HAL
open science

Entretien avec Michel Chion : de la recherche sur le son au cinéma aux pratiques de réalisation audiovisuelle

Rémi Adjiman

To cite this version:

Rémi Adjiman. Entretien avec Michel Chion : de la recherche sur le son au cinéma aux pratiques de réalisation audiovisuelle. Une architecture du son, L'Harmattan, 2006, 2-7475-9747-4. hal-01711094

HAL Id: hal-01711094

https://hal.science/hal-01711094v1

Submitted on 16 Feb 2018

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.

ENTRETIEN AVEC MICHEL CHION
DE LA RECHERCHE SUR LE SON AU CINEMA AUX PRATIQUES DE REALISATION AUDIOVISUELLE

Entretien réalisé le 26 mai 2004 par Rémi Adjiman

R.A.
Actuellement, quels sont vos centres d'intérêt, sur quoi travaillez vous ?
M.C.
Actuellement, je travaille sur la finition d'un livre consacré à l'œuvre de Kubrick. Parallèlement, je compose un peu à la manière d'un peintre c'est-à-dire sans destination particulière, sans savoir quand ce sera terminé. Je viens de finir d'écrire un petit livre qui m'a été commandé par un éditeur anglais consacré au film de Terrence Malick, La ligne rouge[1]. Ce livre va sortir en anglais à la fin de l'année. Ce sont mes principales activités personnelles du moment, mais je termine également mon semestre d'enseignant contractuel à la fac.

R.A.
Quelles sont les différentes préoccupations qui ont guidé votre activité de chercheur ? Y a-t-il eu des leitmotivs, des réflexions récurrentes qui ont fait régulièrement progresser votre démarche ?
M.C.
J'ai commencé par être compositeur et chercheur en musique concrète et en acoulogie[2]. Je le suis toujours. Et puis, mes recherches se sont élargies au cinéma, un peu grâce à des circonstances parmi lesquelles Pierre Schaeffer qui a été mon maître et dont j'ai été l'assistant. Il m'a proposé d'enseigner à sa place le son au cinéma à la fin des années 70. Cela a coïncidé de manière heureuse avec la vidéocassette amateur, qui a donné la possibilité de regarder et d'écouter des films autant que l'on voulait sur un petit dispositif. J'ai fait des cours à l'IDHEC[3] en choisissant des bons films et en les étudiant en faisant des expériences d'écouter sans voir, de regarder sans entendre. C'est à partir de ces observations que j'ai commencé ce travail qui a abouti à une série de livres et d'enseignements . Je continue à écrire et à chercher sur le son. Qu'est-ce que le son ? Qu'entendons-nous ?

J'ai produit un livre important pour moi qui s'appelle « Le son »[4] chez Nathan grâce à Michel Marie. Il s'agit d'un livre transversal, ni spécifiquement pour les gens de la musique, ni pour ceux du cinéma. Il est pour tous ceux qui s'intéressent au son, les psychanalystes, les chercheurs… Ce livre est sorti en 1998, mais n'a pas eu de véritable écho.

Je travaille actuellement sur un très gros projet sans moyen ni éditeur qui s'appellera « Le livre des sons ». Il s'agit à la fois d'un répertoire des sons à travers l'histoire,

---

[1] Malick, Terrence, The thin red line, 1998
[2] Néologisme proposé par Pierre Schaeffer pour désigner l'étude des mécanismes de l'écoute et des potentialités musicales des sons.
[3] Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques
[4] Chion, Michel, *Le son*, Nathan, Paris, 2000

un répertoire des mots sur les sons dans une série de langues. Il devrait faire un millier de pages. C'est le prolongement de mon travail de chercheur sur le son.

Je fais bien la démarcation entre mon travail de chercheur à visée scientifique et mon travail de compositeur. Je fais les deux, mais parallèlement. La grande idée de Pierre Schaeffer, c'est de ne pas confondre les deux rôles. Aujourd'hui, on a tendance à parler de recherche musicale pour quelqu'un qui fait des sons, des improvisations au piano. Or l'idée, c'est d'utiliser le mot recherche pour une véritable recherche à caractère scientifique. Cela permet d'ailleurs d'enrichir la création, mais indirectement, seulement. Il ne faut pas chercher tout de suite à valoriser la recherche par la création, ni se réclamer un peu trop de la recherche lorsque l'on fait de la création. Il ne faut pas confondre les deux domaines. La recherche est pour moi un travail d'observation, de réflexion et d'expérience. Inversement, pour la composition musicale ou la réalisation de film, je me base sur mes réactions, mes sensations.

R.A.
Comment expliquez-vous, ces dernières années, les articles qui tendent à décrier Pierre Schaeffer ?
M.C.
C'est principalement à cause de son indépendance. Il ne tenait pas le discours habituel, il voyait les choses de manière sceptique et complexe. Or, malgré les apparences, beaucoup de gens du domaine de l'art contemporain ont un discours qui est contraire à la complexité, un discours promotionnel et publicitaire en faveur de l'art contemporain. On peut faire de la recherche et de la création contemporaine et se poser des questions. Schaeffer n'avait pas ce côté publicitaire, il se posait de nombreuses questions, il ne les cachait pas et il dérangeait. De plus, on ne pouvait pas le mettre sous une casquette unique. Les gens aiment bien pouvoir classer. Lorsqu'on me demande, vous êtes quoi ? Je réponds cela dépend de ce que l'on appelle le verbe être, pour ma part je fais, je fais des choses.

Pierre Schaeffer, même de son vivant et en pleine activité, n'a jamais été vraiment accepté. Ses recherches ont été très discutées. Peu de gens ont pris la suite ; la preuve c'est que son traité n'est enseigné nulle part et je serais une des seules personnes susceptibles de le faire, mais personne ne me le propose. Je vais peut-être créer un enseignement hors institution pour le faire ; il faut bien que quelqu'un commence.
En même temps, dans d'autres pays, le nom de Pierre Schaeffer est très estimé. Beaucoup pensent qu'en France des enseignements lui sont consacrés. Ils sont étonnés d'apprendre que je suis le seul à continuer ce qu'il fait. Il est très peu valorisé. C'est d'ailleurs un phénomène qui est arrivé plus d'une fois avec des chercheurs français qui se sont dits : on va aller voir ailleurs parce que l'on ne se sent pas aidé chez nous. Ce n'est pas un cas unique.

R.A.
Quelles sont les recherches récentes ou moins récentes, sur le son et plus généralement sur le cinéma, qui vous donnent envie de réagir ? Que pensez-vous en particulier des sciences cognitives ?
M.C.
Je suis de parti pris. Dans mon livre « Le son », je consacre quelques pages à l'approche cognitiviste et je suis assez critique. Je pense qu'elle se pose parfois de

fausses questions. Dans ce courant, les chercheurs pensent que le mot son désigne quelque chose de précis. Il faut faire la critique du mot.
Un des aspects du problème, c'est qu'en français comme dans d'autres langues, *sound* en anglais, *ton* en allemand, *sono* en italien, on a un mot qui d'une part désigne un phénomène physique qui se déroule de toute façon qu'il y ait une oreille dans le coin ou pas – on parle ici des vibrations d'un milieu qui obéit aux lois de l'acoustique – et d'autre part désigne les sensations sonores. En fait, cette double identité du mot est créatrice d'une grande confusion. Or – en oubliant le phénomène physique – on en arrive à ne considérer que la subjectivité de la perception et on tombe alors dans le subjectivisme absolu qui conduit à considérer que chacun voit une chose différente. Avec cette approche, on ne peut plus étudier quoique ce soit.
Je reproche à certaines démarches cognitivistes de rester dans un schéma que je peux appeler pré-schaefferien, c'est-à-dire de ne pas avoir pris connaissance du travail fondamental qu'a fait Schaeffer sur ce que l'on peut appeler le causalisme, c'est-à-dire le fait de pouvoir rattacher le son à une cause. Il est important de bien dissocier le phénomène physique, de l'objet de perception. Pour moi, à bien des égards, certains aspects des recherches cognitivistes sont plutôt régressifs . Ils nous font plutôt revenir en arrière en méconnaissant pas mal de choses. D'ailleurs dès qu'il s'agit des questions de langage, je me suis aperçu qu'ils ignoraient le B et A, BA de la linguistique, c'est-à-dire qu'un phonème ce n'est pas la même chose qu'un son. On peut penser que cela se décantera.

Alors, quelles sont les recherches qui me passionnent ? Tout simplement les miennes parce que je suis mon idée et cela me conduit à publier une série de livres dont celui sur le son, dont je parlais précédemment.

R.A.
J'entends bien que vous défendez la complexité, au sens ou elle était portée déjà par Pierre Schaeffer. Au-delà de votre critique de l'approche cognitiviste, est-ce la tentative de modélisation des perceptions qui vous gêne ?
M.C.
Il y a effectivement un malentendu. Dans ces recherches, il faut suffisamment de culture générale, c'est-à-dire des connaissances dans différents domaines. C'est le cas de Pierre Schaeffer et je pense que c'est également mon cas. Il faut une certaine formation scientifique, une curiosité artistique, une volonté de réflexion de fond pour pouvoir franchir des barrières. Cette interdisciplinarité – qui est très précieuse – fait souvent que, tout d'un coup, on s'aperçoit qu'il y a des vastes malentendus.
Là-dessus se greffe le fait qu'aujourd'hui, de plus en plus, et c'est une conséquence indirecte de l'informatisation et de certains changements technologiques, on est dans la spécialisation. On demande aux gens de se spécialiser beaucoup plus vite, par exemple, puisque l'on parle du son, il est de plus en plus difficile de faire de la prise de son et du mixage, il faut se spécialiser tout de suite. Untel est spécialiste de tel domaine, tel autre dans un autre, etc. Pourtant on travaille sur un même objet.
A cause de cela, certains problèmes ne sont toujours pas résolus. Je crois qu'il faudrait dans un enseignement idéal et dans la perspective de démarrer de bonnes recherches, de bonnes notions de musique, de bonnes notions de linguistique, des notions d'acoustique et de physique, des notions sur le travail de Pierre Schaeffer, etc.

Ce n'est pas que les choses soient devenues plus complexes, c'est surtout qu'un certain nombre d'événements sociaux, culturels et technologiques encouragent, dans notre société, une spécialisation un peu trop rapide.

R.A.
Pierre Schaeffer s'appuyait sur la phénoménologie husserlienne. Etes-vous vous-même également dans cette perspective ?
M.C.
On a pu reprocher à Schaeffer de ne pas être vraiment un philosophe et de n'avoir pris dans Husserl que deux ou trois idées. Mais, si l'idée principale de la phénoménologie, c'est d'étudier ce qui nous apparaît : les phænomena, les choses qui nous apparaissent à nous en tant qu'objet ; alors oui, je suis toujours phénoménologue.
Il y a un auteur et qui reste toujours valable, c'est Merleau-Ponty. Je trouve que « Phénoménologie de la perception »[5] est toujours un livre qui reste largement valable pour beaucoup de choses, bien qu'il ait été écrit dans les années quarante. Si sa lecture était prescrite, de nombreux chercheurs cesseraient de se poser de fausses questions. Certains phénoménologues de la perception ont compris des problèmes sur la question des fausses barrières entre les sens, parfois sur les faux-semblants, sur des choses toutes bêtes comme le rapport entre la perception et l'objet… Merleau-Ponty est une référence dans ce domaine-là.

Il y a d'autres auteurs, dont je cite certains dans mon livre « Le son », qui restent valides, mais qui sont parfois classés comme philosophe alors du coup les gens qui travaillent en psychologie cognitive vont dire : « ce n'est pas la peine que je les lise » et c'est finalement une question d'étiquette. Des fois on rencontre quelque chose de fondamental chez un auteur qui est classé comme philosophe alors on se dit : « c'est de la métaphysique » alors que ce n'est pas le cas. La phénoménologie de Merleau-Ponty, ce n'est pas de la métaphysique. Il ne faut pas classer trop vite les gens.

R.A.
Comment faites-vous – dans vos écrits – pour rester centré sur le son lui-même – dans une approche qui peut sembler structuraliste – en vous débarrassant de la question de la subjectivité et de la relation entre le sujet et l'objet ?
M.C.
Tout dépend de ce que l'on appelle subjectif. Si on fait écouter à différentes personnes cinq secondes de son enregistré dans cette pièce où nous sommes, il y aura des variables que l'on va appeler subjectives. Là-dedans rentrent plusieurs types de paramètres, il y a à la fois le fait qu'une personne est loin et l'autre personne est plus près des haut-parleurs et à ce moment-là si on est de bonne foi et si on raisonne un petit peu on verra facilement que ces variables portent sur certains aspects du son et pas sur d'autres. Par exemple, la hauteur du son est la même que l'on soit proche ou à cinq mètres alors que l'intensité, elle varie en fonction de la distance.
S'agissant des ressentis, des projections et des associations, on pourra croire que cela varie selon telle personne et c'est purement subjectif, on peut alors choisir de lui accorder ou non de l'importance. Mais ce que Schaeffer a prétendu, et je suis d'accord avec lui, c'est qu'il reste un certain nombre de paramètres qui appartiennent

[5]Merleau-Ponty, Maurice, Phénoménologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945

à l'objet sonore et que différentes personnes travaillant sur le même objet d'écoute peuvent reconnaître comme appartenant à cet objet.

Une des bonnes réponses à ces questions, c'est de faire des séances d'écoute réduite. J'en fais faire parfois quand on me le propose. Il est arrivé que j'en fasse trois ou quatre années de suite dans une école en Suisse, à destination d'élèves futurs réalisateurs. Première phase, je leur dis voilà les critères schaefferien, ils sont incomplets et primitifs, mais ils constituent une base de départ. Deuxième phase, je vous demande, en une après-midi, de faire tel son qui doit correspondre à tel critère, tel son qui doit correspondre à tel autre critère, etc. Le lendemain, chaque étudiant présente ses sons devant le groupe. Je leur dis, ne nous dites pas avec quoi vous les avez faits, ça, c'est la cause et on s'en fiche. Qu'entendons-nous ? On s'aperçoit là que si on fait un travail suffisamment honnête et précis, on arrive à se mettre d'accord essentiellement sur ce qu'on entend. On peut faire la part de l'approximation – en sciences on est toujours dans l'approximation, c'est-à-dire que l'on ne peut pas faire une description parfaite du son – il y a une série de traits descriptifs que l'on doit reconnaître comme appartenant à l'objet et ne variant pas complètement d'un individu à l'autre. Evidemment vous trouvez parfois des gens qui professent, notamment dans certaines écoles des beaux-arts, un certain culturalisme de principe et qui peuvent dire : « oui mais il paraît que les esquimaux entendent ceci, entendent cela… ». Je prétends qu'il y a des universaux et que l'on peut assez facilement le prouver. C'est déjà un petit progrès de les mettre en valeur. Ce serait comme dire que la forme circulaire ou cycloïde n'appartient qu'à une culture et que quelque part, le cercle n'existe pas. Les gens adorent cette idée qu'il y aurait une culture qui percevrait le monde d'une manière complètement différente. Certes, il y a des variantes culturelles, mais il y a aussi des universaux perceptifs de même que le corps humain est à peu près fait de la même manière dans l'ensemble du monde. Moi cela ne me déplaît pas du tout !

On peut donc faire un travail d'amélioration de l'objectivation des qualités sonores. La meilleure façon de convaincre les gens, c'est de faire des séances d'écoute réduite et je vais peut-être – puisque cela n'existe pas – démarrer ça avec un petit groupe. Ce sera, en France, le premier enseignement d'écoute réduite depuis que Schaeffer en faisait, il y a trente ans. Cela mettra en évidence que la perception sonore n'est pas quelque chose de sombre où l'on ne peut rien nommer, où cela dépend totalement de l'état d'esprit de telle personne, de sa culture, de son enfance, de son âge. Aujourd'hui, il y a un discours sociologisant ou statistique, contre lequel je m'élève personnellement, qui consiste à se débarrasser de toute question de vérité scientifique en mettant en évidence les variations. Finalement, c'est comme si on voulait prouver que telle loi physique est finalement bidon, parce que les gens sont différents. S'agissant des objets de perception, et concernant les sons, on peut considérer que l'on peut déterminer des critères de description rigoureux.

On peut d'ailleurs, pour réaliser cette description, se servir des mots qui existent déjà dans la langue. Le travail que j'ai fait, dont je parlais tout à l'heure, le livre des sons, commence déjà par répertorier en français les mots existants sur les sons. A partir d'une démarche pragmatique et un travail de recoupement dans différents dictionnaires, j'ai trouvé trois à quatre cents mots. Certains sont vagues, comme fracas, mais d'autres ne sont pas si vagues et en les recoupant avec les mots d'autres

langues, qui ne sont jamais strictement synonymes – une langue ne se traduit jamais exactement dans une autre – on trouve des mots précis.
Simplement, ces mots de manière amusante ou curieuse ont été souvent employés par les écrivains et les poètes, mais les gens de science ne s'y sont pas intéressés. Chez Flaubert, dans l'Education sentimentale, on trouve le mot sussuration et bien acoustiquement ce mot correspond à un certain nombre de critères. Si des gens peuvent s'imaginer qu'il s'agit seulement d'un joli mot qui ne veut rien dire de précis, en fait par confrontation avec d'autres mots, on pourra leur faire reconnaître que ce mot désigne, beaucoup plus précisément que le mot de bruit, tel type de son. Mon travail porte aussi sur les mots.

Il y a toute une période de la littérature mondiale et notamment française entre 1850 et 1920 qui s'est beaucoup intéressé à nommer des sons, c'était la grande vogue apparemment dans les romans d'être très précis sur les sons qu'entendent les personnages et chez Zola vous avez une foule de descriptions sonores parce qu'il cherchait à faire revivre l'univers acoustique de la mine, des halles de Paris, d'un grand magasin et c'est des livres où les descriptions sonores sont très précises. On trouve cela également chez des écrivains comme Faulkner aux Etats-Unis.
Cela peut paraître curieux, mais mon travail passe par la lecture de nombreux auteurs, romanciers ou poètes et évidemment de scientifiques. Souvent soit des philosophes, soit des chercheurs, ne se sont pas intéressés aux mots existants dans les langues concernant les sons. Après, ils disent : « il n'y a pas assez de mots ! » J'ai d'ailleurs une théorie là-dessus. La société ne vous encourage pas à nommer des sensations. Pourquoi ? Parce qu'on dès qu'on ouvre la télévision, que l'on met un DVD, on est assailli par des sensations visuelles et sonores, donc on se sent écrasé par la richesse de ces sensations. On est dans une société sensorielle. Mais, le paradoxe c'est que l'on ne pense pas assez à dire, en dehors des films, lisez des livres qui décrivent des nuances de sentiments et de sensations. Lorsque l'on ne sait plus parler qu'en terme d'amour et de haine, c'est le signe qu'il faut apprendre la complexité des sentiments humains pour lesquels il y a toute une gamme de mots. C'est pour cela que le livre est irremplaçable, c'est à son contact que l'on comprend, par les mots, que les sentiments sont complexes, riches et nuancés.
Reste encore à inciter à utiliser ces mots dans le discours courant, car soit les gens ne lisent pas, soit cela reste à un niveau de vocabulaire passif c'est-à-dire qu'on le connaît et on le comprend lorsqu'on le rencontre dans un livre mais on ne le mobilise pas spontanément. Finalement pour revenir aux sons, personne ne va dire j'ai entendu un fracas, un crépitement, un sussurement ou un clapotis. Et ce travail, consistant à voir dans quelle mesure ces mots qui paraissent vagues ou purement littéraires correspondent en fait à une définition acoustique, je l'ai commencé et, dans bien des cas, on arrive à une définition acoustique ou plutôt acoulogique qui précise un certain nombre de caractères. Voilà une recherche qui a beaucoup d'avenir.

R.A.
Est-ce un travail qui sera utile pour nommer les sons, organiser les sonothèques et les bases de données sonores ?
M.C.
Oui, que faire de ces avalanches de données. Lorsque la Très Grande Bibliothèque François Mitterand a été conçue, j'ai été invité à participer à plusieurs réunions d'un groupe de travail informel. Ils envisageaient d'y intégrer la phonothèque Nationale

avec une question : comment classer les sons ? J'avais plusieurs idées issues de mes recherches personnelles, mais effectivement, personne n'avaient la moindre idée sur la façon de procéder. Les problèmes les plus simples de classification posaient des problèmes insurmontables.
Par exemple, comment gérer et classer des sons dans une sonothèque avec des sons de la mer. Comment caractériser telle ou telle plage ? Personne ne sait les nommer.

En même temps, moi j'avance à petit pas, lentement. Si on veut trop vite rentabiliser telle ou telle recherche on risque de fausser les résultats. La recherche doit prendre le temps nécessaire et ce n'est pas la puissance de calcul des ordinateurs qui y peut quelque chose. Pour mon livre des sons sur lequel je travaille déjà depuis trois ou quatre ans, pas à temps complet car je n'ai pas de moyen, je pense avoir encore trois ou quatre années de travail pour le finir.

R.A.
En quoi les recherches sur le son à l'image peuvent participer à mieux faire comprendre la perception humaine ?
M.C.
Ici, le mot recherche change de sens, ce dont je parlais toute à l'heure c'était le mot recherche dans le sens de : qu'est ce que le son ? Maintenant il s'agit de ce que l'on fait au cinéma, ce n'est pas le même sens du mot recherche.

Ce que l'on fait dans les films qu'on appelle expérimentaux, commerciaux ou d'auteurs, vise à des effets plus ou moins contrôlés, aléatoires ou conscientisés. On s'aperçoit qu'il se dégage avec les rapports audiovisuels – tels que je les ai étudiés dans un livre comme l'« audiovision[6] » ou plus récemment dans un livre plus développé « Un art sonore - le cinéma[7] » – un certain nombre de formes, de structures, de lois qui restent néanmoins spécifiques au cinéma. Au cinéma, il y a un cadre visuel, ce n'est pas le cas dans la réalité et puis les sons proviennent de haut-parleurs et même si vous avez 6 haut-parleurs, cela ne correspond pas à la perception dans tout l'espace, ce n'est pas le même phénomène qu'être dans la rue et percevoir les sons qui viennent de partout et avoir un décor autour de soi et un milieu réel en haut, en bas et de tous côtés.
Je pense qu'il n'y a pas de différences profondes entre le cinéma que l'on appelle expérimental et le cinéma narratif, ce sont les mêmes lois de perception même si les variantes individuelles sont grandes. Il n'y a pas selon moi deux axes distincts, le cinéma créatif et le cinéma commercial.

Les relations entre les sons et les images au cinéma peuvent être un objet d'étude. Mais, si quelqu'un voulait s'en servir pour voir ce qu'il en est des relations son et image dans le cadre de notre perception, plongée par exemple dans une pièce comme celle dans laquelle on parle et en même temps dans laquelle nos yeux voient des choses et bien, à mon avis, il se tromperait, car c'est un tout autre cas.
Quand c'est projeté sur un écran, on peut répéter l'observation tandis qu'ici, on ne peut pas le répéter, même si une partie des sons, qui sont émis ici dans cette pièce, va être enregistré par ce micro, bien sûr il restera quelque chose, mais qui sera fondamentalement différent de ce qui fait les particularités acoustiques présentes dans cette pièce. Du coup, je reproche également à certaines recherches sur le son de

[6] Chion, Michel, L'Audiovision, Nathan, Paris, 1991
[7] Chion, Michel, Un art sonore – Le cinéma, Cahiers du cinéma, Paris, 2003

ne faire strictement aucune différence entre le cas où un son est comme cela entendu dans la rue et le cas où un enregistrement est observé sur un enregistrement. Ces recherches sont disqualifiées à mes yeux. Je lisais des recherches sur le paysage sonore où les auteurs font des descriptions du son dans telle rue et l'on ne sait même pas si l'auteur parle de ce qu'il entend quand il est dans la rue ou de ce qu'il entend en écoutant un enregistrement sur cassette qu'il a ramené et qu'il réécoute dix fois. Ce sont deux choses qui n'ont rien à voir. Ce serait comme quelqu'un qui prétend observer la nature et prenant quelques photos et en rentrant chez lui pour les regarder. Non, c'est une photo qu'il regarde et une photo, c'est un objet, ce n'est pas la réalité. Les couleurs ne sont pas les mêmes, tout change. Je ne dis pas que cela n'a rien à voir. L'absence d'une réflexion qui conduit à ne pas différencier ce qui est enregistré, fixé et quelque chose qui se produit d'une tout autre manière est un handicap dans certaines recherches. Le mot recherche sert aujourd'hui à un peu tout.

Pierre Schaeffer a été le premier à accoupler le mot recherche au mot musical, mais, dans son idée, la recherche musicale était une préoccupation scientifique. Cela ne voulait pas dire musique, cela ne voulait pas dire faire des œuvres et puis ensuite dire, voilà c'est de la recherche musicale parce que l'on n'emploie pas le système tonal. Cela voulait dire fabriquons des sons, faisons des assemblages expérimentaux et que les gens se rassemblent pour étudier ce qu'ils perçoivent, voir s'il y a des lois, voir s'ils ne perçoivent rien, etc. Il s'agissait de faire des expériences sur la perception et sur les formes des sons, mais qui n'ont pas forcément de débouchés artistiques immédiats. Moi je suis pour les deux. Il faut que l'expression artistique ne se donne pas trop de contraintes formelles, mais en même temps elle est enrichie par une meilleure connaissance de la perception. A certaine époque de la culture, par exemple pour la peinture, le fameux quattrocento italien, on a beaucoup réfléchi sur la perception et puis on a fait des tableaux. Mais ces gens-là on fait des centaines de dessins pour observer la perspective, mais il ne prétendait pas tous que c'était de l'art.
C'étaient des gens comme Léonard de Vinci qui étaient des scientifiques réels et qui ne cherchaient pas à rentabiliser artistiquement tout ce qu'ils faisaient. Léonard de Vinci a fait des centaines et des centaines d'observations sur beaucoup de sujets différents. Comment l'eau s'écoule ? Comment les bruits se propagent ? Et tout cela avec les moyens qu'il avait à l'époque. Il ne cherchait pas à en faire une œuvre. Maintenant, il faut tout de suite rentabiliser et moi je trouve que cela fausse les choses. Cela n'empêche pas que ce soit la même personne qui fasse les deux. La preuve Léonard de Vinci était également un artiste. Mais avant tout c'était la curiosité humaine qui le poussait, il se posait des questions qui peuvent, maintenant, paraître dérisoires, du genre d'où provient le bruit que fait la mouche ? A l'époque l'on ne pouvait pas filmer une mouche et l'observer à vitesse ralentie donc est-ce que le bruit vient de sa trompe ou plutôt de ses ailes ? Quand il notait ça, il ne cherchait absolument pas à en faire une œuvre, c'était de la curiosité. Moi, je suis également mobilisé par cette démarche.

R.A.
Au sujet de la question sur l'incidence des recherches audiovisuelles sur la compréhension de la perception humaine, je m'intéressais principalement au mot recherche dans son sens scientifique, c'est-à-dire comme vous le faite vous-même dans vos recherches sur les relations qu'entretiennent les images et les sons au cinéma et non en tant que praticien.

M.C.
Je considère qu'il y a eu tellement de milliers d'assemblages de rapports de sons et d'images enregistrés sur support, que l'on a tout ce qu'il faut pour faire des observations et en dégager des lois. J'affirme même que quelqu'un qui prétendrait apporter du nouveau concernant les relations sons-images dans le cadre audiovisuel doit savoir déjà ce qui a été fait, car l'on a déjà fait beaucoup de choses. Néanmoins, on n'a pas tout fait. Mais, quelques centaines d'assemblages, de types d'association, de correspondances à tous les niveaux perceptifs et sémantiques ont déjà été considérés et analysés. Ils sont déjà dans les films. Moi-même, j'ai déjà visionné des centaines de films et je me suis aperçu qu'il y a une énorme variété de cas. Simplement, les gens n'en ont pas toujours conscience parce que c'est une séquence d'un film dans lequel ils sont pris par l'action. Ils ne se rendent pas compte que dans telle séquence qu'ils sont en train de voir, il y a un jeu sur le temps ou sur la synchronisation qui est intéressant.
Mais, il y a néanmoins des choses à faire et quelqu'un peut se donner comme défi de faire un assemblage audiovisuel qui n'a jamais été fait. D'abord, il faut qu'il regarde ce qui a été fait et ensuite c'est un travail de patience, et là-dessus j'ai quelques idées. Néanmoins, beaucoup de gens pensent faire du neuf et arrivent par exemple en faisant du son désynchronisé par rapport à l'image et en réalité lorsque l'on a fait ça, on n'a rien fait puisque c'est justement le cas le plus courant dans la réalité. Si vous vous baladez avec une caméra vidéo et que vous filmez cela donne du désynchronisme puisque forcement ce qui est dans le champ visuel, c'est ce qui était devant la caméra et ce qui est passé par le microphone c'est ce qui était derrière ou à côté. Le désynchronisme et le cas le banal, le plus courant et il y a une idéologie asynchroniste un peu conceptuelle, et les gens croient faire du merveilleux en faisant du désynchronisme. En fait le désynchronisme, une fois qu'on la fait on la fait, il n'y à rien à dire ça marche. La majorité des sons que l'on entend ou que l'on reçoit sont des sons non synchronisés par rapport à ce que l'on voit puisque tout ce qui produit du son n'est pas dans notre champ visuel. Les gens ne sont pas en train de marcher avec leurs pieds qui se posent sous nos yeux.

R.A.
Je comprends bien votre préoccupation de maintenir la spécificité scientifique au terme recherche. Pensez-vous tout de même que l'expérience des praticiens peut enrichir le discours scientifique ? Vous-même vous vous appuyez sur Ben Burtt, Walter Murch, je pense à eux, mais on pourrait parler de beaucoup d'autres, quand vous parler de Tati, vous sous-entendez parfois le travail de l'ingénieur du son.
M.C.
Et Tati lui-même créait une partie de ses sons.

R.A.
Comment pensez-vous que le discours des praticiens et celui des chercheurs peuvent se confronter et s'enrichir mutuellement. Une frontière semble se dresser entre le propos du chercheur et celui du praticien, je le regrette.
M.C.
Je suis d'accord avec vous. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai été heureux de rencontrer Walter Murch il y a quelques années. Je le connaissais par ces travaux. De son côté, il avait – comme il lit le français – lu mes livres et préfacé une édition anglaise d'un de mes livres. Par la suite, je l'ai mieux connu, il réfléchit et écrit sur sa propre pratique et donc je me suis aperçu qu'aux Etats-Unis, sans idéaliser, il y a

un certain nombre de gens qui s'intéressent à la verbalisation, à la théorisation, à la formulation de leur travail et qui ne disent pas je fais comme cela, mais je ne peux pas vous dire comment et pourquoi.
Dans d'autres pays, notamment au niveau du son, les praticiens ont un discours purement techniciste. Je ne veux pas citer de noms chez les ingénieurs du son, mais il y a des ingénieurs du son illustre et talentueux français. Une fois j'en ai vu un faire une conférence devant des étudiants d'une école en suisse où j'enseignais également. Il s'adressait aux étudiants en cinéma et il leur disait moi, je préfère utiliser le M80 parce que c'est plus ci ou ça et il ne leur expliquait pas du tout ce que c'est qu'un M80 (ou n'importe quelle référence de micro, je donne cette référence au hasard). Enfin, il était centré sur un discours technique. Il était en vase clos parce qu'il ne travaillait qu'avec des gens qui, eux-mêmes, maniaient la technique. Il ne semblait pas dialoguer avec le réalisateur. Finalement, cela ne l'empêchait pas d'être un bon ingénieur du son.

Effectivement, il est intéressant que les praticiens aient une curiosité variée comme Walter Murch. On est d'ailleurs un peu semblable pour ça, il est mon aîné et c'est un homme illustre, mais il s'intéresse à tout, il traduit de la poésie italienne, il réalise des films, il fait du montage, etc. Il a cette curiosité pour mettre en forme, pour traduire, pour lire ce qui s'écrit sur sa propre pratique. En France, il y a une tendance – le fait que vous m'interviewer sur cette question montre que ce n'est pas votre cas – à séparer totalement la théorie et la pratique, untel est théoricien et untel est praticien.
Certains étudiants disent, on ne veut que de la pratique, c'est-à-dire appuyer sur des boutons de caméra et ne pas se poser des questions. Parfois ils classent d'avance les autres personnes, au sein d'une équipe, comme des techniciens. Ils disent : telle personne est là pour faire le son, on ne va surtout lui demander son avis ou lui demander de tenir un discours. Elle est là pour que le magnétophone fonctionne. Evidemment, avec des mentalités pareilles on ne peut pas beaucoup travailler. Il faudrait dans certains cas que les gens se parlent et se lisent un peu plus. Mes premiers livres sur le son au cinéma en France n'ont absolument pas été lus – à ma connaissance – par les ingénieurs du son français, mais par contre j'ai eu assez vite des échos en Belgique et plus tard dans d'autres pays, lorsqu'ils sont parus en version anglaise.
Maintenant, à la FEMIS[8] ils m'invitent une journée alors que pendant des années ils ne pensaient pas que cela était utile puisqu'à la FEMIS c'était la pratique, la pratique et la création avant tout. Cela conduit effectivement à des cloisonnements.
Je pense que chacun à son expérience à apporter, il faut que les gens prennent le temps de parler et de s'écouter.
On a un auteur en France qui a beaucoup écrit de textes intéressants qui peuvent intéresser les professionnels, même s'ils ne sont pas publiés en volume, c'est Claude Bailblé. Il part sur des bases complètement différentes des miennes et je dis à mes étudiants vous pouvez, outre mes livres, lire Claude Bailblé. C'est un auteur qui a beaucoup écrit, mais ces écrits sont dispersés. Il faudrait qu'il publie sa thèse. Son approche est complexe. Il a une connaissance large qui lui permet de prendre en compte le symbolique, il a une culture structuraliste et lacanienne qui fait qu'il n'est pas dupe de certaines choses. S'il applique des concepts cognitifs, il ne les applique pas comme une brute, comme le font d'autres, je pense en particulier à l'IRCAM où

[8] Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son

il y a des gens qui ont travaillé à partir de présupposés cognitifs sans se poser aucune question et en appliquant des modèles.
Cela me rappelle un livre de psychologie cognitive publié par des gens de l'IRCAM qui s'intéressait à la reconnaissance du son d'une casserole. C'est un sujet pas plus bête qu'un autre mais le problème c'est que le son d'une casserole, cela ne veut rien dire puisque ce n'est pas la casserole qui fait le son, c'est la partie de la casserole qui résonne. Il faut réfléchir à ce que c'est qu'une cause et se poser les questions de fond. Le son d'un objet n'est pas l'image de cet objet. Le son d'une voiture n'est pas produit par LA voiture, il est produit tantôt par le moteur quand elle roule, tantôt par la portière quand on la claque, etc. Ce sont des choses tellement simples. Les personnes qui ont réfléchi sur le rapport son-cause – comme Bailblé qui a bien lu Schaeffer – ne font pas d'expériences sans issue ou des recherches sur LE son de la voiture.

R.A.
Sur la question de la cause, que pensez-vous des polémiques qui ont existé et existe peut-être toujours au sujet de la question théorique du In, off et hors champs. Dans le cas d'une voiture vue à l'image, le bruit généré par le moteur est-il in ou hors champs ?
M.C.
Dans le cadre que l'on appelle diégétique, c'est-à-dire celui d'une règle du jeu narrative, on peut considérer que dans telle scène, le son que l'on entend est associé au personnage voiture, c'est-à-dire à l'entité voiture. A ce moment-là, que l'on voit ou que l'on ne voit pas le moteur n'a aucune importance, cela n'est pas pertinent. Dans un autre cadre, la question serait peut-être pertinente donc il faut à chaque fois analyser le contexte. Dans un cadre narratif, savoir quelle est l'origine du son est une question qui varie selon le contexte.
Les gens qui se posent la question quand est-ce que je visualise la source du son doivent penser au symbole. Le son est une notion symbolique, dans tel film, dans telle scène, dans telle situation, le moteur incarne la voiture ; on entend le bruit de la voiture, c'est dans le champ, c'est in.
Dans un autre contexte au contraire ce sera un son acousmatique[9]. Il faut référer la question au contexte narratif et ne pas se la poser dans l'abstrait.
C'est comme les gens qui s'arrachent les cheveux pour savoir : « si une personne me tourne le dos, est ce que sa voix est acousmatique ? » Ici aussi cela dépend du contexte. Godard a fait des séquences pendant lesquelles Anna Karina est de dos pendant cinq minutes et parle. A ce moment, il faut voir cette séquence-là et ne pas se poser le problème en dehors du contexte. Dans telle séquence, si on a déjà vu le personnage à un moment précédent ou si même, comme c'était le cas pour le film de Godard avec Anna Karina, tout le monde connaissait la tête d'Anna Karina parce qu'elle était sur des affiches, cela ne change strictement rien. Même si on la voit de dos, on connaît sa coupe de cheveux et on a son visage en tête. Finalement le fait qu'elle soit de dos ne modifie rien. Par contre, si elle est de dos, il subsiste toujours un mystère sur la tête qu'elle fait en disant telle ou telle chose.
Dans tel autre film, il peut y avoir un mystère d'un autre type parce que nous ne connaissons pas la tête du personnage. C'est une question qu'il faut rendre concrète. C'est vrai que les gens – au lieu d'être concret – cherche la petite bête dans le sens

[9] Un son acousmatique est un son dont on ne perçoit pas l'origine, c'est-à-dire la source qui le produit.

négatif du mot, pour essayer de faire reculer le plus loin possible les limites du son acousmatique en disant que tout son est acousmatique !
Le plus bel exemple, c'est certains chercheurs ou enseignants qui disent : mais tout le son est acousmatique au cinéma parce que l'on ne voit pas les haut-parleurs. Mais, cela ne change strictement rien. D'une part, il y a beaucoup de cas où l'on voit les haut-parleurs dans les salles en Dolby et puis s'ils ont un lecteur de DVD, ils voient les haut-parleurs, mais d'autre part la question des haut-parleurs n'est pas un problème puisqu'il s'agit de son acousmatique non par rapport à la cause technique, mais par rapport à la diégèse. La question, c'est de savoir ce que l'on a dans l'écran. Voilà, c'est le genre d'ergotages qui est incompréhensible dans d'autres pays que le nôtre.

R.A.
Selon vous, y a-t-il, avec l'usage de la diffusion multicanal, une évolution créative de la bande sonore au cinéma ?
M.C.
J'ai toujours dit qu'il y a un usage créatif de la bande son.
D'ailleurs, comme vous le savez, je ne parle pas de bande son. Je dis : « on est que dans l'audiovisuel ». La bande son n'existe pas. La bande serait l'ensemble des sons du film d'un côté ? Et il y aurait l'image de l'autre ? Pas du tout.
C'est pour cela qu'en couverture de mon dernier livre[10], je prends l'exemple d'une séquence des *Oiseaux* de Hitchcock[11] où je montre que les sons que l'on n'entend pas sont aussi importants que les sons que l'on entend. A partir de ce moment-là, la notion de bande son s'est déjà écroulée ou plutôt, il est mis en évidence qu'elle n'est pas adéquate et pertinente parce que les sons que l'on n'entend pas, en quoi ont-ils une existence ? En fait, dans cette séquence, ce sont des sons que suggère l'image. Ils sont en jeu dans le rapport audiovisuel. On s'imagine être masqué par les sons que l'on entend, c'est-à-dire par les chants des enfants.

J'ai toujours dit : on croit que le son n'est pas créatif au cinéma, mais moi je prétends que oui, mais que l'on ne s'en aperçoit pas. C'est comme si les gens avaient dit : l'image n'est pas créative au cinéma, mais peut-être que les gens auraient mal regardé et ne se seraient pas rendus compte !
Je dis qu'une partie des rapports audiovisuels, c'est une comparaison que je propose dans mon dernier livre, fonctionne peut-être sur le modèle du rapport harmonie-mélodie dans la musique. C'est-à-dire que quand quelqu'un n'est pas spécialiste de musique, il jouit d'une mélodie, il se fredonne cette mélodie, mais il a intégré l'harmonie. Peu des gens connaissent les lois de l'harmonie, sauf les gens qui jouent d'un instrument ou qui ont fait de l'harmonie.
Mais, ce n'est pas parce que l'harmonie n'est pas conscientisée par la plus grande partie du public – qui ne peut pas se dire : tiens, ici je suis en train d'entendre un accord parfait – que l'harmonie n'existe pas. N'empêche que tel ou tel groupe de notes ne nous fait rien du tout s'il y a des accords sans intérêts dessous et puis, tout d'un coup, les mêmes notes à la main droite, avec trois accords dessous et c'est transfiguré. C'est le phénomène de valeur ajouté dont je parle à propos du son, le son donne des choses et fait ressentir l'image d'une certaine façon sans que les gens conscientisent toujours ce qui vient du son.

[10] Chion, Michel, *Un art sonore : le cinéma*, Cahiers Du Cinéma, Paris, 2003
[11] Alfred Hitchcock, Les Oiseaux, 1963

Pour revenir au son multipiste, il a depuis longtemps montré de la richesse, il y a des masses de choses passionnantes. Ce qui rend ce domaine plus difficile à explorer qu'un autre, c'est que le son multipiste crée des multiples versions. C'est-à-dire que lorsque l'on a affaire à un film mono de Bresson des années cinquante, on l'étudie aujourd'hui en mono, donc on a une seule version. Pour étudier *2001*[12] de Kubrick avec une version 6 pistes et un mixage très spécifique fait pour les salles en son magnétique des années soixante, c'est plus compliqué. Soit le public le voit en mono sur une copie mono chez eux, soit en mono dans une salle qui a une copie cinémascope mono, soit en deux pistes sur une cassette Hi-Fi stéréo. Cela fait déjà trois versions, ce qui complexifie les choses.
Et puis là-dessus il y a de nouveaux problèmes qui sont la différence d'équipement des salles et puis si le son est diffusé fort, etc. Oui, il y a des variables. Comme il n'y a pas de standardisation absolue, le film se présente avec de multiples versions. C'est d'ailleurs une des choses toute bête qui fait que le son des films n'est pas facilement étudiable d'un pays à l'autre. Il y a la différence de la langue, il y a les versions doublées. Les versions doublées outre le fait de changer la langue changent l'équilibre entre le dialogue et les bruits, c'est inévitable. Prenez un film comme Alien[13]. Dans la version anglaise, les voix sont mélangées dans un brouillamini de « bruits de friture » ; cela crée le côté vivant et authentique de cette histoire de science fiction. Du coup, on a l'impression d'être vraiment dedans. Mais, on ne peut pas transcrire le même effet de brouillage des voix dans la version française parce que les gens ne vont rien comprendre. Dans la version anglaise, on comprend parce qu'il y a harmonie entre la manière de bouger les lèvres, la manière de parler et ce qui est dit. En français, on ne peut pas faire le même effet. On est obligé de relever le niveau des voix, c'est-à-dire de les décoller par rapport aux bruits ambiants. Du coup, on a largement un autre film. C'est la question de la langue.
C'est un des obstacles les plus simples. Si je veux étudier un film sur Kubrick, même si je connais l'anglais, je ne le connais pas suffisamment et je dois penser à demander à quelqu'un : là, est-ce qu'il parle avec tel ou tel accent. Même chose si un américain et passionné par le cinéma français. Je peux être amené à lui dire, ici vous ne vous en rendez pas compte, mais ce personnage parle avec tel accent et pour le public français cela fait tel effet particulier qui fait partie de son sentiment. Le sous-titrage ne permet de tout faire comprendre.

Pour revenir au multipiste, il y a eu beaucoup de films intéressants et d'ailleurs depuis quatre ou cinq ans, j'ai remarqué, parfois des films de genre ou des films fantastiques, dans lesquels une bonne partie des personnages sont dans la salle. Ce sont des fantômes, ce que l'on appelle des acousmies, c'est-à-dire des personnages qui émettent des sons, des bruits, qui marchent, etc. en dehors de l'écran. J'ai noté cela dans *Les autres*[14] ou dans *Signs*[15] vous avez une partie des sons qui sont hors écran.
D'autres films ont développé l'utilisation du silence. Depuis plusieurs années, et cela peut paraître paradoxal, de plus en plus de films utilisent la capacité de silence des haut-parleurs. Puisque l'on peut faire plus de son, on peut faire plus de silence. De même, plus l'orchestre grandit en musique classique plus on peut faire jouer une flûte et autour cent vingt instruments qui se taisent. Le pouvoir expressif du silence

[12] Kubrick, Stanley, 2001 l'odyssée de l'espace, 1968
[13] Scott, Ridley, Alien, 1979
[14] Amenábar, Alejandro, The others, 2001
[15] Shyamalan, M Night, Signs, 2002

est énormément utilisé depuis quelques années, aussi bien dans les films de Kieslowsky que dans des films récents comme Lynch par exemple. Le silence des haut-parleurs joue un grand rôle ; si des gens sont émus par quelque chose dans Mulholland drive[16] c'est parce que parfois, il n'y a rien. Mais, ce rien n'a pas du tout le même sens qu'il y a trente ou quarante ans parce qu'à ce moment-là il y avait toujours un bruit de fond du support et le rapport signal sur bruit était complètement différent. Ce sont des choses qui se produisent un peu partout, on ne peut pas dire c'est tel auteur qui a créé ça. Je crois à une histoire collective du cinéma, bien-sûr il y a quelques auteurs qui sont géniaux, mais c'est aussi l'histoire globale du cinéma qui avance. Je suis donc très positif là-dessus.

R.A.
Au niveau de la réalisation du son dans les films, que pensez-vous de l'importance grandissante de la post-production par rapport à la production, c'est-à-dire du montage son et du mixage par rapport à la prise de son du tournage ?
M.C.
En France, il y a une culture du son direct. Evidemment, il faut ventiler cette question selon les pays puisque vous avez une grande partie des pays dans le monde en particulier tous les pays de la zone est, la Pologne, la Hongrie, la Russie où depuis cinquante ans tous les films sont post-synchronisés. Maintenant, certains commencent à se mettre au son direct, notamment en profitant des microphones HF. Dans les pratiques, on a des cercles vicieux parce que les gens font du son post-synchro, au départ, par ce qu'ils n'ont pas les moyens de tourner autrement et après ils trouvent cela bien pratique cela permet de faire des tournages bruyants, de tourner où l'on veut, de faire le son séparément. Donc la culture du son post-synchronisé a permis dans le cinéma polonais par exemple pour des gens comme Zulawski ou Kawalerowicz de faire des effets sonores absolument étonnants et cela, c'était il y a déjà cinquante ans et s'ils avaient utilisé du son direct, ils n'auraient pas pu penser faire quelque chose comme cela.

Je ne suis absolument pas contre le son direct, mais je pense qu'en France, il faudrait que l'on élargisse l'enseignement à des pratiques autres. J'ai constaté que c'est la même situation à l'étranger c'est-à-dire que souvent on ne sait absolument pas comment se font les films en France. Or, les pratiques concernant le son, la division et les étapes de travail diffèrent énormément entre deux pays très proches. Par exemple, l'histoire du son en Italie et l'histoire du son en France, deux pays frontaliers, n'ont pratiquement rien à voir et les pratiques sont extrêmement différentes ; alors que l'histoire de la photo est relativement plus unifiée. Quand on pense qu'en Italie, dans les années cinquante, il y avait des acteurs qui étaient des professionnels du doublage. Monica Vitti a commencé par être une actrice de doublage. Un jour Antonioni dit : j'aime bien cette voix-là, je voudrais rencontrer la femme qui a cette voix-là !
Cette démarche est liée à l'histoire de l'Italie, à l'histoire des dialectes, des accents, d'une certaine pratique. Il y a une histoire culturelle de chaque pays. L'esthétique des films de Tarkowski est incompréhensible si on pense en termes de son direct. On ne comprend pas comment il peut faire telle chose ou comment il a eu l'idée de faire telle chose.

[16] Lynch, David, Mulholland drive, 2001

Il y a un changement capital qui a été l'arrivée des micros émetteurs que certains ingénieurs du son français n'aiment pas. C'est certain que ce n'est pas la même chose qu'un son perché. Maintenant en Italie, une grande mode c'est le *sono diretto* donc une grande partie des films de Moretti, de Benigni et c'est bien précisé au générique. Cela est rendu possible par les microphones sans fil qui permettent de tourner d'une manière qui était impossible il y a trente ou quarante ans.
Je suis contre l'abandon des traditions françaises, bien au contraire, mais je pense que si l'on se pose des questions, il faut aussi se les poser à une échelle mondiale et ne pas considérer qu'il n'y a qu'une manière de faire.
Il y a un livre très sympathique qui m'a été adressé, il y a quelques années, et qui a été fait par deux jeunes femmes ingénieurs du son françaises, simplement elles ont appelé leur livre le son direct au cinéma[17] ; j'ai trouvé le livre très bien et très intéressant, quoiqu'il aurait pu être un peu plus pédagogique, mais elles ont fait de leur fait de leur mieux et j'ai trouvé cela formidable, mais elles auraient du dire le son direct dans le cinéma français. C'est une simple nuance. Ce n'est pas que l'on ne fasse pas de son direct ailleurs, mais soit on en fait et on le fait différemment et soit on en fait pas et le problème ne se pose même pas.
En Angleterre, il a des pratiques complètement différentes avec des ingénieurs du son formidables. Je disais à des gens de la FEMIS : c'est quand même incroyable que le son d'un film comme Blade runner[18] qui est admiré – qui est un film de référence au niveau du son – a été réalisé de manière totalement méconnue en Angleterre et mixé par Graham Hartstone. En fait, les gens voient Blade Runner, film hollywoodien avec Harrison Ford et s'imaginent que le son a été réalisé aux Etats-Unis. Pourtant ce n'est pas le cas, le son du film a été fait à Londres. Beaucoup d'aspects proviennent de la tradition anglaise du son.
Alien est un bon exemple. Les spectateurs voient Sigourney Weaver dans un vaisseau spatial ; ils se disent, c'est hollywoodien. Mais, si la technique de prise de son donne l'impression de vérité, c'est parce que les ingénieurs du son anglais ont une grande pratique du film social et ils savent rendre vivante une prise de son, c'est comme du vécu, du réel. La tradition sociale du film anglais a été utilisée dans ce film pour donner l'impression que les ouvriers sont de vrais ouvriers, alors que cela se passe dans le futur.

Je suis pour connaître la tradition française et pour l'honorer, mais lorsque j'entends certains ingénieurs du son français dire : « en dehors du son direct, point de salut » ; je dis : « il ne faut pas exagérer ». C'est un peu comme si l'on disait : « l'idéal, c'est de tourner sans éclairage ». Pourquoi pas ? C'est cohérent. Mais en même temps, une grande partie du cinéma se fait en éclairant, et c'est cohérent aussi.

Finalement, je reprocherais, non pas certaines pratiques, mais le fait qu'elles soient seules au monde et qu'il n'y a que celles là de valables.

[17] Nougaret Claudine, Chiabaut Sophie, *Le son direct au cinéma*, Femis, Paris, 1997
[18] Scott, Ridley, Blade Runner, 1982