

**Michel:CHION:
TEXTES SUR LA QUESTION DE LA DESCRIPTION DU SON DANS
L'ANALYSE AUDIO-VISUELLE**

1) LE CINEMA A LA LETTRE,

Depuis une quinzaine d'années, je poursuis une recherche sur le rôle du son dans le cinéma et dans la relation audio-visuelle, une sorte de spécialisation qui présente beaucoup d'avantages et qui aussi pose beaucoup de problèmes - mais surtout, qui soulève des questions touchant la nature même du cinéma.

Ce sont quelques-unes de ces questions que je voudrais aborder rapidement dans cet article.

L'avantage, c'est bien sûr que le domaine est encore peu couvert. Pour des raisons diverses, nous ne sommes pas encore très nombreux dans le monde à nous intéresser à l'ensemble du phénomène sonore au cinéma, et pas seulement à la voix (comme le font certaines théoriciennes féministes américaines), ou à la musique (terrain d'étude de très nombreux chercheurs). La compétition n'est pas encore très rude, et nous pouvons avoir le sentiment d'être des pionniers.

Le problème, c'est que lorsqu'on travaille sur le son au cinéma on s'aperçoit vite que ce n'est pas un domaine homogène: la musique, les bruits, les paroles - c'est-à-dire les différents éléments qui passent par le canal sonore - sont d'une nature très disparate et ils nouent avec ce qui passe dans le champ visuel des rapports également très variables, selon leur nature, mais aussi selon le contenu de l'image.

Dans le premier livre que j'ai publié sur la question, La Voix au cinéma, je formulais déjà qu'"il n'y a pas de

bande-son", voulant dire par là qu'il n'y a pas de solidarité structurelle des différents sons du film entre eux, et que tout se joue dans le rapport de chaque élément sonore particulier avec l'image. Il faut donc trouver d'autres modèles.

Pendant longtemps, si l'on a si peu parlé du son du film, c'est aussi qu'on n'en gardait pas de traces. Le chercheur travaillait surtout à partir de documents verbaux (texte du scénario et des dialogues), et de prélèvements visuels fixes, autrement dit des photogrammes privés de ce mouvement qui, étymologiquement, définit le cinéma. Mais enfin, on considérait que, même arrêtée, l'image photographique conservait quelque chose de l'oeuvre qu'elle évoquait. Il n'y avait évidemment rien de tel pour le son: il arrivait que le chercheur enregistre la bande sonore "à la sauvette" dans la salle, ne recueillant qu'un magma indéfini de voix, de musiques et de bruits, émouvant, certes, mais peu utilisable comme matériau de travail, notamment parce que détaché de l'image avec laquelle il fonctionne en "audio-vision".

La démocratisation de la vidéo-cassette est venue changer tout cela. Les films sont devenues des objets que l'on peut étudier "sur pièces" et littéralement, dans le moindre détail, y compris pour le son. Le plus mince évènement, la plus mince variation dans le son ou l'image peuvent devenir signifiants, et désormais, ils sont réobservables à volonté. Certains objectent qu'une copie de film sur cassette est une approximation grossière, une réduction des valeurs visuelles du point de vue du contraste, de la finesse et de la définition photographiques. Certes, mais que faut-il dire des

mauvaises copies de films usées et rayées, et de leurs mauvaises projections en salles, ou des visionnages sur les tables de montage avec un son déplorable, qui étaient les moyens à partir desquels on étudiait les films "sur pièce"?

Ce n'est certes pas un hasard si le démarrage d'une recherche sur le son au cinéma est contemporain de l'arrivée du magnétoscope comme instrument d'étude et de travail sur les films. J'ai commencé ainsi, avec des élèves de l'IDHEC, vers 1978, en regardant avec eux des films copiés à la télévision. Et depuis, j'ai conservé cette méthode d'étude et d'enseignement, qui est de travailler et de faire travailler les étudiants sur le corps concret du film, sur sa matérialité sensorielle audio-visuelle. D'autant qu'avec le son des bruits et des voix - qu'on ne peut noter par écrit ou dessiner, comme on le fait pour un thème musical ou pour un cadrage, avec l'illusion d'arracher ceux-ci au cours du temps et de pouvoir les immobiliser en tant qu'objets d'étude - il n'y a pas d'échappatoire; on est obligé de faire défiler la bande, de se mettre devant l'écran et les haut-parleurs, et de leur prêter attention, tels qu'ils sont, concrètement, là, dans le film.

Si le film reporté et étudié sur cassette semble d'abord perdre son mystère et d'abord sa rareté (le corps du film est comme livré à tout le monde, disponible à n'importe quel moment), nous y gagnons aussi quelque chose d'autre: de pouvoir être à l'écoute du film, à l'affût de sa moindre vibration. Etre à l'écoute du film, cela concerne les mouvements qui se produisent dans l'image comme ceux qui animent le son - cela veut dire être ouvert à ce que dit le film, être capable de le recevoir

littéralement, sans les projections faites sur lui ultérieurement, ou les embellissements et le flou du souvenir. Moins idéalisé, le film devient une personne dont nous partageons la vie, et que nous aimons en la connaissant mieux.

Les conditions d'étude des films, autrefois (visionnage en salle, en prenant des notes, puis travail abstrait à partir de ces notes, de dessins, de photogrammes, de textes de scénario) favorisaient les faux souvenirs et les distorsions de la mémoire: on pouvait refaire complètement le film mentalement. Tel moment s'effaçait totalement et était évacué, parce qu'il était de l'ordre de l'indescriptible - donc sans trace au niveau du scénario, ou des photogrammes fixes. Tel autre qui ne durait trois secondes dans le film s'amplifiait dans la mémoire et paraissait avoir duré beaucoup plus longtemps. Toute une analyse pouvait être construite sur lui. Avec les vidéo-cassettes, il ne faut certes pas se priver de cette part de magie et de reconstruction a posteriori. Mais le défi qu'elles nous proposent est tout de même celui de la rigueur dans la description, de l'attention à la réalité du film comme sensations en mouvement.

Pour illustrer cette question, je voudrais évoquer un fragment d'un film de Fellini La Dolce Vita. Il s'agit de la toute première séquence, celle des hélicoptères transportant une statue géante du Christ au-dessus de Rome. C'est cette séquence que j'avais choisie pour un examen final dans le cours sur le son et l'image que je donne à des étudiants américains et français, au Centre Parisien d'Etudes Critiques, un organisme qui fonctionne en liaison avec l'Université Paris III.

La question posée aux étudiants était tout simplement: faites la description audio-visuelle de cette séquence et dégagez le rôle du son par rapport à l'image.

Les conditions d'observation étaient les suivantes: ils voyaient la séquence une première fois son et image ensemble, et une seconde fois de même. La troisième fois, le son était coupé et l'image était montrée muette; la quatrième fois on n'entendait que le son, et l'image était masquée. La cinquième et dernière fois, enfin, son et image étaient de nouveau donnés ensemble. Pendant ces différentes projections les étudiants pouvaient prendre des notes, et ils avaient ensuite deux heures pour rédiger leur devoir.

Sur cet extrait, il y avait évidemment de "bonnes" et de "mauvaises" réponses.

Les "bonnes" réponses venaient par exemple de ceux à qui il n'avait pas échappé par exemple que dans le premier plan, le son des hélicoptères n'est pas entendu durant plusieurs secondes, alors que ceux-ci sont déjà bien visibles (le seulement-vu, dans un film sonore, aussi bien que le seulement-entendu, acquièrent un statut particulier, qu'on peut dire fantômatique, au sens du philosophe Merleau-Ponty, qui appelle fantômes les perceptions "qui ne tombent que sous un seul sens"). Un bon point aussi si l'on avait su remarquer que les changements de niveaux sonores du ronronnement de l'hélicoptère ne sont pas toujours proportionnels aux changements de grosseurs de plan de l'appareil dans l'image, et qu'il n'y avait pas, chez Fellini, délibérément, de correspondance mécanique et synchrone entre les deux phénomènes, plutôt une sorte de propagation vivante, en forme d'ondes, avec des retards et des décalages. La

séquence comporte aussi d'autres phénomènes sonores plus passagers se produisant en vagues, et qui soit sont absorbés dans le vrombissement global de l'hélicoptère, soit l'absorbent lui-même, dans un processus de fusion et d'absorbtion sans fin: par exemple les cris d'une nuée d'enfants qui courent dans la rue sont "avalés" par le bruit de l'hélicoptère, puis ce dernier est à son tour comme absorbé par le carillon des cloches de Saint-Pierre de Rome.

Les "mauvaises" réponses étaient le fait de ceux qui n'avaient pas remarqué des choses aussi fondamentales et élémentaires, ou qui n'avaient pas fait l'inventaire des points significatifs. Ou encore de ceux qui décrivaient quelque chose qu'ils n'avaient ni entendu ni vu, et qui sur de "faux" souvenirs, plaquaient en plus de fausses rationalisations.

Quelqu'un par exemple pensait avoir entendu des sons d'une grande foule sur un plan aérien au-dessus de la cathédrale Saint-Pierre de Rome: or, on voit effectivement une foule rassemblée sur l'immense esplanade, mais on ne l'entend pas.

D'autres avaient totalement oublié, dans leur inventaire, l'intervention caractéristique d'une musique "swing" sur le plan des femmes riches qui se bronzent en maillot de bain sur le toit d'un immeuble.

D'autres avaient vu la musique, mais en disaient plus qu'ils n'en avaient entendu, la disant par exemple "pleine de vie, de soleil et de joie", alors qu'elle irait tout aussi bien sur une image mélancolique de ville à la tombée de la nuit: c'est évidemment l'image qui leur avait fait projeter sur la musique ces associations.

Mais ceux qui avaient décrit faux avaient peut-

être senti juste: il y avait bien par exemple la suggestion par Fellini d'un bruit de grande foule, mais ce son était évoqué par l'ensemble des éléments (l'association vacarme des cloches + pullulement visuel muet des individus). De même, la musique swing assez neutre de Nino Rota était faite pour se colorer très bien de l'ambiance de la scène, tout en gardant quelque chose d'indifférent et de neutre. Ce à quoi je voulais éveiller les étudiants, c'était, non pas tant à ne plus rien "projeter" qu'à savoir reconnaître en eux-mêmes le mécanisme de telles projections, et à savoir audio-voir le film "à la lettre". Ou si l'on veut, à en respecter la matérialité littérale (s'il n'y a pas de bruit de foule, il n'y en a pas), de la même façon que l'on respecte chaque mot d'un texte.

J'appelle audio-vision le processus global de réception du film sonore dans lequel ce qu'on voit est influencé par ce qu'on entend et réciproquement. On projette sur l'image à partir de ce qu'on entend, et sur le son à partir de ce qu'on voit - et en dernier ressort , on reprojette le tout sur l'écran. Pourquoi? Parce que dans les conditions du cinéma, l'écran est un support de projection, et que le son, lui, comme le rappelle Christiane Sacco, n'a pas de support.

L'audio-vision produit aussi bien des perceptions en plein (le son enrichit l'image d'une "valeur ajoutée" qui semble se dégager naturellement de celle-ci, selon un processus comparable à un effet Koulechov simultané), que des perceptions en creux , par suggestion: par exemple lorsqu'un son est fortement suggéré par la situation et l'image, mais qu'il est absent alors que d'autres sons sont entendus.

Dans plusieurs scènes de rue de Blade Runner, de Ridley Scott, un film très impressionnant sur une Métropolis du futur, on voit toujours très peu de figurants dans l'image, et on en entend beaucoup dans le son. Pourtant, le spectateur sort du film en étant persuadé d'en avoir vu beaucoup, bien mieux que si le réalisateur avait entassé des centaines de silhouettes sur l'écran.

Le rapport son/image au cinéma repose ainsi largement sur des phénomènes d'illusionnisme, des phénomènes que, dans le cadre de mon travail, j'invite les étudiants à déceler et à ramener à leur vrai mécanisme, tout en les identifiant comme effets et sans s'empêcher, d'ailleurs, de les ressentir.

Voir les films à la lettre, c'est en effet repérer en soi-même, dans sa propre audio-vision, le mouvement de ces projections et de ces illusions, sans les bloquer. Tout en apprenant à voir et à écouter séparément et lucidement, on prend conscience de son "audio-vision" comme telle.

Quand je dis illusion, je ne veux pas dire erreur. Si une certaine représentation se forme dans notre mental à partir du son et de l'image combinés, ce n'est pas une erreur de la percevoir; il suffit en effet, dans une démarche d'étude et de recherche, de la localiser où elle est.

Il ne s'agit donc pas, pour moi, de renvoyer à l'idée d'un cinéma du réalisme sonore et visuel absolu, cinéma qui ne peut exister.

Le mot "effets" risque en effet d'être connoté péjorativement, comme s'appliquant à un cinéma de

manipulation du spectateur et de déformation du réel, alors que ce n'est pas du tout la question. Pourquoi? Parce que dans la vie quotidienne, il en va pas autrement: il y a sans cesse projection, anticipation, interprétation et contamination entre les sens, qui ne fonctionnent pas de manière étanche.

La première question de fond posée par cette recherche est qu'il s'agit d'effets, que j'ai tenté de répertorier dans mon livre L'Audio-Vision. Or, quel est le statut théorique d'un effet, qui n'a pas de support concret, et qu'on ne peut pas identifier à une entité, tel que le plan? C'est une question qui reste pour moi à développer.

La seconde question est que le son est un domaine où règne encore un grand flou terminologique et conceptuel, que tout le monde peut constater, et que ma recherche depuis longtemps vise à réduire. Cependant, ce flou, ne s'y complait-on pas un peu trop, chez les chercheurs et les intellectuels? En effet, ils vont se plaignant que le vocabulaire soit trop pauvre pour désigner les sons, mais ne songent jamais à se servir de mots plus précis qui existent bel et bien dans leur langue - qui certes ne disent pas tout, mais sont tout de même plus satisfaisants, moins passe-partout que ceux de "bruits" ou de "sons". Les termes français de bourdonnement, pétilllement, grondement, vrombissement, fracas, etc..., ne sont pourtant pas réservés aux écrivains, et ils n'existent pas seulement pour faire joli. Ils sont susceptibles de spécifier des phénomènes sonores particuliers. Les connaître et les employer dans l'étude des films serait un pas dans la rigueur, la richesse

d'analyse, et le respect du "texte" audio-visuel.

Engager une analyse audio-visuelle, se risquer à une description à la lettre de ce qu'on "audio-voit", c'est en même temps un travail de rigueur sur le langage lui-même: toute langue a pour désigner le sonore un répertoire de mots plus varié que ses usagers ne le pensent, et on ne peut se dire battu tant qu'on n'y a pas recouru. C'est dans ce but qu'un des plus importants projets que je vise à développer, dans une société que j'ai fondée récemment sous le nom de "Sono-Concept", est de susciter une entreprise internationale d'inventaire des mots qui, dans les langues du monde, servent à désigner les sons; des mots qui, bien sûr, ne sont pas tous intégralement traductibles d'une langue dans l'autre, et donc peuvent mettre en valeur d'importantes nuances.

Loin que l'intérêt porté sur la matérialité audio-visuelle du film et sa sensorialité soient ainsi une fuite dans une sorte de vague délire impressionniste, ils sont pour moi une façon d'éprouver, l'un par l'autre la pensée et le langage en contact avec le sensoriel.

(inédit, conférence prononcée à Ljubljana, Slovénie, 1991)

2) Problèmes et solutions pour développer l'étude du son, en Europe et dans le monde.

A. SITUATION EUROPEENNE, ET SPECIALEMENT FRANCAISE

Pour évoquer la question des recherches sur l'histoire, la pratique et la théorie du son en Europe et de leur avenir, il me faut d'abord rappeler une situation générale.

Vu d'Europe et notamment de France, certains ont l'illusion qu'il existe "un" cinéma américain et "une" culture américaine. Or, il suffit à un français de passer quelques semaines aux Etats-Unis pour comprendre que c'est un peu plus complexe, et qu'il y a beaucoup de

cultures, de formes et de pratiques distinctes, évoluant de surcroît dans le temps. De même, le “cinéma européen” n’existe que vu à distance, vu des USA par exemple. En réalité, les traditions nationales sont extraordinairement variées d’un pays de l’Europe à l’autre, et pour le son, c’est encore plus vrai que pour l’image. Autant il existe un relatif internationalisme dans la façon de traiter l’image, ce qui permet à des chefs-opérateurs européens (l’allemand Robby Müller, le français Philippe Rousselot, l’italien Vittorio Storaro) de travailler aux Etats-Unis avec des équipes locales (en s’adaptant à leurs pratiques syndicales), autant, pour le son chaque pays a son histoire et sa façon de faire, et ne connaît rien de celles du plus proche voisin. A cela, entre autres, contribuent tout bêtement des raisons linguistiques. Le son nous maintient dans l’univers de Babel, et c’est vrai à tous les niveaux. De plus, la façon même dont est réalisée le son des films, c’est-à-dire éclatée, étalée tout au long du temps, dispersée sur plusieurs phases et plusieurs responsables qui ne se croisent jamais (du preneur de son sur le tournage au mixeur en passant par les bruiteurs, les créateurs de “sound effects”, les monteurs-sons, les musiciens et... les acteurs, qui sont les principaux créateurs de son dans les films), ne permet pas souvent d’en prendre connaissance.

Une des premières choses qui m’a frappé quand j’ai travaillé sur l’histoire des techniques du son (en vue de l’ouvrage Le cinéma et ses métiers que m’avait commandé l’éditeur Bordas¹), c’est à quel point on sait mal en France comment se fabrique et se conçoit le son des films en Italie, en Espagne, en Grande-Bretagne ou en Allemagne, et vice-versa.

Y a-t-il un son “européen”? Ce que j’en sais montre le contraire. Les différences entre l’Italie et la France du point de vue de l’histoire corporative, technique et esthétique du son, sont aussi grandes que celles entre la France et les USA. Le problème est qu’on ne le sait pas, et que, pour me borner à notre pays, beaucoup de cinéastes français ainsi que de chercheurs, ont tendance à croire que la technique française est la seule au monde et n’a rien à apprendre des autres.

En France, ce repli sur des techniques “nationales” et ce refus de savoir qu’il y a d’autres façons de faire, est dû à certains préjugés,

¹ Non sans difficulté pour rassembler des sources et trouver des témoignages, le travail effectué par Rick Altman et ses élèves aux USA n’a malheureusement pas son équivalent en France.

notamment contre le Dolby, encore considéré par beaucoup comme un Cheval de Troie du cinéma commercial américain (on ignore totalement qu'un film comme Blade Runner, de Ridley Scott, dont le son est si beau, a été mixé à Londres, en 1982, et son chef-mixeur anglais, Graham Hartstone, n'a jamais été invité dans les écoles d'état de notre pays). Dans la FEMIS, l'école nationale de cinéma héritière de l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques), rien n'a été fait pendant des années pour initier les étudiants aux possibilités du Dolby. Ce dernier était et continue d'être considéré comme un gadget bon pour faire vrombir les hélicoptères au-dessus de la tête des spectateurs. Les jeunes cinéastes issus de ces écoles continuent donc de croire que la façon française de faire est la seule au monde, ou bien le seul moyen de "résister" à l'américanisation esthétique de leur cinéma, ce qui est une erreur.

C'est aussi que la France des réalisateurs et de certains techniciens (pas tous), , à quelques exceptions près, défend jalousement "sa" conception du "son direct" comme étant la seule valable, voulant ignorer la richesse de la tradition de la post-synchronisation dans de nombreux pays, l'Italie, certes, mais aussi les pays de l'Est, le Japon, etc, l'Europe du Nord, etc..... . Autant je comprends et parfois même défend le protectionnisme économique dans le domaine de la production et de la distribution (notamment pour résister à un impérialisme américain omniprésent), autant ce "protectionnisme" m'apparaît nocif sur le plan esthétique, technique et culturel. C'est un peu comme si le cinéma français avait refusé de faire des films en couleurs pendant plusieurs décennies, sous prétexte que la majorité des premiers films en couleurs étaient hollywoodiens. C'est justement au contraire parce que le cinéma européen s'est approprié sans trop tarder la couleur et le CinémaScope qu'il a pu apprendre à les utiliser d'une manière personnelle, aussi bien dans les films populaires que dans les films d'auteur (Resnais, Fellini...) . Malheureusement, en France, vingt-cinq ans après l'apparition du Dolby, on continue de consacrer à l'enseignement des possibilités esthétiques du Dolby une place quasiment nulle dans ces écoles professionnelles d'Etat. Je ne parle pas de l'Université, où j'interviens depuis longtemps (actuellement comme professeur associé à Paris III)

et qui ne correspond pas au même modèle que les Universités américaines. Seule en France une école professionnelle privée, l'ESEC, me fait intervenir régulièrement sur le son.

Récemment encore, j'ai lu plusieurs publications françaises et plusieurs thèses sur le son et le montage au cinéma, qui soit ignorent absolument le son multi-pistes (pourtant utilisé depuis 1975 dans des centaines de films, y compris de grands chefs-d'oeuvre), soit partent en guerre contre cette technique, systématiquement considérée comme un vacarme abrutissant.

Cela n'empêche pas certains jeunes chercheurs français d'être passionnés au départ par ce sujet, mais souvent ils ne vont pas loin, car ils rencontrent plusieurs obstacles, que je signale ici non pour le seul plaisir de critiquer et de décourager, mais au contraire pour aider à les surmonter. C'est pourquoi je signalerai à chaque fois le remède qu'on peut y apporter.

1) Problème de connaissances.

Un premier obstacle est un manque, spécifique à notre pays, de culture musicale générale. La formation musicale à l'école et la pratique instrumentale ou vocale en société ou en famille sont, malgré les efforts de quelques associations, beaucoup moins répandues en France que dans d'autres pays. Or, il me semble difficile voire impossible d'étudier le son au cinéma sans posséder sur ce domaine quelques notions élémentaires, et sans jouer, même mal d'un instrument, guitare, piano, synthétiseur à clavier ou chant. Récemment, une étudiante française m'a sollicité pour la conseiller en vue d'un mémoire qu'elle voulait faire sur le son dans la publicité: je lui ai demandé si elle avait une idée de la différence entre mode majeur et mode mineur, ou une pratique, même élémentaire du solfège. Tout cela lui était totalement étranger, et elle ne s'était même pas posé la question qu'il fût nécessaire d'en savoir quelque chose: Or, la musique intervient dans 75 au moins des spots publicitaires..Il ne s'agit pas de réduire le son du film à sa musique, mais celle-ci en est un aspect important, et l'absence d'un minimum de connaissances musicales me semble rédhibitoire

Je rappelle alors souvent aux étudiants qu'ils peuvent, s'ils le veulent, acquérir quelques notions de solfège, de théorie, et même de

pratique instrumentale, et que les moyens existent pour le faire, à tout âge (j'ai personnellement appris la technique musicale, dont j'ignorais tout - solfège, harmonie, contrepoint, chant, piano - en commençant à 17 ans...)

De même, un minimum de connaissances en matière de phonétique et de linguistique me paraît indispensable pour ne pas faire de confusion, par exemple, entre son et phonème. On peut, sinon, connaître l'alphabet phonétique international, au moins en connaître l'existence, et avoir réfléchi sur la question de l'écoute linguistique, sur la phonation, etc... Là encore, les ouvrages de vulgarisation ne manquent pas. Il est vrai qu'aux USA, on y trouve aussi des textes sur le son qui ignorent cette distinction, et certains jeunes chercheurs, notamment, utilisant les théories cognitivistes commettent de lourdes erreurs théoriques par l'ignorance de la nature de ce qu'est le "phonème".

2) Question idéologique

Il existe aussi en France, dans le milieu cinéphilique et intellectuel, une tendance très forte à considérer le son plutôt comme un sujet sur lequel il faut avoir une opinion esthétique très tranchée, plutôt que comme un objet d'études... Selon cette "doxa" très forte, et toujours la même, seuls certains réalisateurs (Godard, Duras, Tati, Bresson, Lynch et quelques autres) pratiqueraient un art audio-visuel vraiment intéressant, et le reste du cinéma serait fondé sur la pure "redondance" audio-visuelle, de sorte qu'il serait inutile de l'étudier et de le faire étudier. Le cinéma classique et le cinéma populaire moderne, notamment, seraient sur ce plan indignes d'intérêt. Parfois aussi on idéalise les débuts du parlant, ceux de Vertov et Eisenstein, présentés comme un âge d'or de la recherche sonore, mais en les isolant de ce qui les a précédés et de ce qui les a suivis. J'ai consacré des ouvrages au cinéma de Lynch et de Tati (tous deux traduits en anglais), mais je trouve que réserver à une demi-douzaine de réalisateurs le "privilège" du son n'est pas une bonne façon de considérer les choses.

Dans mes ouvrages, et notamment dans La Voix au cinéma et L'Audio-vision (publiés en anglais sous les titres The Voice in Cinema et Audio-vision, Sound on Screen, dans des traductions de Claudia

Gorbman), je montre que la “redondance” audio-visuelle est un mythe et une illusion spécifique à ce domaine. Cependant, même s’il existait une telle redondance, cela ne devrait pas dissuader de l’étudier. On ne doit pas établir de hiérarchie *a priori* des objets d’étude sur des critères tels que: banalité, originalité, etc...

Combien d’étudiants français proposent encore les mêmes sujets sur les mêmes auteurs: le son chez Godard, Lynch, Bresson, etc... Mais si l’on part du schéma selon lequel 95% des films ne méritent pas a priori d’être étudiés pour leur son, non seulement on se facilite la tâche, mais aussi on réduit beaucoup le sujet, et enfin - “circulus vitiosus”, - on ne risque pas de changer d’avis. Le seul remède à la libération des stéréotypes est l’observation sans préjugés. Je veille toujours à présenter dans mes cours des films de tous pays, de tous réalisateurs et de toutes tendances, et je rappelle que, de même que la plus belle mise en scène n’est pas forcément celle qui “saute aux yeux”, de même les films où l’usage du son est le plus riche, inventif et suggestif ne se remarquent pas forcément tout de suite:

Malheureusement, la culture de l’observation (s’intéresser à l’objet lui-même et le considérer attentivement, et ne pas se hâter de porter un jugement ou d’établir une hiérarchie) n’existe pas en France dans ce domaine, ou bien elle a disparu.

3) Question de tradition cinéphilique.

La “french” politique des auteurs, mal comprise et caricaturée, ne facilite pas non plus l’étude du son. Elle encourage à poser la question selon un schéma archaïque: il y aurait des “héros”, des “chevaliers”, qui inventent, innovent, et qui entraîneraient la foule, tandis que les autres ne feraient qu’imiter ou rester sur place.

J’explique alors aux étudiants qu’il faut sortir d’une histoire “héroïsante” du cinéma copiée sur la façon dont on pensait autrefois l’histoire tout court; montrer qu’il n’y a pas un rapport précis entre la personnalité d’un auteur et son rôle innovateur; et que certaines innovations dans le son des films sont venues, soit d’un grand nombre de films divers en tant que processus collectif; soit d’un auteur peu connu et peut être pas le plus grand - et bien entendu d’une dialectique complexe entre la technique et d’autres facteurs culturels,

économiques, etc... D'ailleurs, la notion même d'innovation" comme critère esthétique absolu est également un pré-supposé culturel à remettre en question.

Le fait même d'étudier le son dans les films bouscule la perspective encore étroitement auteuriste de certains travaux: en effet, le son, fabriqué, comme je l'ai dit, par étapes très disparates (et où les acteurs jouent un rôle important avec leur voix), n'est pas un aspect du film qui illustre spécialement la toute-puissance du réalisateur.

4) Préjugé contre le son comme élément "manipulateur"

J'ai remarqué aussi qu'en France, beaucoup considèrent encore le son et notamment la musique et les bruits comme des éléments manipulateurs, générateurs d'effets douteux. Ils se font en effet un idéal de l'art, et notamment de l'art cinématographique, comme basé sur le contrôle et sur la lucidité. Un art basé sur des effets qui font perdre la tête, entraînent au sentimentalisme ou produisent des chocs nerveux (c'est ainsi qu'ils perçoivent dans certains films l'emploi de la musique et des bruits), leur paraît donc infantile ou à l'inverse dégénéré, sinon immoral. Leur peu de connaissance en matière de technique musicale, souvent, contribue à entretenir ce cliché qui fait du son un domaine vague d'effets mal cernés. Le son n'est considéré par eux comme objet d'étude possible si on peut le considérer à part de l'image, ou bien dans un rapport d'opposition rhétorique avec cette dernière (c'est ainsi que j'interprète le succès des films de Robbe-Grillet auprès de beaucoup de théoriciens).

Parallèlement, beaucoup des grands réalisateurs français, de Bresson à Pialat, en passant par Rivette et Rohmer, utilisent la musique avec une extrême parcimonie. L'un des réalisateurs français les plus admirés par les cinéphiles, Jean Renoir, réserve souvent à la musique une place distante. Dans une de ses oeuvres les plus réputées, La Règle du jeu, la musique est présente sous une forme dégradée, mécanisée, dérisoire. Et à part justement Bresson et Tati, qui sont les deux fameuses exceptions, la plupart des réalisateurs français se méfient tout autant, sinon plus encore, de l'univers des bruits (cela dans un pays qui a vu l'invention de la musique concrète!).

Mon travail vise évidemment à montrer que la notion d'effet" (associé

à l'idée d'une illusion ou d'une sensation dont on ne peut analyser le mécanisme qu'après, mais qu'il faut d'abord accepter de recevoir et de sentir, et dont relèvent beaucoup des emplois du son), a sa légitimité et sa noblesse. Mais je ne peux guère changer les préjugés culturels: ceux-ci s'entretiennent eux-mêmes, par la fréquentation exclusive d'un certain type d'oeuvres et de textes, et comme ma position est plutôt minoritaire, elle ne risque guère de changer quelque chose, en tout cas pour le moment.

5) Mythes propres au cinéma français

Une partie du cinéma français entretient un mythe particulier, et ce mythe retentit sur le rôle qu'on attribue au son: c'est celui du tournage et du "moment de vérité" irremplaçable que celui-ci représenterait, moment dans lequel le film puiserait tout son sens. L'âme d'un film serait le reflet d'une authenticité créée au tournage, son y compris. Or, la plupart du temps, le son, qui se fabrique par étapes successives comme c'est le cas chez d'aussi grands cinéastes que Tarkovski et Fellini, mais aussi dans la majorité des pays du monde, qui pratiquent la post-synchronisation, ne rentre pas dans ce schéma.

Curieusement, beaucoup des critiques français et des jeunes étudiants en cinéma qui les lisent, et qui considèrent la Nouvelle Vague française comme un modèle de "naturel" et un modèle tout court, ne veulent pas savoir que beaucoup des premiers films de Godard, Resnais, Rohmer, Demy, Truffaut, Varda, ont été entièrement ou largement post-synchronisés. Il s'agit donc bien d'un mythe.

B. PROBLEMES INTERNATIONAUX POUR DES ETUDES SUR LE SON

Voyons maintenant les obstacles internationaux qui se présentent encore pour l'étude du son au cinéma, et la façon dont on peut les contourner:

1) La question linguistique: la voix, les accents, sont un aspect important du son. On ne peut pas comprendre parfaitement le cinéma de Fellini hors d'Italie, de Scorsese hors des Etats-Unis ou des pays anglophones, ou celui de Renoir hors de France ou des pays francophones, si on est insensible aux idiotismes de langage et

d'accent. Bien entendu, personne n'est polyglotte. Mais on peut toujours se faire aider par un pratiquant de la langue du film qu'on étudie. Je dis souvent à mes étudiants que s'il veulent étudier le son d'un film en langue étrangère, ils peuvent très bien demander à une personne parlant cette langue d'écouter le film et de leur signaler les spécificités d'accent, d'argote, de tournure dialectique... C'est ainsi qu'un étudiant italien suivant mes cours à Paris III m'a signalé la façon dont Fellini, dans la post-synchronisation de certaines scènes de La Voce della Luna, "mélange" des accents de différentes régions de son pays, créant ainsi une province imaginaire.

2) La question des versions originales et doublées.

- Liée à cette question, celle des multiples versions: comment faire étudier un film de Hitchcock ou de Bergman en Italie ou en Allemagne, où il est très difficile de voir un film en version originale (alors que c'est facile en France ou en Suède)? On rencontre des cas surprenants, qui mériteraient une étude historique: je me souviens avoir vu sur une chaîne télévisée locale italienne une version de Citizen Kane où non seulement, bien sûr, les voix étaient doublées en Italien, mais où aussi, pour une raison que j'ignore, toute la musique de Bernard Herrmann était remplacée par des arrangements de fragments de la Symphonie en ré Mineur de César Franck. Le film était aussi complètement rebruité. Bref, pas un son ne restait de la version anglaise!

Même en France, où la version française est souvent réalisée avec soin (outre le fait que la version originale est souvent parallèlement accessible aux cinéphiles, sur cassette, sur certaines chaînes câblées ou cryptées, et, dans la capitale, pour le public des salles), il existe parfois de grosses différences, souvent imprévisibles, entre la version doublée et la version française, différences qui portent aussi sur les ambiances sonores et les "sound effects". Je donne souvent comme exemple la première apparition de Grace Kelly dans Rear Window, de Hitchcock, celle où elle se déplace sous les yeux du photographe joué par James Stewart, pour mettre en valeur sa robe de mannequin. Feignant par jeu de se présenter à l'homme qu'elle aime, qu'elle vient d'embrasser, et qui la connaît très bien elle lui décline son nom tout en marchant. "Liza" (elle allume une lampe), "Carol" (elle allume une autre

lampe), “Fremont” (une troisième). En écoutant bien le son original, on entend, après chaque “allumage” de lampe et chaque parole de Grace Kelly, et se détachant sur un bruit de fond continu de circulation, trois discrets sons de klaxon venant de la rue. Ces “klaxons” fonctionnent comme des notes musicales, et représentent l’équivalent d’une ponctuation dans une partition d’opéra, mais ils sont montés de façon à paraître “fortuits” et “naturels”. Je cite souvent cet exemple pour illustrer le rôle ponctuatif, et pas seulement anecdotique du son, et une certaine esthétique du “fortuit organisé”...Or, le jour où un étudiant m’a amené une copie de la version française, j’ai constaté que dans l’ambiance sonore de cette scène, si le bruit continu de circulation subsistait, le son des klaxons avait disparu... En principe, comme on sait, les versions doublées s’appuient sur une “version internationale” qui comporte les musiques et les bruits d’origine - mais il existe de nombreux cas où on n’entend pas la même chose. D’autre part, il faut savoir que le “mixage” de la version doublée ne peut pas respecter le même équilibre entre paroles et bruits, et il doit mettre plus en avant, plus fortes, les voix par rapport aux bruits, car le texte des dialogues ne peut plus être deviné à partir du mouvement des lèvres et à partir de la façon de bouger de l’acteur: or, il suffit parfois qu’un son d’ambiance soit mixé moins fort pour que certains détails disparaissent. J’ai fait une comparaison entre la version originale d’Alien, de Ridley Scott, et la version française: cette dernière est soignée, mais les sons d’ambiance sont beaucoup moins présents, et certains détails se perdent. D’autre part, la version française ne peut pas reproduire certains effets volontaires de “voix brouillée” propres à la version originale, car dans la version originale, le public comprend que ces effets sont intentionnels, tandis que dans la version doublée, il peut croire que c’est un “défaut” lié à la post-synchronisation elle-même, etc...

3) La question musicale

Comme je le dis dans mon ouvrage sur La Musique au cinéma, la musique est un faux esperanto, autrement dit une fausse langue universelle. Il y a de multiples langues musicales. Comment comprendre certains films rock des années 70, ou certains films d’Antonioni des années 60 (avec les recherches du compositeur Giovanni Fusco), si

on n'a pas l'idée des styles musicaux qu'ils emploient? Là encore, personne n'est universel, et on peut se faire aider par des connaisseurs ou des spécialistes.

En même temps, tout en profitant de leurs connaissances, il faut savoir relativiser les jugements parfois extrêmement catégoriques que ces experts donnent sur la musique: pour eux, à les entendre, tous les films sur le jazz sont faux, et bien sûr tous les films sur les compositeurs classiques: ils n'admettent pas que le cinéma soit un art d'ensemble, dans lequel la musique ne doit pas être jugée séparément du reste, et d'autre part, qu'il ne soit pas un art réaliste.

J'ai remarqué en France, en tout cas, que la musique est un élément qui divise: certains intellectuels et même certains professionnels ne supportent pas quelques films américains récents à cause du style de musique rock qu'ils emploient. D'autres au contraire ont un culte exclusif pour certains films en raison de leurs chansons (cf, la popularité en France des films de Tarantino). Il faudrait inviter les uns et les autres à la fois à la curiosité culturelle et surtout à la tolérance.

Il est évidemment facile de critiquer la musique du film plus que tous les autres éléments, puisque c'est un élément facile à "isoler" du film (on peut l'entendre sur disque!). Mais le raisonnement souvent employé: "si on retirait cette musique du film et si on en mettait une autre, ou pas du tout, il serait bien meilleur", repose à la fois sur une illusion (la musique telle qu'elle est a obligatoirement un effet actif sur les autres éléments: action, montage, etc...) et sur une conception morcelée du cinéma. Pourquoi ne pas raisonner ainsi à propos des dialogues, du scénario, de l'image, et ainsi de suite...

4) Le manque de documents historiques , d'entretiens de première main.

Ici, c'est un cercle vicieux qu'il faut briser. Le remède consiste non seulement à rencontrer les artistes et les techniciens, à les interviewer, à mener des recherches poussées , et à faire des lectures aussi variées que possible. C'est par exemple, en lisant les entretiens donnés par Bergman à des journalistes suédois que j'ai appris, que contre toute idée a priori qu'on se fait de ses films, un certain nombre de ceux-ci (comme Une passion), sont post-synchronisés!

5) L'absence d'une connaissance historique des techniques de diffusion et des conditions d'écoute propres à certaines époques ou certains pays.

Il faut prendre garde, quand on on étudie un film des années 40 à partir d'une copie sur vidéo-cassette, que ces films étaient entendus dans ces conditions qui n'existent plus: les amplificateurs, les haut-parleurs, et aussi l'acoustique des salles n'était pas la même: plus réverbérante, plus ronde, moins précis et moins dur dans les aigus. Et ne parlons pas de la culture d'écoute du public, très différente...

Un chercheur français par ailleurs scrupuleux écrit dans une thèse intéressante sur les débuts du cinéma sonore que les critiques émises à l'époque contre le son strident de certains films n'étaient pas fondées, puisque lorsque lui a écouté le film, il n'a pas entendu ces stridences. Mais ce chercheur oublie qu'il prend connaissance du film dans des conditions aussi bien techniques que culturelles radicalement différentes de celles de l'époque.

J'ai souvent l'occasion d'expliquer que, moins encore que l'image, le son n'existe pas en soi - il est encore plus dépendant des conditions acoustiques, culturelles et psychologiques, aussi bien dans sa fabrication que dans sa réception.

Né en 1947, et ayant une bonne mémoire acoustique, il se trouve que je peux comparer comment sonnait un film de Tati ou de Bresson à l'époque de sa sortie dans les années 60 (rond, réverbéré) et comment il sonne aujourd'hui dans une visionnage, ou dans une salle moderne à l'acoustique beaucoup plus sèche, avec des haut-parleurs eux-mêmes plus piqués.

La solution est d'abord de prendre conscience de cet aspect du problème, et ensuite d'interroger les textes ou les personnes ayant connu ces périodes.

Même chose pour les comportements acoustiques du public: dans certains pays d'Afrique ou en Chine, le public est animé et intervient beaucoup. Les films qui sont réalisés dans ce pays en tiennent compte, et comportent souvent moins de couches sonores et de bruitages que s'ils étaient réalisés en France et pour le public français. Les critiques qui découvrent certains films chinois dans une

luxueuse et silencieuse salle de projection à Cannes, et qui trouvent étranges certain parti pris sonores, ne pensent pas que ces films ne sont pas faits pour les conditions où ils les voient.

Dans d'autres cas, il faut une certaine connaissance de la question pour savoir si le son d'un film est "mauvais" (brouillé, saturé) parce qu'il l'était dès l'origine, ou bien parce qu'on dispose d'une mauvaise copie sur laquelle le son est mal reporté, ou bien encore parce que le public du pays où a été fait le film ne déteste pas la saturation et la distorsion (cas de beaucoup de films musicaux indiens, même à gros budget).

Là encore, l'étude du son est passionnante car elle oblige à s'intéresser à la vie concrète et historique des films. Certes, je continue pour ma part à croire à la notion d'oeuvre (pas forcément oeuvre d'un auteur), et de "texte cinématographique", et je ne suis pas favorable à l'idée, que certains caressent déjà en France, de faire du film un pur "produit", ou bien le lieu géométrique abstrait d'une série d'intentions (du côté de sa genèse) et d'une série de processus de "réception" (du côté du public). En même temps, je ne crois pas que cette croyance à l'oeuvre puisse demeurer dans l'angélisme et dans le refus de rien savoir de ses conditions concrètes d'apparition et d'existence.

Bien entendu, tout ce que j'ai dit dans cet article ne met pas en cause la réalité et souvent l'immense intérêt des recherches et publications déjà existantes sur le son, notamment en France, recherches et publications sur lesquelles, en raison de mon engagement et de mes propres travaux, j'ai des positions variées. Le problème posé est celui de l'extension de ces recherches au-delà d'un nombre limité de personnes, et de sujets. L'entreprise même (initiée par Rick Altman, à qui il faut en rendre l'hommage) du présent recueil de textes, me paraît propre à faire avancer cette cause à pas de géants, et je suis particulièrement heureux d'y participer.

Michel Chion, 14/2/1999

3) BIBLIOGRAPHIE

A lire:

Textes de Michel Chion:

Le son (Armand Colin, 1998)

L'audio-vision (Armand-Colin, 1990)

Guide des Objets Sonores (Buchet-Chastel, 1982)

télécharger Guide to sound Objects, trad de John Dack et Christine North

sur modisti.com/news/?p=14239

sur www.ears.dmu.ac.uk

