

Canadian University Music Review

Revue de musique des universités canadiennes

Canadian University Music Review

Michel Chion. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, Éditions de l'étoile, 1985. 221 pp.

Mario Gauthier

Number 7, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014096ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014096ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gauthier, M. (1986). Review of [Michel Chion. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, Éditions de l'étoile, 1985. 221 pp.] *Canadian University Music Review* / *Revue de musique des universités canadiennes*, (7), 232–236.
<https://doi.org/10.7202/1014096ar>

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 1986

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

MICHEL CHION. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, Editions de l'étoile, 1985. 221 pp.

Fasciné par l'aspect sonore du cinéma, préconisant celui-ci comme "lieu du pas-tout-voir" où éléments auditifs et visuels se fondent en un fragile sens, c'est à une réflexion sur le cinéma comme "art sonore" que Michel Chion nous convie dans son essai intitulé *Le son au cinéma*.

Au départ, l'ouvrage s'articule autour d'une idée-clef : il n'y a pas de bande-son au cinéma ou, plus spécifiquement, pas de dichotomie son/image. Pour Chion, et contrairement aux diverses conceptions théoriques existantes, le son n'est ni un élément indépendant de l'image, ni son obligatoire soutien. Il n'existe pas en tant que tel. Bien plutôt, il est ni plus ni moins "l'image sonore du son imagé".

Ce livre explore donc, par cette démarche, un sujet qui bien souvent n'avait été qu'effleuré. Pour ce faire, il se divise en trois parties. La première, intitulée *Ce qui cherche son lieu*, couvre cinq chapitres et traite du son "non musical" et de ses incidences sur le phénomène cinématographique. Partant de deux films de Jacques Tati (*Playtime* et *Trafic*) dont il suggère indirectement des voies d'analyse via leur aspect sonore, Chion propose au départ une idée: celle selon laquelle le son et l'image sont *à la fois* inter-reliés et autonomes. Cette observation faite, il constate que malgré cette dichotomie, le son en lui-même n'a pas d'existence au cinéma et que cela oblige à repenser une notion fondamentale: celle de "champ sonore" (chapitre II : *Les trois frontières*). Soulignant que cette notion est difficile à définir, parce qu'ambiguë (localiser un son n'est pas localiser sa source), Chion ajoute que "des lieux de sons au cinéma, il y en a donc que relativement à des 'images et des fictions'" et que "ces lieux répondent à des lois 'précises'" (p. 31). Il redéfinit donc ceux-ci par le biais de trois termes (hors-champ, off et in) et suggère par la suite une grille d'appréciation des rapports image/son.

Sa réflexion se porte ensuite sur la notion de "point d'écoute" et, plus globalement, sur celle d'espace sonore (chapitre III). La distance impliquée par l'image n'étant pas forcément celle traduite par le son, Chion mentionne qu'au fond, l'un des rapports les plus intéressants entre son et image provient du fait que le son implique souvent une certaine subjectivité puisque "le 'point d'écoute' choisi (au sens objectif) peut créer à lui seul le 'point de vue' au sens subjectif, de la scène" (p. 54). Parlant ensuite du "temps réel", de "l'espace vrai" et du "son direct" (chapitre IV), il développe l'idée selon laquelle le son oriente l'image dans le temps et s'attarde par la suite aux concepts de spatialisation et de "son direct". Finalement, au chapitre V, il s'interroge sur un élément fondamental du film : la bande-son. Passant en revue certaines

implications de celle-ci (ses rapports signifiants avec l'image, la "pseudodichotomie" son/image, etc.), il en arrive à une conclusion : "ce qui est intéressant au contraire, c'est qu'il n'y ait pas une *bande-son* jalouse de son autonomie ; c'est qu'il y ait un *lieu d'images* d'un côté et *des sons* de l'autre" (p. 91).

La seconde partie touche de plus près l'un des principaux aspects du son au cinéma : la musique. Quatre chapitres la composent. Le premier, intitulé "Musique de cinéma, musique au cinéma," traite tout d'abord de l'épineuse question des rapports que la musique entretient avec le cinéma. Parlant du quiproquo "musique originale/musique déjà existante" en terme de "dérive corporatiste" (p. 102), Chion refuse l'idée selon laquelle une musique de film conséquente ne peut être que *si elle est une composition originale* ("chacun sait que (...) la musique au cinéma, c'est tout aussi bien le succès du moment que joue le juke-box dans le café où vient d'entrer le héros (...) que le prélude de Chopin que joue Dorian Gray" (p. 103)). Revenant par la suite à des propos plus généraux, il parle en chassé-croisé de l'influence de la musique à programme sur celle du cinéma, du leitmotiv, du "Mickeymousing" (la parfaite synchronisation musique/image), de l'origine de la musique de film. Il termine par une brève réflexion sur la règle dite "d'effacement" (exemple : la bonne musique de film n'est pas faite pour être entendue) contre laquelle il s'élève parce qu'elle ne correspond en rien à la réalité cinématographique.

Le deuxième chapitre, intitulé "La belle indifférente", traite de la relation "émotionnelle" qu'entretient la musique avec l'image. Passant en revue la nomenclature classique touchant cette relation musique/contenu, Chion en arrive à deux concepts descriptifs qu'il nomme *musique empathique* (liée à l'action, impliquée vis-à-vis du drame) et *anempathique* (détachée vis-à-vis de l'action, non-impliquée). Cela dit, il s'interroge sur certains aspects de cette implication (usage d'un instrument de musique ou d'un air connu comme élément dramatique, leitmotiv et expression, etc.).

C'est l'idée de temps et d'espace qui, dans le chapitre suivant, est abordée (chapitre VIII). La musique étant "une machine à traiter l'espace et le temps à volonté" (p. 149), Chion observe que, pareillement au son, la musique n'occupe pas de lieu défini puisqu'elle occupe *à la fois* l'écran, la salle et un certain "intérieur". Proposant ensuite une analyse d'une scène du film *La maison Tellier*, de Max Ophuls, où il décrit en détail certains fonctionnements de ce mécanisme, il termine (chapitre IX) sur une réflexion intitulée "Filmer la musique." Celle-ci, amenant la musique du rôle d'objet à celui de sujet, traite, entre autres, d'une difficulté surprenante qu'a le cinéma : celle de filmer une exécution musicale sans perdre de vue le tout, l'ensemble. Nous rappelant que cette préoccupation date de l'époque du muet et que, malgré les apparences, le courant du "film-opéra" n'a en rien résolu le problème (et ce, d'autant plus que le genre avait déjà

été expérimenté par le passé), Chion avance que filmer la musique, c'est ni plus ni moins la mutiler en l'atomisant.

Enfin, en guise de conclusion, l'auteur nous présente en dix pages un "essai" presque autonome qui s'intitule "Modestes propositions pour une amélioration du son dans le cinéma français". Parlant de ce qu'il appelle le "paradoxe français" (intérêt pour la question du son/pays, illustrée par des films très criticables au plan sonore), il suggère, pour y remédier, une nivellation des normes de chaque laboratoire et suggère d'instaurer un nouveau métier : celui de concepteur-son dont la tâche serait de créer, au niveau sonore, un produit de qualité artistique équivalente à celle du film.

Quoique visant un cinéma de type traditionnel, c'est-à-dire essentiellement narratif, l'ouvrage mérite qu'on s'y arrête. D'abord, nous l'avons signalé en début de compte rendu, Chion est le premier qui traite avec quelque profondeur de la question du son au cinéma. Certes, d'autres avant lui s'y étaient intéressés. Pierre Schaeffer, par exemple, avait, en 1946, écrit trois articles (Schaeffer 1946) dans lesquels il discutait de relations entre les éléments de la bande-son. Siegfried Kracauer s'était lui aussi penché sur la question en tentant, dans son ouvrage *Theory of Film* (Kracauer 1965), de cerner les mécanismes régissant son et image, tandis que Laffay (Laffay 1961), Balazs (Balazs 1970), Mitry (Mitry 1965) et Chevassu (Chevassu 1977) - pour ne nommer que ceux-là - l'avaient considérée globalement, d'un point de vue à la fois esthétique, idéologique et technique. La démarche de Chion, cependant, a ceci de différent: elle incorpore tous ces aspects. Partant d'une "démarche structurelle qui laisse peu de place à l'inventaire descriptif" (p. 9), sensibilisé aussi par sa formation d'acousmaticien au phénomène sonore pris en soi (on sent, à la lecture, que l'auteur "écoute" vraiment le film ...), Chion propose à la fois de nouvelles idées, une synthèse critique des idées déjà existantes et surtout, une reconsidération de ces dernières (du moins, certaines d'entre elles) en fonction d'un contexte plus actuel (la notion d'espace, par exemple, est abordée en rapport avec le son stéréophonique). Le fait aussi qu'en deuxième partie (*La musique au cinéma*), il reprenne un nombre considérable d'idées, les refonde et s'attarde à une description objective du phénomène musical au cinéma, mérite mention. Là encore, il avait été précédé d'une foule d'auteurs puisque, bien qu'on se sente toujours aussi mal à l'aise vis-à-vis de cette musique, on avait déjà beaucoup écrit sur elle. L'ouvrage, qui est de proportion modeste, n'a pas l'envergure de celui d'Henri Colpi (Colpi 1961) ou de Kurt London (London 1961), qui, véritables mines de renseignements, restent de grandes références sur le sujet. Toutefois, Chion sait convaincre par le sérieux et la rigueur de sa démarche.

Il y aurait lieu, peut-être, de relever certaines lacunes. Ainsi, par exemple, les films cités ou analysés, quoique nombreux et s'accordant généralement bien au propos, sont souvent des "classiques", c'est-à-dire qu'ils appartiennent à une

époque privilégiant *un* type de relation son/musique/images: le "narrativisme". Si cet aspect n'est pas un défaut en soi, il infirme tout de même énormément certains propos, du fait que certains films les rendent inactuels (*L'amour à mort*, d'Alain Resnais, pas exemple (1983), suggère, en séparant musique et drame, une syntaxe foncièrement différente de celle conçue habituellement par le cinéma.)

De même, certains moments laissent songeurs. Comme dans bien des ouvrages traitant du sujet, le ton est parfois subjectif et ne nous convainc qu'à moitié. La troisième partie, entre autres, (*Modestes propositions* ...) n'est pas dénuée d'intérêt mais peut sembler hors-sujet en ceci qu'elle a très peu à voir avec ce qui précède. Dans le même ordre d'idées, le chapitre V ("Pour (ne pas) en finir avec la bande-son") s'articule autour d'un problème qui, en soi, n'est pas effectif puisque, au départ, le terme "bande-son" est approché à travers une connotation qu'il ne sous-tend pas forcément (à savoir : la considération du son en tant qu'éventuel objet sonore). Enfin, les propos sur le temps (chapitre IV) auraient également gagné à être davantage élaborés (le temps cinématographique étant différent du temps musical ...).

Pris dans l'ensemble cependant, l'ouvrage mérite vraiment d'être lu. Il est clair, concis et accessible à tout musicien cinéophile. De plus, le niveau de l'écriture et de l'expression y est tout à fait remarquable. Mais, finalement, il y a plus. Ce livre possède une qualité qui va de pair avec son propos : celle de nous faire voir ce que l'on entend et de nous faire entendre ce que l'on voit.

Mario Gauthier

RÉFÉRENCES

BALAZS, B.

1970: "Sound", *Theory of Film*. New York : Dover Publ., 194-220.

CHEVASSU, F.

1977: "Musique", *L'expression cinématographique : les éléments et leurs fonctions*. Paris : Ed. Pierre L'hermitier, Cinéma permanent, 160-178.

COLPI, H.

1961: *Défense et illustration de la musique de film*. Lyon : Serdoc.

KRACAUER, S.

1965: "Dialogue and Sound", *Theory of Film*. New York : Oxford University Press, 102-132.

LAFFAY, A.

1961: *Logique du cinéma : création et spectacle*. Paris : Masson et Cie, coll. Evolution des sciences.

LONDON, K.

1970: *Film Music*. New York : Arno Press (2).

MITRY, J.

1965: "Le rôle de la musique", *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Editions universitaires, 116-124.

SCHAEFFER, P.

1946: "L'élément non-visuel au cinéma", *La revue du cinéma*, oct.-déc., 45-48, 51-54, 62-65.

PIERRE-MICHEL MENGER. *Le Paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*. Paris : Flammarion, Coll. Harmoniques, 1983, 395 pages.

Etre aujourd'hui compositeur de musique dite sérieuse n'est pas une chose qui va de soi ! C'est la première impression que l'on retient en refermant le livre de P.M. Menger. Le titre même de l'ouvrage nous laissait bien supposer, d'ailleurs, que tout n'allait pas pour le mieux dans le meilleur des mondes chez les créateurs contemporains. Ce paradoxe du musicien (compositeur), quel est-il donc ? Essentiellement, il vient de la traduction sociale des deux attitudes ambivalentes dominantes face à la composition contemporaine : la polémique et l'apologie.

La polémique contre les audaces de la modernité fondée sur "l'insuccès public persistant des oeuvres contemporaines au-delà des cercles d'initiés" et sur la "succession imprévisible des modes, des courants, des inventions éphémères"(p.10) a comme conséquence sociale l'isolement du compositeur.

L'apologie, par contre, "admet sans réserve comme postulat élémentaire de l'activité créatrice la recherche constante de solutions originales" (p.10) et se garde de juger leurs succès ou échecs, consciente de "l'éternelle incertitude des sanctions de l'histoire" se traduisant souvent "dans la consécration posthume des créateurs méconnus en leur temps" (p.11). Cette attitude est maintenant celle des pouvoirs publics (en France) qui, par une politique de subventions et d'aide à la création et à la recherche, admettent les compositeurs comme membres à part entière de la société. C'est donc cette relation paradoxale entre