

Du rôle et de la fonction de l'espace sonore au cinéma

Pierre Rannou

Number 98, Winter 2008

Espaces sonores

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45618ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rannou, P. (2008). Du rôle et de la fonction de l'espace sonore au cinéma. *Inter*, (98), 40–43.

Du rôle et de la fonction de l'espace sonore au cinéma

PAR PIERRE RANNOU

Depuis le début de son exploitation pour raconter des histoires, le médium cinématographique a été confronté à la représentation de l'espace sonore. Déjà, au temps du muet, la question d'un environnement sonore préoccupait les réalisateurs et les réalisatrices. D'ailleurs, il vaut mieux rappeler, même si de nombreux auteurs l'ont fait avant nous, que, malgré sa désignation, le cinéma muet n'a jamais fait l'économie du son. L'usage des intertitres avait non seulement pour but de permettre aux spectateurs de s'y retrouver dans les méandres des récits, mais aussi de pallier, un tant soit peu, l'absence de paroles audibles en donnant à lire ce qui aurait dû autrement s'entendre. Un dispositif équivalent fut développé pour permettre aux spectateurs de vivre l'expérience du son dans laquelle l'action se déroulait. De façon assez ironique, on a confié à la composante visuelle du film le défi de faire entendre les sons, d'où les nombreux plans montrant les sources émettrices (interlocuteur criant, chien jappant, voitures, train sifflant, sirène d'usine hurlante, etc.), qui n'appartiennent nullement à la suite logique du récit bien qu'ils y soient insérés.

Lors du passage au cinéma parlant, les réalisateurs s'en tiendront à une simple reconstitution réaliste de l'espace sonore dans lequel l'action se déroule. Bien entendu, cette illustration n'a pas grand-chose à voir avec la réalité, les maîtres d'œuvre de la bande son se contentant de quelques bruits significatifs ici et là pour suggérer l'espace réel, appauvrissant ainsi, de façon considérable, l'expérience esthétique de cette dimension de la production cinématographique. Il est vrai que les technologies d'alors limitaient passablement les possibilités créatrices. Cependant, il ne faudrait pas non plus minimiser le fait que cet affadissement de l'univers sonore visait avant tout à permettre une plus grande lisibilité de l'ensemble, à mieux contrôler le point d'écoute du spectateur et ainsi à s'assurer que toute son attention allait à l'appréhension du dialogue et de la narration. Néanmoins, dès cette période, les potentialités esthétiques et narratives de l'exploitation du hors-champ par la dimension sonore vont séduire de nombreux créateurs et donner lieu au développement d'une merveilleuse poétique cinématographique. L'arrivée de la stéréophonie, qui permet de produire une véritable impression de spatialisation des bruits et des sons ambiants, aurait dû permettre une prolifération de ces recherches esthétiques sur la puissance suggestive des sons, mais il n'en fut rien.

Les premiers essais de diffusion cinématographique en stéréophonie vont plutôt chercher à produire des effets spectaculaires. Par exemple, en ce qui concerne les films *Four Wives* (1939) et *Santa Fe Trail* (1940) de Michael Curtiz, pour lesquels on exploite le système VitaSound qui fait usage de trois haut-parleurs placés derrière l'écran, on confèrera une importance considérable à la musique en la diffusant sur les deux enceintes placées aux extrémités, lui donnant un caractère grandiose, alors que les dialogues et les bruits seront diffusés par le haut-parleur central, annihilant en pratique quelque prétention que ce soit à la constitution d'une dimension sonore un peu riche. De même, la mise au point du Fantasound pour le film *Fantasia*

(1942) de Walt Disney, système qui permet de diffuser le son à partir des haut-parleurs placés derrière l'écran ainsi que des haut-parleurs installés sur les côtés et à l'arrière de la salle, va servir à tirer parti de l'espace de la salle pour créer une impression d'enveloppement sonore sans permettre le développement d'une véritable esthétique du hors-champ. Cet engouement pour l'exploitation de l'aspect spectaculaire de la stéréophonie, devenue un procédé standard de diffusion du son dans les années cinquante alors que des procédés variés seront développés¹, se perpétuera en quelque sorte jusqu'au développement du Dolby, un procédé de réduction des bruits de fond, dans les années soixante-dix, alors que sera relancée la recherche pour que l'on parvienne à créer une impression de reproduction extrêmement réaliste de l'espace sonore et à tirer le maximum d'effets du hors-champ.

L'utilisation de la quadraphonie permettra de donner l'impression que le spectateur est en mesure de repérer précisément l'endroit d'où émane le son, soit de la gauche ou de la droite, soit encore du centre de l'écran, alors que la diffusion, de l'arrière de la salle, d'un son se voulant ambiant l'immergera dans un espace sonore total pour lui procurer la sensation d'entendre le son comme s'il était lui-même au centre de l'action et dans des conditions se rapprochant de son audition habituelle. Pourtant, au début de son exploitation, le système Dolby va plutôt avoir tendance à faire apparaître le hors-champ, qu'il matérialise un peu trop, comme un espace similaire à celui de la coulisse au théâtre. Ainsi, lorsqu'un objet traversait l'écran de gauche à droite (un train, une voiture, une fusée ou ce que l'on voudra), le son produit par cet objet devait suivre la même trajectoire, ce qui amenait le spectateur à considérer que ce dernier était rendu quelque part plus ou moins loin à droite, exactement comme il le faisait lors de la réception d'une représentation théâtrale. Mais contrairement au spectacle sur scène, l'utilisation du montage au cinéma modifie constamment l'angle sous lequel on représente l'action. Ainsi, dans le plan suivant, ledit objet pouvait se retrouver à la gauche de ce qui était représenté sur l'écran. Le problème qui se posait alors était de faire passer le son des enceintes de droite à celles de gauche sans que cela heurte trop brusquement le spectateur et l'amène à décrocher de l'univers de la fiction, ce qui aurait équivalu à lui faire remettre en cause sa « suspension volontaire de l'incrédulité² » qui lui permettait de participer complètement au spectacle cinématographique.

Afin de résoudre ce dilemme, les réalisateurs et les concepteurs sonores ont été amenés à expérimenter la création d'espaces hybrides qui tiennent compte en partie de la disposition scénique dans laquelle se déroule la scène, mais qui permettent aussi de créer une sorte d'écran sonore dans lequel reposera le spectateur tout au long de la projection, de façon plus ou moins confortable selon les genres cinématographiques. En les gardant bien enfoncés dans leur siège, totalement désincarnés pour l'occasion, car voyageant d'un plan à l'autre en ayant l'impression que l'action se déroule tout autour d'eux puisqu'ils repéreront des sources sonores provenant de leur gauche ou de leur droite, voire de derrière eux ou au-dessus de leur tête,

PIERRE RANNOU est membre du comité de rédaction de la revue. Il s'intéresse à la photographie, à la vidéo, au cinéma et à toutes les formes de pratiques artistiques engagées politiquement. Il a collaboré à différentes revues (*Inter, art actuel, Esse arts + opinions, Etc, Intermédialité, Le sabord, Frontière*) en plus de publier *L'impossible cinéma post-moderne et Incipit: Stratégies autobiographiques dans Rue Ordener, rue Labat de Sarah Kofman* aux éditions Le temps volé. Il travaille actuellement à quelques projets d'écriture, dont des essais sur la conception de la critique cinématographique chez Patrick Straram et sur la place du cinéma dans l'œuvre et les théories de Guy Debord. pierre.rannou@college-em.qc.ca.

le cinéma « narratif-représentatif-industriel », comme le nommait Claudine Eizykman dans les années soixante-dix, cherche moins à en mettre plein les oreilles aux gens dans la salle qu'à les maintenir à tout prix dans un pur univers de fiction qui les aliène à chaque fois un peu plus³.

Le cinéma des lettristes

Dès les années cinquante, les lettristes vont utiliser différentes stratégies afin de sortir les spectateurs de la torpeur dans laquelle les plonge la projection cinématographique traditionnelle. Isidore Isou, le chef de file du mouvement, écrira même : « Si on ne peut pas traverser l'écran des photos pour aller vers quelque chose de plus profond, le cinéma ne m'intéresse pas⁴. » Il proposera donc aux « cinéastes » d'intervenir sur trois plans pour bousculer les habitudes de consommation cinématographique de leurs contemporains, soit celui de l'ambiance, celui de la mécanique et celui de l'esthétique immédiate, qu'il représente sous la forme de trois carrés s'emboîtant les uns dans les autres et dont les limites respectives correspondent aux lignes esthétique, mécanique et ambiante⁵. Tout au centre de cette série d'emboîtement prend place la zone dite esthétique, qui concerne le style du film et, plus généralement, les « formes de représentation cinématographiques pures ». Cette section se trouve entourée par celle de la mécanique générale, qui comprend les machines utilisées pour la projection des films (cabine, projecteurs, écran, forme de la salle, fauteuils, etc.) et qui trouve sa limite à la rencontre de la zone d'ambiance, qui va inclure les interactions entre la sphère de la vie quotidienne et le monde du spectacle cinématographique.

Dans un premier temps, les lettristes vont s'attaquer à la dimension esthétique en pratiquant ce qu'ils nomment la « technique du film ciselant », qui consiste à intervenir sur les images du film, pouvant avoir été tournées par le réalisateur ou simplement récupérées parmi les débris d'un laboratoire, leur statut ayant fort peu d'importance. Les types d'intervention possibles sont nombreux, allant de la peinture sur pellicule à l'égratignure ou encore au rayage systématique de celle-ci, rendant extrêmement difficile la reconnaissance de ce qui s'y trouvait avant cette intervention. À ce premier traitement, on peut adjoindre celui du montage *discrepant*, qui s'articule autour de l'idée que la bande son et la bande image ne doivent entretenir aucun rapport, aussi bien sur le plan de l'anecdote que sur celui du rythme.

Ne s'arrêtant pas en si bon chemin, suivant l'appel lancé par Isou et par Marc, O., qui développe alors son idée de cinéma nucléaire⁶, les lettristes vont poursuivre leur déconstruction du spectacle cinématographique en s'en prenant à ses éléments mécaniques et aux supports de ce spectacle de façon à les détourner de leurs fonctions ou à en modifier la nature. Le rapport de la cabine de projection à l'écran n'aura donc plus rien de fixe, le projecteur pouvant être placé à n'importe quel endroit de la salle et son faisceau lumineux, projeté en toutes sortes de direction (y compris vers le ciel lorsque la projection se déroule à l'extérieur). On pourra même utiliser des filtres divers pour modifier la consistance de l'image projetée, par exemple un aquarium avec des poissons ou tout autre élément permettant le même type de diffraction de la lumière. De la même façon, l'écran n'aura plus à être platement blanc et plat, mais pourra se voir orné de toutes sortes d'objets, y compris du corps du cinéaste, qui donneront aux images de la texture et un indéniable relief, ou se voir lacéré, ce qui devrait produire des effets tout aussi intéressants. Le réalisateur aura aussi la possibilité de jouer avec la température et l'éclairage de la salle afin d'indisposer les spectateurs.



> Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité*, Paris, 1951.

COLLECTION ENCYCLOPÉDIE DU CINÉMA

Dirigée par ANDRÉ FRAIGNEAU

LE FILM EST DÉJÀ COMMENCÉ ?

Séance de Cinéma

de Maurice LEMAITRE

Préface de Jean-Isidore ISOU

Le créateur offre ceci d'unique : il permet des insultes ou des louanges inapplicables à quiconque. Les expressions « images magnifiques », « dialogue admirable », les « souffles-plénitude-génie » qui accueillent ordinairement les œuvres non-créatrices lui sont épargnés.

« Le film est déjà commencé ? » est la première tentative de brisure du cadre normal de la représentation cinématographique.

Cette « séance de cinéma » s'attache aux différents termes du spectacle filmique : son, image, écran, salle, et les bouleverse séparément. Elle les réintègre ensuite dans un combiné théâtral complexe qui comprend :

1. - Une image ou montage accélééré en diachronisme avec le son. Cette image est elle-même « ciselée », c'est-à-dire qu'on a dessiné sur les vues des motifs abstraits, symboliques ou anecdotiques qui ajoutent au sens de celle-ci.

2. - Un son conçu comme un en-soi indépendant, qui comprend : a) une réflexion esthétique et économique sur l'art du film, — b) une description d'une séance de cinéma imaginaire dont la forme s'inspire des découvertes romanesques de Joyce — c) une introduction a priori des critiques diverses que l'on pourrait faire au film venant des divers horizons esthétiques ou politiques. Le tout est mixé sur une musique nouvelle : le lettrisme.

3. - Une élévation de l'écran du poste de machiniste au rang de vedette, c'est-à-dire l'introduction d'un écran esthétique nouveau (non pas un écran mécanique perfectionné, comme l'écran donnant le relief à l'image) qui jouera dorénavant un rôle primordial dans le nouveau combiné cinématographique.

4. - L'introduction dans la salle d'acteurs avec une mise en scène les mouvant dans le cadre de la représentation elle-même et en rapport avec le film.

Offrir aux jeunes qui voudraient un cinéma à eux, à cette génération des Ciné-Clubs qui est la nôtre, un terrain neuf pour des Griffith, Stroheim, Eisenstein encore inconnus, telle est l'ambition de ce livre.

ÉDITIONS ANDRÉ BONNE, 15, rue Las-Cases, PARIS (7^e)

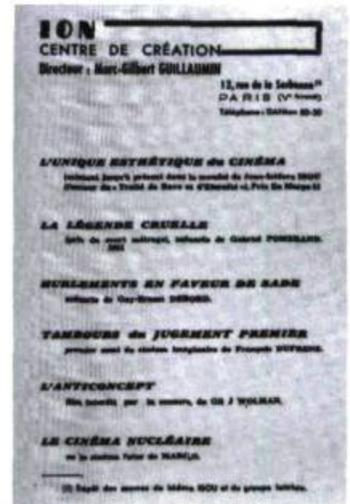
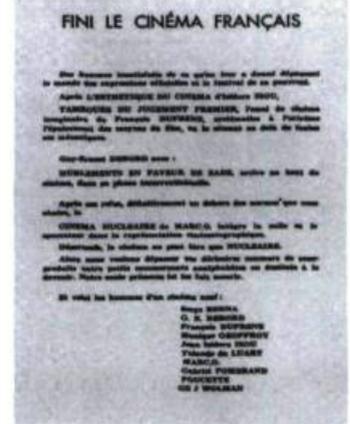
Un volume in-8 couronné, nombreuses illustrations : 450 francs

C. C. P. André BONNE 752-94 PARIS

Poste recommandée : 70 fr.

S'il est clair que ces exercices de déconstruction visent à créer un chaos dans la salle, ce travail ne se trouve néanmoins accompli qu'en s'attaquant aussi à la sphère ambiante. C'est dans cet esprit que les membres du mouvement lettriste mettront au point les films-débats. La recette est simple : il s'agit de s'introduire dans une salle, de chahuter le film, de proclamer la mort du cinéma et d'imposer la tenue d'un débat qui, se substituant au film, devient non seulement une œuvre esthétique, mais « doit désormais être considér[é] comme un film à part entière »⁷. Dans les années soixante, à partir des bases du cinéma infinitésimal, véritable création mentale pure qui permet la création de films imaginaires, et de la mise en place de structures supertemporelles, qui permettent aux spectateurs d'imaginer leur propre film pendant une durée illimitée à partir de matériaux proposés par le réalisateur, les lettristes vont pousser à des degrés jusque-là jamais atteints au cinéma l'idée d'une participation active et élargie du public.

Ce portrait sommaire des pratiques lettristes dans le domaine du cinéma nous donne une assez bonne idée du caractère exceptionnel de ces pratiques. Néanmoins, il ne permet pas de souligner les pratiques singulières et les propositions extravagantes de quelques-uns des membres du groupe, comme celle de François Dufrené et de son



> Programme de *La Nuit du cinéma*, Paris, 1952.

film *Tambours du jugement premier*, pour lequel, n'ayant pu trouver l'argent pour le terminer sur pellicule comme il l'avait prévu, il décida pour la première en marge du festival de Cannes de placer aux quatre coins de la salle quatre récitants lisant des bribes de ce qui devait se trouver sur la piste sonore du film ainsi que des poèmes lettristes, alors que « pendant toute la présentation *in vivo* qui dure environ une heure, la lumière dans la salle s'allume, s'éteint, s'allume, s'éteint... le rideau devant l'écran s'ouvre et se referme sans cesse »⁸.

En ce sens, il apparaîtrait nettement injuste de ne pas se pencher sur l'étonnante approche de Maurice Lemaître, celui qui a poussé le plus loin chez les lettristes cette remise en question du cinéma en s'attaquant à la fois à la pellicule (en utilisant l'idée du film *ciselant et discrèpant*), mais aussi en prenant à parti les conventions qui régissent la séance de projection cinématographique afin de proposer un tout nouvel espace sonore.

Le syncinéma de Maurice Lemaître

Au début des années cinquante, Lemaître développe l'idée du syncinéma qui s'articule autour de la destruction de l'écran de projection traditionnel ainsi que de l'animation de la salle et de ce qui l'entoure. Pour *Le film est déjà commencé ?* (1951), il introduit dans la salle des acteurs dont le rôle est de déranger et de troubler le bon déroulement de la séance, en commentant à voix haute ce qui se passe sur l'écran ou le déroulement de la séance elle-même, en dialoguant de façon audible avec les employés de la salle (ouvreuse, projectionniste, etc.) ou avec d'autres spectateurs, en utilisant « un langage vulgaire, mais exprimé avec un accent aristocratique », pimenté de termes rares, pour les salles des beaux quartiers et « un langage fleuri mêlé d'expressions très obscènes, exprimé avec un accent soit pédéraste, soit vulgaire »⁹ pour les salles des quartiers populaires. Dans le scénario du film, Lemaître précise que l'on alternera les « dialogues serrés entre les deux spectateurs professionnels et de courtes remarques lancées de temps en temps », en tenant compte des réactions manifestes des spectateurs, afin de trouver le moment le plus opportun pour créer l'exaspération recherchée. Par exemple, l'auteur indique que les moments silencieux pourront être utilisés pour « faire remarquer qu'on n'entend plus le haut-parleur, qu'il doit être détraqué ». Bien entendu, si des spectateurs se joignent à cette perturbation, les « spectateurs professionnels », comme les identifie Lemaître, vont les encourager à poursuivre dans cette voie en les flattant. De la même façon, ils vont jeter de l'huile sur le feu si des contradicteurs ou des gens excédés par leur attitude venaient à se manifester.

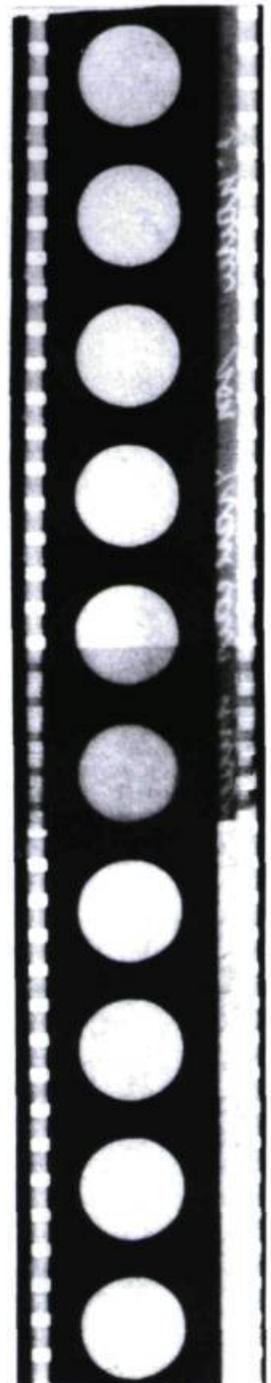
Ces interventions sonores ne vont pas simplement déplacer l'intérêt des personnes de l'écran à la salle, mais modifier l'espace sonore habituel en détruisant l'ambiance de recueillement dans laquelle on reçoit ordinairement les films. De la même façon, en provoquant des bousculades ou en tirant des coups de feu vers l'écran¹⁰, ces acteurs engagés par la compagnie de production¹¹ vont créer une nouvelle partition sonore qui, pour Lemaître, fait partie intégrante du film qui est projeté¹². Néanmoins, le réalisateur lettriste a toujours insisté sur le fait que ces différentes manifestations des acteurs et du public ne visaient pas à ajouter des éléments à l'anecdote du film, mais à mettre à mal, par ce stratagème, l'idée même du spectacle. Lemaître pensait alors fermement qu'il fallait « dresser les spectateurs à agir dans les cinémas, mettre sur les affiches cet avis contraignant : "Ici les spectateurs jouent" »¹³. D'ailleurs, comme l'indique Isou, cette mise à mal est une façon de faire sortir le cinéma de la stérilité créatrice dans laquelle il s'enlise, le déplaçant du côté du « relief esthétique vivant »¹⁴.

Afin de bien rendre compte du projet de renouvellement du spectacle cinématographique de Lemaître, il faut ajouter que les spectateurs étaient pris en charge par le « film » bien avant leur entrée dans la salle. Dans le scénario publié de son film, il décrit l'installation nécessaire devant le cinéma pour déjà engager les spectateurs dans un processus qui pourtant leur échappe. Il s'agit moins ici de reprendre la nomenclature des éléments utilisés (écran rose sur lequel sont projetés des classiques du cinéma, affichage en lettres géantes, photos sous verre, etc.) que d'indiquer le déroulement de l'attente précédant la projection de l'œuvre pour laquelle les gens se sont déplacés. Ainsi, bien que la séance soit annoncée pour 20 h 30, il indique que l'on attendra jusqu'à 21 h 30 avant de faire entrer les spectateurs dans la salle. Pendant cette heure, il est prévu que l'on secoue, à partir du deuxième étage, des tapis poussiéreux au-dessus de la tête de ceux qui font la file et qu'on leur jette des sceaux d'eau glacée. Cela devrait aider à donner de la crédibilité à l'échange d'insultes entre les spectateurs professionnels placés aux fenêtres et ceux dissimulés dans la queue, qui auront été choisis pour leur « voix particulièrement forte »¹⁵. Au moment où la tension se fera nettement sentir, Lemaître propose d'ouvrir les portes de la salle pour laisser sortir d'autres spectateurs professionnels, qui demanderont à être remboursés et feront connaître leur avis sur la piètre qualité du film. L'intervention du directeur du cinéma, planifiée par le réalisateur, consistera à tenter de convaincre les gens de ne pas entrer voir le film, leur proposant d'autres activités, comme de payer la chambre d'hôtel aux couples qui attendent dans la queue. Les spectateurs professionnels qui étaient dissimulés dans la file vont alors le supplier de les laisser entrer dans la salle plongée dans l'obscurité, où déjà commenceront à prendre forme les interventions prévues au scénario pour perturber la séance.

L'ensemble de ces directives sera cependant revu par Lemaître pour l'avant-première de l'œuvre. Sous la pression de ceux qui accueillaient l'événement, il va considérablement limiter les interventions prévues hors et dans la salle¹⁶, ce qui décevra les personnes prévenues des manœuvres envisagées pour perturber la quiétude des spectateurs, sans déstabiliser complètement les autres, qui étaient tout au plus agacés par les interventions.

Néanmoins, cela ne l'empêchera pas de poursuivre dans cette voie, comme le montre son projet cinématographique suivant, *Un soir au cinéma* (1962). Frédérique Devaux rapporte que le film devait, selon les vœux de son réalisateur, « être projeté dans des conditions spéciales, tenant en trois points précisés comme suit dans une des copies actuellement en circulation : projection de l'œuvre sur un écran nouveau, sans cesse en mouvement, dont la matière et la forme changent constamment ; salle de projection légèrement éclairée, cependant que, dans un coin de la pièce, un poste de télévision diffuse le programme du jour ; enfin les spectateurs sont invités à participer à la séance par des gestes divers, des commentaires à haute voix ou en apportant leurs propres films »¹⁷. De plus, Lemaître incite les spectateurs à participer à la bande-son en faisant circuler dans la salle un microphone et en les encourageant à parler avec leurs voisins durant la projection.

Tout au long de sa fructueuse carrière de cinéaste, qui se poursuit toujours, Lemaître continuera à explorer les avenues permettant la reconsidération du spectacle cinématographique qu'avaient laissé entrevoir les textes lettristes des années cinquante, aussi bien les siens que ceux d'Isou ou de Marc, O. Aussi diverses qu'elles soient, les expériences tentées par Lemaître ne perdent jamais de vue l'objectif à l'origine de cette aventure cinématographique, soit de redonner au spectateur son rôle actif. On retrouve cette



> Wolman, *L'anticoncept*, 1951.

préoccupation sans cesse renouvelée dans des projets aussi divers que *Pellicule* (1968), alors que les spectateurs sont invités à s'approprier des bouts de pellicule trouvés et à les réorganiser, alors que la bande son sera constituée de l'accumulation retravaillée des commentaires issus de ces séances¹⁸, ou *Montage* (1976) pour lequel les spectateurs se voient remettre des lampes de poche et des scénarios du film, qu'ils sont invités à lire à voix haute afin de réaliser la bande sonore de l'œuvre, tout en ajoutant leurs commentaires sur la valeur de ces mêmes scénarios¹⁹.

On pourrait multiplier les exemples de cette inventivité fabuleuse de Lemaître pour repenser la séance de cinéma. Néanmoins, il va lui-même constater rapidement que les spectateurs sont difficiles à sortir de leur torpeur et à faire participer à ce type de nouvelles pratiques cinématographiques. Dominique Noguez écrit que c'est probablement pour cette raison que Lemaître va se résoudre « à incorporer au film, par un commentaire lu sur la bande-son, la description de ce qui devait se passer à chaque séance »²⁰. ... Cela l'amènera aussi à reconsidérer les résultats pour certaines séances. En 1977, il écrit à propos de *Positif-négatif, notre film* : « Enfin, étant donné la faiblesse des interventions des participants du 14 octobre 1973, je me réserve le loisir d'intervenir à nouveau, lors des séances de ce film, chaque fois que j'y assisterai, et je demande à tout spectateur capable d'entrer dans le son du film d'une manière novatrice, de ne pas hésiter à se lever et à commenter à haute voix des images qui, après tout, ne sont là que comme support à votre propre imagination²¹. » Dès lors, s'il continue de provoquer les spectateurs de ses films, ce sera dorénavant en leur interdisant toutes interventions durant la projection et en niant leur capacité à intervenir de quelque façon que ce soit sur la séance en cours.

Frédérique Devaux rapporte que, pour « *Prochainement sur cet écran et Encore un peu de cinéma avant d'en finir*, l'artiste [prévoyait] d'entrecouper les images ciselées ou non, mais toutes pêchées dans des poubelles, avec des inserts qui interdiraient la participation du public »²², alors que le réalisateur-présentateur, faisant face au public, allait se cacher les yeux avec un bandeau opaque et placer sur ses oreilles un casque réducteur de bruit. Cette stratégie sera reprise pour *Caméra ! Moteur ! Action ! Coupez !* (1979), où des gens sont engagés pour empêcher les spectateurs d'agir et d'intervenir dans le déroulement de la séance en utilisant toutes les manières imaginables ! Au moment où les employés payés pour faire respecter l'ordre s'amaient dans la salle munis de cordes pour attacher les spectateurs à leur siège, ces derniers devaient lutter afin d'affirmer leur droit à perturber le spectacle cinématographique.

Bien que d'autres lettristes, comme Roland Sabatier, continueront ce type de travail, le poussant de plus en plus vers des réalisations supertemporelles, il faut néanmoins constater que la réalisation sur une grande échelle de séances de syncinéma comme celles proposées par Lemaître semble encore plus improbable aujourd'hui que dans les années cinquante. Au cours des cinquante dernières années, le spectateur n'a cessé de se transformer pour ne devenir qu'un simple consommateur de productions culturelles de plus en plus aseptisées, sans goût ni saveur. Au mieux, on peut s'imaginer une salle de cinéma transformée en lieu de happening organisé, proposant des séances comme celles des *Rocky Horror Pictures Shows*, où le public ne risque pas de remettre en question cette société du spectacle dans laquelle il baigne, préférant jouer à jouer de cette marchandise qu'est devenue la culture, qu'on lui sert sous une forme des plus ludiques, que de revendiquer sa place du côté du vécu réel. Il semble donc que l'on ne doive plus rien attendre du cinéma, à moins que d'autres esprits anarchisants comme le fut Lemaître ne s'en approprient les commandes et tentent à leur tour de donner une fonction révolutionnaire à la séance cinématographique. ■

Notes

- 1 On peut penser par exemple au Cinéma utilisant sept pistes magnétiques ou au Kinopanorama développé en U.R.S.S. et utilisant neuf pistes magnétiques.
- 2 Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma : Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 121.
- 3 Le développement du standard de performance THX, qui repose sur la sélection des éléments permettant la diffusion du son et l'aménagement de la salle en tenant compte de certaines règles acoustiques, viendra peaufiner en quelque sorte ce projet d'enveloppe sonore, rendant possible une meilleure localisation des sons dans l'espace de la salle. La mise au point du THX Surround EX permet même l'exploitation d'un champ acoustique de 360 degrés. Il aurait fallu aussi dire quelques mots sur le procédé Sensurround utilisé dans les années soixante-dix, qui se servait des infrasons de très basses fréquences lors de certaines scènes (bombardement, séismes, etc.) pour provoquer des sensations physiques, voire physiologiques, chez les spectateurs, ou encore de la technologie Imax DMR, qui visait à pousser plus loin l'expérience de l'image et du son en utilisant 44 haut-parleurs et 16 amplificateurs afin de générer une puissance sonore totale de 12 000 watts, mais cela relevait d'autres considérations.
- 4 Isidore Isou, *Esthétique du cinéma*, Paris, Ur, s. d., p. 13.
- 5 Cf. Isidore Isou, « Préface », dans Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé ?*, Paris, André Bonne, coll. Encyclopédie du cinéma, 1952, p. 15.
- 6 Cf. Marc, O., « Première manifestation d'un cinéma nucléaire (Diagramme, O. du Cinéma) », *lon.*, n° 1, avril 1952, p. 235-284.
- 7 Frédérique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris, Paris Expérimental, coll. Classique de l'avant-garde, 1992, p. 132.
- 8 *Ibid.*, p. 129.
- 9 Maurice Lemaître, « Instructions à l'usage des spectateurs professionnels », *Le film est déjà commencé ?*, op. cit., p. 43.
- 10 Si Lemaître permet l'utilisation de divers instruments par les spectateurs professionnels, il précise que « ceux-ci ne sont pas recommandés, marquant trop la préméditation des interruptions » (*ibid.*, p. 46.).
- 11 Lemaître précise que la compagnie de production engagera « des employés bien bâtis, la semaine précédant la sortie de sa réalisation dans les salles » pour exécuter les instructions d'interruption de la projection prévues au scénario (M. Lemaître, « Base d'une éducation cinématographique du public par la critique permanente », *Le film est déjà commencé ?*, op. cit., p. 42.).
- 12 Lemaître précise cette idée dans son texte « Maurice Lemaître, le syncinéma, la ciné-hypergraphie et le film imaginaire (1963-1967) », publié dans Maurice Lemaître, *Avant toute nouvelle interview, précédé de Maurice Lemaître, le syncinéma, la ciné-hypergraphie et le film imaginaire*, Paris, Paris Expérimental, 2005, p. 5.
- 13 M. Lemaître, « Les créations propres au Film est déjà commencé ? », *Le film est déjà commencé ?*, op. cit., p. 86.
- 14 I. Isou, « Préface », op. cit., p. 25.
- 15 M. Lemaître, *Le film est déjà commencé ?*, op. cit., p. 99.
- 16 « Les "amis" qui dirigeaient les ciné-clubs dans lesquels j'ai présenté mon premier film m'avaient recommandé, fait promettre, de réduire le "scandale" au minimum. Pour leur "faire plaisir", et par veulerie, j'avais tranché dans les interventions et la mise en scène de l'organisation de ma "séance de cinéma". » (M. Lemaître, « Appendice sur la représentation d'une œuvre », *Le film est déjà commencé ?*, op. cit., p. 93.)
- 17 F. Devaux, op. cit., p. 158.
- 18 Cf. M. Lemaître, *Œuvres de cinéma (1951-2007)*, Paris, Paris Expérimental, coll. Classique de l'avant-garde, 2007, p. 47.
- 19 Cf. *id.*, *Œuvres de cinéma*, Paris, Centre de créativité/Éditions lettristes, 1981 et 1985, p. 61.
- 20 Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Centre national des arts et Centre Georges-Pompidou, 1979, p. 162.
- 21 M. Lemaître, *Œuvres de cinéma*, op. cit., p. 53.
- 22 F. Devaux, op. cit., p. 186.