



**HAL**  
open science

## ”Construire le son d’un succès populaire: l’exemple de Nikita”

Martin Barnier

► **To cite this version:**

Martin Barnier. ”Construire le son d’un succès populaire: l’exemple de Nikita”. Jean-Pierre Esquenazi. Cinéma contemporain, état des lieux, L’Harmattan, p. 269-278., 2004, Champs visuels. halshs-00516700

**HAL Id: halshs-00516700**

**<https://shs.hal.science/halshs-00516700>**

Submitted on 10 Sep 2010

**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.

Martin.Barnier@univ-lyon2.fr

Actes du colloque : Cinéma Contemporain, Lyon3, 2002.

Publié sous le titre « Construire le son d'un succès populaire : l'exemple de *Nikita* », in Jean-Pierre Esquenazi (dir.), *Cinéma contemporain, état des lieux*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 269-278.

### **Construire le son d'un succès populaire : l'exemple de *Nikita***

Luc Besson estime que la discussion autour de l'exception culturelle, « c'est de la perte de temps ». Il précise dans un entretien avec le magazine *Première*, en février 2002 : « Il n'y a pas d'exception culturelle. Il faut garder le mot culture, c'est tout. La culture, c'est la carte d'identité d'un pays. (...) C'est en nous, c'est notre cœur. On ne pourra pas nous l'arracher. Ou il faudra tous nous tuer ». Cela sonne comme un film d'horreur, ou un film catastrophe à grand spectacle, produit par Besson. Cette position évacue toute concurrence avec les Etats Unis. L'admiration de Luc Besson pour le cinéma d'outre-Atlantique explique sans doute une position anti-protectionniste, tout autant que les accords passés par le cinéaste-producteur avec le conglomérat international Vivendi Universal (accords conclus mi-octobre 2001 pour des studios construits dans l'Orne) (Vulser, 2002). Il affirme continuellement que toutes ses productions perçoivent un financement exclusivement français : « je suis un pigeon parfait. Je suis domicilié en France, je paie 65% d'impôts et je n'ai jamais eu de société écran dans des paradis fiscaux » (ibid.). Pourtant son modèle reste la Californie : « J'avais été fasciné par le Skywalker Ranch que George Lucas avait installé dans la campagne près de San Francisco et qui permettait aux artistes et aux techniciens du cinéma et de la musique de s'immerger et de travailler dans des auditoriums et des salles de mixage extrêmement performantes » (ibid.). On remarque que l'exemple choisi est celui des lieux dédiés au son. Nous allons observer en quoi l'élément sonore dans les films de Luc Besson explique son succès populaire, en prenant l'exemple du film *Nikita*.

Quelques mots, pas plus

*Nikita*, troisième long métrage de Luc Besson, fut le premier à être clairement influencé par le cinéma d'action hollywoodien. La préoccupation du réalisateur de construire une bande son personnelle se lit, paradoxalement, dans le peu de dialogues proposés. Après des

participations en tant que stagiaire sur des grosses productions internationales (ex. *Moonraker*, 1979), des réalisations de films d'entreprise ou de publicité, Luc Besson tourne, en 1983, *Le Dernier Combat*. Ce long métrage avec Pierre Jolivet, Jean Bouise et une première apparition de Jean Reno, ne contient que deux mots de dialogues. Il s'agit de dire « bonjour », mais prononcer un mot demande des efforts énormes. Sur la terre, après une apocalypse inexplicquée, plus personne ne peut parler. En utilisant un gaz (de l'oxygène ?), le médecin (Jean Bouise) réussit à faire articuler le mot « bonjour », au héros du film (Jolivet). Dans cette œuvre de jeunesse, Besson souligne déjà les difficultés d'expression que connaissent tous ses personnages par la suite. Les bruitages sont soignés, les effets sonores se mélangent avec la musique, déjà composée par Eric Serra. L'autisme du héros bessonien est primordiale dans les premiers films du cinéaste. Cette tendance reste importante tout en s'atténuant légèrement après *Le Cinquième élément* (1997). Le personnage central et mystérieux de *Subway* (1985), incarné par Christophe Lambert, même s'il vit sur une terre où il est possible de parler, semble enfermé dans un univers intérieur impénétrable. En comparaison avec les rôles secondaires, il reste quasiment muet. Encore une fois la musique (un groupe de rock, mené par Serra avec Jean Reno comme batteur) et les bruitages (les crissements des rollers dans les couloirs du métro), importent plus que les dialogues. L'apothéose du héros autiste, chez Besson, arrive avec le succès public. *Le Grand bleu* (1988), premier film bénéficiaire, attire des millions de spectateurs, venus voir et revoir (nombreux sont les aficionados qui retournèrent plusieurs fois au cinéma pour ce film, avant même les rééditions « longues ») les exploits d'un plongeur peu communicatif. L'immersion du spectateur dans une atmosphère sous-marine, où seuls comptent les synthétiseurs d'Eric Serra et quelques bruitages, justifie que Jean-Marc Barre ne prononce pratiquement pas un mot.

Il fut difficile, pour Besson de retrouver un succès aussi important juste après *le Grand bleu*. Il réalisa d'ailleurs un documentaire sous-marin, en 1991, *Atlantis*, pour prolonger l'ambiance aquatique d'un film devenu « culte ». *Atlantis* ne comporte pas de commentaire et laisse le spectateur bercé par la musique d'Eric Serra, au milieu des poissons filmés par Besson lui-même.

En 1989 le jeune cinéaste met en chantier *Nikita*. À l'opposé du plongeur doux et rêveur, l'héroïne, qui donne son nom au film, est obligée de se jeter dans l'action arme au poing. Pendant la durée d'exploitation du film en salle, entre février 1990 et mai 1992, près de 4 millions de Français ont vu le film. Lorsque la cassette vidéo est sortie, quelques mois plus tard, 200 000 exemplaires ont été vendus (Besson, 1992). De nouveau, le personnage central

ne s'exprime que par quelques mots. Les bruits remplacent-ils la parole ? Peut-on lier le travail sur le son au succès du film ? Comment fut produit la bande son de ce film ?

Quels furent les rapports entre le cinéaste et son équipe son ?

Luc Besson explique lui-même comment il réalise ses œuvres, dans des ouvrages qu'il propose aux spectateurs-lecteurs, quelques mois après la sortie d'un de ses films. Dans *l'Histoire de Nikita*, on peut lire : « Avant d'avoir fini le montage-image, la bande son et le mixage, il y a au moins six mois de boulot intense (...). Pour tous mes films, je tiens beaucoup à la bande son. Je trouve qu'en France on n'y attache pas assez d'importance. J'essaie toujours de donner vraiment du temps aux gens pour la travailler et faire un mixage soigné » (Besson, 1992 :165). Effectivement, dans ce même ouvrage, on constate que le poste son est assez important dans le budget final de *Nikita*. Cela reste néanmoins proche du budget son alloué aux productions du même type, en France. Il est certain que le cinéaste montre un grand intérêt pour le son de ses films. Sa longue amitié avec son compositeur attitré, Eric Serra, en est la preuve, de même qu'une vive curiosité pour toutes les innovations techniques sonores. En 1989, lors de la pré-production du film, Luc Besson a voulu enregistrer *Nikita* en numérique. L'ingénieur du son plateau, Pierre Befve (entretien inédit, 19 juin 2001), et le monteur-son, Patrice Grisolet (entretien inédit, 10 février 2002), nous ont expliqué que Besson avait réuni son « équipe son » pour chercher du matériel de son numérique disponible. Ces nouveaux appareils revenaient trop chers et n'étaient pas encore assez pratiques. Après des démonstrations et des essais avec plusieurs systèmes numériques, Besson décida de conserver le son analogique. Les techniciens lui sont grès de cette capacité d'attention aux problèmes matériels et d'une volonté de participer à toutes les évolutions techniques. Luc Besson était même trop en avance, en 1989 puisque le montage-son numérique ne s'est généralisé que deux ans plus tard, fin 1991. Le cinéaste avait donc réuni toute l'équipe son dès la pré-production de *Nikita* de façon à étudier le matériel disponible. Mais à part cette discussion sur un passage éventuel au numérique, rien n'a été précisé concernant le type de son demandé pour le film. En France, contrairement au chefs opérateurs, les ingénieurs du son ne bénéficient que très exceptionnellement de réunions préparatoires afin de déterminer la « tonalité » sonore d'un film à tourner.

Pendant le tournage, Pierre Befve n'a pas eu droit à plus d'éléments concernant les volontés du cinéaste. Sur le plateau, Luc Besson perpétue le laconisme pragmatique de ses héros, ne donnant que de brèves indications techniques : « On fait ça moins fort... là, plus fort ».

L'enregistrement des sons suit l'évolution empirique du tournage, sans discussion théorique préalable. L'ingénieur du son doit trouver la bonne solution en fonction de l'organisation du plan. La séquence de la pharmacie, placée au début du film, bénéficia d'une précision « esthétique » : « C'est la manière de tourner de Besson qui pousse à faire un son d'un certain type. Cela se fait en fonction de la logique de placement de la caméra pendant le tournage. Et pendant la fabrication du plan, cela se précise. Besson expliquait "je veux 70 coups de feu... je veux une avalanche de bruits et de violence pour la scène de la pharmacie" » (Befve, 2001). Le travail de mise en scène prime. Les plans sont storyboardés. L'équipe technique s'adapte aux angles et effets recherchés. Luc Besson reste son propre cadreur, à chaque film, et ce, même avec une jambe dans le plâtre à cause d'un accident de mobylette entre deux jours de tournage de *Nikita*. Le cinéaste crée une grande tension nerveuse sur son plateau. Il explique dans ses livres qu'il ne supporte pas les inactifs pendant un tournage. Tous les présents doivent avoir une tâche précise à accomplir. Perfectionniste avec lui-même, comme avec ceux qui l'entourent, il évite au maximum les temps morts, veut un rendement rapide et pousse chaque technicien à être le plus efficace possible. Cela ne laisse guère de place aux discussions théoriques. Si chacun se débrouille comme il peut, avec une relative autonomie, qui contrôle le film ?

#### Comment Besson contrôle la bande son

L'adjectif employé par l'équipe technique de *Nikita* pour décrire le travail du réalisateur est : efficace. Patrice Grisolet évoque sa dextérité à réussir une « compression du temps dans ses films, comme dans les publicités ». Chaque séquence constitue une entité quasi-autonome d'un impact redoutable puisque l'action prime, grâce à la compression du temps, l'évacuation des dialogues et l'importance des bruits. Le mixeur nous a expliqué que le dosage final s'effectuait plus ou moins sous la direction du cinéaste. Il ne vient dans la salle de mixage que pour vérifier le travail fait sur chaque bobine. Il lui arrive de se mettre en colère, et faire recommencer le mixage d'une partie de l'ouvrage. Luc Besson a une idée précise de ce qu'il désire, mais c'est après coup que chaque technicien le découvre. Le chef-monteur son reste isolé, pendant la préparation de chaque son. En général Besson vient vérifier des éléments en « critiquant le travail effectué au montage » (Grisolet, 2002). Gérard Lamps avait déjà mixé trois films pour Luc Besson. Le peu d'indications fournies par le cinéaste lui semblaient logique. Le monteur-son, chargé de préparer chaque son nécessaire au film, à partir des prises de son direct, ou avec du matériel venu d'une sonothèque ou fabriqué par un bruiteur, a eu droit à trois brèves précisions en visionnant le montage-image avec le réalisateur : « Ce

cinéaste n'est pas quelqu'un qui parle beaucoup (...). On a regardé le film et il m'a simplement dit : "là y aura de la musique, là il y en aura et là aussi... Te fais pas chier, c'est pas la peine". Il y avait trois séquences où il voulait mettre de la musique dès le départ. Cela m'a réduit deux jours de travail, pas plus. Le boulot était ailleurs. Pour moi "la cuisine" et la première séquence, cela représentait six semaines de travail » (Grisolet, 2002). Laconique et avec un franc parlé populaire, Besson procède toujours par courtes interjections afin d'aller au plus vite. L'efficacité reste son objectif principal. Il passe beaucoup plus de temps avec Eric Serra son compositeur et ami, chaque soir après avoir quitté le montage. Mais arrivé au montage son, il n'y avait que trois séquences de *Nikita*, dans lesquelles Besson ne voulait que de la musique.

Le cinéaste contrôle le film par sa façon de le cadrer. Les gros plans, les angles utilisés entraînent un certain type de son. Le preneur de son n'a guère de choix. Il ne peut prendre que ce qui correspond au cadre, qui ne contient souvent que peu d'éléments. Sur *Nikita*, Pierre Befve a surtout dû ajouter des sons seuls d'armes, hors plateau. Les sons seuls consistent en l'enregistrement de bruits précis, hors du tournage, dans le calme. Le monteur-son n'a guère plus d'autonomie. Il doit s'efforcer de rendre l'efficacité de l'image dans la bande son. Le manque de dialogues encourage la mise en avant des effets d'action physique. Les quelques sons à placer se retrouvent soulignés, isolés. Patrice Grisolet a travaillé pendant des semaines pour créer des différences entre les armes, repérables immédiatement à l'oreille. De cette façon, le spectateur relie immédiatement une arme et sa détonation. Pendant les 35 secondes de l'attaque de la pharmacie par la police, au court de la première séquence du film, tirs, explosions, destructions se succèdent au milieu d'une lumière bleutée. Ces nombreux effets sonores accrochent le spectateur à son siège dès l'ouverture du film. Les deux séquences les plus longues à fabriquer, pour Patrice Grisolet, sont les deux séquences les plus violentes et les plus marquantes du film, la « cuisine » et la « pharmacie ». Nous étudions cette dernière pour observer la fabrication du « son d'action ».

Comment se fabrique le son d'une séquence d'action ?

Le déferlement de violence, dans la pharmacie, a été obtenu par Besson grâce à de nombreux effets spéciaux, sur le plateau de tournage, et un long travail du monteur-son. L'ingénieur du son plateau se souvient : « Des chargeurs entiers de mitraillettes, pistolet-mitrailleurs, etc., ont été vidés dans chaque plan de dix secondes » (Befve, 2001). Pour cette séquence, toute l'équipe portait des casques anti-bruit. Un artificier déclenchait, selon les gestes des acteurs, toutes les charges explosives avec un contacteur, pour imiter l'impact des balles. Une

séquence de ce type coûte très cher. Pour chaque prise, remettre le plateau en état et replacer les charges explosives est long et complexe. Il faut donc « en avoir pour son argent », et éviter de multiplier les prises. Luc Besson voulait provoquer les yeux, les oreilles et l'étiq ue du spectateur. La séquence se termine par le meurtre à bout portant d'un policier par Nikita. Ce crime gratuit et absurde sert à cataloguer la jeune femme comme dangereuse junkie, et à justifier ensuite son lavage de cerveau et sa programmation comme espionne et tueuse.

Luc Besson tient à ce que tout le film bénéficie du son direct. Très peu de dialogues furent postsynchronisés. Les acteurs ne furent convoqués que deux jours en auditorium. D'une part, ils ont peu de choses à dire, d'autre part, le preneur de son doit veiller à assurer principalement l'enregistrement des voix. Cela explique que les bruits sont souvent refaits, retraités, modifiés. Le monteur-son n'a pu conserver que les tirs des micro-Uzis (petits pistolet-mitrailleurs) tels qu'ils avaient été enregistrés au tournage. Patrice Gisolet a ensuite donné une personnalité à chaque arme. C'est essentiel dans cette séquence d'ouverture, de façon à ce que chaque spectateur repère les bruits correspondant aux armes manipulées. Par la suite, pendant tout le film, un son hors champ correspondra à une image du fusil, ou de pistolet, associé aux tirs de la première séquence. Chaque coup de feu est constitué d'un « set » de sons, dans les termes du monteur-son. Le plus gros tir, celui du fusil à pompe, se compose d'au moins cinq éléments. La plus petite arme, le pistolet tenu par le personnage de Rico tirant sur les policiers, doit rester moins impressionnant, plus aigu. « Il n'avait pratiquement pas de basses. C'était très chargé dans les aigus », avec uniquement deux ou trois éléments. « Plus j'allais dans la gamme des grosses armes, plus je chargeais vers le haut et vers le bas ». Il s'agit d'ajouter des fréquences sonores basses ou élevées. « Ce n'est pas par soucis de réalisme, mais il faut guider le spectateur. (...) C'est une convention. Si l'arme est off [=hors champ] il faut qu'on sache qui a tiré. La seule façon de savoir qui a tiré est d'avoir une nature de son différente à chaque arme. Une fois que les quinze premiers coups ont été échangés, inconsciemment on sait très bien qui a tiré. Si ensuite il y a des coups de feu off [=hors champ] le spectateur n'est pas perdu » (Gisolet, 2002). Les oreilles de l'auditeur enregistrent donc les accès de violence de la bande son. Suivant les choix opérés par le cinéaste, le monteur-son, de même que le mixeur ensuite, essaient de faire passer du mieux qu'il peuvent, les objets sonores « apparaissant » dans le film. Gérard Lamps estime que le son travaille inconsciemment sur le spectateur grâce à un arsenal d'effets psycho-acoustiques. Besson voulait marquer le spectateur dès les premières images de son film, de façon à justifier tout ce qui advient par la suite. Avec cette séquence d'ouverture, les armes acquièrent une personnalité, et les personnages (les rares survivant !) se définissent par des stéréotypes. Tout

est efficacement calculé pour avoir un impact maximum sur le spectateur. Cet impact, en 1990, fut grandement apprécié. Le bouche-à-oreille fut très important pour ce film qui connut une augmentation progressive du nombre d'entrées, au fil des semaines. Les spectateurs conseillaient à leurs amis ce film attractif dont les effets sonores participent à une violence calibrée pour surprendre. Cette violence, le parcours de l'héroïne et quelques répliques (« J'ai zappé ! ») ont contribué à faire de *Nikita* un « film culte » pour une génération.

#### Effet sonore « à l'américaine » et cinéma des attractions

Ce film sorti en 1990 révèle l'importance du renouveau du film d'action dans les années 1980. Les « blockbusters » d'une décennie furent rattachés au genre « action » avec comme vedettes principales Sylvester Stallone (série des *Rocky* et des *Rambo*) et Arnold Schwarzenegger (*Conan*, *Terminator*...). Ce dernier aurait tué 275 personnages dans ses films des années 1980 (Monaco, 1991 :484). La violence semble alors le meilleur moyen de remplir les salles. Besson adapte le principe du commando hyper-entraîné réussissant des missions dangereuses en remplaçant des héros body-buildés par une frêle jeune femme. Cette association paradoxale, une junkie perdue lancée dans l'espionnage et le maniement de « riot gun », fonctionna si bien qu'Hollywood racheta les droits du film pour en faire un remake, puis une série télé. L'influence hollywoodienne reste essentielle, même si quelques plans rappellent que le renouvellement du film d'action des années 1980 est dû à Hong Kong. Lorsque Rico braque, avec deux pistolets, dans deux angles différents, des policiers et le pharmacien, c'est le cinéaste de Hong Kong, John Woo, qui est cité. *Nikita* entre donc dans la lignée des films d'action de la fin des années 1980.

Le contenu du scénario influence le son et la perception que le spectateur peut en avoir. Des confrères, impressionnés, ont demandé à Pierre Bèfve, ingénieur du son plateau, comment il avait obtenu ce « son à l'américaine ». Ce dernier ne pense pas avoir modifié sa façon de travailler. Même réaction de la part du monteur-son ou du mixeur. C'est la mise en scène de Luc Besson qui provoque une sensation de « son américain » parce qu'elle dégage « un look américain ». Besson a voulu centrer l'action sur des tirs d'armes, évacuer les dialogues, enlever les nuances de la bande son (fonds sonores de ville, ou de nature) en proposant une image resserrée sur des confrontations armées ou psychologiques. La réaction des ingénieurs du son découvrant le film révèle un complexe de la profession, vis à vis de leurs homologues américains (Grisolet, 2002 ; Lamps, 2002). Pourtant, rien de très différent, dans la pratique du métier, entre la France et Hollywood. Aux Etats Unis, l'équipe son dispose d'un peu plus de temps mais surtout de plus de monde. La répartition des tâches est différente. Un ingénieur du



son est chargé d'un type de son sur une séquence. Chacun peut donc peaufiner son effet sonore. Les sons peuvent être filtrés, lorsqu'on les empile, et du coup, aucune fréquence n'engène une autre. On peut alors faire de très nombreuses nuances comme dans l'extraordinaire bande son de *La Ligne Rouge* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1999) (Grisolet, 2002). Mais le choix du réalisateur est plus important puisqu'il guide les techniciens. Dans *Nikita*, le spectaculaire compte plus que la nuance. Aucun chant d'oiseau ne vient contraster avec les bruits guerriers. Le son est tout entier resserré dans les basses fréquences. Cet appauvrissement de la bande son a eu un impact plus fort sur la génération ayant entre 15 et 30 ans à la fin des années 1980 (Grisolet, 2002). La mode des basses hyper-amplifiées (*loudness*) sur les chaînes Hi-Fi, sur les « ghettos blasters », dans les voitures, et enfin dans les walkmans ou discmans, a entraîné une habitude d'écoute. Le spectre de fréquences resserré et l'amplification des basses se sont également propagés sur les ondes. Les « radio jeunes », telles que Skyrock ou NRJ, diffusent les chansons en modifiant les fréquences par rapport aux enregistrements initiaux. Une « culture des basses amplifiées », au moment où les systèmes de sonorisation des salles de cinéma se modifiaient, explique ce renouveau du cinéma d'attraction grâce au son. Comme dans le cinéma des premiers temps, ainsi que l'ont mis en avant les travaux de Tom Gunning et ceux d'André Gaudreault, la cohérence de chaque séquence, l'autonomie et l'efficacité de chaque passage du film, importent plus que l'ensemble de la diégèse. La narration est moins importante que le spectaculaire. Le spectacle, explosion, chutes, tirs, fonctionne grâce au son. *Nikita* fait partie du cinéma des attractions, en grande partie par les effets sonores que nous avons décrits. En 1990, dans les salles de cinéma, les sons de basses fréquences étaient automatiquement guidés vers le subwoofer (haut-parleur uniquement pour les sons graves) par le système d'encodage Dolby stéréo. *Nikita* bénéficiait d'une hyper-amplification automatique.

En recoupant les informations données par les techniciens chargés du son sur *Nikita*, et en recontextualisant ce film dans la vague du succès des films d'action des années 1980 et dans celle de la modification des systèmes de diffusion des sons pour le public (radio, cinéma...), on comprend pourquoi Luc Besson a réussi un succès populaire, un film attractif, violent dans certaines séquences, marquant pour de nombreux adolescents qui le virent à sa sortie.

Martin Barnier

## Bibliographie

BESSION Luc, (1992), *L'Histoire de Nikita*, Paris, Pierre Bordas et fils.

BESSON Luc (2002), « Entretien », *Première*, France, février 2002.

BEFVE Pierre (2001), ingénieur du son plateau, entretien inédit, 19 juin 2001.

GRISOLET Patrice (2002), monteur son, entretien inédit, 10 février 2002.

LAMPS Gérard (2002), mixeur son, échange de courriels, entre le 10 et le 13 février 2002.

MONACO James (1991), *The Virgin International Encyclopedia of Film*, Londres, Virgin Books.

VULSER Nicole (2002), « L'entrée en bourse obligera à la transparence des comptes », *Le Monde*, 25 juin 2002.

Merci à Jean-Pierre ESQUENAZI