

Chion, Michel. *L'Audio-vision*. Paris : Nathan, 1990.

La plupart des théories cinématographiques considèrent le son comme un ajout non nécessaire à des images qui, elles, représentent la véritable essence filmique. On peut très bien imaginer un film sans son (Stan Brakhage), mais le contraire semble une aberration<sup>1</sup>. Cette position légitime est à l'origine d'une attitude réductrice consistant à classer l'expérience audiovisuelle sous un schéma additif. Dans cette optique, un film « reviendrait à voir des images *plus* entendre des sons, chaque perception restant sagement de son côté » (3). Michel Chion s'oppose à cette vision. Pour lui, les occurrences sonores et visuelles s'influencent et se transforment mutuellement. De plus, le son, considéré comme une plus-value, présuppose un rapport naturel, une harmonie préexistante des perceptions entre elles. Le son et l'image seraient comme des frères réunis grâce au cinéma parlant. Leur relation embrasserait des possibilités communes. Malheureusement, cette supposée filiation élude une réflexion sur la nature du lien entre le son et l'image en acceptant leur cohabitation « naturelle ». Pour Chion, cette évidence n'est qu'une illusion ; il se donne comme mandat de rétablir l'émerveillement qui habitait les cinéphiles durant les premières années du parlant, sentiment issu de la différence fondamentale séparant le sonore du visuel et de leur réunion autant difficile qu'enrichissante. Le rapport audiovisuel est considéré par Chion comme un *contrat*. La thèse principale de ce théoricien est que le cinéma suscite une « attitude perceptive spécifique » (3) nommé *audio-vision*. Son livre est en grande partie une explicitation de cette thèse. Voici un survol des thèmes et des idées les plus intéressantes de *L'Audio-vision*.

#### *La valeur ajoutée*

La relation audiovisuelle la plus répandue est la *valeur ajoutée*. Ce concept désigne « la valeur expressive et informative dont un son enrichit une image donnée », et ce, jusqu'à faire croire que l'information ou l'expression,

---

<sup>1</sup> À ce sujet, le cas limite du film « Week-end » de Ruthmann (1930) est très instructif. Ce film sans image, ou plutôt constitué d'un écran noir, conserve sa nature cinématographique grâce à son cadre. La présence d'un cadre (qu'il soit occupé par une image ou non) semble donc être une condition nécessaire à l'essence cinématographique. Nous étudierons l'espace délimité par le cadre visuel plus tard dans ce compte rendu.

créée par le son « est déjà contenue dans l'image seule » (8). Par exemple, une explosion ou un choc a besoin du son pour acquérir une consistance, une matérialité. C'est ce qui explique qu'un coup de poing au cinéma nécessite un équivalent sonore, même si cette pratique n'est pas conforme à un réalisme élémentaire. Le spectateur aura tendance à croire que la violence de l'impact émane de l'image alors que c'est en fait le son qui est la marque, le sceau authentifiant la force du coup. La valeur ajoutée est donc un puissant instrument ; elle peut complètement modifier le contenu des images et ainsi influencer notre perception visuelle.

La valeur ajoutée est bien entendu un phénomène réciproque. En effet, si l'ouïe modifie la vue, le contraire est aussi valable. « L'image fait entendre le son autrement que si celui-ci retentissait dans le noir » (22). C'est alors le contexte qui influence notre réaction. Chion prend pour exemple une pastèque s'écrasant contre le sol. Le bruit de ce fracas peut être utilisé dans des situations bien différentes. Dans une comédie, ce son nous fera rire ; dans un drame de guerre, il nous fera frémir. Cette grande versatilité vient du fait qu'au cinéma, le synchronisme prime sur le réalisme acoustique. Ce principe constitue le socle sur lequel s'érigent les rapports audiovisuels. Il mérite donc une explicitation.

#### *Point de synchronisation et synchrèse*

Le point de synchronisation (P.d.s.) est défini par l'auteur comme « un moment saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel » (52). Un P.d.s. survient lorsqu'il y a une correspondance verticale entre les éléments. Cette rencontre donne à la chaîne audiovisuelle son phrasé. Le synchronisme est profondément ancré dans nos habitudes perceptives. C'est ce qui explique que le spectateur qui entend sans voir la source du son à l'écran comblera mentalement ce manque. Ce pouvoir évocateur est présent dans les P.d.s. évités. Par exemple, la force suggestive est extrêmement puissante lorsque, au moment du suicide d'un personnage, la caméra nous transporte dans un autre lieu pour faire retentir la détonation mortelle. On évite la synchronisation pour en utiliser la puissance évocatrice. Le P.d.s. ponctue la chaîne audiovisuelle et unifie, pour un moment, deux régimes perceptifs disparates. Cette rencontre, de par sa force englobante, affirme à la fois la puissance de l'union des sens, mais rappelle du même fait leur disparité fondamentale. Ce phénomène qui permet la postsynchronisation, le bruitage, et une conception sonore élaborée se cristallise chez Chion dans le concept de

*synchrèse*<sup>2</sup>. Ce dernier désigne « la soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle » (55). La synchrèse est une fusion, une soudure, intuitive et instinctive. La concomitance d'un objet et d'un son provoque inmanquablement l'impression d'une souche commune. Tati tire des effets hilarants de ce principe (bruit de la porte dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*); Lynch s'en sert pour édifier son univers mystérieux (borborygmes du bébé dans *Eraserhead*).

#### *Perception du mouvement*

Le son peut également influencer notre perception du mouvement et de la vitesse. Ce phénomène a pour fondement une différence fondamentale entre l'œil et l'oreille en ce qui attrait à leur traitement des informations sensorielles. Ainsi, « l'oreille analyse, travaille et synthétise plus vite que l'œil » (13). La compréhension d'un stimulus visuel prend toujours un certain temps alors que « le son [fixe] directement sa forme et son timbre dans la conscience, où il se répète en écho » (54). La succession rapide de plusieurs sons n'empêche pas la distinction claire et précise de chaque occurrence ; au niveau visuel, un flot incessant d'images disparates est difficilement assimilable. C'est ce qui explique que l'oreille est une experte du paramètre temporel. Sa précision et sa rapidité à percevoir les fluctuations sonores dans le temps donnent à l'audition un puissant sens du rythme. Par contre, l'œil est plus habile à reconnaître les mouvements dans l'espace. Après un certain temps, il distingue avec une grande précision la position des éléments contenus dans l'image ainsi que leur mouvement dans l'espace.

Une conséquence intéressante de cette spécialisation sensorielle est *l'utilisation du son afin de pointer, de suggérer un mouvement visuel*. Le son met l'emphasis sur un trajet particulier. L'oreille, grâce à sa rapidité analytique, projette sur l'image non encore décodée par l'œil, des informations qui facilite la compréhension du mouvement. Ce phénomène explique pourquoi, dans une scène de combat chaotique, où il y a une surenchère d'éléments visuels dans chaque plan, le spectateur n'est pas perdu. Le son joue alors le rôle de guide : il suggère une façon cohérente de comprendre les images.

---

<sup>2</sup> Néologisme formé à partir des mots « synchronisme » et « synthèse ».

### *Perception du temps*

Dans les années 30, l'arrivée du son a considérablement modifié la perception temporelle cinématographique. Si les maîtres du muet ont instauré une temporalité élastique, libre et onirique, « l'ajout du son réaliste et diégétique [a imposé aux images] un temps réel (c'est-à-dire compté selon notre mesure quotidienne) et surtout linéaire, successif » (19). C'est cette utilisation naturaliste qui fût décriée par plusieurs critiques et cinéastes de l'époque. Loin d'une évolution, on voyait dans le cinéma sonore une prison réaliste où le temps standardisé restreignait les prétentions artistiques du 7<sup>ème</sup> art. Or, le parti pris naturaliste constitue le degré zéro de la création sonore filmique. Plusieurs films ont transcendé cette utilisation répandue mais non exclusive. *Le son peut introduire dans l'image une vitesse temporelle* grâce au principe de valeur ajoutée. Dans le cas d'une image presque fixe « sans animation temporelle ni vectorisation » (16) – eau miroitante brouillard, paysage, etc. – le son aura le pouvoir de modifier notre perception des rythmes visuels. La temporalité dépendra de « la densité, de la texture interne, de l'aspect et du déroulement [du flux sonore] » (17). Bref, une même image pourra, tout dépendant de son accompagnement sonore, transmettre différents rapports rythmiques et différentes vitesses temporelles. Ce phénomène s'applique à merveille aux images fixes, mais n'exclue pas la possibilité d'une combinaison entre le rythme propre à une image mouvementée et celui spécifique à un environnement sonore ou à une musique. Il y aura alors un savant jeu de résonance où la rencontre de deux vitesses temporelles distinctes – l'une sonore et l'autre visuelle – en créera une troisième proprement audiovisuelle.

### *Perception de l'espace*

L'image cinématographique est délimitée et contenue à l'intérieur d'un cadre. « Il n'y a qu'un lieu d'image » (59). L'espace visuel est tributaire du cadre ; ce dernier représente la limite, mais aussi la puissance où s'inscrit un monde iconographique complexe. « Au cinéma, le regard est une exploration, spatiale et temporelle à la fois, dans un donné à voir délimité qui se maintient dans le cadre d'un écran » (32). Le son, lui, n'a ni cadre ni contenant préexistant. Sa nature omnidirectionnelle rend sa spatialisation et ses « contours incertains et changeants » (32). Ce territoire flou offre plusieurs possibilités. Ainsi, on peut superposer une infinité de son se situant dans différents lieux ou niveaux de réalité (musique extra-diégétique, dialogue, voix off, sons d'ambiance, etc.). Mis à part quelques exceptions, le cadre visuel confine

l'image dans un seul niveau à la fois. Une utilisation inventive du son au cinéma permet donc de mettre en relation des espaces hétérogènes. Cette exploration aboutit non seulement à une cohabitation de différents lieux, mais aussi à un florilège de temporalité multiple<sup>3</sup>.

Cette grande versatilité du son est à l'origine de sa fonction la plus prégnante. Au cinéma, *le son unifie le flux des images*. C'est une « fonction d'englobement unifiant où le son déborde temporellement et spatialement les limites des plans visuels » (43), créant ainsi un lien et une unité structurelle entre des fragments épars. Le son circonscrit habituellement un espace plus grand que l'image qui, comme nous l'avons vu, est limité par le cadre. Alors que l'écran reste à une certaine distance du sujet percevant, « il y a toujours dans le son quelque chose qui nous submerge » (32). La proximité des éléments sonores ainsi que leur grande portée d'évocation spatiale permettent au son d'être le ciment idéal afin de générer une impression d'unité. L'espace sonore coexiste alors avec un univers visuel où les différents plans deviennent des points de vue, des parties d'un même espace. Le son modifie donc la perception de l'espace visuel puisque ce dernier est contenu dans un ensemble plus vaste aux contours incertains et changeants.

#### *Trans-sensorialité et cinéma sensoriel*

Toutes les relations audiovisuelles que nous avons examinées sont tributaires de la théorie perceptive défendue par Michel Chion. L'auteur défend un *modèle trans-sensoriel*. Voici comment s'articule sa position. Dans un premier temps, Chion remarque l'existence de certaines œuvres où l'ouïe est le moteur de la vue, et vice versa. Il existe des « auditifs de l'œil » (113). Par exemple, le cinéaste Orson Welles crée, par le rythme visuel, une impression de vitesse. Ses montages aux qualités rythmiques indéniables donnent l'impression que ses films contiennent une abondance d'effets sonores. Or, il n'en est rien. C'est plutôt le mouvement visuel wellesien qui véhicule de toute pièce des sensations sonores. D'un autre côté, Godard est un « visuel de l'oreille » (115). Dans *Prénom Carmen*, il monte les sons comme des plans. De plus, « il aime faire résonner ces sons dans un espace réverbéré et concret » (115), ce qui suggère des images, une exploration spatiale. Il existe donc des exemples prouvant que les impressions sensorielles ne sont pas exclusives à un sens en particulier. Ces constatations amènent Chion à privilégier, dans un deuxième

---

<sup>3</sup> Le temps et l'espace sont des éléments difficilement isolables. Les deux données, tout comme le son et l'image, s'interpénètrent et s'influencent.

temps, *une théorie perceptive trans-sensorielle*. « Dans le modèle trans-sensoriel [...] il n'y a pas de donné sensoriel délimité et isolé au départ : les sens sont des canaux, des voies de passage, plus que des domaines ou des terres » (116). C'est ce qui explique la grande musicalité du cinéma muet ainsi que la poésie visuelle contenue dans la musique électroacoustique. « Le cinéma [...] génère des sensations rythmiques, dynamiques, temporelles, tactiles et kinétiques qui empruntent indifféremment les canaux sonore et visuel » (129). Le cerveau est le lieu des rencontres sensorielles alors que l'ouïe et la vue ne sont que des capteurs. Par exemple, les bruits et leur récente définition issue du son Dolby « réintroduisent dans les films un sentiment aigu de la matérialité des choses et des êtres » (132) représentés sur l'écran. Le son et l'image se combinent alors afin de transmettre une sensation de proximité et ainsi donner une consistance à un complexe d'ombre et de lumière. Il faut donc se réjouir de l'arrivée du Dolby qui favorise une véritable emprise sur les occurrences sonores, ce qui permettra – Chion l'espère – le développement d'un « certain cinéma sensoriel » (132) où cinéastes et spectateurs verront s'actualiser les véritables possibilités émanant de cette attitude perceptive spécifique qu'est l'audio-vision.

Frédéric Dallaire  
Juin 2008