



HAL
open science

Les facteurs sonores du sentiment d'insécurité

Martine Leroux, Jean-Luc Bardyn

► **To cite this version:**

Martine Leroux, Jean-Luc Bardyn. Les facteurs sonores du sentiment d'insécurité. [Rapport de recherche] 19, CRESSON. 1991, pp.201. hal-01373813

HAL Id: hal-01373813

<https://hal.science/hal-01373813v1>

Submitted on 29 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Facteurs sonores du sentiment d'insécurité

MARTINE LEROUX
avec la collaboration de
JEAN-LUC BARDYN

février 1991

PLAN-CONSTRUCTION (MELTEM)
PROGRAMME "HABITAT ET SENTIMENT D'INSÉCURITÉ" (87-61-507)

ÉQUIPE INTERDISCIPLINAIRE EUTERPES
CNRS UNITÉ ASSOCIÉE 1268
LABORATOIRE DE RECHERCHE ARCHITECTURALE

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE
10, GALERIE DES BALADINS 38100 GRENOBLE - TÉL. : 76 33 00 08

Introduction

Cette étude exploratoire sur les facteurs sonores de l'insécurité se propose d'indiquer certaines pistes de recherche et d'en évaluer la fécondité heuristique. S'interroger sur les facteurs sensoriels, sonores en l'occurrence, du sentiment d'insécurité, c'est examiner les relations entre d'un côté une matière sensible, et de l'autre ce qui relève de la subjectivité, du ressenti.

L'hypothèse de l'universalité des facteurs sonores anxiogènes est à envisager : au-delà de certaines caractéristiques du son (gravité, intensité, timbre...), ne pouvons-nous pas penser qu'il existe une matière sonore qui, des signaux les plus simples aux séquences plus complexes, est susceptible d'engendrer le sentiment d'insécurité ? L'observation quotidienne soutient une telle hypothèse : qui n'est pas arrêté dans sa course, même fugitivement, lorsque surgit la sirène de l'ambulance ou de la voiture des pompiers, lui associant de manière elliptique une situation typique ? Qui ne craint pas l'orage et les grondements du tonnerre ? Même s'il ne s'agit pas dans cet exemple du sentiment d'insécurité entendu dans son sens éminemment social, nous avons bien affaire à une forme sonore anxiogène.

Mais, très rapidement, l'entreprise d'un répertoire des sons de la peur se heurte à des particularismes culturels, géographiques, subjectifs.

Nous n'écartérons pas l'idée des grands paradigmes sonores de l'humanité, développée et illustrée par R. MURRAY SCHAFER dans "Le Paysage sonore 1", ni l'idée d'un symbolisme archaïque et universel qui y serait associée.

Mais décrire, définir, énumérer les sons de la peur laisse supposer que la ma-

¹ MURRAY SCHAFER (R.).-Le Paysage sonore.-Paris : J. C. Lattès, 1979.

tière sonore simple ou composée n'est qu'un signifiant stimulant le sentiment d'insécurité considéré de ce point de vue comme un signifié unique, massif.

Malgré ces difficultés théoriques (voir à cet égard l'introduction du rapport "Les Facteurs lumineux du sentiment d'insécurité ²" dans laquelle J.-F. AUGOYARD examine ces différents problèmes), nous présenterons et discuterons les caractéristiques sonores généralement considérées comme anxiogènes, en évitant toutefois le recensement empirique et arbitraire des sons de la peur.

Sans abandonner l'hypothèse de l'universalité, qui constitue l'enjeu théorique de cette recherche, et sans tomber dans l'écueil du subjectivisme, nous prendrons également en compte l'interprétation perceptive des formes sonores dans ce qu'elle peut avoir de général et de particulier (représentations collectives et vécu), considérant le sentiment d'insécurité dans son effectuation, toujours circonstanciée, dans son rapport à une matière perceptible.

Cette effectuation nous permet d'appréhender non plus une matière sonore indépendante, mais constituée par l'auditeur, à ce moment-là, en forme insécure perceptible.

D'ailleurs, ce terme d'effectuation convient peut-être mieux encore au facteur sonore que lumineux, puisqu'il s'inscrit dans la temporalité.

Ce point de vue phénoménologique nous invite donc à examiner les éléments qui concourent à l'émergence du sentiment d'insécurité, sachant qu'il reste indissociable de la forme sonore.

Ces deux perspectives qui renvoient à l'hypothèse des "modèles", d'une part, et à celle de "l'immanence du sens dans la forme perceptible", d'autre part ³, seront abordées et illustrées différemment.

Sans prétention à l'exhaustivité, la première fera l'objet d'une approche documentaire : elle s'interrogera sur la matière sonore jugée anxiogène, et reprendra quelques thèses proches de notre problématique.

Quant à la seconde, elle sera développée à partir d'un corpus d'anecdotes (mini-récits recueillis auprès de collègues ou amis, anecdotes ou fragments d'entretiens extraits de recherches antérieures) relatant des histoires d'insécurité sonore. C'est bien parce que l'anecdote illustre et met en scène des situations vécues, détournant la rationalité et organisant les éléments du récit selon une logique de l'affect, qu'elle nous intéresse ici.

² Direction : J.F. AUGOYARD.-Les Facteurs lumineux du sentiment d'insécurité-Séminaire de recherche exploratoire.-Grenoble : EUTERPES, 1990.

³ ib.

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

Enfin, un autre corpus sera également étudié : il s'agit d'extraits d'œuvres cinématographiques "réputées insécures", sans qu'il s'agisse toutefois de films d'horreur ou d'épouvante [films dans lesquels les concepteurs recherchent l'obtention d'effets de répulsion majeurs], et nous sommes tentés de situer cette illustration cinématographique à la convergence des deux approches précédentes : entre la singularité sonore et le paradigme culturel, l'artifice ne réveille-t-il pas une mémoire sonore profonde, enfouie, archaïque et sociale ?

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

1 Universalité des facteurs sonores du sentiment d'insécurité en question

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

À l'exception des études signalétiques, qui d'ailleurs peuvent très bien ne relever que de l'empiricité (test de l'efficacité des signaux tenus pour alarmants), cette question est rarement abordée directement.

L'utilisation de sons insécures dans des domaines aussi distincts que la Défense ou l'artifice du bruitage requiert un savoir-faire nourri d'une expérience solide et pérenne ; à ce titre, celle-ci peut-elle être considérée comme fondatrice d'une matière sonore anxiogène ?

D'un point de vue plus théorique, cette question de l'universalité des sons s'inscrit dans la ligne d'études et recherches menées dans différentes disciplines (musicologie, psychologie, ethnologie, etc. : l'acquisition, l'apprentissage, constituent-ils un obstacle insurmontable à l'hypothèse de l'existence d'une symbolique sonore naturelle ?

Enfin, il est un domaine que nous ne pouvons ignorer, celui de la psychologie et de la psychanalyse. Quelle est l'incidence des sons sur le développement de la personnalité ? Certains aspects de l'environnement sonore peuvent-ils s'avérer traumatisants ?

1.1. Matière sonore anxiogène

Pour analyser la matière sonore anxiogène, nous allons graduer notre approche et passer du plus simple au plus complexe. Nous examinerons tout d'abord la question strictement acoustique, nous en tenant aux trois éléments de définition d'un son : intensité, fréquence, timbre, tout en sachant que le rythme des séquences sonores peut également jouer un rôle important.

Ensuite, l'évocation des signaux d'alarme illustrera les problèmes que pose la combinaison de ces éléments lorsqu'il s'agit de réveiller la crainte des citoyens.

Enfin, nous nous intéresserons aux effets que le son, toujours en situation, pro-

duit. Les bruiteurs, à la radio comme au cinéma, utilisent ces effets sonores que nous connaissons par expérience et le plus souvent à notre insu. D'ailleurs, l'effet trop remarqué, un peu maniériste, ne fait-il pas moins d'effet que l'événement subtilement mis en scène ?

Ainsi nous adopterons le point de vue de l'artifice comme révélateur des phénomènes sonores ordinaires.

Nous procéderons essentiellement à partir des illustrations que L. MATABON, au cours de l'interview qu'il nous a accordés ⁴, et que M. CHION dans ses livres, ne manquent pas de donner pour ponctuer leur discours sur le son, et particulièrement sur le son au cinéma.

1.1.1. Point de vue acoustique

- Si une forte intensité peut engendrer le sentiment d'insécurité, on peut lui opposer le silence qui est tout aussi insécure, sinon plus, selon les situations. Toutefois, les niveaux élevés évoquent la puissance, et réveillent la crainte (orage, bombardement...) et rassemblent les individus sous la même emprise (concerts de musique rock...).

Si nous considérons donc les seuls niveaux sonores (point de vue statique), nous pouvons dire que les niveaux extrêmes sont anxiogènes.

Par contre, si nous considérons la succession sonore (point de vue dynamique), ce sont plutôt les bruits de forte intensité rompant le silence ou un bruit de fond relativement faible qui engendrent le sentiment d'insécurité. L'effet d'irruption (de l'explosion par exemple) crée la surprise, la peur, et provoque fréquemment des réactions physiques comme l'accélération du rythme cardiaque. Mais, là encore, on peut lui opposer l'effet de coupure (brusque rupture d'intensité).

- Si l'on retient la dimension **fréquence**, la déstabilisation provoquée par les infrasons et les ultrasons chez les animaux laisse supposer que les fréquences extrêmes constituent une menace corporelle.

Du point de vue de la signification émotionnelle, les sons graves évoquent plutôt la puissance, les sons aigus l'excitation.

- Quant au **timbre**, non mesurable, il introduit la diversité et la singularité. On pourrait évoquer ici des sons qui engendreraient plutôt un mouvement de fuite ou encore de répulsion. Nous pouvons observer, semble-t-il, une réaction quasi

⁴ MATABON (L.), bruiteur à RadioFrance, interviewé en septembre 1989.

psychomotrice à l'écoute du grincement des sons métalliques froids et stridents... Ne dit-on pas de tels sons, à la lettre, qu'ils nous font "grincer des dents" ?

Cet aspect répulsif de la matière sonore ne suffit certainement pas à provoquer le sentiment d'insécurité, mais peut sans doute y contribuer.

1.1.2. Les signaux d'alarme

L'annonce sonore est un "**faire-savoir** qui ne fonctionne correctement que s'il parvient à **faire-croire** . L'annonce en effet n'existe que d'être considérée comme telle par les destinataires ⁵". Ces fonctions s'appliquent bien sûr au signal d'alarme, dont le **faire-croire** doit aboutir à un **faire-agir** précis.

Même s'ils surprennent par leur imprévisibilité, certains signaux sonores sont banalisés et vite oubliés, intégrés au bruit de fond.

En fait, ils ont perdu de leur crédibilité, ne référant bientôt plus à la situation dangereuse qu'ils étaient supposés désigner. Nous pensons aux alarmes des voitures déclenchées sans motif sérieux, ou bien à la sirène du premier mercredi du mois.

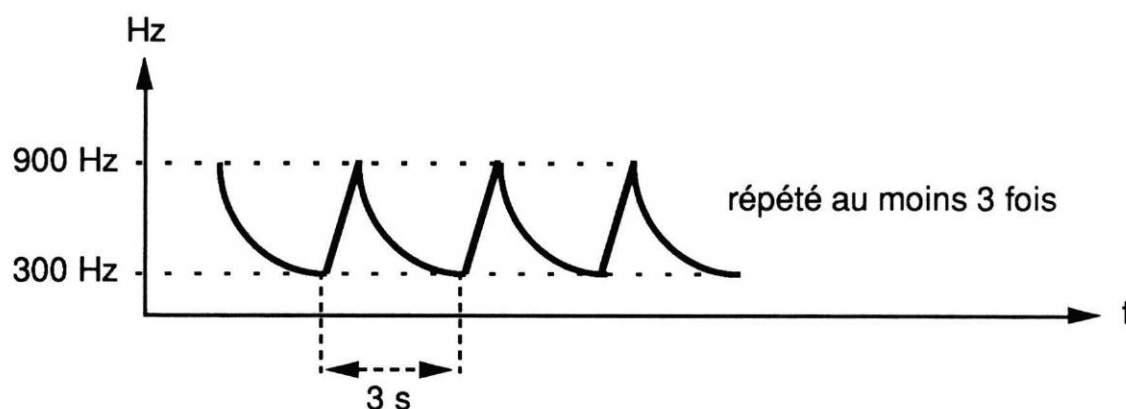
Le SGDN ⁶ s'est interrogé sur la pertinence des signaux acoustiques pour alerter la population en vue d'élaborer des signaux optimums de sirène. D'après les études et les expérimentations réalisées, il conviendrait par exemple de ne pas utiliser la corne de brume pour signifier aux habitants d'une région qu'ils doivent fuir. À cette fin, il vaut mieux utiliser des sons aigus associés à la rapidité. Les sons graves empruntant la voie de transmission solidienne et pas seulement aérienne, peuvent être bien perçus, mais ils ne sont guère perturbateurs s'ils ne présentent pas de variation. Le SGDN propose un signal optimum qui nécessiterait d'ailleurs le remplacement des sirènes actuelles du réseau national.

"Ce signal est caractérisé par un contenu émotionnel adapté à une réaction efficace de la population, tout en possédant de bonnes qualités de perceptibilité en ambiance urbaine ou intérieure. Sa capacité de pénétration dans les locaux est très satisfaisante ⁷."

⁵ GROSJEAN (M.).-L'Annonce sonore, acte de langage, situations de trafic et information du voyageur/-actes du séminaire "La Relation de service dans le secteur public".-Paris : RATP, 1990.

⁶ Secrétariat Général de la Défense Nationale.-Etude des signaux optimums de sirène.-Paris, synthèse, 1988.

⁷ ib., p. 3.



Signal optimum de sirène (SGDN)

1.1.3. Les effets sonores - Approche esthétique

À la radio, le son doit créer l'image ; au cinéma, l'image véhicule le son. L. MATABON explique qu'une action au cinéma peut très bien n'être sonorisée qu'approximativement. Ainsi le déroulement d'une course effectuée par un sur-place savamment filmé sera accompagné par une baisse progressive du potentiomètre. À la radio, pour suggérer l'éloignement, un travelling sera nécessaire. Le cinéma peut jouer beaucoup plus que la radio sur les effets de localisation-délocalisation. "Voir ou ne pas voir la source du son : tout part de là, mais cette alternative est déjà bien complexe [...] Les sons et les voix qui errent à la surface de l'écran, en souffrance d'un lieu où se fixer, appartiennent au cinéma et à lui seul... ⁸"

Les trois critères qui, selon P. AMPHOUX, constituent la représentation banale du bruit, nous semblent ici judicieux pour présenter les effets les plus classiques de l'esthétique sonore : "...l'imprévisibilité, l'absence de signification, la non-localisation. Banalement, pour qu'un "bruit" nous apparaisse comme tel, il faut que nous ne l'ayons pas ou peu prévu, que nous n'en connaissions pas la signification exacte, que nous nous interroguions sur la localisation de la source so-

⁸ CHION (M.).-La Voix au cinéma.-Paris : Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile,1982, pp.14-15.

nore ⁹."

La perturbation de l'un de ces trois niveaux, sémantique, temporel ou spatial, suffit d'ailleurs pour qu'une oreille soit dérangée et juge qu'il y a du bruit, dans son sens communément négatif.

De même, on peut penser que les facteurs sonores susceptibles de déclencher le sentiment d'insécurité manifestent de l'"anormal" à l'un ou l'autre de ces trois niveaux. Ainsi certaines **modalités qualitatives des effets sonores**, peuvent-elles contribuer à l'émergence d'une signification anxiogène.

De même, les différents effets de **discontinuité** suscitent la surprise ou la frayeur, soutiennent le suspense.

Quant aux effets de **délocalisation**, ils peuvent engendrer le malaise.

- **Effets sonores "qualitatifs"** : on peut penser que les sons de la **répulsion** constituent un effet anxiogène immédiat, puisque par nature même, ils provoqueraient le désir de fuite. Toutefois, nous pouvons nous demander si la contextualisation n'est pas déterminante dans l'émergence du sentiment d'insécurité. Les sons stridents des tronçonneuses ou perceuses par exemple sont relativement bien tolérés tant qu'ils sont rapportés à leur fonction ; par contre, dans les films d'horreur, l'imaginaire investit ces objets décontextualisés et les rend menaçants.

Un son **réverbéré** ou **résonant** pourrait être plus inquiétant qu'un son **mat**. Chez BRESSON, nous dit M. CHION ¹⁰, l'opposition rhétorique entre les bons "mats" et les méchants "résonnants" a été utilisée dans plusieurs films.

La déformation du son, l'effet de **distorsion**, obtenu entre autres par le ralentissement ou l'accélération du son, ou encore par le filtrage, créent le malaise ou la peur. Par exemple, les voix modifiées, incompréhensibles, favorisent la sacralisation du personnage (dieu ou diable).

M. CHION signale encore, à propos de J. TATI, un effet sonore qu'il nomme **hyperréalisme**, et qu'on pourrait également qualifier d'**effet haute-fidélité**. Il s'agit du "caractère de rareté, de netteté et de propreté qui n'est pas réel... ¹¹" que les techniques audio performantes permettent d'obtenir. Dans ce cas, au cinéma, c'est le **décalage** entre le son et la chose qui engendre le malaise.

⁹ AMPHOUX (P.).-La Représentation du bruit in Séminaire de recherche "Environnement sonore et société", résumé synthétique.-Paris : novembre 1987, p.94.

¹⁰ CHION (M.).-Le Son au cinéma in Cahiers du Cinéma.-Paris : Editions de l'Etoile, 1985, p.40.

¹¹ CHION (M.), ib., p. 18.

- **Effets temporels** : l'événement sonore prend place dans une chaîne événementielle dont la scénarisation, tout particulièrement l'opposition bruit-silence, joue un rôle primordial dans l'émergence du sentiment d'insécurité.

L'effet d'**irruption**, quelle que soit l'intensité du bruit modifiant le climat sonore, permet de retenir l'attention, sinon le souffle. Et, à la radio comme au cinéma, on supposera que l'effet d'irruption optimum est en même temps effet de **créneau** : il ne surgit qu'au moment opportun.

L'opposition des climats sonores peut être marquée également par l'effet de **coupure**, la chute brutale d'intensité annonçant une nouvelle phase de l'action. Enfin, nous signalerons l'effet de **reprise** d'un thème musical, ou d'événements sonores, qui, jouant aussi sur l'effet d'**anamnèse** (son associé à une situation), peut maintenir le spectateur ou l'auditeur sur le qui-vive.

- **Effet de localisation-délocalisation** : l'invisibilité du son hors-champ ou off favorise le jeu de la **localisation** et de la **délocalisation**. Le son n'est pas synchrone, car il ne coïncide pas exactement avec l'action.

Michel Chion analyse les rapports entre le son et l'image, et propose le "tricrocercle" défini par les deux zones acousmatiques respectivement nommées "hors-champ" et "off" et par la zone visualisée dite "in". Le jeu sur les frontières entre ces trois zones permet de provoquer le malaise.

"Dans un film comme *India Song...*, Marguerite Duras supprime presque complètement le son in tout en usant largement du son hors-champ : on n'entend parler les personnages qu'une fois qu'on les a vu sortir. Mais c'est ce "presque" qui en fait toute la force ¹²."

Le son ubiquitaire engendre une confusion perceptive et un sentiment de perte.

Aux effets de délocalisation inhérents à l'œuvre cinématographique, nous voudrions ajouter l'"**effet écho**", dont tout un chacun a pu faire l'expérience. Cet effet est particulièrement troublant lorsque notre propre voix nous revient, méconnaissable. "Il s'agit ainsi d'un phénomène naturel que nous ne pouvons que subir, et qui nous entraîne dans l'illusion que notre voix, altérée (déplacée, tronquée, affaiblie), vient d'ailleurs, hors-corps, d'un objet ¹³."

¹² CHION (M.), *ib.*, p. 40.

¹³ LECOURT (E.).-Le Sonore et les limites du *soi-in* Bulletin de Psychologie, tome 36, n° 360, p. 579.

1.2. Symbolique sonore naturelle

Nous allons présenter ici quelques-unes des recherches qui s'interrogent sur le pouvoir des sons et réfèrent à ce qu'il est convenu d'appeler une symbolique sonore naturelle. L'intérêt de tels essais est de discuter le principe même de l'existence d'un universel sonore qui, en deçà de la contingence culturelle, permettrait aux tendances profondes de l'humanité de s'exprimer.

À part une étude consacrée directement au thème de l'insécurité (étude du SGDN précitée), cette question du pouvoir des sons et de leur dimension universelle concerne la musique. Ainsi, F.-B. MACHE, dans son essai "Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion ¹⁴", s'interroge sur l'existence de "certains universaux de la musique" qui, comme les "mythèmes", exprimeraient une pensée spontanée de l'humanité. Quant à G. ROUGET, il remet en question le pouvoir naturel attribué à la musique en examinant le rapport entre "la musique et la transe ¹⁵".

1.2.1. Reconnaissance d'une signification émotionnelle

Comme nous l'avons vu précédemment, le SGDN a réalisé des expérimentations afin d'élaborer des signaux d'alarme efficaces. Mais, parallèlement à celles-ci, une étude a été menée ¹⁶, examinant leur validité.

La question qui y est posée est donc de savoir s'il existe des signaux acoustiques, non-verbaux notamment, qui alerteraient les citoyens.

Une étude bibliographique, reprenant des recherches tant linguistiques que psychologiques, reconnaît finalement aux signaux sonores une fonction référentielle précise, et ce, indépendamment de tout apprentissage.

À partir de la théorie des signes, et en référence au rapport arbitraire (SAUSSURE) ou tout au moins indirect (OGDEN et RICHARDS) entre le signifiant ou le symbole et le signifié ou le concept, ce rapport en conclut tout d'abord au nécessaire apprentissage d'un langage toujours conventionnel.

Par ailleurs, il retient de la théorie d'OSGOOD, selon laquelle le concept associé au symbole est conditionné émotionnellement, qu'une signification émotionnelle

¹⁴ MACHE (F.B.).-Musique, mythe, nature, ou les dauphins d'Arion.-Paris : Klincksieck, 1983, p. 14.

¹⁵ ROUGET (G.).-La Musique et la transe.-Paris : Editions Gallimard, 1980.

¹⁶ op. cit.

(dont les dimensions sont l'évaluation, la puissance et l'activité) nourrit en quelque sorte la signification référentielle (c'est-à-dire la situation ou type de situation désigné par le mot, le signal, le symbole).

Plusieurs expériences manifestent la diversité et l'ambiguïté différentielle des signaux acoustiques non acquis, et confirment par là-même l'importance de l'apprentissage. Toutefois, d'autres recherches s'interrogent sur la symbolique sonore naturelle et montrent que des signaux inconnus de la mémoire peuvent engendrer une signification émotionnelle suffisamment homogène chez les individus pour être associée à une fonction référentielle précise.

Ainsi, c'est par la médiation de cette signification émotionnelle, commun dénominateur du symbole et du concept, qu'il est possible d'envisager le court-circuitage de l'apprentissage et l'association quasi naturelle entre signal, signification référentielle et émotionnelle, c'est-à-dire entre signal et situation.

Néanmoins, ce rapport conclut que, s'il semble relativement aisé de provoquer la peur chez le citoyen, de lui signifier "attention, catastrophe imminente", il est plus difficile de transmettre par des signaux acoustiques non verbaux de quel type de danger il s'agit.

1.2.2. Universalité des modèles sonores

Le rapprochement que F.-B. MACHE effectue entre mythe et musique lui permet de formuler l'hypothèse de l'universalité musicale dans et contre les termes des systèmes de pensée du début de la seconde moitié du XXe siècle, l'enjeu de la question étant bien la "réévaluation des rapports entre le 'naturel' et le 'culturel' 17".

Toutefois, ce rapprochement n'est pas uniquement méthodologique et polémique.

Le mythe comme la musique bouleversent les frontières de nos catégories mentales, et, de même que le mythe peut "faire entrevoir à la fois la présence en chaque apparence du multiple 18", la musique crée parfois "le merveilleux".

Pour accéder aux modèles sonores que F.-B. MACHE oppose aux modèles culturels, il s'agirait de retrouver et de distinguer dans la composition musicale ce qui relève du formel et du mythique. En ce qui concerne la musique occidentale, ceci est pratiquement impossible, dans la mesure où elle s'est orientée vers

17 *ib.*, p. 19.

18 *ib.*, p. 16.

l'abstraction plutôt que vers l'imitation. Le mépris de cette dernière dès l'Antiquité n'a-t-il pas été confirmé aujourd'hui par l'autonomie qu'on a octroyée à la musique par rapport aux autres systèmes de signes ? Elle aurait la particularité, tenue pour un privilège, de se passer de référent. Ainsi, à l'exception de quelques périodes où la réalité et la sensualité de la matière sonore ont été valorisées, les modèles sonores ont été oubliés ou refoulés. Le seul mérite de l'analyse structurale, dira d'ailleurs un peu plus loin F.B. MACHE qui examine de près le rapport langage et musique, c'est "de démontrer paradoxalement que la musique n'est pas un langage ¹⁹".

Or, ce sont les pratiques musicales les plus universelles, et par conséquent les plus primitives, comme l'imitation des sons animaux, qui doivent nous mettre sur la voie des modèles sonores.

À partir de l'exemple du cheval, il montre que "... au-delà des cloisonnements culturels [...] une même donnée rythmique sert de cellule génératrice à diverses musiques ²⁰."

Reconnaissant l'importance des styles musicaux, il affirme cependant qu'"on peut assigner à celles-ci [les sources naturelles de la musique] une priorité non pas historique mais ontologique sur les schèmes culturels qui s'en dégagent par abstraction progressive ²¹."

"... La musique incarne l'infrastructure rythmique des phénomènes ²²", et dans cette mesure, elle est d'essence symbolique.

Cette perspective qui accorde au symbole toute sa richesse sémantique, au-delà, ou plutôt en-deçà de toutes les significations toujours plus limitées, rejoint la réflexion de G. DURAND sur l'imaginaire ²³. Et nous pouvons penser que les modèles sonores, comme les images, sont en eux-mêmes porteurs de sens.

Le signifiant et le signifié n'étant pas séparés, la notion de modèle que défend F.B. MACHE acquiert donc un "certain réalisme" dont la validité repose "... sur un postulat moniste affirmant doublement l'unité de l'univers : comme sonosphère externe où les bruits et les musiques se croisent, s'échangent, s'hybrident, sans s'arrêter aux douanes culturelles, ni même parfois aux limites des espèces ; et comme législation interne unique et souple régissant oblique-

¹⁹ ib., p. 46.

²⁰ ib., p. 27.

²¹ ib., p. 28.

²² ib., p. 13.

²³ DURAND (G.).-Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.-Paris : Dunod, 1969, 1^e édition.

ment tous les signaux sonores, au moins ceux des êtres vivants ²⁴."

Pouvons-nous envisager des modèles sonores de l'insécurité ?

Une telle réflexion nous y autorise, et d'ailleurs plusieurs exemples de l'ouvrage illustrent notre thème de recherche : la descente chromatique associée au gémissement naturel, l'imitation musicale des bruits de la tempête (référence aux "Perses" de Timothée de MILET), etc., sont susceptibles d'engendrer un sentiment d'anxiété.

Nous supposons également que certains rythmes sont sans aucun doute par nature anxiogènes, et bien qu'adaptés aux peurs modernes, ils n'en expriment pas moins des phénomènes qui comportent pour l'homme une dimension insécure.

Vécu sonore et réel sonore ne seraient donc pas si éloignés, et les sédiments culturels ne pourraient supprimer totalement les sources musicales naturelles.

1.2.3. "La musique et la transe ²⁵"

De même que la musique aurait le pouvoir de provoquer et d'entretenir la transe, certaines caractéristiques sonores déclencheraient le sentiment d'insécurité. C'est donc par analogie avec notre problématique que nous évoquons la thèse de G. ROUGET sur les rapports qu'entretiennent musique et transe.

Une analyse terminologique appuyée sur de multiples sources pose la distinction entre extase et transe, et en définit les critères respectifs.

L'auteur consacre une grande partie de l'ouvrage à la transe de possession (esprit en visite chez les hommes), qu'il distingue de la transe chamanique (homme en visite chez les esprits), et de la transe communielle (plus émotionnelle).

Pour répondre à la question des rapports entre musique et transe, il s'interroge aussi bien sur les données temporelles ("quand agit la musique ?") que sur la matière sonore ("quelle musique ?"), examinant successivement la substance, l'instrumentation et le rythme qui accompagnent la transe ; sans oublier enfin les questions de la signification de la musique ("que signifie-t-elle ?") et de son interprétation ("qui la fait, et dans quel état ?").

La comparaison de nombreuses sources ethnographiques permettent à G. ROUGET d'établir que les devises musicales adaptées à la divinité jouent un

²⁴ op. cit., p. 114.

²⁵ op. cit.

rôle essentiel favorisant l'identification du possédé à l'esprit. La signification, qui varie, bien sûr, selon les cultes de possession, l'emporte sur les autres aspects musicaux. Ces cultes "[...] doivent être vus comme autant de systèmes dont la logique interne règle chaque fois différemment l'articulation des éléments ²⁶".

L'examen, plus rapide, mais également fort documenté, des transes chamaniques et communielles, aboutit à une relativisation des rapports entre musique et transe.

D'ailleurs, dès l'introduction, G. ROUGET annonce que la musique "(...) apparaîtra, en fin de compte, comme le principal moyen de manipuler la transe, mais en la socialisant beaucoup plus qu'en la déclenchant ²⁷".

La présentation succincte et quelque peu réductrice de cet ouvrage, eu égard aux informations qui y sont réunies, permet cependant de dire que l'audition ne peut rien produire, rien entendre, si elle n'est pas soutenue par des éléments culturels.

1.3. Point de vue psychologique

Qu'est-ce qui dans l'environnement contribue à l'élaboration des comportements craintifs ?

Pouvons-nous même aller jusqu'à reconnaître des facteurs sonores capables d'engendrer un sentiment de menace tel qu'il conduise au refus du monde extérieur ?

Il ne s'agit pas ici de réintroduire subrepticement la subjectivité que nous avons momentanément écartée, pour comprendre comment elle peut investir le son entendu, mais plutôt de nous interroger sur les composantes et la structure du psychisme influencées, sinon déterminées, par l'environnement sonore.

Nous ne considérons donc plus le son comme embrayeur d'un sentiment d'insécurité par ses caractéristiques ou sa dimension symbolique, mais le son en tant qu'il participe à la mise en place d'attitudes mentales et physiques de crainte.

De ce point de vue, ce n'est pas tant la phobie sonore -trop individuelle et rele-

²⁶ ib., p. 62.

²⁷ ib., p. 18.

vant d'un imaginaire "névrotique"- qui nous intéresse, que le développement de la personnalité et les capacités du sujet à réagir et à s'adapter à l'environnement. Nous faisons allusion d'une part au rapport avec le son que l'enfant entretient, très tôt, dès la vie fœtale, et d'autre part au stress dont le bruit peut être considéré comme l'un des facteurs.

1.3.1. Environnement sonore de l'enfant

- La réflexion de D. ANZIEU sur l'hypothèse d'un Moi-peau l'amène à envisager "avant l'établissement des frontières, des limites et d'un espace du Moi ²⁸", une "enveloppe sonore du soi ²⁹." Le premier miroir de l'enfant n'est pas visuel, mais sonore, nous dit-il ; véritable "peau auditivo-phonique", ce miroir sonore a une "fonction dans l'acquisition par l'appareil psychique de la capacité de signifier, puis de symboliser ³⁰."

Mais cette acquisition dépend essentiellement de la stimulation sonore de l'enfant, de l'échange sonore avec autrui, et tout particulièrement avec la mère. C'est pourquoi certaines carences phoniques, trop de silence ou la voix impersonnelle de la mère à l'amorce du babillage de l'enfant, perturbent et empêchent un développement harmonieux.

"Souvent, on le sait, une mère de schizophrène se reconnaît au malaise où sa voix plonge le médecin ou le psychologue qu'elle est venue consulter : voix monocorde (mal rythmée), métallique (sans mélodie), rauque (avec prédominance de graves, ce qui favorise chez l'écouter la confusion des sons et le sentiment d'une intrusion par ceux-ci). Une telle voix perturbe la constitution du soi le bain sonore n'est plus enveloppant, il devient désagréable (en termes de Moi-peau, il serait dit rugueux), il est troué-trouant ³¹."

Ainsi, c'est la part intonatoire de la voix de la mère qui donne sens à la communication, en-deçà de la signification.

M.-F. CASTAREDE, dans son livre "La Voix et ses sortilèges ³²", consacre un chapitre à la voix de la mère. Elle y fait le point sur les différentes études traitant de l'incidence du sonore sur le développement de l'enfant et examine la ques-

²⁸ ANZIEU (D.).-L'Enveloppe sonore du soi in Nouvelle Revue de psychanalyse.-Paris, n° 13, p. 161.

²⁹ Titre de l'article précité.

³⁰ ib., p. 162.

³¹ ib., pp. 175-176.

³² CASTAREDE (M.F.).-La Voix et ses sortilèges.-Paris : Les Belles Lettres, 1987, chapitre 3: "La mère et l'enfant".

tion chronologiquement, en commençant donc par la vie fœtale. Il y est reconnu que "la voix ressort bien du bruit de fond intra-utérin : l'enfant reçoit par transmission osseuse la plus basse partie du spectre de la voix de la mère (partie qui comporterait la fréquence fondamentale de la voix). Cette voix pourrait non seulement être entendue, mais être aussi reconnue parmi d'autres, grâce à la perception du rythme et de l'intonation... ³³"

Ceci explique certainement pourquoi, dès les premières semaines de la vie, l'enfant identifie la voix de sa mère parmi d'autres. Toutefois, la voix de la mère qui colore et personnalise l'environnement sonore de l'enfant ne répond pas toujours adéquatement à ses demandes, à ses besoins. L'enfant fait également l'expérience de la distance et de la solitude. Comme le remarque M.F. CASTAREDE, le "sentiment d'harmonie" est toujours "précaire", et, de surcroît, il n'est possible que si les échanges s'avèrent positifs.

Mais, "à l'opposé de l'expérience heureuse du miroir sonore et du lien à la mère, il peut y avoir la peur et l'angoisse, destructurants, l'impossibilité d'aménager un sentiment de continuité à travers le chaos sonore, obligeant le sujet au clivage ³⁴."

Sans la communication sonore primordiale, archaïque, entre la mère et l'enfant, l'acquisition du langage est compromise : l'enfant ne peut reproduire des sons, des phonèmes qu'il n'a pas incorporés. Son corps reste sans voix ou tombe dans l'écholalie, vide de sens.

C'est sa propre voix que l'enfant cherche -voix exprimant le corps et capable également de passer à la formalisation.

Etre à côté, en dehors de sa voix, ne pas s'y reconnaître, relève d'une "expérience psychotisante à laquelle peut, dans certaines circonstances, renvoyer l'écho physique... ³⁵".

L'"effet écho" illustre bien ce sentiment d'insécurité fondamentale que nous venons d'évoquer ; sentiment qui, même s'il ne relève pas uniquement de l'environnement sonore de l'enfant, le met fortement en question.

- L'enfant entretient un rapport actif au son. D'après les observations qu'elle a pu faire dans les services de crèche et en milieu hospitalier, A. BUSTARRET, psycho-pédagogue de l'enfant, note que "l'enfant s'auto-éduque parfaitement par rapport au son, parce que, pour lui, c'est une nécessité. Pour lui, tous les sons

³³ ib., p. 75.

³⁴ ib., p. 193.

³⁵ LECOURT (E.), op. cit., p. 579.

de son environnement ont un sens ³⁶", et elle cite l'exemple du bruit des barrières de lit, bien perçu en crèche, et qui déclenche des pleurs à l'hôpital.

Les sons associés à des expériences douloureuses favorisent donc l'émergence d'un sentiment de menace chez l'enfant, et laissent certainement des traces mnésiques profondes.

1.3.2. "Le bruit comme facteur de stress ³⁷"

"La capacité de répondre aux stimuli de l'environnement dangereux pour l'organisme et la personnalité, à l'aide de réactions adaptatives, est l'une des caractéristiques principales des êtres vivants supérieurs, et elle met en œuvre le système nerveux et le système endocrinien qui, tous deux, ont un mode de réponse différent, la réponse globale se faisant sous une forme neuro-endocrinienne intégrée ³⁸.

Or, certaines agressions de l'environnement sont capables de mettre le sujet en état de péril, bouleversant sa capacité d'adaptation.

Le stress se manifeste donc au niveau physiologique et psychologique. De ce point de vue, le stress inhibe une réponse spécifique à l'agent d'agression. Réduisant l'espace de réflexion, il favorise une solution à court terme que le sujet sera ramené à répéter.

La perspective du "bruit comme facteur de stress" fut adoptée pour rendre compte de la grande variabilité des effets du bruit sur l'homme, tant subjectifs qu'objectifs : "Dans cette optique, le bruit pourrait apparaître comme facteur de stress au même titre que d'autres éléments de notre environnement, qu'ils soient de nature physique (chaleur, lumière) ou psycho-émotionnelle (choc émotif), et répondrait à deux caractéristiques : exiger de l'homme des réponses d'adaptation souvent excessives, mais aussi présenter un aspect de menace, d'agression ³⁹."

Le bruit, dont la représentation banale reste, jusqu'à aujourd'hui, limitée à ses aspects négatifs, n'est pas nécessairement gênant, ni indicateur d'anxiété. Toutes les études sur la gêne subjective liée au bruit en témoignent.

Toutefois, on peut admettre qu'il participe, dans un contexte donné, à perturber

³⁶ BUSTARRET (A.).-Education sonore *in* Séminaire de recherche "Environnement sonore et société", résumé synthétique.-Paris : novembre 1987, p. 45.

³⁷ MOCH-SIBONY (A.).-Le Bruit comme facteur de stress *in* Revue d'Acoustique, n° 62, 1982.

³⁸ BUGARD.-Stress, fatigue, dépression.-Paris : Doin, 1974, tome 2, p. 50.

³⁹ MOCH-SIBONY (A.), *op.cit.*, p. 176.

ceux qui peut-être présentent momentanément ou de manière durable une fragilité psychique et/ou physique. Il constitue alors une surcharge d'informations environnementales que l'homme ne peut plus maîtriser.

△△△△△△△△△△

En résumé, la matière sonore présentée ci-dessus n'est jamais monovalente. L'une de ses composantes, ou certains signaux, ou certains effets, peuvent induire l'idée d'insécurité, mais l'ambiguïté subsiste cependant dans la mesure où la signification attribuée aux sons anxiogènes peut rester globale (le système d'alarme par exemple ne permettant pas d'identifier le danger encouru), et prêter à interprétation.

De même, l'hypothèse d'une signification et d'un pouvoir universel des sons alarmants, ou plus largement, de la musique, n'est jamais vraiment confirmée, les thèses défendant le point de vue d'une "nature" sonore, d'un symbolisme sonore inné, étant amenées à reconnaître également la dimension culturelle de l'écoute. Enfin, les hypothèses et les observations d'ordre psychologique paraissent à première vue incompatibles, la psychanalyse considérant que certaines inflexions, intonations vocales sont anxiogènes et la psychologie de l'enfant insistant plutôt sur l'acquisition des significations insécures, dans l'expérience de la douleur notamment.

Pourtant, les perspectives qu'ouvrent ces deux champs de réflexion ne s'excluent pas mais se conjuguent si l'on adopte le point de vue du développement de la personnalité.

Quant au stress, il induit à la fois l'idée d'un sujet susceptible de l'éprouver et des agents extérieurs qui, par concomitance, peuvent être considérées comme stressants. La reconnaissance des facteurs de stress requiert donc une certaine prudence, dans la mesure où nous ne sommes ni tout à fait du côté de la subjectivité, ni tout à fait du côté de l'objectivité.

Les facteurs sonores de l'insécurité ont donc plutôt une valeur de code propre à un groupe donné que de modèle transculturel.

Cependant, s'il semble difficile d'isoler des sons ou séquences sonores anxiogènes, ou bien d'identifier les caractéristiques acoustiques comportant cette dimension, il semble tout aussi difficile de renoncer totalement à l'idée d'une uni-

versalité à l'œuvre dans la matière sonore insécure.

La démarche de F. B. MACHE ou encore la réflexion psychanalytique sur l'importance que prend le sonore (aspect non verbal du langage notamment) dans le développement psychique de l'enfant laissent supposer qu'une partie du son, - mystérieuse parce qu'encore mal identifiée -, actualise un symbolisme "relativement universel", et contribue à l'émergence d'un sentiment d'insécurité.

Mais cette problématique, envisagée jusqu'à présent sous l'angle du "naturel" et du "culturel" des signaux sonores est insuffisante ; elle méconnaît l'intentionnalité qui soumet l'écoute à la subjectivité et dément parfois tout code social, culturel, voire... universel.

La question du sens attribué aux sons dans une situation donnée annonce la seconde partie consacrée aux anecdotes, et, en guise de transition, nous laissons la parole à P. SANSOT :

"J'entends, en contrepoint, le mugissement des sirènes qui nous avertissaient de l'imminence d'un bombardement. Je poursuivais alors mes études au collège Stanislas, qui a la bonne fortune de surplomber la ville de Nice. Les "alertes", comme l'on disait, au lieu de nous éveiller et de nous rendre attentifs, perturbaient notre vie scolaire. Elles ont sauvé plus d'un d'entre nous alors qu'il séchait sur un problème de géométrie. L'un de nos camarades cherchait en vain la droite qui restructurerait la figure et qui contribuerait à établir une propriété. Une autre ligne, d'autres lignes salvatrices, celles des avions meurtriers qui avaient belle allure, surgissaient dans le ciel niçois. Il nous arrivait d'être émerveillés, au lieu de céder à la panique. Jamais le ciel ne paraissait aussi azuréen, et les bombes explosaient comme les pétards d'un feu d'artifice. Un avion en flamme accomplissait, dans le ciel, des loopings irréprochables, comme à la parade, en un jour de fête. ⁴⁰"

⁴⁰ SANSOT (P.).-Le Trésor de l'ouïe *in* Environnement sonore et société. Séminaire CNRS/MEN sous la direction de J.F. AUGOYARD.

2 Les anecdotes, ou les facteurs du sentiment d'insécurité au quotidien

2.1. Point de vue méthodologique

Les facteurs sensoriels d'un côté, sentiments et émotions de l'autre, se laissent difficilement appréhender ; il en va de même bien sûr pour leurs relations.

Quels matériaux permettent à la fois l'expression des facteurs sonores et celle du sentiment d'insécurité, donc une analyse fine entre composantes sensorielles et subjectivité ?

Comment dépouiller et "lire" de tels matériaux pour éviter l'interprétation mécaniste qui ne fait de l'objet de perception qu'un simple stimulus ? Quelles sont les limites de cette perspective de recherche ?

Nous avons annoncé en introduction les divers corpus sur lesquels nous avons travaillé. De même que nous avons relevé les facteurs sonores du sentiment d'insécurité dans quelques œuvres cinématographiques (cf. chapitre 3), nous aurions pu sélectionner et analyser des fragments littéraires exemplaires -nous pensons en particulier au genre policier-. Mais nous avons préféré les anecdotes, mini-récits d'expériences vécues ou observées dans la vie quotidienne, et qui, à ce titre, constituent un matériau précieux pour cette étude exploratoire.

2.1.1. Intérêt de l'anecdote

- Définition, méthodologie

C'est à l'occasion d'une recherche menée au CRESSON, sur les rapports entre environnement sonore et communication interpersonnelle ⁴¹, que J.F. AUGOYARD a mis au point la méthode du recueil et de l'analyse de l'anecdote.

Voici la définition qu'il en propose : "L'anecdote [est] rapportée par oral ou écrit et centrée autour d'un événement ou situation du quotidien. Du récit, l'anecdote garde la vivacité, la précision éloquente, le ton vécu ; de l'enquête classique, elle garde la concision du format et la souplesse pour le traitement combinatoire ⁴²."

L'anecdote, par définition singulière, peut s'attarder sur des détails et sur des

⁴¹ AUGOYARD (J.F.) avec AMPHOUX (P.) et BALAY (O.).-Environnement sonore et communication interpersonnelle.-Grenoble : CRESSON, 1985, 2 t.

⁴² ib., tome 1, p.11.

éléments d'ordre perceptif et contextuel que les entretiens semi-directifs, plus globalisants, oublient.

D'un point de vue méthodologique, nous rappellerons brièvement les fondements de l'anecdote :

D'une part, la narration du souvenir organise les événements et, "dans l'hypothèse d'une logique générale du récit", il est possible, nous dit J.F. AUGOYARD, de "chercher des invariants (items et structures) à travers ce qui devient alors une collection raisonnée [...] ⁴³.

D'autre part, le narrateur de l'anecdote, qu'il en soit l'acteur ou simplement l'observateur et le rapporteur, exprime la subjectivité, et son histoire échappe à la logique conceptuelle. L'ordre du discours ici peut tenir compte du désordre des sentiments.

Ainsi, le narrateur, par le biais de son récit, se trouve engagé dans la situation évoquée que sa parole réactualise tout en l'articulant, en la composant.

L'anecdote semble adaptée à des objets de recherche qui ne relèvent pas directement de l'opinion ou de la représentation, mais qui mettent plutôt en jeu des niveaux infra-conscients, comme la perception, les relations interpersonnelles...

Dans l'étude sur la plainte ⁴⁴, le recours à trois corpus distincts (anecdotes, plaintes adressées aux institutions, entretiens destinés à l'élaboration monographique) met en évidence leur intérêt respectif. Dans cette recherche, l'anecdote concerne l'amont de la plainte, qui est de l'ordre du non-dit.

- Histoires d'insécurité

Dans l'approche des facteurs sonores du sentiment d'insécurité, l'anecdote s'avère riche en informations :

- Le sentiment d'insécurité émerge dans certains lieux, à certaines occasions, qui constituent un **ensemble d'éléments contextuels** que l'anecdote est susceptible de fournir.

- Les **sons de la peur**, événements et climats sonores, peuvent y être énumérés et qualifiés, permettant ainsi une meilleure compréhension et une appréciation du rôle qu'ils jouent dans les situations insécures.

L'anecdote, favorisant l'expression du "je", doit suggérer, sinon décrire, la manière dont le sentiment d'insécurité s'éprouve dans son actualisation singulière.

⁴³ ib., tome 1, p.14.

⁴⁴ AMPHOUX (P.).-Le Bruit, la plainte et le voisin.-Grenoble : CRESSON, 1989.

Malgré cette richesse d'informations, nous pouvons nous demander si les anecdotes en matière d'insécurité ne risquent pas d'en "épouser" les stéréotypes. Ce n'est pas tant la valeur paradigmatique que peut prendre l'anecdote, qui nous amène à formuler cette restriction, que la réflexion menée sur l'imaginaire de l'insécurité par ACKERMANN (W.), DULONG (R.) et JEUDY (H.P.). En effet, ils remarquent, à propos des "figures de l'insécurité", que "la parole récitative épouse à son insu des stéréotypes qui la prennent en charge ⁴⁵", et, à propos du vol, ils notent que "les discours sont tellement bien articulés et pré-conçus qu'ils évincent rapidement la parole même du choc subi [...] ⁴⁶".

Pourtant les anecdotes sélectionnées en vue de cette étude ne sont ni la répétition stéréotypée, ni la répétition traumatique d'une situation insécure.

La méthode de recueil de ces petites histoires (cf. ci-dessous 2.1.2.) impose au narrateur distance et implication, et favorise ainsi une ré-actualisation réfléchie. De plus, dans le cadre des études du CRESSON, la matière même de l'anecdote, orientée par la consigne donnée au rapporteur, concerne les facteurs sonores. Elle ramène donc la parole récitative à des données contextuelles rarement ou difficilement exprimées, qui obligent à un effort de mémorisation et de précision.

Le choc subi n'est pas pour autant restitué dans sa violence, mais de toute façon, le discours, à l'exception peut-être de la parole analytique, l'euphémise toujours.

Par ailleurs, même si le récit n'est pas exempt de représentations collectives, le narrateur n'est pas tout à fait dupe du statut de son discours. Nous pensons par exemple aux situations dans lesquelles le sentiment d'insécurité s'installe par anticipation. L'anecdote dans ce cas permet presque l'ironie à l'égard du stéréotype.

2.1.2. Constitution du corpus ⁴⁷

Pour constituer notre corpus, nous avons d'une part suivi la démarche mise au point lors de l'étude sur l'environnement sonore et la communication interper-

⁴⁵ ACKERMANN (W.), DULONG (R.) et JEUDY (H.P.).-Imaginaires de l'insécurité.-Paris : Librairie des Méridiens, 1983, p. 23.

⁴⁶ ib., p. 26.

⁴⁷ Le corpus est présenté en annexe 2.

sonnelle ⁴⁸, c'est-à-dire fait appel aux souvenirs des amis, collègues, "relations". Mais nous avons d'autre part consulté divers corpus composés à l'occasion d'études précédentes du CRESSON, dont les thèmes pouvaient favoriser l'expression d'un sentiment d'insécurité.

Ainsi, de nombreuses anecdotes relatives aux plaintes dues au bruit de voisinage ⁴⁹ traduisent un malaise qui intéresse directement notre étude. En outre, les entretiens réalisés à l'occasion des études sur les faiseurs de bruit ⁵⁰ et les espaces publics ⁵¹ contiennent parfois des petits récits illustrant le sentiment d'insécurité en rapport avec la dimension sonore. Enfin, n'oublions pas les anecdotes citées à titre d'exemple dans les écrits sociologiques.

Dans le cadre de cette étude exploratoire et au vu des multiples pistes de recherche offertes par ce type de matériau, nous avons limité le corpus à 30 anecdotes. Il est composé comme suit :

- 15 anecdotes recueillies à l'occasion de cette étude,
- 8 anecdotes relatives à la plainte,
- 4 anecdotes extraites des entretiens avec des faiseurs de bruit,
- 1 anecdote extraite d'un entretien réalisé pour l'étude "Entendre les espaces publics",
- 2 anecdotes extraites d'œuvres sociologiques.

2.1.3. Analyse des anecdotes : catégories de dépouillement

Dans la perspective d'une interprétation cohérente du rapport entre facteurs sonores et sentiment d'insécurité, le traitement des anecdotes passait par un relevé analytique des informations.

Les rubriques et sous-rubriques établies à l'occasion des études précédentes s'avèrent, ici également, opératoires. C'est pourquoi nous avons repris plusieurs d'entre elles dans l'élaboration des fiches analytiques.

Finalement, quatre rubriques ont fait l'objet de cette fiche :

⁴⁸ AUGOYARD (J.F.), op. cit.

⁴⁹ AMPHOUX (P.), op. cit.

⁵⁰ LEROUX (M.).-Les Faiseurs de bruit.-Grenoble : CRESSON, 1990.

⁵¹ CHELKOFF (G.).-Entendre les espaces publics.-Grenoble : CRESSON, 1988.

- Contexte général

Les différents éléments contextuels mettent en scène l'anecdote :

- **lieu** : domestique, semi-public ou public (clos ou ouvert).
- **temporalité** : à cet égard, les anecdotes peuvent donner plusieurs types d'informations.

Les événements sont situés dans la journée : matin, après-midi, soir, nuit. Leur fréquence est généralement indiquée : exceptionnelle, occasionnelle, fréquente, périodique, quotidienne.

Enfin, une relation avant-après l'"histoire" elle-même signale un changement d'attitude.

- **sociabilité** : cette rubrique envisage des relations sociales que le protagoniste est susceptible d'entretenir avec son entourage ; type de relations qu'on peut d'ailleurs bien souvent associer aux lieux. La terminologie adoptée reprend les indicateurs de groupement social dans la mesure où ceux-ci induisent une position par rapport à autrui : famille, voisinage, de rencontre fortuite, groupe (communauté, foule...), ou encore l'absence de relations sociales. Dans certains cas, le degré de connaissance de l'entourage est précisé.

- Indications sonores

Il s'agit dans cette seconde rubrique de définir les différents paramètres sonores pouvant intervenir dans la situation anxiogène.

- **matière sonore** : la description des sons de la peur reste très près du texte, et en reprend souvent les termes les plus caractéristiques. La nature du son ne fait donc pas l'objet d'une interprétation ou d'une classification.
- **provenance** : il nous a semblé intéressant, sans tomber dans une description détaillée de la configuration spatiale (pas toujours possible d'ailleurs), de préciser la provenance du son par rapport au lieu d'écoute. D'une part, un lieu peut être immédiatement connoté du point de vue phonique (par exemple une courette d'immeuble évoque la réverbération). D'autre part, cette indication peut contribuer à la compréhension de l'interprétation perceptive, mettant en évidence la situation d'écoute de l'auditeur (le plus souvent, il s'agit d'une situation acousmatique).
- **effets sonores** : outils d'analyse du son dans son rapport à l'espace et

à l'auditeur, ils qualifient ici l'environnement sonore et les sons de la peur.

- **Interprétation perceptive**

Dans le prolongement des facteurs objectifs définis précédemment, cette rubrique analyse la perception sonore.

- **situation d'écoute** : cette sous-rubrique n'est pas systématique, elle signale l'état particulier de conscience, comme le sommeil, qui interfère dans l'émergence du sentiment d'insécurité.

- **localisation-prévisibilité-signification** : ces catégories ont pour fonction d'indiquer le degré de connaissance spatiale et temporelle de l'environnement, et le degré d'identification du référent sonore.

Là encore, les deux premières catégories (localisation et prévisibilité) ne sont pas systématiquement développées : soit les éléments relevés précédemment suffisent à la compréhension des facteurs subjectifs de la perception, soit l'anecdote reste silencieuse sur ces points.

Par contre, la signification, déterminante dans l'émergence du sentiment d'insécurité, fait l'objet d'une analyse régulière.

- **comportement** : sous ce terme, nous entendons aussi bien les diverses conduites adoptées dans la situation insécure que les états affectifs qui les motivent ou les accompagnent. En effet, on suppose que les sentiments de peur, de terreur, d'horreur, tout autant que le malaise ou l'anxiété, se manifestent physiquement, même si ces manifestations ne sont pas directement décelables par un tiers.

- **Rapport son / sentiment d'insécurité**

Cette dernière rubrique répond aux questions du rôle et de l'impact de la matière sonore dans l'émergence et l'élaboration du sentiment d'insécurité.

- **statut du son** : il s'agit de déterminer en quoi le son revêt une dimension insécure. Est-il anxiogène par "nature" même, renvoyant ainsi à une symbolique sonore fondamentale, ou bien l'est-il par contigüité, indice dans ce cas d'une situation dangereuse, ou bien est-il signe purement arbitraire ?

- **logique** : les différents éléments relevés dans les rubriques précédentes permettent d'organiser la succession des causes et leur imbrication dans l'évolution du sentiment d'insécurité.

La logique dégagée ici favorise l'orientation typologique des anecdotes en fonction des deux critères de notre étude.

2.2. Analyse du corpus

2.2.1. Classement et typologie

Les anecdotes racontent des événements ou évoquent des climats sonores qui, exceptionnels ou plus ordinaires, sont de toute façon "anormaux" dans la logique de l'insécurité. À moins de vivre en état de guerre, le sentiment d'insécurité n'a heureusement pas l'occasion de se manifester trop fréquemment.

Mais cette anormalité revêt ici une valeur illustrative, exemplaire, l'anecdote signifiant bien que même l'exceptionnel est toujours possible.

Ce qui est raconté suggère qu'avec des modalités un peu différentes, la même situation pourrait se reproduire, et nous savons bien d'ailleurs que l'émergence du sentiment d'insécurité, son élaboration référentielle, tiennent en grande partie au discours de l'autre qui a été attaqué, dont le domicile a été cambriolé...

La valeur quasi paradigmatique des anecdotes semblait donc offrir la possibilité de référer des sons à des situations-types, comme l'intrusion, la défaillance technique...

Mais, très vite, il est apparu qu'une telle classification ne pouvait tenir compte des éléments contextuels comme la répétition ou, au contraire, le côté exceptionnel de la scène insécure... De plus, la typologie restait très empirique.

Finalement, la forme prédominante du sentiment d'insécurité s'est avérée plus pertinente que la matière sonore pour discriminer les situations.

Selon une approche inductive, nous avons ainsi dégagé trois formes du sentiment d'insécurité associées à trois types de situations ; celles-ci n'étant plus définies qualitativement, d'un point de vue dramaturgique, comme dans la démarche précédente, mais par un certain nombre d'éléments contextuels, de mise en condition du sentiment d'insécurité, et par conséquent du pouvoir et du rôle du son dans l'émergence de ce sentiment.

Par exemple, se trouver à proximité ou à distance d'une bagarre n'engendre pas

tout à fait les mêmes réactions. Il peut y avoir, dans les deux cas, sentiment d'horreur, mais, à la peur d'être mêlé à la bagarre, prédominante dans le premier cas de figure, peut se substituer un malaise croissant à l'écoute des sons de la violence, dans le second cas.

De même, entendre et identifier rapidement des bruits insolites dans la serrure de son appartement et être réveillé par des cris venus de l'extérieur n'ont pas les mêmes effets.

Voici les trois formes du sentiment d'insécurité dans leurs rapports respectifs aux situations et aux sons, ainsi que la répartition du corpus entre ces trois catégories :

- La **peur** : elle se manifeste dans les situations qui réfèrent à des représentations collectives, voire à des scénarios dans lesquels le son joue un rôle prédéterminé. Le danger appréhendé s'y donne à entendre sous forme d'indices que l'individu peut d'ailleurs anticiper, puisque la situation qu'il actualise n'est que la répétition du même (d'un scénario unique). La menace vient d'ailleurs, d'un au-delà du visuel. L'individu doit se préparer à réagir et contre-attaquer.

La peur fait l'objet de 13 anecdotes.

- Le **malaise** : il se développe dans des situations singulières et locales, et l'individu s'y trouve sous l'emprise du contexte sonore.

Le son, là encore, vient d'ailleurs, mais il ne constitue pas comme précédemment une menace directe. Essentiellement intrusif, plus ou moins bien localisé, plus ou moins bien identifié, plus ou moins prévisible, il engendre un malaise et peut réveiller les tendances paranoïdes. Les bruits de voisinage favorisent un tel sentiment d'insécurité, en soumettant l'individu au contexte spatial et temporel.

12 anecdotes relèvent de cette catégorie.

- Le **stress** : il apparaît dans des situations qui constituent pour l'individu une surcharge d'informations.

Par rapport aux cas de figure précédents, nous avons affaire à des situations sans représentations collectives ou contextuelles. L'accumulation sonore déstabilise l'individu, inhibe son action, provoque le stress. Les éléments contextuels, ici, sont ignorés au profit de la confusion sonore.

5 anecdotes décrivent des situations stressantes.

Si l'analyse des anecdotes nous a amené à privilégier ces trois formes du sentiment d'insécurité, il n'en reste pas moins que l'émergence de l'une n'exclut pas l'apparition de l'autre. Ce n'est que l'expression prédominante du sentiment d'insécurité qui a été retenue dans l'élaboration typologique.

La répartition du corpus entre ces trois formes du sentiment d'insécurité, ainsi que la composition des trois rubriques, appellent quelques remarques.

En effet, nous observons d'une part un déséquilibre dans la répartition -les anecdotes relatives au stress étant moins nombreuses-, et d'autre part une sur-représentation du corpus "plaintes" bruit de voisinage, dans la catégorie "malaise".

Nous ne pouvons nier que, s'agissant d'une recherche exploratoire, nous avons en quelque sorte élargi le champ des définitions, et orienté la composition du corpus. Ainsi l'expression "sentiment d'insécurité" est plutôt associée à la peur qu'au malaise ou au stress, et nous aurions pu multiplier les anecdotes de cette rubrique.

Mais il nous a semblé également intéressant de considérer de plus près l'angoisse latente ou exprimée dans les anecdotes sur la plainte.

C'est pourquoi peur et malaise sont ici bien représentés. Par contre, en ce qui concerne le stress, nos sources ne nous ont guère permis de développer cette catégorie, le stress, comme nous venons de le dire, n'étant pas pensé spontanément en termes d'insécurité.

Pour mieux définir ces trois formes du sentiment d'insécurité dans leur rapport spécifique au sonore, nous allons examiner pour chacune d'elles quels sont le statut et la nature du son dans le processus insécure, et d'autre part comment dimensions spatiales et temporelles sont vécues.

Par ailleurs, la peur comme le malaise prenant parfois une forme exacerbée ou au contraire euphémisée, nous présenterons de manière plus nuancée les trois corpus établis.

2.2.2. La peur

"La peur est une réaction affective normale de l'organisme exposé à une menace réelle ⁵²." Les anecdotes que nous avons rassemblées sous cette rubrique évoquent bien des situations dans lesquelles l'individu se sent directement et

⁵² SILLAMY (N.).-Dictionnaire de psychologie.-Paris : Bordas, 1980.

immédiatement menacé.

La peur, contrairement à l'angoisse, plus diffuse, se porte sur un objet, connu partiellement, plus ou moins bien identifié, objet qu'elle nomme cependant, ou cherche à nommer pour circonscrire le danger. En l'absence de connaissance ou de confirmation visuelles, le son sollicite l'imaginaire et entretient la peur.

- Classement des anecdotes

Parmi les anecdotes retenues sous cette catégorie, nous observons une gradation du sentiment d'insécurité, la peur prenant la forme de la frayeur, de la terreur, ou encore de la paranoïa lorsqu'elle devient omniprésente et tourne à la persécution.

Peur : sept anecdotes traduisent la peur. La menace y est simplement virtuelle, mais elle s'impose. Du point de vue de la matière sonore, nous avons plutôt affaire à un agencement petits bruits-silence qu'à des bruits excessifs. Certaines ambiances sonores menaçantes peuvent favoriser l'émergence du malaise parallèlement à la peur.

1 Mon chien faisait son rôle de gardien

2 Le silence pesant

3 Peurs nocturnes

4 Orly

5 Les gendarmes et les voleurs

6 Bruits sur le gravier

7 Kalang

Frayeur : Très grande peur qui cependant ne paralyse pas l'action. L'insécurité réelle ici oblige à une adaptation immédiate. Le rapport actif à l'objet ne laisse pas de place au malaise.

8 J'étais sûre qu'il allait me tuer

Terreur : Forme exacerbée de la peur, elle tétanise l'individu. L'objet de la terreur est concevable et inconcevable en même temps. L'imminence d'une catastrophe ou l'immédiateté d'une action terrorisante n'en permettent pas pour autant la représentation.

9 Orange mécanique

10 Femme battue

11 Machine à laver

Paranoïa : Elle invente les objets de la peur, et entretient un sentiment d'insécurité permanent.

12 Paranoïa

Contre la peur : Dans les situations d'insécurité, certains sons se veulent indices de normalité.

13 Dans un immense couloir de métro

- Nature et statut du son

Dans ces anecdotes, à part les sons violents et intenses qui peuvent saisir, voire terroriser l'individu, les autres sons, en tant que tels, ne semblent pas engendrer le sentiment d'insécurité.

Les sons de la peur ont une valeur essentiellement indicielle. Mais cette valeur indicielle elle-même prend son sens alarmant dans des situations qui s'écartent des "apparences normales ⁵³", pour reprendre les termes de E. GOFFMANN. Ainsi, un bruit de pas banal, devient en certaines circonstances, un **événement sonore** qui, par un effet d'irruption ou d'intrusion, peut faire peur.

Et, en ce qui concerne le sentiment de peur, l'événement contextualisé renvoie à des scénarios insécures. Le son est investi, interprété selon une symbolique de l'insécurité pré-fixée, et les représentations collectives surgissent ou sont anticipées (favorisant alors une anticipation sonore).

C'est parce que les sons de la peur réfèrent à des situations réputées insécures qu'il est possible d'attribuer une valeur indicielle non seulement aux indices sonores à proprement parler, mais encore aux signaux alarmants comme les aboiements, ou aux signes plus arbitraires dont la signification relève par exemple d'une superstition locale.

L'imaginaire ici ne part pas à la dérive, mais se développe en fonction du contexte dans lequel se déroule la scène insécure. Les aboiements répétés du chien dans le logement peuvent signaler qu'un inconnu rôde sur le palier, des bruits dans la serrure indiquent l'intrusion...

⁵³ GOFFMANN (E.).-La Mise en scène de la vie quotidienne, les relations en public.-Paris : Editions de Minuit, 1973, tome2, chapitre 8.

- Lieu

Les protagonistes se meuvent dans une sphère où ils constituent une cible relativement facile à atteindre, et E. GOFFMAN définit cette sphère de vulnérabilité comme "une région à l'entour où peuvent apparaître les signes d'alarme auxquels il (l'individu) est sensible et où se localisent également les sources de ces alarmes. Pour l'individu, cette région se mesure le plus souvent par un rayon qui ne dépasse pas quelques mètres ⁵⁴." Dans "Pas à pas", J.-F. AUGOYARD note que "(...) certains espaces, vécus selon une modalité imprégnée d'imaginaire, tendent à perdre leur nature de "lieu", inséré dans un contexte spatio-géométrique aménagé ⁵⁵." Des bruits de pas dans un parking ou dans les couloirs du métro, ou le petit bruit insolite provenant des espaces intermédiaires, font émerger le sentiment d'insécurité. Immédiatement, l'individu est transporté au-delà du contexte, qu'il déréalise dans un espace imaginaire symboliquement dangereux. Les scénarios-types que nous venons d'évoquer à propos des sons ne contraignent pas cette déréalisation. En effet, ils constituent un schème d'interprétation de la situation qui n'a pas besoin de données spatiales précises pour se développer.

L'interprétation perceptive se construit donc en fonction du type de lieu et des images d'insécurité qui lui sont associées. À cet envahissement par l'imaginaire, à cette déréalisation, on peut opposer une volonté d'agir capable d'apprécier les situations dans leur réalité, et une vigilance, en général bien adaptée au contexte.

- Temporalité

La peur se développe, dans le temps, linéairement, malgré le suspense et les ruptures événementielles. L'individu qui a peur tente d'échapper aux dangers encourus imaginairement, et les facteurs sonores, dans ce cas, marquent l'évolution de la situation : ils sont perçus selon une **logique de l'action**.

Il faut se montrer vigilant si le chien aboie anormalement, réagir aux bruits insolites dans la serrure, interpréter le silence qui succède à l'explosion...

Dans cette logique, l'individu pourra très bien répondre phoniquement à un indice sonore : comme, par exemple, siffler dans les couloirs du métro pour mani-

⁵⁴ GOFFMANN (E.).-La Mise en scène de la vie quotidienne-Les relations en public.-Paris : Editions de Minuit, 1973, tome 2, chapitre 6, p. 241.

⁵⁵ AUGOYARD (J.F.).-Pas à pas.-Paris : Le Seuil, 1979, p. 99.

fester sa décontraction, maintenir un silence favorable à l'écoute des indices...

2.2.3. Le malaise

Plus insidieux que la peur, le malaise peut envahir, submerger l'individu. Il se manifeste par un trouble à la fois psychique et physique qui s'apparente à l'angoisse. L'objet du malaise ne se laisse pas circonscrire aisément : il touche les zones obscures de l'imaginaire et semble relativement irrationnel, contrairement à l'objet de la peur qui, nous l'avons vu, est nommé, identifié et expliqué par de bonnes "raisons". Les représentations sociales n'entretiennent pas le malaise, vécu sur un mode beaucoup plus singulier que la peur. Dans quelle mesure donc les sons peuvent-ils engendrer le malaise, comment y contribuent-ils ?

Si nous considérons les anecdotes exprimant le malaise, nous notons l'importance du climat sonore que l'individu subit. D'ailleurs, il ne se sent pas directement menacé et n'est pas obligé de fuir ou de réagir. Les sons, dans ce cas, éveillent une inquiétude sourde dans laquelle l'individu se complaît parfois.

Comme précédemment, nous observons une gradation de ce sentiment, le malaise prenant la forme de l'anxiété ou de l'horreur.

- Classement des anecdotes

Anxiété

La distinction entre l'anxiété et le malaise paraîtra peu significative. Cependant, nous avons voulu reprendre le terme même d'une anecdote. Cette dernière, par rapport aux autres, traduit le sentiment vague d'un danger imminent et inconnu. L'anxiété, ici, exprime un état dont l'issue méconnue et fatale ne fait pas de doute et nourrit l'imagination.

14 Satané ara !

Malaise

Il n'est pas, comme l'anxiété décrite ci-dessus, suspendu à une issue fatale, à un événement. Il émerge après modification du climat sonore et peut ne disparaître que bien après l'extinction de sa cause (événement ou séquences sonores ayant perturbé l'environnement et, parallèlement, l'humeur, le sommeil...)

Le classement des huit anecdotes qui vont suivre n'est pas tout à fait arbi-

traire : en effet, les premières font intervenir des climats sonores divers, les deux dernières mettent en jeu l'expression humaine de la douleur et annoncent l'"horreur" :

- 15 Ventilation
- 16 Les 13 coups de minuit
- 17 Lettre au tableau d'affichage
- 18 Les deux coups de M. Li
- 19 Sommeil, gêne et répétition
- 20 Guillotine
- 21 La femme du second
- 22 Champ-Dollon, chant de la plainte

Horreur

Au-delà du malaise, mais dans son prolongement, l'individu peut éprouver un sentiment d'horreur. Fascination et abjection, attraction et répulsion se mêlent à l'écoute de sons qui font violence, par leur nature même, à l'individu.

Le climat sonore propre à l'horreur suggère la mort ou la violence.

- 23 Nuit estivale
- 24 Suicide sonore
- 25 Bagarre mémorable

- Nature et statut du son

Ce ne sont pas tant les événements sonores que la qualité sonore de l'environnement qui engendre le malaise. Les sons ou leur absence ne constituent pas ici des indices de danger, de situations connues. Rémanents, ils cassent un rythme et perturbent la mémoire sonore profonde, évoquent la violence, ou surprennent l'individu dans un état de semi-conscience...

Le sujet n'établit pas de distance entre lui et le climat sonore, et l'hyperacousie n'est dans le cas du malaise que la marque de la fascination.

Nous pouvons noter que la forme excessive du malaise, l'horreur, comme la terreur par rapport à la peur, met en jeu, semble-t-il, directement une matière sonore anxiogène : sons de la violence et douleur.

- Lieu

À l'absence de lieu" que suscitent les représentations sociales de la peur, on peut opposer l'excès de lieu" qui caractérise des pratiques sociales ordinaires, par exemple dans les situations de bruit de voisinage. Là encore, ce n'est pas la configuration spatiale qui est privilégiée : support du discours sur le bruit, elle est dépassée dans la représentation de l'espace sonore ; qu'il s'agisse d'ubiquité ou d'hyperlocalisation, le lieu est trop présent, il réduit le logement à ses limites visuelles en rappelant l'existence d'une enveloppe sonore inquiétante.

Par l'imaginaire, le sujet peut être transporté ailleurs, ou maintenu dans une sorte de béance inquiète, mais paradoxalement il reste attaché au lieu : il a besoin d'éprouver, au sens presque physique du terme, où se trouve la source sonore.

- Temporalité

Le malaise perdure sans évolution certaine. Son apparition comme sa disparition restent mal déterminées. Il traduit l'adaptation passive à des changements d'ambiance sonore qui ne sont pas toujours perceptibles. Nous pensons par exemple à l'arrêt d'une ventilation ou aux "13 coups de minuit".

Dans les anecdotes recueillies, nous remarquons que la nuit, ou plus exactement le sommeil ou l'état préconscient, semblent propices au malaise.

2.2.4. Le stress

Les multiples expositions au bruit ou le bruit surajouté aux diverses sources d'informations (visuelles, tactiles, olfactives) soumettent l'individu à une certaine nervosité, à une tension qui inhibe l'action : ils constituent, comme nous l'avons vu précédemment (cf. 1.3.2.), un facteur de stress.

Si le phénomène revêt une dimension sociale et collective en milieu urbain - nous serions tous guettés par le stress-, il reste pourtant individuel, en ce sens que, dans une même situation, certains se laisseront gagner par le stress, d'autres y échapperont.

Les anecdotes relatives au stress sont répétitives : elles racontent la contamination par un environnement sonore perçu comme confus et chaotique. L'objet du stress est global.

- Classement des anecdotes

Il est arbitraire à propos du stress, les situations et les éléments contextuels, répétitifs, ne permettant pas de dégager une gradation.

- 26 Cycles biosonothymiques
- 27 Association de phénomènes
- 28 Aéroport
- 29 Modernité sonore
- 30 De passage à Paris

- Nature et statut du son

L'environnement sonore, par son instabilité, perd sa valeur informative ; il masque, déforme le messages qu'il contient. Le nombre d'anecdotes est trop faible pour que nous avancions des généralités. Nous notons cependant que, quelle que soit la matière sonore, elle est réduite à sa dimension répétitive, gênante, bruyante, et n'est pas perçue dans sa dimension symbolique.

Ainsi, en ce qui concerne les bruits de voisinage, qu'il s'agisse d'une scène violente ou d'autres bruits plus anodins (comme les bruits de pas...), ils sont appréhendés comme une masse sonore uniformément instable. C'est la confusion d'un ensemble de facteurs perceptifs plus que la charge émotionnelle et significative des bruits qui est ici anxiogène.

- Lieu

Le stress apparaît comme la transcription organique du bruit, de la vibration ou du désordre sonore qui affecte alors directement le sujet -comme si les sources sonores externes contaminaient le corps-. Le stress efface les limites qui pourraient constituer une protection sonore entre soi et le monde : le corps finit par appartenir au chaos.

- Temporalité

Le stress est temporellement marqué par une répétition, indéfinie, parce que le terme en est inconcevable. Dans les situations de bruit de voisinage, les sources sonores multiples, imprévisibles, simultanées ou successives, peuvent créer un

état de stress. Dans d'autres situations (milieu urbain, milieu professionnel...), le bruit est attendu avec fatalité : il ne peut que se reproduire.

2.2.5. Remarques transversales

- Fonction indicielle du son

L'analyse précédente nous permet d'avancer que les facteurs sonores du sentiment d'insécurité, présents ou absents, entendus ou attendus, ont une fonction indicielle : ils signalent l'"anormalité" de la situation. Cependant, jamais tout à fait fiable, l'indice suppose une méconnaissance d'éléments contextuels ou de la signification précise du son. Dans les trois types de situations associées aux trois formes du sentiment d'insécurité que nous avons repérées, la fonction indicielle conjugue différemment les facteurs et la perception sonores.

- Les sons de la **peur** dans les situations réputées insécures constituent des **événements indiciels** qu'il s'agit d'identifier en fonction des référents, des signatures sonores, connues ou imaginées et associées à des lieux stéréotypés. Les sons de la peur relèvent d'un code social.

En même temps, indices d'un danger relativement proche, ils font violence à l'individu et portent déjà atteinte à son intégrité physique, dans la mesure où non seulement ils annoncent une catastrophe ou un danger, mais ils les rendent présents - réels-. Les sons de la peur renvoient à une symbolique de la mort.

- Le **malaise** se développe en l'absence d'indices pertinents. Plus précisément, c'est l'**absence d'indices repérables** par le sujet qui crée, pour lui, un sentiment de malaise -par empathie avec l'environnement sonore qu'il ignore-. C'est donc davantage la qualité sonore que l'événement sonore qui favorise l'émergence d'un tel sentiment.

- Le **stress** apparaît plutôt comme une réponse inadéquate dans des situations d'**instabilité des indices sonores**. L'effet de métabole, en tant qu'effet caractérisé par une instabilité entre la figure et le fond sonores, traduirait bien un mode de fonctionnement indiciel qui fait émerger un stress.

Par exemple, comment reconnaître, parmi les multiples annonces sonores d'une gare ou d'un aéroport, le message attendu ?

Ainsi, les facteurs sonores (l'événement, la qualité ou l'instabilité) jouent sur l'émergence d'un sentiment d'insécurité, et c'est la fonction indicielle prédominante qui nous permet de préciser et de conceptualiser le rôle des facteurs sonores anxiogènes.

Mais quels rapports ces facteurs, définis en regard des trois formes du sentiment d'insécurité que nous venons de dégager, entretiennent-ils avec la matière sonore ? Comportent-ils une dimension symbolique acquise, ou cette dimension s'impose-t-elle, inhérente au son ?

- Symbolique sonore

Du point de vue sonore, l'émergence du sentiment d'insécurité est associée à l'irruption de sons extraordinaires parce qu'inattendus, ou bien à la modification d'un climat sonore, dans tous les cas à un environnement sonore jugé "anormal", qui fait événement et éveille la curiosité perceptive dans son besoin d'identification du monde à l'entour.

J.F. AUGOYARD, dans "Les Pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores", analyse la "logique d'organisation" de l'événement sonore, et en retient deux possibilités de symbolisation : "...Première possibilité : assimilation du perçu à des représentations connues et à des situations maîtrisables (assimilation qui peut aller jusqu'à la banalisation). L'aspect représentatif de la symbolique sonore prévaut. Seconde possibilité : incapacité d'objectiver l'événement sonore et de le mettre à distance. L'aspect mobilisateur de la symbolique sonore prévaut. Le rapport du son à la sensation, à l'affectivité et à la motricité n'est pas dissociable. L'habitant a "la chair de poule", a "le souffle coupé", n'ose plus bouger ou se précipite pour "voir". Plus tard, le rapport du son à la sensation prévaut sur celui de son à objet émetteur ⁵⁶."

Les indices de la peur, toujours de l'ordre de l'ici et du maintenant ("L'indice n'affirme rien, il dit seulement "là" ⁵⁷") renvoient à des "clichés", pour reprendre la terminologie de J.F. AUGOYARD, ou encore à des symboles dans le sens où PEIRCE le définit, comme "signe conventionnel ou dépendant d'une habitude

⁵⁶ AUGOYARD (J.F.).-Les Pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores.-Paris : ESA, 1978, p. 183.

⁵⁷ PEIRCE (CH. S.).-Ecrits sur le signe.-Paris : Le Seuil, 1978, p. 144.

(acquise ou innée) ⁵⁸".

L'interprétation perceptive, ancrée dans le présent d'une situation, associe donc des indices et des événements sonores insécurés qui ont une valeur de symbole en référence à une contextualisation typique. Nous l'avons vu, le type de lieu est déterminant, et, qu'il s'agisse du parking, de l'espace domestique fragile dans ses ouvertures, ou encore des couloirs du métro, des scénarios surgissent d'un imaginaire déjà élaboré.

N'oublions pas cependant que cette symbolique, quelque peu figée, signifie menace de mort.

Les médias ou les discours d'autrui sont-ils à l'origine de cette élaboration ? En tout état de cause, ces lieux font partie du quotidien de l'urbain. Une enquête auprès d'une population vierge, c'est-à-dire rurale et coupée du monde, ayant refusé les moyens de communication, nous fournirait peut-être de précieux renseignements sur la production de l'imaginaire de l'insécurité. Mais une telle population existe-t-elle encore ?

Quant à la seconde possibilité proposée par J.F. AUGOYARD, elle explicite le processus de symbolisation propre au malaise. En effet, l'émergence d'un climat sonore particulier, quasi envoûtant, mobilise l'imagination, et c'est la matière sonore - nous entendons aussi bien la nature que la propagation du son- qui prend une dimension symbolique extraordinaire.

Bruits de voisinage ubiquitaires, bruits de bagarre entendus depuis chez soi, plaintes..., les sons du malaise, en général, ne menacent qu'indirectement ou confusément l'auditeur, et, dans cette mesure, leur rôle d'indice passe au second plan - nous avons d'ailleurs caractérisé les situations de malaise par une absence d'indice au profit de la qualité sonore-. Identification et compréhension ne suffisent pas à rassurer : du sens insécuré subsiste.

L'analyse de G. DURAND, dans "Les Structures anthropologiques de l'imaginaire", nous permet d'avancer que les bruits du malaise ont une valeur symbolique d'ordre sémantique plutôt que sémiologique. "En perdant de sa polyvalence, en se dépouillant, le symbole tend à devenir un simple signe, tend à émigrer du sémantisme au sémiologisme ⁵⁹."

Ainsi, au symbole-signe de la peur, on peut opposer une symbolisation à la fois plus subjective et plus universelle du malaise, dans laquelle signifié et signifiant

⁵⁸ ib., p. 164.

⁵⁹ DURAND (G.), op. cit., p. 64.

présentent une homogénéité. Même si la contextualisation est toujours importante, il n'y a pas besoin d'une médiation conventionnelle, comme le type de lieu par exemple, pour que les sons aient du sens.

L'environnement sonore que nous avons supposé facteur de stress, dans la mesure où il offre parfois une complexité difficile à maîtriser pour certains, ne semble pas soumis au processus de symbolisation envisagé précédemment. Dans le rapport d'immédiateté au réel qu'entretient le stress, la réflexion se borne à la recherche de solutions rapides, et bien souvent répétitives pour échapper à l'objet stressant.

Dans les anecdotes, nous avons pu relever l'uniformité des situations de stress, et des réactions à un environnement sonore instable ; nous n'y avons pas trouvé de références, ni même d'allusions symboliques. Pourtant, nous sommes tentés de voir dans cette perturbation quasi organique par contamination environnementale "... le schème de l'animation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique [qui] semble être une projection assimilatrice de l'angoisse devant le changement ⁶⁰."

- Matière sonore

Nous ne pouvons pas considérer tous les facteurs sonores énumérés dans les anecdotes. Mais certains interviennent plus fréquemment que d'autres, soit isolément, soit comme composants d'une séquence sonore.

- Le **silence** : la ville silencieuse, déclare L. MATABON, est inquiétante parce qu'elle est ordinairement bruyante. Le silence dans l'avion est anxiogène, parce que la catastrophe est imminente...

On pourrait multiplier les exemples, le degré d'insécurité du silence est à la mesure de la peur investie dans telle situation, tel contexte : c'est l'absence de l'indice attendu ou l'anticipation de l'indice redouté qui créent le silence insécure.

Le silence, en tant que niveau de référence, permet d'apprécier l'événement qui fait irruption ou coupure.

- **Pleurs, gémissements, plaintes...** créent l'empathie. L'expression de la

⁶⁰ DURAND (G.), *ib.*, p. 77.

douleur est anxiogène, et la méconnaissance de la situation, tout comme l'impuissance à laquelle se trouve réduit l'auditeur, favorisent l'inquiétude et la perdurance de l'angoisse.

- **Les sons évocateurs de violence physique** relèvent d'une symbolique de la mort et se révèlent particulièrement anxiogènes, pouvant même susciter l'horreur.

- **Les bruits technologiques** : si "... tout l'imaginaire de la technologie moderne se cristallise [...] sur la panne possible ⁶¹", les indices sonores des défaillances technologiques réveillent le "mythe fantastique de la catastrophe ⁶²."

- Les effets sonores ⁶³

Objets du savoir-faire des bruiteurs, les effets sonores sont, à rebours, outils d'analyse du son in situ. Parmi les catégories de dépouillement des anecdotes, pour préciser la matière sonore, nous avons eu recours à ces effets. Ils ne désignent pas une source du son, mais se situent à la convergence des données sonores objectives et subjectives ; ils évitent la seule référence à la nature du son, toujours trop abstraite pour le qualifier (par exemple, qu'est-ce que le silence ?)

C'est parce qu'il permet d'analyser les interactions entre le son physique, tel que l'espace architectural le détermine, et les modalités de l'écoute, c'est-à-dire les interprétations perceptives virtuelles, qu'il s'avère précieux dans l'appréhension des facteurs sonores anxiogènes.

La liste non exhaustive des effets sonores que le CRESSON a élaborée à ce jour prend donc en compte aussi bien les effets plutôt physiques que des effets plutôt perceptifs et/ou psychologiques.

Il devient alors possible de saisir les composantes sonores insécures d'une situation donnée par l'examen des effets tels qu'ils s'y présentent.

Le nombre d'anecdotes est insuffisant pour dégager des combinaisons d'effets exemplaires. Mais certains interviennent fréquemment dans les anecdotes relatives à la peur et au malaise (irruption, intrusion, réverbération, ubiquité, répul-

⁶¹ JEUDY (H.P.) et al.-Imaginaire de l'insécurité, rapports sociaux et pratiques de protection.- Paris : MSH, 1983, p. 48.

⁶² ib., p. 48.

⁶³ Voir l'annexe 1 : "La Notion d'effet sonore".

sion, anticipation...). Notons que les données sonores semblent relativement pauvres en ce qui concerne le stress : elles se réduisent souvent à l'effet de répétition.

En l'absence d'information sur la source sonore, une analyse de ce type suggère plus qu'elle ne décrit. Par contre, elle confère toute sa dimension au sonore lorsque la nature des bruits est connue.

Si les effets sonores permettent de qualifier plus finement le son contextualisé, ils constituent également un outil pertinent d'anticipation, d'imagination phonique, pour les concepteurs de l'aménagement.

Les définitions des effets selon plusieurs domaines de repérage sollicitent sur un mode indicatif l'imaginaire sonore.



Par cette approche plus dynamique de notre sujet, nous ne cherchions pas tant à répondre à la question de l'universalité des facteurs sonores susceptibles d'engendrer un sentiment d'insécurité qu'à apprécier l'importance du son et à en préciser le rôle dans l'effectuation de ce sentiment. Simple élément contextuel ou, en revanche, constitutif de la situation insécure, comment intervient-il et est-il entendu ? Son interprétation est-elle prédéterminée ?

L'analyse de 30 anecdotes (cf. annexe 2) a permis d'ouvrir des perspectives, en ce sens que nous avons pu repérer trois formes du sentiment d'insécurité en relation avec des modalités sonores distinctes.

Resitués dans un contexte, selon les cas, les facteurs sonores contribuent avec d'autres éléments contextuels à l'émergence de la **peur**, d'un sentiment de menace ; ou bien, parce qu'ils franchissent les limites visuelles, par leur pouvoir ubiquitaire et/ou enveloppant, ils surgissent et engendrent plutôt un sentiment de **malaise** ; enfin, parce qu'ils constituent pour certains une surcharge d'informations environnementales incontrôlables, ils deviennent agents de **stress**.

Les sons de l'insécurité ont une fonction plus ou moins indicielle selon qu'ils relèvent de l'un ou l'autre de ces cas de figure. Aux événements indices de la peur, on peut opposer le climat peu indiciel des sons qui favorisent le malaise, dans la mesure où ce n'est pas la contiguïté qui y est privilégiée, mais plutôt

l'empathie qu'ils créent.

Enfin, l'instabilité sonore, là aussi, n'intéresse pas le sujet stressé en tant qu'indice d'une situation, mais suscite des réactions qui ne visent qu'à supprimer le bruit.

Il est difficile de dégager de ces anecdotes, peu nombreuses il est vrai, une matière sonore à tendance anxiogène, à l'exception toutefois des bruits évocateurs de violence ou de mort. De tels sons réveillent, semble-t-il, des angoisses immémoriales. Quant aux bruits technologiques, ils s'avèrent également profondément insécures, et on peut se demander à quel symbolisme ils se rattachent.

Mais il est d'autres sons qui n'ont de valeur insécure que par la projection ou l'anticipation dont ils sont l'objet, et nous pensons au silence, et plus particulièrement au couple silence-petit bruit, toujours synonyme de catastrophe pour l'oreille soumise aux scénarios de la peur.

Ainsi, si la symbolique sonore de la peur s'acquiert, on ne peut cependant nier la résurgence d'un symbolisme archaïque dans les situations de malaise.

Précisons que les trois formes du sentiment d'insécurité définies ici ne s'excluent pas, mais au contraire s'interpénètrent (surtout les deux premières). C'est dans l'effectuation même de ce sentiment que l'une des trois devient prédominante.

3 Scénarios de l'insécurité

3.1. Point de vue méthodologique

3.1.1. Intérêt des extraits de films

Nous avons signalé plus haut que nous pouvions repérer des séquences-types intéressant une étude comme la nôtre dans diverses expressions audiovisuelles, telles que le cinéma, le téléfilm, le spot publicitaire, le dessin animé..., leur degré d'universalité étant variable et susceptible de classification.

Nous avons pensé que prendre en considération la fiction cinématographique pouvait nous faire particulièrement progresser dans notre étude : nous l'avons abordée à travers quelques œuvres, envisagées à la fois dans leur globalité sonore et à travers la spécificité de quelques fragments sonores exemplaires, qui pourraient faire paradigme pour le sentiment d'insécurité. Les films, réduits alors à une succession d'anecdotes fictives insécurisantes, n'en sont pas pour autant négligés dans leur globalité et leur dynamique propre.

Le matériau audiovisuel sur lequel nous nous sommes penchés nous intéressait notamment en ce qu'il était une fiction, s'apparentait au rêve, et faisait apparaître des situations de la vie quotidienne. Il faisait parfois la part belle au monde sonore, parfois moteur de l'action, et outil employé pour déclencher, installer ou interrompre (pour quelques instants...) chez le spectateur malaise, petite ou grande peur, angoisse, ou même épouvante pure.

La séance de cinéma : de la salle au salon

La captivité du spectateur dans l'obscurité presque absolue qui entoure l'écran, les caractéristiques acoustiques de la salle (en général absorption et isolement par rapport au reste du monde) et du signal enregistré et diffusé (à grande dynamique, large bande passante, et spatialisé de façon sophistiquée), ainsi que la culture quasi religieuse du silence chez le spectateur occidental ⁶⁴, contribuent à créer un contexte favorable à l'éclosion du sentiment d'insécurité sous

⁶⁴ En tous cas pour les adultes. Il n'en va pas de même pour les enfants, ni dans les pays latins, où le public participe beaucoup plus activement et bruyamment à l'action, projetée parfois dans des lieux peu orthodoxes, polyvalents ou à l'air libre.

On rappellera encore le rôle joué par la télévision et le cinéma dans l'apprentissage de la peur chez l'enfant. Cet apprentissage est aussi sonore. Il ressurgit chez l'adulte quand l'illustrateur sonore suscite l'anamnèse.

toutes ses formes.

On signalera que les grandes innovations sonores contemporaines au cinéma sont surtout de l'ordre de la puissance de diffusion, de la "fidélité", et de la spatialisation à sources multiples. Des procédés comme le Dolby Stéréo, le THX ou les fauteuils autonomes quadriphoniques ⁶⁵ tendent à envelopper, immerger, submerger le spectateur dans un filet, au cœur d'un réseau sonore, puis puissant, plus ou moins réaliste (nombreuses sont les tentatives pour faire physiquement coïncider l'image et le son). Ils contribuent à le faire régresser dans un confort multisensoriel.

On rappellera la parenté de situation qui existe entre la vision d'un film et l'état de rêve. Un contexte particulièrement favorable à l'éclosion du sentiment d'insécurité est la nuit, l'obscurité, la frange du rêve, quand les sens sont perturbés.

Pour évaluer l'impact de ce style cinématographique, il n'est que d'évoquer les difficultés qu'a un spectateur sensible pour se protéger de l'agression sonore : il se bouche les oreilles, cette protection étant beaucoup moins efficace que celle, plus ou moins réflexe, des paupières, et, s'il le faut, des mains, des bras, ou de l'épaule du voisin, tout comme en situation de répulsion face à un danger réel.

On rappellera ici l'une des thèses modernes sur l'arrivée du son au cinéma (il s'agit ici de la musique), celle de A. KLEINER, cité par M. CHION : "Ce n'est pas parce que le projecteur faisait trop de bruit. C'est parce que, autrement, le public se serait angoissé. L'image sur l'écran, et les conditions de sa projection, étaient insolites. La salle était plongée dans le noir, le spectacle était donné sur une surface à deux dimensions, en noir et blanc. On voyait quelqu'un courir sans entendre ses pas [...]. À la reproduction du réel correspondait, dans un contraste surprenant, un silence anormal. Dans cette situation, la musique devait servir à tranquilliser, à la manière d'un enfant qui siffle dans le noir ⁶⁶."

La musique, libératrice au départ, est devenu un outil comme les autres pour faire peur, le summum ayant peut-être été atteint par B. HERRMANN, dans *Psycho* de A. HITCHCOCK, pour illustrer la fameuse scène du meurtre sous la douche.

La pratique du visionnement des films à domicile, télédiffusés ou lus sur un magnétoscope, privent le spectateur de cette dépendance à l'égard du film et de la

⁶⁵ Un tel fauteuil a été mis au point par Louis DANDREL et Bernard DELAGE dans les ateliers d'Espaces Nouveaux.

⁶⁶ In *Filmkritik* n° 255.

salle de cinéma. Le cadre domestique, familial ou non, est a priori plus rassurant, car plus éclairé et moins isolé acoustiquement, et encore maîtrisable : le film peut être interrompu à tout moment, le son coupé, ou encore la lumière ralumée... Il est généralement encadré par des spots publicitaires qui en limitent la rémanence, la résonance. Il pourra pourtant engendrer chez certains spectateurs un sentiment d'insécurité, qui durera un long moment encore dans la rue, après la séance, ou bien chez soi. Ces perceptions, recherchées par le spectateur, mais bien réelles, s'apparentent à celles que nous pouvons éprouver dans la vie quotidienne. Ainsi, le cinéma nourrit-il sans doute amplement l'imaginaire de l'insécurité.

Le film lui-même

Comment parvient-on à inspirer la peur au spectateur ? Lui montrer des personnages en danger ne suffit pas, il faut encore essayer de le faire participer, de lui transmettre la peur par contagion : c'est le rôle du sonore, de la musique, du verbal, que d'y contribuer.

Il n'est pas question pour nous de nier la dimension visuelle.

L'histoire du cinéma est jalonnée d'exemples où l'impact de l'image "silencieuse" était suffisant ; il n'y a qu'à songer à l'"Entrée du train en gare de La Ciotat" des Frères Lumière, où la peur de l'écrasement par la machine n'était validée par aucun son ; d'autre part des vieux films de mauvaise qualité technique sonore ont toujours autant d'effet sur nous.

D'autre part, à la différence de l'écoute d'une œuvre radiophonique, celle de la bande sonore seule d'un film ne donne pas tous les éléments suffisants pour maîtriser le scénario, à preuve la technique de l'"audiovision", où des acteurs "descripteurs" commentent ou interprètent un film en voix-off pour des spectateurs déficients visuels. Nous n'avons donc pas pu nous départir de certaines références au visuel dans notre approche du sonore.

Nous avons repris la tripartition classique pour parler des bandes-son des films que nous étudierons :

- des **voix** s'y manifestent, verbalement, non-verbalement, ou par leur silence.
- des **bruitages** constituent un univers sonore auquel les personnages sont soumis, ou qu'ils maîtrisent.
- des **effets spéciaux** sonores, et une **musique**, parfois abstraits, souvent arbitraires, mais auxquels notre culture cinématographique nous a habitués, contribuent aussi à créer le sentiment d'insécurité.

3.1.2. Constitution du corpus

Choix des films

Nous avons donc, pour cette analyse, choisi arbitrairement trois films. Il s'agit de "M" (M le Maudit) de Fritz LANG [code M dans l'analyse et les extraits annexés], "The Birds" (Les Oiseaux) d'Alfred HITCHCOCK [code B], et "Le Locataire" de Roman POLANSKI [code L].

Nous nous étions toutefois fixés certains critères :

- leur réputation de films créant le malaise chez le spectateur devait être telle qu'on puisse leur attribuer une valeur exemplaire, voire archétypique en ce domaine.
- ces films devaient avoir été réalisés à des époques différentes : nous présumons que les stratégies du son au cinéma avaient évolué du début du parlant jusqu'à l'apogée du cinéma hollywoodien, puis au réalisme français réalisé en son direct.

Ces trois films nous intéressaient encore en ce qu'ils faisaient différemment appel au bruitage (c'était parfois du son direct), aux voix et sons-off, à la musique de fosse ⁶⁷...

D'autres films auraient bien sûr pu être choisis pour leur évocation directe de l'insécurité urbaine et leur emploi du son pour imposer la terreur, par exemple l'un de ces films qui narre la persécution du protagoniste par un correspondant anonyme au téléphone. Pour des raisons plus techniques, il aurait été également bon d'étudier un de ces films récents qui font appel à des effets sophistiqués de spatialisation ou à des registres fréquentiels inhabituels (notamment aux infrasons).

⁶⁷ Nous reprenons ici les distinctions qu'opère M. CHION entre la **musique d'écran** (justifiée par l'action, in ou hors-champ), la **musique d'ambiance** (un ou plusieurs "solistes" à l'écran sont accompagnés par un orchestre invisible, qui n'est pas obligatoirement off) et la **musique de fosse** (non justifiée par l'action, off) : CHION (M.).-Le Son au cinéma.-Paris : Editions de l'Etoile, 1985.

Choix des séquences

Pour obtenir une grande variété de situations "fictives", nous avons préféré, à l'analyse structurale de quelques œuvres, l'examen de la dimension sonore de plusieurs séquences "à haute insécurité". Ces extraits sont d'une durée souvent comparable au temps propre à l'anecdote (de quelques secondes à quelques minutes). Nous les avons retenus plus ou moins arbitrairement, et, même s'ils apparaissent parfois isolés du mouvement général des films et de leur suspense, nous n'avons pas négligé de les resituer quand cela s'avérait nécessaire.

Les séquences ont été délimitées sans qu'il y ait toujours coïncidence avec les scènes. Elles correspondent à des "fragments", dans le sens de "morceau, d'extension indéterminée, prélevé sur la chaîne filmique ⁶⁸". Elles sont ici tantôt plus courtes, tantôt plus longues que des scènes.

Notre choix de fragments a été guidé par l'impératif suivant : n'étudier que ceux où le sonore intervenait directement pour créer chez le spectateur malaise, inquiétude, peur enfin. Nous avons exclu ceux où il n'y avait que verbalisation du danger. Nous souhaitons en effet étudier la matière sonore elle-même, et non son évocation verbale. Nous nous sommes cependant intéressés d'une part aux traits prosodiques du discours de la peur, comme traits de comportement des protagonistes, producteurs de signification chez le spectateur.

Seule la séquence M7 dans "M" (La solitude sonore de l'assassin) détonne dans la mesure où elle privilégie le discours. Elle aurait ainsi pu être analysée dans la phase précédente de cette étude, mais ce qui nous a intéressés, c'est le mode d'expression de cette "histoire", ainsi que son statut dans la fiction (le héros, Beckert a renoncé au silence et au sifflotement qui le caractérise : il doit verbaliser sa différence).

Ces séquences ont été mises ensuite sous forme écrite et résumée, avec une insistance partielle sur leur dimension sonore.

Nous tenons à signaler qu'une lecture plus profitable de cette partie du rapport devrait être accompagnée par le visionnement ou l'écoute de la bande sonore de ces films.

⁶⁸ BELLOUR (B.).-L'Analyse du film.-Paris : Editions Albatros, 1979.

3.1.3. Analyse des extraits : catégories de dépouillement

Dans un but comparatif, ou pour permettre en tous cas une juxtaposition de ce corpus avec celui des anecdotes, nous avons employé, quand elles étaient applicables, les mêmes catégories et rubriques que pour l'analyse précédente, ce cadre fonctionnant assez bien pour dépouiller les extraits cinématographiques. Il a cependant été nécessaire d'opérer quelques réajustements qui sont expliqués dans ce chapitre. Nous rappellerons ici que, sauf exception, c'est bien le point de vue du spectateur, et non celui des personnages de la fiction, qui est adopté dans notre grille.

1. Contexte général

- lieu

Il s'agit bien sûr de l'espace de la fiction. Outre l'espace diégétique (c'est-à-dire celui de la scène que nous voyons et entendons, in ou hors-champ), nous avons également considéré les lieux immatériaux d'où provenaient voix-off et musiques de fosse : de l'écran, de nulle part, ou de partout (espace non-diégétique).

- temporalité

Au temps propre à l'action décrite peut succéder un "temps-off", correspondant à la voix-off.

- sociabilité

Comme dans l'analyse des anecdotes, cette rubrique permet de saisir les enjeux de l'action.

2. Indications sonores

Il s'agit du plan purement sonore, objectif, tel qu'il est donné à entendre au spectateur, et qui est l'objet de son interprétation. Les éléments sonores sont énumérés chronologiquement.

- matière sonore

Les sons inventoriés dans cette sous-rubrique sont ceux que nous avons repérés dans chaque extrait. Ils ressortissent tous à l'une des catégories de la tripartition voix/bruitages/musique. Les silences de la bande sonore (bruitages ou voix) sont soulignés, ainsi que quelques traits prosodiques de la matière vocale.

Pour quelques extraits, nous avons cité entre guillemets le commentaire fait par le réalisateur sur la matière sonore du film (Hitchcock pour *The Birds*).

- provenance

Nous avons repris ici les notions de "in", "hors-champ", "off" et "voix intérieure", importantes quand il s'agit d'estimer le potentiel de danger d'un son ou d'un groupe de sons.

Les cas où le spectateur connaît la provenance de sons ignorés par les protagonistes, ont été soulignés ici.

- effets sonores

Ils sont énumérés ici comme dans l'analyse des anecdotes.

3. Interprétation perceptive

Tel son sera interprété contextuellement, selon ce que le spectateur a vu/entendu préalablement, mais il y a aussi accumulation de données et attente d'événements : nous ne sommes pas dans le temps quotidien, mais dans le temps, elliptique ou ralenti, et (normalement) fini du scénario cinématographique.

- localisation et situation d'écoute

Les points d'écoute sont parfois multiples à l'intérieur même d'un extrait : par le truchement du montage, le spectateur, doté d'ubiquité, peut être transporté instantanément dans des lieux isolés acoustiquement l'un de l'autre.

- signification

Il s'agit de la signification que le spectateur donne aux sons relevés, selon ce qui a précédé et a lieu à ce moment-là sur l'écran.

- comportement

L'interprétation des sons passe par l'action. Aussi le comportement du protagoniste conditionne-t-il l'interprétation perceptive du spectateur et son identification ou sa distanciation à leur égard. On propose dans cette sous-rubrique un inventaire des conduites et réactions qu'il manifeste. Elles sont sonores (parole, cri, silence...) ou psychomotrices, induites par du sonore (attraction, répulsion, fuite...). Aux yeux du spectateur, les réactions des personnages semblent parfois justifiées par le son de référence, ou au contraire incongrues. Ainsi pourra-t-il réagir comme le protagoniste, mais parfois, au contraire, selon un mode décalé : s'il le voit fuir, il aura

envie de fuir lui aussi, par entraînement, et de façon quasiment psychomotrice, malgré son immobilité. Mais un petit son pourra alerter, voire alarmer, ou horrifier le spectateur, qui en saura alors parfois plus que le protagoniste.

4. Rapport son / sentiment d'insécurité

- statut du son

Le son anxiogène est rapporté à son environnement immédiat, visuel ici, et on recherche s'il est seul en cause dans le déclenchement des sentiments de peur, d'angoisse ou de malaise, ou bien indice redondant d'une situation dangereuse.

- logique

Les éléments relevés dans les rubriques précédentes nous permettent de dégager une succession de causes faisant évoluer le sentiment d'insécurité dans l'extrait étudié rapporté au scénario du film.

△△△△△△△△△△

L'analyse qui suit mettra en valeur les caractéristiques sonores émergentes de chaque film et ne reprendra donc pas systématiquement la grille d'interprétation des anecdotes.

C'est pourtant bien à partir de cette grille et, au préalable, de la sélection de quelques séquences significatives, que nous avons pu organiser notre compréhension sonore des films. Finalement, dans notre démarche et dans la réflexion qui en résulte, nous avons tenu compte du détail, de l'anecdotique, tout autant que du film dans son unité et dans sa progression.

Si l'organisation de chacun des chapitres qui vont suivre est adapté à la matière sonore des films, nous avons cependant privilégié tout d'abord un point de vue transversal, puis un point de vue dynamique.

3.3. Analyse des extraits

3.3.1. Mörder unter uns (M le Maudit) de Fritz Lang (1931)

Les habitants d'une ville allemande sont terrorisés, car un individu (Beckert) y tue leurs enfants. Le sujet du film s'inspire partiellement d'un fait divers, qui avait donné naissance à la comptine chantée en son tout début. Après une succession de crimes, deux justices se mettent à enquêter parallèlement : la police, qui arrête tous les suspects, et une milice manipulée par le milieu qui souhaite retrouver vite le coupable et pratiquer une justice expéditive. Beckert, qui nous est apparu comme un être malade, est repéré par l'air qu'il siffle quand monte en lui la pulsion meurtrière. Poursuivi, puis fait prisonnier, il doit assister à son jugement, sommaire, à la fin duquel l'attend la mort. La police intervient à temps, il sera jugé légalement. Ce film rappelle qu'un tel criminel doit être jugé comme un malade, et donc soigné plutôt que puni. Il veut d'autre part alerter le public du danger que représente le nazisme naissant.

Nous avons retenu 8 séquences de ce film :

M1 La comptine

M2 Deux mères

M3 La voix et l'ombre

M4 L'attente

M5 Le sifflement

M6 Lutter contre la ritournelle

M7 La solitude sonore de l'assassin

M8 Voix d'éveil

Contexte de l'action

L'action du film se déroule dans une grande ville allemande et sa périphérie, vers 1930. Les scènes sont situées soit dans des immeubles collectifs, sur la voie publique, ou encore dans les locaux de la police ou ceux où se réunissent les chefs de la pègre, enfin dans une grande cave urbaine.

La ville vit des heures graves : il y a déjà eu des enfants assassinés, elle s'organise pour éliminer le coupable.

Beckert opère de jour pour trouver ses victimes (sortie des écoles), il est encore repéré dans la journée, mais fait prisonnier et jugé la nuit.

La relation mère-enfant est décrite à plusieurs reprises, ainsi que les relations criminel-société (foule, père) ou criminel-institutions (police, Justice). L'anonymat et la solitude pathologique de Beckert contrastent avec les comportements de groupe des autres protagonistes.

Les sentiments qui nous sont successivement inspirés par ce film sont notamment la peur du crime (sur les enfants), puis la peur des automatismes (de la maladie), le sentiment d'injustice, enfin l'angoisse sur l'avenir.

Une bande sonore sobre

Ce film parlant est bruité sobrement, ou bien des sons plus subtils ont disparu à cause de la dégradation des copies ou de l'emploi de réducteurs de bruit ; l'irruption des signaux "utiles" y est d'autant plus efficace.

Quelques effets électroacoustiques très simples y sont appliqués, comme la réverbération (M1) ou les variations d'intensité marquant l'éloignement (M4). La rareté de leur emploi est sans doute dûe aux techniques de l'époque.

Outre quelques bruitages (circulation automobile, horloges, pas, petits bruits faits par le criminel sur la serrure du grenier avant son arrestation) et deux séquences musicales qui sont confinées aux limites extrêmes du film (générique et derniers plans), la matière principale de ce film est la **matière vocale**, verbale ou quasi musicale (comptine, sifflotements). Le **silence** qui l'espace, ou l'émaille, n'est pas toujours pertinent pour la dramatisation : il n'alimente pas de façon systématique le suspense.

Musique jouée, musique sifflotée

La partition sonore s'articule autour d'un même air extrait de la musique de Grieg pour "Peer Gynt", le drame d'Ibsen. Bref et rare, cet air constitue pourtant dans ce film un **thème** ou un **leitmotiv**, dans la mesure où il est exposé dans le générique (en musique de fosse), puis décliné sous la forme des sifflotements émis par M, lents ou rapides, à cinq occasions. C'est encore la fin de l'air de "Peer Gynt" qui clôt le film (en musique de fosse).

On pourrait se questionner sur les raisons du choix de cet air qui semble tant contribuer à l'établissement du climat d'insécurité dans ce film, puisqu'il est l'indicateur de l'imminence du crime et de la folie de Beckert. Pour M. CHION, ce choix est purement arbitraire : "Ce thème signifie l'envie de tuer parce que c'est celui-là et pas un autre, et aucune analyse de contenu n'en viendra à bout. C'est l'arbitraire, le non-sens initial de cette association, qui la scelle définitivement -et pour cela une seule fois suffit, une seule coïncidence-. En même temps, tout le

monde sait que le thème qu'on a collé sur le destin de M peut facilement s'en envoler et se poser, papillon indifférent, sur le destin de quelqu'un d'autre ⁶⁹."

On pourrait pourtant repérer quelques indices dans le livret du drame de Peer Gynt. D'abord, cet air correspond à la scène du procès d'un héros ⁷⁰. Le spectateur de culture musicale classique devrait donc être ainsi informé, et ceci dès le générique, de l'imminence d'une scène dramatique. On sait d'autre part qu'Ibsen a introduit dans sa pièce des éléments manifestant son mépris pour le nationalisme norvégien, à rapprocher de celui de Lang pour le nazisme. Mais on peut douter de l'efficacité d'un choix musical aussi sophistiqué sur le spectateur moyen.

Mais le seul décalage entre cette musique "**savante**" (même si ses racines sont folkloriques) et la "**bestialité**" et la "**frénésie**" du criminel qui la reprend constitue cet élément incongru qui contribue à nous rendre Beckert plus étrange, plus malade.

On pourra également se questionner sur l'effet du passage de la musique orchestrale off au sifflement in ou hors champ, pendant le film, puis de son retour "en fosse", à la fin du film.

Cet air est répétitif, on peut facilement le mettre en boucle, jusqu'à l'obsession.

Il a plusieurs statuts dans le film :

- Siffleté par le criminel, et partiellement acousmatisé (on l'entend émis par une silhouette [M3]), il est le **révélateur d'un pouvoir** que détient le personnage : marque de sa froideur et de son indépendance, l'air inquiète et fascine, contrastant avec les voix insouciantes des enfants ou l'agitation vocale des mères, de la police, de la pègre (M5).
- Il est également l'**indice de la maladie** de Beckert, qui ne peut s'empêcher de le siffloter. Irrépressible, cet air est une véritable torture pour lui : il essaie de se protéger de ses émissions sonores en se bouchant les oreilles (M6).
- Il est encore sa **marque, sa signature**, il lui colle à la peau tel le "M" qu'on lui applique à la craie sur son manteau. C'est bien cet air qui le désigne, "le montre

⁶⁹ CHION (M.), op. cit., p. 135.

⁷⁰ "Dans le hall du roi de la montagne", où "Peer est accueilli par l'assemblée des trolls confondus par la séduction de leur princesse : à la musique connue, avec ses répétitions de plus en plus frénétiques d'une unique phrase de quatre mesures, s'ajoutent le chœur et plusieurs voix parlées qui réclament à grand cri le sang du héros. Peer marchande avec le roi de la montagne, et, ayant consenti à tous les modes de compromis et à l'hypocrisie des trolls (sans parler du fait de porter une queue), il est accepté comme gendre." Commentaire d'A. BURTON pour la version du Gothenburg Symphony Orchestra and Chorus, sous la direction de Neeme Järvi, Deutsche Grammophon, Polydor International GmbH, Hambourg, 1987, CD n° 427 325-2.

du doigt" (selon les termes de J. R. JULIEN ⁷¹) et le trahira.

Autres éléments musicaux

- Un air traditionnel est joué à deux reprises par les indicateurs sur un orgue de Barbarie. A cet égard, on remarquera que les **musiques mécaniques** in ou off sont souvent associées, dans le cinéma, aux scènes de violence ou de crime. L'effet de symétrie entre la musique de l'**instrument à vent**, mécanique, et le **sifflement irrépressible** et automatique de Beckert, marque l'impitoyable logique du crime, comme celle de la justice. Dans cet ordre d'idées, on rapprochera également la séquence où Beckert s'entraîne à siffloter "son" air de celle où les indicateurs s'entraînent, l'orgue mal joué grinçant insupportablement et acquérant alors toutes les caractéristiques d'un sifflement humain, avant de s'accorder enfin.
- Un autre air, probablement extrait de Peer Gynt, est sifflé par les miliciens quand ils entreprennent la traque de Beckert, retournant ses armes contre lui, à bon escient : au sifflement maladif du criminel répond le sifflement stratégique des poursuivants. Alors que le sifflement, unique, de Beckert était centrifuge, leurs sifflements simultanés ou successifs sont centripètes et le cernent.

Voix et registres

Les voix enfantines

On les entend surtout dans la **comptine**, dont le contenu décalé, horrible et prophétique, est énoncé, au début du film, par une petite fille, malgré l'interdiction d'une mère (M1). Les mères redoutent autant ces jeux sonores, dont le contenu morbide et la vocalisation (en rotation) pourraient attirer le malheur comme par sympathie, que l'absence de manifestation sonore des enfants, qui serait la marque de rupture du lien, du contrôle acoustique sur eux, qui indiquerait leur éloignement ou leur enlèvement. On pensera ici à la réflexion de G. DELEUZE sur la "ritournelle" et son emploi par l'enfant pour conjurer la peur ⁷².

⁷¹ "La musique devient [...] la chair des héros : elle les accompagne ; elle est leur mémoire sonore, leur logo ou leur emblème, en même temps que le signal de leur présence ou de leur absence. [...] Le thème de Peer Gynt, sifflé par "M le Maudit", [montre] "du doigt" l'ombre du sadique." JULIEN (J.R.).-Fonction emblématique de la musique de film.-Paris, p. 32.

⁷² "[...] Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant. Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée [...]"

On opposera la voix fraîche, franche et naïve d'Elsie répondant à la **voix de Beckert**, surprenante, puisqu'elle aussi dotée de caractères enfantins (M3). Elle n'est pas, en soi, une voix qui fait peur. Parfois maniérée, souvent aiguë, est-elle indice de la perversité du personnage ? Accompagnée par le tic du sifflotement, elle manifeste l'absence de maîtrise sur son propre corps, et entraîne notre commisération.

Pendant le procès, les traits prosodiques de sa voix hystérique manifestent bien sa douleur, sa cruauté, et la terreur qui s'empare de lui.

La voix de la mère

Les voix enfantines de la première scène sont interrompues par celle, castratrice et apparemment puissante, d'une mère. Les scènes suivantes démontrent le contraire : appels angoissés et suppliants, pathétiques, alarmants et inefficaces pendant l'attente (M2 et M4), vociférations hystériques pendant le procès de Beckert (M7).

Il n'en est pas de même pour la **voix-off finale** (M8), accompagnée par l'air de Grieg : maternelle, elle est aussi ferme et omnisciente, et par là inquiétante. Elle laisse prophétiquement planer la menace sur les enfants, la société et nous-mêmes, au-delà du temps du film, qui reste semi-ouvert, et devient exemplaire.

Les autres voix

Les autres personnages (policiers et truands) sont caractérisés par leurs voix souvent criées et d'un débit rapide, qui font contraste avec la voix douce et calme de Beckert au début du film, quand il aborde les enfants. La brutalité des méthodes nazies nous est montrée dans la scène de la torture du gardien par les miliciens : un grand silence, puis le cri de leur victime, manifestent leur cruauté.

A la recherche et à l'écoute des indices

Alors que les policiers font leur enquête classique, la pègre bénéficie de l'assistance du marchand aveugle, et, grâce à lui, mène une enquête sonore. Il joue le rôle de **mémoire sonore** et d'**oreille "juste"** : dans sa "voyance", c'est lui qui isolera dans l'environnement sonore un sifflotement incongru, puis reconnaîtra la voix de Beckert, lors du procès ; son oreille fidèle ne supporte pas les fausses notes quand on joue mal et faux de l'orgue de Barbarie, il bouche ses

DELEUZE (G.).-Mille plateaux.-Paris : Editions de Minuit, 1980, p. 382.

oreilles, ainsi que Beckert qui ne supporte ni ses voix intérieures, ni leur évocation, ni les vociférations des mères courroucées.

Si l'oreille du marchand aveugle guide les miliciens, l'écoute des mères n'est pas aussi précise. Elles se trompent sur le sens qu'il faut accorder à certains sons : ainsi l'une d'elles croit identifier la galopade de sa fille dans l'escalier, alors que ce sont ceux d'enfants voisins ; les coups frappés à la porte ne sont pas les siens non plus, mais ceux du facteur...

Les indices sonores jouent dans ce film le rôle qui leur est classiquement dévolu dans le genre policier, puisqu'ils rendent possible la localisation et l'arrestation de Beckert. Les petits bruits insolites qu'il fait sur la serrure du grenier où il s'est réfugié le dénoncent auprès de ses poursuivants.

Le sifflement, une clé structurelle

La bande sonore de ce film est d'une grande sobriété, mais le film est à plusieurs reprises structuré par du son : le sifflement de Beckert annonce le début d'une crise et le crime qui s'ensuivra, puis le trahit, de même que les petits bruits permettent son arrestation.

Annoncée par la comptine initiale, la menace que représente le sifflement était d'abord acousmatique, puis elle a pris corps dans un personnage détraqué pour enfin se dénouer et prendre sens. Hors-champ et encore méconnu dans une première phase de ce film (que nous pourrions arrêter juste avant le meurtre d'Elsie), le sifflement n'acquiert une valeur indicielle effective qu'après le crime (jusqu'à l'arrestation).

Dans la scène finale du procès, le discours de Beckert, soumis à ses pulsions, nous rend le personnage compréhensible. Nous pouvons dire qu'au sifflement concret se substitue le métalangage sur la pulsion sonore, et qu'à la peur concrète succède la peur évoquée.

3.3.2. The Birds (Les Oiseaux) d'Alfred Hitchcock (1963)

Pour se venger élégamment de la plaisanterie que l'avocat Mitch Brenner lui a faite, Melanie Daniels se rend chez lui, sur la côte californienne, pour lui rendre la pareille. Son arrivée coïncide avec les premières attaques isolées, puis organisées, que les oiseaux, devenus agressifs, espèce par espèce, puis toutes espèces confondues, lancent contre les héros et la communauté villageoise. Le film s'achève sur une vision apocalyptique qui laisse présager la difficulté que les hommes auront pour se défendre contre ces oiseaux et restaurer un équilibre écologique perturbé.

Dans ce film à grand suspense se succèdent les séquences narrant l'évolution des relations entre Melanie d'une part, et Mitch, sa mère, sa petite sœur et son ex-fiancée d'autre part. Ces séquences sont brutalement interrompues par plusieurs attaques des oiseaux où les villageois montrent leur impuissance et leur désarroi.

9 séquences ont été analysées :

B1 Bons et mauvais sifflements

B2 La nuée de moineaux

B3 Le bec cloué

B4 Ecole et à cris

B5 Hébétude

B6 Attaque coupée

B7 Attaque acousmatique

B8 Attraction et étouffement

B9 Ne tirez pas sur l'ambulance !

Contexte de l'action

Ce film se déroule dans une grande ville (rue, magasin, hôtel), puis dans un petit village de la côte, ses espaces publics (rues, cabine téléphonique) et ses commerces (bazar, bar), et dans des fermes ou des maisons isolées. On notera l'importance des scènes en terrain dégagé, là où les hommes sont le plus vulnérables aux attaques (la traversée de la baie en canot à moteur par Melanie, de l'école isolée jusqu'au village, la maison des Brenner...). L'action se situe à des moments banals (sortie de l'école, fête d'enfants...), tantôt le jour, tantôt la nuit. Les relations entre les personnages principaux sont en pleine évolution :

Melanie et Mitch tombent amoureux. D'abord rejetée par la mère de ce dernier, elle est enfin acceptée. Une sociabilité de crise se met en place dans le village lors de l'attaque en plein jour.

Puissance sonore

Ce film est intéressant pour nous, en ce qu'il ne contient aucune musique proprement dite.

Ce sont notamment des cris, chants et bruits divers d'oiseaux (dont les mystérieux "love Birds") qui y ont été organisés selon une véritable partition, à la manière d'un thème ou d'un leitmotiv. Malgré leur timbre nasillard et distordu, ces sons animaux sont musicaux dans leur agencement, leur rythme, leur transformation à l'intérieur d'une même séquence.

Ils alternent avec :

- les manifestations vocales des protagonistes : de la trivialité jusqu'au chant, du silence passif (attente silencieuse) ou actif (aphonie) jusqu'au hurlement ;
- les silences de l'environnement ;
- des sons d'explosions diverses ;
- des sons mécaniques et technologiques.

Matière sonore des oiseaux

Dès le générique du film (B1), la tension est implantée : sons discordants, criards, cacophoniques et inhabituels dans la mesure où un générique est généralement musical ; ici, on se sent d'emblée sous la menace.

Les cris de ces oiseaux qui grignotent les caractères du générique, sont d'abord **hors-narration** (dans l'espace et le temps propres du générique). Ils y sont rapidement introduits, dès la première séquence, puis on les installe hors-champ, jusqu'à la première agression.

Hitchcock a distillé au compte-gouttes leurs cris d'oiseaux isolés hors-champ chaque fois que les personnages se trouvaient à l'extérieur, quelques instants avant les attaques. Nous n'avons pas entendu ces cris lors d'une première écoute de la bande sonore. C'est donc de façon presque infraliminaire que le climat menaçant du générique est rappelé, par petites touches successives, comme le ferait un leitmotiv, alors que les personnages sont tout à leurs affaires passionnelles. Par exemple, dans la scène de la traversée de la baie, on peut entendre à plusieurs reprises des cris de mouettes ou de corbeaux : Melanie est donc comme sous **surveillance sonore** : elle a déjà affaire à des **ennemis acousmatiques** -invisibles et discrètement sonores-.

Pour réveiller la **zoophobie** qui sommeille en nous, on a fait appel à des sonorités multiformes correspondant au mélange monstrueux des cris de toutes les espèces réunies, dans toute l'étendue du spectre, irruptive, puissante et ricannante.

Répulsifs, stressants et enveloppants, les cris que poussent les oiseaux sont ceux du "**mobbing**"⁷³ (contre-attaque consistant à harceler les prédateurs extra-spécifiques pour les repousser loin des nids).

HITCHCOCK a pris quelques licences poétiques, comme celle de ne pas faire crier les oiseaux au début de leur attaque (B8), de ne pas nous faire entendre leur approche discrète (B4) ou de faire se côtoyer plusieurs espèces, ce qui n'existe pas, nous rappelle l'ornithologue du film.

Les cris des oiseaux proviennent de l'espace in ou hors-champ, parfois depuis des lieux insolites : dans le générique (B1) et dans la scène qui suit l'explosion de la station-service (B5), le son et l'image proviennent de la masse des oiseaux en plein vol, d'"**en-haut**", selon une perspective plongeante sur ce qui se passe "ici-bas". Ces cris des oiseaux marquent leur **domination** sur les villageois, surtout lorsque l'on constate leur capacité à en user de façon contrôlée, réservée (grand silence lors de l'attente de Melanie près de l'école [B4], puis dans la scène de la mansarde [B8], enfin dans la scène finale [B9]).

HITCHCOCK nous égare à plusieurs reprises :

Dans la séquence B1, les cris d'oiseaux sont variés et polysémiques, ils proviennent soit de "méchants", soit de "bons" oiseaux (présents eux aussi dans le générique), ou même des hommes qui les imitent dans leurs rites de séduction. La menace "plane" pourtant.

Certains signaux sont mystérieux et ambigus, comme les pépiements insignifiants et plus mélodieux des "love Birds", ces discrets oiseaux auxquels on est tenté d'attribuer un rôle important. Cette référence aux "bons" oiseaux du film qui signalent à leurs maîtres l'imminence d'une attaque (B2) nous rappelle aussi que tous les oiseaux ne sont pas dangereux, ou que ce que nous avons vu est impossible ou accidentel. Ils ne sont peut-être en fait que des "faux implants", destinés à nous distraire.

Langage trivial et langage impuissant

⁷³ Terme emprunté à l'éthologie animale. Cf. LORENZ (K.).-L'Agression.-Paris : Champs/Flammarion, 1977, pp. 32-35.

Dans les séquences où le verbal prédomine, il est insignifiant, badin, même entre deux attaques des oiseaux, et par là décalé, incongru par rapport à la menace "réelle" qui plane sur les protagonistes et sur le spectateur (détente, distraction).

Dans ce film, on peut noter une **défaite** quasi permanente **de la parole**, pour communiquer ou exorciser l'horreur. On pallie son inefficacité par le **cri**, le **silence**, le **geste**. Et généralement, dans ce film, toute distraction est mortelle.

À plusieurs reprises, cris d'enfants et cris d'oiseaux sont superposés et semblent s'imiter mutuellement : à l'attaque et aux cris de guerre des uns correspondent la panique et les cris d'affolement des autres.

Les formes du silence dans The Birds

• le **silence distrait** ou **crispé** précède, accompagne ou suit dans ce film les scènes dramatiques : il est parfois total, vrai "blanc" sonore, d'une durée étonnamment longue : plus d'1' pour que la mère Brenner découvre le cadavre de son ami (B3), 2'30" d'approche silencieuse des oiseaux autour de l'école, sur fond lointain de chant des enfants (B4), 13" de silence total avant la galopade des enfants et l'envol des oiseaux (B4), plus de 2' pour la progression de Melanie vers la mansarde (B8), et les nombreuses séquences où la nature est monstrueusement silencieuse.

Ce silence marque l'angoisse des protagonistes, leur attention vers des indices de présence des oiseaux, réels ou imaginaires. Il est aussi parfois indice de leur distraction.

Volontaire ou involontaire, il montre leur difficulté, voire leur incapacité à communiquer (B5, B6, B7, B8). Melanie n'ose pas user vraiment de sa voix pour réveiller Mitch le protecteur..., puis elle réagit à l'attaque des oiseaux dans la mansarde par un babil inefficace (B8).

Nombreuses sont les scènes où, au moment de la résolution d'un suspense, les protagonistes tentent de hurler, mais leur voix s'étrangle ; pire, elle est niée dans le mixage : à grand cri, petit effet. Ainsi, dans la séquence B5, la version originale marque fortement l'effet d'atténuation de la vitre (ce n'est pas le cas de la version française, qui amenuise cet effet : erreur d'interprétation de la part du mixeur ?).

La scène finale est une scène de **quasi-silence** où la menace de rupture d'un équilibre précaire est rendue à l'aide de petits cris très brefs de quelques oiseaux agressifs, qui rappellent ceux des attaques précédentes : de façon quasi pavlovienne, nous craignons comme Melanie que les événements ne se répè-

tent.

Les sons explosifs

Les hauts niveaux sonores des séquences d'attaques des oiseaux sont accompagnés par des sons explosifs, l'explosion étant en général associée à la violence ou à la guerre : explosion de la station-service (B5), éclatement du vitrage de la cabine téléphonique (B6), de la vitre chez les Brenner (B7). Le sentiment de perte atteint alors son summum, et les personnages sont terrorisés.

Les sons mécaniques et technologiques

Ces sons, normalement ronronnants et rassurants, sont ici irréguliers et traduisent l'émotion des hommes et le dérèglement du monde : les moteurs des véhicules s'étouffent, hoquètent et cliquettent (hors-bord, voiture de Melanie, camionnette de la mère Brenner), comme s'ils tremblaient face à la menace animale.

Les protagonistes (Mitch, Melanie) recherchent encore cette stabilité dans l'écoute rassurante et ombilicale de la radio (dans la maison, dans la voiture), mais la voix-off de son speaker méconnaît ou minimise l'ampleur des attaques, d'où la participation du spectateur à l'isolement des héros.

La dynamique, la puissance et la distorsion sonores

On repère dans ce film l'alternance de trois types de séquences :

- des séquences de vie quotidienne ou d'attente silencieuse des attaques (**détente** plus ou moins prononcée) ;
- des séquences sonores de **crise**, très animées : **cacophonie** de cris, humains et animaux, parfois accompagnés par les **sons explosifs**.

Dans d'autres cas, à l'intérieur d'une même séquence nous est montrée la mesure quantitative entre les cris des oiseaux -ou des explosions qu'ils provoquent- et celle de leurs victimes (les faibles exclamations que pousse Melanie pendant l'explosion de la station-service dans B5, son babil pendant son agression dans la mansarde dans B8).

Puisque les oiseaux choisissent les moments où ils attaquent, cette alternance manifeste leur domination. Elle est opposée à l'insouciance ou à l'inefficacité verbale et physique des villageois.

- les séquences de transition, où un indice sonore isolé, puis un silence plus ou moins profond, nous tiennent en haleine avant le drame (**compression**).

Il va sans dire que l'écart dynamique entre ces séquences est élevé, car, comme

nous l'avons vu, on y a employé des **silences anormaux**, de durée variable (du shunt de moins d'une seconde jusqu'au "blanc" de plusieurs dizaines de secondes), suivis par des **cris** puissants et saturés, dont l'**irruption** force à la répulsion physique, ou fait tout du moins sursauter.

Les cris des oiseaux sont souvent **filtrés** par des **matériaux** (souvent le verre et le bois) qui peuvent **se rompre** à tout moment : vitres de la maison (B7), de la voiture (B4), de la cabine téléphonique (B6), capote de la voiture (B9), portes et volets... (B7).

De la même façon sont **atténués**, voire **gommés**, les cris des protagonistes : vitre du bar dans la scène de l'attaque du village (B5), cabine téléphonique, véritable cage de verre pour Melanie, ou porte dans la scène de la mansarde (B7).

Dans deux séquences, le spectateur est alerté par le son de l'existence d'un danger, et ceci avant les personnages : le chuintement de l'essence qui s'échappe, filtré par la baie (B5), et le petit son "provenant d'en-haut", si on suit le regard de Mitch (qui n'en tient finalement pas compte), qui annonce l'attaque de Melanie (B7).

Ces longues séquences d'attaque, à la mesure de la préparation, de l'attente ou de la distraction des protagonistes, semblent entraîner la **saturation**, l'épuisement des forces et le **stress**, tel celui de Melanie dans la mansarde (B8).

Comme dans M, on pourrait parler ici de **symétries** : pendant que les enfants chantent leur chanson d'amour accumulative, les oiseaux s'accroissent, et il y a démesure et **décalage** entre la menace et le chant (B4).

La perception sonore des personnages intensifie ou freine la dramatisation : ils entendent mal, ou sont distraits et n'accordent pas l'importance nécessaire à un son, ou encore ils l'entendent trop tard.

Le point de vue du concepteur

HITCHCOCK a demandé au musicien B. HERRMANN⁷⁴ sa collaboration. En tant que "supervisor", celui-ci a fait appel aux sons naturels ou électroniques, ou encore aux sonorités inhabituelles des instruments de l'orchestre. On pourra se reporter aux propos du réalisateur. À propos de la séquence B3 : "Nous faisons vraiment quelque chose d'expérimental avec tous ces sons authentiques que

⁷⁴ B. HERRMANN a réalisé entre autres la musique de nombreux films d'Hitchcock (notamment celle de Psycho), ainsi que celles de plusieurs films de Welles. On se reportera à l'intéressant ouvrage de BRUCE (G.)-"Bernard Herrmann film Music and Narrative.-Ann Arbor : UMI Research Press Studies in Cinema, 1982.

nous stylisons ensuite de manière à en extraire plus de drame ⁷⁵. Plus loin, à propos de la séquence B8 : "[...] Nous avons beaucoup de sons naturels, des mouvements d'ailes, mais nous les avons stylisés pour obtenir une plus grande intensité. Il fallait obtenir une vague menaçante de vibrations plutôt qu'un son d'un seul niveau, afin d'avoir une variation à l'intérieur de ce bruit, une assimilation du son inégal des ailes. Naturellement, j'ai pris la licence dramatique de ne pas du tout faire crier les oiseaux [...] Je voulais obtenir un son qui signifierait la même chose que si les oiseaux disaient à Melanie : "Maintenant nous vous tenons. Et nous arrivons sur vous. Nous n'avons pas besoin de pousser des cris de triomphe, nous n'avons pas besoin de nous mettre en colère, nous allons commettre un meurtre silencieux."" Enfin, à propos de la séquence finale (B9) : "[...] J'ai demandé un silence, mais pas n'importe quel silence ; un silence électronique d'une monotonie qui pouvait évoquer le bruit de la mer entendu de très loin. Transposé en dialogue d'oiseaux, le son de ce silence artificiel veut dire : "Nous ne sommes pas encore prêts à vous attaquer mais nous nous apprêtons. Nous sommes comme un moteur en train de démarrer." [...] C'est cela que l'on doit comprendre avec des sons assez doux, mais ce murmure est tellement fragile que l'on n'est pas certain de l'entendre ou de l'imaginer."

HITCHCOCK, on le voit, a **stylisé** les sons, il a aussi voulu les doter de "**vitalité**" : ils évoluent, comme des **vagues** sonores. Ainsi en est-il dans le générique (B1), où les cris des espèces se succèdent comme dans un "tuilage" musical, et annoncent la structure du film.

C'est aussi le cas pour le bruit du moteur de la camionnette (B3) : "[...] Je dois montrer maintenant une camionnette en proie à des émotions. Non seulement l'image, mais également le son doivent entretenir cette émotion ; aussi, ce que l'on entend n'est pas un simple bruit de moteur, mais un son qui est comme un cri, comme si la camionnette poussait un cri."

Cacophonie animale contre impuissance silencieuse

Alors que nous avons repéré dans la matière sonore des oiseaux une rythmique interne ondulatoire, sous forme de vagues, le film, lui, se développe selon un rythme en dents de scie. Succèdent en général aux **sons de la vie quoti-**

⁷⁵ Entretiens HITCHCOCK-TRUFFAUT, édition définitive.-Paris : Editions Ramsay, pp. 252-254.

diene, un **indice sonore irruptif**, puis un **silence** dramatique, avant une **crise** au cours de laquelle se mixent les pitoyables essais de communication des protagonistes (hurlements, mutisme ou quasi-mutisme) et la cacophonie des oiseaux, et le retour à la banalité sonore quotidienne

Cette boucle sonore s'interrompt dans la scène finale, où les oiseaux réservent leur pouvoir sonore : ils se permettent d'être silencieux après la démonstration de leur puissance.

Ce film fantastique tente de nous communiquer la peur d'un dérèglement universel qui se manifeste ici par les sons des oiseaux agresseurs. Ces sons réveillent en nous une zoophobie qui, paradoxalement, culmine dans le quasi-silence de la victoire.

3.3.3. Le Locataire de Roman Polanski (1976)

Ce film d'"atmosphère" raconte l'installation de la psychose chez un être complexé, Trelkowski, nouvel occupant d'un appartement dont l'ancienne locataire vient de se suicider. Il se sent persécuté par ses voisins qui lui reprochent les bruits qu'il produit chez lui, et aussi poussé, quand montent en lui schizophrénie et paranoïa, à s'identifier à l'ancienne occupante des lieux, voire à l'incarner : notamment en en prenant la voix, les gestes, l'apparence, puis en se suicidant comme elle, au même endroit qu'elle.

La scène finale à l'hôpital est en symétrie avec l'une des toutes premières, mais, cette fois, le héros, agonisant et totalement possédé, se voit face à un double de lui-même, qui se comporte comme s'il se trouvait face à la femme morte depuis.

Le retranchement de ce personnage croît avec les difficultés qu'il rencontre dans sa vie de voisinage : racisme, différences sociales et différences d'âge. Le moteur des mesures de rejet dont il est victime est presque exclusivement le bruit qu'il produit, par nécessité (vétusté de l'équipement du logement et de son isolation phonique), par maladresse gestuelle ou tactique par rapport à ses voisins, ou à l'occasion de ses crises de démence. C'est encore le bruit que produisent les autres locataires (ou les cambrioleurs de son logement), dont il est tenu pour responsable. Il déclenche inévitablement des réactions sonores de son entourage (coups portés au plafond ou au mur), et même une pétition contre lui.

On a étudié 7 séquences de ce film :

L1 Hurlements à l'hôpital

L2 Le sermon

L3 Fin de soirée chez Trelkowski

L4 Vrais ou faux sons ?

L5 Cambriolage

L6 Le spectacle

L7 La voix de la sirène

Contexte de l'action

L'action se déroule à Paris, dans un quartier sans attrait où semblent dominer les retraités : dans l'appartement du héros, en habitat collectif, et aux alentours (cour et escalier, porche et loge de la concierge, logement voisin), dans divers lieux publics (hôpital, rue, église, café...), ainsi que chez ses amis (collègue, ami

de Stella, Stella) ou voisins.

Les problèmes de voisinage, de même que les hallucinations de Trelkowski, se déclenchent la nuit.

Le héros, parfois pitoyable, a des relations difficiles avec toutes les personnes qu'il rencontre, amis, collègues ou voisins : de la timidité jusqu'à la répulsion et l'agressivité.

Audition subjective

La matière qui nous est donnée à entendre est le rendu subjectif de ce que perçoit le héros que nous ne cessons de suivre, parfois en caméra subjective, dans ses moments de lucidité jusque dans ceux de sa folie de plus en plus avancée.

Elle est composée essentiellement de deux masses qui se succèdent ou se superposent. • L'une est composée par des sons directs ou bruités, réalistes, parfois hyperréalistes, comme ceux qui font partie de l'univers de l'**obsession sonore**.

• L'autre est de l'ordre du musical et des effets sonores ; plusieurs thèmes se relaient et traduisent le calme, le malaise ou la folie du héros.

Par le son, on est donc en prise directe avec le mental de Trelkowski, et on assiste à sa dégradation, jusqu'au suicide. Par ailleurs, la fragilité et la maladie du héros se manifestent par des symptômes sonifères évolutifs (gaucherie verbale, gestuelle et transformation de la voix).

Musiques du film et dynamique

Dès le générique sont annoncés les grands thèmes qui seront développés dans le film :

• Le thème de la "**normalité**", de l'**"équilibre intérieur" réel ou factice**, toujours précaire, précédant une hallucination et recouvert in extremis. Mélodie douceâtre, où se détachent clarinette et violons, on lui associe vite la morosité et le décalage du héros ; puis sa répétition devient obsession. Vers la fin du film, le thème change de statut : il traduit l'état narcosé de Trelkowski sous les calmants qu'on lui a injectés de force après son accident, puis à l'hôpital (L7). Dans cette scène, le thème est interrompu par son hurlement (retour à la triste réalité).

• Le thème de la "**fascination**", de l'**"attraction"** : mélodie dans le registre grave, jouée par des cordes et un instrument soliste (un orgue de cristal), ce thème intrigant culmine en un point d'orgue, puis s'étire en nappes, avant un nouveau développement de la mélodie, transposée ou non, puis la fusion dans les deux autres thèmes.

• Le thème de la "**possession**", de la "**répulsion**" : il s'agit de nappes complexes qui traduisent le malaise du héros confronté à son dédoublement. Réalisées à partir des sons d'une vraie répétition d'orchestre, et jouées glissando ou staccato par des violons, ces nappes durent parfois plusieurs minutes. Ce thème est le seul des trois qui contienne des sonorités agressives qui jouent avec les nerfs du spectateur : sons transitoires, vibrato, stridences, ainsi que dissonances et intensité de plus en plus prononcées au cours du déroulement du film.

La scène de répétition et d'accord des instruments de l'orchestre (L7), inventée par Trelkowski dans son délire avant de sauter dans le vide, explique l'origine de ces sonorités. Le suicide auquel il se croit acculé se devait d'être mis en scène, au moins dans son imagination. La musique, alors, cesse d'illustrer seulement les sensations de Trelkowski, est partiellement désacousmatisée (on entrevoit les instruments) et devient "musique d'ambiance". Mais sa relation avec l'image est floue, pas vraiment synchrone, à l'instar de l'état perturbé et de l'écoute défectueuse du héros. On pourra comparer le premier saut dans le vide, précédé par ce thème et suivi par l'éclatement de la verrière, avec le second, accompagné des seuls cris horrifiés des voisins, et dépourvu de toute sonorité de verre, la verrière étant déjà brisée.

Des sonorités stridentes -verre frotté, cordes dans le médium-aigu (L2)- alternent avec des sonorités graves (cordes, musique enregistrée ralentie), nappes et séquences "staccate". On notera aussi l'emploi fréquent du vibrato plus ou moins rapide et des dissonances, sans doute pour exprimer malaise et répulsion (L3). Des variations de tempo permettent d'adapter les thèmes musicaux à l'action du moment.

Ces thèmes démarrent, changent, s'interrompent quand un signal, souvent sonore (grincement, coup à la porte [L4], bris de vitre, voix dans la cour, éclatement de la verrière [L6]), déclenche chez le héros un changement d'état intérieur : début d'hallucination, ou bien retour à la réalité. Cette musique est donc bien une musique intérieure et subjective.

Les autres musiques du film

A la différence des musiques subjectives précédentes, celles-ci illustrent une sociabilité "normale", celle de l'entourage du héros.

- les **musiques "à la mode"**, in ou hors-champ, provenant du poste de radio

nasillard ou d'une chaîne hi-fi : c'est la musique de danse chez l'ami de Stella, ou bien celle que le héros diffuse chez lui, lors de son entrée dans le logement (la seule musique qu'on y entende jamais qui ne soit pas une musique "intérieure", et son écoute constitue l'un des rares comportements "vitalistes" du héros), ou pour la pendaison de crémaillère (L3).

- la **musique militaire** qu'un ami nostalgique de l'armée utilise pour déranger et humilier son propre voisin, et qui rend plus manifeste la timidité et le décalage de Trelkowski, ici simple témoin de la cruauté des "autres".

Hyperréalisme sonore

Bruts ou manipulés, les sons triviaux employés dans ce film créent un climat sordide chez Trelkowski. Dans son logement vieillot, mal entretenu et mal isolé phoniquement, on entend une multitude de petits sons très émergents : bruits de cavitation des canalisations, vibration des murs, goutte-à-goutte du robinet qui fuit, chasse d'eau qui fuit dans les toilettes de l'étage, musique émise par le vilain petit poste de radio, tic-tac du réveil, grincements du parquet et des portes ; ou encore, à l'extérieur : bruit de circulation et grondement de la benne à ordures, grincement du store du café, vicieusement engendré et entretenu par le patron, sons d'une vaisselle qui semble être faite dans une eau visqueuse (au café). Dans certaines scènes, la "mise en avant" de ces sons est prononcée, et leur rythmique obsédante (réveil, goutte d'eau...). Ces sons de la vie quotidienne persécutent même le héros jusque dans l'appartement de Stella où il s'est réfugié (tic-tac, coups de sonnette et à la porte).

Cet hyperréalisme sonore se manifeste encore dans le traitement concret des bruits corporels, très présents ici (respiration, déglutition, etc.).

Certains de ces sons sont bien réels. Mais l'hyperréalisme du film va jusqu'à nous donner à entendre les sons imaginaires hallucinés par Trelkowski : les voix dans la cour et le piétinement des voisins contre la porte, dont il se protège en y plaquant une armoire ; la vitre brisée par une main imaginaire, qu'il repousse à coups de couteau, brisant cette fois bien réellement la vitre, etc.

Voix du film : transformations

Timide et hésitant, Trelkowski inquiète le spectateur : de même que Beckert (M) sifflait sans retenue, lui pense tout haut (chez lui). Tous deux ont des "**fuites**"⁷⁶ ; ils ne contrôlent pas leurs orifices sonores.

⁷⁶ Cf. l'article de LECOURT (E.) L'Enveloppe musicale in Enveloppes psychiques, sous la direction de ANZIEU [D.].-Paris : Dunod, 1985.

Les problèmes de langue de Trelkowski et ses réactions à la voix des autres rappellent son origine étrangère, sa mauvaise intégration, son sentiment de persécution : il fait par exemple un bond à la première parole que lui adresse Stella à l'hôpital (L1).

L'être discret et silencieux du début du film manifeste ensuite sa personnalité et son existence en haussant la voix d'un ton : il lance cris et invectives contre ceux qui l'entourent (ses amis, l'automobiliste qui l'a renversé, ses voisins qui lui prêtent secours après sa tentative de suicide).

Il déroute aussi quand, possédé, il adopte la voix d'une femme.

Le comble de l'horreur réside dans la scène finale où le héros édenté et mourant sur son lit d'hôpital pousse un **hurlement** fort semblable au son alarmant d'une **sirène** (L7). Le langage ne lui est alors plus d'un grand secours : les paroles s'étouffent dans sa bouche démolie (L6).

Par delà son contenu verbal, cette scène est intolérable : le héros peut se voir et s'entendre parler. Comme dans un cauchemar, il s'est dédoublé et se trouve face à lui-même. Un peu avant, il avait tenté, malgré son travestissement, de rappeler sa véritable identité masculine dans un hurlement existentiel, le vocal et le visuel se contredisant alors.

Les autres voix du film s'opposent à la sienne : hostiles ou non, mais fermes, elles marquent toutes l'intégration sociale de leurs porteurs.

Maladresse sonifère

Le malaise de Trelkowski se manifeste **verbalement** (difficultés avec la langue française, bégaiement, timidité), mais aussi **gestuellement** : sa gaucherie, les bris involontaires d'objets sur le sol, ses actes aberrants, souvent produits la nuit, engendrent du bruit. Cette maladresse est cauchemardesque, car tout effort pour éviter ses conséquences semble voué à l'échec (L3).

Hyperacousie et mauvaise écoute

Le malaise est notamment engendré par la difficulté que nous avons, comme le héros, pour localiser la provenance de certains sons, et à les interpréter justement (L4). On est amené à se demander si ces sons subjectifs sont perçus ou imaginaires (coups à la porte, éclatement de la vitre, voix dans la cour...).

Pour nous laisser supposer que la paranoïa de Trelkowski croît avec le rejet que fait le voisinage de tous les bruits qu'il commet, on a accordé une grande importance aux sons de l'habitat : grincements même minimes du parquet, rendant

l'**auto-contrôle** des sons totalement indispensable et invivable (marche à pas de loup suivie inmanquablement par une chute d'objet, par exemple). Le son direct qui a été choisi est parfois doté d'effets électroacoustiques, notamment de réverbération "à ressort" ou naturelle, sur les pas et les voix.

À la suite et à l'instar de l'intrusion physique des voleurs chez lui, Trelkowski subit l'**intrusion sonore** de multiples voisins qui, en frappant aux cloisons et au plafond, l'encerclent injustement, contribuant ainsi à la montée en lui de la paranoïa (L5).

Les matériaux sonores insécurisants

Dès le début et pendant tout le film, le thème du **verre** est omniprésent dans la musique et dans les bruitages.

On notera que le générique (tel le "teaser" des téléfilms, bref résumé ou extrait d'un moment fort) fait appel aux sonorités d'un orgue de cristal pour évoquer le **verre sous tension**, et annoncer la violence du film, les blessures, et la mort "éclatante" du héros.

De surcroît, ce générique est interrompu par les **coups** bien matériels que porte Trelkowski **sur le carreau** de la loge de la concierge ; ils déclencheront d'ailleurs les **abolements** d'un chien annonceurs du caractère peu affable de sa maîtresse.

D'autres matériaux sont repérables dans ce film :

- le **bois**, matière vivante qui se manifeste par des grincements (portes, armoires, escaliers) ;
- l'**eau**, doublement présente : dans les bruits glauques de cavitation, indices d'une mauvaise qualité d'habitat, et dans les sons de pluie et d'orage, qui font sonner l'espace, valident ses limites (fenêtres, pavés...) et déclenchent mélancolie et angoisse chez tout spectateur météosensible.

Malaise généralisé

Les sonorités cristallines, les sons glauques et grinçants du logement, la voix mal placée du héros, le tout nappé dans des thèmes musicaux contrastés (normalité, attraction, répulsion), produisent notre malaise qui perdure au-delà de la projection.

On entre d'emblée dans le monde de la psychose, puis on assiste à son évolution grâce aux sons.

Après la mise en condition initiale où tous les éléments musicaux sont présents

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

avec la sonorité cristalline essentielle, se succèdent rythmiquement un indice, sonore ou non, puis le thème de l'"attraction", qui se transforme de plus en plus souvent vers la fin du film en thème de la "répulsion", du drame latent, avant un retour à la réalité provoqué par un son concret ou évoqué par le thème musical de la "normalité".

La scène initiale (L1) et la scène finale (L7) sont rigoureusement identiques, sauf que la caméra adopte le point de vue de Trelkowski mourant. Elles traduisent initialement et rétrospectivement le malaise propre à ce film. L'accompagnement du hurlement final, contre toute attente, par la musique de la "normalité", constitue un décalage particulièrement déstabilisant pour le spectateur.

3.4. Le son de l'insécurité au cinéma

3.4.1. Remarques sur notre méthode

Nous aurions pu examiner un plus grand nombre de films, nous pencher sur le cinéma contemporain "à effets spéciaux" sonores. Ou bien consulter les scripts et les découpages techniques des séquences étudiées, ce qui ne nous aurait informés que sur les stratégies de réalisation. Nous aurions pu aussi confronter ces bandes sonores avec celles de films ne déclenchant ni malaise, ni peur, ni stress. Peut-être ne sont-elles pas fondamentalement si différentes. Enfin, outre la quantité des données à analyser, un comptage structural aurait posé les mêmes problèmes de découpage que ceux rencontrés. Nous risquions aussi, si nous l'employions, de décontextualiser la matière brute obtenue.

La méthode que nous avons finalement adoptée nous a paru plus fine, plus qualitative pour appréhender le rapport du son au sentiment d'insécurité au cinéma.

En son terme, nous pouvons dire qu'elle s'est avérée complexe, et sans doute quelque peu subjective quant au découpage des séquences ; par ailleurs, l'analyse a nécessité un va-et-vient permanent entre les séquences elles-mêmes et le film pris dans sa progression. Le micro-événement anecdotique (dimension "micro-sonore") ne pouvait se passer de la chaîne filmique (dimension "macro-sonore").

Cependant, elle nous a permis de repérer et répertorier les contrastes dans la composition, les systématiques effets de surprise, de répétition, de fausses voies ("faux implants"), la rythmique, les articulations...

Ainsi avons-nous pu repérer quelques classes des sons qui font peur au cinéma, ainsi que quelques types d'enchaînements fréquemment employés, qui encouragent des recherches plus approfondies pour une grammaire des universaux sonores de l'insécurité.

Elle a aussi favorisé la prise en compte des décalages entre le vu et l'entendu, opération impossible si nous avions recouru aux méthodes signalées plus haut.

Nous allons maintenant inventorier de manière comparative les facteurs sonores qui ont fonctionné comme embrayeurs de l'insécurité dans les trois films.

3.4.2. Éléments sonores anxiogènes des trois films

On pourrait faire une liste des **objets sonifères** qui, concrètement ou potentiellement, contribuent au déclenchement du sentiment d'insécurité, en tous cas en créent le contexte d'éclosion. On citera l'exemple du **verre**, élément essentiel du Locataire, comme nous venons de le voir, et très présent dans la bande sonore de The Birds :

- au bord de la rupture, il risque de priver de protection et de blesser : cabine téléphonique (B6) ; vitres (B3) et (B7) ; lunettes (B4) ;
- il agace les oreilles, quand la concierge brique les carreaux avec une peau de chamois devant Trelkowski ;
 - on peut s'y blesser quand on ne se maîtrise plus : Trelkowski brise la vitre où il croit voir un bras menaçant, puis se jette sur la verrière de la cour (L6). Les débris de verre interdisent tout mouvement (L7) ;
- maladroitement brisés, les objets en verre peuvent causer des troubles de voisinage (L3) ;
- une vitre gêne parfois la communication quand le temps presse (B5).

Ce matériau est évidemment éminemment sonore : son existence transparente n'est souvent validée que par son éclatement, et le bris de verre est souvent associé à la violence.

D'autres sons sont fréquemment employés pour annoncer ou accompagner les scènes insécurisantes :

- les **pas** de l'antagoniste, avec **réverbération** ;
- certains **bruits corporels**, comme une **respiration** oppressée ;
- les **sons sifflés** : par exemple le sifflement interpellateur ;
- les **sons évocateurs de situations-limites**, comme la mort, la douleur, la confusion des sentiments (ainsi le **cri** ou le **hurlement**), déclenchant **répulsion** et sentiment de **perdition** ;
- les **sons produits par les portes et fenêtres** ou **contre elles** : fragiles membranes entre l'espace domestique et son "au-delà", elles sont souvent la cible des atteintes sonores à l'intimité : bris ou coups frappés (**intrusion**) ;
- certains **bruits technologiques**, insécurisants lorsque leur régularité rassurante (**bourdon**) risque de s'interrompre ;
- les **sons élémentaires naturels** : le **tonnerre** et la **pluie** annoncent les tragédies ;
- le **silence**, qui appelle l'attention avant l'émergence d'un signal ;
- etc.

Chacun de nos trois réalisateurs a exploité à fond un **thème sonore**. Les **siffllements**, les **cris d'oiseaux** et les **sonorités cristallines** ne constituent certainement pas le sujet même de la fiction, mais le procédé est suffisamment repérable pour qu'on puisse affirmer qu'il y a eu volonté de les employer comme accessoires de renforcement de la narration principale. Parfois moins grossiers ou même quasi imperceptibles, peut-être par excès de zèle du concepteur, ils contribuent sans doute à nous conditionner de façon infraliminaire.

3.4.3. Comportement sonore des personnages

- La voix qui fait peur, la voix qui a peur

La matière vocale immédiatement anxiogène est rare dans nos films, elle n'est employée ostensiblement que dans la matière sonore des oiseaux.

Le plus fréquemment, c'est la voix qui a peur qui transmet la peur au spectateur. On notera la démesure (dynamique) entre la voix douceoureuse de Beckert, "acousmètre", et la voix fraîche de la petite Elsie, entre les exclamations affaiblies de Melanie et les explosions de la station-service (B5), son babil et l'agression qu'elle subit (B8), entre les voix fermes, voire agressives, de tous les personnages dans *Le Locataire*, et celle de Trekowski, hésitante, bégayante, instable comme le personnage, puisqu'elle va se transformer elle aussi.

Ces voix, qui ne communiquent pas d'informations anxiogènes par le discours, nous les transmettent par la prosodie ; ainsi en est-il pour la voix des femmes (surtout des mères), grondantes, affolées, résignées, hostiles ou inefficaces. On se rappellera également de l'effet que produit la voix du déprimé ou du schizophrène sur son interlocuteur ⁷⁷.

Les "**points de cri**" tels que les définit M. CHION ⁷⁸ sont nombreux dans les films qui nous intéressent. A propos du *Locataire* et des deux hurlements poussés à l'hôpital (L1 et L7), on se souviendra de la distinction faite entre le cri de la femme, aigu, "centripète et fascinant", fréquent et normal au cinéma (comme celui de l'héroïne de *Blow Out* de Brian DE PALMA), et celui de l'homme, grave,

⁷⁷ CASTAREDE (M.F.).-*La Voix et ses sortilèges*.-Paris : Les Belles Lettres, 1987.

⁷⁸ CHION (M.).-*La Voix au cinéma*.-Paris : Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Etoile, 1982, pp. 67-69. "[...] Ce n'est pas tellement la substance, la modulation de ce cri qui est importante, que sa place. Et cette place, elle peut être à la limite occupée par un rien, par un blanc, par une absence. Le point de cri est un point d'impensable à l'intérieur du pensé, d'indicible à l'intérieur de l'énoncé, d'irreprésentable à l'intérieur de la représentation [...] Ce cri incarne un fantasme d'*absolu sonore*, il est censé saturer la bande sonore, rendre sourd celui qui l'écoute, il peut même ne pas être entendu de celle qui le pousse."

"centrifuge et structurant" (comme celui de Tarzan), et exceptionnel ⁷⁹. L'un des éléments les plus troublants du film, c'est que le cri final est justement poussé par un héros qui a pris l'identité et la voix d'une femme.

- Ecoute et production sonore défectueuses

Dans les trois films, on a eu affaire à des êtres ou des animaux "dé-traqués ⁸⁰" (Beckert, le double Trelkowski, les oiseaux ou la nature tout entière), tous dotés de caractéristiques sonores centrifuges flagrantes, et dont les personnages comme le spectateur se protégeaient.

Les protagonistes nous communiquent leur désarroi face à leur **perte de contrôle** :

- **sur leurs propres émissions sonores** (voix, sifflement, gestes entraînant du bruit) ;
- **sur leur écoute** (hallucinations auditives, mises en doute ou non).

Sans doute ces symptômes sonores d'un malaise passager des protagonistes ou de leur maladie réveillent-ils nos **peurs** et nos **phobies sonores** : peur de la mort, du crime, de la maladie, du désordre planétaire...

3.4.4. La musique au cinéma

Suivant fidèlement l'évolution des sentiments, ou nous envoyant (rarement) sur de fausses voies, ou encore commentant impassiblement une action dramatique, la musique déclenchera notre empathie, ou bien favorisera notre distanciation. Elle crée, renforce, atténue ou court-circuite nos émotions.

Si personne n'en conteste le rôle, peut-on pour autant y repérer des paradigmes constants, mélodiques, rythmiques, harmoniques, susceptibles de déclencher peur ou malaise ? On renverra le lecteur à des études spécialisées ⁸¹ qui nous rappellent l'existence de ces catalogues d'autrefois où étaient méthodiquement repérés les intervalles, tempi et intensités "convenables" à employer pour illustrer telle ou telle situation ⁸².

Mais contre l'utilisation standardisée de la musique au cinéma, nous ne pourrions que rappeler le fameux "Alles geht !" ("tout marche !") de Mauricio Kagel à

⁷⁹ ib., p. 67.

⁸⁰ Dans son sens étymologique : ayant perdu la trace.

⁸¹ Parmi quelques ouvrages récents :

SERRA (J.D.).-Les Musiques de film : musique et horreur dans le cinéma muet, *in* revue Vibrations, n° 4.-Paris, 1987.

BLANCHARD (G.).-Les Images de la musique de cinéma.-Paris : Edilig, 1984.

⁸² Par exemple : 12 terrifiantes bandes originales de films-catastrophes, d'horreur et fantastiques, Disque MCA Records 204 880.

propos du théâtre musical : toutes les musiques collent, et même la plus incongrue n'est pas à rejeter a priori pour fonctionner avec le visuel.

La musique du **générique** (ou ce qui en tient lieu : les cris d'oiseaux dans *The Birds*) nous met d'emblée en condition et nous livre souvent des clés d'interprétation du film, parfois même sa structure. Avec les images, elle constitue un "teaser", espèce de très brève bande-annonce qui dévoile une ou plusieurs scènes violentes ou dramatiques.

Leitmotiv, elle est ensuite **déclinée** sous de multiples formes. Elle est encore présente à la **fin** de nos trois films.

3.4.5. La dynamique sonore

Parallèlement à l'action du film, la forme mélodique de la bande sonore respecte en général la progression du scénario. La progression de l'œuvre prise dans sa globalité (macro-dynamique) est généralement continue. Des rythmes sonores internes (micro-dynamique) s'y développent parallèlement : ils sont souvent discontinus, ou en dents de scie.

La bande-son fait souvent usage d'une dynamique élevée, à l'approche des moments forts ou d'une "fausse alerte" : la **suspension** sonore, où, après un shunt et avant une irruption sonore, le silence maintient le temps comme suspendu pour le spectateur.

Un des rôles principaux que l'on a attribués au son au cinéma est de renforcer l'image. Le **soulignement** et la **ponctuation sonores** de certaines séquences majeures permettent d'obtenir des **points d'orgue** ("cappers" en anglais). On citera par exemple l'inévitable coup de tonnerre qui accompagne et ponctue les scènes dramatiques.

3.4.6. La bande son entendue par les protagonistes et celle qui nous est donnée à entendre

On a repéré plusieurs points d'écoute, que l'on peut traduire en termes d'espace et de niveaux de complicité :

- **subjectivité et complicité avec le protagoniste ou l'antagoniste** : nous participons au sentiment d'insécurité que vivent les personnages avec leurs yeux et leurs oreilles, comme Beckert qui se bouche les oreilles, le son s'atténuant aussitôt, ou Trelkowski qui entend des sons imaginaires. **Intérieurs, in ou hors-champ**, ces sons déclenchent leur émotion, verbale, vocale ou gestuelle. Nous réagissons avec empathie.

- **co-présence sans complicités**, car nous en savons (en entendons) parfois un peu moins que le protagoniste, ou bien nous ne voyons pas la source du son, comme dans le **demi hors-champ** mystérieux de la première apparition de Beckert dans M ; nous voudrions faire un **zoom arrière** pour agrandir notre champ de vision et entrevoir enfin celui qui s'adresse à la petite Elsie, mais dont nous ne voyons que l'ombre.

- **co-présence et complicité de la caméra et du micro : ubiquité et pan-audition** : nous en savons (en entendons) parfois un peu plus que le protagoniste, car ce qui est **hors-champ** pour lui, objet de son attention ou non, est **in** pour nous (cf. le bruit de l'essence dans The Birds), grâce à l'emploi de gros plans sonores et visuels sur l'objet sonifère. Le spectateur a envie d'alarmer son héros, ou se réjouit de ce que va prendre l'antagoniste du film.

- **vraie ou fausse complicité avec le monde et le temps off**, c'est-à-dire avec le commentaire, la musique et l'illustration sonore (voix-off, musiques-off et effets sonores) qui "téléphonent" nos émotions, nous préparant ainsi à ce qui va déferler sur le héros qui ne se doute de rien (en général, c'est le pire, ou bien ce n'était qu'un leurre).

Par le truchement du montage et des mouvements de caméra, on nous fait vivre des **changements radicaux de points virtuels d'écoute** ; l'espace résultant est cahotique, mais c'est ainsi qu'on nous fera passer de la complicité ou de l'écoute participante à une distanciation forcée.

Comme dans la vie quotidienne, nous recherchons dans l'image la synchronisation audiovisuelle qui valide l'entendu. Si nous la trouvons (synchronisation, réalisme...), nous sommes rassurés ; au contraire tout décalage temporel, spatial, qualitatif ou sémantique important entre son entendu, source réelle ("normale") et source virtuelle du son déclenchent notre inquiétude.

3.4.7. Déformations sonores et décalage entre vu et entendu

Dans les scènes à haute insécurité, on nous montre généralement le protagoniste et l'espace qui les entourent fortement déformés par l'emploi de l'objectif grand-angle. Y-a-t-il un micro, un cadrage et des distorsions sonores qui leur correspondraient ?

Nous avons repéré, à travers l'analyse de la bande son des trois films, plusieurs types de déformations ou d'esthétiques : l'**hyperréalité** naturaliste, le **monde purifié** grâce au **gommage** et au **filtrage** de certains sons, le **monde distordu**, toutes des **aberrations sonores** par rapport à une irréalizable bande

sonore "sans effets".

La traduction infidèle des rapports taille de la source / puissance et taille de la source / filtrage joue un rôle insécurisant par **incongruité** ou **désynchronisation**. Exagérant les distances, donc la solitude ou la proximité du danger pour le protagoniste, ou grossissant la voix du criminel plus que son visage, le réalisateur joue sans doute avec les "distances" dont parle Hall dans ses ouvrages ⁸³ : il serait intéressant, dans une étude spécifique, de comparer les niveaux sonores des voix des personnages et des objets sonifères avec leurs tailles respectives à l'écran ; on y repérerait des effets de distanciation ou de rapprochement par rapport à la "normale". Le son n'est-il pas, à cause de son niveau élevé, très souvent diffusé en zone d'**intimité sonore** (**enveloppement, intrusion, métabole**) ? Parfois, au contraire, leur **mise à distance** sonore nous fait percevoir les personnages plus isolés, plus fragiles (**masquage, mur, gommage**).

△△△△△△△△△△

En fin de compte, même si nous avons pu isoler quelques classes de sons et des procédés à valeur quasi paradigmatique, nous ne pouvons nier, une fois de plus, la dimension éminemment contextuelle du son.

⁸³ Notamment HALL (E.T.).-La Dimension cachée.-Paris : Le Seuil, 1971, pp.147-157.

Conclusion

L'examen des facteurs sensoriels du sentiment d'insécurité se heurte à une double difficulté, dans la mesure où les deux termes en présence sont de l'ordre du possible : d'un côté, les facteurs sensoriels ne deviennent insécures que pour un sujet les considérant comme tels, et, de l'autre, le sentiment lui-même n'émerge qu'en corrélation avec ces facteurs qui n'ont pas encore le statut d'objets ⁸⁴.

Cette étude exploratoire sur les facteurs sonores anxiogènes se situe à mi-chemin entre la limite théorique que nous venons d'évoquer et l'enjeu, également théorique, de l'universalité de ces facteurs. La première a d'emblée relativisé les trois approches que nous avons adoptées, rappelant la fragilité de la convergence entre une matière sensible et un sentiment, le second a constitué en filigrane une perspective de recherche incertaine, mais stimulante.

Les démarches suivies indiquent des portes d'investigation et autorisent parfois certaines options : elles orientent la réflexion plus qu'elles ne concluent.

La première démarche privilégie l'examen plutôt documentaire de la matière et des codes sonores de l'insécurité, posant la question de leur hypothétique universalité.

Nous l'avons vu, la matière sonore n'est jamais monovalente et, même si elle induit parfois l'idée d'insécurité, une ambiguïté subsiste dans la signification attribuée aux sons anxiogènes.

De même, les essais que nous avons considérés abordant la question soit de l'existence des modèles sonores, soit du rapport quasi surnaturel entre la musique et la transe, traitant donc des problématiques analogues à la nôtre, parviennent à des conclusions contradictoires.

Enfin, parmi les réflexions d'ordre psychologique que nous avons évoquées,

⁸⁴ cf. l'introduction du rapport "Facteurs lumineux du sentiment d'insécurité", AUGOYARD (J.F.), op. cit.

certaines soulignent l'importance de l'acquisition des significations anxiogènes (conjecture douloureuse pour l'enfant), d'autres insistent plutôt sur l'incidence pathogène de certaines caractéristiques sonores de l'environnement de l'enfant (intonations de la voix de la mère par exemple).

Au terme de cette première partie, s'il semble difficile d'isoler des sons ou séquences sonores anxiogènes transculturels, il semble tout aussi difficile de renoncer totalement à l'idée d'une universalité à l'œuvre dans la matière sonore insécure. Et cette perspective ne reprend pas, comme sa formulation pourrait le laisser croire, la discussion jamais close du rapport entre le "naturel" et le "culturel" (la terminologie employée, dans les essais étudiés notamment, nous autoriserait en effet à rattacher notre hypothèse à la problématique nature-culture) ; mais elle suppose que des facteurs sonores méconnus, mal identifiés, actualisent un symbolisme "relativement universel" et qu'ils contribuent à l'émergence d'un sentiment d'insécurité. Recherches musicologiques, observations psychanalytiques ou pédagogiques, etc., mettront peut-être en évidence de tels facteurs.

La seconde démarche s'intéresse à l'effectuation du sentiment d'insécurité. Comment un donné sonore en favorise-t-il l'émergence ? Simple élément contextuel ou, en revanche, constitutif de la situation insécure, comment est-il perçu ?

Pour développer ce point de vue, nous avons eu recours aux anecdotes relatant des histoires d'insécurité. Par leur singularité, elles échappent à l'ordonnance parfois trop rigide du discours, et tiennent compte des éléments environnementaux.

Cette approche plus dynamique a permis de repérer trois formes du sentiment d'insécurité, en relation avec des modalités sonores et des éléments contextuels distincts. Peur, malaise ou stress, ces termes désignent respectivement ici un sentiment de menace directe, une angoisse diffuse, ou bien l'impossibilité de maîtriser ce qui est perçu comme une surcharge d'informations environnementales, comme un facteur de stress.

La perception sonore est à l'écoute des événements-indices des situations typiques de l'insécurité, se laisse submerger par des climats sonores qualitativement anxiogènes, ou encore "stressants" par leur instabilité.

La fonction indicielle du son varie donc selon les situations : elle prédomine dans scénarios de la peur (c'est la contiguïté qui fait l'événement), elle s'efface par contre dans des situations de malaise, au profit d'une empathie avec une

matière sonore anxiogène ; enfin, elle ne sert qu'à orienter la réponse (même inadaptée) au bruit, c'est-à-dire les moyens de la supprimer, dans le cas du stress.

Mais, dira-t-on, n'est-ce pas la composition du corpus qui a permis de fragmenter l'unicité que le titre même de cette étude confère au sentiment d'insécurité ?

Précisons donc que nous n'avons pas limité le corpus aux seuls récits des peurs concrètes, se manifestant le plus souvent dans des espaces publics ou semi-publics, mais nous avons également retenu des situations de menace insidieuse, comme celles de bruits de voisinage par exemple, qui favorisent elles aussi l'émergence d'un sentiment d'insécurité. De même, les récits incriminant les bruits urbains et les bruits de voisinage, et les désignant comme facteurs de stress, nous ont semblé pertinents dans le cadre de cette étude.

Précisons encore que les trois formes du sentiment d'insécurité ne s'excluent pas. Ainsi le malaise se mêle souvent à la peur, surtout lorsqu'elle reste anticipation. En revanche, le stress, tel que nous l'avons défini, semble pouvoir se développer aussi sans interférence.

La troisième démarche vise, à travers l'analyse de plusieurs séquences cinématographiques hautement insécures, à repérer, à nommer les différents artifices utilisés au cinéma pour faire peur. Dans le prolongement de la partie précédente, celle-ci s'intéresse à des "anecdotes" filmiques, c'est-à-dire à des fragments d'œuvres pouvant être considérés comme exemplaires du point de vue du sentiment d'insécurité au cinéma.

Les facteurs sonores agissent comme les véritables embrayeurs de l'insécurité : indices de la peur, ils annoncent les catastrophes ; expression du malaise des protagonistes, ils créent un climat anxiogène...

Dès les premières minutes d'un film, souvent dès le générique, le ton est donné, et les marqueurs sonores sont mis en scène.

La symbolique de la peur au cinéma se construit donc, entre autres, autour de quelques signes sonores de la menace : le sifflement de Beckert ("M", de F. LANG), les cris des oiseaux ("The Birds" de A. HITCHCOCK) ou encore les sonorités cristallines ("Le Locataire" de R. POLANSKI).

Mais la seule audition de ces différents signes éveillerait-elle un sentiment d'insécurité ?

Cette approche, focalisée sur la bande-son, n'a pu toutefois négliger la dimension visuelle, et nous rappelle que la perception doit toujours conjuguer et organiser de nombreux facteurs contextuels.

Au terme de cette étude exploratoire, nous pouvons dégager une notion transversale, outil d'analyse du son : l'effet sonore.

Dans la première partie, il désigne l'artifice, le savoir-faire des bruiteurs professionnels. Dans la seconde et la troisième parties, il sert, dans l'analyse des anecdotes, à qualifier la matière sonore contextualisée.

L'effet sonore évite une approche trop abstraite du son, considérant l'espace architecturé qui le détermine, et les modalités virtuelles de l'écoute.

Signalons qu'il constitue un outil d'anticipation phonique pour les concepteurs de l'aménagement : il les invite à réfléchir, à imaginer différents effets, comme ceux de réverbération, de l'ubiquité, etc., dans cet espace-là.

Mais il n'y a d'insécurité qu'en rupture avec la sécurité, et les réflexions menées dans le cadre de cette recherche nous interrogent plus globalement sur les limites précaires et mouvantes qui s'instaurent entre l'une et l'autre, tant au niveau social qu'individuel ; nous interrogeons sur ce que nous pourrions appeler une **dynamique de la sécurité**.

En effet, le sentiment de sécurité, "normal" et sans histoires, inconscient de lui-même tant qu'il n'est pas menacé, se construit pourtant autour de signes familiers, et élabore en même temps ses propres failles. Et plus il a besoin de signes, plus il révèle sa fragilité, et pointe l'insécurité. Ainsi, que penser d'une chronologie sonore au rythme trop serré, sans respiration ? Supposée rassurer, elle est déjà symptôme du sentiment d'insécurité.

À une écoute figée et rivée aux significations, ne pouvons-nous pas en opposer une autre, ouverte et imaginative ? Et, dans cette perspective, nous rejoignons les conseils donnés à ce roi enfermé dans son palais et vivant dans la crainte que des bruits attendus n'adviennent pas : "Ne te fixe pas sur les bruits du palais, si tu ne veux pas y rester pris comme dans un piège. Sors ! Fuis ! Prends le large ! Hors du palais s'étend la ville, la capitale du royaume, de ton royaume ! Tu es devenu roi pour posséder non pas ce palais triste et sombre, mais la ville variée, bigarrée, pleine de vacarme, aux mille voix ! ⁸⁵"

⁸⁵ CALVINO (I.).-Un Roi à l'écoute, in *Sous le soleil de jaguar*.-Paris : Le Seuil, 1986, p. 73.

Annexes

Annexe 1 La notion d'effet sonore ⁸⁶

Le sens particulier du terme "effet" que nous employons est aisément repérable dans trois domaines bien différents : celui de la physique, celui du bruitage et celui de la lutherie contemporaine. Toute une partie de la physique de ce siècle s'est tournée vers les "effets" en tant que faits dont l'apparence ne renvoie pas directement à une cause productrice principale (la relation de cause à effet). Il s'agit de la manifestation d'un phénomène qui accompagne l'existence de l'objet. En ce second sens, l'effet n'est pas un objet lui-même. Ainsi, dans l'effet Doppler, le bruit ou le son ne "changent" pas physiquement. C'est le rapport entre l'observateur et l'objet émetteur qui est modifié, que ce soit l'un ou l'autre des deux qui se déplace à une vitesse suffisamment grande.

La physique des "effets" est non seulement fille d'une pensée de la relativité, elle ouvre la porte à un phénoménisme qui était banni du champ des sciences exactes depuis plusieurs siècles. Car l'effet n'indique pas seulement la cause nécessaire qui s'avère enfin fonder son existence, il est encore la trace d'un événement. L'"effet Doppler", comme l'"effet Kelvin" ou l'"effet Haas", renvoie, dans cette seconde acception du terme, à l'ensemble des conditions entourant l'existence de l'objet et à son mode d'apparaître en telle situation. L'"effet" perceptible est, de ce point de vue, lié immédiatement à une cause circonstancielle. En somme, le terme d'"effet" semble particulièrement adéquat pour désigner les éléments d'un environnement sonore saisis dans leur dimension événementielle et située.

C'est bien aussi l'événement sonore en lui-même qui mérite tous les soins et tout l'artifice du bruiteur. L'économie des moyens pour le maximum d'effet, voilà sans doute la première règle qui dirige tout bruitage bien maîtrisé. La seconde règle correspond point pour point à la théorie platonicienne du simulacre : il faut produire suffisamment de faux pour paraître vrai. Le décalage entre la représentation et l'objet-modèle, où joue toute la finesse de l'art du bruitage, est guidé par l'efficacité du sentiment à provoquer chez l'auditeur. Une telle économie n'est pas toujours de mise dans les emplois souvent balbutiants de la lutherie enfan-

⁸⁶ AUGOYARD (J.F.).-Contribution à une théorie générale de l'expérience sonore : le concept d'effet sonore. Texte de la communication au 1er Congrès Francophone de Musicothérapie.- Paris, octobre 1987, pp. 14-15.

tée par l'actuelle technologie électronique ou numérique. Réverbération, delay, flanger, phasing, fuzz, pour ne citer que les effets électroacoustiques les plus connus, fascinent volontiers les adeptes de la musique populaire. Mais ces débauches d'effets gratuits ont aussi un sens anthropologique. De tous temps, le son a été un outil privilégié pour "faire de l'effet", "étonner" au sens étymologique. Toutes les cultures ont joué et jouent de ce pouvoir émotionnel du son.

Remarquons, enfin, que ce surplus de sentiment qui paraît évident en certaines situations sonores spectaculaires (ainsi dans la bande son d'un film) ou exceptionnelles (événements historiques ou collectivement mémorables), ne disparaît pas dans le vécu sonore banal. Dès qu'il est perçu en situation, le son est inséparable d'un "effet" aussi modeste soit-il, coloration particulière qui tient ou à des attitudes et représentations collectives ou à des traits individuels. En ce cas, entre le son et l'effet sonore, il y a moins rapport de vraisemblance (le simulacre) que renvois mutuels entre un son de référence physiquement évaluable, mais à jamais abstrait, et son interprétation ou le façonnage particulier par lequel il devient perception vécue. D'ailleurs, si toute perception suppose quelque effet, c'est-à-dire un travail minimal de réélaboration du donné physique, ce donné lui-même obéit à une règle du même genre. Dès qu'un son existe physiquement, il met en jeu un milieu situé et qualifié singulièrement par la morphologie de l'espace, par la nature des matériaux, par la disposition de la végétation, par les conditions météorologiques et climatiques.

Ni réductible à une donnée exclusivement objective, ni à une donnée exclusivement subjective, l'effet sonore assure une rencontre, une correspondance, une interaction

-comme on voudra- entre le paysage sonore physique, "objectif", le paysage sonore d'une communauté culturelle et le "paysage sonore interne" à chaque individu ⁸⁷. L'effet sonore est, selon cette définition, un outil possible pour décroquer les connaissances sur le son. Il pourrait contribuer à remettre en perspective les fragments d'un savoir dont l'unité s'est évanouie après les dernières tentatives du XVII^e siècle ⁸⁸. À relier, aussi, ces bribes dispersées d'une expérience sonore générale dont nous avons à retrouver la cohérence.

⁸⁷ Selon l'expression de M. PERIANEZ.-Testologie du paysage sonore interne.-Paris : CSTB, 1982.

⁸⁸ Principalement celle d'Athanasius KIRCHER et celle du Père MERSENNE.

Liste des principaux effets sonores ⁸⁹

L'ordre de présentation des effets n'est ni alphabétique ni tout à fait arbitraire. Les premiers peuvent être qualifiés d'**élémentaires**, en ce sens qu'ils ne concernent que la matière sonore et/ou sa propagation.

Quant aux derniers, ils sont plutôt **sémantiques** (écart de sens entre le contexte et la signification émergente).

Les autres concernent essentiellement soit la **composition sonore**, soit l'**organisation perceptive**, ou bien ils mettent en jeu la **psycho-motricité**.

Chacun des effets peut être envisagé selon différents domaines de repérage :

- 1 Acoustique physique et appliquée
- 2 Architecture et aménagement
- 3 Physiologie et psychologie de la perception
- 4 Sociologie et culture du quotidien
- 5 Esthétique musicale et électroacoustique
- 6 Expressions scripturaires et médiatiques

EFFET DE RÉVERBÉRATION : effet de propagation par lequel certaines fréquences résonnent durant un temps court, mais suffisant pour que le décalage entre l'onde directe et l'onde réfléchie soit audible.

EFFET DE FILTRAGE : renforcement ou affaiblissement de certaines fréquences.

EFFET DE DISTORSION : déformation de certains sons ou fréquences de l'enveloppe spectrale d'un son, qui affecte l'ensemble de la séquence entendue.

EFFET DE CONTOUR : effet électromagnétique dû à un défaut d'alignement des têtes sur un magnétophone analogique, qui donne à l'audition l'impression que la forme sonore "bave".

EFFET D'HYPERREALISME (OU HAUTE FIDÉLITÉ) : "caractère de rareté, de netteté et de propreté qui n'est pas réel... ⁹⁰"

⁸⁹ Cette liste reprend les définitions proposées dans :

- AUGOYARD (J.F.).-Environnement sonore et communication interpersonnelle.-Grenoble : CRESSON, 1985, pp. 39-50.

- AMPHOUX (P.).-Le Bruit, la plainte et le voisin.-Paris, 1989, tome 1, pp. 118-121.

⁹⁰ L'expression est de M. CHION à propos des bandes sonores des films de J. TATI.

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

EFFET DE REPRISE effet musical correspondant à la répétition réglée et identique d'un motif sonore (refrain, ritournelle).

EFFET DE COUPURE : chute soudaine d'intensité qui peut être associée à un net changement d'enveloppe spectrale ou de réverbération (sentiment net de changement d'ambiance sonore).

EFFET DE MUR : effet dans lequel l'intensité forte et continue donne à l'auditeur l'impression que l'ensemble des sons prend l'allure d'un mur, sur lequel l'action humaine n'a aucune prise.

EFFET DE TRAINAGE : "durée pendant laquelle le son se prolonge après arrêt dans les différentes régions fréquentielles avant de se noyer dans le bruit de fond." (LEIPP (E.).-La qualité acoustique des lieux d'écoute.-p.228)

EFFET D'ESTOMPAGE : modification et disparition soudaine d'une atmosphère sonore sans que l'auditeur s'en aperçoive.

EFFET DE MASQUE : effet défini en acoustique comme existence d'un bruit qui, par son niveau et ses fréquences, "gomme" complètement ou partiellement l'existence d'un autre bruit plus faible.

EFFET DE VAGUE : effet composé de divers effets élémentaires (fading, fluctuation...) et qui donne l'impression d'un ressac sonore.

EFFET DE MATITÉ : effet dont la perception est particulièrement nette après atténuation ou arrêt de l'action de son contraire : l'effet de réverbération.

EFFET DE RÉSONANCE : défini par la mise en vibration par voie aérienne ou soli-

XXXExplications de J.C.POLLACK in *La Peur au cinéma*, émission de M. JOUANDO. Paris : M6, 1988.

"Il y a une parenté de situation du spectateur de cinéma avec celle du rêveur, celui qui rentre en sommeil, qui entre en rêve. En plus, il y a aussi parenté de la matière filmique et de la matière du rêve. Le rêve est un petit peu fait comme un film, c'est-à-dire avec des images, des plans, des bruits, des sons, des mots, des phrases ; avec des effets de montage, irréels, qui ne respectent pas du tout la narration habituelle d'un livre ou d'un récit, quel qu'il soit. Et on peut dire qu'il y a une parenté sémiotique entre le rêve et le film [...] Très souvent des patients font le lapsus sur le divan ["rêve" pour "film"] [...]"XXX

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

dienne d'un élément solide (mobilier, vitre...). Cette résonance est atteinte par la conjonction niveau acoustique élevé - fréquence excitatrice "accordée" à l'objet qui se met à vibrer.

EFFET TÉLÉPHONE : effet de propagation particulier à la construction et lié aux VMC, gaines et autres conduits traversant l'habitat. S'y adjoignent toujours filtrage (des fréquences basses en général) et distorsion.

EFFET ACCELERANDO : effet musical correspondant à l'indication d'accélération du tempo.

EFFET DE BOURDON : effet par lequel, dans un ensemble sonore, une hauteur reste constante et sans variation notoire d'intensité.

EFFET D'UBIQUITÉ : effet lié à la propagation qui rend impossible ou difficile la localisation des sources sonores (le son vient de par tout et de nulle part à la fois).

EFFET DE SUSPENSION : effet caractérisé par le sentiment d'incomplétude de la séquence sonore entendue ; le son est comme suspendu, en attente... d'un au-delà ; il laisse le sujet dans l'incertitude, dans l'indécision ou dans la terreur de l'impuissance.

EFFET DE SYNECDOQUE : valorisation d'un son ou d'un groupe de sons par rapport au contexte sonore ambiant.

EFFET DE GOMMAGE : asyndète ou suppression de la perception ou du souvenir d'un ou plusieurs éléments sonores dans un ensemble audible.

EFFET DE PARENTHÈSE : effet observable dans une organisation perceptive complexe, et par lequel un changement d'ambiance sonore momentanée paraît ne pas affecter les conduites et ne pas marquer le souvenir.

EFFET DE RÉMANENCE : perdurance d'un son qui n'est plus entendu. Après extinction de l'émission et de la propagation, on a encore le son "dans l'oreille".

EFFET D'ANAMNESE : un son évoque une situation ou une atmosphère ancienne qu'il ravive (cf. "la petite phrase de la sonate de Vinteuil" de Marcel PROUST).

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

EFFET DE MÉTABOLE : instabilité dans le rapport structurel qui lie les parties d'un ensemble. Tout état descriptible est transitoire. Dans l'environnement sonore, il y a alors incapacité à désigner de manière un tant soit peu stable, ce qui est figure et ce qui est fond.

EFFET D'ANTICIPATION : entendre déjà un son qui n'est pas émis.

EFFET D'IRRUPTION : événement sonore imprévu modifiant le climat et le comportement du moment.

EFFET LOMBARD : comportement par lequel plus l'intensité d'un environnement sonore augmente, plus la vigilance croît, sans préjuger de l'intelligibilité du signal.

EFFET D'ATTRACTION : effet phonotropique par lequel, de manière d'abord non contrôlée, un phénomène sonore attire, polarise l'attention et peut provoquer des modifications de comportement.

EFFET DE RÉPULSION : effet qui correspond aux situations dans lesquelles des émissions sonores provoquent des conduites de fuite, esquissées ou réelles.

EFFET DE DILATATION : effet d'anticipation concernant l'aire de propagation et la sensibilité auditive d'autrui. L'émetteur a le sentiment que les sons qu'il produit porteront loin et seront entendus de même (mouvement de diastole).

EFFET D'ENVELOPPEMENT : ensemble de sons ayant la capacité de créer un environnement autonome qui prédomine sur les autres éléments circonstanciels du moment, et provoque des réactions analogues à celles de l'envoûtement : sidération, ravissement.

EFFET DE CRÉNEAU : occurrence d'une émission sonore au moment où le contexte est le plus favorable : créneaux d'intensité, de hauteur, de timbre, d'émergence rythmique.

EFFET PHONOTONIQUE : une perception sonore provoque un sentiment tendant à l'euphorie, parfois accompagnée d'un regain d'activité.

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

EFFET DE RÉPÉTITION : répétition d'occurrences sonores semblables dont l'accumulation valorise l'existence sans liaison nécessaire avec les caractères physiques du son. Cet effet se mêle alors à celui de synecdoque sonore.

EFFET D'ENCHAINEMENT : effet d'induction en chaîne de propositions et de réponses sonores actives, d'abord non conscientes.

EFFET DE SYNCHRONISATION : effet par lequel le rythme d'apparition d'un phénomène sonore détermine celui d'une activité individuelle ou collective, perceptive ou motrice -celle-ci pouvant elle-même être associée à une production sonore.

EFFET DE DÉSYNCHRONISATION : effet de décontextualisation temporelle ; l'émergence d'une émission sonore rompt la régularité d'un rythme ou d'un calendrier sonore bien établis, et produit un sentiment d'incongruité par rapport à l'ordre établi.

EFFET D'HYPER-LOCALISATION : effet lié au caractère ponctuel d'une source sonore, focalisant irrésistiblement l'attention du sujet sur le point d'émission.

EFFET D'INTRUSION : effet de territorialité ; présence intempestive d'un son ou d'un ensemble de sons à l'intérieur d'un territoire protégé. Sentiment de violation de territoire, notamment de la sphère privée.

EFFET D'IMITATION : effet de sens par lequel, de manière consciente, une émission sonore est produite selon un style de référence.

EFFET DE DÉCALAGE : effet de décontextualisation d'un son ou d'un groupe de sons, qui les fait apparaître comme incongrus dans des situations dont on a déjà l'expérience ou dont le contenu sonore est prévisible.

EFFET DE PERDITION : effet attaché à un sentiment de perdition, au double sens d'une détresse de l'âme et de la dissipation d'un motif sonore. Le son est émis pour rien, "à la cantonade", ou "à qui veut l'entendre" ; son intensité tient à son impuissance ; c'est un son sans destination (ab-surde, au sens étymologique).

Annexe 2 Corpus d'anecdotes

1 Mon chien faisait son rôle de gardien

Au début, j'avais un autre chien. J'ai eu des problèmes jusqu'au jour où il y a eu des cambriolages dans l'immeuble, et à ce moment-là, plus personne n'a rien dit, parce que, quand quelqu'un rôdait sur le palier, mon chien faisait son rôle de gardien. Finalement, les gens étaient contents parce qu'il protégeait les 4 appartements sur le palier.

[extrait d'un entretien réalisé pour l'étude "Les Faiseurs de bruit"]

Contexte

LIEU

Domestique et espaces intermédiaires

TEMPORALITÉ

Occasionnel

Avant-après (cambriolage)

SOCIABILITÉ

Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Aboiements

PROVENANCE

Logement

EFFET

Irruption

Interprétation perceptive

SIGNIFICATION

Avant le cambriolage : aboiements dûs à la mauvaise éducation du chien

Après : signal d'alarme

COMPORTEMENT

Avant le cambriolage : critiques des voisins

Après : rassérénés, vigilants s'ils sont présents

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Signal d'alarme dissuasif

LOGIQUE

Situation insécure associée aux aboiements ; sentiment d'insécurité construit par référence à l'expérience

2 Le silence pesant

Disons, moi je trouve que le silence c'est pesant. La maison isolée, j'aurais peur. Déjà, quand je rentrais tard le soir, maintenant que je suis toute seule et que j'entends mes pas dans le parking pour gagner l'escalier, je trouve ça très angoissant. Quand j'entends d'autres pas, pas qu'un seul non plus, je trouve ça bien. Et je trouve que, dans Paris, quand on rentre le soir, qu'on voit toutes ces voitures, c'est ce qui me pèserait beaucoup en province, de voir les volets fermés, calfeutrés.

[extrait d'un entretien réalisé pour l'étude "Les Faiseurs de bruit"]

Contexte

LIEU

Parking, réputé insécure

TEMPORALITÉ

Soir, incertitude sur la fréquence

SOCIABILITÉ

Isolement, rencontres fortuites

Indications sonores

MATIERE SONORE

Silence

Ses propres pas

Hypothétiquement : un pas d'autrui, ou plusieurs pas

PROVENANCE

Incertaine

EFFETS

Répulsion, masque

Interprétation perceptive

SIGNIFICATION

1 Silence avec bruit de ses propres pas : menace ubiquitaire

2 Bruit d'un autre pas : présence inconnue hypothétiquement ennemie

3 Bruit de plusieurs pas : présence inconnue rassurante

COMPORTEMENT

Hyperacousie

Tonique

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Indicateur du degré d'insécurité, c'est-à-dire de la présence d'autrui plus ou moins menaçante

LOGIQUE

Perception déterminée par la représentation ; la matière sonore module ponctuellement le sentiment d'insécurité

3 Peurs nocturnes

Une fois, vers 2 h du matin, la sonnerie du téléphone me réveille en sursaut. Les coups de téléphone nocturnes sont rarement de bon augure et, le cœur battant, je décroche. Un "copain" rencontré il y a quelque temps m'invite à une "fête". Il est éconduit avec peu d'aménité. Je me rendors avec difficulté, et des rêves à la limite du cauchemar défilent...

Tout à coup, un petit bruit insidieux me tire à nouveau du sommeil. Je tends l'oreille, inquiète, j'essaie de comprendre la situation et fais un effort de lucidité.

Il s'agit d'un bruit dans la serrure. On semble vouloir ouvrir ma porte. Il est 7 h du matin, et une amie à qui j'avais prêté un trousseau de clés essayait de rentrer discrètement pour ne pas me réveiller.

Contexte

LIEU

Espace domestique

TEMPORALITÉ

Nuit

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Isolement, intimité

Indications sonores

MATIERE SONORE

1 Sonnerie du téléphone

2 Petit bruit dans la serrure

PROVENANCE

1 D'ailleurs (le monde)

2 Proche (porte d'entrée)

EFFETS

Intrusion

Rémanence

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Sommeil

LOCALISATION

1 Ubiquitaire

2 Précise

SIGNIFICATION

1 Méconnue - événement exceptionnel -> danger

2 Intrusion

COMPORTEMENT

Peur

Volonté de comprendre

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

1 Sonnerie -> ubiquitaire et inquiétante - signal alarmant par son exception

2 Indice d'intrusion

LOGIQUE

1 Son intrusif pendant le sommeil

Représente une menace

Sentiment d'insécurité lié à l'usage du téléphone

2 Situation menaçante : le son annonce le franchissement des limites du territoire - sentiment d'insécurité accru par l'expérience de peur qui a précédé

4 Orly

A Orly, le tableau d'affichage des départs annonce déjà un retard du vol.

Le temps passe, l'horaire prévu est à nouveau décalé. Un incident technique est cause de ce retard, nous dit-on. Enfin, nous montons à bord, et, installés dans nos fauteuils, l'attente se poursuit. Il fait chaud, le silence est pesant.

Au bout d'environ 3/4 h, la voix impersonnelle de l'hôtesse nous invite à la patience : la réparation en cours sera bientôt terminée, nous dit-elle, ou bien le vol sera annulé.

Finalement, l'avion décolle. A bord règne un silence lourd d'inquiétude. Je prête l'oreille, dans une tension extrême, et, de temps à autre, crois déceler les indices sonores de défaillance de l'appareil.

Contexte

LIEU

Moyen de transport à réputation insécure

TEMPORALITÉ

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Groupe réuni fortuitement, anonymat

Indications sonores

MATIERE SONORE

Silence inquiet

Voix impersonnelle de l'hôtesse

PROVENANCE

Peur

Sonorisation, multidiffusion

EFFETS

Synecdoque, gommage, anticipation, ubiquité

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Hypothétique

SIGNIFICATION

Crainte d'un danger et indice sonore anticipé d'une anomalie

COMPORTEMENT

Hyperacousie

Projection

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Absent

Produit de l'imagination

LOGIQUE

Incident technique + réputation d'insécurité -> peur qui ne dispose que de la dimension sonore comme point de repère

5 Les gendarmes et les voleurs

Quand j'étais petit, nous avons l'habitude de jouer aux gendarmes et aux voleurs. Un des lieux où nous nous cachions quand nous étions les voleurs étaient les caves d'un immeuble dont nous connaissions bien tous les bruits caractéristiques : grincement de la porte à l'ouverture et claquement à la fermeture, bruit de la fenêtre d'où nous pouvions nous enfuir. Il s'agissait d'être le plus discret possible pour écouter et ne pas être entendu, pour deviner si les adversaires étaient à l'intérieur. Nous jouions à nous faire peur, et d'une certaine manière nous recherchions cette insécurité. L'insécurité était différente selon que nous étions voleurs ou gendarmes. Le voleur pouvait entendre le gendarme approcher, et c'était le bruit de ses pas qui faisait peur. Pour le gendarme, l'insécurité venait du fait de ne pas savoir où se trouvaient les voleurs, c'était l'absence de bruit qui était insécure. Bien sûr, tout le monde préférerait être voleur, la situation nous semblait plus confortable que celle du gendarme.

Contexte

LIEU

Habitat collectif, caves

TEMPORALITÉ

Dans l'enfance

SOCIABILITÉ

Groupe d'enfants

Indications sonores

MATIERE SONORE

Grincement et claquement de portes, bruit de la fenêtre, silence

PROVENANCE

Point d'accès, déplacements humains

EFFETS

Anticipation, attraction, répulsion

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Incertaine

SIGNIFICATION

Silence : présence "ennemie" hypothétique

Bruit : présence ennemie confirmée

COMPORTEMENT

Hyperacousie et vigilance

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Jeu

Indicateur de la présence et de la position de l'ennemi ; en dehors de tout indice visuel, les indices sonores constituent les seuls points de repère

LOGIQUE

Règles du jeu insécure -> climat d'insécurité et peur ponctuelle

6 Bruits sur le gravier

Dans la maison où nous habitons avant, une nuit, ma compagne se réveille soudain, pensant avoir entendu quelqu'un marcher sur les graviers dans la cour. Pour ma part, je n'ai rien entendu. Elle insiste toutefois pour que j'aie vu dehors si tout est normal. En fait, elle jette le doute dans mon esprit alors que je n'ai rien entendu. Je sors donc, attentif aux bruits hypothétiques.

Après vérification, nous sommes encore restés à l'écoute une bonne dizaine de minutes avant de nous rendormir.

Note du rédacteur :

- Contexte nouveau, spécialement pour ma compagne qui a toujours habité la ville.
- Les graviers se trouvent déjà "chez-nous". Ils font partie de notre "territoire".

Contexte

LIEU

Maison à la campagne

TEMPORALITÉ

Nuit, exceptionnel

SOCIABILITÉ

Intimité

Indications sonores

MATIERE SONORE

Bruit sur les graviers

PROVENANCE

Réalité ou imagination ?

EFFETS

Anticipation, rémanence

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Hypothétique

SIGNIFICATION

Intrusion, présence ennemie

COMPORTEMENT

Crainte, hyperacousie, écoute flottante

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Indice alarmant d'une présence intrusive

LOGIQUE

- Habitation nouvelle (campagne après la ville) -> contexte sonore nouveau -> réceptivité plus aiguë -> sentiment d'insécurité latent
- Sentiment d'intrusion dans le "chez-nous" -> peur
- Vérification visuelle nécessaire. Le sentiment d'insécurité disparaîtra avec l'accoutumance aux bruits de la campagne

7 Kalang

Dans un village du Wallensee (Suisse allemande), on savait que lorsque l'heure sonnait (kalang) pendant le silence exigé par le rituel de la transubstantiation, une personne du village allait mourir -prochainement-.

[source : H. P. Meier-Dallach, sociologue à Zürich]

Contexte

lieu

Lieu de culte

TEMPORALITÉ

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Communauté religieuse

Indications sonores

MATIERE SONORE

Silence religieux

Irruption du "kalang" de la cloche

PROVENANCE

Haut -> bas

EFFETS

Synchronisation, irruption, créneau, ubiquité, enveloppement, rémanence

Interprétation perceptive

SIGNIFICATION

Synchronisation exceptionnelle

Manifestation de la puissance divine

COMPORTEMENT

Religieux

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Signe divin redouté

LOGIQUE

- Attitude superstitieuse -> attribution de sens à une coïncidence sonore : annonce, menace d'une mort prochaine
- Tradition culturelle

8 J'étais sûre qu'il allait me tuer

« **N**ew York (AP).- Cela ne dura que quarante-cinq minutes, mais, pour la jeune Jill Parker, âgée de quatorze ans, étendue dans son lit à se demander quand il allait la tuer, cela parut durer des heures. Tout commença hier matin, quand la jeune et jolie collégienne entendit un frottement de pieds et vit un homme pénétrer dans sa chambre à coucher encore sombre.

Elle fit semblant d'être endormie et remonta le drap sur sa figure.

L'homme se coucha à côté d'elle sur le lit, tout habillé, et rabattit le drap pour lui découvrir le visage.

Il ne la toucha pas, raconta-t-elle à la police. Il se contenta de la regarder.

« J'étais tellement effrayée que, même en essayant de garder les yeux fermés, mes paupières battaient », rapporte-t-elle, « mon cœur battait si fort que j'avais peur qu'il entende les palpitations.

« J'ai essayé de me tirer le drap sur la tête, en faisant toujours semblant que je remuais en dormant », dit-elle. « Je ne voulais pas qu'il voit à quel point j'étais effrayée.

« Mais il a continué à rabattre le drap pour pouvoir me regarder. J'étais sûre qu'il allait me tuer. »

Et cela continua ainsi, pendant quarante-cinq minutes de cauchemar. Soudain, le caniche de la famille, Gigi, sentit un étranger dans la maison et rompit le silence des quinze pièces de la grande demeure d'un aboiement perçant.

« Je savais que l'aboiement réveillerait mes parents », expliqua Jill plus tard, « c'est alors que je me suis mise à hurler : 'Maman, il y a quelqu'un dans mon lit.' ».

GOFFMAN (E.).-La Mise en scène de la vie quotidienne-Tome 2 : Les relations en public.-Paris : 1973, Editions de Minuit, p. 256.

Contexte

LIEU

Espace domestique

TEMPORALITÉ

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Famille, intimité

Indications sonores

MATIERE SONORE

Silence, frottement, bruits organiques, aboiement

PROVENANCE

Autrui

Soi-même

Animal

EFFETS

Intrusion, imitation, irruption

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Précise

SIGNIFICATION

Compréhension immédiate de la situation

Silence = "apparences normales"

Aboiement = signal d'alarme

COMPORTEMENT

Frayeur

Adaptation

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Indice de l'évolution de la situation

LOGIQUE

Situation menaçante exceptionnelle -> peur immédiate et nécessité de réagir

9 Orange mécanique

Tirée brutalement du sommeil par une véritable explosion, mon esprit reproduisit à une vitesse vertigineuse le début du film "Orange mécanique" : c'est ma porte qu'on venait de défoncer à coups de bâton... Terrorisée, mais décidée à comprendre ce qui se passait, je me levai et découvris dans la cuisine un amoncellement de pots brisés. Morceaux de verre, confiture, riz, débris divers, jonchaient le sol. Une étagère sur laquelle étaient entreposés de multiples bocaux s'était écroulée à 3 h du matin.

Contexte

LIEU

Espace domestique

TEMPORALITÉ

Nuit

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Isolement, intimité

Indications sonores

MATIERE SONORE

Bruit de très forte intensité, comme une explosion

PROVENANCE

Autre pièce du logement

EFFETS

Intrusion, irruption, répulsion

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Etat préconscient

LOCALISATION

Erronée

SIGNIFICATION

Erronée : production d'un scénario imaginaire : violation du domicile

COMPORTEMENT

Terreur

Actif

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Indice d'agression

LOGIQUE

- Bruit de très forte intensité dans le domicile et perception préconsciente -> catalepsie, terreur
- Action et connaissance (recours au visuel) rassurent

10 Femme battue

Habitat vétuste, population indigente et précarisée, 13^e arrondissement.

Périodiquement, les hurlements d'une femme battue par une brute gigantesque et alcoolique montent et descendent par le trou noir de la courette de l'immeuble. Personne ne bouge dans cet immeuble où chacun mène sa vie plus ou moins douteuse en secret, sans contact avec le voisin. Ma copine, féministe et peu farouche, est terrorisée ; mais lorsque cela se prolonge plus d'1/4 d'heure, elle finit par monter à l'étage pour taper très fort à la porte et redescendre en courant l'escalier insalubre jusqu'à son mini-appartement.

Bien que ces interventions aient toujours été suivies d'effet, le rituel impliqué devenait de plus en plus tragique et angoissant. Le silence qui suivait semblait peser sur tout l'immeuble. Les bruits de vaisselle, de paroles ou de chasses d'eau, qui faisaient la nuisance et l'unité du voisinage, avaient disparu.

[anecdote extraite de l'étude "Le Bruit, la plainte et le voisin", tome 2, p. 92]

(10 Femme battue)

Contexte

LIEU

Habitat collectif - vétuste

TEMPORALITÉ

Nuit

Périodique

SOCIABILITÉ

Voisinage - anonymat

Indications sonores

MATIERE SONORE

Hurllements [cris de douleur]

Rituel : hurllements - intervention sonore (coups sur la porte) - silence pesant et anormal par rapport à l'environnement sonore habituel (bruits de vaisselle, de paroles ou de chasse d'eau)

PROVENANCE

Logement - étage supérieur

Propagation par courette

EFFETS

Réverbération, irruption, vague, reprise, rémanence, suspension, répulsion

Interprétation perceptive

PRÉVISIBILITÉ

La périodicité de la situation la rend quasi-prévisible

LOCALISATION

Connue, mais difficile à cause de la propagation

SIGNIFICATION

Précise : hurllements résultant d'un acte illégitime
signification renforcée par position féministe

COMPORTEMENT

Terreur

Intervention

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Information -> scène de violence

Sons de la douleur

LOGIQUE

- matière sonore anxiogène dont les causes répréhensibles sont connues
-> terreur et colère
- Colère -> action et atténuation du sentiment d'insécurité

11 Machine à laver

Notre machine à laver le linge est un véritable phénomène. Lorsqu'elle est en cycle long, à un moment donné, elle se met à faire un bruit infernal et elle saute en l'air, fait des bonds d'un mètre. Quelquefois je coupe le cycle parce que je ne peux plus supporter de l'attendre. Quelquefois je fuis au fond de l'appartement, je ne veux plus entendre ce bruit. C'est la terreur d'entendre ce son, d'ailleurs associé à une insécurité presque objective...

Contexte

LIEU

Domestique

TEMPORALITÉ

Fréquente

SOCIABILITÉ

Famille

Indications sonores

MATIERE SONORE

Bruit infernal technique

PROVENANCE

Objet technique

EFFETS

Irruption, anticipation, répulsion

Interprétation perceptive

SIGNIFICATION

Danger et étrangeté de l'objet

COMPORTEMENT

Fuite

Terreur

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Indice d'une défaillance technique

LOGIQUE

Anomalie technique sonore confirmée visuellement -> peur concrète, mais qui renvoie à la peur plus globale de l'objet technique

12 Une femme sous pression

Une femme d'une quarantaine d'années vient se plaindre auprès d'un avocat. Selon elle, ses voisins l'importunent par :

- la chasse d'eau des toilettes pendant la nuit à de nombreuses reprises,
- la sonnerie d'un téléphone qu'ils viennent d'installer, même de nuit,
- des claquements de portes, des allées et venues inutiles,
- ils écouterait à la porte d'entrée,
- ils auraient essayé de la mettre sous pression en adressant des plaintes la concernant à la gérance de l'immeuble.

L'avocat leur écrit en les invitant à laisser cette femme en paix.

Réponse : toutes les allégations sont infondées. Il leur est dès lors difficile de la laisser davantage en paix, vu qu'ils n'ont jamais rien fait pour l'importuner. Pour eux, "l'affaire est close".

Suite de l'histoire : cela continue, et même empire. La femme qui vit seule avec sa fille dans cet appartement, meurt de peur et d'énerverment. Elle demande de l'aide le plus rapidement possible.

Remarques du rédacteur : Cette bonne femme doit être un peu parano.

[anecdote extraite de l'étude "Le Bruit, la plainte et le voisin", tome 2, p. 184]

Contexte

LIEU

Domestique

TEMPORALITÉ

Quotidien

SOCIABILITÉ

Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Chasse d'eau, sonnerie de téléphone, claquements de portes

PROVENANCE

Logement voisin

EFFETS

Irruption, reprise

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Très précise

SIGNIFICATION

Intentionnalité persécutrice

COMPORTEMENT

Paranoïa, énervement

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

- Objet de gêne, de plainte

- Accumulation sonore : indice de persécution

LOGIQUE

Tendance paranoïaque qui influence la perception

13 Dans un immense couloir de métro

Si je me sens un peu petite dans un espace qui serait immense, peut-être que le fait de produire du son...
Je ne sais pas ce que ça ferait... peut-être que ça ferait... peut-être que ça ferait que ça irait mieux...
Dans un immense couloir de métro, comme ça, des couloirs qui partent dans tous les sens... et puis moi, je suis toute petite, puis le couloir s'allonge comme ça, un peu à l'infini...
C'est une excellente acoustique, les couloirs de métro!... C'est formidable. Alors le fait de faire un "pffitt" [sifflement] qui sort répercuté, c'est peut-être me rassurer. Je suis encore en vie, ou bien j'ai un pouvoir... je ne sais pas très bien.

[extrait d'un entretien réalisé pour l'étude "Les Faiseurs de bruit"]

Contexte

LIEU

Public clos, couloirs du métro

TEMPORALITÉ

Occasionnel

SOCIABILITÉ

Anonymat

Indications sonores

MATIERE SONORE

Sifflement dans un environnement réverbérant

PROVENANCE

Production sonore personnelle

EFFETS

Réverbération, phonotonique

Interprétation perceptive

SIGNIFICATION

Produire du son pour occuper l'espace

COMPORTEMENT

Tonique

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Environnement sonore impersonnel et expression sonore personnelle

LOGIQUE

1 Morphologie spatiale et réverbération -> sentiment de perte

2 Marquage sonore territorial contre le sentiment de perte

14 Ventilation

Réunion à l'Arche de la Défense. 32^e étage. Au cours de la réunion, le bruit de la ventilation me semble un peu soutenu. Au bout d'une heure 1/4, il s'arrête brusquement. Je pense alors que c'est peut-être parce qu'il y a assez de chauffage, et puis que la climatisation va redémarrer... et ne plus s'arrêter, jamais !

Je deviens inquiet parce que je réalise qu'on est très haut. Que s'est-il passé pour que ça cesse tout à coup ? Y-a-t-il une panne de courant ? J'observe que tout le monde s'est arrêté de parler en même temps.

Contexte

LIEU

Public, fermé

TEMPORALITÉ

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Réunion de travail

Indications sonores

MATIERE SONORE

Cessation du bruit de la ventilation

PROVENANCE

Ventilation

EFFETS

Coupure, rétrécissement

Interprétation perceptive

SIGNIFICATION

Hypothétique, méconnaissance, objet étranger

COMPORTEMENT

Inquiétude, malaise

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Indice d'une défaillance technique

LOGIQUE

Anomalie d'un objet technique méconnu -> inquiétude qui renvoie à la peur de la technique toute puissante

15 Les 13 coups de minuit

Quand nous étions enfants, nous nous amusions à monter dans le clocher et à ajouter un coup de cloche aux 12 coups de minuit. Le village se réveillait...

Contexte

LIEU

Village

TEMPORALITÉ

Nuit, occasionnel

SOCIABILITÉ

Communauté villageoise

Indications sonores

MATIERE SONORE

Coups de cloche

PROVENANCE

Clocher

EFFETS

Désynchronisation, décalage, reprise

Interprétation perceptive

SITUATION ACOUSMATIQUE

Sommeil

SIGNIFICATION

Imprécise, modification des habitudes sonores

COMPORTEMENT

Perturbation

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Modification du climat sonore habituel

LOGIQUE

Désynchronisation sonore -> malaise

16 Lettre au tableau d'affichage

Il y a un problème, pas vers chez nous, plutôt autour du 6^e-7^e étage, où il y a une personne qui tous les matins doit mettre des sabots de bois et qui fait le ménage, parce qu'il y a des gens qui font le ménage calmement et puis il y a les gens qui sont plus bruyants, hein ! Bon, eh bien, c'est une femme qui à 5 h du matin, elle, et en ce moment, on a de la peine à définir d'où vient le bruit. C'est dans la montée mais ils ne peuvent pas dire si c'est au-dessus de leur tête ou au-dessous ! Ils n'arrivent pas à définir l'étage !

Il y a déjà eu une lettre, une lettre au tableau d'affichage, de la part des syndicats, demandant à la personne qui tous les matins fait son ménage à 5h, qu'elle est priée de cesser, quoi ! Bon, eh bien, elle est pas toute seule dans l'immeuble. Pour l'instant, j'ai pas l'impression que ça ait fait quelque chose, je pense pas quand même qu'elle sache pas lire. Il y a peut-être d'autres histoires entre voisins, mais je ne connais pas tout le monde.

[anecdote extraite de l'étude "Le Bruit, la plainte et le voisin", tome 2, p. 180]

Contexte

LIEU

Grand ensemble

TEMPORALITÉ

5 h du matin

Quotidien

SOCIABILITÉ

Voisinage, anonymat

Indications sonores

MATIERE SONORE

Sabots de bois

PROVENANCE

L'immeuble - indéfinissable

EFFETS

Irruption, répétition, ubiquité, anticipation

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Ubiquitaire

SIGNIFICATION

Bruit d'une activité domestique - rituel et comportement sonore "anormaux" (gestuel et sabots de bois)

Localisation et, par conséquent, identification impossibles du faiseur de bruit -> mystère

COMPORTEMENT

Gêne

Malaise

Volonté d'identification

Plainte

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Indice d'une conduite anormale

Engendre la rumeur

LOGIQUE

• Bruit de voisinage lié au comportement et produit à une heure trop matinale -> gêne

• Ubiquité -> identification impossible du faiseur de bruit

• Répétition régulière + les éléments précédents -> sentiment d'insécurité - malaise et rumeur entretenus par l'impossibilité de contrôler une situation

17 Les 2 coups de M. Li

M. Wang, retraité et cardiaque, a comme voisin de dessus M.Li, jeune ouvrier métallurgiste. Ce dernier travaille toujours l'après-midi et rentre chez lui à minuit. Entré dans l'appartement, Li se précipite toujours pour se débarrasser de ses lourds godillots qu'il lance par terre, las de la journée fatigante. Pomfe, pomfe, les deux éclats de bruit qui suivent son entrée rappellent deux bombes et veulent dire à sa femme : me voilà rentré, viens vite me servir...

Le pauvre Wang devient évidemment la première victime depuis l'emménagement de Li : les deux bombardements lui provoquent fatalement des sursauts de cœur jusqu'à ne pas pouvoir dormir. Wang se décida donc à faire une remarque au fauteur un soir à son retour de travail la remontrance fut donnée dans un ton sévère mais amical. Or, le jeune ouvrier qui accepta la remarque non sans remords oublie toujours de poser les godillots comme il faudrait. Au bout d'un certain temps, Wang finit par s'y habituer : il attend toujours les deux bombardements qui devinrent "miraculeusement" le prélude de son sommeil pour pouvoir dormir à minuit, l'esprit tranquille et serein : une nouvelle routine fut ainsi établie...

Or un beau soir, le "bombardier invétéré" se rappela pour on ne sait quelle raison de la leçon de Wang et se retint après avoir lancé une bombe. "Dieu merci", se consola le jeune homme, "cette fois-ci le pauvre Wang n'est pas dérangé."

Le lendemain matin, de violents coups à la porte firent bondir du lit le jeune endormi. "Quel diable que tu es !" lui lança le vieux Wang furieux : "Je n'ai pas pu dormir cette nuit à cause de toi, moi qui ai beau attendre ton deuxième coup jusqu'au petit matin. Maintenant je suis convaincu que tu fais tout pour m'embêter. Allons ensemble au commissariat de police."

[anecdote extraite de l'étude "Le Bruit, la plainte et le voisin", tome 2, p. 104]

17 Les 2 coups de M. Li

Contexte

LIEU

Domestique, habitat collectif

TEMPORALITÉ

Quotidien, minuit

SOCIABILITÉ

Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Bruit de choc, "2 bombes"

PROVENANCE

Etage supérieur

EFFETS

Irruption, anticipation, suspension, enchaînement

Interprétation perceptive

PRÉVISIBILITÉ

Extrême

LOCALISATION

Précise

SIGNIFICATION

1 Geste sonore dû à l'inattention, rituel

2 Prélude au sommeil après la remontrance

COMPORTEMENT

1 Gêne, angoisse, malaise, tachycardie

2 Attente rituelle

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

1 Son brutal provoqué par geste distrait -> réversible et contestable

2 Marqueur sonore

3 Routine

LOGIQUE

1 Sentiment d'insécurité lié à la nature du son et à son anticipation (effets physiques -> rythme cardiaque...)

2 Rituel sonore qui se substitue à l'angoisse et à la gêne

18 Sommeil, gêne et répétition

Il me semble à réfléchir que les bruits les plus déplaisants sont les sons qui interfèrent pendant le sommeil. Jeune fille, déjà à l'internat, il fallait subir les rêves agités des copines somnambules ou alitées. Après le lycée, j'ai eu la désagréable surprise de cohabiter près d'un légionnaire qui ouvrait 4 verrous très sonores chaque "nuit" vers 4 h du matin. Jeune travailleuse, pendant un mois, toujours vers 4 h du matin, un radio réveil, sans doute, d'un voisin qui jouait un air particulièrement irritant des Compagnons de la Chanson. Quittant les HLM au centre ville, chaque nuit vers 1 h du matin, un fou passe en grommelant des sons inarticulés et quelque peu inquiétants.

Remarques du rédacteur : Je me demande si c'est la répétition des phénomènes qui produit l'irritation ou le "bruit" lui-même.

[anecdote extraite de l'étude "Le Bruit, la plainte et le voisin", tome 2, p. 10]

Contexte

LIEU

Espace du sommeil dans internat
Habitat collectif

TEMPORALITÉ

Nuit
Quotidien

SOCIABILITÉ

Voisinage identifié et plus ou moins connu

Indications sonores

MATIERE SONORE

Rêves sonores des autres
Bruits des verrous
Radio-réveil
Sons inarticulés d'un fou

PROVENANCE

Alentours
Plus ou moins proche

EFFETS

Irruption, intrusion, répétition, répulsion, rémanence, anticipation

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Sommeil

LOCALISATION

Précise

SIGNIFICATION

Acteurs sonores et sons identifiés
Sons dénués d'intentionnalité
Sons déplaisants parce qu'ils interfèrent "pendant le sommeil"
Répétition des phénomènes -> insistante et mystérieuse

COMPORTEMENT

Sommeil perturbé - angoisse
Eveil des tendances paranoïdes

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Bruits d'autrui perturbateurs
Réalité fantasmagorique

LOGIQUE

Sons d'origine humaine intrusifs pendant le sommeil + répétition du phénomène -> malaise et tendance à la paranoïa

19 Guillotine

En résidence universitaire, mon voisin du dessus avait un disque de bruitages pour films. Entre autres il y avait le bruit d'une guillotine. A 1h du matin, c'est très impressionnant. Mais je n'ai jamais osé m'en plaindre auprès de lui.

[anecdote extraite de l'étude "Le Bruit, la plainte et le voisin", tome 2, p. 42]

Contexte

LIEU

Résidence universitaire

TEMPORALITÉ

Nuit

Occasionnel

SOCIABILITÉ

Communauté d'étudiants

Indications sonores

MATIERE SONORE

Bruit fictif d'une guillotine

PROVENANCE

Disque de bruitages

Connue

EFFETS

Imitation, décalage, attraction, répulsion

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Connue

SIGNIFICATION

matière sonore anxiogène par la situation évoquée -pourtant identifiée comme fictive-

COMPORTEMENT

Malaise

Angoisse

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Fictif

Indice, bien qu'il n'y ait pas connaissance de la situation

LOGIQUE

- Fiction - décontextualisation qui favorise le déploiement de l'imagination
- signification mortifère du bruit -> symbolique de la mort -> angoisse

20 La femme du second

La femme du second, elle parle à son chien. Elle parle fort au téléphone [...] Elle ne dit bonjour à personne. Presque tous les jours elle appelle au téléphone. Elle pleure.

[extrait d'un entretien réalisé pour l'étude "Les Faiseurs de bruit"]

Contexte

LIEU

Habitat collectif

TEMPORALITÉ

Fréquent

SOCIABILITÉ

Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Voix forte

Pleurs

PROVENANCE

Logement voisin

EFFETS

Anticipation, reprise, décalage, attraction, répulsion

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Précise

SIGNIFICATION

Sons d'origine humaine dont le sens reste paradoxalement méconnu

COMPORTEMENT

Malaise

Fascination

Empathie

Compassion

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Connu et méconnu

Expression de la douleur, son empathique

LOGIQUE

Expression sonore singulière -> présence énigmatique

Expression de la douleur, facteur sonore anxiogène renforcé par la méconnaissance et la répétition -> malaise

21 Champ-Dollon, chant de la plainte

"Ça, c'est Champ-Dollon, la prison... Ça évoque certains cris, la nuit ; même le jour ils crient, ils se parlent entre eux... Je trouve que c'est lugubre."

"Là, je n'ai rien à dire." Silence. Puis précisions : "Vous savez, on ne la voit guère depuis le village ; c'est un peu gênant quand on passe, ils crient, ils appellent... Mais cela dépend du vent, de la direction du vent ; il y a des jours où les cris des détenus parviennent jusqu'au village -ce qui me bouleverse-. Voyez-vous, c'est tout de même la campagne ici... Un soir, c'était Noël, et le vent ramenait ces cris déformés, par rafales, comme une plainte irrégulière et incertaine portée dans la nuit sur la neige, c'était terrifiant..."

Remarque du rédacteur

L'invisibilité relative de la prison, située à l'écart de la commune (environ 1 km), et en tout cas celle des prisonniers, contribue à renforcer la prégnance du sonore dans l'imaginaire collectif de la commune. Les commentaires sont unanimes, l'image de la prison (c'est même ici l'image photographique) est une image sonore.

Contexte

Deux commentaires d'habitants d'une commune péri-urbaine de Genève à partir d'une photographie d'une prison située à l'extérieur de cette commune -recueillis à l'occasion d'une enquête sociologique.

[anecdote extraite de l'étude "Le Bruit, la plainte et le voisin", tome 2, p. 188]

Contexte

LIEU

Prison

TEMPORALITÉ

Occasionnel (dépend des conditions météorologiques)

Un soir de Noël

SOCIABILITÉ

Habitants d'un village

Indications sonores

MATIERE SONORE

D'origine humaine : cris, plaintes, conversations

PROVENANCE

Prison, située hors du village

EFFETS

Distorsion, reprise, attraction, répulsion, enveloppement, rémanence

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Précise, opposée au visuel

SIGNIFICATION

Présence d'un monde humain exclu, méconnu, douloureux

COMPORTEMENT

Malaise, empathie ambiguë

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Expression de la douleur symboliquement ambiguë (prisonniers)

LOGIQUE

matière sonore anxiogène + perception d'un monde exclu -> malaise

22 Nuit estivale

Je dormais tranquillement lorsque des bruits, des voix, des cris, me firent émerger du sommeil. Il me fallut un certain temps pour réaliser que l'agitation sonore entrecoupée régulièrement d'un cri, ou plus exactement d'un appel, d'une prière, était très proche. A mi-chemin entre rêve et veille, je subissais cette plainte. Elle était en quelque sorte en moi et hors de moi, produit de mon rêve et étrangère. En fait, un jeune maghrébin poursuivi par la police s'était réfugié dans l'immeuble, avait gravi les escaliers et, arrivé au dernier étage où j'habitais, avait essayé d'entrer chez moi par une des fenêtres qui était ouverte. Mais pour y parvenir, il lui aurait fallu franchir une courette, c'est-à-dire passer d'une fenêtre (celle du palier) à l'autre (chez moi) en sautant au-dessus du vide (5 étages).

Il hurlait à la mort. Ces seuls termes peuvent rendre compte du souvenir sonore qui s'est inscrit profondément dans ma mémoire.

Contexte

LIEU

Espace domestique et espaces intermédiaires

TEMPORALITÉ

Nuit

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Cri, hurlement régulier

PROVENANCE

Bas (courette d'immeuble) -> haut (logement)

EFFETS

Vague, reprise, rémanence

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Etat préconscient

LOCALISATION

Méconnue

SIGNIFICATION

Méconnaissance, malgré une empathie préconsciente

COMPORTEMENT

Etat préconscient

Malaise

Inquiétude

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Incertain, production du rêve ou de la réalité

Expression de la douleur -> son empathique

LOGIQUE

- matière sonore anxiogène (expression de la douleur) et perception préconsciente -> malaise, angoisse

- Connaissance de la situation -> sentiment d'horreur

23 Suicide sonore

Des suicides, des trucs comme ça... nous, on a vécu ça, très dur, oui, juste devant chez moi, quelqu'un qui s'est jeté! C'était un soir, vers 23 h je crois, j'entends un boum, un gros boum. Bizarre, mon ami s'est dit tiens il y a une bombe ou quelque chose... C'était une personne qui s'était jetée d'en face, du 13^e étage, ici, sur les toits, d'ailleurs on voit encore, ça a été réparé, mais on voit encore... et il y a aussi une personne qui s'est jetée, voilà ce que j'ai vu... c'était très horrible [...] ... et puis l'autre fois une personne qui a jeté une télévision par la fenêtre... [...]

[extrait d'un entretien réalisé pour l'étude "Entendre les espaces publics"]

Contexte

LIEU

Habitat collectif et alentours

TEMPORALITÉ

Nuit, exceptionnel

SOCIABILITÉ

Voisinage grand ensemble

Indications sonores

MATIERE SONORE

Bruit de choc : "gros boum", comme une "bombe"

PROVENANCE

Bas -> haut (logement)

EFFETS

Résonance, irruption, attraction, répulsion

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Incertaine

SIGNIFICATION

Incertaine ; explosion ?

COMPORTEMENTS

Inquiétude, attraction, horreur

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Indice d'explosion ; indice de suicide [acquis]

LOGIQUE

- Gros choc -> explosion -> danger
- Identification par recours au visuel -> horreur
- Monosémie acquise qui relève d'une symbolique de la mort

24 Bagarre mémorable

Un habitant voisin d'un café :
"Durant un moment, c'était un désastre. Un soir il y a eu une bagarre. Ça cassait tout ! J'entendais ; j'en avais la chair de poule. Pourtant, j'étais en haut, hein !... Maintenant, on ne peut plus aller à ce bar. Il n'y a pratiquement que les Algériens."

[J.F. AUGOYARD.-Pas à pas.-Paris : Le Seuil, 1979, p. 96.]

Contexte

LIEU

Habitat collectif et alentours

TEMPORALITÉ

Soir

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Voisinage grand ensemble

Indications sonores

MATIERE SONORE

Bruits d'une bagarre

PROVENANCE

Bas -> haut

EFFETS

Répulsion, attraction

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Acousmatique

LOCALISATION

Connue

SIGNIFICATION

Événement violent

COMPORTEMENT

Horreur et horripilation

Évitement consécutif

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Scénario de violence

LOGIQUE

Identification d'une situation violente -> sentiment d'horreur qui se transformera en sentiment d'insécurité (malaise et peur) par rapport au lieu de la bagarre

25 Satané ara !

Lundi 10 avril 1989, je venais d'arriver à Paris la veille, fuyant l'enfer de Beyrouth, il devait être 8 h du matin, lorsque d'affreux hurlements me réveillent d'une façon encore plus brusque que les pilonnages d'artillerie que je viens de quitter. Toutes sortes de scénarios me traversent l'esprit tandis que je mobilise mon énergie pour sortir du lit. Des bruits de bottes, le bruit d'un carreau cassé, me décident à me lever... Un bon moment plus tard, au son des trompettes de la victoire, j'entends : "L'oiseau est sauvé !" Un perroquet avait décidé de faire la fête et était tombé de son perchoir en emportant sa cage avec lui... Tout ce bruit, tous ces pompiers et toute mon anxiété pour un satané ara !

Contexte

LIEU

Espace domestique et alentours

TEMPORALITÉ

Matin

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Voisinage méconnu car totalement nouveau

Indications sonores

MATIERE SONORE

Hurllements

Bruits divers -> agitation

Pilonnage d'artillerie

PROVENANCE

Extérieur

Mémoire

EFFETS

Irruption, décalage, rémanence, anamnèse

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Sommeil

LOCALISATION

Proche et imprécise

SIGNIFICATION

Impossible sans le recours au visuel

Une fois connue, disproportion entre significations imaginées et réelle, entre situations insécures connues et celle-ci

COMPORTEMENT

Anxiété

Volonté de comprendre

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Mémoire sonore marquée

Succession confuse de sons : indices d'une situation anormale

LOGIQUE

• Nouveau contexte, références sonores de l'insécurité inadaptées et confusion sonore -> anxiété

• Compréhension de la situation par recours au visuel et disparition de l'anxiété

D'une certaine manière, illégitimité de cette situation insécure par rapport au passé -> invraisemblance

26 Cycles biosonothymiques

2 h du matin, je me réveille en sursaut : j'ai fait un mauvais rêve ? Pas du tout ! En-dessous de moi, deux jeunes gens sont en train de se battre et l'homme pleure et crie très fort. Première question : que se passe-t-il ? Après avoir assisté en direct à la scène de ménage, je tape sèchement mon poing sur le sol pour leur signaler qu'on voudrait dormir ! Message reçu. Le lendemain, ça recommence. Cette fois, mon ami descend leur dire. Les gens sont gênés et surpris qu'on assiste en direct à leur vie privée. Tout rentre à peu près dans l'ordre.

Un mois plus tard, c'est l'appartement du dessus. Des jeunes qui marchent sans se préoccuper des voisins du dessous, qui rient, parlent fort, laissent tomber des objets, tirent les chaises... On s'énerve, et puis je mets les boules Quies ! Lendemain, pareil. Cette fois, on prend le balai et on tape à grands coups dans le plafond. On attend. Légère accalmie et rebelote. On monte leur dire qu'on en a marre ! Ils sont compréhensifs. On dort bien deux jours durant. Le troisième, ça reprend. Les portes qui claquent, les talons qui martèlent le sol à espaces réguliers, les cris, les voix. Ras le bol ! On endurera cela à coup de boules Quies bien enfoncées au fond des oreilles.

La journée, c'est le voisin d'à-côté qui reçoit ses amis. Sourd, il hurle ! Très agréable ! Un environnement sonore qui use lentement mais sûrement notre système nerveux. Quinze jours, on supportera à grand peine les pas secs de notre voisine du dessus pendant des heures. Et puis on écrira une lettre, on s'expliquera..., ça se calmera..., jusqu'au jour où ça recommencera, à-côté, ou au-dessus, ou en-dessous.

Remarque du rédacteur : Les gens n'ont souvent pas conscience du bruit qu'ils font, mais sont généralement compréhensifs quand on leur signale qu'ils en font. De plus, notre environnement urbain déjà sonore (boulevard / chemin de fer) appelle encore à plus de bruits !

Contexte : Un boulevard sous nos fenêtres, une ligne de chemin de fer. Six appartements encadrent le nôtre par les côtés, le haut, le bas. Autant dire que le bruit tourne !

Présence quasi constante dans l'appartement (profession libérale)

Schéma de fonctionnement : Attente, énervement, réaction (coups de poing, de balai), et enfin déplacement, voire lettre si incompréhension durable. Règlement à l'amiable. Plainte ensuite auprès du syndic de l'immeuble si les nuisances persistent.

[anecdote extraite de l'étude "Le Bruit, la plainte et le voisin", tome 1, p. 78]

Contexte

LIEU

Habitat collectif

TEMPORALITÉ

Fréquent, voire quotidien

SOCIABILITÉ

Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Environnement sonore : bruits de voisinage, bruit urbain

PROVENANCE

Logements voisins

Boulevard

Chemin de fer

EFFETS

Intrusion, ubiquité, répétition, anticipation

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Précise

SIGNIFICATION

Environnement sonore envahissant

Présence d'autrui omniprésente

COMPORTEMENT

Gêne, lassitude, nervosité

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Multi -exposition -> confusion dans l'environnement

LOGIQUE

Succession et accumulation sonores -> impossibilité de contrôler la situation, même si les voisins tiennent compte des plaintes

27 Association de phénomènes

Devant la mairie à Grenoble, ils ont mis des bandes blanches granuleuses qui indiquent aux conducteurs le changement de voies. Lorsqu'on roule dessus, on entend "vrrrr".

Le jour, je n'y prête même pas attention.

De nuit, je ne m'y suis jamais habitué. Chaque fois que je passe sur ces bandes, ma première réaction c'est de dire ; "Tiens, j'ai un problème de pneu."

Je passe par là environ une fois par semaine. Depuis un an.

Le procédé marche bien, cette fois-ci, parce que je ne me sens pas très sûr. C'est un bruit inquiétant, fonctionnel.

Contexte

LIEU

Infrastructure routière
Intérieur d'un véhicule privé

TEMPORALITÉ

Hebdomadaire
Nuit

SOCIABILITÉ

Isolement

Indications sonores

MATIERE SONORE

Petit bruit difficilement qualifiable

PROVENANCE

Bande granuleuse sur la route

EFFETS

Irruption, anamnèse

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Incertaine, erronée

SIGNIFICATION

Source du son méconnue -> signification erronée

COMPORTEMENT

Etonnement, inquiétude, hyperacousie, attention

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Signal sonore surajouté au visuel

LOGIQUE

Excès d'information inquiétant -> nécessite une attention accrue. L'excès est ici fonctionnel

28 Aéroport

Au nom de la sécurité, il faut arriver à l'aéroport deux heures avant le départ. Fort heureusement ! Parce que, même si je prends l'avion de temps à autre, c'est toujours un événement, et, un peu nerveux, j'éprouve quelques difficultés pour m'orienter. Les informations sonores et visuelles m'assaillent, m'agressent littéralement.

Contexte

LIEU

Public, fermé

TEMPORALITÉ

Occasionnel

SOCIABILITÉ

Foule, anonymat

Indications sonores

MATIERE SONORE

Annonces sonores

PROVENANCE

Sonorisation, multidiffusion

EFFETS

Ubiquité, enchaînement, répétition, perte

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Impossible, ubiquitaire

SIGNIFICATION

Informations confuses ; dénuées de signification, elles constituent un fond sonore envahissant

COMPORTEMENT

Inquiétude

Nervosité

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Confusion sonore par rapport au message attendu

LOGIQUE

Annonces sonores et visuelles -> excès d'information -> confusion

29 Modernité sonore

Certains travaillent en musique. Moi, je n'ai jamais pu m'y faire.
Et quand, de surcroît, le petit bruit de l'ordinateur s'ajoute au fond sonore, c'est insupportable !

Contexte

LIEU

Professionnel (bureau)

TEMPORALITÉ

Occasionnel

SOCIABILITÉ

Travail

Indications sonores

MATIERE SONORE

Musique

"Petit bruit"

PROVENANCE

Haut-parleurs

Ordinateur

EFFETS

Ubiquité, bourdon

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Ubiquitaire (musique)

Précise (ordinateur)

SIGNIFICATION

Environnement sonore envahissant

COMPORTEMENT

Perturbation, irritation

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Son perturbateur par rapport à la tâche à effectuer

LOGIQUE

Environnement sonore stressant par rapport au silence requis

30 De passage à Paris

Ma petite sœur vit désormais à la campagne et elle ne supporte plus les bruits de la ville. De passage à Paris, elle devient nerveuse : elle sursaute au moindre bruit le premier jour, son humeur s'assombrit le second... Murée dans un silence impossible, elle se sent agressée par l'environnement.

Contexte

LIEU

La ville

TEMPORALITÉ

Occasionnel

Indications sonores

MATIERE SONORE

Bruits divers

PROVENANCE

Milieu urbain

EFFETS

Ubiquité, répétition

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Ubiquitaire

SIGNIFICATION

Envahissement sonore

COMPORTEMENT

Nervosité

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Perturbateur

LOGIQUE

Environnement sonore bruyant par rapport à l'environnement habituel -> manque d'adaptation -> nervosité

Annexe 3 Extraits de films

M 1 La comptine

Immédiatement après le générique, où l'on a entendu un extrait de l'air de Peer Gynt, de Grieg, on voit de jeunes enfants qui jouent dans la cour d'un immeuble. Une petite fille chante une comptine : "Bientôt le croquemitaine viendra avec le petit couperet et il te réduira en hachis !". Elle fait sortir du cercle les enfants éliminés (= pas criminels). Le jeu est interrompu par une mère qui leur crie depuis une terrasse d'étendage : "Il ne faut pas chanter cette maudite chanson !... Vous n'entendez pas ?" La petite obtempère, les enfants chuchotent, puis elle reprend sa comptine hors-champ, dès que la mère est rentrée dans l'immeuble.

M 1 La comptine

Contexte

TYPE DE LIEU

Habitat collectif et espaces intermédiaires : cour et balcon

TEMPORALITÉ

Jour

Exceptionnel (la ville terrorisée par l'assassin)

SOCIABILITÉ

Enfants <-> adultes

Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Comptine

Silence

Voix de la mère, criée

PROVENANCE

Une petite fille dans la cour

La mère depuis une terrasse

EFFETS

Réverbération, filtrage dynamique (effet de rotation de la source), répulsion, décalage

Irruption (de la voix de la mère), coupure, suspension, puis reprise (de la comptine)

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Précise, in ou hors champ

SIGNIFICATION

Enfants : jeu dont le sens leur échappe, ou, au contraire, bien connu ?

Mère : message moral, éducatif et relevant peut-être de la superstition (invoquer le crime l'attire)

COMPORTEMENTS

Mère : horreur -> verbalisation d'une interdiction qu'elle sait vaine

Enfants : interruption du jeu -> étonnement silencieux -> désobéissance : reprise coupable et en mineur du jeu

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Comptine à contenu sémantique ambigu : ludique et anxiogène

LOGIQUE

Ambiguïté : dimension prophétique de la comptine

Contraste entre les voix ingénues et l'inquiétude de la mère

-> attente du spectateur

Statut de la scène

Première scène du film, elle donne des indices sur sa teneur macabre.

M 2 Deux mères

Deux mères sur le pas de la porte. Toutes deux semblent angoissées.
- "Il faut toujours interdire aux gosses de chanter cette chanson. On entend pourtant déjà assez parler de l'assassin."
- "Tant qu'on les entend chanter, on sait au moins qu'ils sont toujours là !"

M 2 Deux mères

Contexte

TYPE DE LIEU

Habitat collectif
Seuil d'un logement

TEMPORALITÉ

Jour (vers midi)
Exceptionnel (la ville terrorisée)

SOCIABILITÉ

Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Verbal : comptine des enfants et dialogues des mères

PROVENANCE

D'en bas, de la cour

EFFETS

Rétrécissement (de l'espace par la comptine), décalage (du spectateur)

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Comptine : hors-champ
Mères : in

SIGNIFICATION

Evocation de la menace qui plane sur les enfants
Indice de leur présence

COMPORTEMENTS

Hyperacousie - angoisse
Vigilance - angoisse raisonnée

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Ambiguïté de la comptine : à la fois lien entre les mères et leurs enfants (le silence serait de mauvais augure) et objet d'inquiétude

LOGIQUE

Volonté des mères de ne retenir que les traits prosodiques contre le sens de la comptine -> paradoxalement, l'inquiétude du spectateur se trouve renforcée.

M 3 La voix et l'ombre

Elsie traîne un peu sur le chemin du retour : elle joue au ballon dans la rue contre l'avis de recherche du tueur d'enfants. Une ombre s'y profile et une voix douceureuse s'adresse à Elsie, elle aussi hors-champ. L'homme lui achète un ballon. Le marchand aveugle écoute l'air de Peer Gynt sifflé par cet homme.

M 3 La voix et l'ombre

Contexte

LIEU

Espace public urbain, le trottoir

TEMPORALITÉ

Jour, quotidien

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Rencontre fortuite ou préparée

Enfant <->adulte

Indications sonores

MATIERE SONORE

Air de Peer Gynt sifflé

Voix d'homme

PROVENANCE

Hors-champ

EFFETS

Ubiquité, rémanence, anamnèse, répétition, répulsion

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Incertaine

SIGNIFICATION

Une voix inquiétante succède à un air déjà entendu, sifflé ici par une personne maniaque indéterminée ; comportement marginal : danger ?

Voix : attentions équivoques d'un adulte pour un enfant qu'il ne connaît pas

COMPORTEMENTS

Elsie : insouciance et soumission

Marchand : hyperacousie

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Matière verbale et musicale anodine, mais insécurisante : son-off renforcé par le visuel (ombre, affiche...)

LOGIQUE

Association d'un air déjà entendu à une situation inquiétante qui met en place un sentiment d'insécurité chez le spectateur -> vigilance

M 4 L'attente

La mère, après plusieurs fausses alertes (le facteur, des enfants rentrant de l'école), sort encore dans la cage d'escalier, appelle sa fille Elsie, qui n'est toujours pas revenue. Puis elle rentre dans son logement. Un coup marqué par la pendule lui rappelle le retard anormal, elle ouvre la fenêtre et appelle encore. On la voit de dos, puis elle continue à crier hors-champ, d'une voix de plus en plus suppliante, de plus en plus lointaine, on l'entend depuis des lieux de plus en plus éloignés de la maison, jusqu'au terrain vague où la petite vient d'être tuée.

M 4 L'attente

Contexte

LIEU

Habitat collectif : logement et espaces communs

Espace public : périphérie urbaine, terrain vague

TEMPORALITÉ

Jour

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Maternelle -> enfant

Indications sonores

MATIERE SONORE

Voix de la mère, avec différentes intensités + silence

PROVENANCE

Du privé vers le public

In, puis hors-champ

EFFETS

Réverbération, synecdoque, vague, reprise, hyperacousie, irruption

Interprétation perceptive

Inquiétude sans réponse accentuée par le silence

COMPORTEMENT

Actif, angoisse maternelle, solitude, impuissance devant l'absence

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

La voix est un lien entre la mère et la fille. Ce lien étant rompu, tout peut arriver à Elsie

La "voix de la mère" = signal d'alarme

LOGIQUE

Parallèle à la scène précédente, prémonitoire : ici, confirmation du danger de ne pas tenir ses enfants à portée de voix

Appel acharné sans réponse -> prémonition du malheur confirmée

M 5 Le sifflement

Entre deux plans montrant l'agitation de la ville secouée par l'annonce des crimes et les mesures à prendre, le criminel, vu de dos, écrit une lettre de menaces sur le rebord de la fenêtre en sifflant l'"air" de "Peer Gynt", de Grieg.

M 5 Le sifflement

Contexte

LIEU

Espace public
Espace privé

TEMPORALITÉ

Jour
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Anonymat (la rue)
Isolement
Relations professionnelles (la police)

Indications sonores

MATIERE SONORE

Ambiance de rue
Sifflement de M

PROVENANCE

In
Hors-champ

EFFETS

Décalage, contraste

Interprétation perceptive

SIGNIFICATION

Pendant que la ville s'alarme, l'assassin siffle : anonyme, il est le plus fort

COMPORTEMENT

Affolement de la ville
Indifférence, sournoiserie ou maladie de M ?

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Toute-puissance de M, le solitaire, qui, tel un animal, marque la ville de son cri
Faiblesse corrélative de la ville, bruyante

LOGIQUE

Première vision du personnage, qui émet le sifflement. Première association entre la ritournelle et le personnage
Le danger se précise : vision
Décalage entre le visuel et le sonore : incongruité
Le fait de siffler...
cet air...
Sifflement = signature

M 6 Lutte contre la ritournelle

M voit un enfant dans la rue. Cela déclenche en lui l'envie irrésistible de siffler la ritournelle, qui lui est définitivement associée, ainsi que l'envie de tuer. Assis à une terrasse de café, il essaye de se protéger de sa propre émanation vocale en se bouchant les oreilles, ce qui, bien sûr, est inutile.

M 6 Lutte contre la ritournelle

Contexte

LIEU

Espace public urbain
Terrasse de café

TEMPORALITÉ

Jour
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Anonymat
Isolement

Indications sonores

MATIERE SONORE

Sifflement
Silence (obtenu en se bouchant les oreilles)

PROVENANCE

Lui-même, voix intérieure

EFFETS

Synecdoque, filtrage, coupure, irruption

Interprétation perceptive

LOCALISATION

In

SIGNIFICATION

Maladie mentale de M : les pulsions criminelles sont accompagnées de l'envie de siffler "Peer Gynt"

COMPORTEMENT

Essai de résistance : M se bouche les oreilles, refuse de se laisser déposer de lui-même

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Musique qui prend une signification indicielle : la maladie, puis signale l'imminence du crime

LOGIQUE

Montée de la tension : obsession de la ritournelle sifflée par l'assassin
La ritournelle, d'abord suspecte (début du film) puis associée à un assassin, indique maintenant l'imminence du passage à l'acte

M 7 La solitude sonore de l'assassin

M passe devant ses juges et est invité à se défendre. Il explique sa paranoïa et ses hallucinations :

"[...] Mais moi, puis-je [m'] abstenir [de tuer] ? N'ai-je pas un instinct maudit en moi ? Le feu... la voix... la torture [...] Je suis contraint de marcher dans la rue, et toujours je sens une présence derrière moi, c'est moi-même. Quelqu'un me poursuit, sans bruit, mais je l'entends tout de même. Parfois j'ai l'impression de me poursuivre moi-même. Je veux m'échapper à moi-même, mais je ne peux me libérer, je dois suivre la voie qu'on m'impose. Je dois courir... dans des rues qui n'en finissent plus. Et puis je suis accompagné par les fantômes... de mères, d'enfants. Ils ne partent jamais, ils sont toujours là, toujours... toujours... toujours... Seulement, quand je le fais... quand je... alors je ne me souviens plus de rien [...] Qui perçoit mes cris intérieurs ? [...] Puis une voix hurle... Je ne peux plus entendre ça... Ne plus l'entendre... Je ne peux plus... Je ne peux plus..."

M 7 La solitude sonore de l'assassin

Contexte

2 niveaux considérés parallèlement : concret et imaginaire

LIEU

Tribunal populaire sommairement installé dans une cave
Espace intérieur -> évocation de l'espace urbain : les rues

TEMPORALITÉ

Procès : Nuit, exceptionnel
Jour ou nuit, fréquent

SOCIABILITÉ

Publique
Solitude pathologique

Indications sonores

SITUATION D'ÉCOUTE

Pathologie

MATIERE SONORE

[verbal]

La voix qui hurle

Cris intérieurs

Un poursuivant sans bruit, "mais je l'entends tout de même"

PROVENANCE

Imagination

EFFETS

Ubiquité, rémanence, synecdoque, bourdon, répulsion, enveloppement

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Imagination

SIGNIFICATION

Poursuite imaginaire

COMPORTEMENT

Douleur, prison, contrainte, sensations erronées, amnésie, solitude sonore, hyperacousie

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Verbalisation d'une pathologie par celui qui en souffre -> commisération avant le dénouement

Hallucination sonore, verbale et non verbale

LOGIQUE

Le verbal est explicatif : le dénouement est proche ; le malaise et l'impuissance devant la paranoïa se substituent au suspense et à la peur liés aux crimes de M

En outre, une nouvelle crainte émerge : le jugement sommaire

M 8 Voix d'éveil

Dernier plan, noir, en voix-off totale. Une voix de femme s'adresse au spectateur :
- "Et nous, nous devrions aussi prêter une très, très grande attention à nos enfants..."

M 8 Voix d'éveil

Contexte

LIEU

[Cave urbaine]

Nulle part, partout

TEMPORALITÉ

[Nuit, exceptionnel]

Toujours

SOCIABILITÉ

Hiérarchique (voix "sage" ou "divine")

Indications sonores

MATIERE SONORE

Voix féminine avec ton injonctif, contenu sémantique important

PROVENANCE

Off total

EFFETS

Ubiquité

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Acousmatique

SIGNIFICATION

Avertissement verbal à double sens (nazisme + assassins d'enfants)

COMPORTEMENT

Eclairé, prophétique

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

La voix-off, omnisciente

LOGIQUE

Super-conclusion du film -> position stratégique du message -> le danger n'est pas seulement dans le film -> maintien de l'éveil du sentiment d'insécurité

Malgré le dénouement, le danger subsiste, mais ailleurs

B 1 Bons et mauvais sifflements

Le générique du film apparaît sur fond de nuée d'oiseaux, de plus en plus nombreux, criant de plus en plus fort, en cacophonie, avec de violents battements d'ailes, des sons de becs qui s'entrechoquent [on pense au "mobbing", ou harcèlement que pratiquent certaines espèces], accompagnés d'une réverbération importante. La masse sonore est manipulée du grave vers l'aigu à la fin de la séquence. Fondu-enchaîné avec les sons urbains, mais les cris ne disparaissent pas complètement, ils sont simplement en retrait.

Une belle femme traverse une avenue, puis marche sur un trottoir. Un enfant qui la croise émet un sifflement. Elle se retourne, irritée, puis en sourit. Au même moment, un cri d'oiseau attire son attention vers le ciel. Alors elle voit une nuée d'oiseaux au-dessus de la ville, les sons de la ville s'amenuisent, on n'entend presque plus que les cris.

Elle entre dans un magasin d'animaux, où dominent les cris et chants d'oiseaux en cage (aigus) et où elle vient retirer une commande. Elle questionne la vendeuse sur ce qu'elle vient de voir. L'explication qui lui est donnée est logique.

B 1 Bons et mauvais sifflements

Contexte

TYPE DE LIEU

Espace aérien (au-dessus de la ville)
Espace public urbain (chaussée et trottoir)
Magasin d'animaux

TEMPORALITÉ

Jour, quotidien, exceptionnel

SOCIABILITÉ

Anonymat (rue), familiarité (commerçante)

Indications sonores

MATIERE SONORE

1 Cris et sons des oiseaux en liberté (battements d'ailes, chocs de becs)
2 Sifflement de l'adolescent
3 Cris et chants des oiseaux en cage dans le magasin

PROVENANCE

Oiseaux : au-dessus de la ville
Sifflement de l'enfant : distance sociale
Chants des oiseaux en cage : de partout dans le magasin

EFFETS

Oiseaux : réverbération, ubiquité, distorsion, vague, répulsion, enveloppement
Parallèlement : irruption, imitation, reprise, synecdoque, décalage

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Oiseaux : précise
Enfant : in, mais d'abord incertaine

SIGNIFICATION

Oiseaux dans le ciel : sons exceptionnels -> inquiétude
Sifflement : drague pré-adolescente
Sons habituels des oiseaux en cage -> détente

COMPORTEMENTS

1 surprise -> inquiétude -> volonté de comprendre -> explication -> détente
2 Irritation -> son finalement plutôt sympathique -> bonne humeur
3 (chants d'oiseaux à l'intérieur) Indifférence

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON DANS L'EXTRAIT

1 Cris d'oiseaux A : ubiquitaires et inquiétants par leur anormalité (nombre d'oiseaux, lieu, temps, intensité des cris), indice d'une menace
2 Sifflement de l'enfant : intrusion, rituel sexuel
3 Cris des oiseaux B : constants et rassurants

LOGIQUE

Logique de l'étrangeté : déterminée par les oiseaux du ciel. On est amené à comparer tous ces sifflements ; certains ne sont pas effrayants. D'autres laissent planer une menace.
Juxtaposition inquiétante de deux mondes humain et animal

B 2 La nuée de moineaux

La famille Brenner et Melanie soupent au salon. Soudain la petite Annie attire l'attention des adultes sur le chant des inséparables, installés à proximité dans leur cage sous un drap. Il vient de s'intensifier. Il s'interrompt justement brusquement à ce moment-là. Melanie dirige son regard vers la cheminée (éteinte), au pied de laquelle un moineau pousse des petits cris, puis c'est le déferlement de centaines de petits oiseaux sonores.

B 2 La nuée de moineaux

Contexte

TYPE DE LIEU

Espace domestique
Maison isolée à la campagne

TEMPORALITÉ

Nuit
Exceptionnel (présence de Melanie)

SOCIABILITÉ

Famille + une invitée

Indications sonores

MATIERE SONORE

Sons de la vie familiale (voix)
Chants, cris et bruits d'oiseaux divers : les inséparables et les agresseurs
Silence général
Silence des hommes face au déferlement sonore des oiseaux

PROVENANCE

"In" méconnu, puis validation visuelle (les inséparables)
Envahissement des agresseurs par la cheminée

EFFETS

Avant l'attaque : shunt, suspension (silence), créneau, anticipation
A partir de l'attaque : irruption, vagues, distorsion, enveloppement, ubiquité, répulsion, suspension (voix)

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Incertaine

SIGNIFICATION

Chant d'oiseau -> signal rassurant ou négligeable
Amplification, puis interruption -> signal inquiétant, prémonitoire, "6^e sens" des animaux

COMPORTEMENTS

Chant d'oiseau -> inattention
Amplification et interruption du chant -> interruption verbale (synchronisation négative) et blocage (suspension)

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON DANS L'EXTRAIT

Chant des oiseaux -> normalité, sécurité
Amplification, puis interruption - silence -> anormalité, danger, rappel des scènes précédentes
Envahissement visuel et sonore -> peur

LOGIQUE

Contraste d'intensité entre des sons de même nature. Forte intensité = terreur, aphonie
Indice d'un dérèglement écologique général

L'effet électroacoustique (le shunt) utilisé dans cette scène est fréquemment utilisé : pour accentuer le contraste entre des sons et le silence qui doit les suivre, on augmente le volume de ces sons juste avant de les faire disparaître brutalement.

B 3 Le bec cloué

La mère se rend à la ferme de son ami éleveur. Elle repère une vitre anormalement cassée, puis progresse lentement et silencieusement dans la maison (on n'entend pas ses pas), tandis qu'elle découvre un véritable champ de bataille, puis finit par trouver le cadavre de son ami. On s'attend à l'entendre crier, mais sa bouche n'émet aucun son. Sa fuite vers l'extérieur est bruyante (portes et pas avec écho, puis sons mats dehors).

Elle cesse de courir un instant, essaye d'exprimer ce qu'elle sait à un employé de la ferme, Les mots ne sortent pas. Elle court vers sa camionnette et s'enfuit. Les sons du moteur sont déformés, "comme si la camionnette poussait un cri".

En arrivant chez elle, devant Mitch et Melanie, le verbe lui manque toujours, même si elle arrive à émettre quelques sons, bien faibles par rapport à ceux qu'on attendait.

B 3 Le bec cloué

Contexte

TYPE DE LIEU

Espace domestique et alentours, en zone rurale
Cour et intérieur de fermes

TEMPORALITÉ

Jour
Exceptionnel (le comportement des animaux)

SOCIABILITÉ

Voisinage
Professionnel

Indications sonores

MATIERE SONORE

Silence (de l'approche et de la réaction aphonique), répulsion
Bruits de la fuite (portes, pas, moteur qui crie) et cri de la mère Daniels

PROVENANCE

Intérieur et extérieur (maison silencieuse, gorge muette)

EFFETS

Dedans : suspension, réverbération
Dehors : suspension, distorsion (moteur)

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Précise

SIGNIFICATION

Méconnaissance de ce qui peut engendrer ce silence, peut-être morbide
Méconnaissance de ce qui a pu rendre la mère si silencieuse, elle a dû voir la mort de près

COMPORTEMENTS

Mère : recherche silencieuse, mutisme, puis fuite bruyante, cri libérateur
Témoins : incompréhension du mutisme

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON DANS L'EXTRAIT

Silence des lieux : incertain (sommeil, absence ou mort), puis (valorisation par contraste du terrain de bataille qui a dû être bruyant)

Silence consterné de la mère : le silence de la mort engendre le silence des vivants

Moteur : "En proie à des émotions [...] ce n'est pas le simple bruit d'un moteur, mais un son qui est comme un cri, comme si la camionnette poussait un cri ¹"

LOGIQUE

Logique de l'horreur : maison silencieuse -> mort -> impuissance et rage -> mutisme

Renforcement du sonore par le visuel

Asymétrie de la scène

Du suspense à l'horreur, fuite vers autre chose, le suspense reprend

¹ TRUFFAUT (F.), HITCHCOCK (A.).-Entretiens.-Paris : 1983, Editions Ramsay, p. 253.

B 4 Ecole et à cris

A cause des attaques d'oiseaux qui ont précédé, et à la demande de la mère Brenner, Melanie vient chercher la petite Brenner à l'école (isolée). Elle arrive à l'avance et doit attendre quelques minutes à l'extérieur de l'école, d'où parviennent les échos du cours de chant (chanson d'amour mélancolique). Les corbeaux se regroupent silencieusement dans le dos de Melanie. Un cri attire son regard, elle s'empresse de courir silencieusement vers l'école pour alerter maîtresse et enfants. Après que des consignes aient été données aux enfants, un grand silence se fait entendre, puis ce sont les sons de la galopade des enfants, suivis de ceux de l'envol des oiseaux, puis leurs cris, et ceux des enfants quand ils sont attaqués.

Melanie et deux enfants ont trouvé refuge dans une voiture. Elle klaxonne pour chasser les oiseaux, mais leur attaque s'arrête brusquement.

B 4 Ecole et à cris

Contexte

TYPE DE LIEU

Ecole en zone rurale (intérieur, alentours, voie publique)

TEMPORALITÉ

Jour : sortie de l'école

Quotidien

Exceptionnel (prévenir les enfants du danger qu'ils courent)

SOCIABILITÉ

Scolaire (maîtresse <-> élèves)

Amitié (entre les 2 femmes)

Familiarité (Melanie <-> la petite Brenner)

Indications sonores

MATIERE SONORE

Chant des enfants opposé au silence des oiseaux

Silence général

Galopade des enfants

Cacophonie (cris d'oiseaux, cris d'enfants)

PROVENANCE

In, dans le dos de Melanie

EFFETS

Avant l'attaque : irruption (cri isolé), rémanence, anticipation, coupure, parenthèse

A partir de l'attaque : irruption, ubiquité, vague, métabole, répulsion, enveloppement, imitation (cris des oiseaux - des enfants)

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Acousmatique (chant) -> visualisation (oiseaux) hors champ ?

LOCALISATION

Avant l'attaque : ponctuelle

Après l'attaque : ubiquitaire

SIGNIFICATION

Chant des enfants -> normal, rassurant

Un cri d'oiseau -> tout peut arriver

Silence -> il faut passer inaperçu (la préparation de l'attaque, la fuite)

Nuée sonore -> cri dans mon oreille = coup de bec mortel possible

COMPORTEMENTS

Chant des enfants : décompression

Souvenir de l'attaque, alerte, fuite silencieuse, fuite éperdue, douleur

Un cri d'oiseau : rappel de l'attaque de la veille, tension, alerter les autres

Silence forcé : ne pas se faire remarquer

Fuite éperdue et cris de peur et douleur

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Matière sonore anxiogène des cris des oiseaux

Le silence actif et le cri comme moyens de se protéger

Cris des enfants : indice de peur, douleur et panique face à l'attaque

LOGIQUE

Le silence, puis les cris de harcèlement des oiseaux, sont menaçants par rapport au chant des enfants, fragiles : contraste sonore -> peur

Horreur et sentiment d'impuissance

B 5 Hébétude

Après l'attaque de l'école, Melanie et des clients regardent la place du village par l'une des baies du bar. Le pompiste se fait attaquer par une mouette et laisse tomber le tuyau d'essence. Nous seuls voyons et entendons l'essence qui se répand sur la chaussée jusqu'à une voiture près de laquelle un homme va allumer son cigare. Melanie découvre progressivement l'étendue de la traînée d'essence et comprend la situation (par la vision, puisque la baie, fermée, ne laisse pas filtrer le son). On l'entend faiblement (à travers la baie) alerter les personnes qui l'entourent, elle ouvre ensuite la vitre, et elle et ses voisins essayent, en hurlant tous en même temps, d'alerter l'homme au cigare. Il ne comprend pas ce qu'on lui crie, se brûle avec son allumette, la jette, et tout explose.

Les oiseaux lancent alors une nouvelle attaque généralisée.

B 5 Hébétude

Contexte

TYPE DE LIEU

Espace public villageois et intérieur d'un bar

TEMPORALITÉ

Jour

Exceptionnel (après l'attaque des enfants)

SOCIABILITÉ

Groupe de clients réuni fortuitement

Indications sonores

MATIERE SONORE

Bruit de l'essence qui se répand sur la chaussée (pour le spectateur)

Voix diverses : discussion sans rapport avec la menace immédiate,

Melanie qui alerte les personnes qui l'entourent, hurlements qui alertent cacophoniquement l'homme en danger

Explosion

Silence, puis déferlement des oiseaux

PROVENANCE

Connue du spectateur

[Le son n'est pas entendu par les personnages]

EFFETS

Avant l'explosion : filtrage, masque, anticipation, cacophonie

Après : irruption, répulsion

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Il y a un point d'écoute privilégié du spectateur : lui seul connaît le danger.

Ce point d'écoute alterne avec celui du bar (trop éloigné et filtré par la baie) et celui de l'homme au cigare (trop éloigné de la fuite et du bar)

SIGNIFICATION

Fuite d'essence = risque d'explosion

Hurlements = agitation inefficace

COMPORTEMENTS

1 Actif : alerter autrui

Hurler pour se faire entendre, tous en même temps

2 L'homme en danger : Paralysie, oubli de l'allumette en main, brûlure, réflexe, jet

3 Stupéfaction, silence, hébétude

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Sifflement de l'essence qui fuit : indice du risque d'explosion

Voix : alerte possible, mais vitre, distance et absence de maîtrise, cacophonie -> échec du verbe

Explosion : puissance sonore, horreur et constat d'impuissance des hommes -> silence

LOGIQUE

Logique d'impuissance : on a envie de crier aux personnages de se rendre compte plus vite du danger, car on en est informé avant eux

Suspense jusqu'à l'explosion

Changement de plan : ce n'étaient que les prémises d'une attaque généralisée

B 6 Attaque coupée

Melanie, attaquée par les oiseaux, se réfugie dans une cabine téléphonique. Elle assiste aux catastrophes sur la voie publique, elle est également l'objet de l'attention des oiseaux, dont elle est isolée (elle les voit, mais leurs cris sont atténués). De plus en plus agressifs, ils se précipitent sur les parois de la cabine, puis ils commencent à détruire la cabine à coups de bec (le verre éclate). Heureusement, Mitch vient secourir Melanie.

B 6 Attaque coupée

Contexte

LIEU

Espace public, cabine téléphonique

TEMPORALITÉ

Jour

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Isolement + intervention des secours

Indications sonores

MATIERE SONORE

Cris des oiseaux, affaiblis

Coups de bec contre la cabine vitrée

Explosion de verre (vitre)

PROVENANCE

In, intérieur / extérieur de la cabine transparente

EFFETS

Répulsion, phonotaxie, rétrécissement, ubiquité

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Omnidirectionnelle et ponctuelle

SIGNIFICATION

Menace de mort imminente, fragilité du vitrage, les agresseurs sont vus, mais mis à distance

COMPORTEMENT

Essai de fuite, avorté

Terreur + impossibilité de fuir -> se ramasser sur soi-même et attendre la mort

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Indice de mort imminente

LOGIQUE

Déferlement visuel, sonore -> terreur et stress

Attente de la rupture de l'équilibre (l'explosion du verre)

Grande tension

B 7 Attaque acousmatique

Les Brenner sont parés contre une nouvelle attaque. Les oiseaux n'arrivent pas d'abord à pénétrer dans la maison, mais leurs cris perçus de l'intérieur y sèment la terreur, elle se lit sur les visages : Melanie s'appuie contre les cloisons, la mère Brenner protège la petite, on se bouche les oreilles, les yeux, on ne parle plus, on se pelotonne, on s'accroupit, on est au bord de l'évanouissement. Puis l'intrusion purement sonore risque de devenir physique lorsqu'une, puis deux vitres, enfin la porte d'entrée, se rompent en partie. Mitch parvient à repousser les attaquants. On ne sait pourquoi les oiseaux cessent alors leur attaque. Le silence est rétabli. Jusqu'à quand ?

B 7 Attaque acousmatique

Contexte

LIEU

Espace domestique
Maison isolée à la campagne

TEMPORALITÉ

Nuit
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Famille + Melanie

Indications sonores

MATIERE SONORE

Cris des oiseaux
Coups de bec contre la maison en bois et la porte
Explosion de verre (vitre)
Silence

PROVENANCE

De l'extérieur
Sur les "membranes", les seuils de la maison
D'en-haut ?

EFFETS

Psychomoteurs : répulsion et toutes ses manifestations, phonotaxique, phonoleptique, protection, régression, silence, rétrécissement, ubiquité

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Omnidirectionnelle ou ponctuelle
Ecoute acousmatique

SIGNIFICATION

Les oiseaux acousmatiques ne sont pas loin. S'ils parviennent à entrer, c'est la mort certaine.

COMPORTEMENT

Mitch : courage
Les autres : maternel (la mère), solitude (Melanie)
Terreur + fuite impossible -> se ramasser sur soi-même

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Déclencheur d'imagination, intrusion et envahissement

LOGIQUE

Silence et attente -> appréhension
Déferlement sonore -> terreur
Silence = détente provisoire

B 8 Attraction et étouffement

Les Brenner se sont endormis, épuisés. Melanie entend un petit bruit anormal [dans la scène B 6, Mitch avait semblé repérer un bruit anormal en haut, mais n'était pas allé voir de quoi il s'agissait]. Elle essaye de réveiller discrètement Mitch, mais il est profondément endormi. Irrésistiblement attirée par le bruit, elle se rend où elle croit l'entendre, d'abord là où sont les inséparables, puis dans la mansarde. Quand elle y voit la charpente défoncée, puis les oiseaux, déjà elle est attaquée et la porte se referme derrière elle. Leur assaut (bruits d'ailes, mais pas de cris) la laisse sans voix, alors qu'elle pourrait être secourue si elle criait. Mais la porte de la mansarde a claqué, Mitch l'a entendue et vient secourir Melanie. Les oiseaux continuent leur attaque, en s'accompagnant alors de leurs cris.

B 8 Attraction et étouffement

Contexte

TYPE DE LIEU

Espace domestique
Maison isolée à la campagne

TEMPORALITÉ

Nuit
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Famille + Melanie

Indications sonores

MATIERE SONORE

"Petits bruits", bruits d'oiseaux "stylisés pour obtenir une plus grande intensité ²"
Silences de Melanie : de la discrétion à la stupeur ; sons du secours

PROVENANCE

Imprécise -> de plus en plus précise (vers le haut, dans la mansarde)
Le spectateur présuppose que les oiseaux en haut, pas Melanie

EFFETS

Avant la mansarde : synecdoque, ubiquité, attraction
Entrée dans la mansarde : irruption, vague ("Il fallait obtenir l'effet d'une vague menaçante de vibrations plutôt qu'un son d'un seul niveau, afin d'avoir une variation à l'intérieur de ce bruit, une assimilation du son inégal des ailes. Naturellement, j'ai pris la licence dramatique de ne pas faire crier les oiseaux ³"), enveloppement, répulsion

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Acousmatique (les inséparables sous le tissu, le petit bruit derrière la porte de la mansarde)

LOCALISATION

Incertaine

SIGNIFICATION

- 1 Anormalité, malignité du petit bruit
- 2 Les corbeaux ont attiré Melanie à cet endroit pour la tuer en silence ("Je voulais obtenir dans la mansarde un son qui signifierait la même chose que si les oiseaux disaient à Melanie : "Maintenant nous vous tenons. Et nous arrivons sur vous. Nous n'avons pas besoin de pousser des cris de triomphe, nous n'avons pas besoin de nous mettre en colère, nous allons commettre un meurtre silencieux ⁴")
- 3 Le claquement de porte salvateur

COMPORTEMENTS

- 1 Bruit insolite -> attraction irrésistible -> traquenard
- 2 Impossibilité de parler ou de manifester sa présence

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Silence menaçant, submersion par les battements d'ailes, aphonie

LOGIQUE

Irrésistibilité de l'appel du son dont la source est occultée
Volonté et peur de savoir
Cauchemardesque : impossibilité de signaler son existence par la voix
Silence insolite : à l'ordinaire, les oiseaux crient

² ib., p. 253.

³ ib., p. 253.

⁴ ib., p. 255.

B 9 Ne tirez pas sur l'ambulance !

L'attaque des oiseaux a cessé, le silence est revenu. Melanie, blessée, doit être conduite dans un hôpital. Après avoir gagné le garage, écouté les informations sur l'auto-radio (elles signalent les attaques et n'incitent pas à l'optimisme), Mitch gare la voiture devant le seuil de la maison et aide les femmes à embarquer. Toutes ces mouvements et ces manœuvres se font avec un minimum de bruit, tous les gestes étant retenus dans une tension extrême des hommes et des oiseaux. Puis on voit la voiture s'éloigner de la maison, autour de laquelle se tiennent immobiles d'innombrables espèces d'oiseaux, qui roucoulent parfois, ou ricanent. Le film s'achève sur une remontée de la cacophonie et des battements d'ailes.

B 9 Ne tirez pas sur l'ambulance !

Contexte

TYPE DE LIEU

Espace domestique et alentours
Maison isolée à la campagne

TEMPORALITÉ

Nuit - au clair de lune
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Familiale + Melanie
Sociabilité de crise : "évacuation sanitaire"

Indications sonores

MATIERE SONORE

"Silence électronique d'une monotonie qui [pourrait] évoquer le bruit de la mer entendu de très loin ⁵" + quelques cris émergents + pas, moteur, cris de Melanie

PROVENANCE

Extérieur du logement

EFFETS

Vague, synecdoque, anticipation, enveloppement, répulsion, suspension

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Hyper-présence sonore

SIGNIFICATION

Danger pour les humains : "Nous ne sommes pas encore prêts à vous attaquer, mais nous nous apprêtons. Nous sommes comme un moteur en train de ronronner ⁶."

COMPORTEMENTS

Silence qui répond au silence
Fuite

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Dimension d'étrangeté dangereuse : silence

LOGIQUE

Tension extrême, peur de la rupture d'une trêve précaire
Angoisse : les ennuis de l'humanité ne font que commencer

⁵ ib., p. 254.

⁶ ib., p. 253.

L 1 Hurlements à l'hôpital

Le héros, Trelkowski se rend à l'hôpital pour connaître l'état de santé d'une femme qui vient de faire une tentative de suicide. Sa mort libérerait l'appartement qu'elle occupait et qu'il cherche à obtenir. Auprès du lit de cette femme arrive aussi Stella, une amie à elle, qui pleure et lui demande si elle la reconnaît. La réponse est une série d'épouvantables cris, qui attirent l'infirmière : elle congédie les deux visiteurs, qui s'éloignent de la salle commune. Les hurlements les poursuivent jusque dans les couloirs de l'hôpital.

L 1 Hurlements à l'hôpital

Contexte

TYPE DE LIEU

Hôpital
Salle commune et couloirs

TEMPORALITÉ

Jour
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Médicale : patient <-> spécialiste
Amicale : l'amie et la mourante
Pseudo amicale : le héros fait semblant de connaître la mourante
Rencontre fortuite : le héros et Stella

Indications sonores

MATIERE SONORE

Verbale
Pleurs de l'amie
Silence, puis hurlements de la mourante

PROVENANCE

Autour du lit
Hors champ, de + en + loin

EFFETS

1 Au près du lit : Irruption, synecdoque, perte
2 Dans les couloirs : réverbération, rémanence, répulsion (visiteurs)

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

1 Proximité
2 Acousmatique

LOCALISATION

1 Distance intime
2 Derrière les murs

SIGNIFICATION

Matière sonore anxiogène

COMPORTEMENTS

Professionnel pour l'infirmière
Angoisse et fuite de Stella
Gêne et malaise pour Trelkowski

Rapport son / insécurité

STATUT DU SON

Hurlement -> sons de la douleur, dialogue impossible, mort proche

LOGIQUE

Matière sonore anxiogène majeure : les sons de la douleur et de la mort -> angoisse

L 2 Le sermon

Trelkowski se rend à l'église pour la cérémonie d'enterrement. Le sermon du curé est le support d'une hallucination : l'évocation de l'horreur de la mort y est de plus en plus forte, puis, c'est Jésus-Christ qui s'adresse personnellement à Trelkowski et l'accuse, le culpabilise, le menace de mort. Trelkowski ne supporte pas cette scène de persécution, et s'enfuit.

L 2 Le sermon

Contexte

TYPE DE LIEU

Eglise, intérieur et sas

TEMPORALITÉ

Jour

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Anonymat

Gêne par rapport à Stella, qui est présente

Pédagogique et sacrée (sermon du curé) Anonyme -> personnalisé

Indications sonores

MATIERE SONORE

Verbal : sermon du curé, de plus en plus fort, de moins en moins réverbéré (effet d'intimité), et évocation de la mort (contenu sémantique important)

Musique : nappes sonores stridentes

Pas dans la fuite, réverbérés

PROVENANCE

Depuis la chaire du curé

EFFETS

Synecdoque, réverbération, intrusion, décalage, répulsion, perdition

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Précise, puis hallucinatoire

Adresse aux fidèles -> voix intérieure, réverbérée

SIGNIFICATION

Intentionnalité persécutrice

Paranoïa

COMPORTEMENT ADOPTÉ

Malaise -> fuite

Rapport son / insécurité

STATUT DU SON

Persécution réelle ou imaginaire ?

LOGIQUE

Logique paranoïaque : détournement d'un discours au contenu normalement démagogique en un discours imaginaire, personnalisé et terrifiant (évocation de la mort) -> terreur

L 3 Fin de soirée chez Trelkowski

Trelkowski reçoit ses amis (sans entrain), sans grande considération du voisinage, mais sans excès non plus pour un samedi soir. Réaction inévitable : le voisin du dessus vient se plaindre, à la grande gêne du locataire. Il met fin à la soirée, et ses amis quittent bruyamment l'appartement et l'immeuble. Le silence est revenu dans l'appartement. Trelkowski fait tomber une bouteille au sol, elle se brise, un voisin tape contre une cloison ; il bouscule encore un objet métallique au sol.

L 3 Fin de soirée chez Trelkowski

Contexte

LIEU

Habitat collectif
Espace domestique

TEMPORALITÉ

Nuit
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Amicale
Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Verbale : cris, rires, reproches du voisin
Musique (diffusée par un petit poste à transistors)
Silence entrecoupé de bruits engendrés maladroitement et de coups aux murs

PROVENANCE

Dans le logement
Dans le couloir
D'en haut

EFFETS

Phonotonique
Irruption

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Précise (fête et bris)
Au plafond (coups)

SIGNIFICATION

Gestes sonores dûs à l'inattention (vitalité des jeunes générations ?) -> réaction du voisinage
puis à la maladresse = pour ne pas faire de bruit

COMPORTEMENT

Gêne et interruption de la soirée -> irritation des amis -> vengeance sonore dans les escaliers
Auto-limitation sonore pour Trelkowski : il essaye de ne pas faire de bruit, en fait pourtant -> gêne

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Sons produits par distraction : négligence des voisins, manque de contrôle de ses gestes sonores (gaucherie sonore) et de ceux de ses amis
Sons réversibles et contestables. Réaction du voisinage inévitable après ses avertissements

LOGIQUE

Sentiment de gêne et d'insécurité lié à l'impossibilité ou la difficulté de s'exprimer (Trelkowski est bien silencieux), à l'obligation d'endosser le bruit que font ses amis, puis à l'impossibilité de faire des gestes inconsidérés

L 4 Vrais ou faux sons ?

Le locataire a cru entendre des petits bruits dans le couloir : "Un instant, s'il vous plaît !" Mais il n'y a rien ni personne. Il vérifie un moment sur le palier qu'il ne s'est pas trompé, puis rentre chez lui. A-t-il imaginé ces sons, ou y-at-il eu des sons réels qu'il a mal estimés, localisés, affectés ?

On entend toujours le réveil et les grincements du plancher quand il marche, ou de la porte de l'armoire quand il l'ouvre.

Un peu plus tard, une personne frappe à la porte. Les coups étaient donc bien réels.

L 4 Vrais ou faux sons ?

Contexte

LIEU

Habitat collectif
Espace domestique

TEMPORALITÉ

Nuit
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Isolement
Rencontre fortuite

Indications sonores

MATIERE SONORE

Coups frappés sur la porte, à deux reprises
Pas de Trelkowski sur le palier : réverbération
Sons domestiques : grincements, gouttes d'eau...

PROVENANCE

Porte
Intérieur du logement

EFFETS

Irruption, attraction, réverbération, décalage

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Hors-champ ou imaginaire
Hors-champ

SIGNIFICATION

Présence sur le palier, hostile, neutre ou amicale ?
La personne qui se présente plus tard est également paranoïaque

COMPORTEMENT

Logique, suivi d'incompréhension, vérification et malaise -> auto-limitation sonore dans le logement, jusqu'aux nouveaux coups frappés à la porte

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Son énigmatique

LOGIQUE

Malaise engendré par décalage : des sons qui ne sont rattachés à aucune source visible
Retournement : les sons étaient bien réels, on est rassuré

L 5 Cambriolage

Après une nuit blanche, le locataire rentre chez lui. La porte est entrouverte, son appartement a été cambriolé. Il entre, s'assied et jette de rage une chaussure contre la porte. Réaction immédiate, comme si on en attendait l'occasion : coups au plafond et au mur.
- Oui, je sais, je sais, je fais du bruit. C'est tout à l'heure qu'il fallait frapper, quand les voleurs étaient là !... [en mineur] Remarque qu'ils ont peut-être frappé, tout à l'heure...

L 5 Cambriolage

Contexte

LIEU

Habitat collectif
Espace domestique

TEMPORALITÉ

Tôt le matin après une nuit blanche
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Isolement
Voisinage

Indications sonores

MATIERE SONORE

Silence
Bruit de chaussure jetée contre une porte
Coups contre les murs et le plafond
Verbal : réaction du locataire aux coups des voisins (crié, puis en mineur)

PROVENANCE

Mur et plafond (hors champ)

EFFETS

Irruption, synecdoque, intrusion, imitation

Interprétation perceptive

LOCALISATION

Hors champ

SIGNIFICATION

Silence : indice d'un élément étrange (intrusion physique)
Jet de la chaussure : geste de rage, inconsidéré, mais justifiable et sain, émis sans précaution
Coups aux murs : intrusion sonore prévisible d'un voisinage intolérant
Rage redoublée : cris

COMPORTEMENT

Mauvaise humeur -> réaction de rage (jet d'une chaussure) -> contre-réaction des voisins (coups aux murs et au plafond) -> contre-réaction : rage redoublée (réponse verbale criée)

Rapport son / sentiment d'insécurité

STATUT DU SON

Bruit d'autrui perturbateur

LOGIQUE

Logique de l'intrusion : après l'intrusion des voleurs, l'intrusion sonore des voisins -> encerclement sonore du locataire, injustice. Malaise et montée de paranoïa

L 6 Le spectacle

Trelkowski, en plein délire paranoïaque, voit la cour transformée en cirque ou en salle d'opéra, dont le public est composé de tous les êtres qui le hantent : ses amis, ses voisins. Il est visiblement le clou du spectacle imaginaire (les musiciens s'accordent, le tambour est roulé). Il décide de se donner en spectacle et se jette par la fenêtre dans la cour... vide, en passant à travers la verrière réparée juste auparavant, qui explose. Grand silence, réveil progressif des voisins, puis mouvements de Trelkowski parmi les éclats de verre.

L 6 Le spectacle

Contexte

TYPE DE LIEU

Habitat collectif
Espace domestique et cour

TEMPORALITÉ

Nuit
Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Isolement

Indications sonores

MATIERE SONORE

Musique-effet (cordes et cuivres)
Guitare, orchestre qui s'accorde
Silence/absence de sons (cris et applaudissements des spectateurs)
Roulements de tambour
Silence
Inspiration profonde de Trelkowski
Explosion de la verrière, puis frottements de verre

PROVENANCE

Rebord de la fenêtre et cour

EFFETS

Anticipation, irruption, bourdon, réverbération, décalage, répulsion

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Sons fictifs inventés par une personne suicidaire

LOCALISATION

Imagination

SIGNIFICATION

Mise en scène et préparation d'un spectacle = un suicide
Défi auquel il faut répondre

COMPORTEMENTS

Soumission à la scène imaginaire
Saut dans le vide

Rapport son / insécurité

STATUT DU SON

Ambiguïté : sons réels ou imaginaires ?
Stade avancé de paranoïa : hallucinations sonores (et visuelles)
Indice de blessures (bris de verre)

LOGIQUE

Malaise et horreur attendus depuis un long moment déjà, renforcés par cet cour peuplée d'êtres imaginaires qui n'émettent pas de son (décalage avec le visuel)
Malaise et horreur accentués par les sons de verre après le saut : indice de l'échec du suicide, et de blessures à chaque mouvement

L 7 La voix de la sirène

L'ultime séquence est identique à l'une des premières séquences du film, mais nous sommes cette fois dans la peau du héros, en vision subjective : il se voit face à lui-même accompagné de Stella. Le cri qu'il pousse pour se manifester s'apparente au son d'une sirène. Fin. La musique qui accompagne la scène finale est d'abord le thème "cordes répétitives", puis "bois légers".

L 7 La voix de la sirène

Contexte

TYPE DE LIEU

Hôpital : salle commune

TEMPORALITÉ

Jour

Exceptionnel

SOCIABILITÉ

Amitié apparente : Stella et Trelkowski -> le / la mourant (e)

Sociabilité perturbée

Indications sonores

MATIERE SONORE

Verbale affectueuse

Hurllement du (ou de la) mourant (e), comme une sirène

Musique : thème répétitif, puis développé

PROVENANCE

3 personnes

EFFETS

Irruption, synecdoque, rémanence, anamnèse, reprise, répulsion, réverbération, décalage (avec la musique), perte

Interprétation perceptive

SITUATION D'ÉCOUTE

Etat perturbé du héros

LOCALISATION

In subjectif (auto-cri), puis in

Off : le cri se prolonge sur le générique

Off (la musique)

SIGNIFICATION

Manifestation de douleur et de rage

COMPORTEMENTS

Répétition des mots et gestes de la scène du début du film

Rapport son / insécurité

STATUT DU SON

Signal alarmant et déstabilisant

LOGIQUE

Logique de l'horreur, de l'intolérable

Logique du malaise : les causes de ce cri sont incertaines : rêve, réalité ou dédoublement ?

La bande son du film dure plus longtemps que les images et nous maintient dans le malaise (existentiel, peur de l'autre...)

Table des matières

Introduction	1
1 Universalité des facteurs sonores du sentiment d'insécurité en question	5
1.1. Matière sonore anxiogène	7
1.1.1. Point de vue acoustique	8
1.1.2. Les signaux d'alarme	9
1.1.3. Les effets sonores - Approche esthétique	10
1.2. Symbolique sonore naturelle	13
1.2.1. Reconnaissance d'une signification émotionnelle	13
1.2.2. Universalité des modèles sonores	14
1.2.3. "La musique et la transe "	16
1.3. Point de vue psychologique	17
1.3.1. Environnement sonore de l'enfant	18
1.3.2. "Le bruit comme facteur de stress "	20
2 Les anecdotes ou les facteurs du sentiment d'insécurité au quotidien	23
2.1. Point de vue méthodologique	25
2.1.1. Intérêt de l'anecdote	25
2.1.2. Constitution du corpus	27
2.1.3. Analyse des anecdotes : catégories de dépouillement	28
2.2. Analyse du corpus	31
2.2.1. Classement et typologie	31
2.2.2. La peur	33
2.2.3. Le malaise	37
2.2.4. Le stress	39
2.2.5. Remarques transversales	41
3 Scénarios de l'insécurité	49
3.1. Point de vue méthodologique	51
3.1.1. Intérêt des extraits de films	51
3.1.2. Constitution du corpus	54
3.1.3. Analyse des extraits : catégories de dépouillement	56
3.3. Analyse des extraits	59
3.3.1. Mörder unter uns (M le Maudit) de Fritz Lang (1931)	59
3.3.2. The Birds (Les Oiseaux) d'Alfred Hitchcock (1963)	65
3.3.3. Le Locataire de Roman Polanski (1976)	73
3.4. Le son de l'insécurité au cinéma	81
Conclusion	89
Annexes	93
Annexe 1 La notion d'effet sonore	95
Annexe 2 Corpus d'anecdotes	103
1 Mon chien faisait son rôle de gardien	104
2 Le silence pesant	105
3 Peurs nocturnes	106
4 Orly	108
5 Les gendarmes et les voleurs	109
6 Bruits sur le gravier	110
7 Kalang	111

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

8 J'étais sûre qu'il allait me tuer	112
9 Orange mécanique	114
10 Femme battue	115
11 Machine à laver	117
12 Une femme sous pression	118
13 Dans un immense couloir de métro	120
14 Ventilation	121
15 Les 13 coups de minuit	122
16 Lettre au tableau d'affichage	124
17 Les 2 coups de M. Li	126
18 Sommeil, gêne et répétition	128
19 Guillotine	130
20 La femme du second	131
21 Champ-Dollon, chant de la plainte	132
22 Nuit estivale	134
23 Suicide sonore	136
24 Bagarre mémorable	137
25 Satané ara !	138
26 Cycles biosonothymiques	140
27 Association de phénomènes	142
28 Aéroport	143
29 Modernité sonore	144
30 De passage à Paris	145
Annexe 3 Extraits de films	147
M 1 La comptine	148
M 2 Deux mères	150
M 3 La voix et l'ombre	152
M 4 L'attente	154
M 5 Le sifflement	156
M 6 Lutte contre la ritournelle	158
M 7 La solitude sonore de l'assassin	160
M 8 Voix d'éveil	162
B 1 Bons et mauvais sifflements	164
B 2 La nuée de moineaux	166
B 3 Le bec cloué	168
B 4 Ecole et à cris	170
B 5 Hébéture	172
B 6 Attaque coupée	174
B 7 Attaque acousmatique	176
B 8 Attraction et étouffement	178
B 9 Ne tirez pas sur l'ambulance !	180
L 1 Hurlements à l'hôpital	182
L 2 Le sermon	184
L 3 Fin de soirée chez Trelkowski	186
L 4 Vrais ou faux sons ?	188
L 5 Cambriolage	190
L 6 Le spectacle	192
L 7 La voix de la sirène	194
Table des matières	197

LES FACTEURS SONORES DU SENTIMENT D'INSÉCURITÉ
RECHERCHES CONDUITES PAR L'EQUIPE INTERDISCIPLINAIRE EUTERPES
rapports et cassettes édités.

- "Situations d'habitat et façons d'habiter"** de A. Medam, J.F. Augoyard, 1976, 329 p.
- "Les Pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores"** : contribution à une critique de l'habitat de J.F. Augoyard, 1978, 212 p. + annexes.
- "Faire comme à Givors"** de J.F. Augoyard, J. Maglione, G. Dupont, 1983, 116p.
- "Sonorité, Sociabilité, Urbanité"** (+ 2 cassettes), de J.F. Augoyard, O. Balaÿ, O. Belle, G. Chelkoff, 1983, 155 p.
- "La Dimension sonore d'un quartier"** (+ cassette), de O. Balaÿ, G. Chelkoff, 1985, 80 p.
- "La Production de l'environnement sonore"** (+ cassette), de J.F. Augoyard, P. Amphoux, G. Chelkoff, 1985, 185 p.
- "Environnement sonore et communication interpersonnelle"** (2 tomes + cassette), de J.F. Augoyard, P. Amphoux, O. Balaÿ, 1985, 132 p.
- "Les Sources d'information sur le bruit de voisinage"**, de M. Leroux, 1986, 51 p.
- "Proxémie acoustique dans l'habitat"** (+ cassette), de O. Balaÿ, 1987, 102 p.
- "Culture sonore en chantier"** (+ cassette), de J.P. Thibaud, J.P. Odion, 1987, 69 p.
- "Environnement sonore et société"**, séminaire sous la dir. de J.F. Augoyard (résumés), 1987, 115 p.
- "Conception et usage de l'habitat : proxémies sonores comparées"** de G. Chelkoff, O. Balaÿ, 1987, 76 p.
- "Entendre les espaces publics"**, de G. Chelkoff, J.L. Bardyn, M. Leroux, J. P Thibaud, 1988, 158 p.
- "Le Bruit et la Plainte"**, Journée d'étude Nationale, 25/3/1988, **Cassette sonore "résumé-bilan"** (2 x 30 mn)
- "Les Faiseurs de bruit"**, Journée d'étude Nationale, 9/6/1989, **Cassette sonore "résumé-bilan"** (2 x 30 mn).
- "Le Bruit, la plainte et la voisin"**, de P. Amphoux, M. Leroux, J.L. Bardyn, A. Blanc-Tailleur, 1989, **2 tomes**, 277 p. + 184p.
- "A l'Ecoute du chantier : des productions sonores aux modes de prévention"** (+ cassette), de J. P. Thibaud, A. Blanc-Tailleur, G. Chelkoff, J.P. Odion, 1989, 189 p.
- "Les Faiseurs de bruit"**, de M. Leroux, J.L. Bardyn, 1989, 97 p.
- "La Qualité de l'éclairage public à Grenoble"**, de G. Chelkoff, J.J. Delétré, J.P. Thibaud, J.L. Bardyn, 1990, 96 + 17 p.
- "Les Facteurs lumineux du sentiment d'insécurité"**, séminaire de recherche exploratoire, sous la dir. de J.F. Augoyard, 1990, 107 p.