

Patrice Hamel

Ecoutez voir !

▪ *in Conséquences 7-8, 1985-6,*
éd. Les Impressions Nouvelles

Pour légitimer un rapport, celui d'une image et d'un son cinématographiques, il convient avant tout de s'interroger sur les particularités des différents matériaux mis en cause. Alors seulement, les opérations capables d'articuler les aspects respectifs des domaines impliqués pourront être considérées.

Ainsi, l'image, au cinéma, est-elle la projection lumineuse, sur un écran, d'une succession de plans constitués de vues fixes, ou photogrammes, enchaînées sur une pellicule. Les plans découlent de prises de vue, réalisées au tournage, puis agencées sous l'action du montage. Chacun des photogrammes propose un instantané sur lequel des éléments du monde visuel ont été impressionnés (réduits par conséquent à deux dimensions) et soumis à divers traitements : découpes dues au cadre photographique, éclairages, degrés de netteté, déformations dues aux focales, etc. Grâce au déplacement saccadé des photogrammes, et à l'occultation de l'image pendant ce déplacement, la succession de ces éléments est perçue en mouvement.

Ainsi le son, au cinéma, est-il propagé dans l'espace au moyen de haut-parleurs, et provient-il d'une piste optique ou magnétique. Celle-ci est le produit de plusieurs prises de son, enregistrées ou non pendant le tournage des plans visuels, puis superposées, ordonnées, et plus ou moins écourtées sous l'action du montage. Les éléments du monde sonore reproduits sur cette piste, qui défile de manière continue, sont soumis à divers traitements : retrait de certains harmoniques, intensités, degrés de netteté, effets acoustiques, etc.

La confrontation des domaines mis ci-dessus en parallèle, fait ressortir la disparité des systèmes sur lesquels ils s'appuient. Parmi d'autres dissemblances, leurs dimensions spatiales respectives sont très éloignées de nature. L'image repose sur une surface plane tandis qu'un son se répand dans l'espace, dépend de haut-parleurs. Davantage, un écart s'ensuit, illustrons-le :

Supposons qu'au tournage un acteur soit filmé en plongée, et qu'il s'éloigne de la caméra. A la projection du plan résultant, l'image de ce personnage, tout en rapetissant, s'élèvera à l'intérieur du cadre. Le son de ses pas, en revanche, diffusé dans les conditions actuelles (monophonie qui fige totalement les sons, ou Dolby stéréo qui leur autorise seulement les parcours horizontaux), ne pourra rendre compte de la transformation opérée par la pellicule : une élévation. Pour ce faire, la diffusion des sons devrait reproduire un espace qui imiterait le plan vertical de l'image. Il y aurait lieu alors d'installer un haut-parleur à chaque coin de l'écran, en quadriphonie. Quatre pistes sonores différentes, mais réalisées à partir de prises simultanées, seraient ainsi diffusées dans les conditions de l'enregistrement, de manière que ce nouvel espace spécifié soit capable de restituer tous les déplacements sonores réalisables à l'intérieur d'un cadre en aplomb.

C'est pourquoi les réussites cinématographiques intéressant les rapports spatiaux de l'image et du son (il n'est pas question ici des espaces référentiels, mais de leurs réductions accomplies par les supports audiovisuels) dépendent de la prise en compte de cette divergence qui réside, jusqu'à présent, entre les deux spatialités. Dans le dernier plan de *La corde*¹, un travelling arrière effectué sur une fenêtre, à l'intérieur d'une pièce située en haut d'un gratte-ciel, accompagne l'amplification des bruits qui proviennent de la chaussée. Nul mouvement de caméra ascendant pour traduire que les bruits s'élèveraient, mais la diminution de taille des éléments présents dans l'image (réalisée au tournage grâce au recul de la caméra) ; ce qui, par contraste, intensifie l'effet sonore concomitant.

Les systèmes temporels et référentiels, en revanche, fonctionnent, comme nous allons le voir, de manière similaire dans les domaines sonore et visuel. Nous analyserons les relations qu'ils entretiennent ensemble.

Dans la présente étude, la mise en rapport des référents visuels et sonores sera faite à partir de leur simple niveau dénotatif, sans joindre de significations supplémentaires à celle émanant de leur reconnaissance la plus immédiate.

¹ Car, en dehors des raccords plus ou moins bien dissimulés, et contrairement à ce qui est répandu à son sujet (qui constitue l'une des grandes supercheries de l'histoire du cinéma), ce film contient plusieurs champs/contrechamps et non un plan unique.

Et nous négligerons provisoirement les équivoques d'identification d'éléments, dues, par exemple, s'agissant de l'image, à des flous trop prononcés, des cadrages trop partiels, des éclairages trop restreints, qui posent des problèmes plus complexes. C'est à partir des rythmes ou simplement des durées (comme par exemple le claquement d'une porte, ou le son imperturbable et continu d'une sirène) émis par les éléments sonores, et ceux des mouvements produits par les éléments visuels que s'établira le rapport temporel.

Voici quelques occurrences particulièrement claires de relationnements rythmico-référentiels pouvant être accomplis par l'image et le son cinématographiques (elles nous serviront de repères, mais il existe bien entendu des zones intermédiaires) :

1. Le synchronisme homoréférentiel : le rythme (ou la durée) d'un élément sonore est synchronisé avec le rythme (ou la durée) produit par le mouvement d'un élément visuel ; et ces éléments proviennent du même référent. Par exemple : le grincement d'une porte superposé à l'image d'une porte qui s'ouvre ².

2. Le synchronisme hétéroréférentiel : le rythme (ou la durée) d'un élément sonore est synchronisé avec le rythme (ou la durée) produit par le mouvement d'un élément visuel ; et ces éléments proviennent de référents distincts. Par exemple : les paroles d'une voix d'homme doublant exactement les mouvements de lèvres d'un visage féminin.

3. Le désynchronisme homoréférentiel : le rythme (ou la durée) d'un élément sonore, et celui (ou celle) du mouvement d'un élément visuel qui aurait pu lui correspondre de manière synchronisée, sont décalés dans le temps l'un par rapport à l'autre ; et ces éléments proviennent du même référent. Par exemple : une porte s'ouvre en silence, *puis* l'on entend le grincement correspondant, superposé à l'image de la porte immobile ³.

4. Le désynchronisme hétéroréférentiel : le rythme (ou la durée) d'un élément sonore, et celui (ou celle) du mouvement d'un élément visuel qui aurait pu lui correspondre de manière synchronisée, sont décalés dans le temps l'un par rapport à l'autre (ils peuvent se chevaucher ou se succéder) ; et ces éléments proviennent de référents distincts. Par exemple : une flûte exécute, staccato, une cellule rythmique, pendant qu'à l'image est présenté, devant un tambour, un personnage immobile ; *puis* ce dernier joue sur son instrument la même cellule rythmique, sans que l'on n'entende un seul son.

5. Le diachronisme homoréférentiel : le rythme (ou la durée) d'un élément sonore, et celui (ou celle) produit par le mouvement d'un élément visuel ne sont pas apparentés ; et ces éléments proviennent du même référent. Par exemple : des claquements de porte successifs superposés à l'image d'une porte fermée.

6. Le diachronisme hétéroréférentiel : le rythme (ou la durée) d'un élément sonore, et celui (ou celle) produit par le mouvement d'un élément visuel ne sont pas apparentés ; et ces éléments proviennent de référents distincts. Par exemple : des claquements de porte successifs superposés à l'image d'un visage immobile ⁴.

Ces correspondances ne s'alignent pas sur celles que l'on discerne dans le quotidien. Elles permettent à l'inverse d'appréhender ce qui a lieu effectivement dans un film. En effet, à l'encontre du dogme de la représentation (y compris celle d'un récit scénaristique qui serait antireprésentatif au seul niveau diégétique), notre souci est d'être attentif aux fonctionnements qui rendent perceptibles les différentes composantes spécifiques mises en jeu à chaque instant dans une pratique donnée. Ce qui entraîne parfois de dissocier jusqu'aux paramètres les plus solidaires. Ainsi, nous le savons désormais ⁵, un zoom avant savamment combiné à un travelling arrière démontre qu'un changement de distances (ou de focales), en cours de plan, n'entraîne pas nécessairement la transformation du cadrage comme cela est généralement admis.

² Si un élément visuel produit un mouvement peu susceptible de provoquer un son dans le réel (par exemple, le geste d'un personnage dans le vide), son rapport au sonore sera considéré comme hétéroréférentiel (sauf, bien entendu, s'il a lieu dans le silence). De même pour un son non identifiable et donc peu susceptible d'être attribué dans le réel à un référentiel visuel précis. Toutefois, leur mise en rapport peut faire acquiescer à l'image ou au son un sens qu'ils n'auraient pas eu isolément.

³ Le synchronisme permet parfois d'attirer l'attention sur un mouvement (de lèvres, par exemple, minuscules sur l'écran) autrement imperceptible. Aussi, se contenter de décaler une image et un son originellement synchronisés ne donne-t-il pas nécessairement la sensation du désynchronisme. Pour être perçu comme tel, ce rapport doit être scrupuleusement construit.

⁴ Toutes ces relations concernent principalement les rythmes francs, mais sont également applicables aux plus flous. C'est alors un rapport entre tempi.

⁵ Alfred Hitchcock réalisa le procédé que nous décrivons, dans *Vertigo*, puis dans *Marnie*.

Retrouvons les rapports image-son, et prenons comme exemple un haut-parleur, filmé en plan fixe et diffusant des paroles enregistrées. La plupart des cinéastes traiteront cette situation comme une sorte de synchronisme, car ils ne considéreront pas les effets perçus. En fait, l'image statique du haut-parleur combinée aux sons animés qu'il est censé propager, revêt sans conteste l'aspect du diachronisme. Certains n'ont pas manqué de tirer profit de ce conflit. Orson Welles notamment, à la fin de *Confidential Report*, réalisa, à partir de ce même référent visuel, une succession, remarquable dans sa progression, de plusieurs sortes de diachronismes.

Voici comment :

En plein vol, depuis son avion personnel, Arkadin tente de contacter sa fille à l'aide d'un micro. Son appel désespéré est diffusé dans la tour de contrôle de l'aéroport, à travers un haut-parleur dont l'image, figée, est responsable, par l'opposition qu'elle instaure avec le son, de toute la tension de la scène. Depuis la tour, la fille parvient à échanger, grâce au même relais, un dernier dialogue avec son père. Les conséquences en sont décisives, puisque ses ultimes paroles sont entendues à travers le haut-parleur de l'avion maintenant abandonné et qui semble aller à la dérive (entraînant dans son mouvement le haut-parleur) : le diachronisme ne porte plus sur l'opposition statisme/mouvement (image fixe du haut-parleur *versus* paroles agitées), mais concerne deux types différents de mouvements sonore et visuel (les paroles de la fille d'Arkadin et l'image du haut-parleur flottant). Un accord entre image et son tente par conséquent de s'établir, mais trop tard. Enfin, lorsque l'on revient à la tour de contrôle, le premier haut-parleur, toujours fixe, n'émet plus que des grésillements dont il paraît être la cause (et provenant vraisemblablement du micro de l'avion auquel il est relié). La disparition de toute intervention externe au système radio lui-même (l'on n'entend plus de voix mais des crépitements) conduit à un diachronisme dont l'homoréférentialité est sans équivoque. Par là même, ce dernier rapport discrédite rétroactivement la relation homoréférentielle que l'on aurait pu supposer entre les voix et le haut-parleur considéré comme source des voix entendues.

Cet exemple nous fait comprendre qu'une opération n'est pas davantage qu'une autre prédisposée à certains effets. Seuls les dispositifs où elle prend place permettent de donner à chacune d'elles sa signification provisoire. Qu'un référent visuel filmé très loin de la caméra soit associé à son équivalent sonore enregistré près du micro, et le synchronisme homoréférentiel perdra sa garantie de vraisemblance. Car l'actif d'autres paramètres peut modifier les rapports audiovisuels que nous avons volontairement isolés pour en faciliter la compréhension. Par ailleurs, il est toujours possible de transformer une relation donnée en rendant pertinents des sous-paramètres jusque-là inopérants. Réussir par exemple à faire distinguer différentes voix de même sexe, suffit pour qu'un synchronisme homoréférentiel perçu initialement à partir d'une voix de femme doublant un visage féminin, devienne hétéroréférentiel : ce même visage doublé par la voix reconnaissable d'une autre femme.

On l'entrevoit, les conséquences de ce nouveau type de déchiffrement sont immenses. Car il permet d'effectuer des opérations singulières sur des éléments qui ne s'y prêtaient pas en eux-mêmes, et d'en déduire des récits autrement impensables. Les fictions, visuelles, parlées, ou seulement sonores, ayant pour rôle de mettre en œuvre les multiples opérations audiovisuelles repérées, et les exhausser.

A l'opposé, le système représentatif, réducteur, réserve le diachronisme hétéroréférentiel aux "ambiances", le diachronisme homoréférentiel aux "monologues intérieurs", le synchronisme hétéroréférentiel aux scènes de ballets, le désynchronisme homoréférentiel aux scènes d'orage, etc.

En outre, une image entière offre souvent en même temps plusieurs sortes de relations avec les éléments sonores qui l'accompagnent, suivant les catégories d'éléments en présence. Il sera loisible, selon notre principe, de concevoir une séquence élaborant un événement établi simultanément sur le mode du désynchronisme et du synchronisme. Le film de Marcel Hanoun *Une simple histoire* est une parfaite illustration de cet exemple, et, qui plus est, sur la quasi intégralité du film :

Par le biais d'un flash-back, une femme raconte son arrivée à Paris et ses tentatives infructueuses pour trouver du travail. Son commentaire, décalé par rapport aux dialogues synchrones, se contente souvent (il y a de multiples variantes) de reproduire ce qui a déjà été dit ou va être dit (lorsqu'elle redouble sa propre voix, le débit, l'intonation,

l'acoustique sont absolument identiques). Le type de narration et le choix du récit, traduisant une sorte d'aliénation, d'impuissance envers les événements, s'adaptent parfaitement au procédé utilisé.

Imaginons un autre film :

Un personnage observe, à travers une vitre et depuis l'extérieur, un individu en train de briser l'objet dont on nous a appris précédemment qu'il recélait la clé d'une énigme. A cause de cette vitre, le bruit qui devrait résulter est parfaitement inaudible ⁶. Le plan suivant propose ceci : un troisième personnage écoutant attentivement derrière une porte. Il entend bientôt le son correspondant à la brisure de l'objet (plus les coups portés sur cet objet auront été précis à l'image, et plus ils seront facilement associés aux sons qui leur succéderont). Le désynchronisme chevauchant les deux plans jointifs produit, à l'intérieur de chacun d'eux, un rapport diachrone inverse l'un de l'autre (dans le premier cas, un mouvement visuel — qui, dans le réel, aurait provoqué du son — est associé au silence ; dans le second cas, une intervention sonore recouvre une image statique). Un lien est donc construit entre deux événements nettement séparés, qui révèle la simultanéité et l'homogénéité initiales de certains de leurs aspects. L'objet brisé fournirait alors l'explication de scènes antérieures fondées sur un désynchronisme dissimulé et fauteur de troubles. La solution de l'intrigue serait bien le décalage lui-même imposé à l'image et au son. On le comprend, de nouveaux genres de récits se profilent. Ils supposeront que l'on soit attentif à chaque instant aux types de rapports audiovisuels en cours.

Dans cet ordre d'idées, la séparation hiérarchique appliquée naguère aux bruits, aux paroles et aux musiques, ne peut être qu'abolie, et nous nous alignons de ce fait sur le travail fondamental de Michel Fano (que l'on peut constater notamment dans le film *Le territoire des autres*).

Il a été question jusqu'à présent des rapports rythmico-référentiels qui dépendent des éléments trouvant leurs sources dans le réel ⁷, et sans tenir compte des autres composantes susceptibles d'intervenir dans ces relations : le montage, la mise au point, les mouvements d'appareil, etc. Elles soulèvent en effet de tout autres problématiques. Nous nous arrêterons juste un instant sur la manière dont le montage sonore s'articule au montage visuel.

A moins de procéder aux substitutions d'objets ou de personnages chères à Méliès, un changement de plan affecte l'image entière et non plus certains de ses éléments. L'équivalent sonore n'est perceptible comme tel, uniquement si tous les éléments des différentes bandes sonores superposées changent brutalement de nature. Que ce changement ait lieu au milieu d'un plan visuel statique, par exemple, et un rapport diachrone s'établira.

Inversement, pour se mettre en accord avec les interventions sonores, l'image devra calquer la superposition des bandes telle qu'elle est pratiquée sur la piste qui diffuse les sons. Mais si l'opération est facile à réaliser au niveau du sonore, car il est possible de le faire en plusieurs étapes successives, en revanche, travailler l'image de manière que plusieurs "bandes" paramétriques puissent être distinguées simultanément les unes des autres (c'est-à-dire en exhibant les différentes strates constituant un même plan visuel) n'est possible qu'au moment du tournage. Cette opération, beaucoup plus complexe à maîtriser, nécessitera qu'une "partition" visuelle soit préalablement échafaudée. Elle permettrait d'articuler simultanément les rythmes issus, par exemple, d'un mouvement saccadé de caméra, de brusques changements d'éclairages, et d'un déplacement d'acteur, à ceux, respectivement, d'une voix parlée isolée, de plusieurs voix murmurées, et de bruits de pas.

C'est en explorant les traitements spécifiques à leurs paramètres que les domaines sonore et visuel réussiront à être articulés, que ce soit sur le mode de l'indépendance, du conflit ou de l'analogie. Les ressources audiovisuelles s'en trouveront accrues, ouvriront de nouveaux horizons.

⁶ Il est nécessaire de signaler le statut particulier du silence (le silence total et non les bruits ténus) puisqu'il peut correspondre à n'importe quel élément visuel à l'arrêt. Qu'il se prolonge dans ces conditions et tout rapport deviendra synchrone, tout hétérogène basculera dans l'homogène. Notons également que le statisme sonore n'est pas l'apanage du silence puisqu'il peut être obtenu avec un son continu.

⁷ Notre analyse des relations rythmico-référentielles entretenues par l'image et le son, conviendrait également à la vidéo.