

## Les effets du dispositif d'audition sur la réalité sonore et les postures d'écoute

Colloque « Les dispositifs de médiation : théories, méthodes et enjeux ».

Université Paul Verlaine-Metz/Université Nancy 2

Centre de Recherche sur les Médiations.

19-20 novembre 2009



**Which  
is  
which?**

GERALDINE  
FARRAR

Victor III  
\$40

You think you can tell the difference between hearing grand-opera artists sing and hearing their beautiful voices on the *Victor*. But can you?

In the opera-house corridor scene in "The Pit" at Ye Liberty Theatre, Oakland, Cal., the famous quartet from *Rigoletto* was sung by Caruso, Abbot, Homer and Scotti on the *Victor*, and the delighted audience thought they were listening to the singers themselves.

Every day at the Waldorf-Astoria, New York, the grand-opera stars sing, accompanied by the hotel orchestra of sixteen pieces. The diners listen with rapt attention, craning their necks to get a glimpse of the singer. But it is a *Victor*.

In the rotunda of Wanamaker's famous Philadelphia store, the great pipe organ accompanied Melba on the *Victor*, and the people rushed from all directions to see the singer.

Even in the *Victor* laboratory, employes often imagine they are listening to a singer making a record while they really hear the *Victor*.

Why not hear the *Victor* for yourself? Any *Victor* dealer will gladly play any *Victor* Records you want to hear.

There is a *Victor* for every purse—\$10 to \$300.

Victor Talking Machine Company, Camden, N. J., U. S. A.  
Berliner Gramophone Co., Montreal, Canadian Distributors.

**Victor**

HIS MASTER'S VOICE

Preserve your records and get best results by using only Victor Needles

Cette publicité est tirée du livre de Sterne (2003 : 217).

Nous tenterons ici de cerner les effets du dispositif d'audition sur la réalité sonore et les postures d'écoute. Pour ce faire, nous analyserons tout d'abord une publicité qui nous permettra de comprendre les fondements d'une conception dominante et récurrente du dispositif.

Transportons nous au début du siècle dernier. En 1908, une affiche publicitaire de la « Victor Talking Machine Company » montre côte à côte la chanteuse d'opéra Géraldine Farrar et le gramophone *Victor*. Étant de la même grosseur, la femme et la machine sont séparées par une question en gros caractère : « Which is which? ». L'argument de vente est simple et porteur : le *Victor* reproduit si fidèlement la voix des grands chanteurs d'opéra que l'auditeur ne peut différencier l'enregistrement de la performance réelle. Les quatre exemples du texte explicatif exposent les différents contextes dans lesquels le *Victor* peut créer une illusion parfaite de la présence des chanteurs. Dans un opéra de la côte ouest américaine, le *Victor* séduit le public en se substituant simultanément aux quatre célèbres chanteurs interprétant un air tout aussi célèbre de Verdi. Tous les jours, au prestigieux Waldorf-Astoria, le *Victor* reproduit la performance des étoiles de l'opéra, et ce, accompagné en direct par 16 musiciens de l'hôtel. Dans un grand magasin de Philadelphie, la voix enregistrée de la soprano Nélie Melba s'amalgame parfaitement avec le grand orgue Wanamaker. Finalement, dans les laboratoires de la compagnie Victor, la machine mystifie même les employés qui imaginent « souvent » que les artistes sont présents et enregistrent un disque. Le gramophone *Victor* peut donc reproduire parfaitement la voix d'un ou de plusieurs chanteurs, sa versatilité lui permet de tromper autant les amateurs d'opéra d'un océan à l'autre, les clients d'un grand magasin, que les auditeurs experts qui connaissent le fonctionnement du dispositif et voit la source d'émission réelle des sons. La question symétrique : « Which is which ? » indique en somme la possibilité que deux causes différentes, une humaine et l'autre mécanique, puissent produire les mêmes sons, considérés comme des effets.

Ce discours publicitaire sur la fidélité acoustique véhicule l'utopie technologique de la transparence du médium. Selon cette utopie, l'écoute du son enregistré et du son réel produit les mêmes effets : « [there is no] difference between hearing grand-opera artists sing and hearing their beautiful voices on the *Victor* ». La reproduction sonore ne bouleverse donc pas notre expérience auditive, elle multiplie seulement les possibilités de diffusion et les modes de représentation. La médiation transparente reste imperceptible : le médium « s'efface » pour reproduire de manière identique les sons. Cette conception du médium postule l'existence de sons originaux naturels, non altérés par le processus d'enregistrement. Le médium a le devoir de reproduire fidèlement la richesse acoustique de ses sons originaux. Les copies devront ultimement être identiques à l'original. Tel est le programme général qui influença l'évolution des instruments et des techniques d'enregistrement durant tout le vingtième siècle.

Or, au fil des avancées technologiques, chaque époque a repris à son compte le discours sur la fidélité sonore. Encore aujourd'hui, les versions DVD de spectacles grandioses nous promettent une expérience totale qui reproduit l'ambiance et transmet l'énergie de la performance *live*. La répétition, à chaque nouvelle invention (de la diffusion stéréophonique, en passant par les chaînes haute-fidélité et les systèmes de cinéma-maison) du concept de fidélité, forme une série très instructive pour notre étude. En effet, la fidélité propose toujours une version différente de la représentation, du son original et du rendu sonore authentique. La médiation transparente n'est donc pas une finalité intrinsèque au médium, c'est une conception historiquement datée, dont les critères se transforment avec le temps.

Cette série de répétitions historiques nous force à reconsidérer la relation entre le son original et ses copies. Le son original n'est pas un phénomène naturel, « structurellement autonome », « théoriquement et ontologiquement premier » qui précèdent l'enregistrement (Lastra, 2000 : 131). Il est une construction, un *effet* de la reproduction sonore. C'est pourquoi chaque époque raffine ses outils et ses techniques afin de produire une performance « originale » adéquate pour l'enregistrement. Par exemple, un chanteur doit adapter ses techniques vocales s'il chante dans un microphone, ce microphone doit être adéquat pour optimiser les fréquences de la voix, le studio doit posséder des qualités acoustiques précises, etc. « Any original event is already subject to « transformation » potentially identical in kind and in effect to those wrought by the sound recording and reproducing apparatus » (*Ibid* : 133). Il semble alors illusoire de poser un événement « pré-phonographique » pur, autonome, complexe et une expérience d'écoute pleine basée sur la présence physique de l'auditeur. Tout comme le son enregistré et ses différentes écoutes, le son original et l'écoute en direct sont le résultat de transformations, de pratiques sociales. En somme, la simple possibilité de la reproduction sonore influence et fait bifurquer les pratiques de production sonore (Sterne, 2003 : 221)<sup>1</sup>.

En définitive, la reproduction sonore n'a pas comme cause première un dispositif dont les caractéristiques essentielles dicteraient les utilisations possibles. Le médium est un ensemble historique variable de pratiques, d'instruments matériels (incluant le dispositif), de conceptions intellectuelles et de modalités d'écoute. Le dispositif de reproduction sonore est « un artefact de la vie humaine plutôt qu'une condition ontologique » (*Ibid* : 221). Il se définit donc par ses usages et ses effets (et non par son essence).

---

<sup>1</sup> « De plus en plus, l'oreille des compositeurs est façonnée par l'écoute du son enregistré; ils savent que l'enregistrement permet d'orchestrer moins lourdement, de doser les intensités et de jouer avec les caractéristiques spatiales des sons; alors, consciemment ou non, ils écrivent en conséquence » (Olivier Messiaen, cité dans Hainse, 1996 : 72). Contrairement à la musique, le cinéma est né avec les techniques de reproduction audio-visuelle. Il est encore plus évident pour ce médium que la « réalité sonore originale » est toujours à construire, à raffiner, à redéfinir selon une conception mouvante du réalisme.

Le dispositif d'audition n'est pas seulement un instrument, un outil transparent qui projette dans un autre temps et un autre espace des phénomènes sonores : il modifie autant la réalité physique que la perception des sujets. Le reste de cette communication tentera donc de décrire cette *dimension performative* du dispositif d'audition au cinéma. Ainsi, les objets sonores et les sujets percevants se forment, se maintiennent, se modifient, se dispersent sous l'action du dispositif.

L'étude des grandes réflexions sur le dispositif de médiation cinématographique nous montre que ces discours articulent et tissent des rapports principalement entre trois entités : la *réalité*, le *sujet percevant* et le *dispositif*. Notre compréhension de la dimension performative du dispositif d'audition a donc pour fondement trois postulats :

1-les conceptions de la réalité, du sujet et du dispositif sont historiquement datées. Elles se transforment dans le temps et ne constituent jamais des données *a priori* des processus de médiation.

2-par conséquent, la réalité, le sujet et le dispositif ont une plasticité constitutive, c'est-à-dire que leurs frontières et leurs caractéristiques sont malléables et provisoires. Leur mode d'existence dépend des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

3-le dispositif ouvre un espace de rencontre, de réagencement, de coordination des sujets et des objets. La réflexion esthétique sur le dispositif se double ici d'une dimension éthique : en plus de modifier notre perception du monde, le dispositif façonne notre rapport au monde. Il ouvre « un champ d'expérience où le sujet et l'objet ne sont constitués l'un et l'autre que sous certaines conditions simultanées, mais où ils ne cessent de se modifier l'un par rapport à l'autre, et donc de modifier ce champ d'expérience lui-même » (Foucault, 1994 : 634). Dans ce champ d'expérience, le dispositif d'audition joue le rôle d'intermédiaire, de médiateur.

Gardons en tête ces trois postulats qui représentent le fondement d'une pensée matérialiste du dispositif.

La dimension performative du dispositif d'audition réside dans son pouvoir de façonner autant les objets que les sujets. Il agit sur ces entités principalement de deux façons : il est un *révélateur* et un *modulateur*.

*Premièrement, le dispositif agit comme révélateur de la réalité physique.* Alors que l'écriture opère une médiation symbolique par l'entremise d'un code linguistique, le dispositif d'enregistrement audio-visuel opère une médiation analogique, c'est-à-dire qu'ils captent une trace visible ou audible d'un phénomène physique. Cette réalité physique constitue le matériau créatif de base du cinéma. Une réflexion sur le médium cinématographique passe donc inévitablement par une analyse des rapports entre cette réalité physique et le dispositif audio-visuel (Panofsky, 1995 : 120-122). Pour le matérialisme, le dispositif *révèle* de nouvelles dimensions de la réalité (Kracauer, 1997 : xlix, 28). Dépourvu des opérations subjectives de la perception humaine (sélection, organisation du visible et de l'audible), le dispositif

cinématographique enregistre la réalité physique sans hiérarchiser préalablement les sujets, les objets, les paysages, les mouvements, etc. En « pénétrant le monde avant nos yeux [et nos oreilles]» (*ibid*), la caméra et l'enregistrement sonore révèlent des caractéristiques de la réalité normalement marginalisées par la perception quotidienne. Nous découvrons une réalité peuplée d'éléments fortuits (*ibid* : 62-63) plus ou moins indéterminés (*ibid* : 68-71), de phénomènes transitoires (*ibid* : xlix, 52-52) souvent indépendants de la volonté humaine (la modulation de la rumeur urbaine, le mouvement des feuilles, l'ondulation des vagues ou des tissus, etc.) (*ibid* : 60-62). En nous présentant une réalité beaucoup plus riche que notre imagination aurait pu le concevoir, le cinéma nous pousse à reconsidérer la réalité physique, à la re-voir, à la ré-écouter, à l'éprouver autrement.

Par exemple, l'enregistrement sonore modifie notre façon d'entendre et de comprendre les sons. Le dispositif révèle sous les formes, les personnages et les intrigues un tissu de relations entre des vitesses, des trajectoires, des mouvements, des rythmes, des matières. Le son apparaît alors dans son hétérogénéité et sa multiplicité : il est le résultat de plusieurs petits événements ayant chacun des vibrations fondamentales, harmoniques et partielles (Altman, 1992 : 19) ; sa production nécessite le contact, le frottement ou l'oscillation d'au moins deux éléments (Chion, 1993 : 93) ; sa perception dépend de deux vibrations très différentes, celle du tympan et celle du corps (Chion, 1993 : 89 et 1998 : 54).

En arrachant le son à sa source d'émission, en captant et amplifiant des détails du monde sonore jusque-là inouï, en créant de nouveaux rapprochements à l'aide du montage, le dispositif d'audition fait donc percevoir le caractère hétérogène, disparate et complexe de la réalité physique. Les ondes sonores se propagent et acquiert un pouvoir de s'amalgamer, de s'envelopper, de se parasiter. Avec l'enregistrement sonore, le monde devient un vaste continuum pouvant être exploré au-delà des hiérarchies classiques (et humaines) de la musique, de la parole et du bruit. Le chercheur Serge Cardinal, qui a écrit un article important intitulé « Médiation ou modulation? », résume bien la fonction révélatrice du dispositif d'audition lorsqu'il affirme que « la rencontre du dispositif d'audition et du son ne se fait pas sur une table de dissection, mais dans une sorte de tumulte, de métastase, où la force du dispositif d'audition et la force de la matière sonore s'affrontent, provoquant ainsi des changements d'ordres de grandeur, de niveaux et d'états » (Cardinal, 1998 : 113).

*Deuxièmement, le dispositif agit comme un modulateur de l'écoute.* Serge Cardinal peut également nous aider à comprendre cette deuxième dimension performative : « capter un son n'équivaut pas à soutirer une forme déjà constituée d'un chaos circonscrit, mais à moduler le champ perceptif tout entier, à le plier autrement, à l'engager sur d'autres durées » (Cardinal, 1998 : 113-114). En révélant des dimensions jusque-là inouïes de la réalité, le dispositif permet la création de différentes postures perceptives. L'auditeur forge ses écoutes sous l'action des fluctuations sonores. L'écoute doit être comprise comme le lieu de la mise en rapport

du phénomène sonore et du sujet. C'est la rencontre entre les agencements cinématographiques et le spectateur (compris comme un corps r(é/ai)sonnant) qui forge une écoute singulière. Si le dispositif et la réalité façonnent le sujet percevant, c'est en créant une écoute comprise comme une modulation de la perception.

Nous écouterons maintenant une séquence d'un film documentaire qui donne une consistance à tout ce que nous venons d'exposer. Extrait de *Touch the sound* de Thomas Ridelheimer : 6 :00 à 8 :20.

Dans cette séquence, la modulation de la perception est inséparable d'un protocole d'appréhension, d'expérimentation du monde sonore. L'écoute musicale pratiquée par la percussionniste Évelyn Glennie et par les spectateurs du film est à la fois une posture esthétique *et* éthique. Être à l'écoute, ou comme elle le dit, être « ouvert » au monde sonore, c'est être disponible, c'est laisser son corps moduler au rythme des ondes sonores. Cette façon d'être au monde crée un rapport singulier entre le sujet et la réalité. Le monde sonore quotidien devient la matière première des œuvres musicales de Glennie. Elle y « puise sa substance » et « accepte d'emblée l'idée que les sons portent en eux des dimensions infinies pouvant être destinées au musical » (Roy, 1993 : 38).

Cette écoute singulière nous permet de comprendre la capacité du dispositif à façonner la perception du sujet, à enrichir et complexifier son rapport au monde. Si le dispositif d'audition est en définitive un *révélateur* de la réalité et un *modulateur* de l'écoute, alors il renouvelle les relations entre les objets et les sujets, et devient un médiateur actif, dont la dimension performative relève d'une posture éthique. Le cinéma est alors essentiel, il épaissit la vie et découvre sous les apparences une richesse expressive immense qui nous obligent à entendre, à voir, mais surtout à vivre autrement.

Frédéric Dallaire  
Université de Montréal/Université Paris Ouest-Nanterre La Défense

## **Bibliographie**

Altman, Rick. 1992. *Sound theory, sound practice*. New York : Routledge\American Film Institute.

Cardinal, Serge. 1998. « Médiation ou modulation ? ». Dans *CiNéMAS*, vol. 9, no 1, pp. 95-115.

Chion, Michel. 1993. *Le promeneur écoutant. Essais d'acoulogie*. Paris : Éditions Plume.

Chion, Michel. 1998. *Le son*. Paris : Nathan.

Foucault, Michel. 1994 [1984]. « Foucault ». Dans *Dits et écrits. Tome IV (1980-1988)*. Paris : Gallimard, pp. 631-636.

Hainse, Jacques. 1996. *L'enregistrement de la musique*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal.

Kracauer, Siegfried. 1997 [1960]. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Princeton : Princeton University Press.

Lastra, James. 2000. *Sound technology and the american cinema : perception, representation, modernity*. New York : Columbia University Press.

Panofsky, Erwin. 1995. « Style and Medium in the Motion Pictures », dans *Three Essays on Style*. Cambridge : MIT Press, p.91-128.

Roy, Stéphane. 1993. « Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode ». Dans *Circuits*, vol. IV, nos 1-2, p.67-92.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham-London : Duke University Press.