez révélatrice de cet aspect. Dans au moins deux de ces rôles, la musique et les bruitages ont une grande importance dans la perception des images et dans la structure narrative du film.

L'isolement musical

Lors de son entrée dans le lycée (24'13-26'15), Elias est accompagné par un extrait de « *Supernatural Infinite Space / Waikiki Easy Meat* » (à partir de 13'38). Les bruits et paroles des autres étudiants sont difficilement perceptibles sur une grande partie de la scène, ce qui isole le personnage du monde extérieur. À trois reprises, l'intensité de la musique est baissée pour laisser la place à des discussions avec d'autres étudiants (24'29-24'41 et 25'19-25'22) et à l'arrivée dans le laboratoire photographique (à partir de 25'49). Cet effet radiophonique associé au travelling dont le cadrage est presque essentiellement centré sur la tête du personnage amène le spectateur à concentrer sa perception sur son monde intérieur.

L'importance des bruits photographiques

Les bruits créés par Elias avec le déclencheur de son appareil photo ou lors du développement de la pellicule sont particulièrement intéressants (figure 2). Les trois premiers bruits de déclencheurs apparaissent à la fin des trois premières parties et correspondent à la même scène (Elias prenant John en photo) prise avec des angles de vue différents. Dans le déroulement de l'action, ces trois moments sont les seuls indicateurs qui permettent de comprendre que nous sommes en train de revoir trois fois le même moment (les parties A, B et C). Le quatrième bruit apparaissant à 64'23 a une tout autre signification : il s'agit de la scène où les deux jeunes tueurs sont dans la bibliothèque, ils regardent autour d'eux, semblent prendre la pose devant l'appareil d'Elias qui les prend en photo et tue ensuite une étudiante, Michelle. Cette scène est assez étrange car les deux tueurs ne semblent pas voir Elias tout en marquant un temps d'arrêt comme pour prendre la pose.

Dans cette scène, le bruit du déclencheur acquiert un sens très particulier en se situant entre le bruit de culasse et le coup de feu. Dans la figure 2, nous avons aussi indiqué le bruit réalisé dans le laboratoire photographique lors du développement de la pellicule (28'42). Elias tourne un boîtier pour faire agir le produit et le bruit résultant ressemble à une horloge : le temps entraîne les personnages vers l'instant du drame.

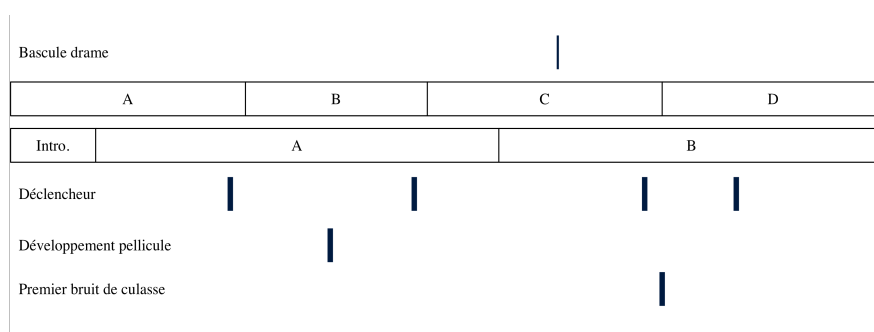


Figure 2 : les positions temporelles des bruits associés à Elias et aux tueurs

Dans ces deux exemples, le bruitage va au-delà d'un simple accompagnement des images, il renforce la perception de la structure du film. Dans les exemples suivants, nous allons voir comment le traitement sonore particulier des bruitages va produire un décollage de la bande-son de l'image

Le paysage sonore : les liens entre intérieur et extérieur

L'alternance entre les espaces intérieurs (dans le lycée ou dans la maison des deux jeunes tueurs) et extérieurs (les espaces extérieurs du lycée, la rue) se traduit par un traitement très particulier de la bande-son. Trois configurations sont utilisées :

1. l'image et le son sont en concordances (diégétique) : dans ces scènes, la prise de son a été réalisée pendant le tournage ou est suffisamment réaliste pour faire illusion ;
2. l'image et le son sont déconnectés (extradiégétique) : les bruitages et la musique (généralement des paysages sonores) ne correspondent pas à ce qu'il y a sur les images ;
3. la configuration intermédiaire entre 1 et 2 : la bande-son présente un mélange de sons réalistes et de son/musique ne correspondant pas à l'image.

Dans son ouvrage *Le son au cinéma*, Michel Chion propose un outil¹⁴ permettant d'analyser les relations entre l'image et le son dans une scène : le tricerclé des sons (figure 3). Il permet de décrire cette relation à travers deux situations opposées : la zone visualisée dans laquelle la source des sons est présente à l'écran (*in*) et les zones acousmatiques dans lesquelles le son est hors-champ ou est sans rapport avec l'image (*off*). Ce tricerclé permet aussi de décrire les mouvements d'une zone à l'autre.

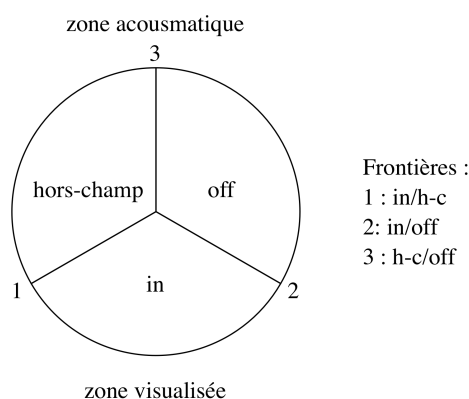


Figure 3 : le tricerclé des sons de Michel Chion

Si on applique cette tripartition à nos trois catégories, nous obtenons la figure 4. Dans la première configuration, la plus courante au cinéma et très présente dans ce film, le réalisateur exploite des sources sonores qui sont principalement présentes à l'écran (zone noire) ou, dans une moindre mesure, hors-champ (zone grise). Dans la deuxième configuration, la musique ou un bruitage déconnecté de l'image deviennent les seules sources. Deux scènes représentent cette configuration :

1. à partir de 23'45, un des deux jeunes tueurs, Eric, se retrouve submergé par le bruit de la cantine qui se détache progressivement du *in* pour aller vers le *off* du tricerclé. Dans cette scène la frontière *in-off* est franchie mais sans l'usage d'une musique, ce qui est assez rare au cinéma ;
2. la scène qui suit à 24'14 relève aussi de cette configuration mais cette fois-ci avec une musique. Dans cette scène Elias, le jeune photographe, entre dans le lycée avec la musique d'*Acid Mothers*

¹⁴ CHION, Michel. *Le Son au cinéma*. Paris : Les cahiers du cinéma, 1985, p. 33.

Temple, les bruitages ou les paroles des étudiants ne sont perceptibles qu'à certains moments ;

La dernière configuration est de loin la plus intéressante. Dans ces scènes, le réalisateur et son designer sonore ont élaboré une bande-son souvent très complexe dont la structure ne se laisse saisir qu'après plusieurs écoutes. Les trois parties du tricerclé cohabitent avec une prédominance des zones *in* et *off*. La superposition de ces deux zones permet au réalisateur de mettre en relation le monde extérieur (les espaces non couverts du lycée) et le monde intérieur (les espaces intérieurs du lycée et la psychologie des étudiants).

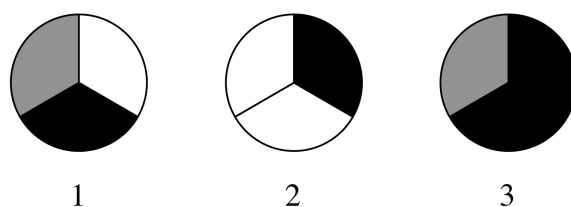


Figure 4 : les trois types de configurations sonores du film analysées avec le tricerclé des sons de Michel Chion

La marche de Nathan

Le premier mouvement de la *Sonate au Clair de lune* joué en entier est associé à la marche de Nathan allant rejoindre Carrie (7'45-13'22). Ce long plan-séquence (à partir de 7'43) est probablement le plus complexe du film sur le plan sonore et musical. La figure 5 résume les actions importantes de la scène (lignes du bas), les sons et musique en *in*/hors-champ et en *off*, le sonagramme et le barycentre spectral (*centroid spectral*) qui est une indication de la brillance du son. Nous constatons que les zones *in*/hors-champ et *off* sont superposées sur pratiquement toute la durée de la scène. La structure suggérée par les images met en évidence une alternance de moments tournés en extérieur et en intérieur. Le réalisateur a réalisé ce plan-séquence à l'aide d'un *steadicam* d'abord en plan fixe de 7'43 à 9'10 et ensuite en travelling avant et arrière. La bande-son de cette scène fonctionne sur trois principes :

1. la complexité des superpositions sonores. À partir de 10'47, le réalisateur a décidé de faire cohabiter jusqu'à trois niveaux : les bruitages *in*/hors-champ, des bruitages provenant d'enregistrement extérieur (*off*) et la musique. Le *steadicam* donne un effet de

flottement accentué d'une part, par le flux presque ininterrompu de la bande-son, et d'autre part, par un effet de brouillage audio (filtrage et effet de masque) qui rend la perception de certains détails sonores difficiles. Ainsi, les paroles des annonces de gare vers 12'00 sont très peu perceptibles ;

2. l'usage de bruitages sans aucun rapport avec la scène : une tenue sonore difficilement identifiable, probablement due à un effet de résonance (10'47-11'21) appliquée au bruitage des couloirs du lycée et un enregistrement de hall de gare (11'41-13'02) avec des crissements de train, des annonces pour les passagers et des cris d'enfants. Stéphane Delorme souligne l'ambivalence de ces sons : « le son se décolle de l'image [...] Ces sons sont bel et bien extérieurs au lycée, mais le cinéaste les a choisis assez proches de l'image pour donner l'illusion qu'ils appartiennent au lieu traversé. »¹⁵ ;
3. le lissage sonore entre l'intérieur et l'extérieur. Seul le moment entre le couloir et la sortie dans le passage extérieur (11'41) est clairement marqué dans la bande-son (voir le sonagramme et la flèche noire sous le barycentre spectral) par le bruit de la porte et une brillance plus importante des sons. Les deux autres passages (10'44 et 12'15) sont très lissés et la bascule apparaît beaucoup plus floue (flèches blanches).

¹⁵ DELORME, Stéphane ; *Gus Van Sant Elephant Lycéens et apprentis au cinéma*. Paris : CNC, 2007, p. 16.

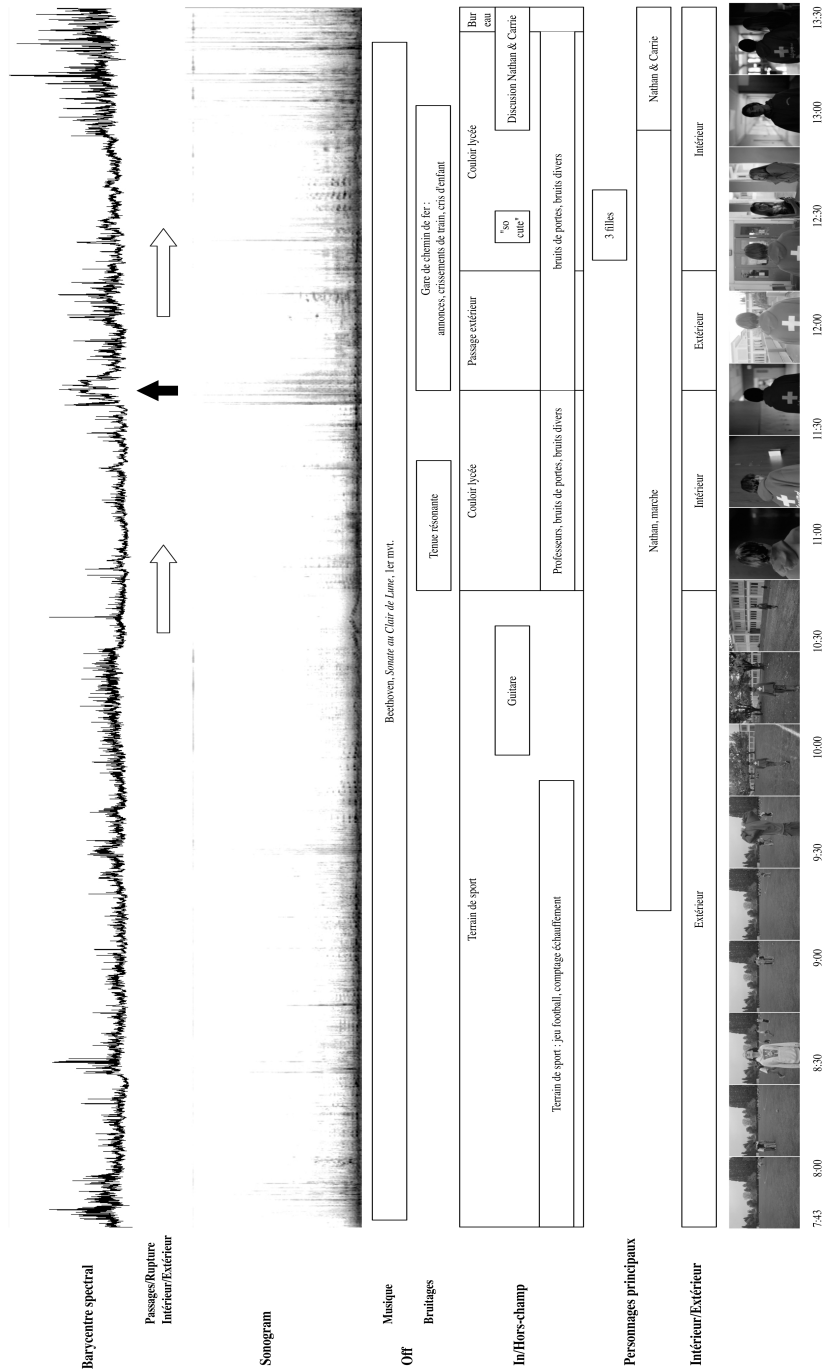


Figure 5 : la structure sonore du plan-séquence entre 7'43 et 13'30

Cette scène, somme toute assez simple sur le plan visuel, montre la complexité du travail de création audio et révèle l'importance de son traitement électroacoustique, y compris pour la *Sonate au Clair de lune* qui devient alors un objet sonore comme les autres.

Eric dans la forêt

La deuxième scène montrant une rupture de la frontière entre l'extérieur et l'intérieur se situe dans la dernière partie (70'11-71'31), il s'agit du moment où Eric, un des deux jeunes tueurs, s'avance seul, arme à la main, dans les couloirs du lycée. Les couloirs sont alors plongés dans la pénombre, le spectateur les a déjà vus auparavant mais ceux-ci apparaissent plutôt comme des espaces de transition entre les scènes¹⁶. Dans cette scène, la bande-son contient les bruits d'Eric (bruits de pas et de culasse), certains bruits du lycée (comme une alarme) et un paysage sonore (constitué d'un mixage de *Walk Through Resonant Landscape #2* de Frances White à partir de 1'50 et de différents autres sons dont certains en boucle). Le paysage sonore apparaît 5 secondes avant le début de la scène et envahit progressivement une grande partie de l'espace sonore. Il est constitué d'un son tenu et d'un mixage très subtil de sons de la nature (bruits de ruisseau et d'oiseaux). Le monde de l'enfance est encore très présent chez Eric¹⁷. Dans cette scène, il cherche des personnes à abattre, sans en trouver dans un premier temps, il semble perdu dans une allégorie de la forêt profonde des contes de fées. La bande-son représente à la fois le monde extérieur importé dans les couloirs du lycée, le monde intérieur du jeune tueur et fait référence, avec le costume de guerrier, au monde virtuel du jeu vidéo¹⁸. Cette scène va le mener aux étudiants à abattre comme si elle représentait la transition entre le monde l'enfance et celui des adultes. L'absence de l'adolescence est un des thèmes importants de ce film.

Conclusion

Cette analyse de quelques scènes du film *Elephant* montre la complexité du travail du réalisateur et de son designer sonore. L'emploi de sons

¹⁶ Par exemple à 35'10 où Elias quitte le laboratoire photographique pour aller prendre John en photo. Étant donné que la caméra ne s'arrête pas de filmer, le réalisateur utilise alors le couloir dans la pénombre comme transition entre les deux scènes.

¹⁷ Dans une autre scène (43'55-48'43), nous voyons un des deux jeunes tueurs jouer sur le piano dans sa chambre la *Bagatelle* de Beethoven. Cette pièce fait partie de celle que les jeunes pianistes apprennent, elle semble donc représenter ici le monde de l'enfance. Eric termine cette scène par un cluster comme pour signifier la fin de cette enfance et le passage brutale au monde adulte.

¹⁸ HASSID, Olivier, MARCEL, Julien *Op. cit.*, p. 91.

extradiégétiques démultipliant les interprétations de l'image et, à l'opposé, les bruitages diégétiques structurant leur perception positionnent la bande-son comme un élément essentiel à la compréhension du film. Certains aspects n'ont été qu'abordés et mériteraient un développement plus conséquent — comme la notion de marche présente dans la musique d'une manière très particulière — d'autres n'ont pas été cités — comme les images de ciel orageux et la rupture sonore qui les accompagnent. De même, il conviendrait de faire une analyse comparative avec deux autres films de Gus Van Sant qui constituent une trilogie avec *Elephant* : *Gerry* et *Last Days*. Enfin, la mise en perspective avec les films de l'histoire du cinéma utilisant des musiques électroacoustique¹⁹ permettrait probablement de souligner l'originalité de ce film.

¹⁹ LANGLOIS, Philippe. *Les Cloches d'Atlantis Musique électroacoustique et cinéma Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris : MF, 2012.