

Marion Amand

Le son au cinéma peut-il donner à voir ?

Combinaisons audio-visuelles et point de vue



2001 L'odyssée de l'espace de Stanley Kubrick

*Dossier de Problématiques esthétiques
Master 1 Conception de Projets Artistiques et Culturels*

Introduction

Nos pairs se sont toujours fourvoyés en utilisant la dénomination « cinéma muet » ; c'est ce que défend Pierre Schaeffer, musicologue français. Le cinéma n'a été silencieux qu'à l'écran, les bonimenteurs se chargeant de commenter l'intrigue et les musiciens d'animer la projection. Même les spectateurs discutaient entre eux comme cela se faisait au théâtre. C'est bien l'arrivée du son à la fin du XIXème siècle qui imposa le silence dans les salles. La captation et la synchronisation du son sont ensuite devenues possibles grâce à l'amplification dans les années 1920. Dès lors, les systèmes de diffusion audio dans les salles n'ont cessé de se perfectionner, si bien qu'aujourd'hui nous avons abouti à des techniques très immersives. Toutefois l'apparition du cinéma audible n'a pas changé les fondements et les codes du cinéma.

« Audio-vision » est le titre d'un des ouvrages de Michel Chion, écrivain, compositeur et historien français, au sujet du rapport qu'entretiennent l'image et le son au cinéma. D'après Chion, l'image est le centre de l'attention pour le spectateur, et le cinéma n'existe pas sans image. Le son apporte tout de même une valeur ajoutée en influençant notre perception du visuel. L'audio-vision définit ce pouvoir du son sur notre interprétation. L'audio fonctionne comme un outil narratif, comme le fait l'image. À la différence que le visible est réduit à un cadre, matérialisé par l'écran. Il ne peut en être de même pour le son, que l'on perçoit dans sa globalité malgré la présence de plusieurs haut-parleurs. De même, là où l'image a pour unité insécable le plan, le son ne peut être découpé en morceaux cohérents et indépendants. Parler de « bande son » est un abus de langage, on parlera plutôt de « piste son ».

Sans l'image, nous sommes incapables de connaître le point exact de diffusion d'un bruit dans la diégèse (l'univers du film). En fermant les yeux à l'écoute d'une sonnerie, impossible de deviner si le téléphone est dans le champ ou pas. C'est le principe de la synchrèse, fusion de synchronisation et synthèse : si l'objet qui est supposé produire le son apparaît à l'écran, notre cerveau associe les deux informations. C'est un phénomène psychophysique qui suggère que la simultanéité est la seule condition nécessaire et suffisante à cette association. La conséquence de ce phénomène est notre faculté d'intégrer instantanément les sons qui nous sont donnés à entendre. Les bruitages, musiques et voix sont donc des éléments de narration essentiels au discours cinématographique.

Par communication audiovisuelle on entend la relation étroite entre image et son au cinéma. En cours nous avons évoqué diverses formes de point de vue comme parti pris visuels. L'esthétique définit des codes de style qui englobent la dimension sonore. C'est la raison pour laquelle nous interrogerons ce médium au sujet de l'expression du point de vue du personnage, et la perception globale du spectateur. En quoi les communications audiovisuelles sont-elles révélatrices d'un point de vue ? En quoi le son comme valeur ajoutée sert-il le discours ?

I. La dialectique image/son comme l'expression du point de vue du personnage

1. Percevoir l'intime grâce aux sons subjectifs

La diégèse est la représentation de l'univers de l'œuvre, dans laquelle la caméra est toujours placée où pourrait l'être un œil. Le point de vue du personnage est exprimé par les champs et contre-champs mettant en scène le regard, ou encore l'usage de la caméra subjective. Qu'en est-il pour le son, quels sont les moyens d'exprimer sa subjectivité ? Notons que si l'œil est représenté par la caméra, il n'existe pas de micro visible symbolisant l'oreille, pas de « point d'écoute » visible. Pourtant les perceptions audios des personnages peuvent être différentes, notamment si l'un d'entre eux est au téléphone ou est supposé sourd. La technique du son subjectif fait immédiatement comprendre au spectateur qu'il perçoit le monde par l'oreille du personnage. Par exemple les sons internes comme la respiration et les battements d'un cœur correspondent à l'évocation du paysage physique intérieur.

Les « effets-bulle » altèrent le son pour représenter la surdité ou la perte de conscience. C'est le cas d'un des personnages de *Soy Cuba*, un film soviéto-cubain en noir et blanc réalisé par Mikhaïl Kalatozov, sorti en 1964. Après avoir reçu des balles de plein fouet, l'image s'embrume en même temps que le son se déforme (00 :55). Le bruit des armes est ralenti et un vrombissement se fait entendre, en même temps que l'image se trouble. Le public se place bien dans la peau du personnage car tous les sens sont affectés par sa blessure.



1 : *Soy Cuba* de Mikhaïl Kalatozov
<http://www.dailymotion.com/video/x1kq84d>

2. Jouer sur la spatialisation avec l'acousmatisation de l'in-montrable

Les éléments de la diégèse qui ne sont pas représentés à l'écran constituent le hors-champ. Son utilisation au cinéma repose sur la perception du son sans l'image. C'est le principe des médias dits « acousmatiques » comme la radio et le téléphone. La source d'émission sonore (l'interlocuteur) n'est pas visible à l'écran et n'est audible que du personnage. Pour le spectateur, la présence d'un interlocuteur est perçue mais reste mystérieuse : ce procédé entretient une attente, un suspens. La source du son peut notamment se révéler en cours de scène ou en cours de film. C'est courant pour évoquer les personnages maléfiques, dont on connaît la voix avant le visage. On parle même de protagonistes acousmètres, leur absence à l'écran démultiplie la tension. La constante quête de sens de notre cerveau le pousse à rechercher la source du bruit, c'est la raison pour laquelle ce que nous ne voyons pas nous effraie d'autant plus.



2 : *M le Maudit* de Fritz Lang
<https://www.youtube.com/watch?v=kdeB1Ztwudw>

M le Maudit est un film de 1931 réalisé par Fritz Lang mettant en scène la recherche d'un meurtrier d'enfants. Dans cette scène, une petite fille joue au ballon contre un avis de recherche. L'ombre du meurtrier apparaît à l'écran (04 :15) et on entend sa voix. Il demande à la petite fille son prénom. Le fait de ne pas montrer le visage du criminel entretient le suspens de la découverte de son identité. Le point de vue du spectateur n'est pas celui de la petite fille mais se rapproche de celui des enquêteurs.

3. Exprimer le dialogue intérieur par la voix off

Nous avons vu que les images donnaient du sens au son : elles permettent de situer la source sonore et comprendre le point d'écoute. D'autres procédés mettent l'image au service du son, c'est le cas de l'effet-clip qui définit une séquence guidée par la musique. Dans le cas de l'effet-cirque, les images se plient au son, en particulier à la volonté d'un des personnages. Dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, la voix off de l'héroïne évoque des situations qui apparaissent immédiatement à l'écran. Dans cet extrait elle est face à la caméra et se confie sur ses goûts cinématographiques. Après qu'elle ait annoncé qu'elle n'aimait pas les films dans lesquels les conducteurs ne regardaient pas la route, la situation apparaît à l'écran (00 :18).



3 : *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet
<https://www.youtube.com/watch?v=jRfGgZPCMml>

La voix off provenant d'un personnage permet de situer le spectateur dans l'intrigue, le lieu, l'époque, tout en lui rappelant le point de vue. Ce qui sera visible à l'écran sera la représentation de la réalité pour ce personnage. Lorsqu'on entend directement les pensées d'un personnage, on parle de flux de conscience. Ceux-ci peuvent évoquer des souvenirs ou des voix mentales.

Dans *À bout de souffle*, symbole de la nouvelle vague réalisé par Jean-Luc Godard, la voix de Michel est entendue alors qu'elle ne fait pas partie du dialogue : « Hélas, hélas, hélas ! J'aime une fille qui a une très jolie nuque, qui a de très beaux seins, de très jolis poignets, un très joli front, de très jolis genoux... Mais qui est lâche ! » (22 :00). La voix off illustre l'image de Patricia de dos, en prenant le spectateur à parti.

4 : *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard



L'image n'a pas le monopole de la subjectivité : les sons subjectifs, le hors-champ et la voix off sont des exemples de codes relatifs au son, qui aident inconsciemment le spectateur à identifier le personnage incarné par la caméra.

II. L'interpellation du spectateur, entre coopération et conflits audiovisuels

1. Forcer la dissonance ou l'empathie

Tout comme la caméra n'est pas toujours subjective, l'oreille du spectateur n'est pas systématiquement celle d'un personnage. Les informations non audibles par les personnages, comme la musique non diégétique, peuvent mener à une interprétation nouvelle des images. Le sentiment d'empathie peut être renforcé par l'utilisation d'une musique en harmonie avec les images. Le son complète alors l'image et se charge des émotions déjà visibles. On peut notamment citer Bernard Herrmann dont la musique illustre les passages sombres ou romantiques dans *La mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock. Cette association est cependant dépendante de la culture propre du spectateur : une même mélodie au piano peut sembler joyeuse à certains, nostalgique à d'autres.

Dans le cas d'un effet anempathique, les sons ou musiques paraissent indifférents à l'action. Dans la scène de meurtre de *Psychose*, le bruit de la douche se poursuit malgré l'action. Cette impression de froideur amplifie l'effroi dû au crime : l'écoulement de l'eau commence la séquence et la termine (48 :00).



5 : *Psychose* d'Alfred Hitchcock

Lorsque les sons sont d'une tonalité opposée à celles des images, on parle d'effet contre-empathique. Le son vient, par son opposition aux images, les rendre dérangeantes voire insoutenables. L'enlèvement d'une jeune fille dans *La dernière maison sur la gauche* de Wes Craven en est le parfait exemple. Les scènes d'humiliation sont accompagnées d'une musique très guillerette, en décalage total avec le visuel. En jouant sur la complémentarité, l'indifférence ou le contraste, les sons amplifient la force des images en leur conférant une nouvelle signification.

2. Etablir des repères grâce au leitmotiv sonore

Le leitmotiv est un motif ou une phrase musicale qui revient de manière récurrente dans l'œuvre. Chacun est associé à une image ou un objet, ponctuant le retour de cet élément dans l'intrigue. Le leitmotiv musical peut-être en arrière-plan ou au premier plan selon les exigences de la séquence. Les exemples les plus connus de personnages associées à un leitmotiv sonore sont le requin dans *Les dents de la Mer* de Steven Spielberg et Dark Vador dans la série des *Star Wars*.



6 : *2001 L'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick

<https://www.youtube.com/watch?v=oU4Rk0NATNs>

Dans *2001 L'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, le monolithe noir est associé au « Kyrie du Requiem » du compositeur hongrois György Ligeti. Ce morceau pour chœur et orchestre surgit systématiquement lorsque le monolithe devient visible, évoquant un aspect énigmatique et irrationnel qui correspond à cette technologie en avance sur son temps. Le choix du requiem a son importance puisque le monolithe symbolise la violence et l'autodestruction de l'Homme. Objet de quête ou personnage diabolique, le leitmotiv rappelle au spectateur un sentiment sur ce qu'il désigne.

3. Exposer le discours du cinéaste par le commentaire

Hérité des « cartons » du cinéma inaudible, le commentaire est un énoncé oral ou écrit qui donne une description de la séquence. Il est extra-diégétique puisque c'est la voix d'un narrateur extérieur à l'univers du film, ou du cinéaste lui-même. Le commentaire possède sa propre rhétorique : les intonations, le timbre et l'élocution permettent d'interpréter ce qui est donné à voir. En plus d'anticiper les interrogations du spectateur, le commentaire permet donc de sous-entendre un nouveau point de vue, plus omniscient si le narrateur est neutre, ou relatif à la subjectivité du cinéaste. Le rapport entretenu par l'image et le commentaire peut être concurrentiel lorsqu'ils donnent les mêmes informations, ou complémentaire si l'un nourrit l'autre.



7 : *Initiation à la danse des possédés* de Jean Rouch
<https://www.youtube.com/watch?v=XzOSE6hy5D8>

Nous pouvons notamment évoquer le travail de Jean Rouch, documentariste ethnologue. Dans *Initiation à la danse des possédés* de 1949, Rouch intègre des rituels Songhay au Niger. Le commentaire écrit du début du film situe les conditions de tournage, donnant ainsi le point de vue du cinéaste. Par la suite Rouch commente les images en introduisant les personnages et le contexte. Le fil conducteur principal est le processus d'initiation et d'intronisation des possédées. Ces informations nous permettent d'appréhender le processus ethnologique de l'œuvre. L'utilisation systématique du commentaire en voix off dans l'œuvre de Jean Rouch développe la complicité entre auteur et public. Dans les œuvres documentaires engagées, comme le cinéma d'Agnès Varda ou de Raymond Depardon, le commentaire se révèle comme un excellent moyen de transmettre un message.

Conclusion

Notre rapport au son ne consiste pas à les écouter pour eux-mêmes, mais à les interpréter. De manière logique et automatique, notre cerveau donne un sens à ce que l'on entend. Cette interprétation joue un rôle capital dans la compréhension de l'image, jusqu'à la façonner. Le son impacte la perception de l'image, mais tout en s'effaçant : c'est l'effet de la valeur ajoutée. L'impermanence du son en fait sa spécificité : on ne peut revenir sur un élément manqué, comme on le ferait avec le détail d'un plan.

Les codes du cinéma en termes d'audio permettent de transmettre un point de vue au spectateur. Par la subjectivité du son, le hors-champ et la voix-off, nous nous identifions immédiatement au personnage correspondant. L'utilisation de la musique, des effets sonores et des commentaires interpelle le spectateur en lui proposant un nouveau niveau de lecture. Ces effets vont favoriser l'empathie et la prise de repères au sein de l'œuvre, mais peuvent aussi permettre de transmettre le point de vue du cinéaste lui-même.

Références

Ouvrages

Pascal Bonitzer, *Le regard et la voix : essais sur le cinéma*, Union Générale d'éditions, 1976

Michel Chion, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Editions Nathan, 1990

Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du Cinéma, coll. Essais, 2003

Laurent Jullier, *Le son au cinéma*, Cahiers du cinéma, 2006

Silvia Paggi, *Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique*, Cahiers de Narratologie, 2011

Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux, essai interdisciplinaire*, Éditions du Seuil, 1966

Dominique Villain, *L'œil à la caméra*, Editions de l'Etoile, 1996

Films

Mikhaïl Kalatozov, *Soy Cuba*, 1964

Fritz Lang, *M le Maudit*, 1931

Jean-Pierre Jeunet, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, 2001

Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1960

Alfred Hitchcock, *Psychose*, 1960

Stanley Kubrick, *2001 L'odyssée de l'espace*, 1968

Jean Rouch, *Initiation à la danse des possédés*, 1949