Michel CHION, *Des sons dans l'espace. À l'écoute du space opera*

Bordeaux, Éd. Capricci, 2019, 112 pages

Martin Barnier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/22621>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.22621

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2020

Pagination : 390-393

ISBN : 978-2-8143-0586-1

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Martin Barnier, « Michel CHION, *Des sons dans l'espace. À l'écoute du space opera* », *Questions de communication* [En ligne], 37 | 2020, mis en ligne le 15 novembre 2020, consulté le 14 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/22621> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.22621>

en 2009 : le réalisateur français lui pose des questions sur cette nouvelle dimension dans son œuvre à partir des années 1980. C. Saura répond simplement que, dans le fond, tous ses films sont musicaux.

La musique a toujours eu une place importante dans son œuvre comme le précise Nancy Berthier dans la préface du livre. L'autrice fait référence au manifeste de Ricciotto Canudo sur le cinéma comme septième Art quand elle écrit : « Notre imaginaire cinématographique est sonore tout autant que visuel, une tendance qui s'est probablement accentuée depuis la pratique de l'édition discographique des bandes musicales des films » (p. 9). Certes, qui ne se rappelle pas la fameuse chanson *Por que te vas*, chantée par Jeanette dans les années 1970 ? C'est la chanson mythique du film *Cria Cuervos* de 1976, accompagnée par le fameux regard hypnotique de l'actrice Ana Torrent. Comme l'explique N. Berthier, la musique de ses films a créé un « imaginaire cinématographique » et C. Saura a su intégrer dans son œuvre des influences artistiques multiples, ce qu'elle décrit comme « l'art d'hériter » : dans ce cas, la musique est un exemple parmi les autres expressions artistiques comme la peinture, la danse ou la photographie.

L'originalité de l'ouvrage vient du fait qu'il se concentre avant tout sur la musique, et en particulier sur la *musique vocale* au cinéma : un sujet novateur. En lisant le titre de l'ouvrage, le lecteur s'attend peut-être à une étude des films d'un genre directement musical, mais M. Bloch-Robin a justement choisi un corpus de 25 films non musicaux, ce qui donne une originalité à son ouvrage. Elle explique que l'étude proposée ne relève pas de la musicologie, car le lien avec les images reste primordial et le point de départ de ses recherches reste le cinéma. L'autrice inclut des références culturelles importantes et révélatrices. En citant les études existantes sur la musique au cinéma, elle explique que la place de la chanson a déjà été étudiée, mais rarement à partir de la parole dans la musique vocale ou la manière dont la voix apporte une tonalité au récit en proposant un certain point de vue.

Le livre se présente en trois chapitres : le premier analyse la présence de la musique vocale dans l'œuvre de C. Saura, le deuxième traite de la musique vocale et de sa place dans un certain ordre du récit lié à des questions de mise en scène du temps et de l'espace. Le troisième propose une analyse du point de vue du récit en se fondant sur la musique vocale. L'ouvrage apporte des références importantes sur les paroles de la chanson, sur l'importance de la musique dans la société espagnole, sur le poids de la musique vocale

en lien avec la musique classique et sa résonance dans un récit filmique. Des analyses passionnantes sont proposées quand elle décrit la présence de la voix pour mettre en avant l'indicible et la douleur comme signe d'humanité. En incluant des pièces musicales classiques (de Schubert, Bach, Ravel...), le réalisateur fait référence à un univers existant : selon M. Bloch-Robin, la langue étrangère peut apporter, dans ce cas, un autre univers, ce que l'autrice a étudié dans différents films. La dialectique entre une langue étrangère, un film espagnol et une mélodie très connue, crée un effet artistique. Le contraste entre ces références et la présence de la voix reste crucial : avec ou sans parole, le son apporte une résonance culturelle importante au récit et propose un imaginaire musical en lien avec l'image. L'autrice compare aussi l'impact des paroles des chansons connues en Espagne, par exemple dans les années 1930. Reprendre ces chansons dans des périodes postérieures et dans le même pays peut créer un effet important sur le contraste des imaginaires et les points de vue proposés. La langue peut être la même, mais le langage a évidemment changé, ce qui apporte un autre sens au récit.

L'ouvrage est une version allégée de la thèse de doctorat de l'autrice soutenue à l'Université Paris Sorbonne. Le premier chapitre traite de la présence musicale dans l'œuvre du réalisateur, suivi par des analyses plus poussées sur la spécificité de la musique vocale dans le corpus de 25 films étudiés. Dans ces passages, on découvre la nouveauté de la pensée de M. Bloch-Robin, sa connaissance de la musicologie, son intérêt pour la musique vocale et sa fascination pour l'œuvre de C. Saura. Cet ouvrage est passionnant et novateur sur la musique vocale, porté par des films d'un seul cinéaste qui a su se renouveler, se répéter, se recréer, en s'inspirant du patrimoine artistique de différents domaines.

Pietsie Feenstra

Université Paul Valéry-Montpellier 3, F-34000
Montpellier, France
pietsie.feenstra[at]univ-montp3.fr

Michel Chion, *Des sons dans l'espace. A l'écoute du space opera*

Bordeaux, Éd. Capricci, 2019, 112 pages

Michel Chion est un spécialiste du son au cinéma, et de la musique concrète. Ancien élève de Pierre Schaeffer, il a participé très jeune au Groupe de recherche musical. Il a composé de nombreuses musiques (dont un *Requiem* qui obtint le Grand Prix du disque en 1978) et réalisé des courts métrages (voir L. Marchetti,

La Musique concrète de Michel Chion, Grenoble, Éd. Metamkine, 1998). Il est par ailleurs musicologue et a publié de nombreux ouvrages sur l'histoire musicale, du poème symphonique à la musique électro-acoustique (M. Chion, G. Reibel, *Les Musiques électroacoustiques*, Paris/Aix-en-Provence, INA Éd./Edisud, 1976). À l'écoute de tous les sons dans les films, il a développé une grande capacité d'analyse. Il est l'un des premiers en France à avoir publié régulièrement des articles (notamment dans les *Cahiers du cinéma*), puis des livres sur la question du son des films, de la musique à la parole, en passant par les bruits (*La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982). On pourrait le qualifier de pionnier dans la récente orientation universitaire dite *sound studies*, mais il ne se reconnaît pas forcément dans les recherches développées par ce courant anglo-saxon (J. Sterne, dir., *The Sound Studies Reader*, New York, Routledge, 2012 ; id., *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, Éd. la Découverte, 2015). Il a donné des cours dans plusieurs universités (dont l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), dans des écoles de cinéma (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son, École supérieure d'études cinématographiques), a participé à des colloques (dont le plus récent a eu lieu à Rouen en février 2019) et a publié des ouvrages qui sont essentiels pour la recherche universitaire en études cinématographiques. On peut citer *Le Son. Traité d'acologie* (Paris, A. Colin, 2005 [1998]), *L'Écrit au cinéma* (Paris, A. Colin, 2013) et, surtout, celui qui semble le plus efficace pour analyser les sons des films, *L'Audio-vision. Sons et images au cinéma* (Paris, A. Colin, 2005 [1991]). Nous ne citons pas tous ses travaux, mais signalons qu'il est par ailleurs spécialiste de science-fiction (SF) au cinéma (*Les Films de science-fiction*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008) et a écrit un ouvrage essentiel sur Stanley Kubrick (*Stanley Kubrick, l'humain, ni plus, ni moins*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005).

Le petit livre que cet auteur vient de publier aux éditions Capricci peut servir d'initiation aux concepts d'analyse du son de M. Chion, aussi bien que de moyen de réfléchir au genre science-fiction. Si le titre fait référence au sous-genre du *space opera*, l'auteur élargit la définition de ce terme inventé par l'écrivain Wilson Tucker en 1941. Pour M. Chion, le *space opera* inclut non seulement tous les films qui se déroulent dans l'espace, mais aussi ceux qui narrent des rencontres avec des extraterrestres, même sur Terre. Il ne fait pas de distinction entre les films considérés comme « réalistes » ou « fantaisistes ». En lisant ses différents ouvrages, on se rend compte que s'il aime des réalisateurs souvent considérés comme des « auteurs » (comme le montrent ses

livres sur Andreï Tarkovski, David Lynch, S. Kubrick, Jacques Tati, Charlie Chaplin, Terrence Malick), il apprécie des films classés dans les oubliettes de l'histoire du cinéma et considérés comme purement commerciaux. Cela est très clair dans son épais livre consacré à la SF et édité par les Cahiers du cinéma (*op. cit.*), et cela se sent aussi dans ce petit ouvrage de 2019 ou *Les Soucoupes volantes attaquent* (F. F. Sears, 1956) et *Ikarié XBI* (J. Polák, 1963) voisinant avec *2001, l'Odyssée de l'espace* (S. Kubrick, 1968), *Blade Runner* (R. Scott, 1982) ou *Solaris* (A. Tarkovsky, 1972). M. Chion se désole que le critère permettant de qualifier de « réaliste » un film de SF soit celui du son. Car, « dans l'espace il n'y a pas de son ». Il précise, à propos de cette idée qui fait rejeter *Star Wars* (G. Lucas, 1977) et apprécie *2001* : « Pourquoi exiger du son ce qu'on attend pas de l'image ? Dans le réel il n'y a pas d'ellipse de temps, ni de coupe *cut* nous faisant basculer de l'intérieur d'un lieu à un extérieur » (p. 6). L'auteur défend tous les films de SF et demande à ce que le spectateur accepte l'imagination et les choix des réalisateurs et ingénieurs du son s'ils veulent faire rugir des vaisseaux dans l'espace.

À plusieurs reprises, l'auteur mêle des souvenirs personnels et des réflexions sur son rapport à la nature, aux étoiles et à l'idée « terrienne » du « ciel étoilé ». Cette recontextualisation dans le rapport sensible qu'entretient M. Chion depuis son enfance avec les astres et les films permet de comprendre son cheminement intellectuel. Pour lui, le premier son de l'espace a été le « bip-bip » émis par le *Spoutnik* en orbite autour de la terre, en 1957, entendu à la radio alors qu'il n'avait que 10 ans.

Cette attention à tous types de son le conduit à analyser de façon détaillée l'utilisation du magnétophone dans les films. Dans *Les Soucoupes volantes attaquent*, on entend un sifflement de soucoupe volante enregistré sur une bande magnétique. Il fallait concevoir, dans les années 1950, un son de soucoupe qui soit différent des moteurs, des pistons, des hélices, des tuyères. Plus loin dans le film, quand le magnétophone aux piles usées ralentit, on peut comprendre un message extraterrestre à destination des humains. Il fallait donc changer la vitesse du son pour saisir la langue extraterrestre. Le son est fondamental dans les films de SF. Il devient parfois une arme, comme dans *Mars Attacks!* (T. Burton, 1996) quand une chanson yodlée de 1924 tue les envahisseurs. Ou bien la musique peut devenir un alphabet pour communiquer (un peu) avec les extraterrestres dans *Rencontre du troisième type* (S. Spielberg, 1977). M. Chion analyse aussi les silences dans les films, et particulièrement les différents

types de silence présents dans *2001* de S. Kubrick. Il en distingue sept. Par exemple, de brusques coupures. Il souligne l'effet de silence obtenu lorsqu'un objet vu de loin se déplace au ralenti sur de la musique sans aucun autre bruit. Il appelle ces séquences des « athorybes ». Il a toujours aimé créer des concepts comme « l'acousmètre » ou le son « *on the air* ». D'ailleurs, sur son site internet, il offre en téléchargement gratuit quelques ouvrages et son glossaire de « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore ». Il remarque aussi chez S. Kubrick des « cessations » de son qui créent un effet de silence. L'os lancé par un humanoïde au début de *2001* tourne accompagné par du vent. Le vent terrestre cesse et le début du « Beau Danube bleu » le remplace. « Mais le silence du vent interrompu continue quelques temps de résonner en nous » (p. 30). Ces analyses permettent de mieux saisir à quel point les infimes détails d'un film peuvent marquer le spectateur. Ainsi, le « *room tone* », le bruit de fond d'un lieu peut-il être ressenti comme un silence.

Contrairement à beaucoup d'autres, M. Chion n'oppose pas *Star Wars* et *2001*. Le son conçu par Ben Burtt (le concepteur son de *Star Wars*) pour George Lucas a permis « la valorisation des trajets sonores dans l'espace de la salle » (p. 37). Cette innovation a introduit « dans le *space opera* l'effet Doppler de glissement de hauteur [de bruit] venant d'un véhicule en mouvement. Et bien sûr en ignorant l'interdit du son dans le vide » (p. 38). L'auteur parle ici succinctement du développement du son multipiste, grâce au succès du Dolby Stéréo popularisé par *Star Wars*. Mais le livre ne donne pas de précisions techniques et n'évoque pas les multiplications de pistes récentes (comme le Dolby Atmos). Cela aurait pu aider à la compréhension des éléments d'analyse sur *Gravity* (A. Cuarón, 2013). Pour ce film « dans le mixage multipiste [...], les voix de George Clooney et Sandra Bullock se déplacent dans l'espace de la salle, pour représenter le déplacement des corps de ceux qui les émettent » (p. 39). Cette « amplification de la réalité » ne gêne pas M. Chion. L'auteur remarque que G. Lucas ne représente pas les vaisseaux spatiaux comme dans *Star Trek* (R. Wise, 1979) ou *Alien* (R. Scott, 1979). Chez G. Lucas, le son donne la sensation que les vaisseaux vont plus vite. En cela, il reprend le film tchèque *Ikarie XB1* : « La première image est un vaisseau à forme oblongue filant de droite à gauche en s'approchant à un train d'enfer. Un effet sonore, lui-même typiquement et internationalement "SF", une note avec un vibrato serré et immuablement régulier; inhumain (créé par Joromir Svoboda et Bohumir Brunclik), accompagne son passage éclair » (p. 40).

Par petites touches, avec des titres qui présentent clairement de courtes parties, et avec un langage limpide, M. Chion donne des procédés d'analyse du son dans les films de SF. Il explique comment le son transmis par radio, qu'il appelle « *on the air* », peut faire ressentir les dangers d'un lieu hostile dans *Alien*. Il explique l'originalité de *Planète interdite* (F.M. Wilcox, 1956) et de sa musique électronique. Il parle aussi de Leonard Rosenman, le premier compositeur de musique dodécaphonique sérielle pour films hollywoodiens et de sa musique pour *Le Voyage fantastique* (R. Fleischer, 1966). Il explique l'usage de certaines musiques de György Ligeti par S. Kubrick dans *2001*. La différence sonore entre *Star Wars* et *Blade Runner* est bien explicitée puisque, dans le premier, la musique de John Williams ne se mélange jamais avec les bruitages créés par B. Burtt, alors que, dans le second, les instruments électroniques font un *continuum* entre musique non diégétique et effets sonores diégétiques.

Grâce à plusieurs paragraphes sur la musique des films de SF, on remarque que certains sont du côté de l'exaltation du mythe, de la grandeur, alors que d'autres sont d'un pessimisme radical. Cela est inscrit dans le son, plus encore que dans le scénario. Ainsi l'utilisation d'un drone [note de musique continue, vibration perturbante] dans *Les Naufragés de l'espace* de John Sturges (1969) vise-t-elle « à créer une atmosphère sombre et stationnaire, sans chercher à aucun moment à exalter l'espace ». Par des transitions poétiques, ces réflexions conduisent à la présence de Bach ou de Mozart dans les *space operas*. Pour M. Chion, Mozart pourrait faire entendre un peu d'humanité dans des lieux particulièrement hostiles comme dans *Planète hurlante* de Christian Dugay (1995) ou *Moon* de Duncan Jones (2009). L'auteur évoque aussi les films comportant de la musique pop comme *Barbarella* de Roger Vadim (1968) ou *Flash Gordon* de Mike Hodges (1981) sans oublier *Dune* de D. Lynch (1984) dont il est un spécialiste (*David Lynch*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007 [1998]). À propos de la musique populaire, il recommande de faire attention aux paroles des chansons chaque fois qu'elles apparaissent dans un film, que ce soit dans *Gravity*, *Seul sur Mars* (R. Scott, 2015) ou *Les Gardiens de la Galaxie* (J. Gunn, 2014).

En de rares passages, le lecteur profane en musique pourrait être perdu, entre quarte, quinte, dominante et septième majeure. Mais cette analyse musicale précise est très courte (autour de la p. 70). On pourrait reprocher au livre son manque de références à d'autres ouvrages, l'absence de notes ou de bibliographie. Mais c'est un livre écrit d'abord pour

le grand public, dans une collection conçue sans les appareils critiques. Il est pourtant important de se saisir de la pensée de M. Chion sur la SF car il apporte de nombreuses pistes de réflexion. Ce livre complète celui déjà publié sur ce thème aux Cahiers du cinéma. Il est aussi une forme de synthèse de plusieurs des concepts que M. Chion a énoncé dans ses ouvrages précédents et qui permettent d'analyser le son des films. À la fin, un glossaire donne des définitions pour « *on the air* » ou « rendu sonore » par exemple. On trouve également une courte chronologie (avec les titres de films essentiels) très utile. Si le livre est court, il est stimulant, parfois provocateur et permet de repenser les films, de les entendre autrement. Il n'est pas écrit avec les contraintes universitaires, mais c'est un souffle continu d'idées d'analyses de films et du genre SF. Ce petit livre réfléchit à tous les types de musiques qui accompagnent ces films, à de nombreux types de bruitages et à la façon dont les voix sont transmises. Il est donc essentiel à qui veut analyser le son au cinéma.

Martin Barnier

Université Lumière-Lyon 2, Passages XX-XXI,
F-69000 Lyon, France
martin.barnier[at]univ-lyon2.fr

Andrea DEL LUNGO et Pierre GLAUDES (dirs), *Balzac, l'invention de la sociologie*

Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2019, 345 pages

En apparence le titre de ce volume pourrait faire figure de truisme tant est habituel, depuis le milieu du 20^e siècle, l'accolement du nom de la discipline et de celui du romancier. Mais que le lecteur se détrompe vite : ce n'est pas une énième série de variations litaniques sur cette collocation que servent ici les contributeurs sous la sage et haute férule des directeurs de l'ouvrage. Dans une introduction fermement menée, Pierre Glaudes et Andrea Del Lungo souhaitent plutôt poser « la question de la relation entre roman et savoir dans une perspective herméneutique » (p. 8) et, pour cela, faire « dialoguer littéraires, historiens et sociologues » (p. 9). En cherchant dans les romans d'Honoré de Balzac – ultérieurement typifiés en *romans balzacien*s – les éléments jetant « les bases d'une analyse sociologique du réel » (p. 8), ils projettent de mettre en évidence l'*energeia* intime de son écriture, qui permet de se débarrasser « de l'image simpliste d'un Balzac sociologue *ante litteram* ou précurseur d'une discipline à venir » (*ibid.*). On ne peut que saluer cette initiative rédemptrice de bien des malentendus commis sur le sens de *La Comédie humaine*, notamment dans la section des Études analytiques.

15 études composent l'ouvrage, réparties en trois sections : « Balzac et le moment présociologique » (p. 13-115), « Lectures sociologiques de Balzac » (p. 119-204) et « Balzac au prisme de la pensée sociologique » (p. 207-325). Dans « L'anthropologie de Balzac et le modèle des sciences naturelles » (p. 13-35), Jacques Noiray interroge en quelque sorte l'épistémologie des sciences naturelles et de leurs principes classificatoires dont Balzac fait un motif de raillerie à l'observation des dérives « absconses » (p. 26) de leur terminologie et des ivresses de leurs créations néologiques dont l'auteur fait « une source de comique », en raison de leur « décalage avec la réalité qu'elles prétendent maîtriser » (p. 27). Ainsi, au-delà de ce regard amusé, ce que Balzac recherche avant tout, c'est la mise en évidence « de l'unité du vivant » (p. 35) telle que la conçoit Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et la possibilité de reconstruire l'ensemble du réel à partir d'infimes détails, dont Georges Cuvier et la paléontologie donnent l'exemple.

C'est en spécialiste reconnu du courant légitimiste et de la littérature gravitant autour de celui-ci que Gérard Gengembre propose « Pour lire Balzac. De la famille et de la propriété selon Bonald » (p. 37-52). Reprenant des éléments d'une recherche antérieure (p. 44), il expose, d'une part, le modèle politique contre-révolutionnaire de Louis de Bonald – famille, société, propriété, religion – et montre comment Balzac en remodèle les effets dans *Le Médecin de campagne* (1833) afin de l'adapter à la restauration envisageable d'une société organique conforme à la réalité politique, économique et religieuse contemporaine.

Si L. de Bonald peut être tenu pour l'un des inspirateurs de la critique sociale dont témoignent les œuvres de Balzac, il revient à Jean-Yves Pranchère de creuser l'incidence de cette influence dans « Une extension inattendue de la sociologie bonaldienne : la guerre des sexes dans la relation conjugale selon Balzac » (p. 53-76). Revenant aux fondements de la pensée de L. de Bonald, toutefois revisitée par le romancier, et prenant ses exemples dans les *Petites misères de la vie conjugale* et la *Physiologie du mariage* (p. 59), *Une Fille d'Eve* (p. 60), *le Contrat de mariage* (p. 61), *La Duchesse de Langeais* (p. 63), *La Femme de trente ans* (p. 69) et *Honorine* (p. 75), l'auteur montre comment Balzac met en scène les discordances du biologique, du social et de l'Idéal et ce qu'elles entraînent dans l'organisation d'un ordre social.