

Perspective sur le son (au cinéma).
Retour sur les travaux de Pierre Schaeffer

78^e congrès de l'ACFAS
Université de Montréal
11 mai 2010

Il s'agissait pour nous aujourd'hui¹ de prendre la mesure de la création sonore au cinéma – je mets l'accent sur le mot *création* – c'est-à-dire de mesurer l'activité, l'action, le geste, qui constituent le processus d'aller-retour constant entre le créateur et son objet de création. Par le biais de ce qu'on pourrait appeler une poïétique appliquée, on a discuté des outils dont se dotent les créateurs pour réfléchir et formaliser leur pratique. M'inscrivant dans ce même parcours, je propose maintenant de retourner à la pratique et à la réflexion de Pierre Schaeffer, créateur de la musique concrète, afin de revisiter certains de ses outils pratiques et théoriques, pour mieux réévaluer la pratique et la théorie du son au cinéma. Consacrons les prochaines minutes à décrire ce qu'entend Schaeffer par Objet sonore, comment il conçoit la relation Objet/structure et comment il définit l'Objet musical, pour ensuite, à l'aide d'exemples audiovisuels, évaluer l'intérêt de tels outils pour la pratique et l'analyse de la création sonore au cinéma.

On peut décrire la mission que se donne Schaeffer comme celle d'une reconquête, au nom de la musique, de tout le matériel sonore. Partant de ses expériences de la musique concrète et de la musique électronique, il tente d'élaborer des outils – à la fois *théoriques*, c'est-à-dire qui permettent d'entrevoir, de comprendre, et *techniques*, qui permettent la réalisation pratique – pour aider à circonscrire, diviser, classer et décrire les sons.

Pour Schaeffer, l'élément premier de la musique est la perception « et non une sensation, laquelle serait liée, comme une “réponse”, à un “stimulus physique” » (1976a : 35). Toutefois, il ne faut pas confondre cette perception avec la simple expérience auditive qui tend, de façon conditionnée, à lier l'indice à la source, le signifiant au signifié. Schaeffer propose une opération d'écoute visant à se défaire de ce réflexe qui pousse à écouter la source plutôt

1. Voir les communications de Pierre-Olivier Forest, « Introduction à une poïétique du cinéma », et de Frédéric Dallaire, « L'organisation des sons dans *Le Trésor Archange* ».

que le son ; cette opération, il lui donne le nom d'*écoute réduite*. Dans ses propres mots, l'écoute réduite signifie une écoute « détachée des renvois à la cause du son (le son comme indice) ou à son sens (le son comme signe) » (1976a : 36). C'est le produit de cette intention d'écoute, qui soustrait le son de son contexte, que Schaeffer nomme *Objet sonore*. Ainsi, « l'objet sonore est défini comme le corrélat de l'*écoute réduite* : il n'existe pas "en soi", mais à travers une intention constitutive spécifique. Il est une unité sonore perçue dans sa matière, sa texture propre, ses qualités et ses dimensions perceptives propres » (Chion, 1983 : 34) ; « l'objet sonore est à la rencontre d'une action acoustique et d'une intention d'écoute » (Schaeffer, 1966 : 271).

Du moment où tout ce qui s'offre à l'audition – « cette multitude d'êtres sonores que vient encore multiplier la diversité des "intentions d'écoutes" » (Schaeffer, 1976b : 58) – peut devenir objet, une méthode de classification s'impose. La typologie des objets sonores, élayée au livre V du *Traité*, suggère une « opération d'*identification* et de *classement* des objets sonores, qui doit pouvoir embrasser toute la vérité des sons possibles » (Chion, 1983 : 98). Les opérations typologiques permettent d'effectuer un « tri dont le sonore ressortira coupé en morceaux, étiqueté par types (musicaux) d'objets (sonores) » (Schaeffer, 1966 : 371). Il s'agit d'un classement subjectif et hiérarchique des sons en fonction de leur aptitude musicale, déterminée en fonction de critères morphologiques, temporels et structuraux.

Au plus simple, il faut voir la typologie comme une action d'*identification* des objets sonores ; on découpe toute la chaîne sonore en unités, c'est-à-dire en objets sonores isolés. Les critères employés pour circonscrire et décrire ces objets sont d'ordre morphologique – ils définissent la forme et la matière qui permettent de singulariser un objet (Chion, 1983 : 133). Les objets sonores peuvent se décrire sur trois plans (harmonique, mélodique et dynamique) en fonction de trois axes (l'intensité, les hauteurs et le temps) (Schaeffer, 1966 : 415). Schaeffer nomme et définit des dizaines de sous critères de matière (morphologiques), d'entretien (temporels) et de forme (structuraux). Précisons également qu'il ne s'agit pas de critères absolus ; on peut toujours hésiter à classer un son selon le contexte, l'intention, le niveau de précision de l'écoute, etc.

Nous percevons les *Objets* selon deux attitudes perceptives : l'*identification* (tout objet est identifié comme objet dans un contexte, une structure qui l'englobe) et la *qualification* (si l'on examine cet objet, on peut le qualifier comme structure originale d'objets constituants) (Chion, 1983 : 56).

En ce sens, « l'objet n'est pas "donné" lui-même, mais ne peut que se "détacher sur un fond" ou émerger d'une chaîne qu'il forme avec d'autres et où il prend son sens. De telles chaînes sont des "structures" » (Schaeffer, 1976a : 36). La dyade objet/structure met de l'avant l'importance de « l'intention d'écoute » dans l'identification des objets, en ce sens qu'elle relativise les unités perceptives (les objets sonores), les rendant à la fois *partie* d'un ensemble englobant et *ensembles* d'unités constitutives. Trois préceptes exposés par Chion aident à décrire cette relation d'enchâssement. Premièrement, tout objet n'est perçu comme tel que dans un contexte, une structure englobante. Deuxièmement, toute structure n'est perçue que comme structure d'objets composants. Enfin, tout objet de la perception est à la fois *objet* (en tant qu'il est perçu comme unité repérable dans un contexte) et *structure* (en tant qu'il est lui-même composé de plusieurs objets) (1983 : 56). Ainsi se déploie une chaîne de structures englobantes devenant chacune l'objet subordonné de la structure de niveau supérieur. Cette chaîne, qui s'étend vers deux infinis, dessine la série de relations qui croissent ou décroissent en niveau de complexité. Ce n'est qu'en considérant la relation entre *objet* et *structure* qu'on peut arriver à comprendre la différence entre *objet sonore* et *objet musical* : « ce dernier qualificatif implique que l'*objet* est choisi en fonction de son intégration éventuelle dans une *structure* de caractère "musical", selon des critères eux aussi "musicaux" par conséquent » (Schaeffer, 1976a : 37).

Schaeffer le dit et le répète : « tout objet perçu à travers le son n'est tel que par notre intention d'écoute » (Schaeffer, 1966 : 343). Nous avons également vu que « la visée qui consacre formellement l'objet sonore [est] l'écoute réduite » (*Ibid.*). L'objet sonore devient musical lorsque celui-ci est choisi dans le but de l'intégrer à une structure à caractère musical. Il est donc juste de penser que cette attitude sélective qui succède à la circonscription de l'objet (par écoute réduite) implique une intention d'écoute autre, plus musicale. Dans le *Traité*, Schaeffer nuance la notion d'écoute musicale, la rattachant à un sens déjà implicite, à savoir celui d'une écoute raffinée, certes, mais figée. Il oppose à « l'écoute musicale » la notion « d'écoute musicienne » qui correspond à un renouvellement de l'écoute, « à l'interrogation de l'objet sonore pour ses virtualités » (*Ibid.* : 353). Ces deux intentions d'écoute deviennent des « modes d'invention du sonore » lorsqu'elles passent de l'entendre au faire. Michel Chion résume bien l'opposition et la complémentarité du couple musical/musicien :

D'une façon générale, l'écoute, ou l'invention, *musicale*, se réfèrent à l'acquis traditionnel, aux structures et aux valeurs établies et assimilées qu'elles cherchent à retrouver ou à recréer ; tandis que l'écoute ou l'invention *musicienne* cherche plutôt à repérer de nouveaux phénomènes intéressants ou à innover dans la

facture des objets sonores. L'attitude musicale se repose sur les valeurs anciennes ; l'attitude musicienne recherche activement des valeurs nouvelles (Chion, 1983 : 41).

On comprend donc qu'une attitude musicienne est favorable à l'innovation musicale, à l'exploration des possibilités que recèle le sonore pour la découverte d'une nouvelle musique, tandis que l'attitude musicale l'inhibe.

Je me permets de souligner les ressemblances entre une telle attitude et le travail Walter Murch, ou celui de Lussier et Beaugrand, dont mes collègues viennent de parler ; une attitude par laquelle ces créateurs visent à « repérer les nouveaux phénomènes » en « recherchant activement des valeurs nouvelles » du son.

Traditionnellement, lorsqu'il est question de montage sonore au cinéma, celui-ci est effectué en fonction d'une exigence « d'adéquation entre le son employé et l'effet recherché [...] assujettie entièrement à une logique narrative et dramatique » (Chion, 1998 : 187). Cependant, et c'est Chion qui le précise, « l'effet lui-même n'est pas sans être influencé par la qualité de forme et de matière du son » (*Ibid.*). Écoutons quelques exemples pour nous aider « entendre » ce dont parle Michel Chion.

Je propose d'abord d'écouter ces deux extraits du *Solfège de l'Objet sonore* de Pierre Schaeffer, une série d'enregistrements dans lesquels Schaeffer narre et illustre par exemple le parcours entre l'objet sonore et l'objet musical. Le premier est un extrait de *Porte qui grince* de Jean-Pierre Toulhier et le second, un extrait de *Fragments de variations pour une porte et un soupir* de Pierre Henry (extrait audio 1). On remarque toutes les possibilités sonores que recèle une simple porte ; du moment où on se permet de faire abstraction de la cause, de la source du son, *une* seule porte devient une *multitude* de bruits. Dans le cas de la musique, le compositeur n'a qu'à puiser parmi cette multitude infinie pour composer ses structures musicales. Évidemment, le travail du concepteur sonore est quelque peu différent de celui du compositeur dû au contexte audiovisuel dans lequel il travaille. Regardons l'extrait suivant (extrait vidéo 1). Cette porte est bien différente de celle de Pierre Henry. D'abord, elle ne fait pas de bruit, mais c'est pourtant celle à partir de laquelle doit travailler le concepteur sonore. La multitude infinie de sons se voit considérablement restreinte par la présence d'une cause visible. Cependant, il ne faut pas croire que, puisque la source est présente à l'image, il est impossible de travailler les

qualités de forme et de matière de notre son. Réécoutons ce même plan, sonorisé deux fois. Les deux plans ont la même ambiance stéréo, mais portons une attention particulière au son de la porte (extraits vidéos 2 et 3). L'effet sonore de cette porte est, dans les deux cas, assujéti à la *logique narrative*, pour paraphraser Chion, et pourtant nous en avons fait varier *l'effet dramatique* en variant les qualités de matière et de forme du son. Comparons les deux à l'aide de quelques-uns des critères typo-morphologique de Schaeffer. Dans le premier cas, l'attaque initiale est plus molle et le balayement de la porte est plus chargé, composé de deux grincements toniques, un qui passent rapidement d'aigu à très aigu et qui est immédiatement suivi du second, un peu plus grave, au gros grain d'itération. La dominante tonique de ce son s'efface ensuite pour laisser place à un son nodal d'allure identique. Dans le deuxième cas, plutôt que de recourir à une structure continue, la porte est sonorisée par trois objets distincts, tous similaires : courts, raides, minces et sans dominante tonique.

Évidemment, ce plan est plus que celui d'une porte ; c'est celui d'une rue, d'une ville d'un personnage, d'un mouvement, qui s'inscrit dans un récit : autant d'éléments qui appellent le son. Chaque sélection d'objet devra être fait en fonction d'une logique structurante dictée par le plan, la scène, la séquence, le film. C'est à ce moment que la méthode de Schaeffer redouble la pertinence de ses outils. L'écoute réduite, qui a pour but de décrire et classifier les objets sonores, n'a d'intérêt que lorsque qu'elle est faite avec une attitude sélective en vue d'une intégration de l'objet, alors devenu musical, dans une structure à caractère musical. Suivant cette même logique, du côté de la conception sonore au cinéma, on peut supposer qu'une intention doit sous-tendre et justifier l'emploi de tel ou tel objet sonore ; on peut alors parler d'une sélection d'objets en vue de leur intégration dans une structure à caractère audiovisuelle. Réécoutons nos deux plans, complètement sonorisés (extraits vidéos 4 et 5). Dans le premier cas, la porte participe à une ambiance plus lourde, une structure dont la masse sonore est plus chargée. Dans le second cas, le caractère épars et ponctuel des objets qui sonorisent la porte les font participer à une ambiance plus légère et aérée. Dans les deux cas, les qualités formelles et matérielles de tous les sons choisis participent ensemble, et avec l'image, au caractère dramatique du plan.

Comme on vient de l'exposer, Schaeffer propose des outils *et* une méthode pour circonscrire, diviser, classer et décrire les sons. On a vu comment ceux-ci peuvent aider à enrichir la théorie et la pratique du son au cinéma, et

cela dû au caractère homologue du matériau s'offrant à la musique concrète et celui s'offrant à la conception sonore au cinéma. On a décrit trois niveaux de *préhension* du son, mais ces trois niveaux ne doivent pas être pris comme des étapes qui se succèdent ; ils sont impliqués, simultanés et inséparables, tant au niveau de la création sonore qu'au niveau de l'analyse.

En premier lieu, c'est l'écoute réduite qui permet d'apprécier les qualités acoustiques propres des sons, sans égard pour leurs sources. De cette façon, on peut également apprécier la diversité des sons possibles pour une même source donnée dans l'image. Du côté de l'analyse, l'écoute réduite permet de discerner les objets qui constituent l'environnement sonore, et donc de qualifier le son dans sa matérialité pure, avant que celui-ci s'ancre dans l'image. On s'aperçoit que l'écoute réduite n'a de sens que pour le créateur (ou l'analyste), ce qui porte à faux les tentatives d'en faire une écoute du spectateur. En second lieu, pour le monteur, les critères typo-morphologiques servent à qualifier et comparer les sons en vue de leur intégration au montage sonore. Du point de vue de l'analyse, ils fournissent une méthode de classification et un lexique pour décrire les sons. Finalement, *l'objet* n'est une unité pertinente que lorsque celui-ci est choisi en fonction de son intégration éventuelle dans une *structure*. Pour Schaeffer, le qualificatif « *Objet musical* implique que l'*objet* est choisi en fonction de son intégration éventuelle dans une *structure* de caractère "musical", selon des critères eux aussi "musicaux" ». Au cinéma, la structure est de caractère *audiovisuel* ; on pourrait alors parler d'une sélection en fonction de critères *cinématographiques*, tenant compte des lieux, de l'action, du mouvement des corps, du cadre, de la composition, de la lumière, des couleurs, de la narration, du discours, bref, de tout ce qui contribue à la création et au relâchement des tensions au cinéma.

Ariel Harrod
Université de Montréal

Bibliographie

CHION, Michel. *Guide des objets sonores*. Coll. Institut national de la communication audiovisuelle. Paris : Buchet/Chastel, 1983.

——— *Le Son*. Paris : Nathan, 1998.

SCHAEFFER, Pierre. *La Musique concrète*. Coll. « Que sais-je ? », Paris : Presses universitaires de France, 1976a.

——— « La Musique par exemple (positions et propositions sur le Traité des objets musicaux) ». Dans *Le Traité des objets musicaux, 10 ans après*. Coll. GRM, Paris : Institut national de l'audiovisuel, 1976b, p. 55-72.

——— *Traité des objets musicaux, essai interdisciplines*. Paris : Édition du Seuil, 1966.