

Séminaire du CREAViS 2021-2022

« Bruit et cinéma – écoute et création sonore, du médium au paysage »

Au croisement d'études culturelles, esthétiques et techniques, de l'acoustique et de l'art, la question du bruit au cinéma a été abordée spécifiquement dans plusieurs ouvrages, et les nombreuses questions qu'elle soulève apparaissent couramment au fil d'études consacrées au son au cinéma¹, ou à des films et à des cinéastes en particulier. Le séminaire de la saison 2021-2022 propose d'y revenir afin d'aborder, à travers elle, la question de l'écoute et de la création sonore au cinéma². Le texte qui suit propose d'explicitier quelques-uns des enjeux qui pourront être abordés au fil de ce séminaire.

Dans son ouvrage *Le Paysage sonore*, R. Murray Schafer mentionne certaines des significations les plus courantes du terme anglais *noise*³ :

- son non désiré ;
- son puissant (relativement au seuil tolérable pour l'oreille) ;
- son non musical ;
- perturbation dans toute transmission d'un signal (grésillement dans une communication téléphonique, par exemple, ou neige sur un écran de télévision).

Écoute physiologique, écoute culturelle

La qualification de « bruit » peut tenir à l'**effet** subjectif produit, relativement ou non à une écoute dirigée. La gêne peut être liée à l'**intensité** sonore, relativement au **seuil tolérable** par l'oreille humaine, mesurée en décibels. Elle peut être liée à la compétition entre plusieurs sons simultanés, et à l'**effet de masque** de certains sons relativement à d'autres (en particulier ceux qu'une écoute dirigée tente de discriminer, et qui constituent ce que le biophysicien Georg von Békésy appelle « espace de présence⁴ »), notamment ce qu'on appelle « bruit blanc⁵ ».

Au cinéma, la question de la gêne sonore est un enjeu esthétique fondamental, qu'on cherche à l'éviter ou qu'on en fasse un paramètre de création (moteurs de voitures chez Jean-Luc Godard, exemple entre mille), source possible de plaisir et de réflexion. Elle peut être notamment considérée en relation avec un **genre cinématographique**, exemplairement le film de peur⁶ ou le documentaire.

¹ Notamment ceux, pionniers, de Michel Chion.

² On peut ici noter que la notion de « *design sonore* » fait débat : adoptée par R. Murray Schafer, rejetée par Daniel Deshayes : *Entendre le cinéma*, Klincksieck, Paris, 2010.

³ R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique* (1977), Editions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », Paris, 2010, p. 266-267.

⁴ Article « son – audiométrie », *Encyclopaedia universalis*.

⁵ On appelle ainsi un son complexe dont le spectre est continu et uniforme en fonction de la fréquence (bruit d'agitation thermique, souffle d'un tube électronique par exemple). Article « son – audiométrie », *Encyclopaedia universalis*. « Le spectre des fréquences du bruit blanc correspond à l'étendue intégrale du champ auditif (de 20 à 20 000 Hz) » mais même un bruit blanc peut être « sculpté » et devenir matière sonore, souligne R. Murray Schafer (*Le paysage sonore*).

⁶ Sophocle : « Tout est bruit pour qui a peur » (repris comme titre d'ouvrage par Pierre-Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur : pour une histoire sociale du son sale*, Michel De Maule, Paris, 2007).

Approche culturelle et esthétique

Parmi ces significations, la notion de « son non musical » renvoie à la **sphère culturelle et aux classifications culturelles des événements ou objets sonores**, en fonction de leur source (instrumentale ou non) et des usages (usage hors norme d'un instrument, instrument modifié, intégration dans une formation orchestrale d'une source sonore n'appartenant pas à la catégorie des instruments de musique).

Dans l'industrie du cinéma, le bruit est associé à une spécialisation technique et professionnelle dans la conception stratifiée de l'espace sonore qui distingue couramment bruit, musique, et voix en mêlant des considérations techniques et culturelles. L'étude esthétique, génétique, technique, historique des films met en évidence, comme dans l'histoire de la musique en général, une remise en cause de ces partages⁷. De manière complémentaire, en élargissant le regard du support filmique à la séance de cinéma, l'étude des séances de la cinématographie-attraction a permis d'explorer une grande variété de sons, parmi lesquels les bruits ont une place toute particulière⁸.

La dialectique bruit/musique fait entrer la réflexion sur le bruit dans une **histoire culturelle et esthétique** (histoire des pratiques, histoire du goût). Dans son manifeste de 1913 *L'Art des bruits*, le futuriste Luigi Russolo estime qu'après avoir recherché des harmonies sonores douces aux oreilles, l'art musical de son temps « recherche les sons les plus dissonants, les plus étranges, et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du *son-bruit*. ». L'organe vocal humain ou l'instrument de musique peuvent ainsi être repensés dans une orientation bruitiste intégrant toux, grattements, grincement, claquements, etc. Au vingtième siècle, les recherches en ce sens abondent⁹ : outre Russolo, notons les créations Dada (Kurt Schwitters et l'*Ursonate*), Antheil et la composition sonore *Ballet mécanique*, les recherches lettristes, l'invention de la « musique concrète » par Pierre Schaeffer, les créations de John Cage (pianos préparés, l'écoute du « silence » dans *4'33*, l'usage instrumental d'une radio allumée, etc.), Karlheinz Stockhausen et son quatuor à cordes pour hélicoptère, etc.¹⁰.

Théorie du signal

La **perturbation d'un signal**, induisant un « bruit de fond¹¹ », est une *nuisance* du point de vue de la transmission du signal, mais cesse de l'être dès qu'on change de perspective pour envisager la perturbation du signal, sa dégradation, comme une création sonore à part entière, et la gêne induite comme une expérience sensible à part entière. Ces considérations ouvrent la question du bruit relativement au **médium** – support et technique d'enregistrement, de production, de diffusion – en tant qu'**interférence**.

Le bruit de fond, en ce sens, n'est pas un phénomène spécifiquement sonore. Le séminaire privilégiera la question sonore, sans s'interdire d'évoquer la question visuelle. Dans le champ de l'esthétique, de nombreuses œuvres explorent de façon concomitante la dégradation des signaux visuel et sonore (dans le cinéma expérimental, voir/écouter *Politics*

⁷ Voir Thierry Millet, *Bruit et cinéma*, Presses de l'Université de Provence, Coll. « Hors champ », 2007. Sur les choix esthétiques / stylistiques et les choix techniques de création associés, concernant les bruits environnants de l'espace urbain, et l'usage ou non du son direct, voir aussi Alain Bergala, « Techniques de la nouvelle vague », *Cahiers du cinéma*, Hors série n°22, décembre 1998.

⁸ Voir Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films : les projections avant 1914*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

⁹ Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, Giusy Pisano : revue *Ligeia* 2015/2 (n° 141-144), « Art et bruit : Théâtre, magie, cinéma, musique, radio, opéra, performance, ciné-danse ».

¹⁰ L'ouvrage de Philippe Langlois, *Les cloches d'Atlantis* (2012), propose un bon nombre d'exemples des relations entre cinéma et musique électroacoustique.

¹¹ « En traitement du signal, on appelle **bruit de fond** toute composante non désirée affectant la sortie d'un dispositif indépendamment du signal présent à son entrée. Le bruit de fond se décompose en *bruit propre*, que cause le dispositif lui-même, et en *perturbations* originaires de l'extérieur qu'il capte malencontreusement ». Article « bruit de fond », wikipedia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Bruit_de_fond.

of perception de Kirk Tougas, *Variations on a cellophane wrapper* de David Rimmer, *Sapho and Jerry* de Bruce Posner...). La question du parasitage du signal renvoie également à la question technique des procédés d'enregistrement subis ou choisis¹², de la phase de tournage à celle du mixage. On peut ainsi relever que la qualification de son « non désiré » n'implique pas qu'il soit « non désirable », et qu'on ne lui fasse pas accueil, en tant que créateur, précisément à ce titre. Le bruit, en ce sens, introduit la dimension de **hasard**, d'**accident**, enjeu crucial dans la sphère artistique.

Paysage sonore

Schafer note que le terme *noise* a « fréquemment pris un sens plus large et signifié “un son agréable et mélodieux¹³” ». « Alors que cette connotation plus générale a disparu de l'anglais, elle s'est perpétuée en français : car le Français parle encore du *bruit* des oiseaux ou du *bruit* des vagues, aussi bien que du *bruit* de la circulation¹⁴. »

Le chant du rossignol fait partie des sources de satisfaction esthétique commentées par Kant et Hegel de façon opposée : source de satisfaction désintéressée pour le premier, dans la mesure où il n'est pas considéré de façon savante comme moyen de communication contrairement à la voix humaine (la satisfaction esthétique échappe à la sphère de l'entendement), il procure au contraire, pour le second, une satisfaction esthétique liée à ce qu'on y projette des sentiments humains. Lorsqu'on passe du chant d'un oiseau en particulier à un ensemble d'oiseaux, la notion de production intentionnelle et individualisée s'estompe au bénéfice d'une totalité sonore spatialisée, étendue, environnante, participant d'un « paysage sonore », que ce paysage soit naturel (vague, cigales, vent dans les arbres) ou urbain. Lors du tournage de *Van Gogh* (1991), comme le rappelle l'ingénieur du son Jean-Pierre Duret, Maurice Pialat se sera assuré que le chant naturel et accidentel d'un bouvreuil, capturé en son direct, voisine avec les sonorités maladroites du piano dans une séquence associant Van Gogh et la fille du docteur Gachet¹⁵.

Au plan esthétique, les premières décennies du vingtième siècle se signalent par une réappréciation du paysage sonore urbain. Pour convaincre de la « variété surprenante des bruits », Russolo invite son lecteur à une écoute attentive de l'environnement urbain dans sa dimension polyphonique¹⁶. Sur la Potsdamer Platz, écrit aussi Moholy Nagy, les Berlinoises « s'entretiennent et entendent simultanément : le klaxon des voitures, la sonnerie des tramways, l'avertisseur des omnibus, les interjections du cocher, le passage fracassant du métro, le cri du vendeur de journaux, les sons qui sortent d'un haut-parleur, etc., et sont en mesure de distinguer ces différentes impressions acoustiques¹⁷ ».

En matière d'analyse d'un paysage sonore, Schafer distingue la **tonalité**, les signaux et l'empreinte sonore¹⁸. La tonalité correspond plus ou moins au son ambiant, à cet environnement sonore perçu mais qui ne mobilise pas l'attention, à moins de dépasser un certain seuil. Schafer la compare au « fond », relativement à la « figure¹⁹ ». Antoine Gaudin

¹² Voir par exemple Vincent Sorrel, « Le bruit blanc de la caméra : une réalité vibrante et colorée », dans Antony Fiant, Gilles Mouëllic, Caroline Zéau, *Johan Van Der Keuken : documenter une présence au monde*, Yellow Now, 2019.

¹³ R. Murray Schafer, *ibid.*, p. 267.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Une archive sonore permet d'entendre le même Pialat s'insurger, sur un plateau de tournage, contre la conventionnelle directive : « silence ! ». Le plateau de tournage n'est pas un caveau, le bruit est garant de vie.

¹⁶ Luigi Russolo, *L'Art des bruits*, Allia, Paris, 2013, p. 17-18.

¹⁷ László Moholy-Nagy, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 2007, p. 122.

¹⁸ R. Murray Schafer, *ibid.*, p. 31-33.

¹⁹ « La tonalité est fonction de la situation géographique et du climat : eau, vent, forêt, plaine, oiseaux, insectes et animaux. Beaucoup de ces sons peuvent être investis d'une valeur d'archétype, avoir si profondément pénétré

utilise cette notion de « tonalité » dans son ouvrage *L'Espace cinématographique*, lorsqu'il analyse par exemple, dans *Los Muertos* (Lisandro Alonso, 2004), la prégnance de l'environnement sonore de la forêt. Dans ce même cadre, les travaux menés par Bernie Krause, musicien et bioacousticien, et les notions de « biophonie », « géophonie » et « anthropophonie » qui composent selon lui un paysage sonore, peuvent nous questionner²⁰.

Pistes bibliographiques

Edouard Arnoldy, *Le Bruit éprouvant (au cinéma)*, Lettre volée, coll. « Essais », Bruxelles, 2018.

Martin Barnier, *Bruits, cris, musiques de films : les projections avant 1914*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Alain Bergala, « Les techniques de la nouvelle vague », *Cahiers du cinéma*, Hors série n°22, décembre 1998.

Alain Bergala, « les mouettes du pont d'Austerlitz », entretien avec François Musy, *Cahiers du cinéma* n°355, janvier 1984.

Michel Chion, *Le Son au cinéma*, *Cahiers du cinéma*, Paris, 1985.

Michel Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2017.

Yves Citton, « Le percept *noise* comme registre du sensible », « *Multitudes* », 2007/1 no 28

Daniel Deshayes, *Entendre le cinéma*, Klincksieck, Paris, 2010.

Daniel Deshayes, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris, 2006.

Antony Fiant, Roxane Hamery, Jean-Baptiste Massuet (dir), *Point de vue et point d'écoute au cinéma. Approches techniques*, PUR, Rennes, 2017.

Voir notamment : Frédéric Dallaire, « Le point d'écoute, du microphone à l'auditeur : déambulation dans l'espace sonore de Leslie Shatz et Gus Van Sant ».

Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique*, chapitre 4, Armand Colin, Paris, 2015.

Philippe Langlois, *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*

Boyan Manchev, « *Noise* : l'organologie désorganisée », « *Multitudes* », 2007/1 no 28

Thierry Millet, *Bruit et cinéma*, Presses de l'Université de Provence, coll. « Hors champ », 2007.

la vie de l'homme que leur absence serait indéniablement ressentie comme un appauvrissement. Ils peuvent même influencer le mode de vie d'une société [...] ».

²⁰ Sur le « grand orchestre des animaux », de Bernie Krause, voir

<https://www.legrandorchestredesanimaux.com/fr>. Un mémoire de fin d'études à la Fémis est consacré à la notion de biophonie (Ange Hubert, « Biophonie et composition au cinéma »).

Marie-Madeleine Mervant-Roux, Giusy Pisano : revue *Ligeia* 2015/2 (n° 141-144) , « Art et bruit : Théâtre, magie, cinéma, musique, radio, opéra, performance, ciné-danse » (Giusy Pisano, Marie-Madeleine Mervant-Roux)

Dans le recueil, noter en particulier :

- Martin Barnier, « le bruit des petites cuillères », à partir de *Vivre sa vie* et la Nouvelle vague.
- Julia Shpinitckaia, « Approcher l'irréel. Aspects du naturalisme sonore dans les films d'Andrei Tarkovski » où il est question de son travail avec le compositeur Edward Artemiev et l'ingénieur du son Owe Svensson, où la question du bruit, du bruitage, de la musique électronique révèlent leur importance. Question aussi du « paysage sonore lo-fi » (Schafer)

Alexandre Pierrepont, « Petit traité du savoir-bruire », « Multitudes », 2007/1 no 28

R. Murray Schafer, *Le Paysage sonore. Le monde comme musique* (1977), Editions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2010.

Vincent Sorrel, « Le bruit blanc de la caméra : une réalité vibrante et colorée », dans Antony Fiant, Gilles Mouëllic, Caroline Zéau, *Johan Van Der Keuken : documenter une présence au monde*, Yellow Now, 2019.

Séance 1

11 octobre 2021

9h-12h

salle Walter Benjamin
Institut national d'histoire de l'art
2 rue Vivienne, 75002 Paris

Emmanuel Siety

« Seuils en décibels (du bruissement au bruyant) et seuils catégoriels (voix, musique, bruit) : obstruction et conciliation, concordances et discordances »

Le bruit est affaire de jugement. On aborde ici, en guise d'introduction au séminaire de cette année, un des traits distinctifs du « jugement de bruit » : l'intensité couvrante (comme le dit un chant de la Commune écrit en 1872 par Henri Nadot : « *Canons qui faites tant de bruit, taisez vos gueules qu'on s'enten-en-de...* »). Le jugement de bruit peut être affaire de décibels, mais il est aussi catégoriel : ce que l'un appelle « bruit », l'autre l'appellera « son », ou « chant ». On se souciera donc de seuils en décibels et de seuils catégoriels au travers de films qui en explorent les effets sensibles.

Antoine Gaudin

« Bruits et espaces au cinéma : un état des “lieux” théorique et analytique »

« On vit seulement l'expérience de l'espace que l'on peut entendre », écrivait au tournant des années 1930 Béla Balázs dans son exploration des potentialités expressives du cinéma sonore. Depuis cette époque, les technologies du son ont énormément évolué, mais cette question fondamentale demeure : comment les bruits contribuent-ils à l'expérience spatiale des films, aux niveaux sensoriel, intellectuel, politique et culturel ? Cette question a été jusqu'ici relativement peu traitée, en raison de la priorité que les études cinématographiques ont toujours accordé aux problèmes d'images, mais aussi parce que l'espace lui-même a été de tout temps appréhendé avant tout comme un phénomène visuel.

Examiner cette question ne revient évidemment pas à « congédier » l'image (la bande-son n'étant jamais « autonome » au cinéma), mais à considérer, à la hauteur de son importance, la contribution des bruits à la construction pleinement audio-visuelle de l'espace filmique. L'enjeu ici n'est pas seulement celui d'un surplus de « réalisme » ou de « présence » apporté par les bruits, mais bien celui d'un nouveau mode de couplage à l'espace représenté, mettant puissamment en jeu la spécificité expressive du cinéma. En effet, au-delà de la composition des bruits eux-mêmes, un aspect décisif de leurs effets sur les spectateurs est l'« espace » que leur aménage le film dans sa propre composition, la façon dont il les donne à entendre ou à écouter. Bref, il s'agit là d'un enjeu global de mise en scène et de montage, qui intègre la substance à la fois visuelle et sonore du spectacle cinématographique.

Cette communication sera organisée autour des grandes questions que pose, au cinéma, l'expression de l'espace par l'action conjointe des images et des bruits : sons ambiants et « sons-territoires » (Michel Chion), composition et traitement spatialisant des signaux sonores, approche phénoménologique des univers sonores cinématographiques, impact du

recours aux bruits sur la scénographie visuelle (hors-champ, raccords, etc.), expérimentations spatiales des « continuums sonores » (Michel Fano) et des « occurrences sonores libres » (Dominique Chateau et François Jost), la question du film comme « espace d'écoute » pour les bruits du monde, etc. Chacune de ces grandes questions sera soutenue par la projection d'un extrait filmique permettant de la « mettre au travail » sur le plan expérientiel -- et nous conserverons à l'esprit, tout du long, l'enjeu de la définition variable de la catégorie des « bruits » par rapport aux autres types de sons.

Dates des prochaines séances : 22 novembre, 13 décembre 2021, 24 janvier 2022, 14 février 2022, 14 mars 2022, 11 avril 2022, 2 mai 2022, 13 juin 2022 (lieux à préciser)

Coordination :

Teresa Castro, Térésa Faucon, Emmanuel Siety (IRCAV, Sorbonne Nouvelle)
Dario Marchiori (Passages XX-XXI, Lyon 2)