

Une esthétique Dolby stéréo

Jeanne Deslandes

Volume 14, numéro 1, hiver–printemps 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33820ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deslandes, J. (1995). Une esthétique Dolby stéréo. *Ciné-Bulles*, 14(1), 42–45.

Academy roll-off

Avant la venue du Dolby, le contrôle du bruit de fond au cinéma avait fait l'objet d'une seule initiative, celle de l'Académie (*Academy of Motion Pictures Arts and Sciences*). En octobre 1938, l'Académie recommandait l'application d'une courbe de reproduction électrique affaiblissant les hautes fréquences. Cette norme de l'Académie connue sous l'appellation d'«Academy roll-off» ne révolutionnait pas l'industrie du cinéma. Elle se contentait de statuer sur ce qui était déjà la pratique dominante pour la diffusion en salles où une coupure du «treble» (fréquence élevée des sons aigus de l'harmonie) s'imposait pour minimiser la distorsion et optimiser l'acoustique.

(Technical Bulletin, «Standard electrical characteristics for theater sound systems», 20 avril 1948, Motion Picture Research Council, 1948.

Ioan Allen, «The Production of Wide-Range, Low-Distortion Optical Soundtracks Utilizing the Dolby Noise Reduction System» in *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, volume 84 numéro 10, septembre 1975, pages 720 à 729)

Une esthétique Dolby stéréo

par Jeanne Deslandes

Tout comme le cinéma direct fut issu d'une technologie de pointe — la prise de son en direct — le Dolby multi-pistes est à l'origine d'un nouveau courant esthétique, d'une nouvelle manière d'aborder tant la fiction que le documentaire. Maintenant que le son numérique est à nos portes, il est temps de faire un bilan de l'impact du Dolby sur l'esthétique cinématographique des années 80.

Le Dolby, d'hier à aujourd'hui

Le Dolby est un procédé de réduction du bruit de fond. Le principe de base du système Dolby consiste à augmenter de 10 décibels le niveau des sons les plus faibles, avant l'enregistrement. Puis à la lecture, le décodeur procède en sens inverse. Par conséquent, les sons les plus faibles gagnent en clarté et en fidélité parce qu'ils se détachent significativement du bruit de fond.

Les laboratoires Dolby ont d'abord été connus du grand public par l'entremise du système de réduction de bruits de fond de type B, utilisé par l'industrie musicale depuis 1966. Ce n'est qu'en 1971, lorsque Stanley Kubrick utilise le Dolby B pour le mixage de la trame sonore d'*Orange mécanique*, que les laboratoires Dolby commencent à s'intéresser à l'industrie du cinéma.

La grande idée des laboratoires Dolby fut de travailler à partir du standard courant du cinéma, soit la piste optique à élancement variable. Comme le système Dolby produisait deux pistes dans l'espace normalement occupé par une seule, il avait l'avantage d'être compatible avec les projecteurs non convertis qui liraient les deux pistes et émettraient un signal monophonique.

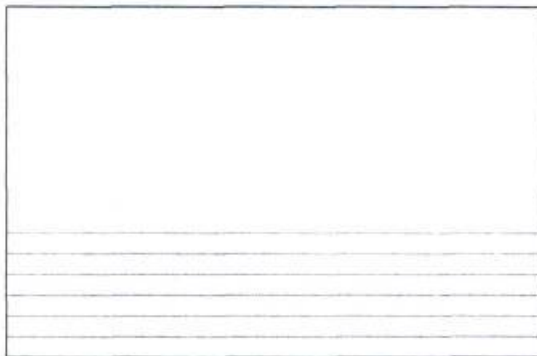
Ainsi, à la sortie de *Tommy* de Ken Russell — le premier film dont la copie zéro fut enregistrée en Dolby — peu de spectateurs eurent la possibilité d'entendre le son stéréophonique car la majorité des salles n'étaient pas encore équipées d'un décodeur Dolby couplé avec leur projecteur. Il faudra attendre *la Guerre des étoiles* de Georges Lucas pour que s'amorce un mouvement massif vers le Dolby.¹

La première génération de décodeurs Dolby adaptés au cinéma fut le Dolby A. Ensuite vient une deuxième génération; le Dolby SR (Spectral Recording) avec lequel on obtient un contrôle accru du spectre lumineux lors de l'enregistrement.² La spécificité du Dolby SR est de mieux rendre l'amplitude acérée des sons incisifs. Cette dernière génération du Dolby optique est assez récente, et encore peu utilisée (bien qu'elle soit entièrement compatible avec l'équipement de projections existant et pas plus dispendieuse que le Dolby A).³ Ceci dit, des films comme *Agaguk* de Jacques Dorfmann ou *Octobre* de Pierre Falardeau permettent d'apprécier la qualité sonore du Dolby SR.

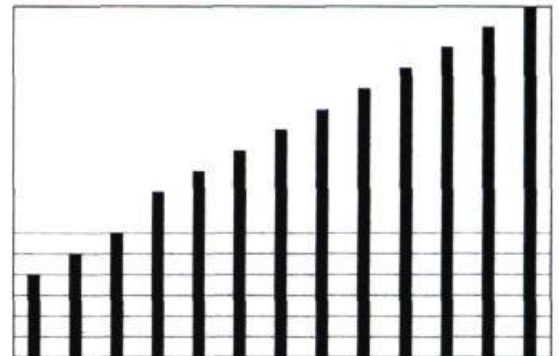
Une esthétique sonore

La stéréophonie pose le problème de la cohérence spatiale. La convention du montage sonore doit être révisée en fonction du son stéréo gauche/droite et *surrond*. En effet, un champ-contrechamp aura beau être une convention admise, si on inverse pareillement le son d'ambiance, le résultat peut devenir

LE PRINCIPE DU DOLBY



1. Tout procédé d'enregistrement a du bruit de fond.



2. Le bruit n'est un problème que lorsque le son est faible.

étourdissant. Le son monophonique a longtemps pallié la discontinuité du montage en servant de point d'attache, de repère.

Michel Chion s'attarde longuement aux problèmes de raccords sonores stéréophoniques. Il remarque la tendance du cinéma américain à masquer le faux raccord sonore par la rapidité du montage et il suggère qu'à l'exemple de Tati, les cinéastes conçoivent plutôt le découpage en fonction du son stéréo pour contrer les raccords aberrants.

En décrivant une sonorité multi-pistes typiquement américaine, Chion voyait déjà l'ombre de ce qui deviendra la distinction capitale entre deux écoles porteuses d'esthétiques différentes, l'école européenne et l'école américaine.⁴

Il est vrai que le cinéma américain ne rate pas une occasion de faire voyager le son en tous sens, ce qui augmente le risque de faux raccords. L'esthétique américaine néglige toute sonorité qui aurait une fonction autre que de jeter de la poudre aux yeux. Le son voit sa fonction se limiter à la matérialisation de l'effet. Il lui donne vie. Il l'incarne tant et si bien qu'on verse dans l'excès allant jusqu'à charger l'espace interstellaire du bruit des astronefs, malgré l'in vraisemblance d'un tel son.

Chion s'en offusque, et ceci en grande partie parce que sa conception du son correspond à celle de l'école européenne. En effet, cette dernière voit dans l'avènement de la stéréophonie la possibilité d'accroître le réalisme. À l'opposé, l'école américaine se sert de la nouvelle technologie pour faire briller la stéréo de tout son éclat et pour donner de la crédibilité aux effets spéciaux.

À vouloir intégrer le cinéma québécois au sein d'une de ces deux écoles multi-pistes, on se heurte à l'aspect limitatif du choix. Toutefois, l'esthétique

stéréophonique du cinéma québécois a davantage d'affinités avec le cinéma européen qu'avec le cinéma américain, ne serait-ce qu'en raison de sa sobriété de son réalisme qui l'emportent sur le spectaculaire.

Avant-garde sonore québécoise

Dès 1981, Michel Chion remarquait judicieusement que malgré toutes les possibilités sonores ouvertes par cette nouvelle technologie, aucune créativité n'est mise à contribution.

«Dans la mesure où il est plus 'piqué' et plus précis, le son Dolby stéréo peut être dit plus «présent» — adjectif qui résonne ici dans toutes ses dimensions signifiantes. En effet, (...) le son y intervient en général à un seul temps, à un seul mode: le *présent* de l'*indicatif* — renonçant à d'autres modes, comme l'imparfait du son/souvenir, ou le subjonctif du «son subjectif». Il est entièrement utilisé au fur et à mesure.»⁵

Il faudra attendre 1988 pour que surgisse l'imparfait et le subjonctif du son, dans *À corps perdu* de Léa Pool. Avec l'aide de l'ingénieur du son Marcel Pothier et du compositeur Osvaldo Montes, Pool réalise de petits exploits. En ne se pliant pas à la redondance image et son, elle exploite le potentiel sonore du cinéma. Elle tire profit de l'expressionnisme sonore et fait éclater les possibilités du son en le conjuguant à l'imparfait et au subjonctif. Alors, l'aspect stéréo du film ne se présente pas seulement comme un «à côté» (exploitant l'effet de coulisse du son hors champ), mais bien comme un ailleurs et du coup, accède à une temporalité symbolique.

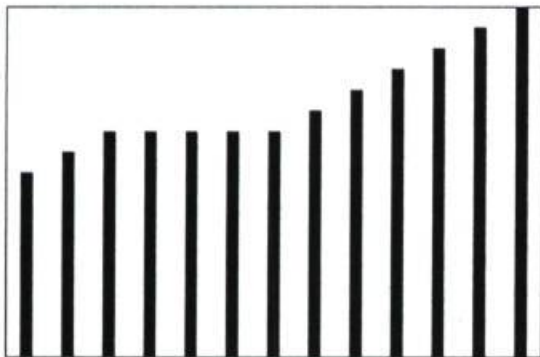
Ainsi, l'idée du souvenir heureux est présentée par un montage de photographies couleurs représentant des vacances à la mer; elles sont accompagnées d'un son-souvenir. Le son des rires et le son d'ambiance

Stéréophonie et cinéma

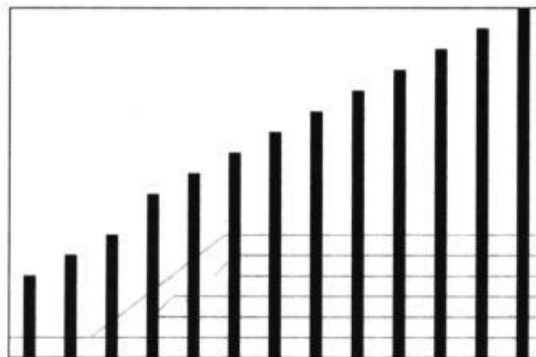
La stéréophonie n'est pas une invention de Dolby. Le cinéma avait déjà vu passer divers procédés de stéréophonie multi-pistes et ce, dès le début des années 50: le «Cinerama» et son équivalent soviétique le «Kinopanorama Sound», puis le «CinémaScope», le «Quintophononic Sound», «Sound 360», et plusieurs autres formules ayant toutes en commun l'enregistrement et la diffusion sur trame magnétique.

Le grand désavantage de la trame magnétique est d'engendrer des coûts de production plus élevés que la bande optique, et aussi d'être sujette à un éraïllement qui écourte son espérance de vie.

*Bien avant la venue des procédés de stéréophonie magnétique, la trame optique eut elle aussi ses procédés multi-pistes sur trame optique à densité variable. Dès 1940 surgirent le «Fantasound» (*Fantasia*, Walt Disney) et le «Vitasound» (*Santa Fe Trail*, Warner Bros.), mais ces tentatives furent des plus éphémères. (Robert E. Carr, *Wide Screen Movies: A History and Filmography of Wide Gauge Film making*, McFarland & Company, 1992)*



3. Avant l'enregistrement, le système Dolby relève le niveau des sons les plus faibles.



4. À la lecture, le système Dolby restitue le niveau correct tout en réduisant le bruit.



À corps perdu

des vagues sont synchrones à ce que montrent les photos et font appel à la réminiscence de Pierre Kurwenal.

De même, l'idée du souvenir désagréable est évoquée par un autre type de procédé sonore. Cette fois le souvenir nous est familier en ce qu'il renvoie à une image de la première séquence du film. Le flash-back sonore procède par répétition. Ces événements resurgissent par le bruit des mitraillettes et les dialogues en voix off. Les sons nous rappellent ce que Kurwenal a vécu lors de ce reportage, tandis que l'image présente un travelling en plan épaule du photographe à Montréal.

Pool effectue plusieurs variantes de sons intérieurs. Derrière ces multiples variantes se trouve une fonction narrative unique: donner accès au monde intérieur de son personnage principal.⁶ Ces instances narratives démontrent bien la possibilité de transmettre une émotion par la trame sonore. Le son subjectif s'insinue dans l'affectivité pour nous dire ce que le personnage ressent, nous initiant à son monde intérieur.

En comparant le cinéma à la littérature, les théoriciens classiques du cinéma distinguent le cinéma du

roman par sa difficulté à livrer la pensée d'un personnage. Dans cette adaptation du roman d'Yves Navarre, Pool réussit à imprégner le récit d'une dimension romanesque, celle de la pensée de Kurwenal. Elle y arrive en excluant le flash-back de forme classique en faveur du flash-back sonore, un procédé narratif qui ne nous projette pas dans le passé, mais nous le rend à l'imparfait.

On retrouve du côté du documentaire une expérimentation sonore tout aussi audacieuse dans **Pas-siflora** de Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz Teufel. Antithèse du cinéma direct, ce film met de côté le code d'éthique restrictif de l'observateur neutre et objectif pour analyser l'impact politique et social de deux événements disparates qui ont soulevé les foules.

À une semaine d'intervalle, deux stars visitent Montréal: le pape Jean-Paul II et son parfait contraire, Michael Jackson. Étonnés de la coïncidence de leur visite, Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz Teufel ont mis en parallèle ces deux événements, confrontant leur rayonnement respectif.

Le travail sur la bande sonore est puissant. Claude Beaugrand désincarne le son, il le rend omniprésent

Son et nouvelles technologies

et par extension omnipotent. Tout au long du film, le son altère le sens de l'image. L'effet est cumulatif et exponentiel, qu'il s'agisse du son hors champ, sans point d'attache visuel, sans ancrage fixe à l'écran; ou encore d'un son synchrone à l'image avec, en filigrane, une musique au ton railleur et sarcastique qui ironise le propos.⁷

Par exemple, lorsqu'un reportage télévisé retransmet l'arrivée du Pape et qu'à la descente d'avion Jean-Paul II embrasse le sol, la trame sonore émet une sonorité explosive synchronisée au baiser. Tout à la fois synchrone et truqué, ce bruitage crée un effet d'imposture. L'ambiguïté d'un tel son parvient à connoter le pouvoir papal tout en provoquant une distanciation. De plus, le contraste entre l'impression de réalité créée par l'image télévisée et la supercherie du son trafiqué entraîne un deuxième degré de lecture.

Tout au long du film, les cinéastes nous entraînent sur les sentiers du son trafiqué, même les voix sont éraillées, altérées par synthétiseur (une esthétique qui rappelle *le Trésor de la langue* et témoigne de la participation de René Lussier). Le son n'est pas dissimulé, il surgit, manipulateur, et ne s'en cache pas. Car si le son, les bruitages et les voix sont trafiqués, ils s'affichent comme tels sans équivoque.

Le son agit à la manière d'un exposant et décuple la signification de l'image, stratégie qui diffère catégoriquement de la tradition sonore du cinéma direct. Autre technologie, autres mœurs. Avec ses sonorités éclectiques, *Passiflora* provoque l'éclatement du son direct.

À corps perdu et *Passiflora* sont deux dignes rejets de l'école stéréo d'avant-garde québécoise. Ils

nous amènent à constater que l'impact de la technologie Dolby stéréo fut de faire déborder le son de l'écran. En coulisse, de part et d'autre, le son s'est répandu, élargissant ainsi l'espace cinématographique. Le cinéma québécois a su donner une ferveur à cet espace son, tout en ébauchant les bases d'un expressionnisme sonore. ■

1. ALLEN, Ioan, «The Dolby Sound System for Recording *Star Wars*», *American Cinematographer* 58/7, juillet 1977, pages 707, 748 et 761.
2. Attention de ne pas confondre le Dolby SR et le Super SpectraSound qui fut un système Dolby de technologie recoupant le Dolby A et le Dolby SR. D'autre part, les laboratoires Dolby ont également élaboré un système numérique: pour plus de détails à ce sujet, se référer à: DESLANDES, Jeanne, «De l'analogique au numérique», *Ciné-Bulles*, volume 11, numéro 1, septembre-novembre 1991, pages 44 et 45.
3. Il en coûte environ 10 000\$ par production cinématographique pour acquitter les droits à Dolby.
4. CHION, Michel, «Le choix des moyens», *Cahiers du cinéma*, numéro 328, octobre 1981, page XII.
5. CHION, Michel, «Une esthétique du Dolby stéréo», *Cahiers du cinéma*, numéro 329, novembre 1981, page XII.
6. Autre exemple: le gros plan sonore des battements de cœur lorsque Kurwenal revoit David à l'aquarium. De plus, il n'y a pas que les voix, les sons et le son d'ambiance qui parlent dans *À corps perdu*, la musique fait de même. Il faut revoir le plan où David, Sara et Pierre courent dans les rues de Montréal et observer que l'image n'est pas au ralenti pour réaliser que l'impression de ralenti est produit par la trame musicale qui nuance l'information visuelle.
7. Musiques de René Lussier, Jean Derome, André Duchesne, Henry Purcell and Friends.

Premières productions québécoises en Dolby

Dolby A

- 1982: *Gala* de John N. Smith et Michael McKennirey
- 1984: *Sacré Tango* de Franck Le Flaguais
- 1985: *Passiflora* de Fernand Gueissaz Teufel
- 1986: *Équinoxe* d'Arthur Lamothe
- 1986: *Dans le ventre du dragon* d'Yves Simoneau

Dolby SR

- 1992: *Agaguk* de Jacques Dorfmann
- 1994: *Octobre* de Pierre Falardeau

Passiflora

