

LA QUESTION DU BRUIT RAPPORTÉE AUX GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES

1) FILMS ABORDÉS EN COURS

COMÉDIE MUSICALE:

Broadway Melody 1929 (Beaumont), *Love me tonight* (Mamoulian), *42 sth*, *Gold Diggers 1935* (Berkeley), *L'Entrepreneur Monsieur Petrov/Shall we dance* (Sandrich), *Stormy Weather* (Marton), *Chantons sous la pluie* (Donen/Kelly), *Tous en scène/Bandwagon* (Minnelli), *West Side Story* (Wise/Robbins), *La Mélodie du Bonheur/Sound of Music* (Wise), *All that Jazz* (Fosse), *Fame* (Parker), *Dancer in the Dark* (von Trier)

POLICIER:

Scarface (Hawks), *Public Enemy* (***) , *Grand Sommeil* (Hawks), *Faucon Maltais* (Huston), *Quand la ville dort/Asphalt Jungle* (Huston), *Dark Passage/Passagers de la nuit* (Daves), *Les Bas-Fonds de Frisco* (Dassin), *L'Impasse tragique* (Hathaway), *Touchez pas au grisbi* (Becker), *Du rififi chez les hommes* (Dassin), *Le cercle rouge* (Melville), *Un après-midi de chien* (Lumet), *Barton Fink* (Coen), *Mission: Impossible* (De Palma), *Little Odessa* (Gray), *Face off* (Woo), *Bourne Identity* (***) ,

WESTERNS:

L'homme qui n'a pas d'étoile (Vidor), *Cow Boy* (Daves), *Je suis un aventurier* (Mann), *Il était une fois dans l'Ouest* (Leone), *Dead Man* (Jarmusch),

SCIENCE-FICTION

Le Jour où la terre s'arrêta (Wise), *Planète interdite* (Mc Leod Wilcox), *2001: L'Odyssée de l'espace* (Kubrick), *THX 1138* (Lucas), *Soleil vert/Soylent Green* (Fleischer), *Star Wars* (Lucas), *Invasion of the Body Snatchers* (Kaufman), *Alien* (Scott), *Blade Runner* (Scott), *Tron* (Lisberger), *Predator* (Mc Tiernan), *Minority Report* (Spielberg), *Wall-E* (Stanton),

2) Pour en finir avec la notion de bruit.

Il y a vingt ans environ, Analyse musicale me demandait un article sur la notion de "timbre". Ma contribution, intitulée Dissolution de la notion de timbre, (reprise depuis en volume dans mon recueil Le Promeneur écoutant), visait à démontrer pourquoi ce mot empirique et flou de timbre, valable jusqu'au début du XXe siècle, c'est-à-dire avant l'enregistrement et la génération électrique des sons, n'est plus valide depuis longtemps; bien plus, en quoi le maintien de la notion de "timbre"

freine la compréhension des phénomènes sonores et musicaux, en maintenant pour le son musical une conception causaliste (c'est-à-dire faisant dépendre la description du son de sa causalité) à une époque où, avec la fixation des sons par enregistrement, leurs manipulations, leur échantillonnage, leur synthèse, cette causalité initiale et le rôle qu'elle joue dans la détermination du son changent complètement de nature. Personne n'a apporté à ma réfutation de réponse ou de contre-réfutation, mais constatons que le mot "timbre" se porte toujours très bien!

C'est que la société musicale actuelle, qui se revendique progressiste ou tout au moins "bougiste" dans les idées et les techniques, entend être conservatrice dans les mots.

Certes, des colloques, des écrits, des réflexions et des recherches scientifiques ou se présentant comme telles visent à rajeunir les mots anciens. Mais selon moi, on ne peut pas conserver indéfiniment les mêmes signifiants, comme des vieilles marques que l'on pourrait "rajeunir" et "réactualiser".

En dépit du titre volontairement provocateur de cet article, je tiens donc à avertir le lecteur que je n'ai donc aucun espoir de voir abandonner, si vite que cela en tout cas, un mot comme bruit, mot que pour ma part je n'utilise jamais, qui n'a jamais été pourvu en français d'un sens bien précis quand il concerne le domaine sonore, et qui non pas "malgré" cela mais bien plutôt à cause de cela, est utilisé pour maintenir certains écrans de fumée, certains faux-semblants dont se réclament la plupart des préjugés.

Il y a d'abord la question, tout bêtement, de la langue. En français moderne, le mot "bruit" serait issu du participe passé du verbe "bruire", lui-même issu, affirment les dictionnaires étymologiques courants, non pas d'un verbe, mais de deux verbes du latin populaire: "bragere" (braire), et "rugire" (rugir). Bref, un étrange croisement entre l'âne et le lion, qui me laisse perplexe (il semble que cette explication étymologique soit une sorte de tradition que se transmettent les dictionnaires). Cela a donné le substantif masculin français que nous connaissons. Comme tel il a une histoire, et comme tel il n'est pas exactement traductible dans une autre langue, pas plus que les mots qui semblent en être les synonymes dans ces autres langues, "noise"

en anglais, “Lärm” ou “Gerausch” en allemand, “rumore” en italien, “ruido” en castillan, ne sont exactement traduits par “bruit”, et en traduisent pas exactement “bruit” dans ces différentes langues.

Dans les textes français classiques, le mot “bruit”, que l’on rencontre constamment dans le théâtre de Molière ou Racine, désigne presque toujours chez eux, non pas un son, encore moins un cri d’animal, mais une nouvelle, une renommée, une réputation, un honneur (ou un déshonneur), une querelle, une rumeur etc..., même si des emplois dans le sens moderne sont attestés. Dans l’emploi courant moderne, le mot bruit est plus souvent appliqué aux sons, et il signifie donc:

a) un son gênant, dans cette acception une musique qui nous importune parce qu’elle est jouée trop fort ou trop tard sont aussi bien un bruit. Des enfants qui parlent fort, c’est du bruit. Par extension, cette partie d’un message qui le brouille et le pollue (rapport signal/bruit).

b) les sons qui ne seraient ni musicaux, ni linguistiques: on parle rarement de bruit pour désigner des mots à partir du moment où on les comprend. Le mot “bruit” ne commence à être employé que lorsque plusieurs personnes parlant en même temps (ou dans une autre langue) sont inintelligibles.

Inévitablement, le sens premier contamine le sens second, en français précisons-le, car là où en anglais on parle couramment de “sound” (“sound of steps”, littéralement “son de pas”), on dit en français: “bruit de pas”, ce qui, alors même que ces “bruits” sont agréables à nos oreilles, qu’ils sympathiques et vivants, les stigmatise. Le mot “sound” en effet, rassemble en anglais, là où en français, le mot “bruit” segmente, comme on dit en publicité, c’est-à-dire qu’il divise en catégories.

Le mot “bruit” est un authentique mot ségrégationniste, qu’il vaudrait selon moi ranger dans la case des termes ayant servi, parfois honorablement, mais n’étant plus bons pour le service. Il rejoindrait au Musée de l’histoire certains mots autrefois employés en médecine (les “humeurs peccantes” des médecins du temps de Molière) ou en physique (le fameux “phlogistique” par lequel, au XVIIIe siècle, avant Lavoisier, on cherchait à expliquer le phénomène de la combustion), et qui n’étaient pas absurdes mais correspondaient à un certain état du savoir et de la culture.

Le mot “bruit” paraît à certains avoir toujours une certaine

légitimité scientifique: il désignerait des sons ne faisant pas entendre de hauteur précise, parce qu'ils correspondent à des vibrations non périodiques. À ce moment-là, pourquoi ne classe-t-on pas comme bruits les notes extrêmes de beaucoup d'instruments comme le piano ou l'orgue, que ce soit dans l'extrême grave ou dans l'extrême aigu, puisque dans ces cas extrêmes, on ne discerne plus les hauteurs? Oui, dira-t-on, mais ceux-là, au contraire du coup de marteau, ou du grondement d'un moteur, proviennent d'un instrument de musique, Donc, on glisse d'une définition d'après le son et la nature physique de la vibration, à une définition causaliste d'après la source du son. Mais, alors, pourquoi un son serait-il ennobli comme "son musical" de provenir d'un instrument de musique, si laid et si commun soit-il, tandis qu'un autre son serait stigmatisé comme non-musical de provenir de toutes sortes de causes non homologuées comme musicales: objets, phénomènes naturels, corporels, ou mécaniques? Mais qui décide de ce qui est musical, ou non musical?

Le critère de son à hauteur précise en tout cas ne suffit pas pour classer et surtout hiérarchiser les sons; nous entendons des hauteurs précises dans un nombre considérable de sons animaux mais aussi industriel, dans les ronronnements d'ordinateur, le vrombissement des climatiseurs, les sons riches entendus dans les trains, et bien sûr, le tintement du verre, etc..., hauteurs bien sûr souvent mélangées à des sons sans hauteur précise, mais c'est la même chose dans une bonne partie de la musique instrumentale.

Ce qui est vrai et qui le demeure, c'est que notre oreille entend différemment la relation entre des sons superposés ou successifs, selon que ces sons possèdent une hauteur précise ou qu'ils n'en possèdent pas. Il se crée dans les premiers cas des relations spécifiques apparemment universelles, ou en tout cas devenues universelles, qui sont d'ordre harmonique ou mélodique. Dans l'autre cas, lorsque deux sons se succèdent ou se superposent mais qu'ils n'ont pas de hauteur précise, il se passe entre eux, dans leurs relations, un nombre considérable de phénomènes intéressants et vivants (y compris différentes comparaisons entre leurs situations respectives dans la tessiture), mais que l'on ne peut pas apprécier en termes d'intervalles exacts, même si la masse de ces sons est plus ou moins grave (Schaeffer parle de "site"), et plus ou moins encombrante

et épaisse (il parle de “calibre”). Pour ces sons sans hauteur précise, l'équivalent par exemple d'une quinte juste - relation pure, traduite pour notre oreille comme une qualité absolue, indépendante des sons entre lesquels elle s'établit (entre Ré et La comme entre Si bémol et Fa) n'existe pas. Mais cela ne veut pas dire que ces relations non-réductibles, non systématisables, n'existent pas, et sont inférieures en dignité en complexité.

Il ne s'agit pas de nier la différence entre les deux types de cas. Dans son Traité des objets musicaux, que j'ai résumé et mis en forme sous le titre de Guide des Objets Sonores, l'inventeur de la musique concrète, Pierre Schaeffer (1910-1995) reconnaît bien la différence qui s'établit pour l'oreille entre les sons de hauteur précise, et des sons qui ne sont pas de hauteur précise. Il propose - les termes choisis peuvent être contestés, mais l'idée est claire - , d'appeler sons de masse tonique ou sons toniques, les premiers, et sons de masse complexe ou sons complexes les seconds.

On peut croire cette nuance sémantique peu utile. Schaeffer ne continue-t-il pas alors à ségréger les sons comme le fait la distinction académique son musical et bruit, et à perpétuer une discrimination? Non, car un geste capital a été fait: dans la formulation schaefférienne un substantif est devenu un adjectif. La question de la perceptibilité ou non d'une hauteur n'est plus qu'un des prédicats, un des attributs du son entendu, au lieu d'être identifiée à son essence - ce qui est le cas au contraire lorsque l'on continue de distinguer les “sons musicaux” et les “bruits”, comme s'ils avaient une différence d'essence, de nature. Je renvoie ici à ce qui dans le Traité des objets musicaux de Schaeffer et dans mon Guide des Objets Sonores concerne la notion de “masse”, définie comme “la façon dont un son occupe le champ des hauteurs”, quelle que soit cette façon.

Schaeffer et les chercheurs qui l'ont entouré à différentes périodes (parmi lesquels Abraham Moles et Pierre Janin) ont donc fait franchir un pas important à la connaissance et à la recherche. Si ce pas n'a pas encore été reconnu, c'est que la levée de la distinction essentialiste entre sons musicaux et bruits dérange l'esprit de caste de beaucoup de musiciens, le sentiment qu'ils ont de ne pas travailler avec les sons de tout le monde, un peu comme lorsqu'en littérature

française autrefois, une bonne partie des mots courants devaient, pour mériter de figurer dans la poésie et le théâtre en vers, faire place à leur synonyme noble: il ne fallait pas écrire ou dire “eau” mais “onde”, “cheval” mais “coursier”, “terre” mais “glèbe”, “maison” mais “demeure”, etc.).

Le problème se complique - mais c'est en même temps très logique - du fait qu'un certain nombre d'artistes ont, dans des périodes historiques précises, notamment au début du XXe siècle, revendiqué, en réaction contre l'académisme et le conservatisme, le bruit comme leur moyen d'expression, et cherché à créer un art des bruits, le plus fameux étant bien sûr Luigi Russolo. Son ouvrage L'arte dei Rumori traduit depuis longtemps en français par Giovanni Lista, est un ouvrage très faible bien que sympathique et chaleureux, et il n'arrive pas à se sortir de la contradiction où il s'enferme dès le début: prétendre libérer l'art des sons tout en se privant d'une bonne partie de ceux-ci, qui sont les sons instrumentaux. Au lieu d'ouvrir la cage des bruits, Russolo y entre, referme sur lui la porte, prétend que c'est un paradis et qu'on y est bien entre bruits, entérinant ainsi l'idée d'une distinction absolue, essentielle, entre sons musicaux et bruits. Beaucoup de démarches se réclamant par la suite de Russolo ont eu des effets paradoxalement réactionnaires - en revendiquant le bruit comme son trivial en raison de sa source triviale, elles ont continué d'entretenir l'idée que ce serait la trivialité (casseroles) ou la noblesse (violon) de la source qui ferait la trivialité ou la noblesse du son lui-même - alors qu'entre source et son, il n'y a pas de rapport simple et linéaire. Il y a bien des sons plus intéressants, riches, beaux que d'autres, mais ce n'est ni en raison de leur source, ni malgré celle-ci.

Décausaliser la relation au son, dans la pratique de la musique, demeure la tâche la plus difficile et la plus révolutionnaire, à quoi beaucoup opposent une résistance acharnée (attention: il ne s'agit pas de vouloir empêcher l'auditeur de se représenter une cause imaginaire au son qu'il entend; mais de le libérer de la cause réelle du son). J'expose ceci dans le chapitre de mon ouvrage Le son intitulé “Le cordon causal”, où je propose notamment de distinguer entre écoute causale et écoute figurative..

La question “quelles sont les relations entre bruit et musique” est

donc - que me pardonnent ceux qui l'ont formulée ainsi et qui en ont fait un thème de réflexion - vicieuse. D'abord, elle compare des termes non équivalents: le "bruit" est censé être un élément, une substance, un matériau; la "musique", c'est un art, une discipline.

Longtemps, les musiciens de différents pays (pas seulement en Occident) ont voulu croire à l'idée selon laquelle il devrait y avoir dans l'art musical un rapport nécessaire entre le matériau et l'oeuvre. Comme au joaillier il faudrait pour exercer son art des pierres précieuses, il faudrait à l'art musical des sons musicaux et pré-musicaux (et dans le Traité des Objets Musicaux de Schaeffer, la notion d'objet sonore convenable au musical me semble potentiellement réactionnaire, à contre-courant de son orientation d'ensemble). Je pense qu'il faut délaissier cette conception comme fautive et archaïque, historiquement réactionnaire. Il ne s'agit pas - banal renversement - de mettre au sommet ce qui était en bas, :mais de déclarer abolie parce que non fondée et ségrégationniste, la distinction son/bruit.

Dans l'idéal, pour moi, le mot "bruit" est un mot dont on devrait pouvoir se passer, sauf dans son emploi courant pour désigner les nuisances sonores; acoustiquement, comme esthétiquement, c'est un mot qui véhicule de fausses idées. De la même façon que le mot "timbre", selon moi, ne devrait pas être employé en musicologie au-delà de son acception empirique traditionnelle (où il désigne empiriquement l'ensemble des caractères d'un son instrumental qui le font identifier par nous comme provenant de tel instrument plutôt que de tel autre) parce qu'il véhicule une conception instrumentaliste de la musique. De la même façon, le mot "bruit", aussi vague, véhicule une conception ségrégationniste de l'univers sonore.

La langue française dispose d'un mot bref, courant et clair, pour désigner ce qu'on entend, sans le ranger dans tout de suite dans une catégorie esthétique, éthique, ou affective. C'est le mot de son.

Il ne faut pas surtout pas remplacer par un autre le mot "bruit", un mot qui, dans l'usage dont il est question, délimite un territoire trompeur; un peu comme le mot "race" délimite dans l'espèce humaine des entités, des catégories, des familles, qui, indépendamment du fait qu'elles sont le support du racisme, entretiennent l'illusion raciale, autrement dit, l'illusion, pourtant réfutée scientifiquement mais tenace, suivant laquelle

la différence de pigmentation de la peau renverrait à un ensemble de spécificités biologiques et culturelles héritées. Or, nous voyons bien que le racialisme (l'idée qu'il existe des races) persiste., comme le bruitisme, pour des raisons qui ne doivent pas être méconnues ou méprisées. Tout racisme produit en effet chez ceux qui en sont les objets voire les victimes, un "contre-racialisme", par exemple, chez des Noirs qui sont la cible ou les victimes du préjugé raciste une revendication de la négritude. Ainsi s'explique le "bruitisme" professé par certains.

Cela n'empêche pas de nous informer sur le mot "bruit". Ouvrez par exemple l'article "bruit" dans le Grand Robert en six volumes. Vous y verrez rassemblés une foule de mots descriptifs français extrêmement précis (pourquoi sont-ils là plutôt qu'à "son"? C'est l'arbitraire lexicographique). J'ai moi-même entrepris depuis quelques années un recensement des mots désignant les sons dans plusieurs langues... et j'en ai trouvé beaucoup. La mise à la disposition du public et des chercheurs de ces mots pour inciter à les "activer", et à ne pas se contenter de les comprendre quand on les lit ou les entend (vocabulaire dit "passif"), est une des entreprises que je poursuis.

Michel Chion, 5 novembre 2007

(paru dans la revue Analyse Musicale)

Bibliographie:

Michel Chion, Guide des Objets Sonores, Buchet-Chastel/Pierre Zech éditeur, 1982

Michel Chion, Le Promeneur écoutant, Plume/Sacem, 1993

Michel Chion, Le Son, Armand-Colin, 1998

Luigi Russolo, L'Art des bruits, Richard-Masse, L'âge d'homme, 1975

Pierre Schaeffer, Traité des Objets Musicaux, Le Seuil, 1966

3) Le bruit rythmé dans la comédie musicale

Dès son origine, la comédie musicale a cherché à forger en un seul alliage, fût-ce fugitivement, le bruit et la musique: des klaxons deviennent peu à peu un numéro musical dans Le Chemin du Paradis , W. Thiele, 1930.

Le bruit dans les comédies musicales n'est pas un simple élément

de “décor sonore” ou de narration; il est la vie, ce qui donne l’impulsion rythmique à danser, ou, par exemple avec les “mélodies” des gouttes d’eau, souvent évoquées dans les paroles des chansons, - une impulsion à chanter.

Dans le numéro “Slap that Bass” de l’Entrepreneur Monsieur Petrov, Mark Sandrich, 1937, Fred Astaire se met à chanter et à danser à partir de bruits de pistons et de machinerie de paquebots. Dans Aimez-moi ce soir les bruits rythmés des métiers de Paris au petit matin, qui dérangent Maurice Chevalier, lui inspirent tout de même une chanson et lui donnent l’énergie de sortir. Dans Chantons sous la pluie, en même temps que l’on nous fait entendre sur tout le numéro le son réel et continu d’une pluie abondante, l’accompagnement musical évoque la mélodie de gouttes isolées quand elles rebondissent sur une surface, et c’est en chantonnant cette mélodie que Gene Kelly se met à chanter, et à danser. Ainsi, la joie de vivre, même si elle est liée à une bonne fortune amoureuse, ou à un tempérament naturellement heureux, se nourrit de petites gouttes de réel. C’est ici le cinéma.

Mais un bruit des plus célèbres dans la comédie musicale, c’est celui des claquettes - la plupart du temps rajouté en post-synchronisation après le tournage. Les claquettes sont de la danse qu’on entend: c’est pourquoi les Nicholas Brothers et Fred Astaire ont joué des programmes de tap-dance pour le disque et la radio.

Dans Chercheuse d’or 1935 (“Lullaby of Broadway”), et L’Entrepreneur Monsieur Petrov, la différence entre les deux styles de danse, la classique “distinguée” et la moderne “déchaînée”, est soulignée par l’absence ou la présence des bruits de claquettes.

Ce son, pour tout le monde synonyme de comédie musicale, on ne l’entend que dans une minorité de films du genre, essentiellement au cours des années 30, malgré des exceptions dans les années 80, liés à la popularité de Gregory Hines (Cotton Club, de Coppola, Soleil de nuit, de Taylord Hackford). Dans les années 40, Ann Miller, surnommée la “machine gun tap dancer”, eut certes droit à quelques numéros brillants, mais relégués dans le domaine de la virtuosité brillante et pittoresque- comme si le *tap dance* n’était plus le symbole, qu’il avait été, de l’énergie de la danse puisée aux sources du bruit.

Caractéristiquement, Astaire, dans sa seconde période, ne fait

presque plus de claquettes. En même temps, dans cette période où cet effet, devenu “daté” et rétro, n’intervient plus, on s’arrange fréquemment pour lui trouver un substitut, c’est-à-dire un bruit rythmé qui n’appartient pas à la musique proprement dite, mais se relie à elle tout en faisant le lien avec le monde concret: ce sont les sauts dans les flaques d’eau de Gene Kelly dans le numéro-titre de Chantons sous la pluie, les roulements de patins à roulette dans “I like myself”, de Beau fixe sur New-York, les claquements de doigts des bandes de jeunes dans West Side Story,

(...)

Selma, les bruits, le chant et la vie.

Dancer in the Dark , de Lars von Trier, est un film où la force motrice, dynamisante du bruit - thème récurrent des comédies musicales - n’est pas seulement un procédé pour amener des numéros musicaux, elle est au coeur du scénario lui-même. L’héroïne, Selma, a besoin d’un bruit rythmé quel qu’il soit - rythme d’un train, griffonnages de jurés pendant son procès, grattements d’un disque vinyle, et bien sûr bruit des machines de son travail - pour danser et supporter sa vie. Lorsqu’elle est en cellule d’isolement, elle est avide d’entendre non seulement du son, mais surtout du bruit rythmé, pour y puiser l’énergie de survivre, et ne le trouve pas dans ces voix éthérées de chants religieux qui lui parviennent par une grille d’aération.

Lorsqu’elle doit se lever pour faire les pas qui conduisent à la place où elle sera exécutée, la gardienne qui l’a en affection, pour la mettre debout, a l’idée de mimer elle-même des bruits de pas sur place pour l’inciter à marcher, et aussitôt ce son rythmique est l’occasion d’un numéro musical. La cruauté de la scène vient ici du fait que ce qui apporte la vie - le bruit - n’est plus que ce qui doit lui donner la force de marcher à la mort. Et lorsque Selma attend d’être pendue et que sa meilleure amie, Kathy, lui redit ce qu’elle-même lui a transmis: “Listen to your heart”, elle l’entend au sens propre. Le son de son propre coeur lui parvient alors, discrètement; et sur ce rythme timide, elle entonne son dernier chant, brisé par la pendaison.

(ext. de Michel Chion, *La comédie musicale*, Cahiers du Cinéma, 2002)

4) L'imagerie sonore dans la science-fiction

L'imagerie sonore de la science-fiction est connue. La menace atomique, ou la menace extra-terrestre, c'est un son strident, un "shrill acute sound", quelque chose qui n'est ni du bruit, ni de la musique, ni de la parole, un autre monde.

Le son d'insecte électronique des machines martiennes dans *La Guerre des mondes*, les bip bips (sons aigus, courts, répétés) les drones (grondements prolongés, parfois inquiétants) sont présents presque partout en S-F. L'intérêt de ces sons est de créer un doute sur leur nature, un dépaysement, car nous ne savons pas toujours comment les situer.

En même temps, c'est aussi par les sons que certains films de science-fiction vieillissent, pour le meilleur et le pire.

Les modes de production du son électronique, se modifient en effet constamment entre les années 50, et les années 90: de nombreux synthétiseurs entendus dans la musique rock des années 60 deviennent désuets. Un amateur peut dater "à l'oreille" sans voir les images, beaucoup de films de science-fiction en écoutant leurs effets sonores.

Le pouvoir dépayasant du son électronique se perd assez rapidement au cours des années 70, dans la mesure où le synthétiseur est devenu l'orchestre du pauvre, la ressource des dessins animés de tous genres pour avoir une musique originale pas trop chère, sans être obligés de payer des instrumentistes.

La musique est synthétique dans *Planète Interdite*, *Marooned*, *Blade Runner*, et le *Solaris* de Tarkovski.

Dans *L'Âge de cristal*, la musique de Jerry Goldsmith est électronique pour la description de l'univers artificiel du Dôme,

orchestrale quand le jeune couple sort à l'air libre et découvre la nature, les arbres, les rivières.

Dans *Star Wars*, Lucas fait le choix de réserver le son électronique aux bruitages (les belles créations de Ben Burtt puis de Randy Thom pour le sabre-laser, pour les vaisseaux spatiaux, les robots, etc...) et d'employer pour la musique d'accompagnement écrite par John Williams un grand orchestre de style absolument classique, sans intervention aucune d'un de ces "instruments électroniques" (Thérémine, Ondes Martenot), qui caractérisaient au contraire la science-fiction dans les années 50. Ainsi, dans sa saga, les sons électroniques sont dans le temps présent, et la musique orchestrale dans le temps mythique. Ces deux temps ne fusionnent pas.

Au contraire, dans *Blade Runner*, la musique électronique de Vangelis est difficilement séparable des très nombreux bruits de machines, des bips, des drones, etc...

(ext. de Michel Chion, Les films de science-fiction, Cahiers du Cinéma, 2008)

5) Le retour du sensoriel (1975-1990) dans l'histoire du cinéma

Le peuple des bruits

Soit une scène prise dans un film de 1978 en Dolby, L'Invasion des Profanateurs, qui est le remake dirigé par Philip Kaufmann, du classique de Don Siegel, 1956. C'est le moment où Donald Sutherland, au fort du danger, n'en peut plus de fatigue et s'endort en plein air sur un banc, ce qui permet à une de ces cosques géantes venues de l'espace et qui menacent la terre de commencer sa tâche, : substituer, à l'original humain, un autre Sutherland. Débute alors la scène la plus

impressionnante du film: dans la nuit - ça se passe à San Francisco, on sent qu'il fait doux - une chose végétale s'ouvre et avec un bruit discret, accouche d'un adulte grandeur nature, encore humide et mal dégrossi. La chose et Donald Sutherland, l'original et l'imitation lentement précisée apparaissent réunis dans le même plan.

Si nous nous sommes souvenus, en revoyant le film sur petit écran, de l'impression exacte de la première vision en salle - c'est à cause du bruit.

Ce bruit, fait par le "sound-designer" Ben Burtt avec on ne sait quoi mais cela n'importe, bruit de défroissement, de dépliement d'organes, de membranes se décollant, de craquement tout à la fois, ce bruit réel et précis, net et fin dans les aigus, tactile, on l'entend comme si on le touchait, comme ce contact de la peau des pêches qui à certains donne le frisson.

Il semble que cinq ans plus tôt, en 1973, le réalisateur n'aurait pas disposé de cela, il n'aurait pas eu un *rendu* si concret, si présent, piqué dans l'aigu, haptique c'est-à-dire qui se touche, modifiant la perception du monde du film, la faisant plus immédiate, empêchant même la distance - on n'avait pas tout cela au cinéma. Et depuis que le petit peuple des aigus a fait son entrée dans les films (même dans les versions mono standard), il a amené avec lui une autre matière, un autre sentiment de la vie. Nous ne parlons pas des jeux d'espace de la stéréo, ni des effets tonitruants rendus possibles par le Dolby, mais d'un micro-rendu de la rumeur du monde, qui met le film à l'extrême-présent de l'indicatif, le décline à l'extrême-concret. Quelque chose a bougé, et, à l'instar des substitutions que raconte le film, un changement venu du son, qui n'a été enregistré nulle part, s'est fait et a changé le statut de l'image, une révolution douce.

Car s'il existe - il en faut bien une - une histoire officielle du cinéma, avec ses défaites et ses victoires, ses héros et ses soldats inconnus, ses dates faisant repères et de part et d'autre desquelles on rejette ce qui s'est passé avant et ce qui s'est passé après (la rupture du parlant, le néo-réalisme, la Nouvelle Vague), une nouvelle histoire du cinéma doit se faire, qui décèlerait des événements passés inaperçus, des mutations progressives, techniques, économiques, esthétiques, des

révolutions en douceur¹ . Révolution, d'abord, dans le *rendu* du réel, une révolution qui avait commencé avant le Dolby, mais que celui-ci a précipité.

Que s'est-il passé entre 1930 et 1975 dans la nature technique du simulacre cinématographique? Tout le monde le sait : le grain de la reproduction du réel s'est resserré, cela à tous les niveaux, du *grain temporel* passé, restitution du son oblige, des 16-18 images par seconde du muet aux 24 images du parlant (25 en vidéo) au *grain spatial* , avec l'amélioration de la définition des pellicules. Quant au son, il a gagné en dynamique et en bande passante (espace entre la fréquence la plus grave et la fréquence la plus haute), ainsi qu'en finesse de captation et de reproduction.

(ext. de Michel Chion, Un art sonore, le cinéma, Cahiers du Cinéma, 2003)

6). Le réel et le rendu

Le bruit du poids

Léonard de Vinci dans ses Carnets manifestait cet étonnement dont la "naïveté" nous est précieuse, car elle pose une question que nous nous tendons à occulter, et qui commande la question du réalisme sonore: "*Si un homme saute sur la pointe des pieds, son poids ne fait aucun bruit.*" Au cinéma, et pas seulement dans les films d'action, un corps humain qui retombe est censé faire du bruit, pour que l'on sente bien sa masse, pour rendre la violence de la chute.. On lui en donnera donc un par le bruitage. Toute la question du rendu et du réalisme est là.

Rendu veut dire entre autres que puisqu'il y a transposition, canalisation sur deux sens au plus, et avec une définition sensorielle très sommaire, de perceptions beaucoup plus complexes et entremêlées, il ne suffit pas pour restituer l'impact, l'apparence même d'un événement, de le filmer et de l'enregistrer. Les perceptions de la vie sont rarement purement sonores et visuelles. Un changement de lumière s'accompagne souvent d'un changement de température.

Vous êtes au bord d'une route, une voiture passe en trombe. Vous

¹ C'est dans cet esprit que nous avons rédigé la chronologie historique qui termine Technique et création au cinéma.

avez à ce moment-là : 1) Le véhicule dans votre champ visuel ; 2) son bruit qui déborde ce champ, avant et après; 3) la vibration du sol sous vos pieds ; 4) un déplacement d'air sur votre peau. Le tout s'agglomère en une boule de perceptions ,faisant un impact global de l'évènement. Cette *boule*, le cinéma peut tenter de la restituer, de la rendre, en noir-et-blanc, monoculaire et monaural. Mais elle ne le peut que moyennant une manipulation du simulacre: il faudra par exemple exagérer la pente de croissance et de décroissance du son, rajouter une variation de lumière, créer un effet de montage, ménager auparavant une plage de calme.

Le rendu est lié naturellement à la texture de la matière sonore et visuelle du film, à leur définition, mais pas forcément dans le sens où une image plus piquée et fidèle, un simulacre plus précis, rendront forcément mieux, bien au contraire. Par exemple, au cinéma, une image trop détaillée donne une impression de moindre mouvement, devient plus inerte (d'où, peut-être, la lourdeur de certains films d'action français des années 70, qu'alourdissait une image surchargée en détails de décors et de texture des choses)

Le "rendu" est-il affaire de pure convention, voire de rhétorique, ou bien reproduit-il physiquement un effet direct? On pourrait répondre en disant que le rendu se situe quelque part entre code et simulacre. Et qu'entre simulacre, rendu, et code, il n'y a pas toujours de solution de continuité, on glisse sans s'en rendre compte de l'un à l'autre.

Il y a par exemple, dans le film de Jean-François Stevenin Double-Messieurs, 1986, une belle idée sur l'emploi des sons, celle de préférer le son qui, sans rompre ostensiblement avec sa fonction réaliste, donne l'idée, le sentiment de... , et non qui reproduirait fidèlement une réalité sonore supposée. L'exemple le plus réussi est la scène du voyage nocturne des héros en ambulance, avec pour bruiteur le son du moteur, des sons étranges faits avec toutes sortes de choses, qui, mieux que les sons "réels" , *rendent* la magie de certains trajets en voiture dans la nuit.

La chose est délicate à réussir: les sons ayant leurs archétypies, leurs stéréotypies, on a vite fait de basculer de l'un dans l'autre. Et ainsi, les sons "bizarres" de la scène de l'ambulance pourraient facilement verser dans le cliché sonore S-F. On n'a pas

cherché non plus à prétendre transfigurer cette scène en un voyage interplanétaire . La force de la séquence est justement qu'il ne s'agit pas de la transfiguration forcée d'une réalité concrète, mais d'un glissement du son dans un espace intermédiaire et ambigu, mi-abstrait mi-concret, mi-quotidien mi-fantastique...

Ce que l'on peut se dire aussi en voyant Double Messieurs, c'est que la chose filmée n'est pas aussi apte à ce glissement, aussi souple que la chose sonore. La réalité visible du décor de Grenoble et de son environnement de montagnes, saisie dans des cadres bizarres, enserrée dans un montage tout en faux-raccords qui sont autant de points de suture prêts à craquer, ne se laisse pas pour autant remodeler, transfigurer, elle reste la plupart du temps la réalité courante de Grenoble. La caméra a beau faire les pieds au mur pour filmer le réel, l'oeil du spectateur ne perd pas le nord, et rétablit mentalement le sens initial. Pour le son rien de tel. Un son décalé, dévié, déformé, l'oreille ne le restitue pas dans le bon sens initial qui était le sien: elle le prend comme il est devenu, bonne pâte à modeler, plus que l'image. D'où en même temps sa souplesse, pour peu qu'on lui consacre du temps, à se prêter à de passionnants effets de *rendu* .

Ce rendu s'obtient, on le sait, le plus souvent par autre chose que l'enregistrement fidèle de la cause réelle. Tout le bruitage, au cinéma, héritant certaines de ses techniques du théâtre mais aussi de l'art radiophonique, consiste à détourner des causes - des objets hétéroclites - pour en exprimer d'autres. Non seulement pour des raisons pratiques (on n'a pas facilement une troupe de chevaux dans un studio à diriger), mais aussi pour obtenir un meilleur rendu. Que l'équivalent du bruitage, recreation de la vie avec des bouts de bois, de tissu, de métal, ne soit possible pour l'image qu'avec des artifices terriblement chers et compliqués (créer la figure d'un E-T au cinéma !) illustre bien la différence de statut entre le sonore et le visuel, et nous rappelle que l'oreille est dans certaines conditions un organe illusionnable au dernier degré.

Un art du rendu sonore

L'art du rendu sonore est pratiqué chaque fois que l'on bruite un film. Les sons entendus dans les films, en effet, traduisent rarement le

son réel (moins fort, plus mou) d'un coup ou d'une porte claquée, mais plutôt l'impact physique, psychologique, voire métaphysique de l'acte, sur l'envoyeur ou le destinataire.

Le cinéma d'aventures ou le cinéma romanesque nous font entendre systématiquement, dans les scènes de nuit, des stridences de grillon là où dans la réalité il pourrait n'y avoir rien de tel. Fausse parfois sur le plan du strict réalisme, cette intervention grillonne est tout de même juste sur le plan du *rendu cinématographique de la nuit*. La nuit qui nous fait sensibles à des micro-activités naturelles, à des scintillements, à des flux que le jour nous ignorons, et c'est cela tout à la fois, qui n'est pas spécifiquement sonore, que peut évoquer dans un film le chant du grillon à soi seul, condensé de toutes sortes de perceptions et d'impressions - outre qu'il nous donne un certain sentiment d'espace et de territoire.

Dans les films urbains notamment, le son peut aussi très bien n'avoir aucune sensation particulière à traduire, mais servir plutôt à exprimer, par un dessin de lignes et de points sonores, sous forme de klaxons, de rumeurs et de bruits, de portillons de métro, cette combinaison multiple de rythmes en quoi se résume la vie d'une cité.

La ville est en effet un organisme fascinant sur le plan rythmique. Le cliché qui fait comparer la vie urbaine à une symphonie est en usage peut-être depuis les débuts du siècle, qui connaissait encore les crieurs et les marchands de rue, éléments importants alors du brouhaha urbain (voir Proust) avant que le vacarme automobile ne vienne les déloger. Cette "symphonie d'une grande ville", le cinéma muet a maintes fois cherché à en donner la traduction visuelle, notamment dans le célèbre film de Ruttmann, consacré à Berlin, qui porte ce titre, tandis que de son côté, la musique symphonique, avec Gershwin, Bartok, Stravinski, Ives, etc., en poursuivait l'expression par le canal musical.

Cette symphonie, a priori quel art était a priori mieux armé que le cinéma pour la traduire de la façon la plus littérale? Cela donne la scène classique du *Réveil de Capitale*, que tente de traiter, au début du parlant, le film de Mamoulian Aimez-moi ce soir: les premières voitures, les volets qui s'ouvrent, les ménagères qui battent rythmiquement leurs tapis, etc. Le caractère peu convaincant de

l'essai, trop systématique et tournant court, provient de ce qu'on s'est laissé abuser à croire, par le mot lui-même, que la symphonie dont la ville nous donne le sentiment était purement sonore. Alors que notre perception et notre mémoire du monde ne font pas de si rigoureuses séparations entre les canaux sensoriels par lesquels lui ont été apportées les impressions qu'elle a engrangées et, pour employer le terme scientifique, "enregistrées", du substantif "engramme", "trace laissée dans le cerveau par un événement individuel."

C'est bien pour cela que le cinéma, même s'il n'emploie qu'un canal sonore et un canal visuel, ne se borne pas (quelle tristesse d'ailleurs si tel était le cas) à reproduire ou imiter des sensations purement sonores ou visuelles. Les sons d'un film peuvent nous restituer des foules de sensations lumineuses, spatiales, thermiques et tactiles, et dépassent largement le stade de la reproduction réaliste. Ainsi, les bruits de la ville, le cinéma ne les a pas toujours rendus par des sons; et ces bruits eux-mêmes étaient, déjà, dans notre expérience, autre chose que des bruits.

Tout ceci ne correspond guère à ce qu'on croit être la revendication du spectateur: que demande apparemment le spectateur au son, sinon avant tout le réalisme? Mais pour satisfaire sa revendication, il est prêt, le spectateur, à admettre n'importe quoi qui *ait l'air de...*, il marche à tous les trucages, à tous les à-peu-près, à tous les accommodements, ne se montrant exigeant, et encore pas toujours, que pour un seul critère. Critère bête, arbitraire mais têtu, et attesté comme fondamental dans la formation de la perception humaine: celui du *synchronisme*.

Les spectateurs, les réalisateurs, les théoriciens du cinéma parlant primitif (1927-1935) étaient plus intéressés que nous, tout au moins théoriquement, par la question en soi du synchrone et de l'asynchrone. Ce que nous formulons aujourd'hui comme "son hors-champ" (*id est* en dehors de l'espace du cadre), il le formulaient, tel Eisenstein en 1928, comme "a-synchrone", c'est-à-dire décalé dans le temps. Ou plutôt: non assujetti au rythme de l'image. On appelait asynchrone un simple son entendu simultanément par un personnage présent dans l'image, et qu'aujourd'hui on appellerait hors-champ. Plus tard, la question de la synchronisation a été considérée comme une affaire classée, et peu travaillée comme telle. La théorie du

cinéma a préféré s'intéresser à la problématique du "son vrai" (son direct ou son doublé), vrai non par rapport à la réalité diégétique, mais par rapport à la réalité des conditions de tournage. Pourtant, aussi bien les réalisations expérimentales en cinéma et en vidéo que les films courants ont permis de constater que des assemblages arbitraires de sons synchronisés avec des images quelconques créent de toutes pièces, par le seul synchronisme, des associations cause-effet tout à fait incongrues mais perceptivement prégnantes, autant que l'est en linguistique le collage "arbitraire" d'un signifiant et d'un signifié.

La synchrèse brouille donc la perception du réalisme. Le cinéma a créé des codes de "vérité" de ce qui *fait* vrai, qui n'ont rien à voir avec ce qui *est* vrai. Il préfère le symbole, le son-emblème, au son de la réalité. L'exemple du son d'avertisseur dans les scènes urbaines en est la preuve.

Un son pour dire la ville

Depuis que le cinéma est sonore, un seul type de bruit suffit à lui seul, dans les films du monde entier, à signifier et résumer la ville : c'est le son d'avertisseur, qui peut aller de la trompe d'auto (quand elle est encore en usage à l'époque de l'action) au klaxon électrique, sans oublier les sirènes d'ambulance ou de voitures de police. Que ce soit dans un feuilleton américain où un "plan de situation" (*establishing shot*) vous dit en quelques secondes que l'action se transporte à la ville, ou dans un film chinois contemporain, le bruit du klaxon, parfois utilisé en boucle (fragment de bande magnétique ou d'enregistrement numérique collé sur lui-même, et répétant son contenu périodiquement), est là au rendez-vous.

On pourrait s'étonner de la permanence et de l'obstination de ce stéréotype de l'avertisseur, aussi répandu, et presque obligatoire, pour signifier la ville, que la sirène de bateau pour sonoriser le port ou le chant d'oiseau pour nous transporter aux champs. Y a-t-il si peu de bruits pour peupler l'espace urbain, et n'avons-nous pas, dans notre conscience le souvenir, le miroitement de tant de rumeurs si différentes? Pourtant, un enregistrement neutre de la réalité urbaine vient nous détromper: ce qui là-dedans domine, c'est la masse compacte, anonyme et acoustiquement confuse des moteurs

d'automobiles, dissolvant et absorbant tout le reste, et notamment les sons plus caractérisés ou discontinus de voix, de pas, d'activité humaine... Dans ce chaos, le son d'avertisseur est le seul à émerger - il est d'ailleurs fait pour cela - non seulement par sa puissance, mais aussi par sa *prégnance* perceptive, sa clarté de signal émis sur une note précise ou sur un glissando net, un signal pourvu d'une *bonne forme* acoustique qui le fera ressortir à coup sûr du fond ambiant.

Mais ce n'est pas là l'unique raison pour laquelle l'avertisseur est utilisé au cinéma pour résumer le bruit d'une ville: c'est aussi - voire surtout - parce que, qu'il soit klaxon, trompe ou sirène, il a le pouvoir d'*éveiller l'espace*. La réverbération qui le prolonge fait entendre en effet clairement comment il se répercute sur de hautes façades de buildings, ou dans des rues étroites. Alors que le bruit des moteurs a sa réverbération trop prise dans la pâte des sons qu'elle colore, trop peu distincte, le halo qui entoure et prolonge les coups secs d'avertisseur ou les glissandi stridents des sirènes se distingue nettement: sa couleur, sa durée peuvent nous renseigner sur les dimensions propres à cet espace.

Acoustiquement parlant, une ville est en effet un *contenant* : des sons qui en rase campagne sonneraient mat, de n'avoir pas de paroi pour les renvoyer, en ville se déploient. Ainsi, le son d'avertisseur ou de sirène au cinéma, non seulement nous évoque une source au cinéma, voiture de police ou taxi, mais aussi, instantanément, il nous fait palper de l'oreille un espace urbain .

Depuis les premiers films sonores français qui, au temps des trompes d'auto, cherchaient à restituer la rumeur de la vie urbaine parisienne , l'avertisseur est donc resté le roi des symboles sonores employés par le cinéma pour signifier la ville et en marquer acoustiquement le territoire, comme l'animal fait avec son cri, son chant. Nous disons bien signifier, car c'est une affaire d'archétype plus que de banal simulacre de la réalité. En cela, le cinéma n'a fait d'ailleurs que continuer une tradition venue de la musique symphonique ; c'est en effet semblablement par l'évocation des klaxons et de leurs tons discordants que les oeuvres orchestrales du début du siècle, Un Américain à Paris, de Gershwin, ou l'ouverture du Mandarin Merveilleux de Bartok, évoquaient la métropole.

Si nous cherchons d'autres stéréotypes sonores urbains, ceux que nous trouvons sont plutôt associés à des intérieurs : ambiances, chères au cinéma français et à Godard, de café et de restaurant (flipper, juke-boxes, percolateurs, commandes, ordres donnés à la cuisine, tintement des pièces sur le comptoir), mais aussi ambiances de cours d'immeubles que résume, de La Chienne de Renoir à Fenêtre sur cour, d'Hitchcock, le son d'un piano livré aux exercices plus ou moins maladroits d'un voisin musicien. Notons d'ailleurs que dans les premiers films sonores, les *bruits de voisinage* (disputes, T-S-F, partys, fêtes, etc.) ont souvent été utilisés comme élément comique ou dramatique, voire comme ressort de l'intrigue, amenant les protagonistes de l'histoire à faire connaissance.

Malgré tout, aucun bruit n'a l'efficacité symbolique et dramatique, comme marqueur de territoire, que possède celui de l'avertisseur de véhicule : il suffit d'une cacophonie de trois ou quatre tons différents de klaxon pour évoquer la multiplicité, le croisement de destins individuels non coordonnés, le réseau de trajets anonymes qui sont caractéristiques de la ville. Le hululement d'une sirène new-yorkaise dresse tout d'un coup, sur l'écran de notre vision mentale, par son écho plus ou moins profond et ses variations de timbre (effet Doppler) liées à des changements d'éloignement, une rue plus ou moins longue et plus ou moins étroite, ou encore l'image d'une colossale surface réfléchissante. Telle est la force et la beauté des stéréotypes, trop méprisés peut-être, qu'ils sont à la fois réalistes et symboliques . Mais les exemples de films qui ont plus ou moins échappé à ces clichés n'en sont pas moins intéressants, voire fascinants. On en retiendra deux.

Voici Tati par exemple, qui dans Playtime , 1968, fait surgir d'un terrain vague en bordure de Vincennes, comme toute armée de son imagination, une ville neuve de verre et d'acier - mais est-ce bien une ville - où ne résonne jamais (ou presque) pour en déployer l'espace à nos oreilles, aucun klaxon. Seulement le son qu'émet cette ville, entièrement fabriqué en post-synchronisation, a été décanté, purifié, et repart de ce matériau habituellement informe qu'est le bruit de la circulation, pour en faire un doux roulis sonore, pulsé, intime, qui, réglé sur les ordres des deux rouges et des feux verts, est plus

proche d'un code rythmique abstrait. Les sons chez Tati sont, dans leur limpidité et leur netteté, souvent à peine marqués d'une réverbération, et gardent alors une qualité de signal codé, comme s'ils étaient une sorte de télégraphe du monde. C'est le cas dans la ville de Playtime, où l'auteur, refusant clairement de sonoriser sa ville dans le style d'un bain sonore nous fait entendre des bruits discrets de pas ou bien le sifflet volubile d'un agent de la circulation qui énonce une sorte de morse indéchiffrable, ou encore les arrêts et les départs des voitures, mais sans l'habituelle dramatisation.

Tout le contraire de la mégalopole hyperpolluée et suintante d'humidité dressée par Ridley Scott dans Blade Runner: une Los Angeles de l'an 2019, où la pluie constante déverse un sempiternel bruit d'écoulement. Une ville où l'on circule plus par la voie des airs, entre les buildings gigantesques, qu'au niveau de la terre, par de petits véhicules bi-places, ce qui produit un bourdonnement tournoyant de jungle; une ville où, à la faveur d'une utilisation superbe et symphonique du Dolby stéréo multicanaux, vibrent, tintent, grondent et crépitent en permanence, sur plusieurs rythmes, les sons les plus divers. À la grisaille et à la crasse sonore, illuminée seulement de quelques coups d'avertisseur ou de l'éclair sonore d'une sirène, de nos métropoles actuelles, l'univers acoustique de Blade Runner substitue son flux multicolore, scintillant et dentelé de sons, sur toute l'épaisseur du registre audible, où des rythmes contrastés se chevauchent et se superposent, depuis des pulsations graves - comme si la ville-organisme était une grosse baleine soufflante, jusqu'à des friselis aigus rapides évoquant des insectes électroniques, attribuables si l'on veut à un véhicule ou un appareil futuriste, mais surtout constituant une sorte de partition libre, qui résume à elle seule les mille rythmes humains, lumineux, sonores, organiques ou mécaniques, individuels ou collectifs dont la totalité fait une cité.

Encore une fois, le son ne reproduit pas, il rend. Dans Blade Runner, certains motifs électroniques aigus et dentelés qui peuplent l'orchestre sonore du film ne restituent pas tant des sons entendus par les personnages qu'ils n'évoquent la micro-activité à l'intérieur des machines dont se compose leur monde. C'était là, déjà, la fonction des voyants lumineux clignotants que les décors des films de S-F

semaient avec prodigalité sur les machines qu'ils nous montraient. On peut les tourner en dérision; n'empêche qu'ils servent d'abord à nous donner le sentiment, par le canal visuel, que ces caisses, ces volumes et ces boîtes de métal ne sont pas inertes et vides, mais que leur intérieur est animé de toute une activité électronique et mécanique. En cela, le son peut fonctionner lui aussi comme un "voyant sonore" dont les clignotements, les rythmes, traduisent, non pas forcément la réalité sonore du monde évoqué dans le film, mais la vie interne de tout ce qui le compose. Le son, c'est le rythme, et le rythme est peut-être le plus abstrait, le plus général des signifiants...

Les indices sonores matérialisants

Le réel est aussi perçu par nous ressenti à partir de la présence plus ou moins grande dans ce que nous entendons d'Indices Sonores Matérialisants, ou "i.s.m." - ainsi avons-nous baptisé ce qui, dans un son, nous renvoie au caractère concret de sa source, tout ce qui souffle, râcle, frotte, tout ce qui est un indice de résistance du réel, et rappelle que la voix ne sort pas d'un gosier angélique mais d'un corps, ni le son du violon non de l'air, mais d'un crin frotté contre un boyau tendu.

Les "i.s.m.", par la manière dont ils sont dosés dans le son du film (totalement éliminés, ce qui donne un son volontairement désincarné et abstrait; ou au contraire fortement soulignés et accentués, ce qui fait sentir les matières et les corps - avec tous les dégradés possibles entre ces extrêmes) sont un moyen cinématographique important de rendu. Par ailleurs, dans le cas où le son du film comporte une musique dont la source est invisible, ces "i.s.m.", sous la forme notamment de notes fausses ou fêlées, ou d'irrégularités de rythme, incitent à conclure à la nature concrète de l'émission de cette musique dans l'action, et donc à une musique d'écran. Ils jouent également un rôle dans le son des dialogues, puisque les voix entendues dans le film peuvent être plus ou moins "matérialisées" par des détails tels que: légers clics buccaux, bruits de respiration entre les phrases et les mots, toux, voix éraillées, etc..., ou au contraire plus ou moins épurées. Les voix de commentaire-off sont la plupart du temps dématérialisées et épurées de leur i.s.m - cela aux différents stades de l'interprétation, de l'enregistrement, et du montage, où l'on veille à ne pas les laisser passer ou à les couper, dans le but avoué de ne pas attirer l'attention sur la personne physique

de l'émetteur (dans Stalker, de Tarkovski, en revanche, la citation d'une phrase de Lao-Tseu par Alexandre Kaïdanovski en "voix-intérieure" s'accompagne d'une légère respiration, maintenant la continuité avec le corps du personnage).

On peut situer diamétralement, comme se trouvant aux deux extrêmes d'une large gamme, des réalisateurs comme Tati, chez qui les sons sont fréquemment dématérialisés, rendus abstraits et stylisés, porteurs surtout d'une scansion, d'un rythme, et Bresson ou Tarkovski, chez lesquels les crissements, les craquements, les raclements, les chocs, ont une valeur concrète.

Cette question des indices sonores matérialisants est tout à fait indépendante de la technique utilisée. En travaillant en "son direct", on peut tout de même par le choix des micros, les parti pris d'enregistrement, les choix faits au montage, créer le sentiment d'un monde abstrait, épuré, non physique: le son des émissions de plateau à la télévision en est l'exemple, qui n'est que du son direct, et pourtant nous n'y entendons ni l'espace, ni les corps. Inversement les films de Bresson, entièrement bruités, et qui de plus ne respectent pas toujours le bruit entendu dans la réalité², donnent un sentiment très intense de vérité concrète.

(ext. de Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, id. 2003)

7) Bibliographie sommaire

Ouvrages de Michel Chion:

L'audio-vision; Le son; Un art sonore, le cinéma; La comédie musicale;
Les films de Michel Chion

(pour les dates et références, voir Bibliographie sur le site
michelchion.com)

Autres sources:

ouvrages de Jean-Louis Leutrat, et Suzanne Liandrat Guigues sur le
western

ouvrages de Patrick Brion, Jean-Baptiste Thoret, Noel Simsolo sur le
film policier)

² Dans Le Diable probablement, 1977, on entend les pas bien détachés des personnages en pleine rue au coeur de Paris, dans un contexte bruyant, ce qui n'est pas le cas "sur place".