

## Disjonction son / image

Au cinéma, le son n'est pas un simple "accompagnement" de l'image : il construit notre rapport au monde filmé. Dans le modèle classique, la bande-son fonctionne souvent selon une hiérarchie lisible : les **bruits** (ambiances, matières, gestes) ancrent l'action dans un espace crédible, tandis que la **musique** oriente l'affect et peut ouvrir l'accès à l'intériorité.

Mais une autre conception du son s'impose avec le cinéma moderne : le son ne cherche plus toujours à "coller" à l'image. Il peut entrer en **décalage**, contredire ce que l'on voit, et produire un choc interprétatif - comique chez Tati, critique et politique chez Godard, cauchemardesque chez Lynch, hallucinatoire chez Van Sant. C'est précisément dans cette disjonction que se fabrique du sens : « **Lorsque le son cesse d'être solidaire de l'image, il devient révélateur : il montre ce que l'image seule ne peut dire.** » Michel Chion, *L'Audio-Vision*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 79.

### I) Le cinéma classique : du réel au fantasme par la musique

Film : **Alfred Hitchcock, Vertigo, 1958, 128 minutes**

Musique : **Bernard Herrmann**

Ancien policier sujet au vertige, Scottie est chargé de suivre Madeleine, une femme mystérieuse semblant habitée par un passé qui n'est pas le sien. Cette mission d'observation se transforme progressivement en fascination amoureuse puis en obsession, brouillant la frontière entre réalité et fantasme.

Séquence analysée : **scène du restaurant - première apparition de Madeleine**

Timeline indicative : **≈ 00:20:30 - 00:23:00**

? Quels sont les deux éléments de la bande-son qui opèrent un glissement dans cette séquence ?  
Que signifie ce glissement ?



Au début de la séquence, Hitchcock installe un espace social

parfaitement crédible : la bande-son est dominée par des **bruits réalistes - cliquetis des couverts, murmures de conversations**, déplacements feutrés, texture sonore d'un restaurant chic. Ces sons jouent ici un rôle d'**ancrage** : ils organisent un "réel" immédiatement identifiable, un monde stable, partagé, presque banal dans son rituel mondain.

Au moment où Madeleine apparaît et traverse la salle, un **glissement progressif** s'opère. Les bruits ambiants s'atténuent, comme si le film retirait au spectateur l'épaisseur du monde. Cette diminution n'est pas seulement un "effet" : elle équivaut à une **mise entre parenthèses** du réel. À la place, la musique de **Bernard Herrmann** prend le relais. Or cette musique n'a **aucune source visible** dans le lieu : elle ne peut pas être comprise comme un élément du restaurant. Elle relève d'une musique **extra-diégétique** (musique de fosse), c'est-à-dire d'un commentaire qui vient "d'ailleurs".

Cette substitution bruit → musique marque une rupture : le son cesse de décrire un espace objectif pour traduire une subjectivité. Le restaurant devient secondaire ; nous n'écoutons plus un lieu, mais la perception de Scottie, au moment où Madeleine se transforme en apparition. La mélodie n'illustre pas : elle incarne le désir et ouvre l'espace du rêve, du fantasme, déjà celui de l'obsession.

! Dans le cinéma classique hollywoodien, Hitchcock utilise le son de manière hiérarchisée et lisible : **les bruits construisent la vraisemblance**, la **musique** devient le relais expressif qui donne accès à l'intériorité. Dans *Vertigo*, le passage du bruit à la musique marque le basculement du **réel** vers l'**irréel** (désir, rêve, obsession).

## II) Renversement de la hiérarchie voix / bruit : quand le quotidien devient le centre de l'écoute

### Le rapport de Jacques Tati au son

Jacques Tati vient du music-hall, du mime et d'un comique fondé sur l'observation des corps. Lorsqu'il passe au long métrage, son projet n'est pas de "faire parler" le cinéma, mais de **faire écouter** le monde moderne. Après *Jour de fête* (1949), *Les Vacances de Monsieur Hulot* (1953) marque un moment décisif : Tati y installe durablement un dispositif où la parole cesse d'être souveraine. Les dialogues deviennent souvent secondaires, partiellement intelligibles, absorbés par l'ambiance ; la musique n'impose plus une direction émotionnelle continue ; et les **bruits du quotidien** (matières, frottements, objets, mécanismes) deviennent la véritable charpente de la perception. Parce que le son est largement **postsynchronisé**, il ne sert pas seulement à reproduire le réel : il le **stylise**, le règle, le met en scène. Le comique naît alors d'un déplacement : ce qui faisait habituellement "fond" (le bruit) devient "premier plan", et ce qui guidait l'écoute (la voix) devient périphérique.



 **Jacques Tati, Les Vacances de Monsieur Hulot, 1953, 87 min, France – Production : Discina Film / Cady Films / Specta Films**

Monsieur Hulot passe ses vacances dans une station balnéaire. Son rapport maladroit aux objets et aux autres vacanciers provoque une série de situations burlesques.

#### 1) Séquence analysée : générique d'ouverture – Timeline indicative : ≈ 00:00:00 – 00:03:00

? En quoi ce générique annonce-t-il déjà le parti pris de Tati quant au travail du son dans ce film ?

Le générique fonctionne comme un réglage de la perception : il installe un ton d'observation et de léger décalage, où le quotidien devient matière à mise en scène. Plutôt que de délivrer des informations claires par la parole, la séquence organise une atmosphère : un lieu de vacances se dessine par ses routines, ses allées et venues, ses micro-gestes. Les récurrences (déplacements, manipulations, petits événements) produisent une sensation de cadence où la musique s'articule aux bruits qui, à eux-deux, guident notre regard. Ce qui se met en place, c'est une manière de regarder – mais surtout d'écouter – un monde fait de détails. Le film suggère déjà que l'événement ne surgira pas d'un dialogue explicatif ou d'un grand ressort narratif : il naîtra d'un rythme, d'une anomalie, d'une collision de comportements ordinaires. Le générique prépare ainsi une comédie où la compréhension passe moins par ce qui est dit que par la manière dont l'environnement "fonctionne".

**! Parole en retrait, quotidien au premier plan : le film installe une comédie d'observation où le sens naît des détails et des rythmes du monde ordinaire.**

#### 2) Séquence analysée : scène du tennis - Timeline : ≈ 00:18:00 – 00:22:00

? Quels sont les ressorts du **comique** dans cette scène (situation, timing, répétitions, réactions, décalages) ? Dans le plan large, qui guide : l'œil ou l'oreille ?




Dans la scène du tennis, Tati rend les bruitages **volontairement exagérés** : les sons d'impact, de rebond, de frappe deviennent presque "trop nets", trop présents, parfois même disproportionnés par rapport à l'échelle visuelle. Ce traitement transforme le son en **événement**.

Le gag naît alors d'une situation simple : dans des plans larges où l'image ne hiérarchise pas fortement l'information, c'est le son qui impose une priorité perceptive. On **entend** une frappe, un impact, un rythme sonore comique, et l'œil suit ensuite. Autrement dit, le son **précède** le regard : il fabrique une temporalité du rire, où l'écoute devance l'identification visuelle.

**! Son accentué = guide d'attention : le rythme audible déclenche le gag avant la lecture complète de l'image.**

## Quand le bruit prend le pouvoir sur le dialogue

Comment Jacques Tati utilise-t-il le son pour contredire les attentes de l'image, renverser la hiérarchie classique entre dialogue et bruit, et transformer l'écoute en outil de satire sociale ?

 **Jacques Tati, *Mon Oncle*, 1958, 116 min, France – Production : Specta Films**

Monsieur Hulot rend visite à sa sœur et à son beau-frère, installés dans une villa ultramoderne où tout semble réglé par la technique et les automatismes.

**Extrait 1 – *Mon Oncle* : les déplacements de Madame Arpel dans la maison moderne -- 00:30:13**



**? Comment le son peut-il contredire ce que l'image nous fait attendre d'un personnage ? Quels sons deviennent des "signatures" sociales ou comportementales ?**

Tati construit une satire en jouant contre l'évidence visuelle : **les talons de Mme Arpel sonnent secs et mécaniques, tandis que les pas de son mari, pourtant corpulent, restent légers. Le son ne confirme pas l'image : il la décale et révèle l'artificialité d'un monde moderne "programmé".** Ce faux bruitage devient un marqueur identitaire : il caricature la raideur de Mme Arpel et fait exister le personnage autant par son bruit que par sa silhouette.



**! Le son devient un outil de satire sociale : il caractérise et juge.**

**Extrait 2 – L'appel dans l'entreprise - 00:24:07**

**Dans l'entreprise du beau-frère d'Hulot, un appel téléphonique à Hulot devrait permettre une communication claire et fonctionnelle. Mais lorsqu'il décroche, c'est toute l'ambiance du marché de village – bruits, animation, accordéon – qui envahit la scène.** Tati détourne ainsi l'usage du téléphone : l'objet moderne ne transmet pas seulement une voix, il laisse passer un monde sonore entier. **L'effet est comique, mais aussi critique : au silence réglé de l'entreprise s'oppose un univers populaire, vivant et imprévisible.** Hulot apparaît alors comme le relais d'un autre rapport au monde, plus libre et moins mécanisé.

**Extrait 3 – Le déjeuner 00:35:00 + le diner 00:45:00, la cuisine et les automatismes**

**Portes, mécanismes, surfaces, appareils : tout produit des sons secs, artificiels, presque agressifs.** Le confort moderne apparaît alors comme contraignant plutôt que chaleureux, et la maison fonctionne comme une machine. L'enfant y représente bien une tentative de liberté, de jeu et de spontanéité, mais cette énergie reste sans cesse canalisée, freinée ou soumise à l'ordre des objets et des dispositifs.



**! Dans *Mon Oncle*, Tati utilise le son comme outil de caractérisation sociale et de critique de la modernité. Monsieur Hulot rend visite à sa sœur et à son beau-frère, représentants d'un monde moderne, technologique et normé, opposé à son univers simple et désordonné. Le son révèle l'artificialité et la rigidité de l'espace moderne.**



## **Jacques Tati, *Playtime*, 1967, 124 min, film en couleurs (70 mm), son stéréo, France**

Dans un Paris ultra-moderne, Monsieur Hulot se perd dans des espaces standardisés où les individus semblent soumis à des gestes automatiques.

**? Comment le son fait-il "vivre" les objets davantage que les humains ? Que révèle l'exagération sonore (zip, fauteuils, petits mécanismes) sur ce monde moderne ?**

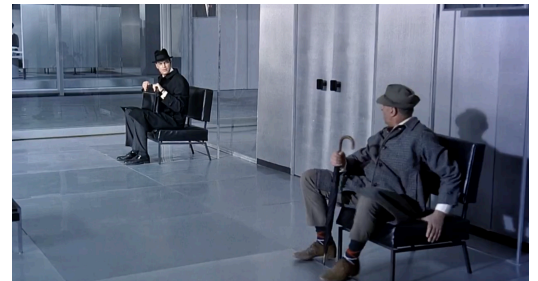
### **Extrait 1 - Voix de l'hôtesse d'accueil à l'aéroport - 00:06:00**

#### **Lieu froid vs voix suave de l'hôtesse**

**Dans l'aéroport, les voyageurs évoluent dans un espace froid, vitré, standardisé et impersonnel. La voix de l'hôtesse, au contraire, est douce, enveloppante, presque érotique. Ce décalage produit un effet à la fois comique et critique** : cette sensualité sonore semble compenser artificiellement l'inhospitalité du lieu. La voix n'humanise pas vraiment l'espace ; elle en souligne plutôt la froideur, comme un vernis séduisant posé sur un monde fonctionnel et déshumanisé.

### **Extrait – Salle d'attente / bureaux 00:18:10 + Extrait 2 – Halls et circulations**

Dans une salle d'attente, les comportements deviennent mécaniques et impersonnels. Fauteuils, fermetures, surfaces, petits mécanismes : les objets paraissent plus expressifs que les personnages. **Tati amplifie leurs bruits – un zip devient un événement, les fauteuils semblent soupirer, les surfaces résonnent – au point que l'attention se porte moins sur les individus que sur le fonctionnement du lieu. Le son révèle ainsi l'absurdité d'un monde de gestes normés et répétitifs : ce n'est plus l'humain qui domine la scène, mais le système qui l'entoure.**



### **Extrait 3 – Le restaurant Royal Garden - 01:07:00**

Dans cette séquence, l'ouverture d'un restaurant moderne vire progressivement au chaos : objets qui cassent, décor qui se dérègle, service débordé, circulation compliquée des corps. **Le parti pris sonore met au premier plan les chocs, frottements, claquements, bruits de vaisselle et incidents matériels, bien plus que les dialogues.** Le comique naît alors de cette accumulation de dysfonctionnements sonores, qui révèle l'absurdité d'un monde moderne trop codé pour rester vivant.

**!** Chez Tati, le son ne double pas l'image : il la déplace. En mettant les bruits au premier plan et les dialogues au second, il fait entendre la modernité comme un univers artificiel, mécanique et normé. Dans *Mon Oncle* comme dans *Playtime*, l'écoute devient donc un outil de critique sociale.

## **III) Godard et le son comme outil critique, politique, puis comme pensée**



### **Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965, 110 min, film en couleurs, son mono, France**

Ferdinand quitte sa vie bourgeoise et s'enfuit avec Marianne dans une cavale amoureuse, entre road movie, fuite criminelle et rêverie poétique. Le film mêle aventure, politique et réflexion sur les images dans une forme libre et éclatée.

### Extrait 1 – La fête du début - 00:06:00

Au début du film, Ferdinand évolue dans une soirée mondaine marquée par les échanges superficiels, les attitudes codées et l'univers bourgeois.

Les voix ne sont pas traitées comme des paroles naturelles ou intimes. Elles paraissent artificielles, mécaniques, presque publicitaires. Le langage semble composé de slogans, de formules et de clichés sociaux plutôt que d'échanges authentiques.



**Le son vide la parole de sa profondeur psychologique. Il transforme la conversation mondaine en bruit social stéréotypé. La scène ne décrit plus simplement un milieu bourgeois : elle en propose une critique par le son, en montrant un langage déjà contaminé par la publicité et les automatismes médiatiques.**

### Extrait 2 – Le spectacle improvisé sur la plage - 00:56:20

Ferdinand et Marianne improvisent sur la plage une sorte de petit spectacle qui mime la guerre. Le dispositif est rudimentaire, presque enfantin, et l'image fait d'abord penser à un jeu ou à une performance naïve.

Le son ne reste pas sur le registre du jeu. Il fait entendre des bombardements crédibles, violents, beaucoup plus réalistes que ce que montre l'image. La bande-son introduit donc une violence historique absente visuellement.

**! Le décalage entre le caractère ludique de l'image et la brutalité du son produit un malaise. Le son empêche de réduire la guerre à un simple jeu de représentation : il réintroduit le réel, l'histoire et la violence. La disjonction son / image devient ici un moyen de politiser l'image.**

### 2 ou 3 choses que je sais d'elle (1967)

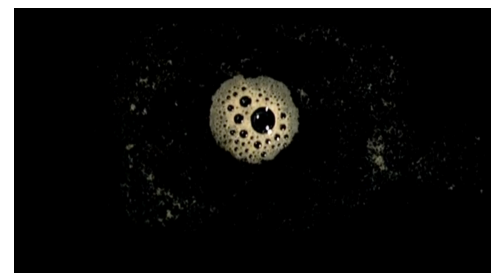
À travers le quotidien de Juliette, mère de famille vivant en banlieue parisienne, Godard interroge la société de consommation et les transformations du monde moderne. Le film fait du banal, de la ville et des objets les points de départ d'une réflexion philosophique et politique.

### Extrait 1 – Les vues de chantier et de la ville moderne - 00:33-00

Le film montre des images de la ville contemporaine : chantiers, immeubles, grands ensembles, circulation, signes visibles de la modernité urbaine et de la société de consommation. **La bande-son associe des bruits mécaniques, urbains, fonctionnels, à la voix off chuchotée de Godard.** Cette voix ne se contente pas de décrire ce que l'on voit : elle déplace les images vers une réflexion plus large sur l'organisation du monde moderne, la consommation et la place de l'individu. L'image montre un quotidien concret ; le son le transforme en objet critique. **Ce décalage entre réalité visible et pensée abstraite produit une distance analytique. Le spectateur n'est pas seulement invité à voir la ville, mais à penser ce qu'elle révèle de la société contemporaine.**

### Extrait 2 – La tasse de café - 00:25:48

La caméra cadre de très près une tasse de café et s'attarde sur sa surface, sa mousse, ses remous, isolant un détail minuscule du quotidien. La musique s'efface, les petits bruits concrets de l'environnement émergent, puis la voix off de Godard, presque chuchotée, développe une réflexion sur la conscience, le langage, le monde et l'existence. **Sous l'effet de cette voix, la mousse du café cesse d'être un simple détail réaliste : elle devient à la fois galaxie et amas de cellules, comme la figure d'une matière originelle où affleure le début de la conscience. Le son ne décrit donc pas l'image ; il la fait basculer dans la pensée.**



## Week-end (1967)

Roland et Corinne traversent l'Île-de-France pour rejoindre la mère de Corinne, qu'ils comptent éliminer afin de toucher son héritage. Mais le trajet se transforme en suite de blocages, d'accidents, de rencontres absurdes et de ruptures de ton, jusqu'à faire du voyage une satire de la bourgeoisie et d'un monde en décomposition.

### Extrait 1 – Le récit de Corinne au début - 00:03:24

Au début du film, Corinne, assise en sous-vêtements, livre à son amant un récit érotique mais **cette parole n'est jamais donnée comme un discours transparent : elle devient partiellement inaudible, murmurée, recouverte par la musique d'Antoine Duhamel, dont le volume varie au fil de la scène.** Le son ne rend donc pas le discours plus clair ; il en brouille au contraire la perception.



Ce parti pris sonore permet aussi à Godard de **voiler partiellement** un contenu sensible, dans un geste qui peut être lu comme une manière de **contourner la censure** tout en la rendant perceptible.

### Extrait 2 : L'embouteillage - 00:15:12

Un long plan-séquence montre un embouteillage interminable : voitures immobilisées, familles bloquées, disputes, accidents, corps au bord de la route. **L'image accumule les signes d'un monde saturé et à l'arrêt. Le son met au premier plan les klaxons, les moteurs, les cris et le vacarme continu de la circulation, en concurrence avec la musique.** Le son ne décrit pas simplement l'embouteillage ; il en fait le symptôme sonore d'un univers bourgeois bloqué et au bord de l'effondrement.



### Extrait 3 – L'« Action musicale »

**Dans une cour de ferme, un pianiste joue Mozart devant quelques spectateurs.** La scène prend la forme d'une performance musicale commentée, à la fois sérieuse, déplacée et légèrement absurde.

**Le son repose sur la coexistence de la musique savante, de la parole et d'un cadre concret qui désamorce toute solennité.** La musique n'apparaît pas comme un pur moment d'élévation : elle est mise à distance, commentée, presque désacralisée. **La scène produit un effet à la fois critique et ironique. Godard ne célèbre pas simplement la culture ; il interroge sa place, sa circulation et son statut dans la société.** Dans un film dominé par le vacarme et la violence, cette parenthèse fait figure d'intermède, mais d'un intermède lui aussi traversé par la distance critique.



**!** Chez Godard, le son n'est pas un simple accompagnement : il produit un écart qui oblige le spectateur à interpréter autrement ce qu'il voit. Il rompt avec l'harmonie classique entre son et image : le son ne confirme pas l'image, il la contredit et la politise.

## IV) Gus Van Sant : la disjonction sonore comme subjectivation

 Gus Van Sant, *Last Days*, 2005, 97 min, États-Unis – Production : HBO Films, Pie Films, Meno Film Company

Blake, musicien solitaire en plein effondrement, erre dans une maison isolée, coupé des autres comme de lui-même. Inspiré de la figure de Kurt Cobain, le film explore la dérive intérieure, la disparition et l'épuisement du lien au réel.



**Séquence : 00:09:20 + 30:55:00 + 01:24:00** : Blake traverse lentement la maison. L'espace paraît calme, presque vide, et l'image montre peu d'événements. Le personnage est seul, absorbé dans une forme d'errance silencieuse.

Dans *Last Days*, Gus Van Sant construit un point de vue profondément subjectif sur son personnage. L'image montre un espace calme, presque vide, marqué par la lenteur et la raréfaction de l'action. Pourtant, la bande-son fait entendre des voix, des rumeurs de foule, des cloches, des murmures et des bruits lointains dont aucune source diégétique visible n'apparaît à l'écran. Cette disjonction son / image produit un effet de flottement et d'instabilité perceptive. **Les sons, souvent acousmatiques, ne composent pas un espace réaliste cohérent : ils semblent venir d'ailleurs, comme s'ils appartenaient à plusieurs lieux ou temporalités à la fois. Le montage sonore fait ainsi glisser des fragments de soundscape d'un environnement à l'autre, comme si Blake percevait simultanément plusieurs couches de réalité.** Le son ne décrit donc pas objectivement son environnement : il traduit une perception altérée du réel. Le film construit ainsi une écoute hallucinée et profondément subjective : ce que le spectateur entend, ce n'est pas le monde tel qu'il est, mais le trouble intérieur du personnage.

**! La disjonction son / image ne produit pas d'abord un effet politique ou satirique, mais une subjectivation de l'espace sonore : le son donne accès à un état psychique plutôt qu'à une réalité objective.**

## V) David Lynch : la chanson comme opérateur d'inquiétante étrangeté

 **David Lynch, *Blue Velvet*, 1986, 120 min, États-Unis – Production : De Laurentiis Entertainment Group**

Jeffrey découvre une oreille coupée dans un terrain vague et s'enfonce dans un univers secret de désir, de violence et de perversion.

**Séquence (env. 58'00-1h00'00)** : Ben interprète en playback « In Dreams » de Roy Orbison devant Frank Booth. Dans *Blue Velvet*, David Lynch travaille souvent le contraste entre des formes culturelles douces, nostalgiques ou rassurantes et un univers visuel traversé par la violence, la perversion et la menace. Le son ne vient pas apaiser l'image : il en accentue au contraire l'étrangeté.



Dans *Blue Velvet*, David Lynch confronte fréquemment des formes culturelles douces, nostalgiques ou rassurantes à un univers marqué par la violence, la perversion et la menace. **Dans cette séquence, la chanson de Roy Orbison, romantique et mélodieuse, semble appartenir à un monde étranger à celui de Frank Booth, dominé par la brutalité et le grotesque. Le contraste entre la douceur du son et la tension de la scène produit ainsi une atmosphère profondément troublante, caractéristique du cinéma lynchien, où le beau et le sordide se trouvent étroitement mêlés.**

La chanson est **diégétique**, puisque sa source est bien inscrite dans la scène. Toutefois, cette inscription ne produit pas un effet de réalisme : le playback introduit au contraire une dissociation entre la voix et le corps visible. Dans un premier temps, Frank s'approprie la chanson par une synchronisation presque parfaite des lèvres et des gestes, comme s'il empruntait une voix étrangère pour construire un masque émotionnel. Puis cette synchronisation se dérègle progressivement : le playback devient approximatif, et l'image se désaccorde du son.

**Le passage du synchronisme à l'asynchronisme donne ainsi une forme sensible à la fracture entre apparence et vérité. La chanson ne vient donc pas adoucir la scène ; elle en révèle au contraire l'instabilité profonde.** Chez Lynch, elle devient un vecteur de disjonction, où la nostalgie, l'artificialité et la violence latente se trouvent intimement liées.

**! Chez Lynch, la chanson peut devenir un objet de trouble. Elle ne rassure pas ; elle transforme la scène en espace de contamination entre nostalgie, artificialité et cauchemar.**