



**LA RELATION ENTRE AMBIANCES SONORES ET IMAGE AU
CINÉMA POUSSÉE À LA DISSONANCE : DES ENJEUX
NARRATIFS À EXPLORER.**

Line MULTARI

Mémoire de Master 2 - Spécialité Son

Direction interne : Jean Rouchouse
Direction externe : Mélissa Petitjean
Rapporteur : Sylvain Lambinet
Responsable universitaire : Corsin Vogel

Juin 2022

SOMMAIRE

Résumé	6
Abstract	7
Remerciements	8
Introduction	9
1. Établissement de la place des ambiances sonores dans la bande son d'un film	11
1.1. Définition de l'ambiance sonore du point de vue du montage son	11
1.2. Les rôles et usages de l'ambiance dans la bande son d'un film	13
1.3. Relations et problématiques d'existence des ambiances sonores avec les autres éléments de la bande son	15
1.3.1. <i>Les ambiances face aux dialogues</i>	15
1.3.2. <i>Les ambiances face aux musiques</i>	17
1.3.3. <i>Les ambiances à l'ère du numérique</i>	19
1.3.4. <i>Les conditions d'écoute d'un film</i>	19
1.4. Créer des espaces pour les ambiances	20
1.5. Bilan	21
2. Analyses filmiques	22
2.1. Analyses	22
TABOU, Miguel Gomes, 2012	22
L'INCONNU DU LAC, Alain Guiraudie, 2013	23
PICKPOCKET, Robert Bresson, 1959	24
ORPHEUS, Tina Smalcelj, 2013	26
LA DERNIÈRE PISTE, Kelly Reichardt, 2011	27

PARIS, TEXAS, Wim Wenders, 1984	28
JULIETTE DES ESPRITS, Federico Fellini, 1975	29
LETTERS HOME, Chantal Akerman, 1986	30
2.1.Bilan	31
3. Les dissonances des ambiances sonores avec l'image	32
3.1. Définition des dissonances, plus particulièrement entre les ambiances sonores et l'image	32
3.1.1. <i>Dissonances entre image et son</i>	32
3.1.2. <i>Proposition de catégories de dissonances</i>	33
• Dissonance de source	34
• Dissonance par le hors champ	34
• Dissonance par atténuation	34
• Dissonance d'exagération ou d'amplification	35
• Dissonance de chevauchement	36
• Dissonance par rupture de continuité	36
• Dissonance de spatialisation	37
3.2. Critères liés à la mise en scène du film d'acceptation des dissonances	38
3.2.1. <i>Le rôle du décor</i>	38
3.2.2. <i>Le rôle de l'image</i>	39
3.2.3. <i>Le cinéma sans dialogues</i>	39
3.2.4. <i>La dissonance dans le réalisme</i>	40
3.2.5. <i>Aspects culturels et habitudes d'écoute</i>	41
3.3. Importance narrative de ces dissonances	42
3.3.1. <i>La dissonance comme montage à tester</i>	42
3.3.2. <i>Montrer l'artifice : rendre la liberté aux spectateur.rice.s de leur implication dans la lecture d'un film</i>	43

3.3.3. <i>La beauté dans l'inexplicable</i>	45
3.3.4. <i>Dissonances et point de vue subjectif : Faire varier les représentations mentales pour raconter des histoires de personnages</i>	45
4. Expérience : Tests d'écoutes comparatives	47
4.1. Proposition de nouveaux montages son de deux séquences existantes du film Tabou (Miguel Gomes, 2012)	47
4.1.1. <i>Description des extraits</i>	48
• Extrait 1 : A0	48
• Extrait 2 : B0	49
• Extrait 3 : A1	49
• Extrait 4 : B1	49
4.1.2. <i>Ordre de diffusion des extraits</i>	50
4.2. L'écoute comparative et le questionnaire	50
4.2.1. <i>Conditions d'écoute</i>	50
4.2.2. <i>Le questionnaire</i>	51
4.2.3. <i>Les sujets</i>	51
4.3. Résultats et analyses	53
<i>Extrait 1</i>	54
<i>Extrait 2</i>	59
<i>Extrait 3</i>	63
<i>Extrait 4</i>	67
4.4. Bilan et discussions	75
Conclusion	77
Bibliographie	80
Bibliographie additionnelle	82
Annexes	84

<i>Annexe 1 : Questionnaire en français et en anglais pour les entretiens menés avec des professionnels.le.s</i>	84
<i>Annexe 2 : Questionnaire pour les tests d'écoute</i>	86
<i>Annexe 3 : Tableau comparatif des extraits par diagrammes de « Kiviat »</i>	91
<i>Annexe 4 : Retranscription des entretiens</i>	103
Vasco Pimentel, Monteur son et Ingénieur du son, le 10 mars 2022.	103
Nathalie Vidal, Monteuse son et Mixeuse, le 22 mars 2022.	114

Résumé

Ce mémoire est la finalité d'un travail de recherche mené à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière, dans le cadre de la formation du parcours Son.

La place des ambiances sonores au sein des films est une question qui commence à émerger depuis quelques années, mais est encore assez peu abordée. Ce travail cherche à approfondir les connaissances quant aux rôles donnés aux ambiances sonores, ainsi qu'à les définir davantage.

La question des dissonances entre l'ambiance sonore avec l'image est une esthétique sur laquelle peu de réflexions existent. La dissonance est définie dans cet écrit comme non négative, car utile à la narration, et comme étant une non-adéquation de l'ambiance sonore avec le décor présent à l'image. Malgré la rareté d'existence de cette esthétique dans les films que nous voyons, elle est belle et bien présente. Le travail effectué cherche à comprendre la cause de cette rareté, tout en montrant les richesses que ces dissonances entre l'image et l'ambiance sonore apportent à la narration et à l'émotion portée par un film. Une réflexion a été menée afin de comprendre comment les faire coexister davantage quand cela est possible et judicieux pour le film.

Cette étude s'inscrit dans le contexte de la pratique du montage son et du mixage son. Mais elle s'intéresse également à la manière dont ces dissonances sont reçues et accueillies par le public.

Des analyses de films ont été réalisées pour tenter de mettre en lumière ces dissonances. Elles sont décrites tant dans leur contenu que dans leur forme, et dans leur relation avec l'image et le reste de la bande son.

Puis, nous avons proposé une classification non exhaustive et évolutive des dissonances repérées afin de leur offrir une visibilité et de qualifier ces esthétiques.

Enfin, une expérience prenant la forme d'écoutes a été proposée à un public. Elle contient divers montages son incluant ou non des dissonances. Ces écoutes ont été accompagnées d'un questionnaire mêlant échelles graduées - afin d'attribuer des notes chiffrées selon certains critères - et des zones de commentaires libres, analysés de façon plus qualitative. Une trentaine de sujets a participé à ces tests. Cela a permis de comprendre que les spectateur.rice.s¹ se sentaient plus captivé.e.s et impliqué.e.s lors des visionnages d'extraits dissonants, et que malgré l'apparente incompréhension que peut provoquer une dissonance, une certaine partie d'entre eux.elles a tout de même préféré l'extrait dissonant de celui qui ne l'est pas. Pour ceux.elles qui ne préféreraient pas les extraits dissonants, une des raisons était une habitude et une préférence à voir des films où le son accompagne de façon discrète et réaliste l'image.

Mots clés : Dissonances audio-visuelles, Paysages sonores, Ambiances sonores, Réalisme, Contre-point, Perception, Réception, Distorsions.

¹ L'écriture inclusive, au même titre que les pronoms lels ou iel (au singulier) [ièl] (pronom non-binaire résultant de la contraction des pronoms « Il(s) » et « Elle(s) »), sera utilisée tout au long de ce mémoire.

Abstract

This work is the result of a research project carried out at the École Nationale Supérieure Louis-Lumière, in the Sound course.

The place of ambiances in films is a question that has been emerging for some years. However, it is still relatively unexplored. This work seeks to expand the knowledge of the roles given to soundscapes as well as to develop their definition.

The dissonances between ambiances and image is an aesthetic point that has not been widely discussed yet. In this dissertation, we define dissonance on the one hand as a non-negative aesthetic feature, because it is useful to the narrative, and on the other hand as a mismatch between the film's soundscape and its production set. Despite the rarity of this aesthetic feature in the films we see, it does exist. This dissertation tries to understand the cause of this rarity, while showing the richness that these dissonances between image and sound ambiances bring to the narration and the emotion carried by a film. A reflection has thus been developed to try to understand how to make these ambiances exist more than they do nowadays, when possible and wise for the film.

This study is developed in the context of sound editing's and sound mixing's praxis. It also focuses on how these dissonances can be received and welcomed by an audience.

Firstly, film analyses have been carried out to highlight these dissonances, which are described both in terms of their content and their form, and in the way their relationships with the image and the rest of the soundtrack are built.

Then, I proposed a non-exhaustive and evolving classification of the identified dissonances in order to give them a wider visibility and to describe their aesthetic features.

Finally, a listening experiment was proposed to an audience. It contains various kind of sound editing, some of which include dissonances, while other don't. These listening experiments were accompanied by a questionnaire including graduated scales in order to attribute numerical marks according to certain criterias, as well as free comments which were analysed in a more qualitative way. Around thirty subjects took part in these tests. This allowed me to understand that, during the experiment, viewers felt more captivated and involved when watching dissonant extracts, and that despite the misunderstanding that a dissonance can cause, a certain proportion of the viewers still preferred the dissonant extract to the non-dissonant one. For those who did not prefer the dissonant extract, one of the reasons for that was a habit and a preference to see films in which sound accompanies image in a discreet and realistic way.

Keywords : Asynchronism, Audio-visual dissonances, Soundscapes , Sound ambiances, Realism, Counterpoint, Perception, Reception, Distorsions.

Remerciements

Je tiens à remercier les personnes qui m'ont aidé.e lors de la réalisation de ce mémoire de fin d'études.

Parmi elles, Jean Rouchouse pour son suivi tout au long de la réalisation de ce travail.

Mélissa Petitjean pour ses relectures, ses retours pertinents et l'assurance au pied levé de ma direction externe.

Corsin Vogel pour son encadrement pédagogique.

Florent Fajole pour les suggestions bibliographiques qu'il m'a partagées.

Vasco Pimentel, Nathalie Vidal, et Miguel Martins pour le temps accordé à nos entretiens et qui m'ont partagé une belle vision de leurs métiers.

Anne Gibourg, Sarah Lelu et les autres professionnel.le.s des métiers du son pour les diverses discussions que nous avons eues de manière informelle et qui ont nourri mes réflexions.

Toutes les personnes qui ont donné de leur temps afin de participer à mes tests d'écoute.

Thérèse Poiraud et Gautam Shukla pour le temps passé à des relectures.

Mes camarades de la promotion 2022 pour tous les échanges humains et intellectuels que nous avons eus durant ces trois années à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière.

Ma famille et mes ami.e.s pour le soutien manifesté à mon égard durant ces années d'études.

Introduction

Tout au long de mes années d'études tournées vers le cinéma avec une spécialisation dans le son, j'ai remarqué que les fois où je prêtais une réelle attention au son, et surtout où j'avais été marqué.e par le son d'un film, étaient rares. Je me souvenais surtout des musiques du film que j'avais appréciées ou non, du sujet du film qui m'avait touché.e ou non. Durant ma deuxième année d'études dans ce domaine, j'ai découvert le film *Tabou* (2012) de Miguel Gomes. Je me souviens avoir été particulièrement ému.e, sans en comprendre la raison. La musique me plaisait, certes, mais le sujet du film ne m'avait pas particulièrement marquée : une histoire d'amour hétérosexuelle impossible. Un scénario très classique. Je l'ai revu et j'ai subitement pris conscience que j'entendais les ambiances. Je n'ai cessé de les écouter, de les mettre en relation avec l'image, avec l'amour de ces deux personnages. Tout à coup, j'ai compris d'où venait cette sensualité, cette sensorialité universelle qui existe entre deux êtres qui s'aiment, mais qui ne peuvent pas vivre cet amour.

La transition sonore, que je qualifierai de dissonante, présente dans ce film entre les deux époques du récit, est le point de départ de ma réflexion. Puis j'ai remarqué que les dissociations entre le son et l'image sont très fréquentes dans les films de Miguel Gomes. J'ai visionné d'autres films à la recherche de ces relations particulières entre l'ambiance sonore et l'image. Cela s'est avéré plus compliqué que je ne le pensais. Ces esthétiques originales se trouvent en général à des moments très précis et ponctuels des films. Mais rarement tout au long d'un film. Ces visionnages m'ont tout de même permis.e de mettre à jour l'idée que lorsque j'entends l'ambiance sonore, et qu'elle n'est pas pleinement cohérente avec l'image, je ressens des émotions fortes sans toujours pouvoir trouver d'explication rationnelle et évidente.

La rareté de cette esthétique m'a surpris.e et je souhaitais comprendre pourquoi ces dissonances sont peu utilisées.

En approfondissant mes recherches sur les dissonances entre l'ambiance sonore et l'image, j'ai été confronté.e à la problématique de la place donnée aux ambiances sonores dans les films, dissonantes ou non. Depuis le début du cinéma sonore, les « ambiances sonores » sont considérées comme l'élément le plus discret d'une bande son. Leur utilisation se trouve majoritairement dans l'établissement d'un cadre spatio-temporel discret et crédible avec ce que le décor et l'image donnent à voir. Leur pouvoir et le sens qu'elles peuvent apporter sont pourtant de plus en plus démontrés. Dans cet écrit, les ambiances seront ce qui n'est ni dialogues, ni voix off, ni musiques, ni bruitages, ni effets. L'objectif sera de les définir plus précisément dans le contexte cinématographique.

À la fin des années 1960, Raymond Murray Schafer parle enfin d'ambiances sonores lorsqu'il initie sa recherche *Word soundscape Project*. Ses travaux feront émerger l'idée de « paysage sonore » et d'« écologie sonore ». Des études, comme celles menées par Rémi Adjiman tentent de redonner de l'importance aux ambiances sonores qui sont bien plus que des fonds d'air. On cherche à les décrire, les caractériser, à comprendre leurs effets presque indicibles sur notre perception d'une œuvre, ainsi qu'à comprendre leur pouvoir narratif.

L'étude réalisée ira plus loin que la définition de l'ambiance sonore, habituellement en corrélation avec le cadre visuel, et se concentrera également sur les « dissonances

audiovisuelles ». Elles se définiront comme une non-adéquation de l'ambiance avec l'image et le décor en termes de source, d'intensité, de timbre, de sensation d'espace.

Qu'est-ce qui, dans la composition et la place des ambiances sonores dans la bande son d'un film, provoque l'usage rare de ces dissonances audiovisuelles entre l'ambiance et l'image ? Quels sont les apports de ces dissonances à la narration du film ? Peut-on et voudrait-on les faire exister davantage ? Et comment ?

Cet écrit s'est donc d'abord intéressé à la place et au rôle des ambiances sonores dans la fabrication d'un film. Puis, une définition et une catégorisation des dissonances entre l'image et l'ambiance sonore a été proposée. Afin de confirmer et d'infirmer les pressentis avancés, une expérience a été menée auprès d'un public afin de mesurer l'impact émotionnel de ces dissonances. Cela a permis de comprendre comment elles ont été perçues, et appréciées ou non.

L'étude a porté sur un cinéma excluant le cinéma fantastique, futuriste, expérimental et d'animation, qui ouvrent, de fait, les portes à des ambiances « irréalistes », et donc à des distorsions audiovisuelles très facilement réalisables et acceptées.

1. Établissement de la place des ambiances sonores dans la bande son d'un film

Avant de se consacrer aux dissonances entre l'ambiance sonore et l'image, il semble primordial de s'intéresser à l'espace donné aux ambiances dans les bandes son d'œuvres cinématographiques. Car, dès lors que le rôle qui leur est attribué est celui d'une toile de fond, difficile d'imaginer que leur traitement puisse aller jusqu'à la dissonance d'une manière remarquable et audible.

1.1. Définition de l'ambiance sonore du point de vue du montage son

Une des premières définitions trouvées de l'ambiance sonore d'un film est celle que Rémi Adjiman (2019) donne et qui est que cette dernière « peut volontiers exprimer une sensation globale apportée conjointement par l'ensemble des éléments de la bande sonore. Ce serait une atmosphère qui par le sonore créerait un climat particulier, pénétrerait les images, envahirait le film et deviendrait présente à l'esprit du spectateur », ou encore un « environnement, [une] atmosphère qui enveloppe une personne ou une chose » (August de Villier de L'isle-Adam, *Nouveaux contes cruels et propos d'au-delà*, 1888). Dans ces définitions, nous pouvons inclure tous les sons de la bande son et considérer l'univers qu'ils créent dans leur ensemble et en collaboration avec le reste de l'écriture visuelle et scénaristique du film. Nous parlons, ici, plus largement d'« atmosphère » que d'ambiance sonore. Par ailleurs, l'idée d'« environnement » devient très importante depuis quelques années dans le domaine du montage son. Elle appelle à un certain naturalisme des sons et exclut le synthétique (nappes, sons synthétiques et bruitages fabriqués seront considérés comme des musiques ou des effets). Ces quelques définitions restent assez vagues, et peu tournées vers la pratique du montage son.

De façon plus concrète et pratique, intéressons-nous aux ambiances telles que nous les considérons de nos jours dans une session de montage son.

Une session de montage son peut prendre des formes différentes en fonction des besoins du film. Un court-métrage ne demandera pas la même organisation qu'un long-métrage et un documentaire ne nécessitera peut-être pas le même nombre de pistes qu'un film de science-fiction ou de guerre. Malgré cela, une organisation récurrente des sons dans une session existe. Ils sont répartis en *stems*, groupes de sons ayant des caractéristiques communes. Généralement, les cinq *stems* suivants sont présents dans une session de montage son : « les voix, les musiques, les bruitages, les effets et les ambiances [qui] viennent ainsi organiser le travail de montage-son. » (Jean-Michel Denizart, 2017). Cette énumération confirme que l'ambiance est ce qui n'est pas voix, musiques, bruitages et effets.

Que contient ce dernier *stem* « ambiance » énuméré par Jean-Michel Denizart ? Quels sons met-on dans ce groupe ? Les ambiances sont parfois des sons complexes et difficiles à définir. « L'ambiance est une notion polysémique et par nature fondamentalement pluridisciplinaire, dans la mesure où celle-ci relève d'aspects à la fois physiques, sociaux, architecturaux, urbanistiques, psychologiques et esthétiques. » (Jean-Michel Denizart, 2017). Ce dernier nomme les ambiances comme étant des « sons environnementaux [...] c'est-à-dire des sons ne relevant ni de la musique, ni de la voix. » (Jean-Michel Denizart, 2017).

Denizart n'affirme pas que les effets ne sont pas des sons environnementaux. Effectivement, ils reflètent parfois un élément de l'environnement, du décor visuel dans lequel évoluent les personnages. Et la frontière entre les ambiances et les effets est parfois poreuse. Des sons de mer, pourtant « environnementaux » peuvent à la fois se trouver dans le *stem* « effet » en tant que son ponctuel qui aurait un sens et un rythme particulier, comme le son d'une vague que l'on verrait s'écraser contre une falaise, par exemple. Mais un son de mer qui serait moins détaillé que celui d'une vague, un son de mer au loin, pourra plus facilement être placé dans le *stem* « ambiances ». Pour Nathalie Vidal qui nous a donné cet exemple :

Dans cette classification là qui n'est parfois pas évidente, une ambiance est quelque chose qui va se dérouler sur une durée. Un effet c'est plus ponctuel. [...] les ambiances c'est quelque chose qui est dans un déroulé temporel, qui a un rapport avec une certaine continuité, [...] quelque chose d'à peu près stable et constant.²

Ces éléments définissent l'ambiance sonore dans l'absolu mais pas dans sa relation avec l'image. Or, le cinéma est un médium où les sons résonnent avec les éléments visuels. De façon simplifiée, les dialogues sont associés aux bouches qui bougent, les effets et les bruitages à des mouvements ou des éléments de décor activés. Les ambiances, elles, résonnent avec le décor. Elles sont elles-mêmes un décor sonore qui correspond de façon plus ou moins fidèle au décor visuel, l'environnement dans lequel les personnages évoluent. Un parallèle dans la forme du décor visuel et sonore peut-être fait. Les deux ont une certaine constance. Un décor visuel est en général plutôt fixe, établi pour une séquence entière, bien qu'il puisse évoluer avec les jeux de cadre et de lumière, de même qu'une ambiance est constante et continue bien qu'elle puisse changer subtilement durant une séquence.

Une ambiance serait donc un son complexe ayant une base continue. Cette base continue aura ce qu'on peut appeler « une couleur, une empreinte »³, ou encore un timbre, et qui « dépend de la composition spectrale » (Claude Bailblé, 1999). Cette dernière est un fond sonore plus ou moins stable et homogène en timbre, en volume, en dynamique, pouvant toutefois évoluer dans le temps en intensité, en fréquence, en contenu... Elle peut être composée de plusieurs sons qui, en s'additionnant, forment cette continuité. L'ambiance peut également contenir des événements ponctuels tels que des chants d'oiseaux suffisamment constants, répétitifs et discrets pour ne pas être considérés comme des effets, qui eux sont ponctuels. Elle est le reflet de l'environnement visuel lui-même constant. Elle peut être composée d'éléments naturels tels que des vents, de la pluie, des animaux qui se démarquent peu du reste de l'ambiance, mais également de composantes bien plus ténues comme des souffles en intérieur par exemple. L'ambiance n'est pas seulement faite d'éléments naturels, elle peut être une rumeur de ville, un brouhaha de foule.

² entretien réalisé avec Nathalie Vidal, monteuse son et mixeuse, le 22.03.2022, annexe 4.

³ entretien réalisé avec Nathalie Vidal, monteuse son et mixeuse, le 22.03.2022, annexe 4.

1.2. Les rôles et usages de l'ambiance dans la bande son d'un film

Le rôle des ambiances varie pour chaque film, parfois même à chaque séquence. Néanmoins, il reste constant lorsque l'on parle d'ambiances sonores que l'idée d'espace est présente et que leur rôle se construit à travers cela. La particularité des ambiances est qu'elles sont définies à travers deux espaces : l'espace du film (le décor filmique), et l'espace de la salle (la diffusion sonore du film). C'est le travail du mixeur.euse de faire exister ces deux espaces, en cohabitation l'un avec l'autre.

L'espace du film auquel l'ambiance sonore correspond en termes de narration comprend :

- le champ : l'espace visible,
- la profondeur de champ : la taille et la dimension de l'espace,
- le hors-champ : l'espace que l'image ne montre pas, mais qui peut exister au son.

En plus de ces espaces existant par le contenu même des ambiances, au mixage, ces dernières sont réparties dans l'espace de diffusion de la salle de cinéma. Aujourd'hui, les salles sont équipées de systèmes de diffusions multicanaux *surround*. Le système le plus répandu est le système 5.1 (système comprenant trois enceintes derrière l'écran, et deux à l'arrière de la salle, ainsi qu'une enceinte nommée *subwoofer* qui diffuse un renfort de basses fréquences). Il existe des systèmes avec davantage d'enceintes. Mais le son d'un film peut être conçu de manière à n'être diffusé seulement sur une enceinte (*monophonique*), mais aussi sur deux enceintes (*stéréophonique*), ou trois enceintes (*LCR : Left, Center, Right*). Les systèmes multicanaux ne sont pas toujours nécessaires à l'existence de l'espace sonore du film, mais sont des outils qui permettent de le faire exister et de le travailler de diverses manières.

« L'un des rôles majeurs de l'ambiance au cinéma consiste à immerger le spectateur dans l'image tout en suggérant l'espace qu'il n'est pas à même de voir de ses propres yeux : elle participe à l'assise du cadre ainsi qu'à son expansion. » (Jean-Michel Denizart, 2017). Les idées d'immersion, de prolongement, et d'expansion sont souvent présentes en ce qui concerne les ambiances. Mais le débat persiste à ce sujet. L'espace filmique et l'espace de la salle sont mélangés dans la définition que Jean-Michel Denizart donne. Car les mixeur.euse.s avec qui nous avons discuté ne pensent pas que les ambiances soient immersives en soi. Un flou existe avec cette utilisation devenue presque systématique des systèmes de diffusion *surround*, également souvent qualifiés d'immersifs, pour spatialiser les ambiances dans la salle de cinéma. L'idée serait d'englober, d'entourer le spectateur par l'espace présenté dans le cadre visuel en le faisant déborder de façon indicible jusqu'à l'arrière de la salle grâce aux ambiances qui y sont placées spatialement, via les enceintes qui s'y trouvent. Nous préférons ne pas approfondir la réflexion sur cet aspect immersif qui donne déjà lieu à de nombreuses discussions. De plus, les écoutes de films que nous avons réalisées pour les analyses filmiques ont été faites au casque ou sur deux enceintes. Elles n'ont donc pas respecté le format original de diffusion *surround* de salle de cinéma et n'ont donc considéré que l'espace filmique.

Par ailleurs, une ambiance peut dépasser du cadre sans avoir besoin d'être spatialisée en dehors de l'écran de projection. Elle peut tout à fait faire entendre le hors-champ, des choses que l'image ne montrerait pas. C'est le phénomène souligné dans *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson lors des analyses filmiques réalisées un peu plus loin dans l'écrit. L'espace filmique peut également exister avec un système de diffusion

monophonique. Nous verrons la pertinence que cela peut avoir, notamment dans le film *L'inconnu du lac* d'Alain Guiraudie (2013) qui sera analysé plus loin dans l'étude.

De façon structurelle, au sein de l'écriture d'un film, les ambiances sonores ont une fonction. Elles n'existent pas seulement pour elles-mêmes, mais pour ce qu'elles apportent dans leur relation avec l'image et le décor qui y est présent. Un grand nombre de monteur.euse.s son ou de chercheur.euse.s s'accordent à dire que le rôle principal des ambiances sonores serait celui de « repère spatio-temporel pour le spectateur et [qui] peut éventuellement présenter des caractéristiques esthétiques du point de vue du monteur son. [...] Elle s'inscrit dans un cadre narratif. » (Rémi Bernard, 2016). L'ambiance sert donc à inscrire un espace et un temps. Généralement, le lieu et le temps de l'action qui se déroule visuellement dans chaque scène du film.

Au-delà de ce rôle de cadre spatio-temporel relatif à l'image des ambiances sonores, Rémi Adjiman (2018) décrit trois usages généraux des ambiances dans le montage son. Le premier est nommé « l'usage fonctionnel ». Selon lui, « [cette ambiance] sert de raccord spatio-temporel en effaçant toute trace de fabrication, en fluidifiant les coupes du montage et en uniformisant les variations des valeurs de plan et les changements d'axes de la caméra ». Il cite également Valérie Deloof, monteuse son, qui dit à propos de ces ambiances que ce sont « des fonds d'airs qui ont majoritairement une vocation technique, qui permettent de faire un lien, de donner une texture de base, mais qui n'apportent rien narrativement ou émotionnellement ». Il s'agit d'un usage très pratique qui consiste à rendre fluides et discrètes les coupes dans le montage son ainsi que celles de l'image. Ces fonds d'air n'ont pas de fonction narrative à proprement parler.

Le second usage des ambiances que cite Rémi Adjiman (2018) est « l'usage territorial », rentrant en résonance avec l'idée d'environnement dont nous avons déjà parlé: « une autre mission de l'ambiance, certainement la plus intuitive lorsque le professionnel recherche des sons pour peupler et habiter l'espace de ces images : savoir décrire un décor. Une fonction primordiale du son est de renforcer la cohérence du lieu que l'image et la situation décrivent ». Par ailleurs, il décrit le décor sonore dans lequel « chaque son peut être localisé dans l'environnement et suivre, par ses déplacements, les mouvements de l'image ou les mouvements perçus dans l'image. Les évolutions dans ce domaine permettent des rendus toujours plus réalistes et plus immersifs. » (Rémi Adjiman, 2018). Nous comprenons à travers cela la tâche des ambiances d'apporter de la crédibilité et du réalisme au film par la cohérence qui doit exister entre celles-ci et le décor visuel. Elles doivent faire adhérer les spectateur.rice.s au territoire que visible, leur faire penser qu'il existe et qu'il est possible de s'y projeter.

Toutefois, l'usage des ambiances peut transgresser l'aspect purement réaliste de la recomposition d'un lieu crédible. Il est tout à fait envisageable d'insérer des sons à l'ambiance afin de modifier son rythme et même de la faire varier, de la faire évoluer afin d'accentuer l'émotion que la narration veut faire émerger. Cet aspect rejoint le troisième usage présenté par Rémi Adjiman (2018) : « l'usage narratif ». Ce dernier rapporte une idée évoquée par Nadine Muse, idée également partagée par Nathalie Vidal, qui serait qu'« il est intéressant de trouver des sons qui vont interagir avec le récit et les émotions du spectateur en introduisant des accidents sonores ». Ces ambiances-là seraient des sons qui « viennent appuyer la narration, donner de l'expressivité aux situations en accord avec le récit » (Rémi Adjiman, 2018). C'est cette utilisation des ambiances qui nous intéresse particulièrement.

1.3. Relations et problématiques d'existence des ambiances sonores avec les autres éléments de la bande son

Sur une *timeline* (zone de travail du logiciel de montage son où s'entremêlent les sons travaillés), les différents éléments qui constituent la bande son s'articulent les uns avec les autres. Les ambiances apparaissent comme des blocs visuellement présents sur l'ensemble de la session de travail, mais elles peuvent facilement être recouvertes de dizaines d'autres sons : voix, bruitages, effets, musiques... Cette superposition peut, de façon audible, recouvrir l'ambiance et nous empêcher de réellement l'écouter. De façon récurrente, sans prendre en compte les films à effets, ce sont les dialogues et les musiques qui détournent l'attention des ambiances.

1.3.1. Les ambiances face aux dialogues

Les évolutions techniques dans la chaîne du son, de la prise de son à la diffusion du son en passant par le mixage, ont offert la possibilité d'une grande dynamique sonore. Elles ont également permis de distribuer les sons dans l'espace avec les systèmes de diffusion *surround* et donc de faire reculer l'« effet de masque », phénomène par lequel un son en recouvre un autre à cause de certaines caractéristiques physiques. Or, l'effet de masque était plus rapidement présent lorsque les bandes son étaient réalisées en monophonique, car tous les sons étaient concentrés sur le même canal de diffusion. Désormais, en répartissant les sons dans l'espace, les dialogues peuvent être entendus et compris parmi des explosions ou des musiques de boîte de nuit. De même, les ambiances peuvent exister avec des dialogues sans les masquer et sans être masquées.

Le démasquage peut être spatial, mais il peut également être fréquentiel grâce à des traitements réalisables à ce niveau. Car, lorsque des sons se situent dans des zones de fréquences très proches, il se peut que l'un masque l'autre. Les traitements permettent de répartir les sons sur la bande fréquentielle sonore afin d'éviter qu'ils ne se recouvrent et se rendent inaudibles. Cela est beaucoup utilisé en musique pour distinguer les instruments. Or, les ambiances sonores ont souvent des bandes de fréquences larges. Il est donc possible de diminuer l'intensité de certaines fréquences afin de permettre aux fréquences qui concernent la voix d'être bien audibles par exemple. Il faut cependant savoir qu'avec ces traitements, la couleur de l'ambiance est modifiée, et il est périlleux d'associer une ambiance sonore à celle qui préfigure dans la prise de son des dialogues si leurs couleurs ne sont pas les mêmes. Nous reviendrons sur cette problématique plus tard, mais il est à noter que le démasquage fréquentiel n'est pas si simple à effectuer.

Malgré ces possibilités de démasquages qui permettraient aux ambiances d'être entendues en même temps que les dialogues, il n'est pas certain que les ambiances soient réellement écoutées lorsque des dialogues sont présents avec elles. En effet, « les sons que l'on identifie comme des mots prononcés par des voix humaines sont les objets sonores que nous savons le mieux écouter. » (Laurent Jullier, 1995).

Cette notion relève de phénomènes étudiés en psychoacoustique, notamment par Claude Bailblé (1999). Il explique que « dans l'impossibilité de tout écouter en même temps, l'auditeur sélectionne une zone de l'espace, celle où se trouve la source intentionnellement visée ». Le cerveau, incapable d'assimiler trop d'informations sonores simultanées, sélectionne, hiérarchise les sons afin de focaliser son attention sur tels sons plutôt que sur d'autres.

La hiérarchisation des sons par le cerveau s'appuie sur la combinaison des propriétés physiques du son (intensité, hauteur, timbre) qui vont permettre à des sons d'être démasqués physiquement des autres sons, ce qui va favoriser en partie l'écoute ciblée de ces sons :

- L'*intensité*. Elle correspond au niveau sonore d'un son. Plus un son a un niveau élevé, plus il sera audible.
- La *hauteur*. Elle dépend de la fréquence fondamentale d'un son. L'oreille est plus ou moins sensible à certaines fréquences du spectre fréquentiel. Un son dont la fréquence se situe dans la zone la plus sensible de l'oreille sera mieux entendu qu'un son de même niveau sonore située à des fréquences auxquelles l'oreille est moins sensible.
- Le *timbre*. Il correspond à la l'association de la « composition spectrale » et de la forme temporelle d'un son. Il est lié à la hauteur, mais aussi à la répartition en intensité des fréquences harmoniques d'un son. La forme temporelle concerne « attaque, tenue, extinction ». Une attaque courte attirera davantage l'attention qu'une attaque longue.

Bien entendu, c'est la combinaison de ces critères qui vont permettre à un son de se détacher du reste des sons. Par exemple, un son peut avoir une attaque longue, mais un niveau sonore élevé, il sera peut-être mieux perçu qu'un son à courte attaque, mais à faible niveau.

La hiérarchisation des sons s'appuie également sur d'autres critères que Claude Bailblé (1999) nomme « critères de reconnaissance ». Ils vont permettre de discriminer davantage les sons entre eux. D'après lui, les critères qui permettent d'attirer le plus l' « attention auditive » se fondent sur « la prévisibilité » du son. C'est-à-dire que si l'on s'attend à entendre un son parce que l'image a induit son arrivée, lorsque le son sonnera, toute l'attention sera dirigée vers lui. Le second critère qui prédomine est la connaissance du son. Un son connu attirera davantage l'attention qu'un son inconnu ou qui suscite de l'incompréhension. Cela concerne tout particulièrement la parole, puisqu'en tant que personnes parlantes, nous comprenons les mots qui ont un sens, et nous savons comment fabriquer ces mots, comment les faire exister de façon sonore. Cela rejoint parfaitement ce que disait Laurent Jullier (1995) : les paroles énoncées sont ce que nous écoutons le mieux. Le cerveau se focalise sur « les formes fortes et prégnantes [qui] s'emmagasinent mieux en mémoire et émergent plus facilement d'un brouhaha. C'est le cas de la parole. » (Claude Bailblé, 1999). Il parle également du « degré d'implication émotionnel » qu'un son provoque. Dans ce cas, si ce n'est pas la reconnaissance même du son, ou le sens facilement compris qu'il véhicule comme c'est le cas pour la parole, c'est l'aspect émotionnel du son qui prédomine. Or, les sons que nous écoutons le mieux dans une bande son après les paroles sont les musiques, car elles ont un impact émotionnel fort et direct. Cela est en partie dû aux utilisations habituelles de la musique au cinéma comme soutien émotionnel. Nous reviendrons sur ce point.

Les ambiances ne sont ni ponctuelles, pas toujours définissables, et leur impact émotionnel reste encore inférieur à celui des musiques. Cela a pour conséquence que l'attention est naturellement moins dirigée vers les ambiances. Or « les sons non centrés par l'attention sont comme amortis, atténués. » (Claude Bailblé, 1999). On comprend alors que la présence de dialogues atténue l'attention portée aux ambiances.

Au-delà de ces phénomènes perceptifs, la qualité sonore ayant positivement évolué ces trente dernières années avec l'arrivée du numérique, les dialogues sont devenus très agréables à écouter. Cela a pour effet de les mettre très facilement au centre de la narration et de l'action. Par ailleurs, de façon culturelle, ils sont la préoccupation première des ingénier.e.s du son sur les tournages et dans le reste de la chaîne, plus

particulièrement dans le cinéma français. Aussi, comme nous venons de le voir avec cette hiérarchisation des sons entendus par le cerveau, malgré cette possibilité d'entendre des ambiances autour des dialogues grâce aux avancées techniques, les ambiances sont moins écoutées et à peine perçues quand un dialogue existe.

De plus, nous verrons que la présence des dialogues enregistrés en direct sur les plateaux de tournage est un élément qui peut parfois empêcher l'émergence des dissonances entre l'ambiance et l'image.

La spécificité du cinéma est dans le fait qu'il est une fabrication. C'est le.a mixeur.euse qui décide, avec la réalisation et le.a monteur.euse son, des sons qui seront écoutés en finalité. Ainsi, si une séquence est écrite de manière silencieuse, avec peu de dialogues, l'oreille va pouvoir fixer son attention sur les autres sons proposés. Ou bien si l'objectif est d'entendre une ambiance par-dessus le reste des sons, il est possible de lui attribuer un niveau sonore suffisamment élevé pour qu'elle soit au centre de l'attention.

1.3.2. Les ambiances face aux musiques

Il est possible de percevoir les ambiances sous ou autour des dialogues. Mais avec les musiques, la coexistence peut paraître plus compliquée à mettre en œuvre.

Les questions de psychoacoustique évoquées précédemment ont montré que les musiques sont ce qui est le mieux écouté après les dialogues grâce à l'émotion directe et forte qu'elles produisent chez les spectateur.rice.s, parfois au détriment des autres sons plus discrets comme le sont les ambiances.

En effet, l'histoire de la musique au cinéma est importante. La musique est le premier pas vers le cinéma sonore. Elle a accompagné les images du cinéma muet, a intensifié les émotions émises par les visages des comédien.ne.s. Cette utilisation de la musique comme accompagnatrice d'émotions, en emphase ou en contre point de ce qui se joue à l'écran, est acquise et toujours très présente aujourd'hui. Pourtant, il existe beaucoup d'autres moyens sonores d'exprimer des émotions en relation avec l'image.

Cette utilisation de la musique est présente dans *Nomadland* réalisé par Chloé Zhao (2020). Pourtant, le film se déroule dans des étendues désertes et immenses de l'Ouest américain. Le personnage principal, Fern, part avec son camion aménagé et parcourt ces étendues. Bien que peu bavard, ce film, qui se déroule en milieu presque totalement extérieur et naturel, laisse malgré tout peu de place aux ambiances. De façon systématique, lorsque Fern reprend la route, son camion est filmé en plan large au milieu de paysages immenses. L'ambiance intérieure du camion se fait entendre. Cette distorsion spatiale est intéressante, car le point d'écoute - sonore - fusionne avec la position du personnage solitaire qui conduit, tandis que le point de vue - visuel - est à l'extérieur du camion. Nous avons à peine le temps de nous projeter à l'intérieur du camion que de longues notes de piano réverbérées viennent en nappe par dessus cette ambiance qui s'efface derrière la musique composée par Ludovico Einaudi.

Dans une esthétique sonore similaire, *Phantom Thread* de Paul Thomas Anderson (2017) fait venir et revenir les notes de Johnny Greenwood à chaque moment transitoire et silencieux.

Au-delà du fait que les musiques provoquent davantage d'émotions que les ambiances, parce que nous avons été éduqué.e.s à cet usage des musiques au cinéma, l'idée de masquage des ambiances par les musiques est également un point important. Les ambiances ont un niveau et une dynamique bien plus faibles que les musiques, des composantes constantes qui attirent moins l'oreille, un statut qui n'est pas le même. Les musiques peuvent soudainement démarrer sans avoir de justification visuelle (mouvement, ou décor) au milieu d'une séquence, et à un niveau sonore très élevé sans que leur existence soit remise en question. Il est souvent plus difficile de réaliser ce même montage son avec des ambiances sonores jusqu'alors entendues d'une manière plus discrète.

Spatialiser différemment les ambiances et les musiques serait peut-être une solution de démasquage pour les ambiances, mais assez souvent, dans le cinéma diffusé en multicanal, les musiques et les ambiances occupent les mêmes espaces, les mêmes canaux de diffusion. Et puis, si cette séparation de canaux était faite, il n'est pas certain que cela suffise à pallier les critères de niveau et de dynamique trop divers entre les ambiances et les musiques, ni ces hiérarchies psychoacoustiques qui mettent les musiques à une place prioritaire par rapport aux ambiances dans la perception de ces sons.

Il faut donc aménager des espaces temporels aux ambiances pour qu'elles puissent exister avant et après les musiques afin de pouvoir les écouter. Ce sont des choses qui peuvent s'anticiper mais qui ne le sont pas tant que cela en pratique. André Rigaut raconte lors de la conférence *André Rigaut Lecture* (2021) :

Un membre de l'équipe me demande qui est le compositeur. Je lui réponds que je n'en sais rien car je suis impliqué dans la production du film, et non pas dans la post-production. Cette personne me demande "Mais je croyais que tu étais *the sound guy*", ce à quoi j'ai répondu que c'était le cas. Et ce dernier me dit "Mais si tu es *the sound guy*, pourquoi tu ne t'occupes pas de la musique, la musique c'est bien du son ?". C'est à ce moment-là que je me suis rendu compte que je n'insérais pas la question de la musique dans mon travail sur un tournage et que je la voyais comme un élément qu'on ajoute, après.⁴

Cette manière de travailler est assez répandue en France. Les musiques de film sont souvent des éléments qui sont livrés en cours de montage son, et parfois même au moment du mixage. De cette manière, les ambiances montées sur un passage pour lequel une musique sera finalement destinée ne seront peut-être plus audibles.

Il ne devrait pas exister de face à face entre les musiques et les ambiances. Les unes devraient exister avec les autres, s'entremêler. Elles pourraient, pourquoi pas, parfois échanger leur statut, former un tout. Vasco Pimentel, ingénieur du son et monteur son Portugais racontait que :

⁴ Traduit de l'anglais « The first time I started to think about that was on a shooting, in russia. And a member of the crew came to me and asked me "Who is the composer of the music of the film ?". And I said "I don't know", because I was shooting, I was involved in the production sound. And she said "I thought you were the sound guy", I said "I am the sound guy". She said "so, music is not sound ?". And I understood that my approach was absolute not involving music. I always felt the music as something which is put later »

Avec Teresa Villaverde, quand on construit la bande son d'un film, très souvent elle me dit : "Il y a certainement une musique géniale pour cette séquence mais je veux que tu me fasses la même [chose] qu'avec des bruits, des voix, des vents, je ne sais pas", et très souvent, je fais ça jusqu'à ce que ce soit presque génial, mais il manque quelque chose. Je vais chercher trois notes de violons dans une sonate d'Alban Berg. Personne ne va reconnaître, les gens vont penser que c'est une sirène d'une usine au loin, et tu as ce tissus [...] et on ne sait pas ce que c'est.⁵

1.3.3. Les ambiances à l'ère du numérique

Des ingénieur.e.s du son comme Vasco Pimentel et Nathalie Vidal, ayant travaillé sur les supports analogiques et monophoniques dans un premier temps, insistent sur la rigueur de sélection des sons que cela leur a apporté. Miguel Gomes rapporte les paroles de Vasco Pimentel, avec qui il a l'habitude de travailler : « deux sons ne doivent pas être montés en même temps. » (Cyril Neyrat , 2012). En monophonique, période coïncidant avec le montage son analogique, les sons se trouvent sur le même canal de diffusion. Il faut donc sélectionner ceux qui sont essentiels à la narration du film. Vasco Pimentel continue de croire en cette pratique sélective et intentionnée des sons malgré la possibilité d'en entendre plus grâce aux systèmes d'écoute multicanaux.

Le numérique n'a pas seulement bousculé la diffusion du son au cinéma en faisant transiter le monophonique vers le multicanal. Il a également changé la pratique du montage son. Désormais, sur les stations de montage son il n'y a plus de limitation dans le nombre de pistes cumulables. Tandis qu'à l'époque de l'analogique, le nombre de piste était très limité (jusqu'à 16 pistes de montage son possibles). Selon Nathalie Vidal, « l'écueil du numérique par rapport au montage des ambiances c'est, de mon point de vue, qu'à multiplier la superposition des ambiances avec la multiplication des pistes, ce n'est pas dit que chaque finesse de chaque ambiance soit [audible] »⁶. Cette dernière a confié qu'elle remarquait un effet de génération à ce sujet. Elle racontait qu'elle recevait en mixage des sessions de montage son réalisées par des plus jeunes monteur.euse.s son avec une quantité importante d'ambiances cumulées pour n'en former qu'une. Elle passait alors beaucoup de temps à retirer des couches d'ambiances pour retourner vers des sessions de travail plus épurées afin de manipuler dans le détail les sons restants. « Ce qui est un paradoxe, [c'est que] plus il y en a [des ambiances], moins on les écoute »⁷, disait Vasco Pimentel.

1.3.4. Les conditions d'écoute d'un film

La présence d'autres sons ponctuels et plus sensés n'est pas le seul obstacle que rencontrent les ambiances. Il faut également considérer les conditions d'écoute d'un film. Elles sont aujourd'hui très diverses et la question du « transport » (passage d'un système de diffusion sonore à un autre) de la bande son qui se pose aux mixeur.euse.s est une

⁵ Entretien réalisé avec Vasco Pimentel, directeur du son, monteur son et mixeur le 10.03.2022 en visioconférence, annexe 4.

⁶ Entretien réalisé avec Nathalie Vidal, monteuse son et mixeuse, le 22.03.2022, annexe 4.

⁷ Entretien réalisé avec Vasco Pimentel, directeur du son, monteur son et mixeur le 10.03.2022 en visioconférence, annexe 4.

problématique difficile à appréhender depuis l'auditorium de mixage. De plus en plus, la majorité de la population visionne des films sur des téléphones ou des ordinateurs qui soufflent, souvent sans enceintes et sans casque. L'écoute se fait directement sur les haut-parleurs des ordinateurs qui ont une bande passante réduite permettant d'entendre et de comprendre les voix, les musiques et les effets ponctuels et dynamiques. Mais tous les sons plus subtils sont fortement réduits et presque inaudibles. L'ambiance est seulement reconnue par ses oiseaux et autres animaux ou effets ponctuels aigus qui la composent.

Sans aller jusqu'à ces cas « extrêmes », loin des conditions de fabrication de la bande son, cette difficulté de transport des ambiances est valable pour les salles de cinéma.

Dans le transport ce qui va rester le plus stable ce sont les éléments dynamiques, ou ceux qui sont fréquemment les plus stables : la parole, la musique, les effets, tout ce qui a une certaine dynamique et des transitoires. [...] Ce qui appartient comme ce qu'on a défini comme étant les ambiances, [va] souffrir plus que le reste.⁸

À cet instant de l'entretien, Nathalie Vidal (2022) parle bien de transport entre l'auditorium de mixage et les salles de cinéma, ayant pourtant des installations sonores similaires. Elle insiste sur le fait que, dès lors que les réglages ne sont pas les mêmes entre toutes les salles, il est très difficile de retrouver la même qualité d'ambiances que celle produite en mixage. Car un changement d'enceinte apporte un changement de la coloration fréquentielle des ambiances. C'est pourtant un des éléments qui font d'elles ce qu'elles sont. En modifiant la couleur, la répartition fréquentielle des sons de l'ambiance, elles changent entièrement et la sensation qu'elles doivent transmettre n'est donc plus la même.

De plus, il est connu que les salles de cinéma diffusent les films à des niveaux sonores plus faibles que celui qui a été établi pendant tout le travail de mixage. Or, les ambiances sont les sons qui ont le niveau sonore le plus faible de la bande son. Dès lors que le niveau général de celle-ci est diminué, les éléments les plus faibles en niveau sont ceux que l'on entend encore moins, assez rapidement.

1.4. Créer des espaces pour les ambiances

Entendre correctement les ambiances de la fabrication de la bande son à son écoute lors des diffusions est un exercice compliqué à mettre en œuvre. En dehors de la spatialisation des sons et de la diminution quantitative des musiques, d'autres techniques liées à l'écriture scénaristique et visuelle des scènes permettent d'offrir une place aux ambiances sonores. Bien sûr, il ne s'agirait pas de faire exister à tout prix les ambiances seulement pour les faire exister autant que les dialogues et les musiques, alors que le film n'en a pas besoin. Il s'agit de voir le pouvoir émotionnel des ambiances et de comprendre comment il est possible d'écrire une scène afin de diversifier les manières de faire passer des émotions, en plus des dialogues et des musiques si cela est pertinent.

⁸ Entretien réalisé avec Nathalie Vidal, monteuse son et mixeuse, le 22.03.2022, annexe 4.

« Dans la scène du film d'Antonioni [Blow Up], c'est la fixité et la longueur inhabituelle du plan sur le cadavre qui exaltent l'acuité des sons perçus. » (Véronique Campan, 1999). Dans ce plan dont Véronique Campan parle, la longue durée du plan statique et sans dialogues ni musiques permet aux yeux d'avoir vu les indices qui devaient être repérés. Ce sens ne reçoit plus d'informations. Ce sont les oreilles qui prennent le relais et analysent tous les sons de l'environnement désert et inquiétant afin de décrypter les enjeux de la scène.

Pour pouvoir se concentrer sur les ambiances, il ne faut pas surcharger le cerveau d'informations visuelles et sonores. La sélection restreinte des sons afin de ne pas les accumuler, technique apparemment pratiquée par les plus ancien.e.s monteur.euse.s son, va dans ce sens-là. Dans *Tabou* (Miguel Gomes, 2012), ce processus est poussé à l'extrême puisque tout au long de la deuxième partie, tant marquante par l'existence pure et simple des ambiances sonores, seulement quelques bruitages mais aucune parole, en dehors de la voix off et de quelques chants, ne sont ajouté.e.s aux ambiances.

L'inconnu du lac d'Alain Guiraudie (2013), nommé aux césars en 2014 pour le meilleur son, est un film dans lequel les ambiances composent une immense partie de la bande son. À propos de ce film, Philippe Grivel, l'ingénieur du son interviewé avant la cérémonie des Césars (2014), explique qu'il « est nommé pour le son tout simplement parce que le film permet aux gens [de se dire] “tiens je n'entends pas le son comme d'habitude” ». Les ambiances sont au coeur de la bande son de ce film. Elles racontent subtilement l'esprit et l'intensité de chaque scène. Lors d'un débat après une séance, une personne du public a avoué qu'elle avait adoré la musique, ce qui a surpris Nathalie Vidal qui n'a pas mis de musique sur l'entièreté du film. Les ambiances peuvent donc porter la musicalité d'un film, jouer ce rôle d'accompagnement émotionnel, mais de façon moins évidente et habituelle qu'une musique.

1.5. Bilan

Donner aux ambiances la possibilité d'exister et d'apporter des éléments forts à la narration d'un film est un enjeu qui n'est pas simple à tenir.

Maintenant que nous avons établi les conditions d'existences favorables aux ambiances, nous allons, dans la suite de l'écrit, étudier le cas où les ambiances parviennent à prendre des libertés vis-à-vis de l'image et du décor visuel. Nous appellerons cela les « dissonances audiovisuelles », expression que nous définirons. Nous chercherons à comprendre en quoi cette esthétique perçue assez rarement est pourtant source de créativité et d'implication personnelle et émotionnelle des spectateur.rice.s lors de visionnages de tels extraits.

2. Analyses filmiques

Afin de parvenir à proposer une définition puis une classification ou une dénomination de diverses dissonances possibles, nous avons analysé un certain nombre de films qui en proposent. Nous pourrions ainsi nous référer à ces exemples par la suite, lorsque les dissonances seront décrites.

Dans ces analyses, l'esthétique visuelle relevée est précisée, ainsi que la présence ou l'absence de musiques, d'effets et de dialogues.

2.1. Analyses

TABOU, Miguel Gomes, 2012

Format image : 1.37 - N&B

Format audio : Dolby SRD.

Aurora vit à Lisbonne. Elle est hantée par son passé en Afrique portugaise, notamment par son histoire d'amour avec un certain Gian Luca Ventura. Avant de mourir elle missionne sa voisine Pilar et sa femme de ménage Santa de le retrouver. Malheureusement, Gian Luca Ventura arrive trop tard auprès d'Aurora. Il se met alors à faire le récit de cette histoire d'amour née dans les années 1960 dans une colonie portugaise. C'est la deuxième partie du film.

Le film est scindé en deux épisodes, avec deux esthétiques sonores distinctes. La première est plus réaliste dirait-on, la seconde est plus morcelée, entamée, sans dialogues et manquant de bruitages, à l'image de la mémoire de cet ancien colon qu'est le narrateur : Gian Luca Ventura. La bascule entre ces deux chapitres se fait par le son, par l'apparition brutale d'une ambiance différente de celle du début de la séquence. Gian Luca Ventura, Pilar et Santa s'arrêtent à une table dans un centre commercial après l'enterrement d'Aurora. Alors que le vieil homme amorce son récit, un plan fixe de face est réalisé sur lui. Brutalement, l'ambiance du centre commercial est tue, remplacée par l'entrée soudaine d'une ambiance de forêt riche en oiseaux. Par ce montage, Gian Luca Ventura se retrouve projeté par le son dans ses souvenirs d'Afrique dont il fera le récit ensuite, via une voix off. Quelques secondes après l'apparition de cette ambiance, un plan sur une jeune femme que nous comprendrons être Aurora, fait la bascule vers le second chapitre. Ce premier plan sur la jeune femme est silencieux, sans bruitages. Il ne reste que cette ambiance de nature qui se poursuit.

La dissonance apparaît en premier lieu comme une non-coïncidence entre les sources d'ambiances. Le lieu et l'ambiance qui sont introduit.e.s en début de séquence correspondent à un centre commercial et d'un coup, l'ambiance entendue est celle d'une jungle. Cependant, l'idée de la forêt foisonnante est largement insinuée dans le décor par la présence de végétations fournies dans le centre commercial, en arrière-plan des personnages.

La bande son du reste du film, de cette époque passée, aura la grille esthétique suivante : aucune des paroles ne sera audible, ni même enregistrée, hormis les chansons chantées par les personnages visibles à l'écran. Dans certaines séquences, les présences et bruitages seront audibles de façon assez transparente, dans d'autres, seulement

quelques bruitages seront refaits en post production, et parfois de manière asynchrone. C'est le cas dans une séquence où les deux amant.e.s marchent main dans la main dans de hautes herbes. Une ambiance de nature est audible, et quelques-uns de leurs pas, manifestement refaits puisqu'ils ne correspondent pas toujours à ce que nous voyons à l'écran. Ils sont soit décalés, soit d'une intensité qui diffère des mouvements des personnages.

Deux choses sont présentes tout au long de cette deuxième partie, deux choses qui ne s'en vont pas : la voix off et les ambiances. Ces dernières sont plus que jamais audibles. Elles ne sont jamais recouvertes par un dialogue, seulement parfois par la voix off ou des musiques, encore plus rarement par des bruitages. Ce parti pris de n'avoir aucun dialogue, et même peu de dialogues sur la première partie, peu de musiques, et peu de bruitages permet d'avoir des ambiances expressives qui racontent par leur seule force d'existence. Vasco Pimentel affirmait que :

Ce qui leur manque c'est l'autre élément qui n'est pas l'ambiance. Cela confère aux ambiances une qualité d'outre-tombe, d'outre monde. Le fait qu'il lui manque un truc qui n'est pas elle fait qu'elle gagne une allure qu'elle n'avait pas. Et ça devient magique, artificiel, onirique, juste parce qu'elle se donne telle qu'elle est.⁹

Ce sont donc les ambiances qui parlent, ce sont elles que nous ressentons. À chaque séquence elles instaurent un ton. Elles ne sont pas si impressionnantes, si foisonnantes comme on pourrait l'imaginer face à une flore aussi fournie. Au contraire, elles sont plutôt simples, basées sur des grillons et autres insectes alors que le milieu est parfois rempli de grandes herbes et d'arbres, pour la plupart enregistrées sur le tournage.

Le lieu n'étant pas vraiment défini, il est difficile de savoir quelle devrait être son empreinte sonore. Or, de l'imaginaire colonialiste qui perdure à travers les films qui existent à ce sujet et qui se passent dans des lieux exotiques, il est aisé d'imaginer des ambiances moins sobres et plus paradisiaques. Cela n'a pas été retenu pour ce film. Ce contraste entre ce que nous attendons et ce que nous entendons renforce l'idée de perte qui résonne avec la perte des deux amants. Mais cela fait également référence à la perte des souvenirs et à la mélancolie de cet amour impossible.

De façon synthétique, ce film en noir et blanc introduit une dissonance de **transition** et de **source** entre les deux parties par un **décor qui sert de rappel**. Il n'y a presque **pas de dialogues**, **peu de musique** et une voix off dans la seconde partie.

L'INCONNU DU LAC, Alain Guiraudie, 2013

Format image : Scope - Couleur

Format audio : Dolby SRD mais qui n'utilise que les canaux LCR.

L'inconnu du lac est souvent défini comme un huis clos en extérieur. C'est le cas. Le lieu est unique : un lac au bord duquel de nombreuses scènes de drague entre hommes ont lieu. Franck rencontre Michel, homme inquiétant dont la nocivité ne cessera

⁹ Entretien réalisé avec Vasco Pimentel, directeur du son, monteur son et mixeur le 10.03.2022 en visioconférence, annexe 4.

de grandir. Mais Franck décide tout de même de vivre une histoire d'amour avec lui, bien qu'il ait saisi la dangerosité de Michel.

Ce film se passe donc entièrement en extérieur au bord d'un lac. Les ambiances venteuses et forestières ne cessent d'accompagner l'action des personnages.

Elles sont tantôt très fournies en feuilles, avec un volume très fort rendant l'espace étouffant. C'est également le cas lors de l'interrogatoire informel du policier qui demande à Franck et Michel s'ils n'ont rien vu de ce qu'il s'était passé quelques jours auparavant. En effet, un corps a été retrouvé noyé dans le lac. Les spectateur.rice.s savent, et Franck le sait aussi, que c'est Michel qui a noyé cet homme retrouvé mort, car cette scène est montrée, dans la pénombre. L'interrogatoire plutôt long est angoissant. Nous savons la vérité, nous savons que Franck la connaît également et qu'il choisit de protéger Michel de qui il a certainement un peu peur. La dissonance dans cet extrait n'est pas une dissociation de source comme cela a été le cas dans l'extrait de *Tabou* (Miguel Gomes, 2012) précédemment évoqué. Ici, nous sommes dans un lieu baigné d'arbres feuillus et nous entendons du vent dans les arbres. La dissonance apparaît comme telle en ce que l'intensité du vent et sa charge sonore en feuilles sont très imposantes. Elle va plus loin que ce que l'image indique et ainsi elle ne correspond pas totalement à ce qui est visible. Elle crée et prolonge le malaise auquel nous assistons, d'une façon peu perceptible.

D'autres fois, les ambiances sont presque inexistantes, rendant très pesant et irrespirable l'air qui semble ne plus exister. Cet effet est notable lorsque Franck se met à nager loin dans le lac. D'un coup il s'arrête, regarde autour de lui. C'est la fin de journée et il n'y a plus personne. L'inquiétude monte, car nous savons que Michel a noyé un homme et que Franck l'a vu. Ce silence rend perceptibles les micros détails de mouvements de l'eau autour de Franck. L'ambiance, ici, manque. Son absence évoque un néant, sa mort potentielle s'il se reproduisait la même chose qu'avec le défunt. Par ailleurs, cet effet est fortement renforcé par le passage de la stéréophonie à la monophonie. Lors de cette séquence, tandis que le reste du film est mixé en *LCR*, tout le son est rendu en monophonique. Cet effet de contraste spatial renferme le son dans un seul canal et focalise l'attention sur la peur de Franck. De plus, cette séquence dure un certain temps. Franck ne parlant pas et étant filmé en plan serré, le silence pesant et cette réduction des ambiances jusque-là tant présentes dans le film sont fortement remarquables.

Ainsi, ce film en couleur se déroule dans un **lieu unique extérieur**, jouant du passage du **LCR à monophonique**. **Pas** une seule **musique** n'est présente et le film n'est **pas tellement bavard**. La communication passe davantage par les regards. Les **dissonances** perçues sont plutôt **spatiales et d'intensité**.

PICKPOCKET, Robert Bresson, 1959

Format image : 1.37 - N&B

Format audio : Monophonique

Michel est jeune, solitaire, peu bavard, et est fasciné par le vol. Il s'en prend bien souvent à la bourgeoisie et aime le défi dans ses tentatives de vols. Il en fait presque un art.

Dans la scène d'ouverture du film, Michel essaie de voler dans le sac d'une dame regardant une course de chevaux. Dans cette scène, tout est statique : les

spectateur.rice.s au bord du champ de courses ne bougent pas, ne parlent pas. Précisons que rien à l'image n'indique que le personnage est face à une course de chevaux. Tout le décor est hors champ et l'image est concentrée sur l'action opérée par Michel : sa main qui frôle avec lenteur et délicatesse le sac d'une dame, ainsi que les visages des personnages.

Malgré l'aspect statique des quelques visages visibles autour de Michel et de la dame, nous entendons toute une foule de gens qui parlent et commentent l'évènement.

Par ailleurs, les manipulations du sac sont inaudibles bien qu'elles soient montrées en gros plan. Michel est extrêmement discret. Seul le contexte qui se compose de la foule animée et de la voix du commentateur sur haut-parleurs retentit. C'est d'ailleurs cette voix non matérielle qui fait comprendre que la foule est face à un champ de courses de chevaux.

Le volume sonore et la présence de l'ambiance de foule restent tout du long à la même distance, même au changement de plan quand le public quitte les gradins : la foule est lointaine et floue, crie alors que visuellement les personnes parlent peu ou discutent simplement. De même, la voix du haut-parleur reste au même niveau bien qu'une fois le vol effectué, Michel sort du stade et ne se trouve plus à l'endroit des gradins.

Ainsi, il n'y a pas de volonté de réalisme dans le traitement des ambiances que sont les foules. Puisque l'ensemble de la séquence est construite sur l'idée que nous entendons tout ce que nous ne voyons pas et que nous n'entendons pas ce que nous voyons, nous acceptons cette non-concordance de l'image et de l'ambiance sonore. Le son, en l'occurrence l'ambiance, est considéré comme outil pour donner le contexte du vol : un lieu rempli de monde qui possède de l'argent.

Dès lors que la voix off reprend son récit, plus aucune ambiance n'existe, rien d'autre qu'un fond d'air. On peut même entendre le fondu de sortie de l'ambiance de foule démarrer bien avant la bascule sur l'autre mode de narration, avec la voix off qui reprend son récit. Cette transition est bien artificielle et insiste sur le fait que l'ambiance de foule était un indicateur de contexte et n'était pas ancrée dans une réalité pure.

Robert Bresson portait un grand intérêt au son. Il soulignait le fait que le son ne doit pas redire l'image ou l'image redire le son. Il donne une illustration de cela dans ses *Notes sur le cinématographe* (1975) avec cette idée de « traduire le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant ». De cette manière, tous les sens sont en éveil lors du visionnage de ses films puisqu'avec seulement l'image il serait difficile de comprendre tous les enjeux de l'action. Avec le son uniquement, nous ne comprendrions pas que quelqu'un fouille un sac en étant concentré sur cette manipulation délicate.

Finalement, ce film en noir et blanc est fondé sur cette idée de **non-redondance** entre le son et l'image, mais où les deux **se complètent** pour donner toutes les clés au à la spectateur.rice de ce qui se joue dans un espace et un temps précis. Le son et l'image sont bien simultanés, mais donnent des informations différentes qui doivent être rapprochées mentalement de tout saisir l'ensemble. Au-delà de sa voix off, le personnage est **presque muet**.

ORPHEUS, Tina Smalcelj, 2013

Format image : . - Couleur

Format audio : Stéréophonique

Ce court métrage mêle deux narrations distinctes. Une sonore et une visuelle. À l'image, des enfants jouent à cache-cache dans la neige avec une personne que nous ne voyons pas. Le son fait entendre un intérieur, une personne qui s'installe, charge une arme puis tire depuis une petite fenêtre. À l'image, le jeu de fuite des enfants qui se cachent se poursuit.

La bande son n'a rien de synchrone avec l'image. L'ambiance faisant partie de la bande son n'est donc pas en adéquation avec l'image non plus. Aucun des sons, à part quelques rires et un aboiement de chien, ne trouve sa source dans un élément de l'image.

Le film démarre par un titre sur fond noir, avec quelques bruitages de manipulations de tabouret ou d'un objet qui s'en rapproche. L'empreinte sonore d'un intérieur est rapidement instaurée. Puis, les présences cessent. Il ne reste que l'ambiance. L'image fait apparaître un petit garçon qui se cache et se met à courir dans la neige. Avant qu'il ne s'élançe, un doute s'installe quant à la concordance de l'ambiance avec l'environnement visible puisque nous entendons tout de même quelques oiseaux. Puis, l'enfant se met à courir, mais aucune de ces présences n'est audible. Enfin, la vie reprend dans la bande son, avec d'autres manipulations de chaise et de sac.

En même temps que la gravité de la scène sonore grandit et que les tirs surgissent, le montage image s'accélère. Certains des tirs provoquent des coupes de montage, voire des chutes des enfants dans leur course. Ainsi, le son entre en collision avec l'image et fait faire des rapprochements étranges : il nous fait croire que quelqu'un tente de tirer sur ces enfants, alors qu'ils restent dans le jeu et ne sont pas atteints par ces balles. Par ailleurs, les cris et rires synchrones que nous pouvons percevoir de ces enfants sont corrélés avec l'espace présent à l'image. Ils ne sont pas dans le même espace sonore que celui du reste de la bande son.

Ces espaces sont distincts, car la personne armée n'entend pas les enfants à travers l'ouverture. L'action ne semble donc pas se passer dans le même temps, dans le même espace. Dans quelle temporalité se trouve donc la bande-son ? Où la personne armée se trouve-t-elle ? Cette dissociation pose beaucoup de questions, inclut le spectateur.rice.s dans la narration du film. Parfois, des pauses sont faites sur les visages des enfants qui sont inquiet.e.s, prennent des airs graves. À cet instant, nous pouvons nous demander si cette habitude de jouer à la poursuite et à la fuite de quelqu'un qui les pourchasserait n'a pas été le déclencheur menant cet enfant, visiblement mis à l'écart, à devenir un tueur qui se vengerait en tirant sur des personnes de façon cachée et inaccessible.

Dans ce cas-là, la particularité du film est que presque l'entièreté de la bande son ne correspond pas à l'image. Il est donc aisé d'accepter l'ambiance d'intérieur bien qu'elle n'ait aucun point commun avec l'image. Il faut tout de même signaler qu'encore une fois, aucun dialogue ni musique n'existent, et que cela permet de se concentrer sur l'espace sonore.

En somme, ce court métrage n'intègre **pas de dialogues, pas de musique** et, au-delà de fonctionner sur le principe de non-redondance comme l'était *Pickpocket*, ce film

propose **deux narrations**, auditive et visuelle, qui s'entrechoquent l'une et l'autre. Le **format court** du film permet de pouvoir se plonger dans cette esthétique. Il est peut-être plus difficile d'imaginer suivre un film de deux heures basé sur ce principe, car cela fatigue rapidement.

LA DERNIÈRE PISTE, Kelly Reichardt, 2011

Format image : 1.33 - Couleur

Format audio : Dolby SRD

La dernière piste fait un contre-pied au genre du western. La moitié des personnages sont des femmes aussi importantes que les personnages masculins, si ce n'est plus, pour l'avancée de l'action. De plus, il y a peu de scènes de tirs et d'action.

Les personnages rencontrent seulement un Indien, peu agressif, et non pas une horde d'Indiens sanguinaires, comme cela existe parmi les clichés que le western aime reproduire. Par ailleurs, il est tourné dans un format 4:3 (ou 1:33, un format d'image presque carré) et non pas en *scope* (2,35:1, format d'image large horizontalement, souvent utilisé en western afin de montrer la grandeur des paysages). Les paysages sont donc inhabituellement réduits par le format de l'image, rendus ainsi plus intimes et moins spectaculaires. Les plans et les séquences sont particulièrement long.ue.s. Il y a énormément de temps d'attente de la part des personnages.

Souvent, la caméra reste statique et prend le temps de rester longtemps au même endroit. Cela permet de se promener dans le son qui enrobe l'action, car grâce à sa longue durée, l'image ne surcharge pas le cerveau d'informations. La longueur des séquences et le peu de dialogues permettent de remarquer que les ambiances sont vastes, fournies en grillons et en vent. Elles vont parfois jusqu'à recouvrir les dialogues des hommes qui se disputent gentiment, avec lenteur et mollesse pour savoir s'il vaut mieux contourner le lac par le Sud ou par le Nord.

D'autre fois, les plans s'enchaînent dans un rythme plus rapide et avec des valeurs variées, passant du plan d'ensemble au plan rapproché, mais les ambiances restent homogènes et constantes. Au début du film, les personnages sont au bord d'une large rivière dont l'intensité d'écoulement ne change pas au son, reste monotone alors que le point de vue à l'image change et s'éloigne parfois fortement de la rivière. L'ambiance agit comme un décor fixe de théâtre. Elle est l'unité de lieu et de temps d'une séquence. Le son demeure constant lorsque l'image est en mouvement et montre divers angles d'un même décor.

À un autre moment, d'une manière transitoire comme cela été fait dans *Tabou* de Miguel Gomes, la caméra suit un des personnages. C'est la fin de journée. Alors que la séquence n'est pas terminée et que ce personnage continue de marcher, l'ambiance passe à une ambiance de nuit qui n'est plus celle de la séquence à l'image. Quelques secondes après, une voix qui sonne comme une voix off retentit. C'est encore une dizaine de secondes plus tard que le changement de séquence s'opère et que nous comprenons que celle-ci avait été amorcée bien en amont durant la séquence précédente.

Ce type de transition n'est pas si rare. Il est plutôt fréquent d'entendre des ambiances de la séquence suivante être amorcées dans la séquence précédente. L'inverse également, avec un débordement d'une ambiance sur le début de la séquence

suivante. Mais cette transition décrite précédemment est particulièrement déroutante car elle dure longtemps, plus longtemps que ce qu'il est habituel d'entendre. Elle est à l'image de tout le reste, du temps qui dure dans cette marche à travers le désert. Ce montage a pour effet de brouiller les repères. Les spectateur.rice.s se demandent s'ils ont quitté le monde réel dans lequel les personnages évoluent et si la voix est une voix off ou celle d'un personnage hors champ. Le passage à la séquence suivante montrant la personne à qui appartenait la voix nous ramène à la réalité de l'action.

Ce film **prend le temps**. Les plans et les transitions ont une durée particulièrement longue. Les personnages **parlent peu**, mais se regardent beaucoup. **Peu de musiques** sont présentes et les ambiances donnent une impression de **largeur** supérieure à celle que l'image propose.

PARIS, TEXAS, Wim Wenders, 1984

Format image : 1.66 - Couleur

Format audio : Monophonique

Un homme erre seul dans les déserts du Texas. Il s'agit de Travis, disparu depuis quatre ans. Son frère Walt, prévenu qu'il a été retrouvé inconscient, vient le chercher. Il le ramène chez lui où se trouve Hunter, le fils biologique de Travis. Walt et sa femme Anne ont élevé Hunter, mais désormais Travis veut le récupérer et retrouver Jane, son ex-compagne, à qui il souhaite le confier.

Pendant la partie initiale du film, Travis ne parle pas, il est totalement silencieux. Dès les premières images du film, une ambiance de vent sifflant, aigu, tournoyant, très cliché est instaurée, avec la présence silencieuse de Travis dans des paysages de déserts immenses. La première fois que nous entendons une ambiance, ce vent est la seule composante identifiable. Cette première fois, un panneau virevolte, probablement à cause du vent. Cette ambiance se retrouve justifiée bien qu'elle soit étrange et légère par rapport aux grands mouvements que le panneau effectue. Les fois suivantes, dans ces grands espaces, on y perçoit presque systématiquement ce vent qui revient comme un thème musical. Il est accompagné de quelques grillons ou autres insectes. Puis, la dernière fois que Travis essaie de s'échapper et est rattrapé par son frère au bord des rails du train, ce vent sifflant revient face à l'immensité et au vide de l'espace et de la parole de Travis. Cette fois-ci rien ne bouge à l'image, tout est fixe, aucun mouvement de vêtements ou de cheveux ne justifie réellement ce vent. Nous l'acceptons parce qu'il est inscrit comme esthétiquement lié à Travis, dans cette immensité dépourvue de vie humaine et animale.

Une autre fois, lors du repas de retrouvailles entre Travis, Anne, Walt et Hunter, un souffle grave et puissant, comme provenant d'une tempête qui ferait rage dehors, se fait pesant. Les discussions sont hésitantes, Travis est questionné sur ce qu'il a fait tout ce temps. Ce souffle, comme des bourrasques, se confond presque à des passages d'avions alors que les personnages sont en intérieur, manifestement loin de la ville et que ce souffle n'était pas présent à l'arrivée de Travis dans la maison.

Lors d'un second repas, aucun doute quant à l'aspect orageux du temps. La pluie est presque à l'intérieur tant elle est forte en volume. Le vent sifflant du début revient doucement en fond, il n'est plus le lourd bourdonnement qui faisait penser aux passages d'avions au-dessus de leurs têtes.

Les ambiances débordent dans l'intérieur qui n'est plus un cocon protecteur. Les murs ne protègent pas l'enfant de l'enlèvement, bien qu'il ait apparemment été volontaire dans cette fuite.

Dès le début, les ambiances sont le reflet de l'âme de Travis. Cette association est intégrée très rapidement. Bien qu'il ne parle pas beaucoup, ses quelques dialogues introduisent son état d'esprit, prolongé par les ambiances qui l'entourent sans trouver de justifications à l'image.

Encore une fois, ce film est tourné dans de **grands espaces**. Il ne s'agit pas d'un film d'action, le rythme n'est **pas rapide**. Il contient **peu dialogues** et même aucune parole de la part du personnage principal pendant une grande partie du film. Il contient cependant beaucoup de musiques.

JULIETTE DES ESPRITS, Federico Fellini, 1975

Format image : 1.85 - Couleur

Format audio : Monophonique

Giulietta, une bourgeoise italienne, vit une vie classique et ennuyeuse de femme au foyer. Son mari se fait de plus en plus absent, de plus en plus infidèle. Giulietta le fait alors espionner, puis rencontre une femme, Suzy, qui l'emmène dans des mondes fantastiques entre et rêve et la réalité.

Durant cette fin de film onirique, l'ambiance sonore, notamment le vent, joue plutôt le rôle d'effet. Rien d'autre que ce vent sifflant et glacial faisant écho à celui de *Paris, Texas* (1984), ainsi que quelques paroles asynchrones, sont audibles.

Concentrons nous sur le début du film, plus réaliste que la fin. Le film commence avec un travelling avant en extérieur et en direction de la maison où Giulietta se trouve. Au premier plan, des branches de peupliers ondulent au vent. La seule chose que nous entendons est un craquèlement de la bande magnétique et un grillon isolé qui donne une idée de saison. Pas la moindre brise, pourtant largement visible, n'est entendue. Ici, le cadre et le son se complètent pour donner l'atmosphère sans que l'un répète l'autre.

L'aspect factice de ce grillon se trouve conforté dans l'aspect visible du studio de tournage et dans les couleurs très vives des feuilles du peuplier. De même, il est connu que Fellini, comme bien d'autres réalisateurs italiens de son époque, refaisait tout le son de ses films en post production : les voix, les bruitages et les ambiances. Les paroles, même italiennes, sont désynchronisées. Ainsi, est instauré un univers dans lequel les sons qui sont mis face aux images sont choisis, sélectifs et en léger décalage avec celles-ci. Rares sont les bruitages, autres que des pas et des klaxons, qui sont audibles.

Aussitôt à l'intérieur de la maison avec les deux personnages bavards, aucune ambiance n'est perceptible, car la musique et les paroles se répondent à grande intensité.

À l'instant même où la lumière est éteinte dans le salon pour faire la surprise d'un bon repas au mari, le grillon reprend son chant, bien trop fort dans la pièce fermée qu'est le salon. Mais il a été identifié comme faisant partie du décor de la maison. De façon systématique, dès lors que les dialogues s'emportent et fusent, on pourrait même dire qu'ils piaillent, plus aucun grillon n'apparaît dans l'ambiance alors que les fenêtres ont été

ouvertes pour voir ce qu'il se passait à l'extérieur. Le grillon compense les moments de silence des bavardages trop exagérés des personnages. Il les prolonge et prolonge en même temps la fatigue auditive que ces discussions mondaines et creuses provoquent à longueur de temps.

L'intermittence de ce grillon ambiant est étrange. Mais se glissant entre les voix qui jasent et fusent, il y trouve sa place.

L'ambiance est caractérisée par un élément connu qu'est le grillon. Son aspect **non naturel** entre en écho avec le **décor** et les **costumes** qui ne cachent pas l'artifice du film, ainsi que des dialogues, cette fois-ci très présents, mais qui sont davantage de l'ordre d'un brouhaha la plupart du temps vu le rythme auquel ils sont énoncés.

LETTERS HOME, Chantal Akerman, 1986

Format image : . - Couleur

Format audio : Monophonique

Letters Home est une pièce de théâtre filmée, avec Delphine Seyrig et sa nièce Coralie Seyrig. La captation incluant des plans serrés transforme la pièce de théâtre en film. Les comédiennes s'adressent à la caméra qui fait des mouvements, qui cadre d'une façon plus cinématographique, plus intime, qu'une captation de pièce de théâtre. De plus, une musique extra diégétique est ajoutée aux images. Delphine Seyrig joue le rôle de la narratrice contant la vie de la plus jeune. Elle est assise à l'avant gauche de la scène et bouge assez peu de cette place.

Le décor est intérieur bien que le mur du fond ait des formes blanches et bleues pouvant s'apparenter à un ciel nuageux. Au fil de la lecture, des ambiances urbaines comme des voitures qui passent et klaxonnent se font entendre, alors que manifestement rien de cet ordre n'apparaît dans la pièce.

Les ambiances qui viennent ponctuer le discours de Delphine Seyrig (vent, pluie, voitures, avions en fond, oiseaux) et prolongent ses paroles. Le film pourrait presque s'écouter seulement une fois que nous avons compris le rôle de chaque comédienne. Tout passe par les voix mêlées aux ambiances qui résonnent avec elles. Pour autant, il ne s'agit pas d'une pièce radiophonique. L'image est bien présente. Le lieu est unique, mais vit différemment en fonction des valeurs de plans choisies qui omettent une partie du décor et des lumières qui évoluent. Ce dispositif impose qu'aucun effet météorologique ne soit présent.

Il aurait été possible de faire passer une voiture au fond de la scène. L'ambiance de ville aurait coïncidé avec cela. Mais aucune voiture n'est visible. Il aurait aussi été possible de mettre des ventilateurs pour signifier le vent. Mais ça n'a pas été le cas non plus. Toute l'atmosphère météorologique est donnée par les ambiances sonores qui ne peuvent être raccrochées à un élément concret du décor visuel.

Étant une pièce de théâtre, le film est fondé sur des dialogues et monologues. Le décor amorce l'idée d'un lieu extérieur prolongé par le son. Les ambiances racontent le **hors champ** de ce qu'il y a sur scène et un **rappel** de celles-ci est parfois fait par des éléments de **décor**. Puisque nous sommes concrètement sur un décor **fabriqué**, sur scène, les artifices visuels comme audio sont admis.

2.1.Bilan

Les films analysés viennent d'époques et de genres différents. Ils incluent pour la plupart des dialogues et des musiques durant le film, mais leur usage réduit permet de donner des espaces d'expression aux ambiances qui peuvent ainsi aller jusqu'à la dissonance.

Les éléments du décor sont également un pilier dans les directions originales que peuvent prendre les ambiances par rapport à l'image.

Les ambiances donnent alors des indications supplémentaires à l'image, complètent notre compréhension d'une séquence et évoquent l'état d'esprit des personnages.

3. Les dissonances des ambiances sonores avec l'image

« Un son évoque toujours une image, une image n'évoque jamais un son » (Robert Bresson, 1975). L'existence des fictions et documentaires radiophoniques démontre le pouvoir qu'ont les sons à provoquer l'apparition d'images mentales. Dans ce cas de figure, un seul des sens est stimulé. Toute l'énergie et la concentration sont placées dans l'ouïe. Néanmoins, les sons ont cette possibilité de créer des images mentales qui pourraient donc se retrouver en contradiction ou en décalage avec l'image imposée par la vidéo. Cela permettrait de « créer un réel dissonant » (Antoine Janot, 2013).

3.1. Définition des dissonances, plus particulièrement entre les ambiances sonores et l'image

3.1.1. Dissonances entre image et son

Parmi les définitions les plus courantes selon les dictionnaires, la dissonance est associée à quelque chose de désagréable. Nous pouvons lire dans le Robert que la dissonance est une « Réunion de sons dont la simultanéité ou la succession est désagréable »¹⁰. Elle est aussi souvent étudiée dans des domaines où les éléments dissonants sont de même nature et la plupart du temps musicaux. Par exemple, des notes de musiques peuvent être dissonantes, ce qui crée un frottement inhabituel à entendre et à apprécier. D'après Étienne Souriau (2010), la dissonance serait :

“Le fait de ne pas sonner avec”, et se définit donc en fonction de la consonance : elle est la non-consonance. [...] La dissonance a, très tôt et en particulier sous la Renaissance et dans la musique baroque, été utilisée à des fins expressives de tension.

Il est également possible de parler de couleurs dissonantes. Il s'agirait de couleurs qui s'accordent mal entre elles, qui dérangent l'œil dans leur association. Si cela est possible pour deux sons et deux éléments visuels, cette idée peut être prolongée entre un élément sonore et un élément visuel, et donc entre une image mouvante et une bande sonore.

Ainsi, « le son examiné présenterait d'entrée de jeu une réelle incohérence en termes d'espace sémantique, ce que Michel Chion nomme une “dissonance audiovisuelle” » (Jean-Michel Denizart, 2017). La dissonance n'est pas forcément un opposé, un contraire. Elle est la non-correspondance habituelle d'un son avec l'image qui est donnée à voir. Nous reviendrons sur cette question d'habitude par la suite.

Ces définitions, en dehors du contexte de la narration filmique, insistent sur l'aspect négatif des dissonances. Dans un film, les enjeux sont complexes et divers. Une dissonance entre l'ambiance et l'image peut en effet être utilisée dans le but de déranger,

¹⁰ Le robert. URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dissonance>. Consulté le 6 février 2022.

de mettre mal à l'aise les spectateur.rice.s. La sensation véhiculée ne sera donc pas très positive en soi. Mais s'il s'agit bien de l'émotion qui devait être véhiculée, et qu'elle est renforcée par cette dissonance, dans ce cas, cette dernière peut être considérée comme positive, puisqu'elle sert la narration du film. L'aspect presque toujours déstabilisant des dissonances est en ce que l'image et le son ne se correspondent pas totalement, et que, plutôt que de se répéter, ils rentrent en résonance l'un avec l'autre, s'évoquent l'un et l'autre.

« Le son synchrone n'offre qu'un complément naturaliste à la pellicule, l'asynchronisme impose une signification parallèle » (Antoine Janot, 2013). Cette idée d'asynchronisme est un terme qu'il est délicat d'attribuer aux ambiances en non-correspondent avec l'image malgré la définition que Myriam Simard (2014) en donne : « En asynchronisme, il y a non-correspondance, totale ou partielle, entre le son et l'image ». Car, pour tou.te.s les professionnel.le.s du son avec qui nous avons évoqué ce terme, l'ambiance est de toute manière asynchrone puisqu'elle est rarement enregistrée de façon synchrone sur un tournage, en même temps qu'une prise. Pour la plupart des films, les ambiances ajoutées pendant le montage son sont issues de *sons seuls* ou de sonothèques dont les sons n'appartiennent pas au lieu où la scène a été tournée.

Une autre raison va à l'encontre de l'usage de ce terme. Il s'agit de la question de la temporalité. La définition la plus répandue du synchronisme est la suivante : « fait que des événements soient simultanés »¹¹. L'asynchronisme, son contraire, soulèverait l'idée que les sons ne tombent pas simultanément avec l'image. Ce terme pourrait donc être utilisé entre une ambiance et l'image si dans le décor un événement ponctuel, un oiseau qui s'envole par exemple, est également audible au son, mais de manière décalée dans le temps avec l'image. Mais là encore, un problème est soulevé, car l'ambiance a été définie comme un flux continu avec une certaine constance. Tout dépend donc de la manière dont on considère ce son ponctuel (l'envol) : comme un effet ? Ou comme un petit accident appartenant à l'ambiance ?

Puisqu'il faut regarder ces éléments au cas par cas pour répondre à ces questions, nous allons écarter le mot asynchronisme de notre cadre d'étude.

Certain.e.s préfèrent donc parler de dissociation, de décorrélation d'ambiance en contre-point ou encore de dissonance, terme adopté dans la suite de l'écrit.

Les ambiances suggèrent l'idée importante d'espaces puisqu'elles permettent généralement de définir des environnements, de rentrer en écho avec celui qui est visuel et qui est le décor. La dissonance serait donc, de façon globale, une non-adéquation entre les lieux visuels et les lieux sonores, visibles et audibles dans le même temps.

3.1.2. Proposition de catégories de dissonances

À travers les analyses filmiques, nous avons repéré un certain nombre de dissonances possibles. Elles sont d'intensités et de formes variées.

Suite aux discussions qui ont eu lieu avec des professionnel.le.s à propos des dissonances audiovisuelles entre les ambiances et l'image, nous avons pensé pertinent de proposer un début de catégorisation de ces dissonances, de la même manière que Rémi

¹¹ LAROUSSE. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/synchronisme/76133>. Consulté le 20 février 2022.

Adjiman (2018) a proposé trois catégories de l'usage des ambiances. Cette liste n'est pas exhaustive et les catégories peuvent largement s'entremêler, coexister, fusionner les unes avec les autres.

- **Dissonance de source**

Cette dissonance serait la plus perceptible. Elle consisterait en une décorrélation des sources entre l'image et le son. C'est-à-dire que l'environnement que l'image montre devrait, dans la vie réelle, faire entendre l'empreinte d'un lieu précis et que le son en fait entendre un autre.

À diverses reprises durant notre entretien, Vasco Pimentel a cité l'exemple d'un passage du film *Le dernier plongeur* (João César Monteiro, 1992). Dans ce passage, un champ de tournesols est filmé tandis que nous entendons « la mer en fureur ».

Ce sont deux violences qui en créent une troisième qui n'est pas de ce monde.[...] Tu prends deux matériaux, une ambiance sonore et une image. De l'ambiance tu attends une image et de l'image tu attends un son, du vent ou autre, et en superposant les deux tu crées une troisième réalité qui est, à ce moment-là de l'intrigue ou de l'émotion, déroutante.¹²

Cette dissonance est probablement celle qui rompt le plus le réalisme du film. Tout dépend évidemment de l'écart entre les sources visuelles et audio.

- **Dissonance par le hors champ**

Cette dissonance met en œuvre un écart fort entre ce qui est dans le champ visible et ce qui est audible en hors champ, donc non accessible visuellement. Elle est inspirée de l'analyse de l'introduction de *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson.

L'ambiance dit ce qui est autour de l'image tandis que cette dernière donne trop peu d'indices pour comprendre le décor qui englobe les personnages, et ce que l'on devrait entendre de ce lieu. Dans le cas de *Pickpocket*, nous le percevons comme une dissonance en ce que l'image montre bel et bien une foule qui semble visuellement muette, alors que la foule de l'ambiance sonore est très active. Nous imaginons alors que ce sont les personnes à l'avant du terrain, et donc derrière le point de vue caméra, qui suivent l'action de la course et qui crient.

- **Dissonance par atténuation**

Il pourrait exister deux dissonances d'intensité. L'une d'elles serait la dissonance d'atténuation ou par atténuation.

¹² Extrait de l'entretien réalisé avec le directeur du son, monteur et mixeur son Vasco Pimentel le 10.03.2022 en visioconférence, annexe 4.

Elle se manifeste plutôt dans le silence inhabituel d'un espace ou le fait qu'elle ne possède pas tous les éléments, en termes de source et d'intensité, qui devraient composer l'ambiance d'après les représentations mentales qui existent du lieu visible. Cela peut-être une absence de passant.e.s ou de sons de foules alors que le décor est celui d'une ville, ou d'une absence de vent alors que des arbres bougent. Ce phénomène est observable dans *Mon oncle* (1958) de Jacques Tati. Monsieur Arpel boit un café sur le perron de sa villa. Il est loin, dans un plan large. Autour de la maison, les arbres sont agités par le vent. Dans cette séquence, l'ambiance extérieure est absente. Seules les manipulations de la tasse, difficile à discerner visuellement tant elle est petite, retentissent. Ici, l'absence d'ambiance sonore avec du vent dans les arbres permet de réaliser un *zoom* sonore, efficace sur cette action qui rapproche le personnage dont l'action est difficile à observer de loin.

De manière moins radicale, cette atténuation d'ambiances existe également dans *Antichrist* (2009) de Lars Von Trier. La particularité de ce film est qu'il fait partie du *Dogme 95* où « le son ne doit jamais être réalisé à part des images » (Lars Von Trier et Thomas Vinterberg, 1995). C'est-à-dire que la prise de son de chaque plan doit absolument être faite en même temps que l'enregistrement de l'image. Ils précisent également que « le tournage doit être fait sur place. Les accessoires et décors ne doivent pas être apportés ». Le décor est donc choisi pour ce qu'il est naturellement. Pour autant, dans *Antichrist* (2009), alors qu'une forêt fournie en végétation verdoyante forme le décor, le silence règne. Le son ne fait pas vivre la forêt. Parfois seuls les pas des personnages dans les fougères sonnent. Ce vide renforce la peur du personnage joué par Charlotte Gainsbourg.

Faire de la place aux ambiances et écrire avec elles, n'est-ce pas également se demander si elles doivent exister ? Dans ce cas précis, il s'agit bien des ambiances « narratives » (Rémi Adjiman, 2018), car les ambiances « fonctionnelles » (Rémi Adjiman, 2018) sont plus généralement des fonds d'air qui sont presque toujours présents pour ne pas laisser un silence brut sur une séquence s'il n'y a pas d'ambiance narrative. Leur absence peut se produire, mais c'est un choix esthétique qui crée un effet très particulier.

- **Dissonance d'exagération ou d'amplification**

Cette dissonance serait la seconde dissonance d'intensité. À l'inverse de la dissonance de source, l'ambiance trouve ici des justifications dans le décor.

Elle pourrait se faire de deux manières.

La première serait de forcer à la hausse le volume sonore d'une ambiance. Elle deviendrait dissonante en ce qu'elle est, pour le coup désagréable, car trop forte. Nous ne sommes pas habitué.e.s à entendre des ambiances à un tel niveau sonore. Habituellement, elles sont discrètes. Le niveau élevé force le constat de leur existence, et donne ainsi une impression percutante. Cet effet est remarquable dans *Ce cher mois d'août* (Miguel Gomes, 2008), lors d'une scène où les protagonistes se retrouvent dans l'eau. Le volume de l'ambiance aqueuse est tellement important qu'il surpasse presque les dialogues qui se fraient difficilement un passage afin d'être audibles. En ce sens, où cet équilibre paraît désagréable et agressif, nous pourrions parler de dissonance.

La seconde concernerait plutôt la composition même de l'ambiance. Face à un paysage naturel, le vent dans les feuilles est visible, mais au son, il est intensément fourni en feuilles, en sifflantes. Le trait est donc forcé par rapport à l'image dans la constitution

de l'ambiance, comme si au son des feuilles et du vent avaient été ajoutés aux arbres. Cette dissonance a plutôt pour effet de renforcer le ton souvent angoissant et oppressant d'une scène.

Cela apparaît dans plusieurs scènes de *L'inconnu du lac* (2013) d'Alain Guiraudie, par exemple dans la scène de l'entretien avec le commissaire, évoquée lors des analyses filmiques.

- **Dissonance de chevauchement**

Il s'agit peut-être d'une des plus récurrentes et des plus fluides. C'est celle qui a été détaillée dans *La dernière piste* (Kelly Reichardt, 2011). Elle peut être considérée comme une sous-catégorie de la dissonance de source.

Elle est l'ambiance de la séquence suivante qui apparaît plus ou moins rapidement et progressivement sur la séquence précédente. Elle se trouve justifiée à la séquence suivante, car elle « appartient » au décor présent et s'étale tout au long de cette seconde séquence.

D'autre fois plus rares, le processus inverse existe. L'ambiance d'une séquence continue de se dérouler et s'étale sur le début de la séquence suivante avant de laisser place à l'ambiance qui paraîtra plus cohérente avec celle-ci.

Ces glissements ont souvent pour effet de fluidifier des ellipses, de rendre le temps poreux entre deux moments.

Nous pourrions également parler de chevauchement spatial, avec l'ambiance d'un espace proche de celui où la scène se joue, et qui déborde sur celui qui est à l'image. Dans *La gueule que tu mérites* (Miguel Gomes, 2004), de nombreuses scènes d'intérieur se retrouvent immergées dans l'ambiance extérieure, plutôt réaliste, comme si les murs de la maison n'existaient pas. Il y a donc une non-correspondance entre l'ambiance de l'intérieur visuel et ces ambiances d'oiseaux et de vent qui sont présentes. Ainsi, la bande son fait rentrer l'extérieur à l'intérieur, rendant inquiétante et fébrile la protection que devraient apporter les murs contre l'extérieur.

- **Dissonance par rupture de continuité**

Cette dissonance pourrait prendre forme au sein d'une même séquence, parfois d'un même plan. Il s'agirait d'avoir une rupture d'ambiance alors qu'aucune coupe ou aucun changement de lieu n'est effectué.

Dans *Le secret de Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), Alma, accoudée à la table de la cuisine, a le regard dans le vide. Un vent assez fort qui paraît être à l'extérieur, entendu grâce à une fenêtre ouverte proche par exemple, constitue l'ambiance. Dans le même plan, dès que son mari entre dans la maison et ouvre la porte rapidement avant de la refermer, ce vent cesse subitement pour ne laisser entendre que l'ambiance de la cuisine où elle se trouve. Dans une même continuité visuelle, la continuité sonore est décidément rompue par une action de personnage. Elle fait donc savoir à retardement que

l'ambiance entendue les secondes précédentes était effectivement incohérente et était le reflet de la pensée vide et dépressive d'Alma.

Ce jeu de mouvements [...] des déplacements des comédiens, ou de toute sorte, c'est autant d'appuis qui me servent pour jouer sur des variations qu'on n'analysera pas forcément directement, mais qui sont pour moi la base de certaines fluctuations. Et je m'en sers pour faire passer des choses qui ne passeraient pas forcément si t'avais pas d'image.¹³

C'est bien de cela dont Nathalie Vidal parle, d'utiliser un mouvement de personnage, de décor, pour appliquer un changement sonore qui sera rendu subtil puisque notre attention est focalisée sur un autre élément visuel le temps d'une seconde.

- **Dissonance de spatialisation**

Dans les analyses filmiques, nous avons noté plusieurs dissonances liées à la spatialisation des ambiances, mais aussi à la largeur d'espace filmique qu'elles laissent entendre et qui ne correspondent pas à la dimension de l'espace présent à l'image.

La première est la dissonance qui peut également être lue au sein même de la bande son, entre les éléments sonores. Il s'agit d'un changement de spatialisation des ambiances lors de quelques séquences, tandis que le reste du film fonctionne sur un schéma différent de spatialisation des ambiances. Cela fait référence au passage de la stéréophonie à la monophonie évoqué précédemment à propos d'une scène de *L'inconnu du lac* (2012).

Il existe également des distorsions d'espace moins liées à la spatialisation des ambiances dans l'espace de la salle, mais plutôt liées aux espaces filmiques sonores et visuels. Dans ce cas, la bande son peut laisser entendre un espace bien plus grand et vaste que ce que l'image introduit ou à l'inverse, un espace plus serré. Il peut s'agir d'une réverbération anormalement forte par rapport à un lieu a priori peu réverbérant, ou bien d'espaces sonores vastes face à un cadre serré, comme cela a été remarqué dans *La Dernière Piste* (Kelly Reichardt, 2011).

¹³ Entretien avec Nathalie Vidal, monteuse son et mixeuse, le 22.03.2022

3.2. Critères liés à la mise en scène du film d'acceptation des dissonances

Il existe donc des moyens liés à la mise en scène, aux décors et autres éléments du film, qui permettent de faire exister des dissonances. Ces moyens mis en place œuvrent pour l'acceptation de ces dissonances par le public. Nous allons tenter de lister quelques-uns de ces éléments de mise en scène sans prétendre établir une liste exhaustive.

3.2.1. Le rôle du décor

Les ambiances sonores, parmi les éléments de la bande son d'un film, sont le décor sonore. Celui-ci entre en résonance avec le décor visuel qui donne des indices, des repères en attente d'une réponse sonore qui adviendra ou non. Comment un décor visuel peut-il permettre au décor sonore de prendre des libertés ?

Le décor peut contenir des éléments subtils, cachés, qui jouent le rôle d'écho, de rappel permettant de rendre cohérentes des ambiances qui n'auraient, a priori, pas lieu d'être. Ceci est le cas dans *Tabou* (Miguel Gomes, 2012) lors de la séquence dans le centre commercial. Le décor est fourni en plantations décoratives qui amorcent l'arrivée soudaine de l'ambiance de jungle dans le centre commercial. Ceci peut évidemment être poussé plus loin avec des décors beaucoup plus artificiels, comme c'est le cas dans *Juliette des esprits* (Federico Fellini, 1975) et *Letters Home* (Chantal Akerman, 1986), où l'artificialité visuelle permet rapidement de libérer les ambiances d'un naturalisme pur.

Un autre aspect intéressant est le décor unique. Pour la bande son de *L'inconnu du lac* (2013), Nathalie Vidal avouait en 2014 (Interviews avant la cérémonie des Césars) que « Tout [l'ensemble des sons montés] est issu du tournage ». Cela signifie que rien n'a été ajouté aux prises de voix et d'ambiances enregistrées sur le lieu du tournage. La particularité de ce film, qui a attribué aux ambiances un rôle dramaturgique important, est l'unicité du lieu de tournage. « Ça fait partie [...] de la démarche d'Alain [Guiraudie] d'avoir envie de travailler sur un lieu unique. » (Nathalie Vidal, 2014). C'est une chose notable pour bien d'autres films qui jouent avec les ambiances. Le lieu, le décor du film est exploité au maximum à l'image et au son.

Cela peut offrir davantage de libertés aux ambiances, car si les personnages changent souvent de lieu, l'ambiance doit d'abord rendre crédible le nouveau lieu présenté. Tandis que si le lieu est le même dans de nombreuses séquences, ce dernier étant établi par sa longue présence à l'écran, l'ambiance peut diverger, se transformer, muter et raconter des choses en plus, se mettre à résonner avec l'image plutôt que la répéter. Daniel Deshays (2010) appuie cette idée en affirmant qu'il « suffit de très peu de sons synchrones pour instaurer tout un film sous la règle générale du synchronisme ». Cela va dans le sens de ce qui vient d'être évoqué. Car, bien qu'une ambiance ne soit pas « synchrone » avec l'image, mais plutôt cohérente, cela peut fonctionner de la même manière. La monteuse son Sarah Lelu confirmait cette idée qu'il suffit de monter plusieurs éléments sonores cohérents avec l'image pour que l'on puisse se dire : « Ce que l'on me montre est crédible et vraisemblable ». Une fois que la vraisemblance est instaurée, il est possible de placer d'autres sons qui prendront des libertés avec le décor. Cette manipulation des sons pourrait permettre d'introduire des écarts assez forts entre l'image et le son sans que cela rompe totalement le réalisme ou la crédibilité du lieu instaurée en début de séquence.

3.2.2. Le rôle de l'image

« L'image qui, a priori, ne peut être remise en cause, magnétise le son et c'est avant tout le son dans sa correspondance ou sa non-correspondance avec l'image qui se trouve implicitement testé plutôt que l'image dans son rapport au son » (Rémi Adjiman et Denizart, 2017). La présence d'une image captive donc une grande part de l'attention. Il est ainsi aisé de faire exister une ambiance faisant a priori partie des sons les plus discrets de la bande son, de façon dissonante avec l'image. Elle sera probablement ressentie, mais peu remarquée selon le degré de dissonance introduit entre le son et l'image.

Est-ce si simple ? Est-ce possible de, parce qu'une ambiance est discrète, mettre n'importe quelle ambiance sur n'importe quelle image, pour que cela crée une dissonance qui aura du sens et de l'intérêt pour la narration du film ? Peut-être que, bien que l'image prédomine le son, une dissonance entre ces deux éléments est perçue et traitée par le cerveau comme une association qui devrait avoir du sens. Nous étudierons ce cas dans les expériences d'écoutes menées par la suite.

3.2.3. Le cinéma sans dialogues

L'existence de paroles n'est pas nécessairement une barrière à l'existence des ambiances et donc des dissonances, bien qu'elle soit tout de même un petit obstacle. La problématique qui lie ambiances sonores et dialogues est surtout liée au tournage et à la prise de son direct.

Dans le cinéma parlant actuel, dont la narration du film et l'avancée de l'action sont fondées sur les dialogues, une grande importance est portée à la qualité de ces derniers qui doivent être intelligibles. Cela est particulièrement vrai dans le cinéma français qui met en avant une importance primordiale de la prise de son en direct, à la perche et aux micros *HF* (micros Haute Fréquence sans fils, souvent cachés sur les costumes des comédiens dans l'intention de capter leur voix), des dialogues de chaque plan. Or, bien que les systèmes de captation soient très performants, ils ne peuvent sélectionner ce qu'ils captent. Dès lors qu'ils enregistrent la voix, ils enregistrent également l'ambiance qui est présente sur le lieu de tournage. Cette ambiance sera rarement totalement effacée. Sa présence sera un frein potentiel à l'élaboration d'une ambiance décorrélée de l'image. Nathalie Vidal le confirme :

Ça va dépendre aussi ce que le direct laisse comme place. Parce que en général dans les séquences, assez communément, il y a de base le son direct qui a déjà sa propre ambiance. Ensuite on voit comment on va venir ouvrir, compléter ou enrichir ce qui existe dans le direct. Ou [parfois] tu as des blocs dans un film où on va pouvoir exprimer des choses avec des ambiances, mais ce qui est assez rare parce que l'élément premier c'est les dialogues.¹⁴

L'importance portée aux dialogues reste la même en post production puisqu'il existe des métiers dédiés à leur montage et leur traitement : le rôle de *monteur.euse parole*. À

¹⁴ Entretien réalisé avec Nathalie Vidal, monteuse son et mixeuse, le 22.03.2022, annexe 4.

cette étape, des outils permettent de nettoyer et d'effacer les fonds sonores gênants pour obtenir des dialogues purs, sans aucune imperfection autour. Cela offrirait une immense liberté quant au choix des ambiances à ajouter autour de ces dialogues. Mais d'une part, ces outils ne sont pas magiques et ne parviennent pas toujours à nettoyer le son autant que souhaité sans abîmer l'élément sonore en question. D'autre part, est-ce une réelle volonté de dénuder totalement les dialogues au risque de les rendre chirurgicaux et sans vie ? Bien souvent, les monteur.e.s son et mixeur.e.s ne recherchent pas cela. Ainsi, lorsque les petits accidents du direct et l'ambiance enregistrée avec les dialogues sont gardé.e.s, rien n'empêche d'en ajouter ensuite, mais il y a tout de même une contrainte. Il faut alors, parmi les couches d'ambiances ajoutées, trouver celles qui pourront être cohérentes avec les ambiances qui englobent les directs dans la prise de son directe. Car diriger l'ambiance d'un plan dans une autre direction que celle imposée par les directs peut être périlleux. S'il y a des incohérences au sein du groupe des ambiances, cela peut être très perturbant.

C'est pourquoi l'absence de dialogues permet, de fait, de se libérer de cette contrainte de l'ambiance des directs et permet de choisir les couleurs des ambiances sonores montées.

Notons toutefois que dans des films plus anciens, lorsque le son était analogique et le montage parole plus laborieux, les défauts de coupe des dialogues avec un arrêt net de l'ambiance du direct et du souffle produit par la bande magnétique étaient audibles. Cela est le cas dans *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders. À diverses reprises, tandis que ce vent sifflant - ne correspondant en rien à l'ambiance qui est dans la prise de son des dialogues - constitue l'ambiance, les coupes à la fin des phrases sont marquées par la disparition de l'ambiance captée dans le dialogue. Pour autant, en tant que spectateur.rice, l'attention n'est pas perturbée. Il s'agirait donc d'y être simplement habitué.e.s. « Ce qui est d'abord singularité peut être ensuite regardé comme conformité et donc source de légitimité. » (Jean-Pierre Esquenazi, 2007).

3.2.4. *La dissonance dans le réalisme*

La dissonance crée souvent un effet de non-vraisemblance, d'irréalisme. Mais la réalité n'est pas toujours vraisemblable. La dissonance peut donc se cacher dans le réalisme d'une scène. Par exemple, il est désormais très réaliste de mettre des sons de mouettes sur des scènes qui seraient tournées en plein Paris, puisque régulièrement des mouettes raillent dans divers lieux de Paris. Mais dans un film, tout comme dans les images publicitaires par exemple, beaucoup de choses sont codifiées. Ce sont d'ailleurs ces codes établis implicitement à travers l'histoire du cinéma qui permettent de définir les genres cinématographiques, ou l'imaginaire collectif. Les émotions transmises aux spectateur.rice.s passent par ces codes. Ainsi, mettre un son de mouettes fait rapidement écho à des images mentales de bord de mer ou d'océan. De ce fait, entendre des mouettes en plein centre ville parisien, dans un film, semblerait dissonant.

On pourrait alors penser que cette dissonance serait difficilement acceptée puisqu'elle paraît incohérente. Mais à l'écoute du son d'un film, celui-ci résonne avec les souvenirs issus d'autres films, ainsi qu'avec les souvenirs personnels. Par conséquent, entendre des mouettes sur une scène filmée à Montmartre pourrait interroger, mais ferait également remarquer qu'elles sont effectivement présentes en réalité et qu'il n'y a donc pas d'incohérence.

Un exemple plus concret a été raconté par André Rigaut qui était à la prise de son du documentaire *Le soleil et la Mort* (2006) de Bernard Debord, sur la catastrophe de Tchernobyl. Une fois arrivé sur les lieux, il a été surpris par l'ambiance sonore qui était excessivement fournie en chants d'oiseaux et d'autres animaux. Il n'imaginait pas que Tchernobyl puisse être autant habitée par des animaux, d'après la représentation que nous avons d'un lieu détruit par une catastrophe nucléaire. André Rigaut a donc enregistré l'ambiance de ce décor. Pourtant, le réalisateur a refusé de monter ces ambiances qui appartenaient au lieu, car elles reflètent un paradis sonore qui n'est pas représentatif de ce qu'a subi le lieu. Notons que bien moins de monde a pu se rendre à Tchernobyl qu'à Paris. Dans ce cas-là, en entendant les oiseaux de Tchernobyl, la résonance avec des souvenirs des spectateur.rice.s aurait été moindre. Cette ambiance aurait semblé dissonante et étrange quoi qu'il en soit.

3.2.5. Aspects culturels et habitudes d'écoute

L'impact de l'aspect culturel en faveur de l'acceptation des incohérences audiovisuelles est très important. André Rigaut donne un exemple parlant dans la conférence *André Rigaut Lecture* (2021) :

J'ai été contacté par un producteur français à propos d'un film qui allait être tourné au Soudan. Il n'y avait pas d'argent donc il n'y aurait pas d'ingénieur du son au tournage. [...] J'ai reçu un appel du monteur son qui disait qu'il n'avait rien d'autre que la voix off. [...] J'ai entendu dire que les langues entre le Soudan et le Tchad étaient similaires. Et j'avais tourné un film au Tchad. J'avais donc une banque de son fournie des ambiances de la ville de N'Djamena. Je lui ai dit que si le réalisateur pense que ça peut le faire, je lui donnerai mes sons.¹⁵

C'est ce qu'il a fait puis regretté. D'une part parce qu'il a permis de conforter l'idée des producteur.rice.s qui est que la présence de preneur.euse.s de son sur des documentaires n'est pas nécessaire puisque l'on peut monter les films avec des sonothèques. D'autre part, parce qu'éthiquement, c'est une négation raciste que de mettre des sons d'un autre pays, avec une autre langue sur des images d'un pays donné. Ce serait comme mettre des ambiances d'une ville espagnole sur un récit filmé à Rome. Le film a été très bien accueilli en France, puisque le public européen ne sait pas forcément que la langue parlée au Tchad n'est pas la même que celle qui est parlée au Soudan. L'amalgame est rapidement fait et l'incohérence n'est pas reconnue comme telle.

L'éducation, la culture et l'ignorance jouent donc un rôle important dans l'acceptation de ces incohérences d'ambiances avec le lieu filmé.

L'habitude d'écoute de ces dissociations l'est également, comme le confirme Étienne Souriau (2010) :« L'habitude, la répétition, sont des facteurs puissants d'accoutumance et la dissonance, considérée comme insupportable à certaines époques

¹⁵ traduit de l'anglais de la conférence André Rigaut Lecture, par Road River Films :« I received a phone call from a French producer about a film which is about to be shot in Soudan. There is no money so there is not going to be a sound guy on the set. [...] I received a phone call from the guy who would do the post production, and he had nothing but the voice. [...] I've been said that the language between Sudan and Thad are very similar. And as I've been in Tchad, I have a full sound library of sound of the city of N'Djamena. I told him that if the director is ok, I can give him my sound library. »

et par certains auditeurs, peut être finalement recherchée pour elle-même ». Cette idée sera approfondie par la suite concernant les apports narratifs des dissonances entre ambiances et image.

3.3. Importance narrative de ces dissonances

Selon Rémi Adjiman (2018) :

Au-delà de la question du silence, “le spectateur lui-même a été habitué à entendre davantage de sons qu’auparavant”¹⁶. Il n’accepte plus d’être soumis à un arrière-plan toujours totalement sobre et stylisé, composé de quelques sons symboliques sur lesquels émergent bruits, paroles et musiques. Un certain réalisme sonore domine aujourd’hui.

Cette tendance au réalisme que remarque Rémi Adjiman, nous pensons l’avoir remarquée également. C’est pour cela qu’il est important de comprendre le pouvoir émotionnel de ces dissonances qui peuvent en effet briser le réalisme du film. S’il ne s’agit que d’une habitude comme le dit Nadine Muse citée par Rémi Adjiman ci-dessus, elle pourrait tendre dans une autre direction et il serait possible d’habituer les spectateur.rice.s à entendre des ambiances moins en adéquation avec l’image, moins réalistes. Jean Marcel (2002) se demandait : « Qu’est-ce qu’une grande bande son ? Je risque cette réponse : celle qui contient une révélation. Celle qui révèle au spectateur quelque chose qui se cache dans l’image, et parfois même quelque chose qui ne se trouve pas dans l’image ». Le son est effectivement un langage supplémentaire à celui de l’image et peut raconter autre chose que ce que l’image donne à voir et leur association peut provoquer des émotions imprévues. Si le son répète ce que l’image dit, les émotions ressenties seront déjà apportées par ce que l’image raconte.

Pour trouver la bonne décorrélacion entre le son et l’image, il faut essayer, chercher.

3.3.1. La dissonance comme montage à tester

Pour Eisenstein, Poudovkine, Alexandroff (1928) :

Seule l’utilisation du son en guise de contrepoint vis-à-vis d’un morceau de montage visuel offre de nouvelles possibilités de développer et de perfectionner le montage [image]. Les premières expériences avec le son doivent être dirigées vers sa non-coïncidence avec les images visuelles.

Pour ces théoriciens du cinéma soviétique, initier l’association du son et de l’image par une dissonance est un passage obligé. Le genre cinématographique dont ils parlent n’est pas le même qu’aujourd’hui, mais leur philosophie qui consiste à tester la dissonance avant de se rendre compte si elle fonctionne ou non, est à l’inverse des pratiques actuelles. Or, c’est en essayant certaines associations qu’il est possible de trouver des

¹⁶ Nadine Muse, entretien réalisé par Rémi Adjiman le 6 avril 2012 à Paris.

moments où cela fonctionne. L'idée serait ensuite de comprendre pourquoi et de prévoir l'écriture des prochains films avec des ouvertures qui permettraient d'insérer des dissonances pertinentes.

Puis, « ce n'est pas parce qu'un plan a été tourné synchrone qu'il doit le rester jusqu'à la fin du film. Il ne faut pas être prisonnier du son. Il est souvent plus intéressant de le dissocier de l'image, d'utiliser l'un et l'autre en relais plutôt qu'en simple parallèle. » (Albert Jurgenson et Sophie Brunet, 1990). D'autant que « dissonance » ne signifie pas non-cohérence dans le sens de *non-sens*. Les dissonances créent du sens lorsqu'elles sont judicieuses et une ambiance qui ne correspond pas à l'image dans la source, le *timing*, l'intensité... peut parfaitement être l'ambiance qu'il fallait pour une séquence.

Précisons qu'une grande partie des idées mises en place au montage son sont trouvées par empirisme. Il est rarement possible de savoir à l'avance si le fait de monter tel son en face de telle image est une bonne ou une mauvaise idée. Chaque plan a une durée, un rythme. Y ajouter un son modifie le rythme de cette image mouvante. Et chaque son différent qui pourrait être monté avec cette image peut faire basculer les choses dans un sens ou dans un autre. Il est donc intéressant de tester, d'essayer, d'associer, sans idées préconçues, des sons à des images qui ne leur correspondent a priori pas.

La réduction du temps de travail en post production est probablement un facteur de l'abandon de ces temps de tests. Il faut désormais aller à l'essentiel, parfois au plus simple, au plus évident, sans prendre de risques. À cela s'ajoute le fait que beaucoup de films se trouvent désormais sur des plateformes de *streaming* qui ont un cahier des charges à respecter. Les professionnel.le.s passent donc une grande partie de leur temps à vérifier que les règles sont bien respectées plutôt qu'à expérimenter.

Pourtant, d'après Andreï Tarkowski (1989), les choses pourraient être simples :

Il suffit d'enlever les sons réels du monde qui est représenté à l'écran, et de les remplacer par des sons étrangers, ou encore de les distordre et qu'ils n'aient plus de rapport direct avec l'image, pour que le film se mette à sonner, à travers une résonance.

Cette idée de résonance est prépondérante dans la dissonance. Cette résonance étrange crée une faille inhabituelle dans laquelle les spectateur.rice.s peuvent s'insérer.

3.3.2. Montrer l'artifice : rendre la liberté aux spectateur.rice.s de leur implication dans la lecture d'un film

Le cinéma est une fabrication. Presque l'entièreté des sons montés avec l'image sont modifiés, recréés en bruitages, artificiels, comme le sont par exemple les musiques. Tout est fait pour présenter un monde crédible aux spectateur.rice.s qui peut penser que ce qui est devant ses yeux et ses oreilles est en partie vrai. Vasco Pimentel explique que « C'est ça qui est bien dans le cinéma. À chaque fois c'est un nouveau pacte qui s'établit

très vite dans le film. À chaque fois, c'est un nouveau contrat, et entre le créateur de ce monde et ses acteurs, et entre lui et nous, et entre lui et chaque spectateur qui est là »¹⁷.

L'idée de réalisme - ou plutôt de crédibilité - est très importante, même en fiction. Si le son correspond à l'image, il n'y a pas d'autres choix que de se dire que tout est vrai. Or, pour Miguel Gomes, « Il faut montrer le mensonge, et j'ai l'impression qu'il est toujours plus émouvant de croire à ce qu'on ne devrait pas croire parce qu'on sait que c'est faux » (Cyril Neyrat, 2012). En effet, dans ses films, Miguel Gomes montre l'artifice grâce aux effets de lumières, de décors, mais aussi grâce aux collages qu'il fait entre le son et l'image. Il s'agit bien de collages où des bouts de divers éléments qui ne devraient pas se retrouver ensemble sont rapprochés. Il montre ces artifices, les fait entendre et dès lors que ces raccords non-évidents entre le son et l'image sont acceptés, un espace de liberté est créé. Il incombe aux spectateur.rice.s de choisir de s'y insérer ou non. Les émotions ressenties sont ainsi personnelles, uniques et ancrées.

De plus, Daniel Deshays (2013) précise que :

L'inadéquation d'un son à son lieu ordinaire d'existence est un facteur d'augmentation de l'attention. [...] Apparaît à ce moment, dans une sorte de déflagration, la relecture de chacune des parties en jeu, mais surtout l'interrogation de leur confrontation (1+1=3).

En plus de nourrir l'image et le sens que celle-ci apporte déjà, la dissonance permet une plus grande implication des spectateur.rice.s. « L'absence de synchronisme, par la contrainte qu'elle exerce sur le spectateur, l'oblige à tisser des liens entre son et image, c'est-à-dire à travailler devant l'image. » (Daniel Deshays, 2010). La dissonance rend actif.ve.s les spectateur.rice.s lors du visionnage. Elle « invite à s'interroger sur le lieu non naturel des sons et des images dans la représentation filmique et, tout en améliorant le rapport du spectateur à la diégèse et au récit, souligne les paradoxes du dispositif cinématographique. » (Véronique Campan, 1999). Ainsi, « lorsque la dissociation imprègne la perception du spectateur d'informations contrastées, jouant avec ses sens et sollicitant sa complicité dans la narration, le spectateur semble prendre conscience que le cinéaste s'adresse directement à lui. » (Thomas Brzustowski, 2017). Cela est gratifiant et stimulant pour le.a spectateur.rice. Le.a cinéaste a réalisé un film pour un public, pour dialoguer avec lui, pour le faire dialoguer avec le film, non pas pour livrer un discours qui sera reçu puis oublié.

Nous avons notifié, à titre personnel et en discutant avec d'autres personnes, que ces dissonances peuvent faire « sortir » un instant du film, déconcentrer. En effet, le temps de comprendre le lien entre ce qui est entendu et vu, une prise de recul est automatiquement faite afin de trouver le sens que l'on souhaiterait donner à ce choix artistique. Cette idée de sortir du film a souvent une connotation négative. Mais détourner l'attention du film un court temps afin de donner de l'importance ou non, par choix, à cette liberté offerte permet souvent de mieux apprécier la suite du film et de le vivre comme nous voulons le vivre.

Il est également possible de refuser ce « pacte » dont Vasco Pimentel parlait et de ne pas apprécier cette originalité. Les spectateur.rice.s ne veulent pas toujours avoir tant

¹⁷ Entretien réalisé avec Vasco Pimentel, monteur son et ingénieur du son, le 10.03.2022, annexe 4.

de libertés et chercher à comprendre les sens cachés, multiples, non uniques que ces associations proposent. Il est parfois agréable de regarder des films dont le son est basé sur les dialogues et des musiques, bien que le sens soit donné plus directement et laisse moins de libertés d'interprétations.

3.3.3. *La beauté dans l'inexplicable*

« On a oublié le contenu, on se souvient des impressions » (Cyril Neyrat, 2012). C'est ainsi que parle Cyril Neyrat du film *Tabou* (2012) de Miguel Gomes. Les dialogues ont été retirés bien que les lèvres bougent et le mixage n'a laissé que les ambiances et quelques bruitages réalisés en post-production. Avec ce type de bande son, seules les impressions s'entendent. Ce n'est pas le sens direct des dialogues qui captive, mais la forte impression que produisent les ambiances sur la perception d'une histoire filmée.

Vasco Pimentel parlait du fait qu' « Il faut toujours avoir un “je ne sais pas” » lors de notre entretien, à propos du sens que peuvent avoir ces dissonances. Ce qui est déroutant et beau c'est parfois de ne pas comprendre l'origine d'une émotion. Le sujet d'un film peut être émouvant en soi, avec des dialogues qui racontent l'histoire des personnages. Mais il y a peu de mystère sur la raison de l'émoi : tel personnage a parlé de telle chose ou a vécu telle situation qui est touchante. Si ce sont les ambiances, et leur association onirique et irréelle avec l'image qui procurent de l'émotion, entendu que leur contenu est bien moins explicite qu'une parole, le sens de ce qui est proposé n'est pas forcément compréhensible. Or pour ressentir des choses fortes, en tant qu'humain.e.s, il n'est pas nécessaire que tout passe par la parole, ni de comprendre la signification de tout. De plus, les dissonances n'ont pas forcément de signification, de sens explicite, ou du moins pas une unique signification.

3.3.4. *Dissonances et point de vue subjectif : Faire varier les représentations mentales pour raconter des histoires de personnages*

Le cinéma a le pouvoir de faire varier les représentations, de briser les stéréotypes. Il utilise de plus en plus ce pouvoir, bien que cela soit encore peu courant.

Dans un autre domaine que celui des ambiances, des études comme *Le regard féminin - une révolution à l'écran* d'Iris Brey (2020) montrent bien le peu de diversité des représentations de genres dont le cinéma fait preuve. La façon dont le cinéma perpétue des représentations ou des stéréotypes s'applique à des faits sociologiques, que ce soit en termes de genre, de races (Laure-Anne Cari, 2014), de classes ... En effet, la majorité des personnages principaux représentés à l'écran du cinéma occidental (Européen ou Américain) sont blancs, masculins, plutôt riches, assez jeunes, et beaux.

Mais cela s'applique également aux sons que l'on décide de faire correspondre avec telle ou telle image. Ces associations entre le son et l'image sont peu diversifiées. Le cinéma simplifie : lorsqu'une scène est tournée en forêt, sont audibles les oiseaux et le vent dans les feuilles. Dans une cuisine, ce sera un fond d'air et le ronflement du frigo ...

Concernant l'exemple des forêts, lors du montage son deux lignes de conduite peuvent être suivies.

Soit, se poser toutes les questions possibles sur la réalité de cette forêt (saison, température, faune, flore) afin de reconstituer le plus réalistement possible ses particularités. Il y a dans ce cas une question d'éthique, notamment très forte dans les documentaires, animaliers ou autres, sur lesquels il n'est pas rare que les monteur.euse.s son travaillent en collaboration avec des audio-naturalistes. Le but est d'apporter les sons les plus fidèles possible aux paysages filmés.

Soit, il est possible de faire entendre des choses non fidèles à la réalité du lieu visible, mais auxquelles les spectateur.rice.s sont habitué.e.s, quitte à reproduire des stéréotypes.

Néanmoins, rien n'empêche de faire entendre une ambiance qui n'est pas fidèle à l'espace visuel tout en ne reproduisant pas un stéréotype. Dans ce cas, le réalisme du lieu est affaibli. Il se trouve transformé et dépasse le statut de lieu, de décor simple et devient une part de l'état d'âme des personnages. Par exemple, c'est ce qui est constaté dans la forêt anormalement vide de vie d'*Antichrist* (2009) de Lars Von Trier. Dans ce dernier cas, il crée une distance avec l'image, mais fait fusionner l'ambiance sonore avec l'état d'âme du personnage.

Ces dissonances ont parfois la particularité de modifier le rôle le plus répandu des ambiances : un décor sonore auquel il est simple de croire. Elles peuvent par exemple faire sortir les ambiances de cette fonction de cadre et leur donner un statut de musique.

Or, les musiques étaient et sont encore utilisées dans l'intention d'accompagner l'état d'esprit des personnages. Les dissonances peuvent également endosser ce rôle-là, car la dissonance déréalise. Puisque dans le monde réel une dissonance a rarement lieu, c'est probablement que ce qui est audible se passe dans la tête du personnage. Alors, les spectateur.rice.s se rapprochent intimement de celui-ci, se demandent ce que le personnage ressent. Les dissonances permettent de complexifier de façon subtile les caractères des personnages. Elles offrent de nouvelles manières de les comprendre et de les accompagner tout au long du film.

4. Expérience : Tests d'écoutes comparatives

Après ces recherches, les visionnages de films, les lectures et les diverses discussions réalisées avec des professionnels, nous avons pris conscience de la diversité des dissonances qui existent dans les films. Nous avons également réalisé qu'elles sont plutôt rares et qu'elles ne durent que quelques secondes dans une séquence, voire dans un film entier. Ce sont des esthétiques utilisées avec parcimonie et ces idées de dissonances sont souvent rendues possibles lorsqu'un dialogue entre les divers membres de l'équipe son et surtout avec une réalisation ouverte à des propositions faites par les techniciens son, existe.

Miguel Martins, mixeur sur le film *Tabou* (2012) réalisé par Miguel Gomes, nous confiait qu'avant de commencer le tournage, ils se sont tous les deux entretenus :

Nous nous sommes vus avec Miguel [Gomes], et il m'a dit qu'il voulait trouver un son différent pour ce film, un son unique. Il m'a dit « Laisse moi être fou ». [...] Je lui ai répondu de ne pas enregistrer les dialogues, que l'on pouvait voir les bouches bouger, mais que ce que les personnages transmettraient viendrait de leur corps et pas de leurs paroles, et que ce seraient les ambiances qui parleraient pour eux.¹⁸

La raison de la rareté des dissonances n'est probablement pas que le public ne serait pas prêt à les recevoir. Nous avons donc réalisé une expérience afin de mieux comprendre ce que produisent, en termes d'émotions, de compréhension d'un extrait de film, d'implication personnelle dans le visionnage par les spectateurs, les dissonances audiovisuelles entre l'image et le son. Les sujets se rendent-ils vraiment compte de l'existence de ce montage particulier des ambiances ? Trouvent-ils cela intéressant ? Si oui, pourquoi ?

4.1. Proposition de nouveaux montages son de deux séquences existantes du film *Tabou* (Miguel Gomes, 2012)

Le film *Tabou* (2012) de Miguel Gomes a eu une importance primordiale dans la réflexion menée dans cet écrit. Nous avons donc extrait deux passages de ce film. Nous avons utilisé la version sonore stéréophonique issue du DVD, car il n'était pas possible d'avoir accès au montage son original de ce film. Nous avons ensuite réalisé une nouvelle version de montage son pour chacun de ces deux extraits.

Le film est en deux parties. La première a une esthétique plus classique avec des dialogues synchrones enregistrés sur le tournage. Les corps et les mouvements sont bruités, les ambiances sont souvent cohérentes avec le décor visuel. La seconde partie est un retour dans le passé, racontée et modifiée par l'esprit de Gian Luca Ventura, un des personnages principaux. Dans cette seconde partie, les ambiances sont tout à fait réalistes en soi, mais ne le paraissent pas puisqu'elles sont dépouillées de tout ce qui les entoure habituellement : les voix et les bruitages.

¹⁸ Traduit de l'anglais lors d'un entretien téléphonique avec Miguel Martins, mixeur son, le 9.03.2022. Son accord a été donné pour que je puisse le citer. « I had a meeting with Miguel, and he told me « I really want we find this different sound for the movie. Let me be crazy ». [...] I told him « don't record the dialogues on set. We can see the mouths but the bodies will talk and not their words, the ambiances will talk for them ».

4.1.1. Description des extraits

Le premier extrait choisi est celui qui fait la transition entre les deux parties du film. Il s'agit du moment où Gian Luca Ventura commence le récit de son histoire d'amour avec Aurora lorsqu'ils étaient dans un pays d'Afrique, ancienne colonie portugaise, mais sur lequel il n'y a pas plus de précisions. Une dissonance est notable lorsque Gian Luca Ventura amorce son récit : une ambiance de jungle apparaît brutalement alors qu'il se trouve encore dans le centre commercial.

Ensuite, nous avons produit une deuxième version de cet extrait qui efface cette dissonance.

Puisque nous souhaitons répondre à la question suivante « En quoi l'utilisation des dissonances audiovisuelles entre l'ambiance sonore et l'image a-t-elle un pouvoir significatif fort dans la narration du film, lorsque cela est judicieux ? », nous avons choisi un deuxième extrait qui ne contient pas de dissonance marquée entre l'ambiance et l'image, et s'inscrit dans un certain réalisme. Nous avons proposé un montage son qui amène une dissonance entre l'ambiance et l'image. L'idée est de se rendre compte que cette version est peu pertinente et peu lisible puisque l'extrait n'est pas écrit pour permettre une telle dissonance.

Nous allons décrire précisément les extraits diffusés dans l'ordre de leur diffusion. Cet ordre sera expliqué par la suite.

- **Extrait 1 : A₀**

Le premier extrait est situé dans le premier quart du film. Pilar sonne au portail d'un homme nommé Ventura. Il se trouve être le neveu de Gian Luca Ventura. Ils dialoguent devant la maison puis devant le garage du jeune homme. Ce dernier lui tend une carte de visite de la maison de retraite dans laquelle se trouve Gian Luca Ventura. Le cadre se fixe sur l'image présente sur la carte, puis une ellipse emmène Pilar dans ce lieu. Elle est assise dans le hall et attend l'arrivée de Gian Luca. Un vieillard en fauteuil roulant passe devant elle et traverse la salle sans la considérer. Puis un homme arrive dans le plan, par l'avant, s'approche d'elle et lui dit son nom « Gian Luca Ventura ».

L'extrait dure 2min09s.

Au son, dans la première partie, les chiens du jeune Ventura aboient, le dialogue entre les deux personnages est audible, ainsi que la rue qui existe derrière la maison bien qu'elle ne soit pas visible et qu'il soit difficile de savoir à quel point elle est passante ou non. Dans la maison de retraite, aucune discussion du corps médical n'est présente. L'extrait est silencieux en termes de voix, mais une télévision en fond résonne beaucoup dans le hall et donne une impression de brouhaha.

Il s'agit de la version originale, celle issue du film.

- **Extrait 2 : B₀**

Dans cet extrait, également issu originellement du film, Gian Luca Ventura, Pilar et Santa marchent dans un centre commercial bruyant, bien que visiblement vide. Ils descendent dans le centre commercial décoré de végétations fournies et s'assoient à une table de café. Soudainement, Gian Luca Ventura commence le récit de la vie d'Aurora. Sa voix est encore *in*. Dans cette même séquence, un plan de face apparaît sur cet homme en train de boire dans son verre. À la coupe, en même temps que ce plan entre, une ambiance sonore de jungle fournie surgit. L'ambiance du centre commercial est tue. Puis nous voyons une jeune femme de face, la voix cette fois-ci *off* reprend le récit initié. Face à la jeune femme, un enfant tient un âne immobile. Nous comprenons à la fin de l'extrait qu'elle est en train de dessiner l'âne quand le carnet de dessin est montré. Durant cette deuxième partie, rien d'autre que l'ambiance fournie d'oiseaux et de vent dans les feuilles, ainsi que la voix *off*, n'est audible.

L'extrait dure 1min38s.

- **Extrait 3 : A₁**

L'extrait 3 est une nouvelle version que nous avons réalisée à partir de l'extrait 1. Visuellement, rien ne change.

Au son, tout le début de l'extrait est laissé intact : le dialogue entre le jeune Ventura et Pilar. Puis 4 ambiances superposées arrivent en fondu lent et long. Elles sont au maximum de leur intensité au changement de séquence, quand Pilar est dans la maison de retraite. Ces 4 ambiances sont :

- Un ensemble de chiens qui aboient dans un chenil, car trois chiens sont présents chez le jeune Ventura;
- Des vagues de mer au loin, car les allées et venues des voitures dans la rue se fondaient bien dans les va-et-viens des vagues de la mer;
- Une jungle fournie, parce que dans la maison de retraite de fines lianes décorent les poteaux présents dans le hall;
- Un vent sifflant aigu afin de pour donner un ton inquiétant et mystérieux durant l'attente de Gian Luca Ventura.

Le choix de ces ambiances est assez aléatoire et arbitraire. Le but de cet extrait est de créer une dissonance sans réelle intention artistique.

Ces ambiances varient légèrement entre elles durant la deuxième partie de l'extrait. Seul le vent et les chiens restent bien audibles à la fin.

Nous avons également retiré l'ensemble des sons qui composaient la partie dans la maison de retraite pour éliminer de son de la télévision. Les bruitages des pas de Gian Luca Ventura ont été refaits et sa voix à la fin de l'extrait a été gardée.

- **Extrait 4 : B₁**

L'extrait 4 est donc la version remontée de l'extrait 2. Dans cette version, l'apparition sonore de la jungle lors du plan sur le visage de Gian Luca Ventura est

éliminée. Nous avons bruité de nouveau la manipulation du verre et sa déglutition. Dans la seconde partie de l'extrait rien n'a été retiré, mais des sons ont été ajoutés : le bruitage du crayon qui dessine sur une feuille, des sons de souffle d'âne pour lui donner corps, quelques présences et un petit carillon qui pourrait se trouver à l'entrée de la maison.

Les deux nouvelles versions seront, selon nous, moins voire très peu pertinentes pour la narration du film, puisqu'elles ne sont pas les versions originales et que nous ne prétendons pas proposer une meilleure version du montage original.

4.1.2. *Ordre de diffusion des extraits*

Nous nommerons les extraits de cette manière et les ferons écouter de l'extrait 1 à l'extrait 4.

A₀ : Extrait 1

A₁ : Extrait 3

B₀ : Extrait 2

B₁ : Extrait 4

Version originale non dissonante	Versions originale dissonante	Version remontée dissonante	Version remontée plus réaliste
Extrait 1	Extrait 2	Extrait 3	Extrait 4
A ₀	B ₀	A ₁	B ₁

Tableau 1 : Nomenclature des extraits diffusés lors de l'expérience

Il ne s'agit donc pas d'une diffusion aléatoire, voici les raisons :

- Nous ne voulions pas que deux versions du même extrait (A₀ et A₁ par exemple) soient diffusées l'une après l'autre. Cela permet d'éviter une comparaison directe des extraits qui aurait fortement influencé le visionnage de la seconde version;
- Nous ne voulions pas que l'extrait comportant la dissonance sur le visage de Gian Luca Ventura (B₀) soit diffusé après celui que nous avons modifié (B₁), n'en contenant plus, car cette dernière version est plus explicite. Nous comprenons tout de suite qu'Aurora dessine, ce qui n'est pas le cas dans la version originale. Si nous projetions la version explicite (B₁) avant l'autre (B₀), la part de mystère et d'incompréhension qui existe dans la version originale (B₀) aurait été amoindrie;
- Quant à l'ordre de diffusion des versions de l'extrait qui se déroule dans la maison de retraite (A₀ et A₁), nous avons préféré diffuser la version qui ne comprend pas de dissonance (A₀) en premier. De cette manière, l'expérience ne commence pas directement avec un effet fort de traitement des ambiances et ne met pas tout de suite les sujets en alerte sur le thème de ce mémoire.

4.2. **L'écoute comparative et le questionnaire**

4.2.1. *Conditions d'écoute*

9 projections ont été organisées dans la salle de projection de l'École Nationale Supérieurs Louis-Lumière afin d'accueillir le plus de sujets possible à la fois.

D'autres projections individuelles réalisées avec un casque et un écran de télévision ont été faites dans le but d'augmenter le nombre de participant.e.s et d'atteindre le nombre de 29 sujets. Nous avons pris cette liberté, car il ne s'agit pas d'un mémoire qui prend en compte la spatialisation des ambiances, mais bien le contenu des ambiances. Par ailleurs, les extraits projetés étaient stéréophoniques. Il n'est donc pas incohérent de diffuser ces extraits au casque. Les sujets concerné.e.s par ce type de diffusion sont au nombre de 5.

4.2.2. Le questionnaire

Un formulaire, consultable en Annexe 2, a été distribué avant le début de la projection. Il contient une série de *sliders* (d'échelles) numérotées de 0 à 10 (0 étant l'intensité la plus faible, 10 l'intensité maximale), permettant de donner une note. Cette note qualifie en intensité les 5 termes évalués à propos des extraits présentés : « Épuré », « Réaliste », « Original », « Compréhensible », « Ennuyeux ». Ces termes sont issus de la littérature, de nos entretiens et de réflexions personnelles. Une définition des chaque mot a été donnée afin que chacun.e évalue bien le même terme.

Les sujets ont pu prendre connaissance de ces mots avant la projection. Ces formulaires ont été remplis par les sujets après le visionnage de chaque extrait. À la fin de cette série d'échelles, quelques questions supplémentaires ont été posées afin de compléter l'étude.

Les sujets avaient la possibilité de laisser des commentaires sous chaque échelle de notation dans le but de préciser leur pensée. La production de commentaires n'a pas été obligatoire et systématique, ce qui a permis de constater quels extraits ont été les plus commentés.

Grâce aux échelles, nous avons pu récolter des données chiffrées qui donnent des tendances assez simples sur la perception des dissonances audiovisuelles. La partie commentaires a permis de faire une analyse de vocabulaire plus creusée et qualitative qui précise les tendances chiffrées.

4.2.3. Les sujets

Les sujets sont au nombre de 29. Iels viennent de divers horizons. Voici une répartition des domaines d'études et des corps de métiers auquel appartiennent les sujets :

Profils des sujets

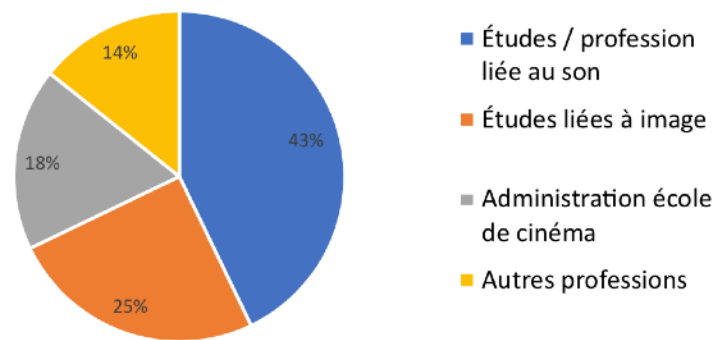


Figure 1 : Graphique à secteurs de la répartition des profils scolaires et professionnels des sujets

Une majorité d'entre eux.elles travaille dans le domaine cinématographique. En effet, la majorité des projections a eu lieu dans l'enceinte de l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière. Nous avons demandé aux sujets s'ils avaient connaissance du film original, et s'ils se souvenaient des versions originales des extraits montrés. 2 d'entre eux.elles ont affirmé avoir reconnu les versions originales. Leurs réponses ont été écartées. 4 autres sujets ont affirmé avoir déjà vu *Tabou*, mais ne se souvenaient pas du film et n'ont pas su reconnaître les versions originales. Leurs réponses ont été comptées dans les analyses. Nous comptons 27 sujets en finalité.

La moyenne d'âge des sujets est située à 28 ans.

41% des sujets ont affirmé porter habituellement attention au son des films qu'ils visionnaient.

15% des sujets ont affirmé ne pas porter attention au son des films qu'ils visionnaient.

44% des sujets ont affirmé porter parfois attention au son des films qu'ils visionnaient.

Attention portée au son des films

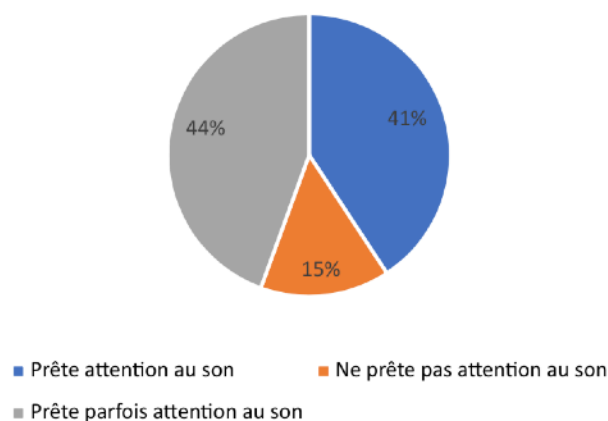


Figure 2 : Diagramme à secteurs de la répartition des sujets quant à l'attention qu'ils portent au son des films visionnés.

4.3. Résultats et analyses

Les notes données ont été reportées dans un tableur Excel comme suit :

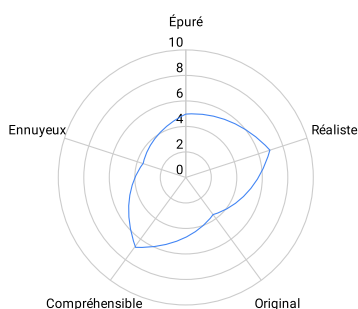
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S
1	Sujet		5	17	19	20	2	3	4	6	7	8	9	10	12	13	14	15	16
2																			
3	Conditions visionnage	Ordi + casque	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
4		Projection salle	1	1	1	1	1	1	1	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
5																			
6	EXTRAIT 1																		
7		Épuré	5	1	9	6	7	5	6	3	7	4	7	2	4	3	10	5	7
8		Réaliste	9	8	9	8	8	8	7	8	8	7	7	9	8	8	6	8	9
9		Original	0	2	8	5	3	3	1	4	2	5	7	2	6	2	0	10	1
10		Compré- hensible	4	3	9	6	9	2	9	5	6	4	8	5	8	5	6	8	7
11		Ennuyeux	7	6	2	5	6	5	5	1	5	4	2	5	3,5	7	3	0	1
12																			
13	EXTRAIT 2																		
14		Épuré	6	6	6	6	2	3	8	4	5	7	6	5	3	3	4	7	8

Tableau 2 : Copie d'écran du tableau récapitulatif des résultats aux tests d'écoute

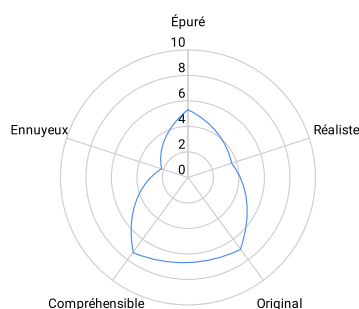
Grâce aux données récoltées, nous avons pu réaliser des profils sous forme de diagrammes de Kiviât, ou diagramme « en radar », de chaque extrait, et pour chaque sujet. Un tableau des comparaisons des profils par extrait est joint en Annexe 3. Chaque axe correspond à un des 5 termes évalués. Parmi les profils recueillis, certains reviennent plusieurs fois, néanmoins, il existe une grande diversité de profils.

Nous avons donc réalisé des profils moyens conçus sur la moyenne des notes données pour chaque critère de chaque extrait. Certaines formes de profils sont revenues plusieurs fois, mais de façon plus prononcée, parmi les profils individuels.

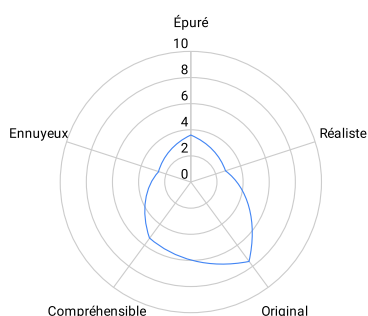
Profil Moyen Extrait 1



Profil Moyen Extrait 2



Profil Moyen Extrait 3



Profil Moyen Extrait 4

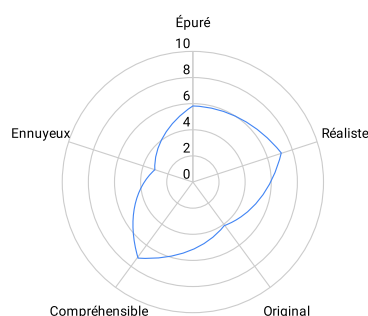


Figure 3 : Graphiques en radar des Profils Moyens de chaque

Les extraits non-dissonants (1 et 4) comportent des ressemblances assez évidentes. Il en existe également entre les profils des extraits comportant une dissonance (Extraits 2 et 3) avec des notes faibles pour « Ennuyeux » et « Réaliste », et des notes élevées pour « Original ».

Les deux extraits n'ayant pas l'effet de dissonance (Extrait 1 et 4) sont également peu ennuyeux. Nous verrons plus tard pour quelles raisons. Notons une compréhension des extraits plus élevée, une originalité des extraits plus faible et un réalisme plus prononcé.

Des analyses de chaque extrait ont ensuite été réalisées afin de comprendre plus en profondeur la réception de ceux-ci.

Extrait 1

Voyons dans le détail, grâce à des graphiques en forme de boîtes à moustaches, la répartition des notes données. Ces graphiques permettent de mieux visualiser les notes extrêmes que sont les traits horizontaux au-dessus et en dessous des boîtes, l'écart-type des notes qui correspond à la hauteur de la boîte, la note médiane qui est le trait horizontal plus foncé, ainsi que la moyenne représentée par la croix. Les points qui se trouvent hors des boîtes correspondent aux notes « hors-norme ». Ce sont les notes qui sortent des données de la boîte.

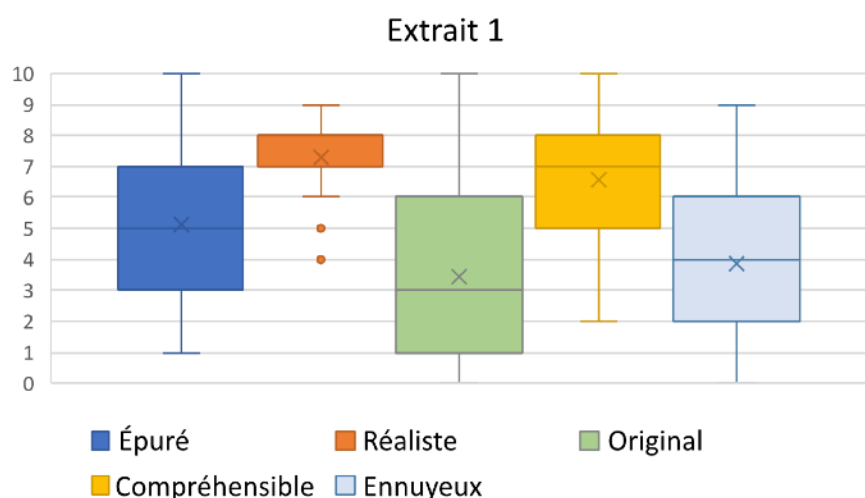


Figure 4 : Boîtes à moustaches pour l'Extrait 1

Les notions « Épuré » et « Ennuyeux » ont un écart-type assez élevé. La moyenne pour « Épuré » est autour de 5 avec des notes allant de 10 à 1. On ne peut donc rien conclure sur ce terme si ce n'est que l'extrait a été perçu de façons très diverses, ou bien que le mot n'a pas été compris. La moyenne pour « Ennuyeux » est un peu plus basse, un peu plus prononcée. L'écart-type est encore plus fort pour « Original ». Cependant, les avis convergent nettement sur le terme « Réaliste » dont la moyenne est à plus de 7. De même, « Compréhensible » rassemble les avis et la moyenne s'approche de 7.

Afin de pousser l'analyse un peu plus loin, nous avons rassemblé les commentaires laissés par les sujets. Nous les avons résumés par termes récurrents et noté le nombre de fois où l'occurrence apparaissait. Nous avons choisi de représenter cela par des bulles, inspirées des graphiques à bulles. Pour chaque terme de chaque extrait, voici le code couleur adopté :

- Commentaire correspondant à une note basse (0 à 3)
- Commentaire correspondant à une note moyenne (4 à 6)
- Commentaire correspondant à une note élevée (7 à 10)
- Commentaire qui a peu de lien avec le mot évalué

Le diamètre de chaque bulle est proportionnel au nombre de fois que l'occurrence est apparue. Les bulles sont rapprochées et parfois superposées lorsque les commentaires avaient un lien entre eux. D'où l'utilisation de teinte parfois plus claires des 4 couleurs présentées ci-dessus. Ces nuances servent seulement à démarquer les bulles, mais elles ont la même signification que les teintes vives.

Ainsi, voici les commentaires recueillis à propos des termes pour l'Extrait 1.

Épuré

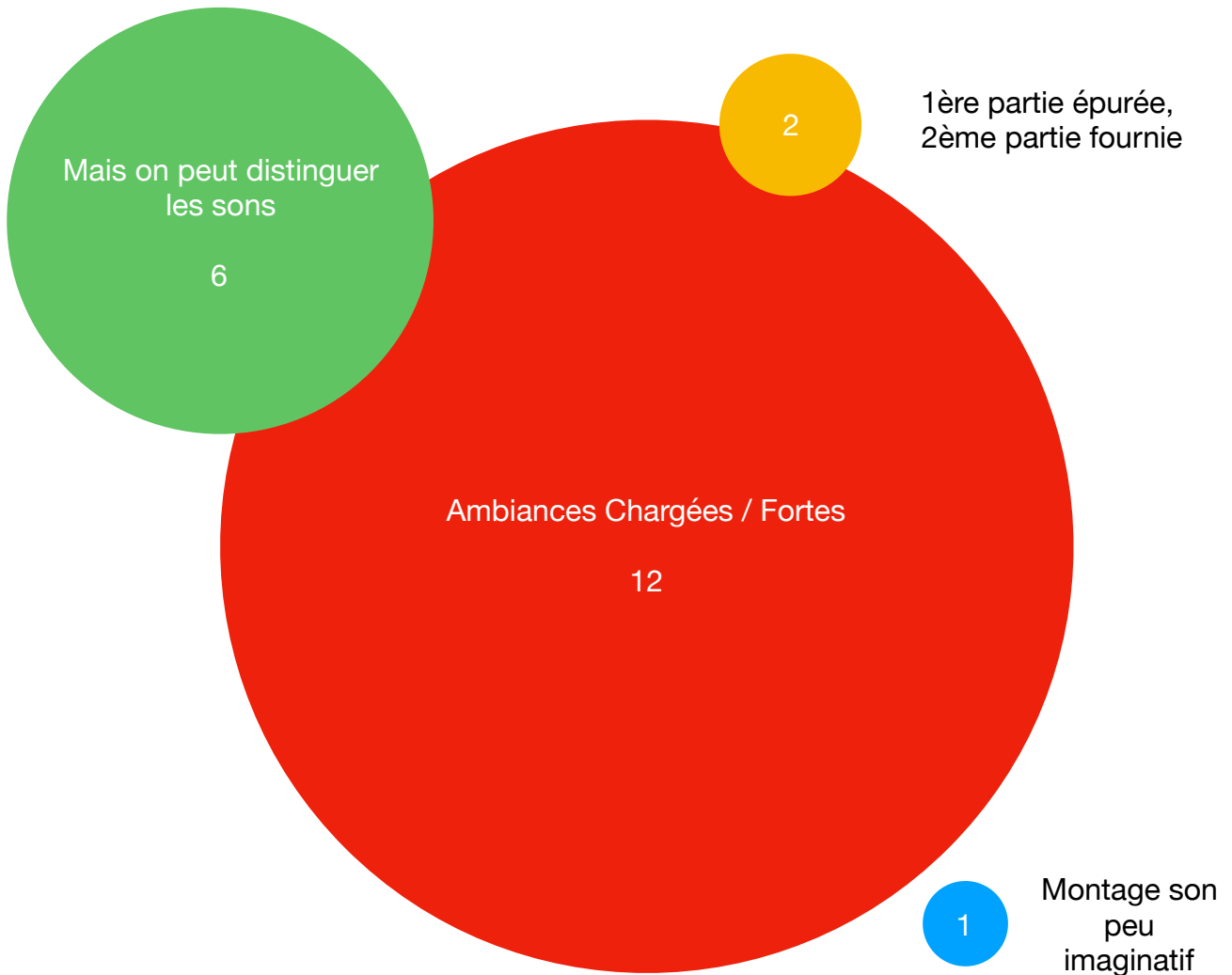


Figure 5 : Bulles pour **Épuré** de l'Extrait 1.

Cette représentation permet de comprendre que la plupart des sujets ont trouvé que les ambiances étaient chargées, mais que globalement les différents sons pouvaient être distingués. La note moyenne de 5 sur ce terme est donc mieux comprise. Les sujets ne savent probablement pas quoi évaluer.

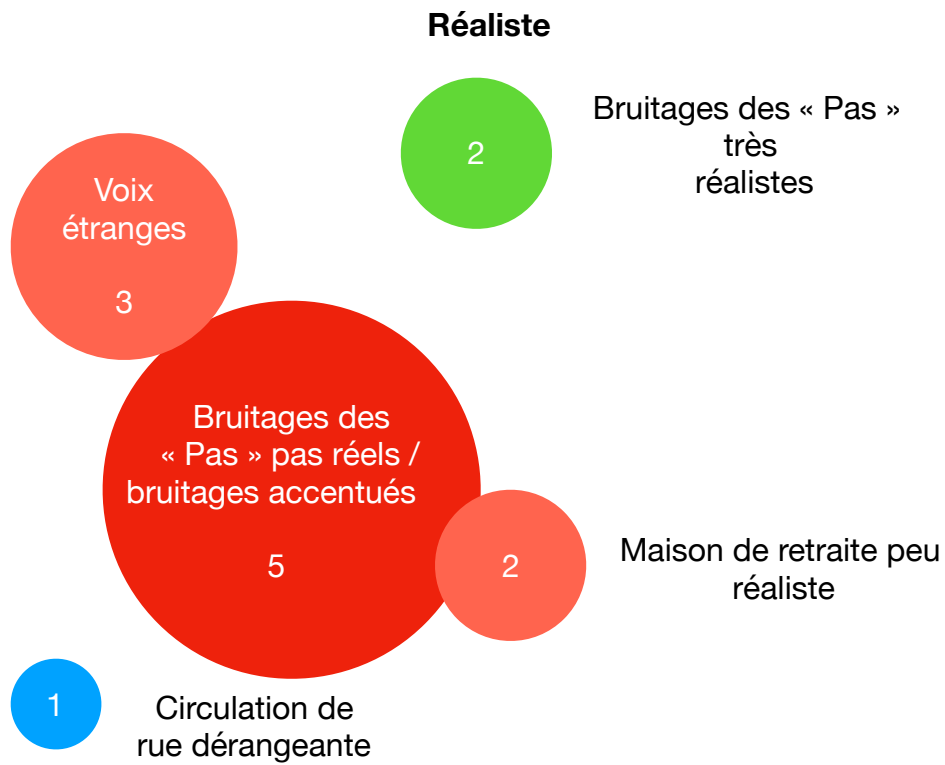


Figure 6 : Bulles pour **Réaliste** de l'Extrait 1

Ici, ce sont surtout les personnes qui n'ont pas trouvé l'extrait réaliste qui ont commenté. Les voix et les bruitages leur ont paru étranges, trop présents. Par ailleurs, il y a eu deux autres commentaires sur les bruitages qui, à l'inverse, sont considérés comme très réalistes.

Original

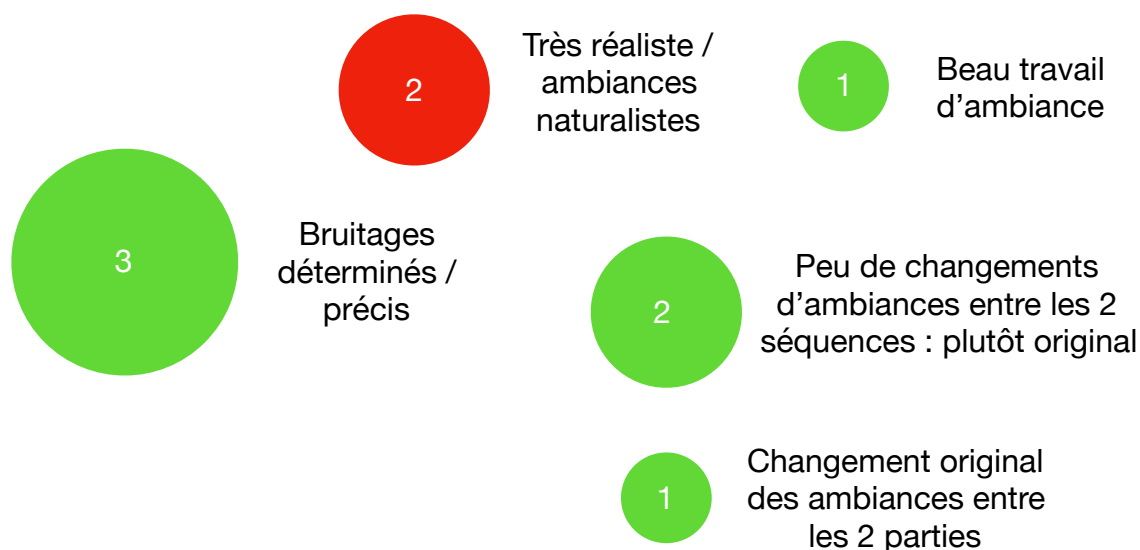


Figure 7 : Bulles pour **Original** de l'Extrait 1

Pour ce terme, les avis sont parfois contradictoires, notamment sur les ambiances. Certain.e.s ont trouvé qu'elles changeaient entre les deux séquences, 1 autre a pensé le contraire. Dans les deux cas, cet aspect leur a fait considérer l'extrait comme original. Encore une fois, les personnes qui ont commenté sont celles dont les notes ne s'approchent pas tellement de la moyenne. 3 personnes ont trouvé que la précision des bruitages était facteur d'originalité.

Compréhensible

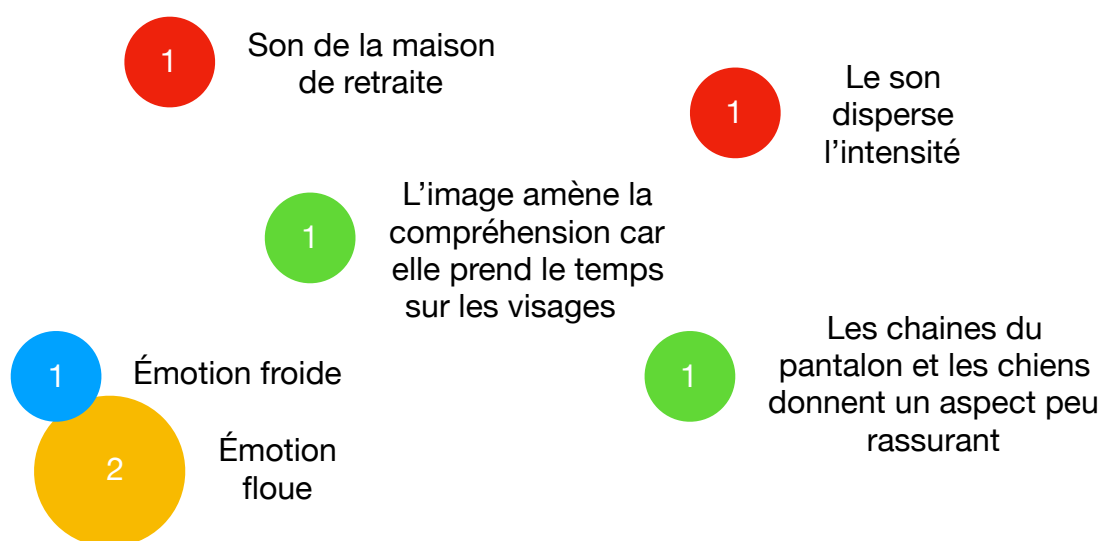


Figure 8 : Bulles pour **Compréhensible** de l'Extrait 1

Sur ce critère, les avis sont variés, éparses et se recoupent peu.

Ennuyeux

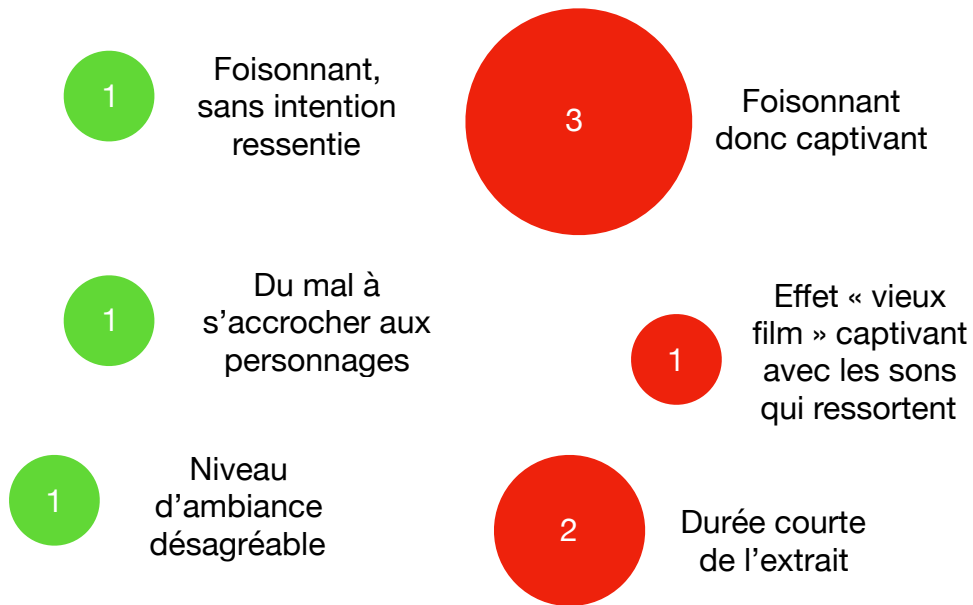


Figure 9 : Bulles pour **Ennuyeux** de l'Extrait 1

Cette fois-ci, les commentaires correspondent mieux aux notes. Retenons que l'extrait est peu ennuyeux, car il est court. C'est un critère qui est revenu pour les autres extraits. Globalement l'extrait était peu ennuyeux en partie parce que les ambiances étaient plutôt foisonnantes.

Extrait 2

Considérons désormais l'Extrait 2. Les mêmes procédés d'analyse que pour l'Extrait 1 ont été appliqués.

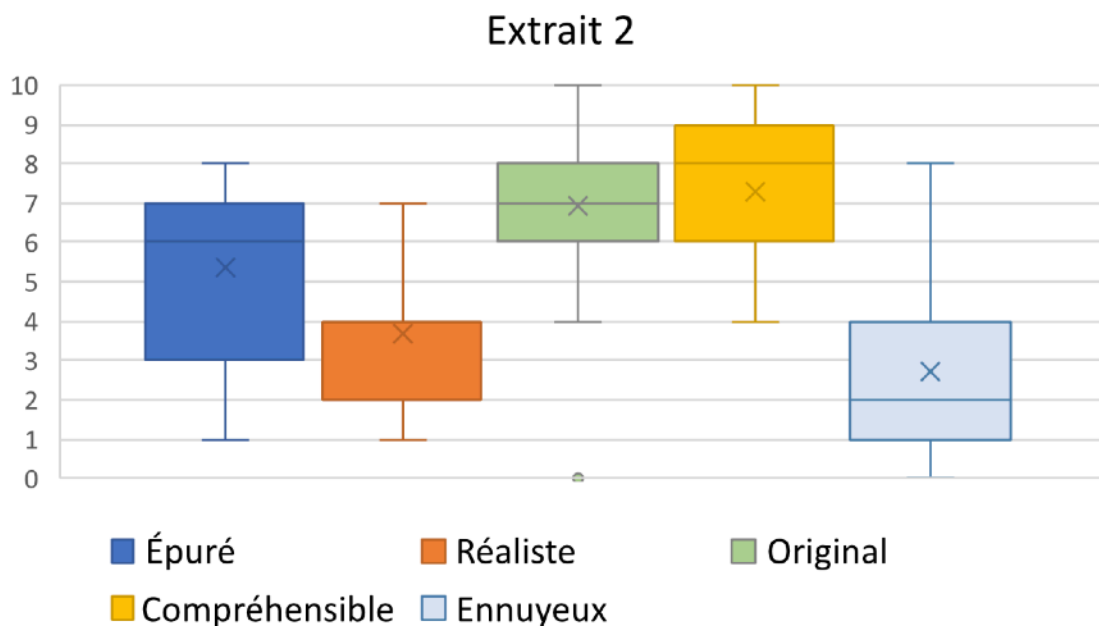


Figure 10 : Boîtes à moustaches pour l'Extrait 2

Pour cet extrait, les notes sont toujours assez éparses pour « Épuré ». Elles sont cependant plus ramassées pour « Ennuyeux » et « Compréhensible », et encore davantage pour « Réaliste » et « Original ». Il semble donc que l'extrait soit peu réaliste, très original, très compréhensible et que l'ennui soit faible.

Approfondissons avec les mots.

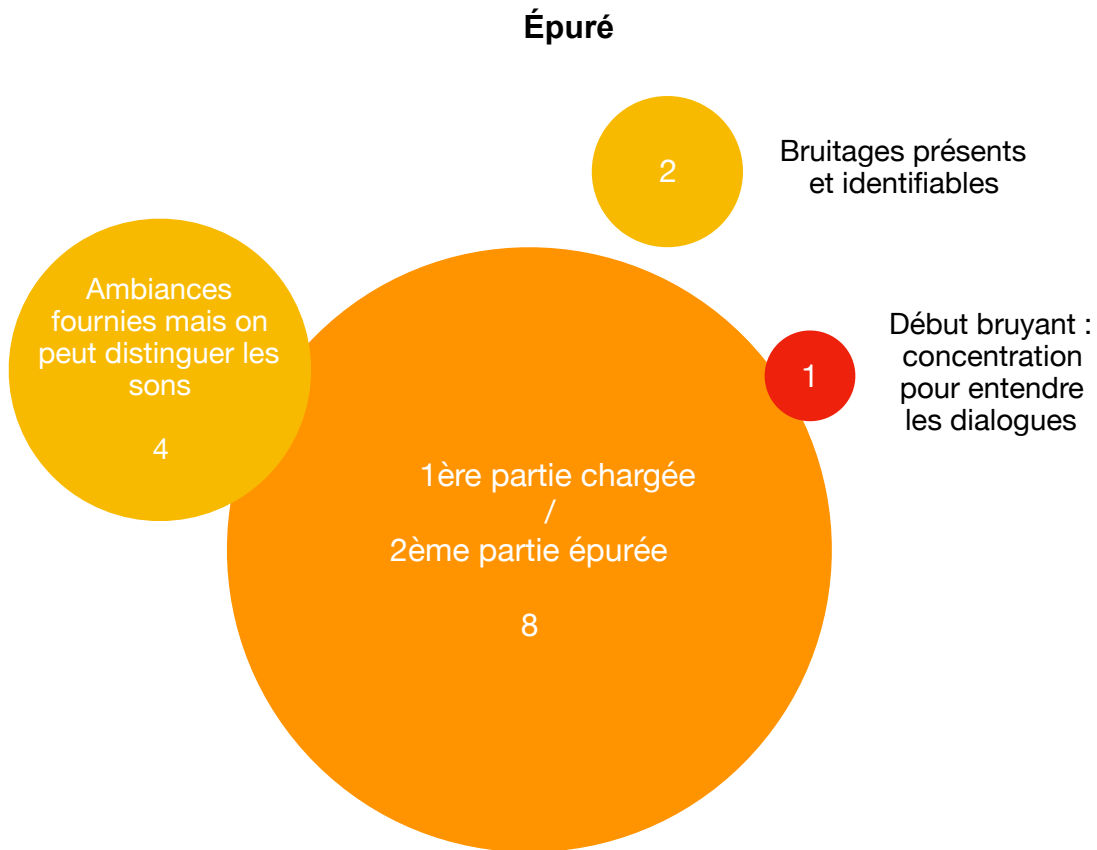


Figure 11 : Bulles pour **Épuré** de l'Extrait 2

La forte présence de la couleur orange pour ces bulles confirme la moyenne de 5 donnée à ce terme. De la même manière que pour l'extrait précédent, les ambiances étaient chargées, mais tous les sons ont pu être entendus. L'extrait est lui aussi en deux parties bien distinctes en termes d'esthétique. La première partie est considérée comme chargée, tandis que la deuxième, qui ne contient qu'une ambiance et une voix off, mais aucun bruitage, est considérée comme épurée.

Réaliste

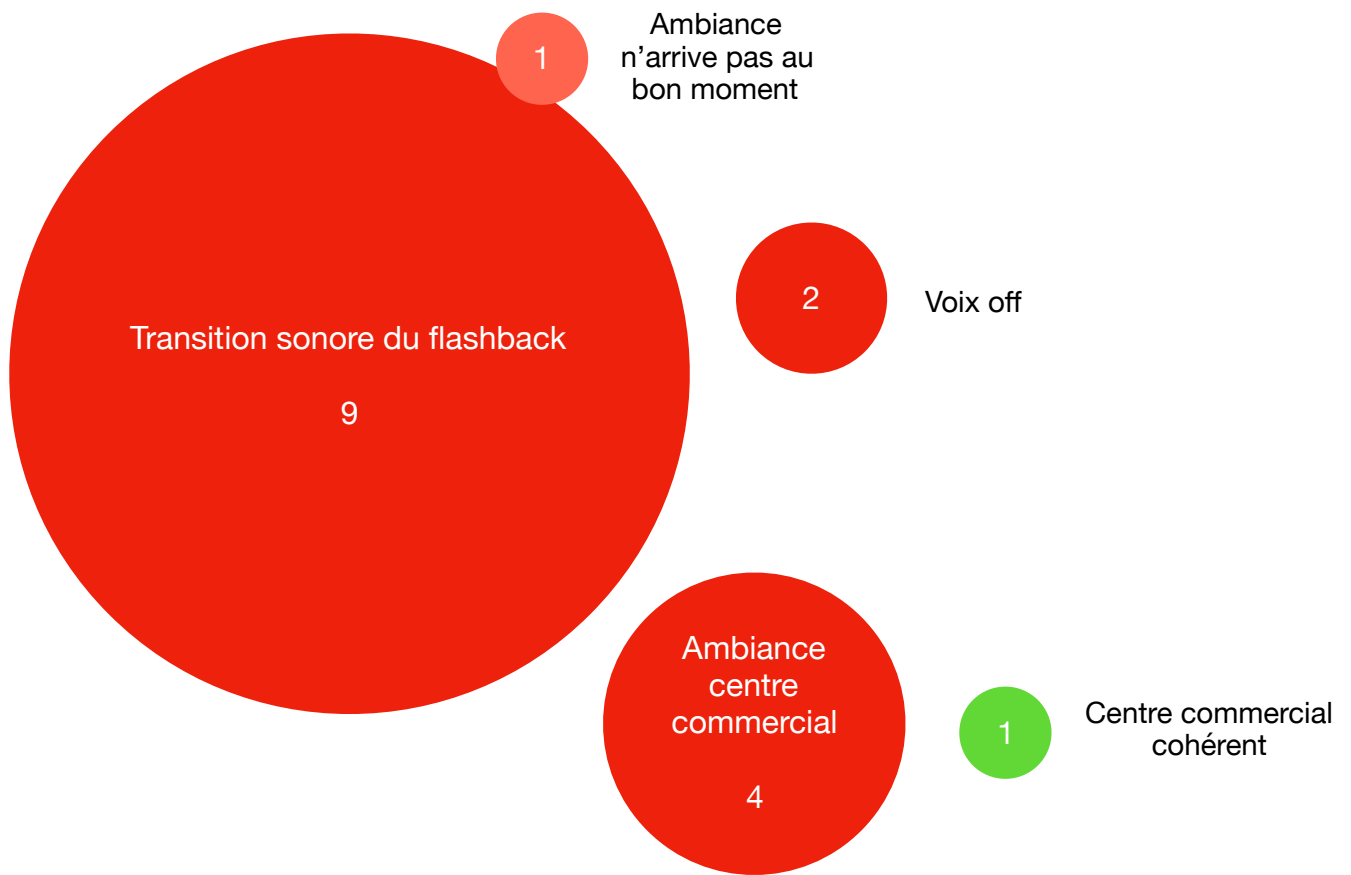


Figure 12 : Bulles pour **Réaliste** de l'Extrait 2

Il apparaît nettement que la transition dissonante avec l'apparition de la jungle sur le visage du vieil homme est considérée comme l'élément qui rend l'extrait non réaliste. Notons également que l'ambiance de la première partie de l'extrait dans le centre commercial n'est pas considérée comme réaliste.

Original

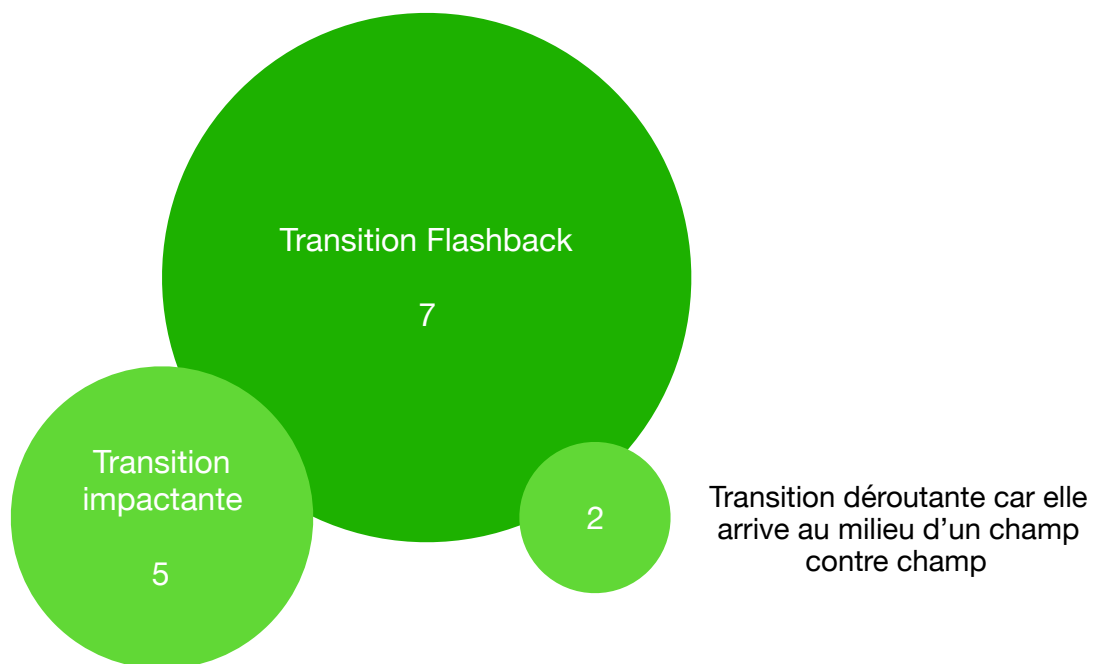


Figure 13 : Bulles pour **Original** de l'Extrait 2

Nous pouvons conclure que cette transition dissonante est la raison principale de l'aspect original de l'extrait. Aussi, son aspect impactant est mis en avant puisqu'elle arrive de façon nette au milieu d'un champ contre champ.

Compréhensible

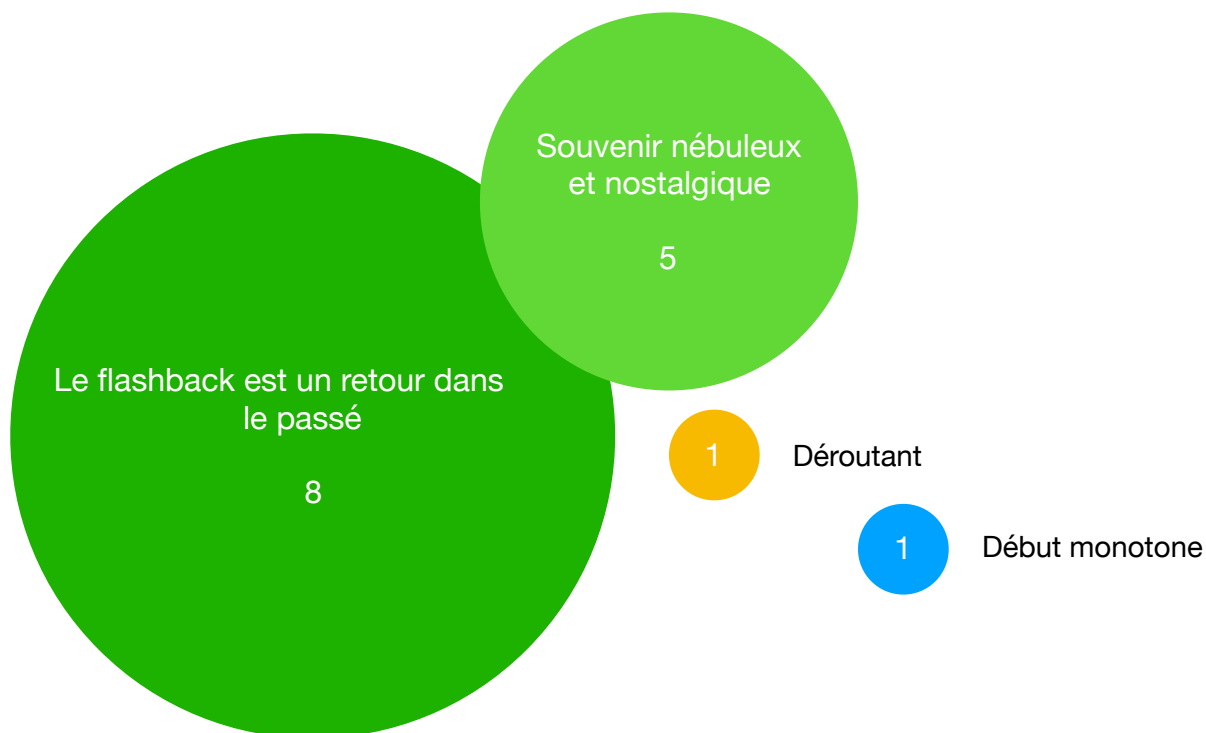


Figure 14 : Bulles pour **Compréhensible** de l'Extrait 2

La majorité des sujets ont compris ce qu'était cette transition : un retour dans le passé du vieil homme. D'autres ont commenté l'aspect nébuleux et nostalgique ressenti, en termes d'émotion.

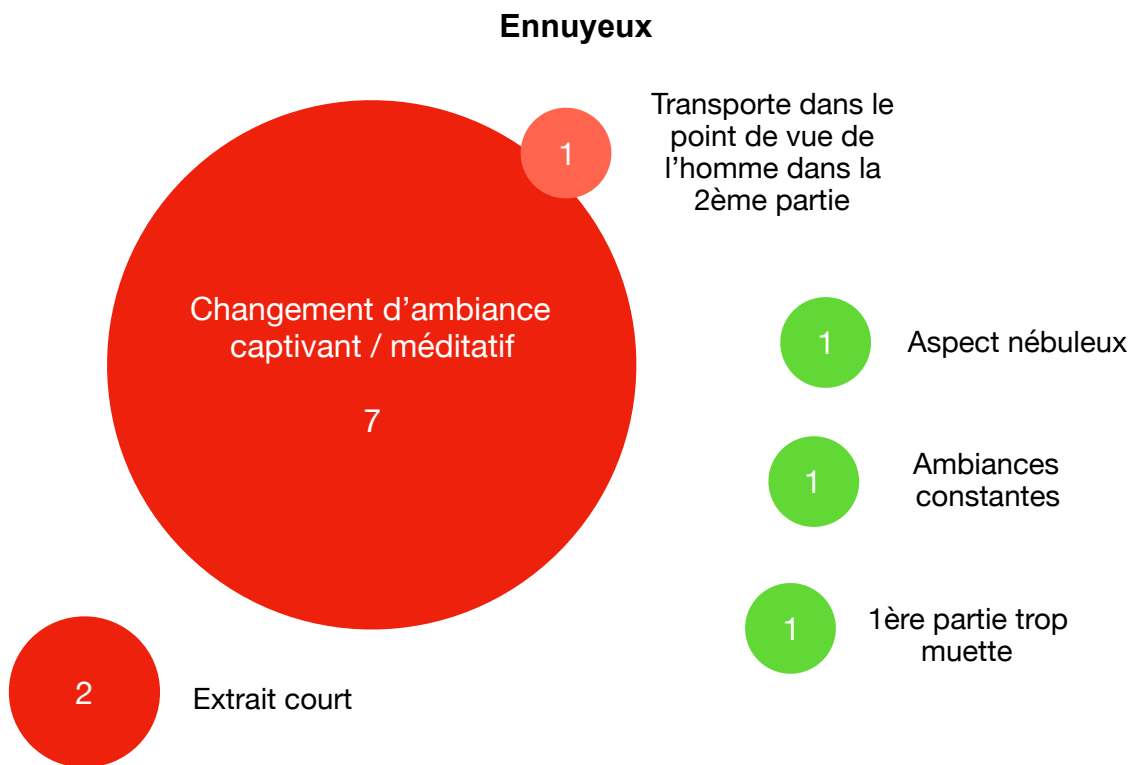


Figure 15 : Bulles pour **Ennuyeux** de l'Extrait 2

La raison principale du peu d'ennui manifesté cette fois-ci est clairement l'aspect captivant de la transition qui porte à la rêverie et à la réflexion. Le fait que l'extrait est court revient une nouvelle fois.

Extrait 3

Passons à l'Extrait suivant.

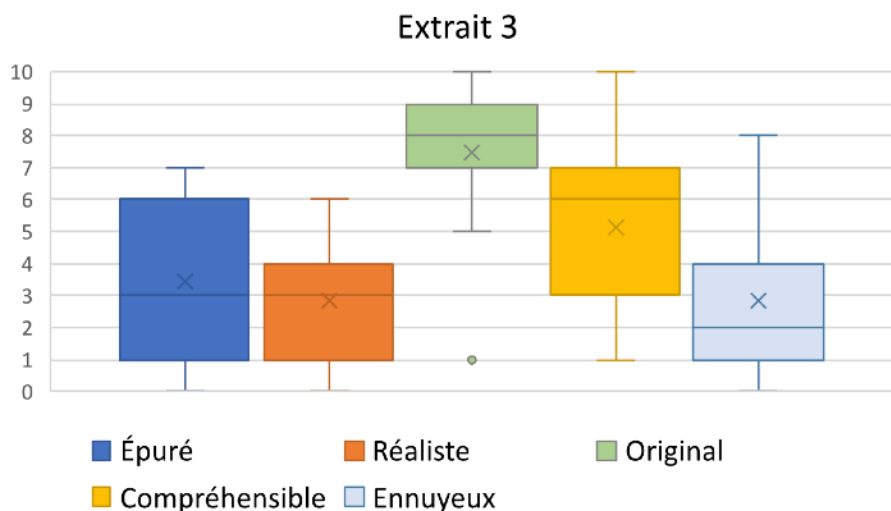


Figure 16 : Boîte à moustache pour l'Extrait 3

Les notes restes éparses pour « Épuré », mais tendent tout de même à dire que l'Extrait 3 est moins épuré que l'Extrait 1. Les notes sont plus concentrées pour les autres termes. L'extrait est peu réaliste, peu ennuyeux et très original. Cependant, il a été moyennement compris avec une moyenne à 5.

Poursuivons avec les mots.

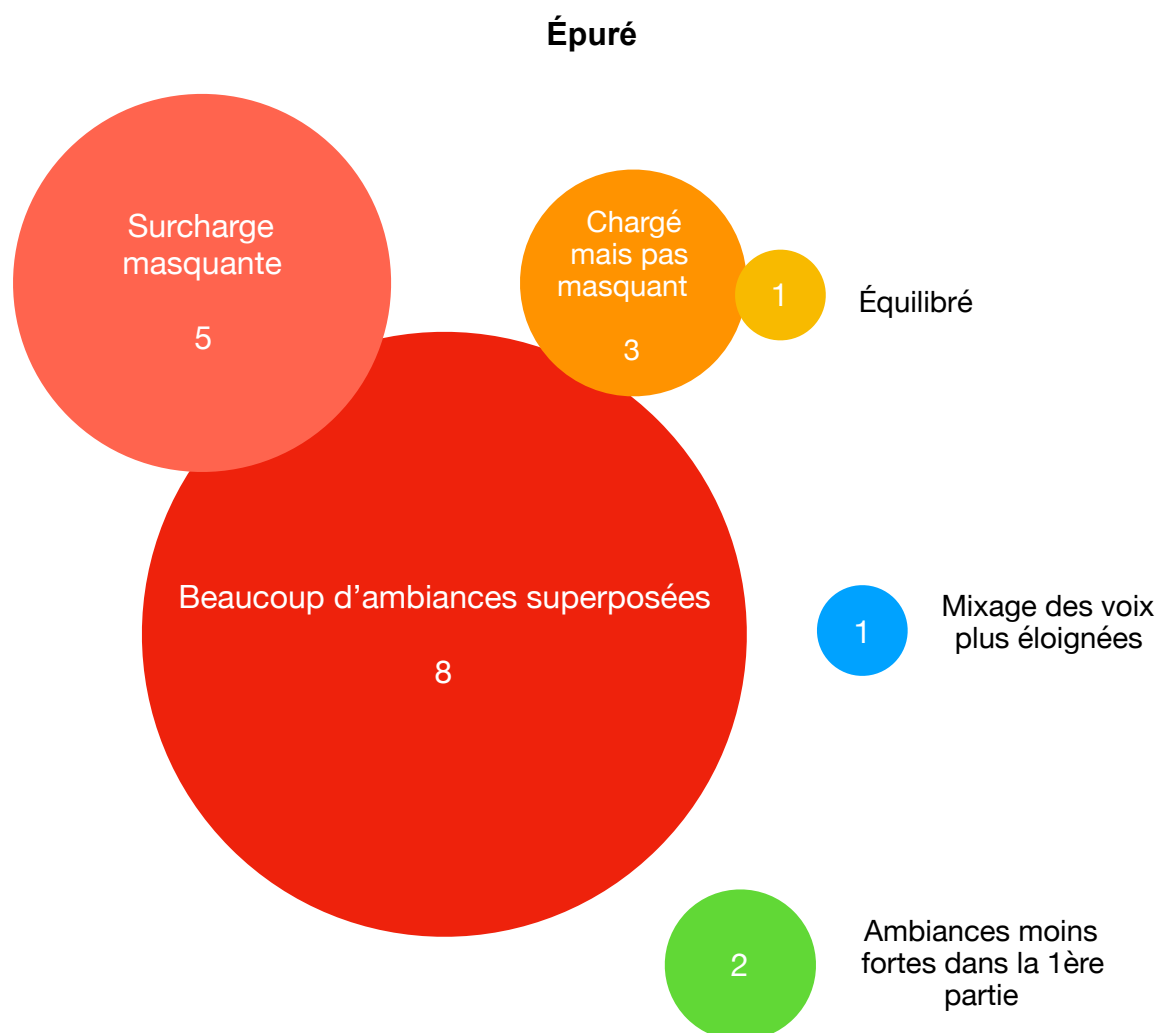


Figure 17 : Bulles pour **Épuré** de l'Extrait 3

La superposition des multiples ambiances justifie l'aspect peu épuré de l'extrait. La plupart les considèrent comme masquantes, mais d'autres ne partagent pas cet avis. Notons tout de même que certain.e.s ont trouvé les ambiances de la première partie moins fortes alors qu'il s'agit de la partie de l'extrait qui n'a pas été modifiée. Nous supposons que l'effet de contraste avec la superposition chargée des ambiances qui arrivent ensuite est la cause de cette perception.

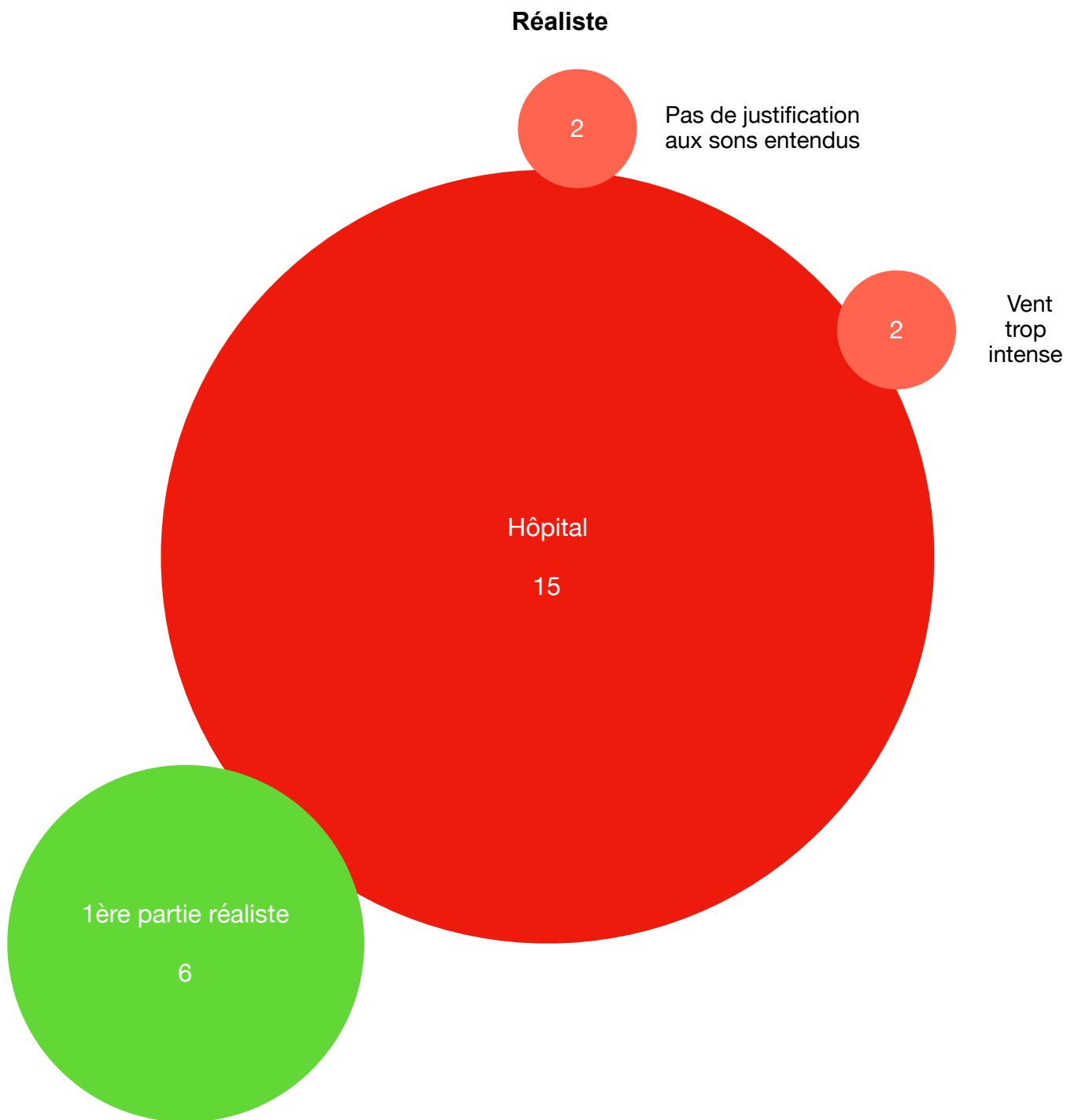


Figure 18 : Bulles pour **Réaliste** de l'Extrait 3

La partie remontée dans l'hôpital est manifestement la raison qui a mené à considérer l'extrait comme non réaliste. Des commentaires ont émergé sur la première partie de l'extrait qui est qualifiée de réaliste, alors qu'elle n'était pas tant notifiée comme telle lors du visionnage de l'Extrait 1. Cela doit venir une fois encore d'un effet de contraste provoqué par l'effet de dissonance introduit sur la deuxième partie de l'extrait 3.

Original



Figure 19 : Bulles pour **Original** de l'Extrait 3

L'aspect inattendu de l'arrivée du vent, puis de la jungle et des aboiements, car a priori rien ne les justifiait visuellement, est un critère d'originalité. Le fait qu'il n'y ait pas de lien explicatif entre le son et l'image l'est pour 1 personne. Néanmoins, ce mot a été relativement peu commenté, nous ne pouvons donc pas en retirer davantage.

Compréhensible



Figure 20 : Bulles pour **Compréhensible** de l'Extrait 3

Cette fois-ci, l'extrait dissonant a été moins compris. Les sujets n'ont pas trouvé de justification à l'arrivée des sons que nous avons montés. Bien qu'ils aient trouvé cela original, ils n'ont pas compris le sens de la dissonance. Pour autant, ils ont trouvé cela

malgré tout intéressant, questionnant. Une petite part d'entre eux.elles a trouvé que les ambiances montées permettent de mieux comprendre la narration et la pensée de Pilar.

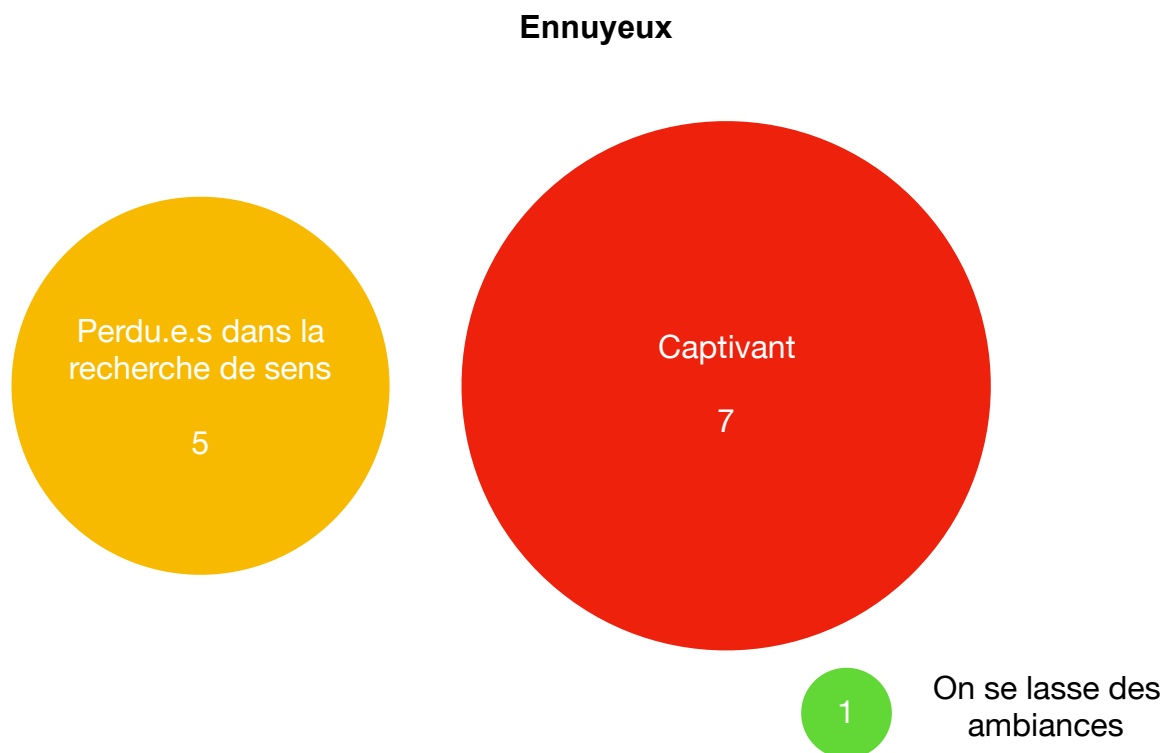


Figure 21 : Bulles pour **Ennuyeux** de l'Extrait 3

La dissonance reste quelque chose de captivant, mais pour cet extrait plus de personnes ont été perdues pendant l'extrait en essayant de trouver du sens ou une intention à une dissonance qui n'en avait pas forcément.

Extrait 4

Terminons avec l'Extrait 4.

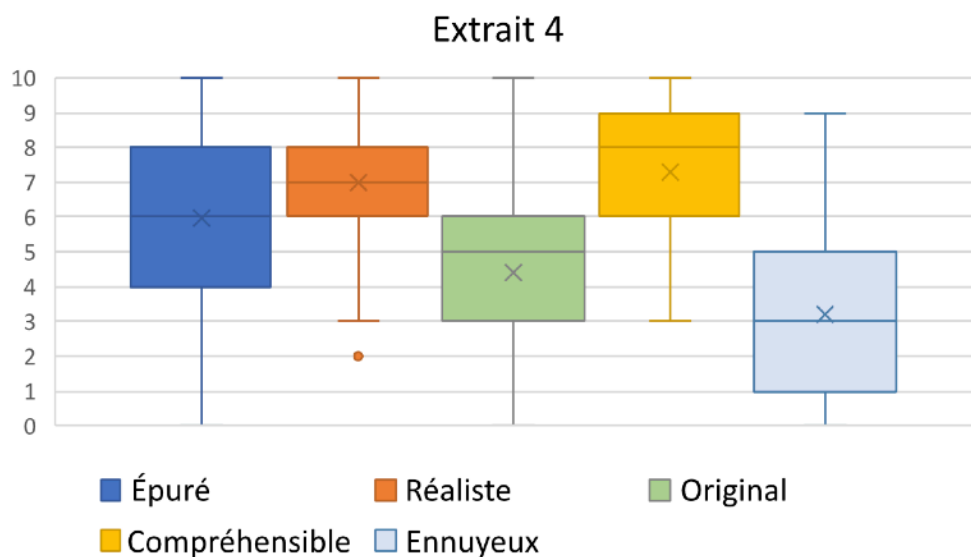


Figure 22 : Boîte à moustache pour l'Extrait 4

Comme pour l'Extrait 1, les données sont moins tranchées que pour les deux autres extraits. À part l'aspect réaliste de l'extrait qui rassemble les notes. L'extrait est plutôt bien compris et peu ennuyeux avec une moyenne et une médiane proche de 3.

Épuré

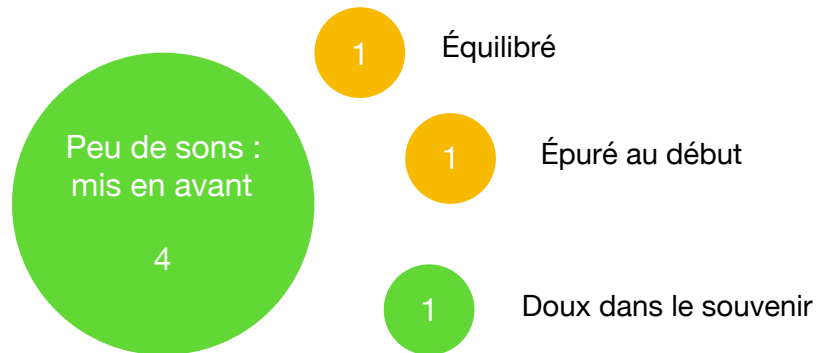


Figure 23 : Bulles pour **Épuré** de l'Extrait 4

Les arguments qui vont dans le sens de l'aspect épuré de l'extrait mettent en avant le fait qu'il y a peu de sons et que donc ceux-ci sont mis en avant. Or, dans cette version, nous n'avons rien retiré de la version présentée en extrait 2, si ce n'est l'ambiance de jungle sur le visage du vieil homme, remplacée par l'ambiance de centre commercial du début. Dans la deuxième partie de l'extrait, des bruitages sont ajoutés : crayon, âne qui respire, présence, carillon. Rien n'est retiré. L'ambiance seule donne donc une impression de flou plus importante. Dès lors que quelques bruitages ponctuels et précis sont ajoutés à elle, l'extrait paraît plus clair, les sons sont mis en avant, et l'ambiance mise en arrière. Elle paraît beaucoup plus discrète et moins identifiable.

Réaliste

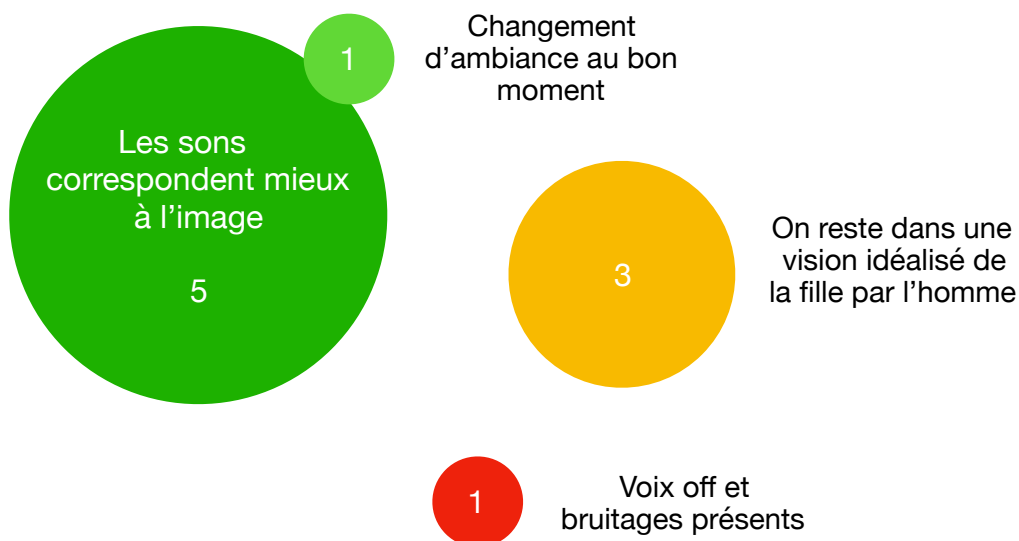


Figure 24 : Bulles pour **Réaliste** de l'Extrait 4

Les sujets ont trouvé que les sons correspondaient mieux à l'image et que cela jouait en faveur du réalisme. Une partie des sujets pense que l'extrait reste toujours dans une vision idéalisée de la fille par Gian Luca Ventura. Iels ont précisé que le carillon ajouté influe ce ressenti.

Original

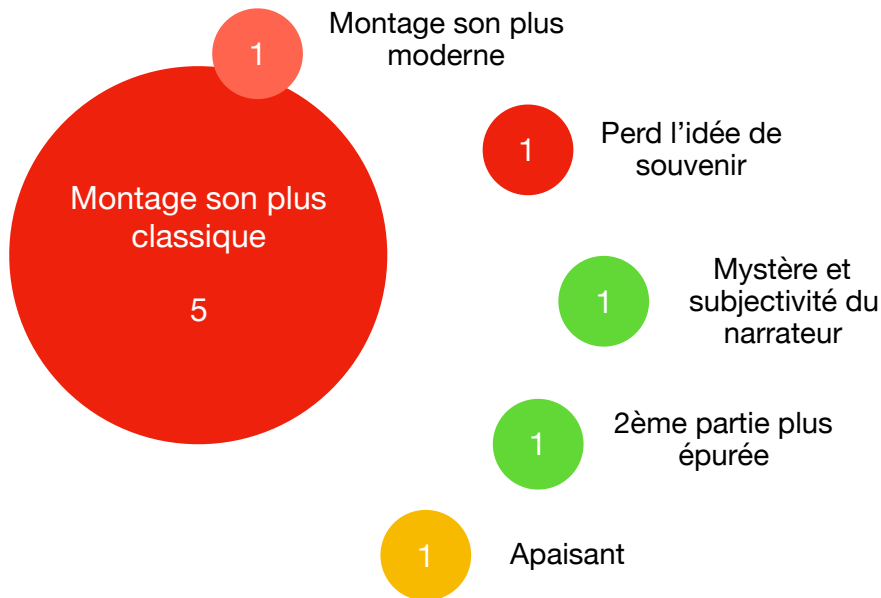


Figure 25 : Bulles pour **Original** de l'Extrait 4

Le montage son a été qualifié de plus « classique » et de plus moderne. Cette idée est défavorable à une certaine originalité.

Compréhensible

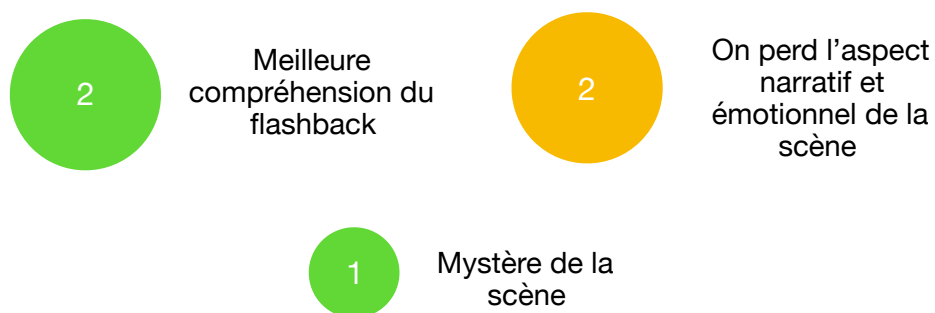


Figure 26 : Bulles pour **Compréhensible** de l'Extrait 4

Ce terme a été peu commenté. Le même nombre d'occurrences exprime toutefois, d'une part l'idée que l'on comprend mieux le flashback et d'autre part, que sans la dissonance, l'aspect narratif et émotionnel de la scène est perdu.

Ennuyeux

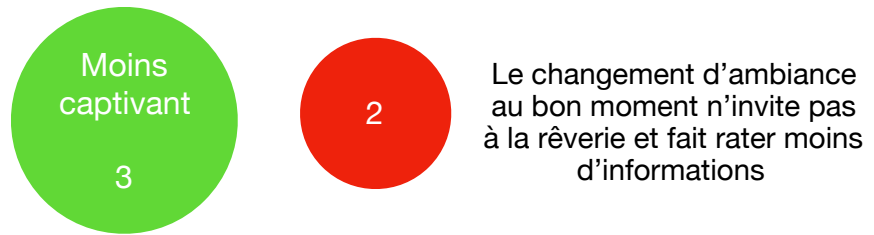


Figure 27 : Bulles pour **Ennuyeux** de l'Extrait 4

Ce dernier mot est également peu commenté. La remarque revenue le plus souvent est que l'extrait était moins captivant sans la dissonance. Pour d'autres, le changement d'ambiance « au bon moment » détourne moins l'attention de ce que la voix off raconte.

Afin de synthétiser ces remarques, nous avons réalisé des graphiques en forme de boîtes à moustaches mot par mot.

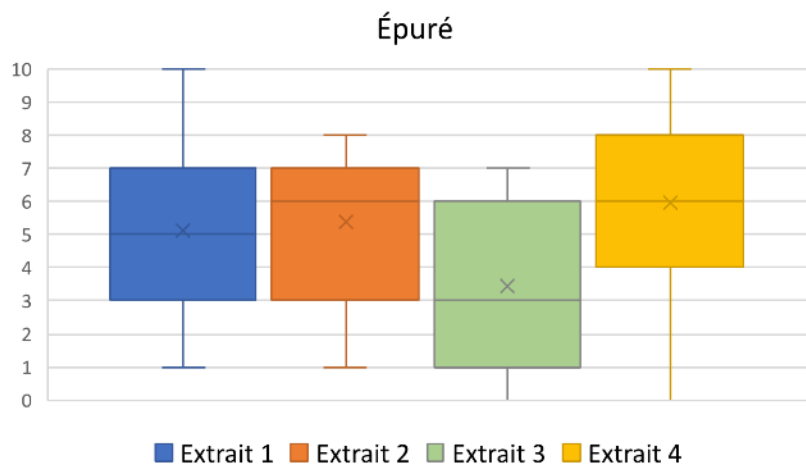


Figure 28 : Boîte à moustache pour le terme **Épuré**

Dans une comparaison directe des extraits, chacun d'eux étant scindés en deux esthétiques différentes, le terme « Épuré », si l'on ne va pas dans le détail des commentaires ne permet pas de différencier les extraits en fonction, selon s'ils contiennent une dissonance ou non.

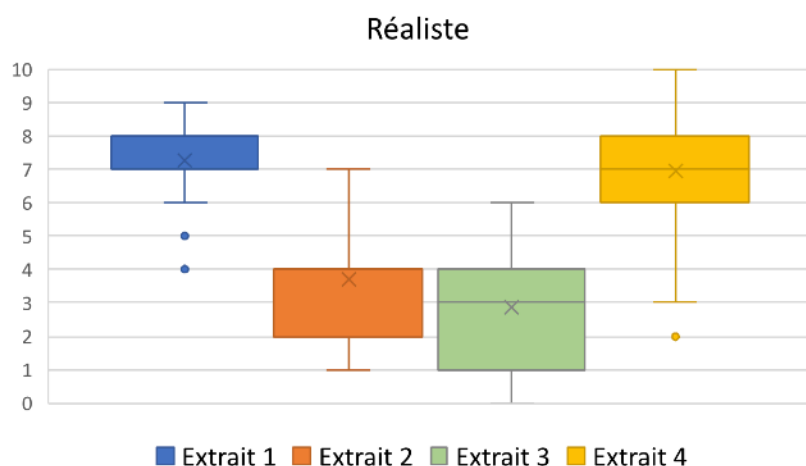


Figure 29 : Boîte à moustache pour le terme **Réaliste**

Il apparaît plus nettement que les extraits contenant des dissonances ont été perçus comme peu réalistes, et qu'au contraire, les extraits sans dissonances comme très réalistes.

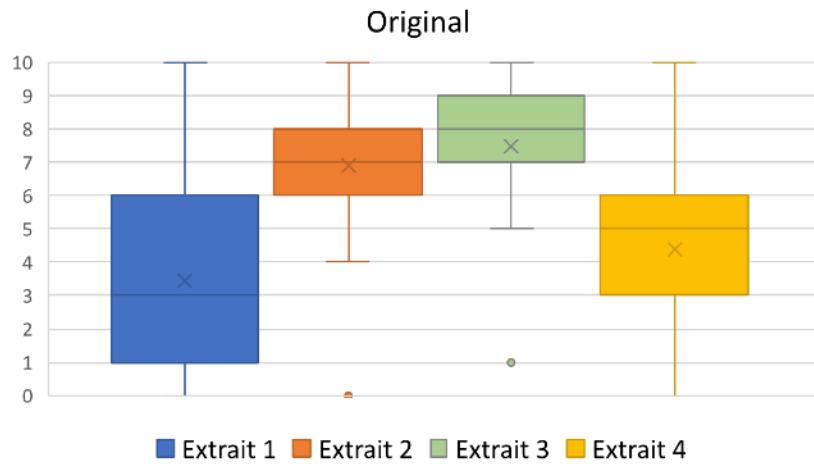


Figure 30 : Boîte à moustache pour le terme **Original**

Visiblement, les extraits avec dissonances ont été considérés plus originaux et les deux autres moins, bien que les notes soient moins radicales.

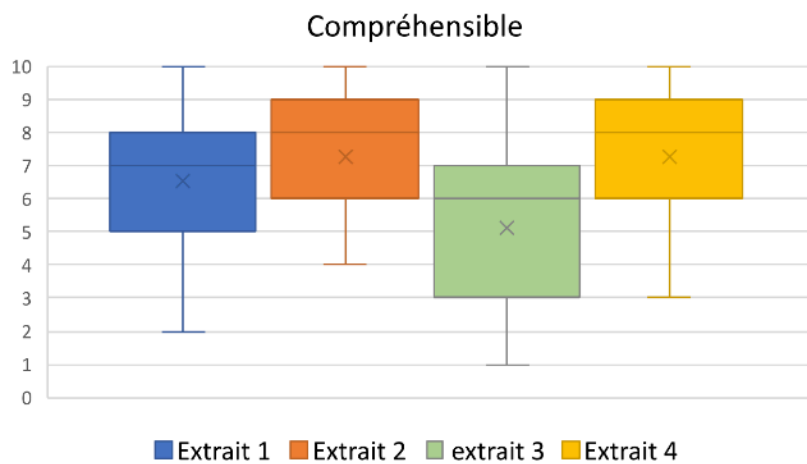


Figure 31 : Boîte à moustache pour le terme **Compréhensible**

Tous les extraits ont été plutôt bien compris. On note que l'extrait 3 l'est moyennement. Cela correspond bien aux occurrences relevées pour cet extrait.

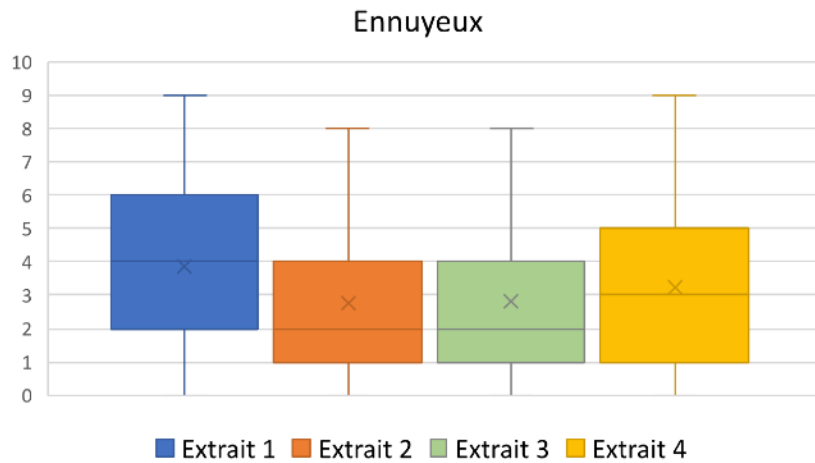


Figure 32 : Boîte à moustache pour le terme Ennuyeux

Les 4 extraits ont été considérés comme peu ennuyeux, en partie parce que les extraits étaient courts, comme cela a été indiqué dans les commentaires. Les avis sont un petit peu plus prononcés pour les extraits contenant des dissonances. Ils sont encore moins ennuyeux que les deux autres.

Au-delà de la notation de ces termes, nous avons demandé aux sujets de donner leur préférence entre les versions des deux extraits. Voici les résultats.

Préférences _ Extraits 1 et 3

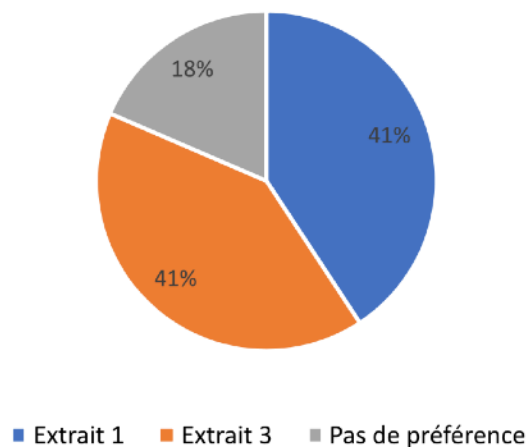


Figure 33 : Graphique à secteurs des préférences entre l'extrait 1 et l'extrait 3.

Les avis sont très partagés. La même proportion de sujets a préféré la version sans dissonance et la version avec dissonance. Presque une personne sur cinq n'a pas de préférence entre les deux propositions.

Préférences _ Extraits 2 et 4

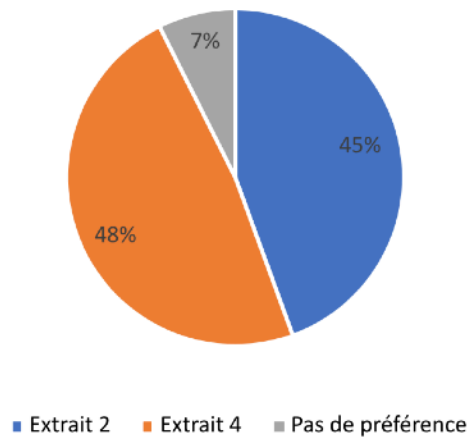


Figure 34 : Graphique à secteurs des préférences entre l'extrait 2 et l'extrait 4.

Les avis sont davantage scindés en deux parties. La part de sujets qui n'a pas de préférence entre les deux versions est plus faible. Avec 27 sujets, nous ne pouvons pas affirmer que la tendance se dirige vers la préférence de l'extrait 4, sans dissonance. Mais plutôt que les avis sont encore une fois partagés en deux.

Afin de mieux connaître la répartition des préférences, nous avons regardé si les sujets préféraient les deux extraits dissonants ou les deux extraits non dissonants ou si cela dépend seulement des extraits en eux-mêmes.

Associations de préférences

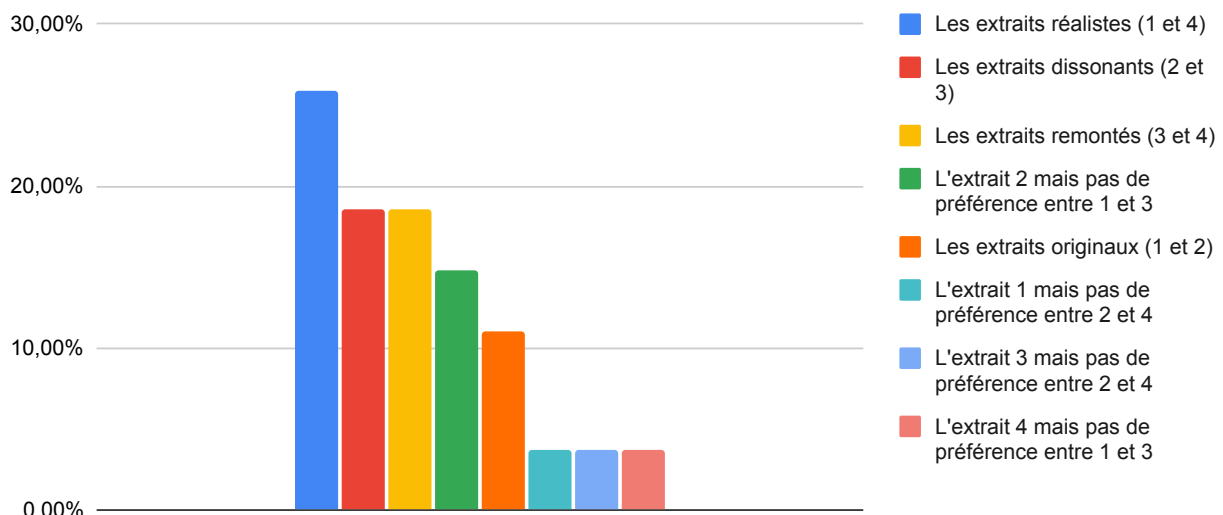


Figure 35 : Graphique en colonnes des associations de préférences

La plus grande partie des sujets a préféré ou bien les deux extraits réalistes (25% des sujets), ou bien les deux extraits dissonants (19% des sujets). La troisième plus grande proportion qui apparaît (19% des sujets) est la préférence de l'extrait 3 avec une dissonance très progressive, et de l'extrait 4, réaliste, les versions que nous avons

réalisées. Puis, en 4ème position (15% des sujets), une préférence de l'extrait 2, mais pas de préférence entre le 1 et le 3. Ainsi, la dissonance recréée dans l'extrait 3 porte à des avis moins défavorables et tranchés que la dissonance originale plus brutale qui est présente dans l'extrait 2. Il semblerait que les préférences soient liées à des habitudes, nous allons approfondir cette idée.

Les sujets ont également commenté les raisons de leurs préférences. Cette fois-ci nous avons résumé et rassemblé les occurrences dans le tableau que voici :

Extrait 1	Extrait 3 trop artificiel , ne sert pas la narration	4	Je suis un.e classique / préfère réalisme	2				
Extrait 3	Dissonance captivante	5	Dissonances offrent diverses lectures possibles	3	Pas compréhensible mais plus d' émotion	3	On comprend mieux que l'extrait 1	1
Extrait 2	Dissonance captivante	5	Plus clair dans intention et narration	3	Plus d' émotions	3	Passage Voix-In à Voix Off mieux appréciée	1
Extrait 4	Plus épuré et réaliste	6	J'ai aussi bien aimé Extrait 2	3	Moins perturbant	2		

Tableau 3 : Résumé des commentaires sur les préférences des extraits

Les commentaires sont rassemblés en face de l'extrait préféré qui leur correspondait. Le nombre de fois que ce commentaire a été donné est visible par le chiffre situé à droite du commentaire. Les extraits avec les couleurs vives sont les extraits avec des dissonances, et les extraits avec des couleurs pâles sont les plus réalistes.

Il en résulte qu'en effet les extraits dissonants sont **captivants** et provoquent plus **d'émotions**. Pour l'extrait 2 (version originale), les intentions ont été **comprises**. Tandis que pour l'extrait 3 (remonté), la dissonance n'a pas toujours été comprise. Ou alors elle offrait de multiples lectures possibles de l'extrait. Mais les facteurs **émotion** et **captivant**, malgré l'incompréhension de sens, ont poussé une partie des sujets à préférer cet extrait plutôt que l'extrait 1. Cela n'est pas le cas de 4 autres personnes pour qui le fait de ne pas comprendre le sens de la dissonance les a mené.e.s à la préférence de la version originale.

Quant à l'extrait 4, ce dernier est considéré comme plus épuré et réaliste alors que, rappelons-le, nous n'avons fait qu'ajouter des sons, ce qui devrait avoir chargé davantage la bande son. La dissonance présente dans l'extrait original 2 est considérée comme perturbante car elle surgit dans un champ contre champ. Cet aspect donne l'avantage à la l'extrait 4, plus réaliste. Mais pour 3 sujets, la préférence a été celle de l'extrait 4 bien que ceux.elles-ci ont également apprécié l'extrait 2.

Parmi les détails des commentaires, l'idée de montage son « classique », « normal », « réaliste », que nous avons synthétisée dans le tableau, est un point important pour une partie non négligeable des spectateur.rice.s qui préfèrent voir et entendre ce type de productions cinématographiques.

Au vu de la répartition égalitaire des préférences entre les extraits comportant des dissonances et ceux n'en comportant pas (cf. figure 33 et 34), nous pouvons conclure qu'une moitié des spectateur.rice.s est ouverte à des propositions sonores nouvelles et décalées, mais qu'une autre moitié préfère lorsque le son reste dans une certaine cohérence avec l'image, et qu'il maintient un lien réaliste avec l'image.

4.4. Bilan et discussions

Cette expérience a permis de mettre en avant que les dissonances, lorsqu'elles sont très visibles, comme cela est le cas dans l'expérience, sont captivantes, intéressantes et impliquent mieux les spectateur.rice.s, dans le film qui cherche à donner du sens à cette scission entre le son et l'image. Ces associations entre l'image et le son sont perçues comme originales (« que je n'ai pas l'habitude de voir et d'entendre », il s'agit de la définition donnée à ce terme dans le questionnaire distribué aux sujets).

Ce n'est cependant pas forcément l'originalité ou la réflexion durant une séquence que recherchent les spectateur.rice.s puisque pour une moitié d'entre eux.elles le fait de devoir chercher du sens les sort du film, leur fait rater quelques informations de discours, et cela est trop important pour eux.elles. Iels préfèrent donc quand l'ambiance ne détourne pas l'attention et que l'histoire est comprise grâce aux dialogues et à la voix off.

Cela n'est pas vrai pour l'autre moitié qui préfère être impliquée, être portée à la rêverie quitte à rater quelques informations données par les voix, chercher du sens, en trouver ou non. Par ailleurs, avec les extraits dissonants, il est revenu plusieurs fois l'idée de subjectivité des personnages, de mieux comprendre le regard et les points de vue de ceux-ci grâce aux ambiances. Ainsi, même s'ils ne comprennent pas forcément le sens de la dissonance, cela est associé à l'état d'esprit intérieur et non explicite d'un des personnages. Pour cette partie du public, il n'est pas si important de comprendre le sens de la dissonance tant qu'une sensation est ressentie.

Il s'agirait donc d'une question d'envie, d'habitude d'écoute, d'ouverture d'esprit, de goût. Comme le disait Vasco Pimentel « La plupart de ces décalages dont tu parles ne sont des décalages que parce qu'il y a une habitude de calage. Donc supposons que le décalage devienne norme absolue. À partir de là, ce qui va te faire "wouah" c'est quand c'est calé »¹⁹. Pour le moment, la norme majoritaire est tournée vers un son cohérent avec l'image, mais une moitié des sujets est prête à accueillir ces décalages moins « normaux ».

Tout cela donne donc de l'espoir, une envie à l'avenir de travailler davantage de façon concrète et pratique sur les dissonances entre l'ambiance et l'image.

Nous devons notifier cependant que les sujets se sont préparé.e.s mentalement à participer à un test d'écoute. Cela les a probablement mis.e.s dans un état de concentration plus élevé que lors d'un visionnage de film qui se fait pour le plaisir. Iels ont donc particulièrement porté leur attention sur les détails. Cela les éloigne d'une écoute qui serait celle d'un film de deux heures.

¹⁹ Extrait de l'entretien réalisé avec le directeur du son, monteur et mixeur son Vasco Pimentel le 10.03.2022 en visioconférence.

Nous n'avons traité que deux types de dissonances particulièrement remarquables tandis que d'autres, plus subtiles, ont été citées dans notre écrit. Mais nous ne voulions pas prendre le risque qu'une dissonance trop subtile ne soit pas entendue et donc qualifiée, commentée. Aussi, ni les sujets, ni nous n'avions le temps de procéder à des écoutes d'une dizaine d'extraits qui auraient amené des dissonances plus variées, donc à des résultats plus représentatifs sur la perception de ces diverses dissonances.

Les commentaires n'étaient pas rendus explicitement obligatoires. Il en résulte que certains mots ont été peu commentés. Il est donc difficile de tirer des conclusions valables quant à la perception globale d'un extrait sur ces critères-là. D'un autre côté, le fait que certains des mots, de certains des extraits aient été peu commentés est assez révélateur de l'intérêt porté par les sujets. Certains termes comme « Original », ou « Réaliste » ont mobilisé davantage les esprits sur les commentaires et ont davantage mené à la discussion. Nous avons également pu voir quels termes étaient plus difficiles à commenter ou avaient un intérêt moindre à être commentés puisqu'une note suffisait pour traduire la pensée des sujets. C'est le cas du terme « Ennuyeux », par exemple.

Un des biais revenu plusieurs fois est le format court des extraits. Cet aspect rend le terme « Ennuyeux » moins pertinent, et nous n'avions pas mesuré cela avant la réalisation des tests. En effet, deux minutes à l'échelle d'un film de deux heures est très court. Il fallait trouver un compromis, les sujets avaient difficilement plus de 30 minutes à accorder au test et des extraits plus longs auraient compliqué la notation des termes, puisque les éléments auraient été plus variés au sein même d'un extrait. Le fait que les extraits comportaient deux séquences différentes en termes de son a déjà posé quelques difficultés aux sujets pour la notation de certains de nos termes. Dans ces circonstances, les notes se rapprochent de 5 avec des commentaires qui précisent que la première séquence est plus réaliste que la seconde par exemple. De plus, avec des extraits plus longs, la dissonance aurait potentiellement été noyée et oubliée. Car bien que nous n'ayons jamais précisé le thème de ce mémoire avant les écoutes afin de ne pas donner d'indices évidents sur ce que les sujets devaient analyser, évaluer, caractériser, nous voulions que les mesures ciblent ces dissonances.

Par ailleurs, il serait à l'avenir peut-être pertinent de faire deux groupes de sujets. Le premier groupe visionnerait A_0 et B_0 et le second groupe A_1 et B_1 . Cela permettrait d'éviter l'impact des comparaisons possibles entre les extraits. Car, bien que l'importance des comparaisons ait été amoindrie par l'ordre de diffusion des extraits, elle existe encore. Nous n'avions pas assez de sujets à notre disposition pour réaliser ce type d'expérience.

Conclusion

Contributions :

Les dissonances audiovisuelles entre les ambiances sonores et l'image sont d'une grande diversité et n'ont pas de forme arrêtée. Pourtant, elles sont encore rares dans le cinéma d'aujourd'hui. La tendance actuelle d'un cinéma bavard, ainsi que cette habitude persistante de l'usage des musiques depuis le début du cinéma comme vecteur d'émotions, sont les causes principales de l'amointrissement de l'importance des ambiances dans les films. La condition première nécessaire à l'existence d'une dissonance entre une ambiance et l'image, est l'existence même d'une telle ambiance.

Cette étude a cherché à comprendre pourquoi les dissonances sont si peu présentes et remarquables dans les films. L'objectif a été de leur donner une place, de signifier leur intérêt pour la narration d'un film, ainsi que la valorisation du spectateur. Ce que cela produit en l'impliquant davantage dans la lecture du film. Par ailleurs, les études et les réflexions de plus en plus nombreuses au sujet des ambiances donnent un espoir quant à l'importance grandissante que les celles-ci peuvent prendre dans la narration. Les discussions menées avec des professionnels confirment cela. En confrontant ces personnes à la question des dissonances, j'ai compris l'idée qu'il est possible de créer ces dissonances, de les tester. Rien, hormis le manque de temps, le manque de questionnement personnel et les cloisons que sont les habitudes intériorisées, n'empêche de prendre des libertés avec les ambiances quand elles ont la place et une raison d'exister.

Une étude plus pratique a été menée auprès d'un public qui a visionné des extraits avec des dissonances et d'autres sans. Les résultats de ces écoutes montrent qu'une moitié des spectateurs préfère les extraits dissonants et l'autre moitié les extraits non dissonants. D'après une partie des commentaires recueillis, ces préférences seraient liées à des habitudes d'écoute et à une envie ou non d'accueillir de nouvelles esthétiques peu connues, ainsi que l'envie ou non d'être actif dans le visionnage d'un film.

Limitations :

J'ai réalisé peu d'entretiens de professionnels officiels, principalement parce que j'ai été mis en garde contre le temps que ces entretiens et leurs analyses prenaient. De plus, j'aurais pu prendre un temps supplémentaire au préalable, afin d'étudier cette méthode d'entretien et d'analyse rigoureuse. Ces entretiens m'auraient permis de faire émerger un état des pratiques actuelles plus précis concernant le montage son et le mixage des dissonances audiovisuelles. Je souhaitais également m'intéresser de façon concrète à la réception par un public de ces dissonances, le choix de mener ces études m'a semblé tout aussi pertinent. Par ailleurs, j'ai réalisé divers entretiens informels avec des professionnels, que je n'ai pas pu retranscrire et utiliser comme tels, mais qui ont grandement nourri mes réflexions personnelles.

L'expérience d'écoutes proposée a été réalisée à une période où peu d'élèves étaient présents à l'école, ce qui a considérablement réduit le nombre de sujets disponibles. Par ailleurs, comme les écoutes portaient sur des extraits d'un film produit, il m'était impossible d'élargir le nombre de sujets en proposant une diffusion sur internet.

Peut-être qu'un plus grand nombre de sujets aurait permis de vérifier que les tendances amorcées sont justifiées et aurait permis de mettre en avant les faiblesses des extraits en deux parties. De plus, la pertinence plus ou moins élevée de certains des termes gardés dans le questionnaire aurait pu être établie.

Une meilleure maîtrise des différentes méthodes expérimentales, d'entretiens et d'analyses aurait facilité le travail et aurait permis de mener mon travail avec plus d'aisance, mais surtout plus de précision et de rigueur.

Perspectives :

Une classification des dissonances répertoriées a été amorcée. Il serait intéressant d'approfondir, de modifier et d'adapter cette classification en apportant de nombreux autres exemples de films et de séquences comportant ces types de dissonances.

La partie « entretiens de professionnel.le.s » pourrait être réalisée entièrement. Cela permettrait de voir si la question des dissonances entre les ambiances et l'image est une esthétique qui leur évoque des choses, qu'ils aiment traiter, souvent ou non, et qu'eux.elles nous disent pourquoi cette question des dissonances ne se pose pas tant que cela durant leur travail. Cela permettrait de mettre en avant la problématique des conditions de travail avec des temps de montage son et de mixage de plus en plus courts, avec de moins en moins de communication entre les corps de métier... Des problématiques qui mènent à des mixages qui vont à l'essentiel et qui traitent en premier les voix. Il s'agit de questions soulevées dans les discussions informelles et les lectures réalisées, mais que je n'ai pas insérées pleinement dans cet écrit.

Le temps de travail de plus en plus court reste un élément dont je n'ai pas mesuré l'impact quant à l'importance donnée aux ambiances dans les films. D'un côté, il ressort que, plus le montage son est rapide, plus il est fait de façon automatique et moins il a de temps pour explorer de nouvelles esthétiques. D'un autre côté, cette contrainte de temps pourrait être un atout qui permettrait aux monteur.euse.s son d'aller à l'essentiel de la narration, de moins cumuler les pistes d'ambiances et de les choisir davantage pour ce qu'elles signifient et pour les émotions qu'elles suscitent avec moins de crainte que cela puisse être perturbant.

Une question que je n'ai pas réellement abordée est celle du rapport de l'ambiance sonore au format de l'image. Il serait intéressant de voir à quel point le format de l'image conditionne la place et la spatialisation des ambiances. Peut-être qu'avec des cadres comme le 4:3, les ambiances paraissent plus rapidement dissonantes si elles ne sont pas monophoniques. Peut-être que ce format visuel serré dont nous avons moins l'habitude permettrait au contraire de faire diverger les ambiances plus aisément du cadre visuel, qui donne moins d'indices qu'un cadre plus large.

Comme le disait Marguerite Duras :

Je veux faire ce qu'il me plaît au cinéma, c'est à prendre ou à laisser. Le spectateur qui veut suivre ce que je fais a besoin d'aller à sa perte. C'est-à-dire de délaisser ses habitudes, des habitudes inculquées par des décennies de cinéma commercial et

américain et hollywoodien. Il a besoin de laisser ses habitudes quelque part. S'il ne le fait pas, il sort.²⁰

J'espère pouvoir suivre cette ligne directrice, travailler à l'avenir sur des films aux esthétiques moins communes, faire passer des émotions davantage par le travail des ambiances que celui des dialogues et des musiques malgré les enjeux économiques et culturels qui pèsent sur le cinéma.

²⁰ Extrait issu de *Les effrontées : le cinéma au féminin. Où sont les femmes ?* de Selma Schnabel, 2022

Bibliographie

- **ADJIMAN Rémi.** *Approche sémio-pragmatique en réception et production des sons au cinéma : Interpréter et qualifier les ambiances sonores cinématographiques.* Mémoire d'habilitation à diriger des recherches en Sciences de l'Information et de la Communication. Université Aix-Marseille, 2019, 230 p.
- **ADJIMAN Rémi.** *Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction.* Communications, 2018/1 (n° 102), pages 137 à 151.
- **ALEXANDROFF, EISENSTEIN, POUDOVKINE.** *Manifeste sur le devenir du cinéma sonore.* 1928.
- **BAILBLÉ Claude.** *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma.* Thèse de doctorat, dir. É. Couchot, université de Paris 8, 1999.
- **BERNARD Rémi.** *Musique et ambiance sonore dans les films de fiction : formes et fonctions de l'ambiances sonore et narrative.* Mémoire de master professionnel en Sciences de l'ingénieur [physics]. Aubagne : SATIS, Université Aix-Marseille, 2016, 43 p. Dumas-01357218
- **BRESSON Robert.** *Notes sur le cinématographe.* Collection Folio, Gallimard, 1975, 139p
- **BREY Iris.** *Le regard féminin - une révolution à l'écran.* De L'olivier Eds. 2020, 252p
- **BRUNET Sophie et JURGENSON Albert.** *Pratique du montage.* Le bord de l'eau, Cine-Politique, 1990, pp204.
- **BRZUSTOWSKI Thomas.** *Information muette, information aveugle : ubiquité perceptive chez le spectateur de cinéma.* Mémoire de fin d'études, École nationale supérieure Louis-Lumière, spécialité son 2017.
- **CAMPAN Véronique.** *L'écoute filmique, Echo du son en image.* Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1999, 156 p.
- **CARI Laure-Anne.** *Les Noirs dans le cinéma américain: des stéréotypes raciaux à la représentation d'une véritable identité.* Sciences de l'Homme et Société. 2014. dumas-01096677.
- **CHION Michel.** *L'audio-vision.* Paris. Armand-Colin, 1990, 186 p.
- **DENIZART Jean-Michel.** *L'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche et de la sélection des sons : une approche communicationnelle et cognitive.* Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur, discipline : études cinématographiques, Aix-Marseille-Université, école doctorale 354 « Langues, Lettres et Arts » Faculté des Arts, Lettres, Langues et Laboratoire Perception, Représentations, Image, Son, Musique FRE n°2006 (AMU/CNRS), 2017.
- **DESHAYS Daniel.** *Entendre le cinéma.* Éd Klincksieck, 2010.
- **DE VILLIER DE L'ISLE-ADAM August.** *Nouveaux contes cruels et propos d'au-delà.* éd. Librairie Illustrée, Paris, France, 1888, 150p.
- **GOMES Miguel et NEYRAT Cyril.** *Au pied du mont Tabou, Le cinéma de Miguel Gomes.* Independencia Editions. 2012. 288p
- **JANOT Antoine.** *La dissonance audiovisuelle : au-delà du réalisme sonore.* Mémoire de fin d'études en Art et histoire de l'art. Paris : université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2013, 116 p. dumas-00942340
- **LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave.** *Préface de Notes sur le cinématographe.* Réédition Gallimard, 2010.
- **SCHAFER Raymond Murray.** *Le paysage sonore.* Paris, J-C Lattès, 1979, 388p.
- **SOURIAU Étienne.** *Vocabulaire d'esthétique.* Quadrige. Dicos poche. Ed. PUF, 2010, 1493p.

Articles

- **ADJIMAN Rémi et DENIZART Jean-Michel.** *Pour une sémiotique située : Variations sur le thème des intentions d'écoute portées sur les ambiances sonores.* 2017
- **ESQUENAZI Jean-Pierre.** *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation.* Paris, A. Colin. 2007
- **JULLIER Laurent.** *Précis d'analyse de la bande-son.* Armand Colin coll. Cinéma & Audiovisuel, 1995.
- **MARCEL Jean.** *Le son et le cinéma d'animation : pour une critique résonante.* Cité par Réal La Rochelle, *Écouter le cinéma*, Montréal, ed. Les 400 coups, p127, 2002
- **TARKOVSKI Andreï.** *Le Temps scellé.* éd. L'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, pp. 147-148.
- **SIMARD Myriam.** *Le son au cinéma, quelques repères.* CPD arts visuels DSDEN52 10 / 2014 source principale : DVD les cinq burlesques.
- **VON TRIER Lars et VINTERBERG Thomas.** *Vœu de chasteté du Dogme 95.* 1995.

Sites internet

- **LAROUSSE.** *Dictionnaire de la langue française.* URL : <https://www.larousse.fr>. Consulté le 2 février 2022.
- **LE ROBERT.** *Dico en ligne.* URL : <https://www.lerobert.com>. Consulté le 6 février 2022.
- **UNIFRANCE.** Formats audio et visuels des films analysés. URL : <https://www.unifrance.org>. Consulté le 23 mai 2022.

Conférences et interviews :

- Philippe Grivel, Nathalie Vidal, Nommés pour le César 2014 du Meilleur Son, pour *L'inconnu du lac*. URL : <https://vimeo.com/86772413>. Consulté le 20 avril 2021.
- **ANDRÉ RIGAUT LECTURE**, Par Road River Films, 2021. URL : <https://vimeo.com/510264298>.
- **DESHAYS Daniel.** *Sound and Gesture*, Keynote présenté au colloque international « Computer Music Multidisciplinary Research », Marseille, 18 octobre 2013.

Filmographie :

Films du XXI^e siècle :

- **ANDERSON Paul Thomas.** *Phantom Thread.* 2017
- **DEBORD Bernard.** *Le soleil et la Mort.* 2006
- **GOMES Miguel.** *La gueule que tu mérites.* 2004 / *Ce cher moi d'aout.* 2008 / *Tabou.* 2012
- **GUIRAUDIE Alain.** *L'inconnu du lac.* 2013
- **LEE Ang.** *Brokeback Mountain.* 2005
- **REICHARDT Kelly.** *Meek's Cutoff (La dernière piste).* 2011
- **SCHNABEL Selma.** *Les effrontées : le cinéma au féminin. Où sont les femmes ?.* Diffusé le 8 mai 2022 sur France 2
- **SMALSELJ Tina.** *Orpheus.* 2013

- **VON TRIER Lars.** *Antichrist*. 2009
- **ZHAO Chloé.** *Nomadland*. 2020

Films de la deuxième moitié du XX^e siècle :

- **AKERMAN Chantal.** *Letters Home*. 1986
- **ANTONIONI Michelangelo.** *Blow-Up*. 1966
- **BRESSON Robert.** *Pickpocket*. 1959
- **FELLINI Federico.** *Juliette des esprits*. 1975
- **MONTEIRO João César.** *Le dernier plongeur*. 1992
- **TATI Jacques.** *Mon Oncle*. 1958.
- **WENDERS Wim.** *Paris, Texas*. 1984

Bibliographie additionnelle

- **ADJIMAN Rémi.** *L'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique: une approche communicationnelle et cognitive*. Université de Montpellier 1, 2002, 457p.
- **ARANCIO François.** *Le son au cinéma*. Diplôme Professionnel Son 2ème année, EMC Malakoff, 2009
- **BAZIN André.** *Qu'est ce que le cinéma*. France. Editions du Cerf. Première édition en 1962, réédité en 1976 puis 1985 pour l'édition consultée, 372 p.
- **BAILBLÉ Claude.** *L'imagerie auditive*, in VOIR, 3 « L'ouïe », n° 30-31, Ligue Braille Belge, Bruxelles, nov. 2005, p. 24-25.
- **BALIBAR Lucien.** *La chaîne du son au cinéma et à la télévision : de la prise de son à la post-production*. Dunod, février 2015.
- **BILODEAU Daniel.** *La synchronisation interne dans le cinéma de S. M. Eisenstein*, études littéraires, 1988, article, 20(3), 61-74.
- **BONAMY Robert.** *Le fond sonore au cinéma*. Filigrane, n°2 (novembre), 2005.
- **CANOVILLE Christian.** *Dimension sonore au cinéma : variations imaginatives*. Media Morphose n°18, Armand Colin, octobre 2006
- **CHAVE Milène.** *Le mutisme au cinéma*. Mémoire de fin d'étude et de recherche, école Nationale Supérieure Louis-Lumière, Spécialité son, 2009.
- **DELEUZE Gilles.** *L'image-temps*. Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 351
- **DESLANDES Jeanne.** *Son et nouvelles technologies : de l'analogique au numérique*. Ciné-bulles, 11(1), pp44-45, 1991.
- **FANO Michel.** *Le son et le sens, dans Cinémas de la modernité : films, théories*. Paris, d. Klincksieck, 1981.
- **FRATICELLI Matthieu.** *Caractérisation des modifications à l'œuvre dans l'utilisation des ambiances de forêts au cinéma*. Mémoire de fin d'études, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, Spécialité son, 2019.
- **GRYSIK Antoni.** *Le rôle du son dans le récit cinématographique*. France. Lettres modernes Minard, coll. Etudes cinématographiques, 1984, 123 P.
- **MARTIN Marcel.** *Le langage cinématographique*. Première édition en 1995, réédition Cerf, 2001, 332 p.
- **MITRY Jean.** *Esthétique et psychologie du cinéma*. Première édition en 1963-1965, réédition Cerf, 2001, 528p.
- **NINEY François.** *L'épreuve du réel à l'écran*. Bruxelles, d. De Boeck Université , 2000.

- **REINER Gabrielle.** *Persistances, actualités et dynamiques du noir et blanc dans les arts filmiques (1990-2010)*. Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030045 . tel-01335834
- **TERRACOL Théo.** *Enjeux et spécificités de la collaboration professionnelle entre le directeur artistique et le chef d'orchestre*. Mémoire de fin de formation Supérieure aux métiers du son, FSMS, Paris, 2019.
- **WENDERS Wim.** *La vérité des images*. Traduction de Dominique Petit, Paris, d. L'Arche, 1992.
- **YEU Patrick.** *Le récit sonore. Du son analogique au son numérique*. In : Communications et langages, n°141, 3ème trimestre, 2004. Dossier : Son et Multimédia. Pp 7-17.

Sites internet

- **BAPTISTE Michel.** *Petite histoire du son au cinéma*. URL : <https://www.lasemaineduson.org/petite-histoire-du-son-au-cinema>. Consulté le 20 janvier 2022.
- **BARNIER Marin.** *Histoire du son au cinéma*. Cliclic, 2014. URL : <https://upopi.cliclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-son-au-cinema>, consulté le 15 février 2022.
- **BARRY Sarah.** *Entretien avec Miguel Gomes, un cinéaste sans « tabou »*. 29 octobre 2012. URL : <https://toutelaculture.com/cinema/entretien-avec-miguel-gomes-un-cineaste-sans-tabou/>. Consulté le 25 Novembre 2021.
- **CHION Michel.** *1.1.L'activité d'écoute selon Schaeffer*, 2004. URL http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.groccia_m&part=147167. Consulté le 10 janvier 2022.
- **DESHAYS Daniel.** *Paysage sonore, discontinu et oublié – par Daniel Deshays*. 29 août 2012. URL : <http://leblogdocumentaire.fr/paysage-sonore-discontinu-et-oublie-par-d-deshays/> . Consulté le 17 novembre 2021.
- **NANTEUIL Pierre-Louis de,** *Dictionnaire encyclopédique du son*, Paris : Dunod, 2008. URL : <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=304141>. Consulté le 14 janvier 2022.

Filmographie

- **COPPOLA Francis Ford.** *Apocalypse Now*. 1979
- **DES PALLIÈRES Arnaud.** *Michael Kohlhaas*. 2013
- **DOLAN Xavier.** *Laurence Anyways*. 2012
- **DURAS Marguerite.** *India Song*. 1979
- **GOMES Miguel.** *Décalcomanie*. 2002 / *Cantique des créatures*. 2006 / *Les milles et une nuits, volume 1: l'inquiet / Les milles et une nuits, volume 2 : le désolé / Les milles et une nuits, volume 3 : l'enchanté*. 2015.
- **GUIRAUDIE Alain.** *Viens je t'emmène*. 2022
- **KIESLOWSKI Krzysztof.** *Trois Couleurs : Rouge*. 1994
- **MANDICO Bertrand.** *Les garçons sauvages*. 2017
- **MUNIER Vincent et AMIGUET Marie.** *La panthère des neiges*. 2021
- **VAN DER KEUKEN Johan.** *Vers le Sud*. 1981

Annexes

Annexe 1 : Questionnaire en français et en anglais pour les entretiens menés avec des professionnels.le.s

Questionnaire en Français

PARCOURS

- Introduction de soi (métier, âge, nom, prénom, nationalité)
- Son parcours dans les métiers du son à l'image.

LE TOURNAGE (Uniquement que en français)

- A-t-iel vécu le passage entre prise de son magnétique et prise de son numérique de ces ambiances ?
- Si oui : Comment cela a changé sa pratique de la prise de son des ambiances ?
- Quelles sont les conditions de prise de son des ambiances ?
- Comment les réalisateur.rice.s sont-iels impliqué.e.s dans l'enregistrement des ambiances ?

POST PRODUCTION

- Quelle réception des ambiances prises au tournage lors du montage son et au mixage son est faite ?
 - À quel point utilisez-vous les ambiances tournées en sons seuls lors du tournage ?
 - À quel point ajoute-t-il des ambiances de sonothèques qui n'ont pas de lien avec le film ?
- Avez-vous vécu le passage de l'analogique au numérique en post production ?
- Qu'est ce que le numérique a changé en post production au traitement des ambiances ?

PLACE DES AMBIANCES

- Comment définit-iel l'ambiance d'une bande son d'un film ?
- Quel est le rôle des ambiances sonores au cinéma ?
- Quelle est sa place dans la bande son face aux dialogues et aux musiques ?
- Veut-on faire entendre les ambiances ?
- Qu'est ce qui, dans la mise en scène permet de donner une importance singulière aux ambiances ?

DISSONANCES :

- L'idée de dissonance entre ambiance et image lui parle-t-elle ?
- Quelle définition donnerait-il ?

- Quels types de dissonances, concernant les ambiances, peuvent exister ?
- Trouve-t-iel que les dissonances sont rares ?
 - Est-ce une question d'audace ?
- Quels films a-t-il en tête qui pourraient contenir des dissonances au niveau des ambiances ?

Questionnaire en Anglais

PARCOURS

- Can you introduce yourself ?
- Can you talk a little bit about your experience about working in the cinema industry as a sound mixer, or whatever you feel is relevant to say ?

POST PROD

- During sound editing and mixing, how do you get to know the ambient sounds / the atmosphere sounds (winds, birds, weather ...) that were recorded on set ?
 - (To that extend) Do you use ambient wild tracks recorded on set ?
 - Do you use and edit ambient sounds from sound libraries ?
- Have you experienced the transition from analog editing/mixing to digital in post production ?
- How has digital praxis changed ambient sound mixing/editing ?

PLACE DES AMBIANCES

- What is your definition of « ambience » inside a film soundtrack ?
- What is the role of ambient sounds in cinéma ?
- What is its place within the soundtrack in relation to the dialogues and musics ?
- Is there a will in making audiences notice ambient sound ?
- What is the film-making process that allows ambient sound to find a specific importance, and thus to be noticed by audiences ?

DISSONANCES :

- Are you familiar with the concept of mismatching ambience and image, or trying to make a dissonance appear between them?
- What definition would you give of cinematic dissonance between image and sound?
- What kind of dissonances can exist ?
- Do you think dissonances are a rare esthetic ?
 - Is it a lack of boldness that leads editors and directors to focus on a « logical » ambience editing instead of trying new ways of editing and mixing ambient sounds ?
- Could you give me some film example that would be made with some kind of dissonance between image and sound ambiances ?

Annexe 2 : Questionnaire pour les tests d'écoute

Âge :ans / Domaine d'études ou Métier :

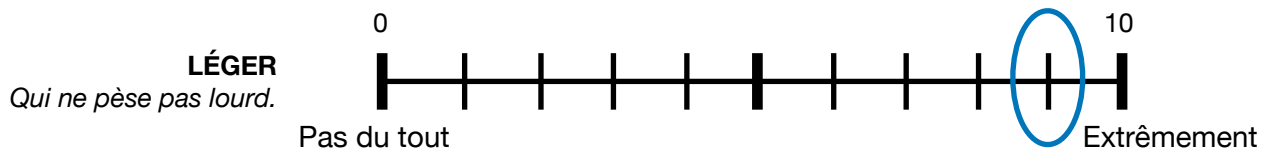
1 : Vous considérez-vous comme une personne habituellement attentive au son des films que vous voyez ?

- Oui
- Non
- Parfois

2 : Vous allez voir 2 versions de 2 extraits d'un même film. Soit 4 extraits. Ils durent entre 1min30 et 2min. Vous pouvez prendre connaissance des différents termes présentés avec chaque échelle avant le visionnage. Les termes sont les mêmes pour les 4 extraits. Après le visionnage de chaque extrait, vous devrez entourer une des marques des échelles proposées, 0 étant le minimum d'intensité, 10 le maximum. En italique, sous le terme évalué, nous vous proposons une définition afin de préciser le sens de ce mot.

Vous bénéficiez également d'un espace de commentaire **si vous souhaitez** préciser l'élément audio ou visuel qui vous a mené à cette note.

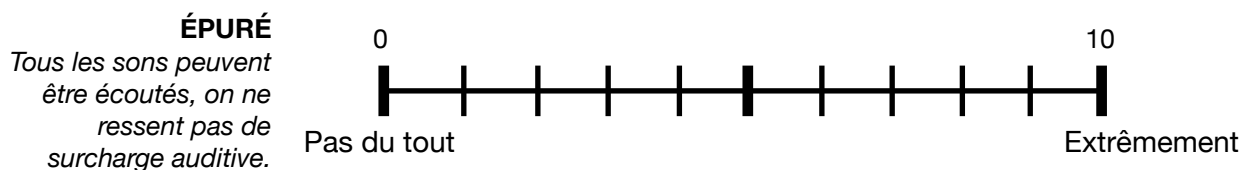
Exemple n'ayant pas de lien avec les extraits montrés :



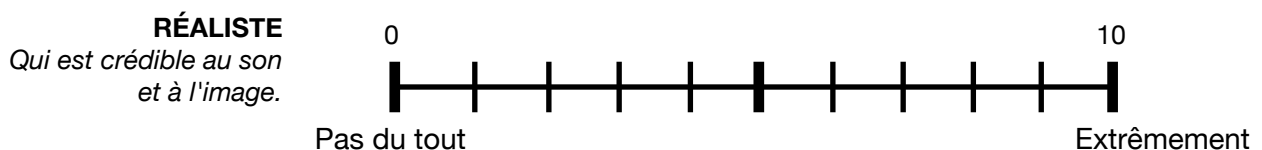
J'ai trouvé l'extrait TRÈS léger.

RÉPONDEZ LE PLUS **SINCÈREMENT** POSSIBLE ET DE FAÇON **PERSONNELLE**, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réponse

EXTRAIT 1 :

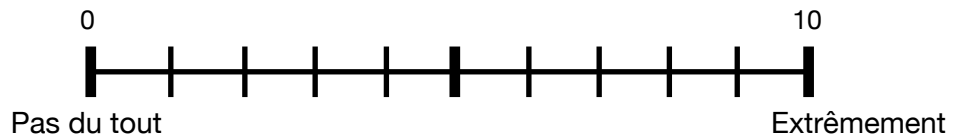


Commentaire :



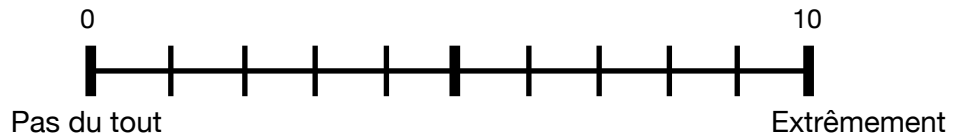
Commentaire :

ORIGINAL
*Qui sort de l'ordinaire,
que je n'ai pas
l'habitude de voir et
d'entendre.*



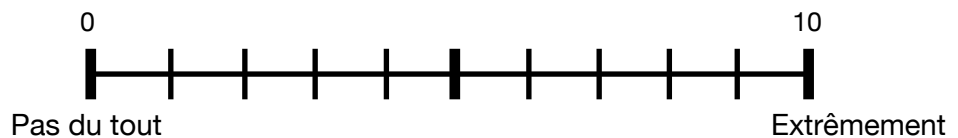
Commentaire :

COMPRÉHENSIBLE
*J'ai compris le sens ou
l'émotion véhiculée par
l'extrait.*



Commentaire :

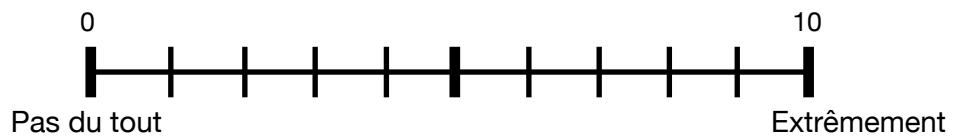
ENNUYEUX
*Qui n'a pas captivé mon
attention.*



Commentaire :

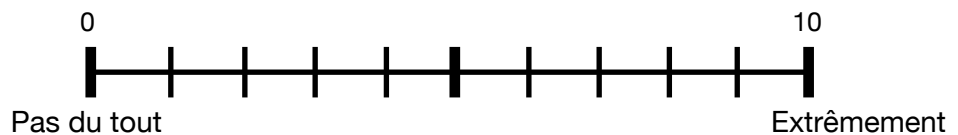
EXTRAIT 2 :

ÉPURÉ
*Tous les sons peuvent
être écoutés, on ne
ressent pas de
surcharge auditive.*



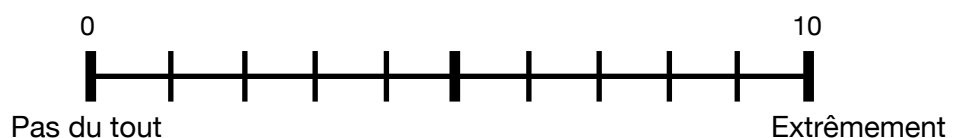
Commentaire :

RÉALISTE
*Qui est crédible au son
et à l'image.*



Commentaire :

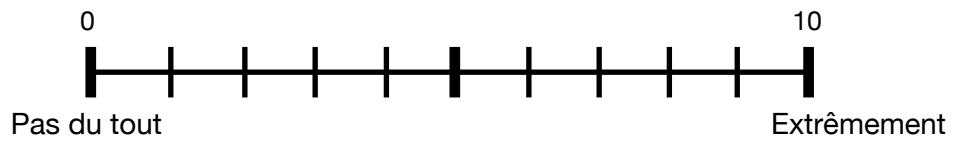
ORIGINAL
*Qui sort de l'ordinaire,
que je n'ai pas
l'habitude de voir et
d'entendre.*



Commentaire :

COMPRÉHENSIBLE

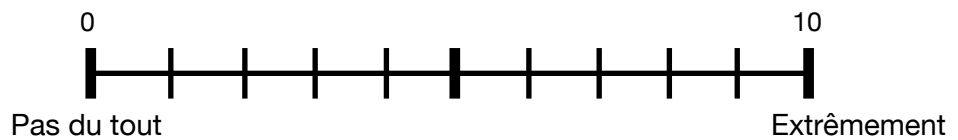
J'ai compris le sens ou l'émotion véhiculé par l'extrait.



Commentaire :

ENNUYEUX

Qui n'a pas captivé mon attention.

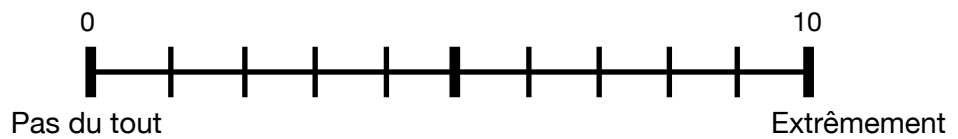


Commentaire :

EXTRAIT 3 :

ÉPURÉ

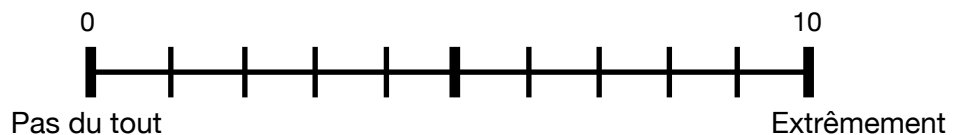
Tous les sons peuvent être écoutés, on ne ressent pas de surcharge auditive.



Commentaire :

RÉALISTE

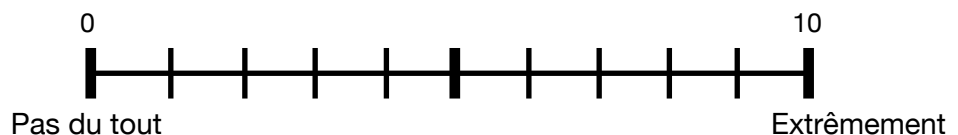
Qui est crédible au son et à l'image.



Commentaire :

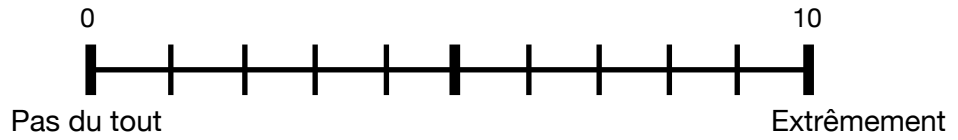
ORIGINAL

Qui sort de l'ordinaire, que je n'ai pas l'habitude de voir et d'entendre.



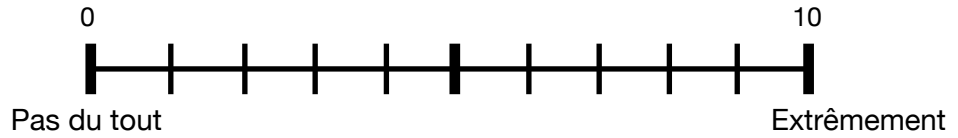
Commentaire :

COMPRÉHENSIBLE
*J'ai compris le sens ou
l'émotion véhiculé par
l'extrait.*



Commentaire :

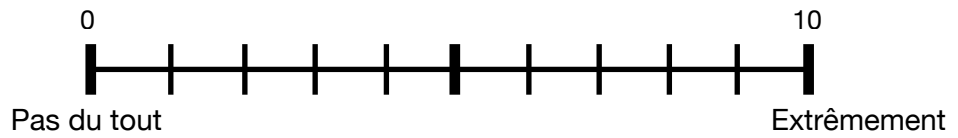
ENNUYEUX
*Qui n'a pas captivé mon
attention.*



Commentaire :

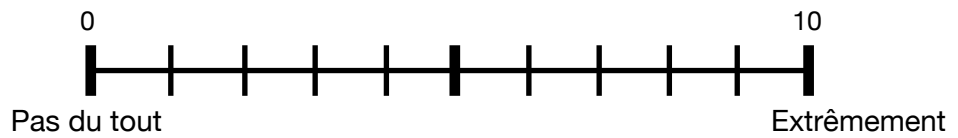
EXTRAIT 4 :

ÉPURÉ
*Tous les sons peuvent
être écoutés, on ne
ressent pas de
surcharge auditive.*



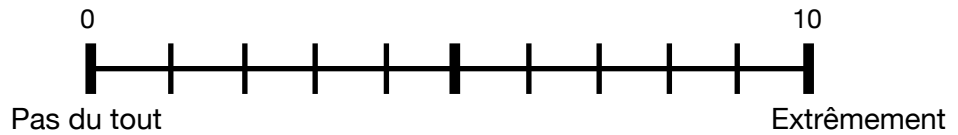
Commentaire :

RÉALISTE
*Qui est crédible au son
et à l'image.*



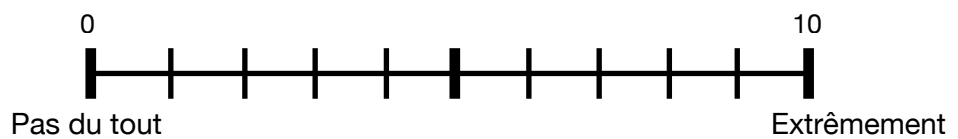
Commentaire :

ORIGINAL
*Qui sort de l'ordinaire,
que je n'ai pas
l'habitude de voir et
d'entendre.*



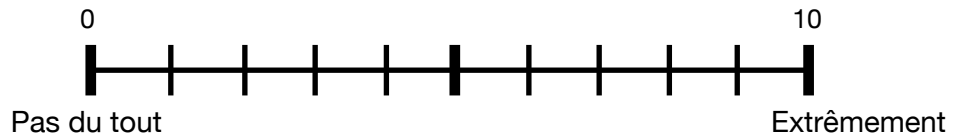
Commentaire :

COMPRÉHENSIBLE
*J'ai compris le sens ou
l'émotion véhiculé par
l'extrait.*



Commentaire :

ENNUYEUX
Qui n'a pas captivé mon attention.



Commentaire :

Questions supplémentaires (Répondez après les projections) :

4 : Avez vous une préférence parmi les différentes versions ?

Extrait 1

Extrait 2

Ou

Ou

Extrait 3

Extrait 4

Ou

Ou

Pas de préférence.

Pas de préférence.

Commentaires :

.....
.....
.....

Pour information, le film dont sont issus les extraits est un long métrage produit et sorti au cinéma en 2012.

5 : Avez-vous connaissance du film original dont sont issus les extraits ?

Oui

Non

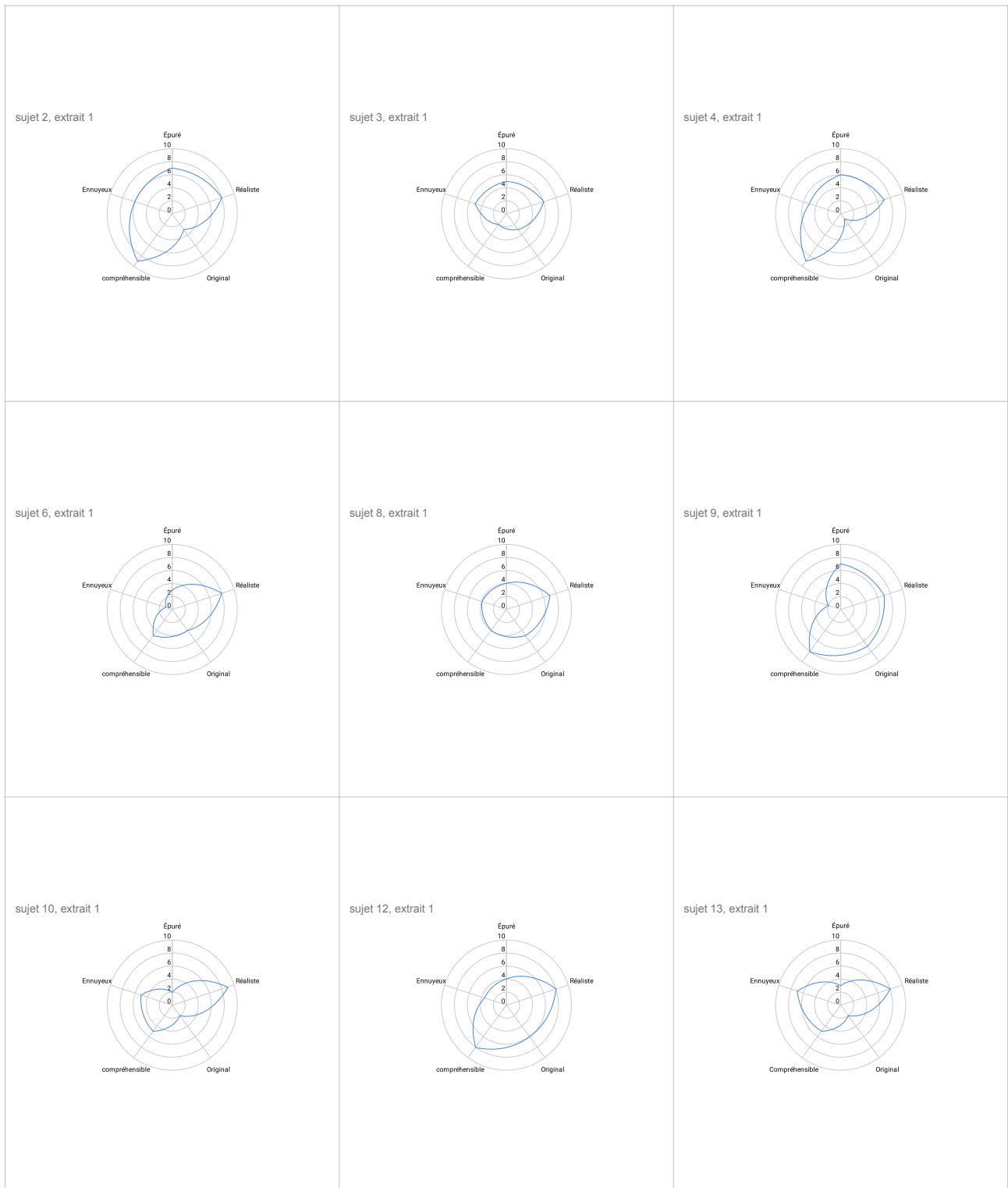
6 : Si oui, avez-vous reconnu très rapidement quelle était la version originale et laquelle est la version modifiée pour l'expérience ?

Oui pour l'extrait avec l'homme aux chiens.

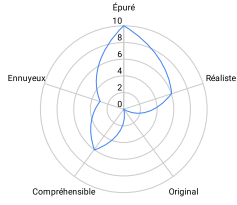
Oui pour l'extrait dans le centre commercial.

Annexe 3 : Tableau comparatif des extraits par diagrammes de « Kiviat »

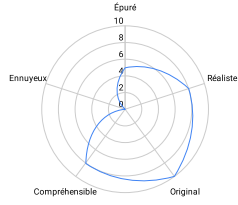
EXTRAIT 1



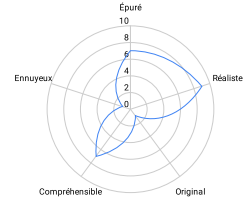
sujet 14, extrait 1



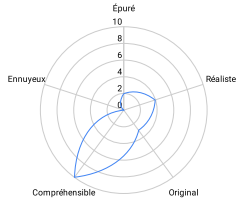
sujet 15, extrait 1



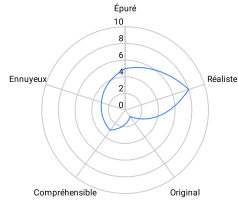
sujet 16, extrait 1



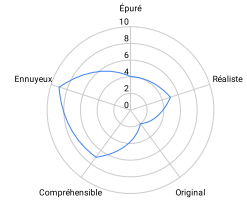
sujet 18, extrait 1



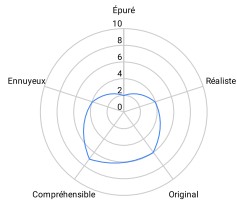
sujet 21, extrait 1



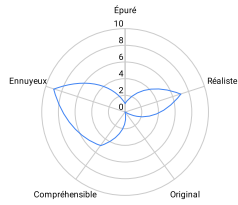
sujet 22, extrait 1



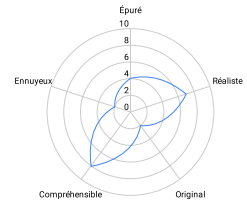
sujet 23, extrait 1



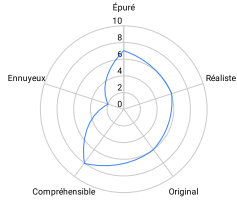
sujet 24, extrait 1



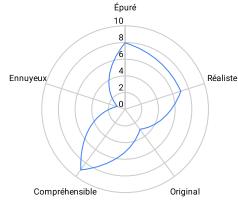
sujet 25, extrait 1



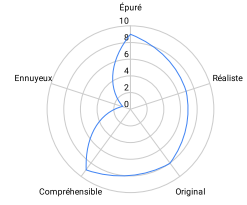
sujet 26, extrait 1



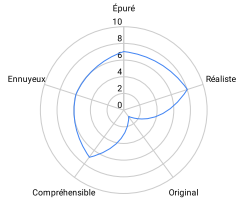
sujet 27, extrait 1



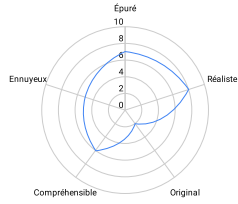
sujet 28, extrait 1



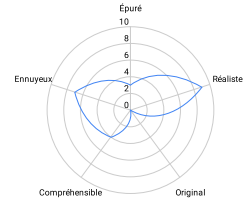
sujet 29, extrait 1



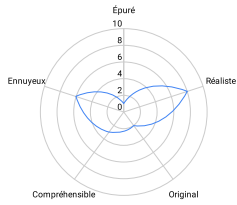
sujet 7, extrait 1



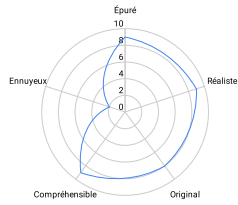
sujet 5, extrait 1



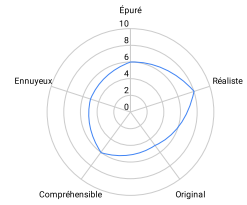
sujet 17, extrait 1



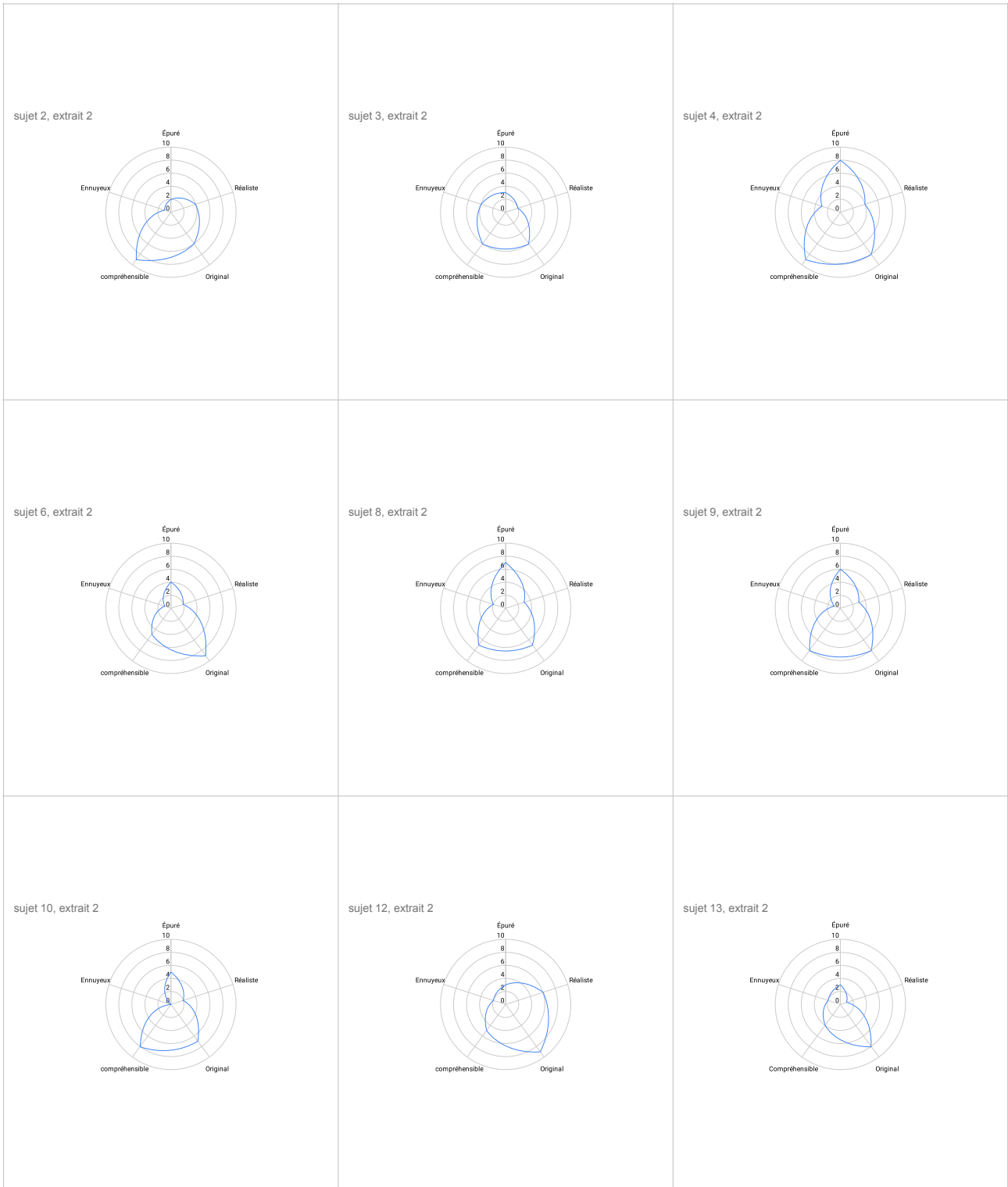
sujet 19, extrait 1



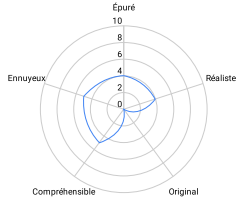
sujet 20, extrait 1



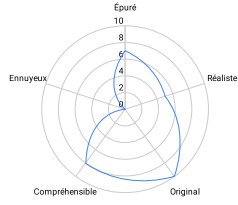
EXTRAIT 2



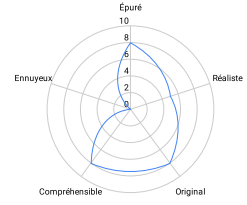
sujet 14, extrait 2



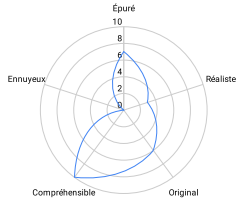
sujet 15, extrait 2



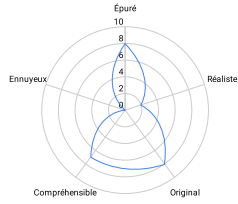
sujet 16, extrait 2



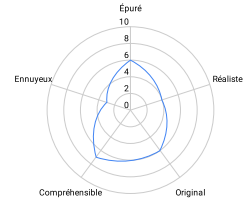
sujet 18, extrait 2



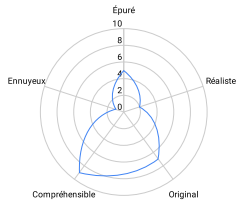
sujet 21, extrait 2



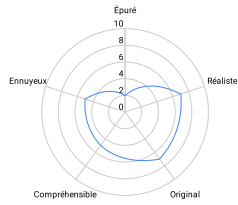
sujet 22, extrait 2



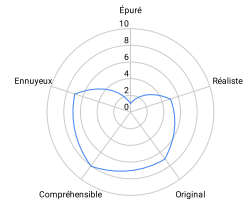
sujet 23, extrait 2



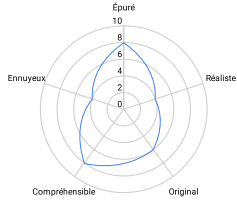
sujet 24, extrait 2



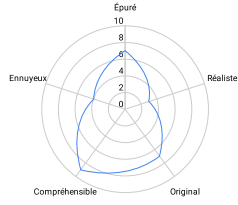
sujet 25, extrait 2



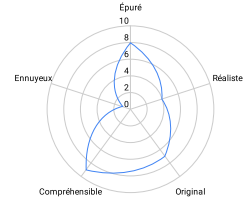
sujet 26, extrait 2



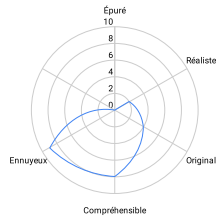
sujet 27, extrait 2



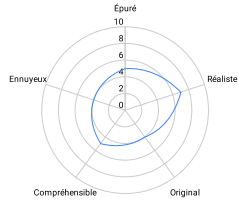
sujet 28, extrait 2



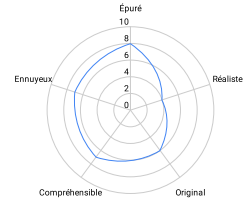
sujet 29, extrait 2



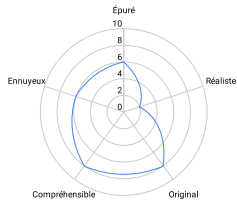
sujet 7, extrait 2



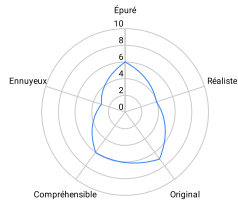
sujet 5, extrait 2



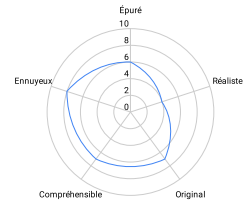
sujet 17, extrait 2



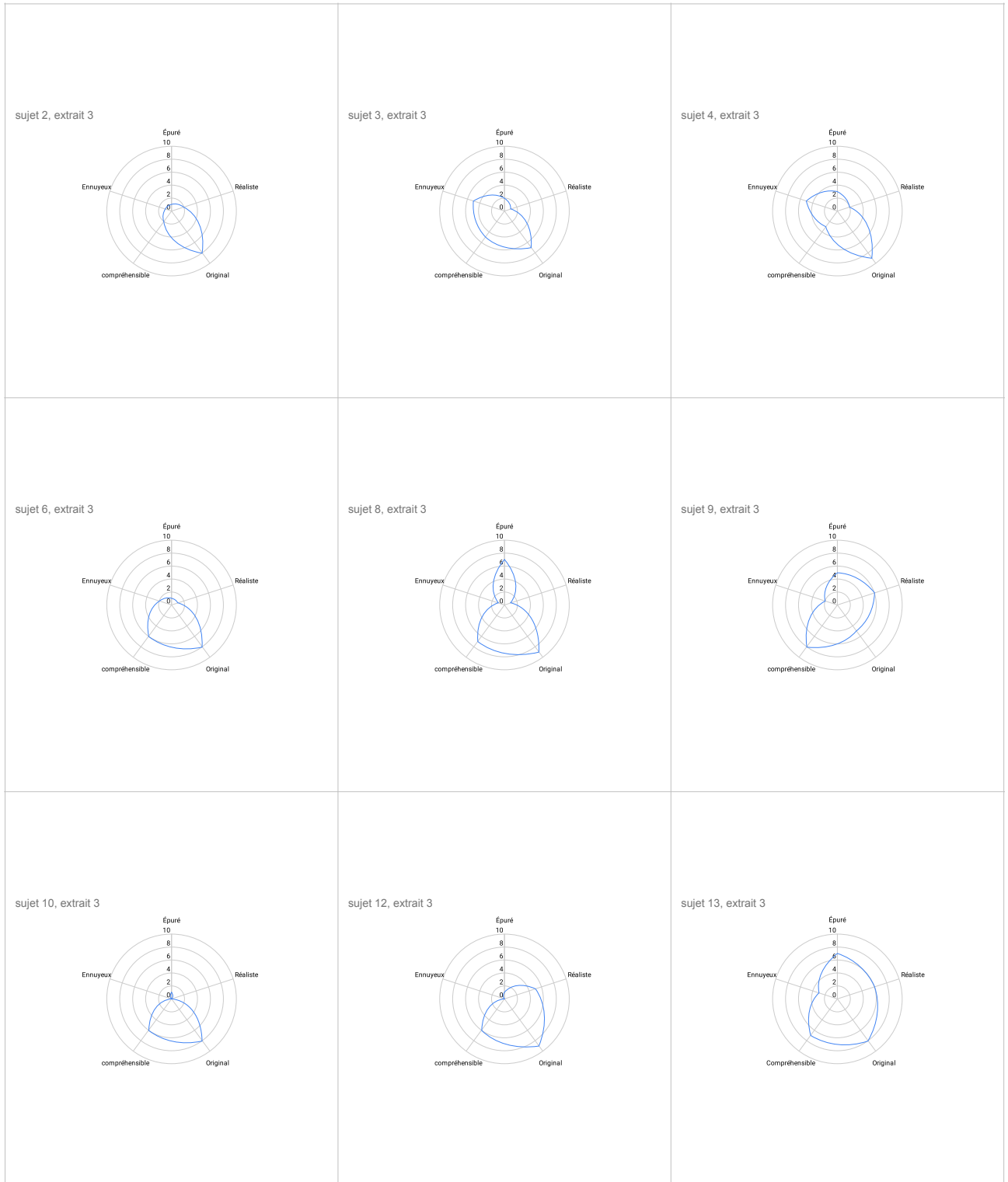
sujet 19, extrait 2



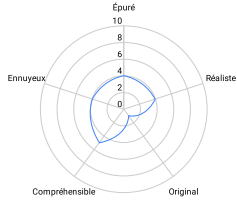
sujet 20, extrait 2



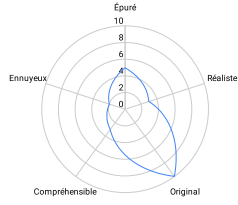
EXTRAIT 3



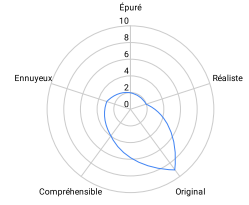
sujet 14, extrait 3



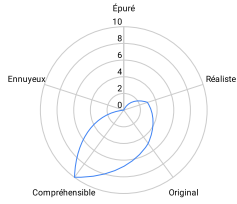
sujet 15, extrait 3



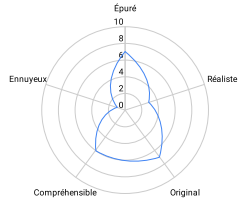
sujet 16, extrait 3



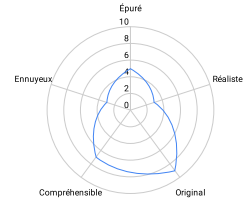
sujet 18, extrait 3



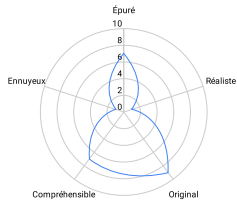
sujet 21, extrait 3



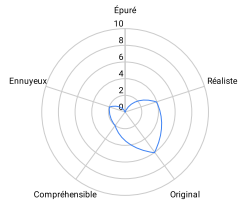
sujet 22, extrait 3



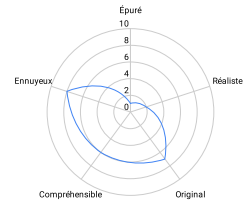
sujet 23, extrait 3



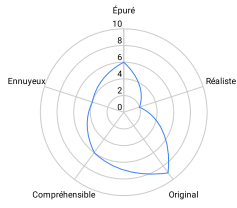
sujet 24, extrait 3



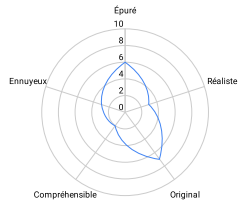
sujet 25, extrait 3



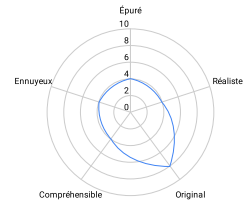
sujet 26, extrait 3



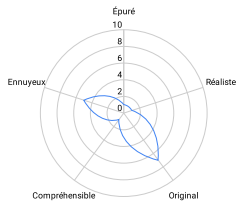
sujet 27, extrait 3



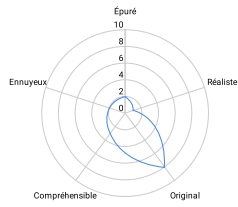
sujet 28, extrait 3



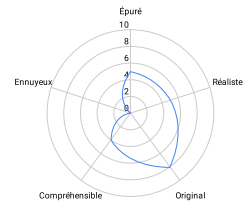
sujet 29, extrait 3



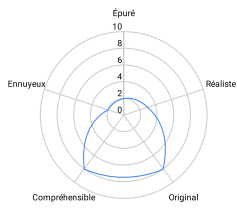
sujet 7, extrait 3



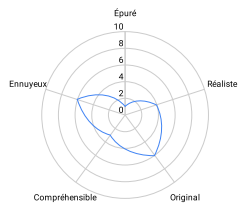
sujet 5, extrait 3



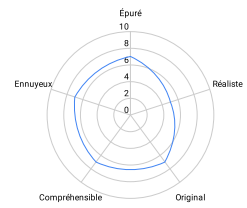
sujet 17, extrait 3



sujet 19, extrait 3



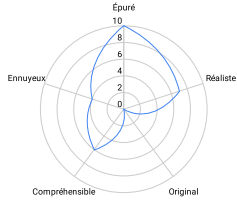
sujet 20, extrait 3



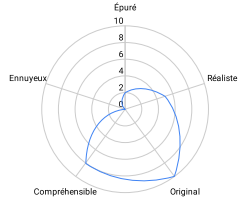
EXTRAIT 4

<p>sujet 2, extrait 4</p> 	<p>sujet 3, extrait 4</p> 	<p>sujet 4, extrait 4</p> 
<p>sujet 6, extrait 4</p> 	<p>sujet 8, extrait 4</p> 	<p>sujet 9, extrait 4</p> 
<p>sujet 10, extrait 4</p> 	<p>sujet 12, extrait 4</p> 	<p>sujet 13, extrait 4</p> 

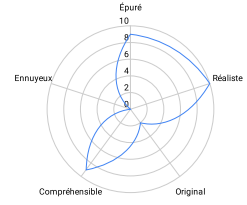
sujet 14, extrait 4



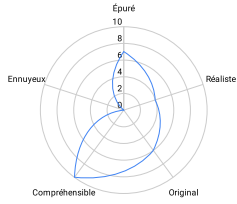
sujet 15, extrait 4



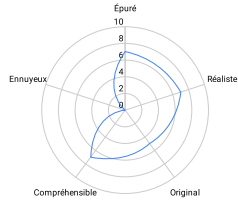
sujet 16, extrait 4



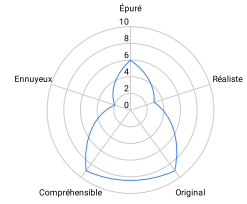
sujet 18, extrait 4



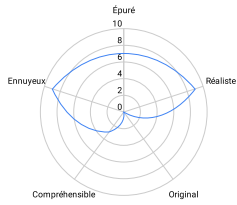
sujet 21, extrait 4



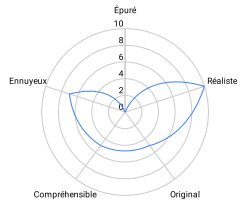
sujet 22, extrait 4



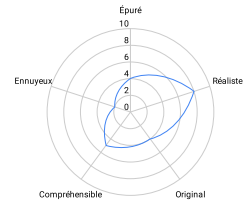
sujet 23, extrait 4



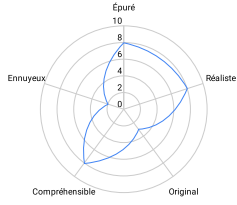
sujet 24, extrait 4



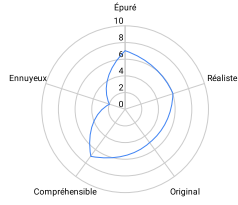
sujet 25, extrait 4



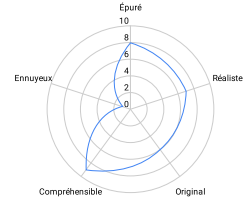
sujet 26, extrait 4



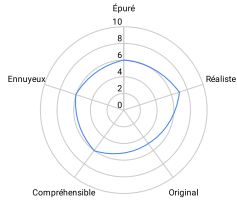
sujet 27, extrait 4



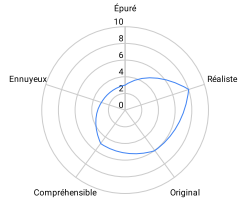
sujet 28, extrait 4



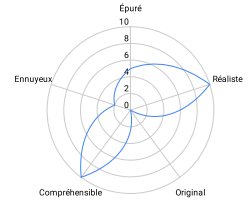
sujet 29, extrait 4



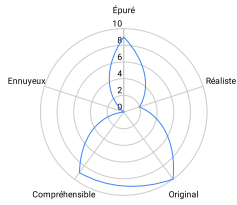
sujet 7, extrait 4



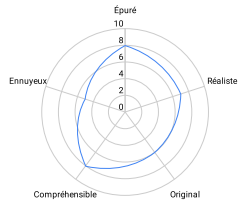
sujet 5, extrait 4



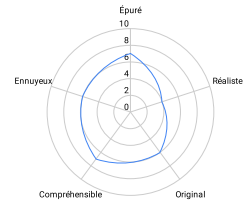
sujet 17, extrait 4



sujet 19, extrait 4



sujet 20, extrait 4



Annexe 4 : Retranscription des entretiens

Nous avons réalisé deux entretiens officiels lors de notre recherche avec deux professionnel.le.s des métiers du son au cinéma. Nous avons décidé de retranscrire ces entretiens passionnés en conservant les hésitations, l'aspect oral et vivant de la discussion et le vocabulaire parfois familier lié à ces métiers. Nous avons notamment maintenu l'utilisation aléatoire et oral des pronoms « je », « tu », « on », ou encore « nous » utilisés généralement pour désigner les professionnel.le.s du son.

Vasco Pimentel, Monteur son et Ingénieur du son, le 10 mars 2022.

Cet entretien a été réalisé via une plateforme de visioconférence, Vasco Pimentel se trouvant au Pérou lors de cet entretien, tandis que j'étais à Paris. La discussion a duré 1 h 27 min. Vasco Pimentel est portugais et, bien que parlant très bien le Français, il s'exprime régulièrement avec des onomatopées et autres expressions vocales que nous avons tenté de conserver le plus fidèlement possible.

L'entretien suivant présente plusieurs termes techniques couramment utilisés dans le domaine professionnel de l'audiovisuel.

Micro Canon : Microphone très directif qui permet de capter avec précision des sons se trouvant à de grandes distances, souvent utilisé pour enregistrer les voix des comédien.ne.s souvent distant.e.s du micro et mouvant.e.s.

La stéréo : Dans ce cas, il s'agit plutôt de la prise de son stéréophonique avec deux microphones, également appelé « couple stéréo », ou micro stéréo, souvent utilisée pour l'enregistrement des ambiances en son seul.

Son seul : Son enregistré en dehors des prises tournées avec l'équipe image.

La roulante / le chariot : Meuble à roulettes arrangé à la convenance de l'ingénieur.e du son afin d'y placer l'enregistreur, les microphones, et tous les autres accessoires potentiellement nécessaires à la prise tournée.

Bande Optique : Sur la pellicule optique où se trouvaient les images pendant la période analogique, une bande latérale longeait la pellicule et comportait un canal, ou deux selon l'époque, contenant le son du film. La traduction du son sur cette bande optique qui était lue apportait un bruit de fond considérable lié à la mauvaise qualité et à l'altération rapide de cette bande optique fatale pour le médium sonore.

Pouvez-vous vous présenter ainsi que votre parcours professionnel ?

Je suis Vasco Pimentel, et bien que je sois actuellement au Pérou, je suis né au Portugal où j'ai toujours vécu. Je suis « ingénieur du son », comme on dit en France, ce qui veut dire que je ne suis pas ingénieur. D'ailleurs, j'ai en quelque sorte inventé une expression pour désigner notre métier, mais maintenant tout le monde s'appelle comme cela, ici et au Brésil où j'ai beaucoup travaillé ces cinq dernières années. J'ai donc un petit peu changé les choses là-bas sans trop le savoir. On s'appelle « Director » du son, le directeur du son. De la même manière qu'il y a le directeur de la photographie, il y a la direction du son.

Cela vient aussi du fait que je ne savais pas quel titre attribuer à ma profession. Je fais ce métier depuis 1979 tout de même, et quand j'ai débuté c'était à un moment où le son au Portugal, purement et simplement, n'existait pas. C'était d'une nullité incroyable. C'est-à-dire que les réalisateurs, les metteurs en scène, les producteurs, et le reste de

l'équipe se contre-foutait du son. On se disait que si on n'entendait pas bien ce qu'ils [les personnages] disent, il suffirait de doubler. On allait en studio, on mettait le comédien devant le micro, on ne le dirigeait même pas, il essayait un peu de caler ses mots, et quand on écoute on dirait qu'il y a un film à l'image et une radio à côté qui raconte une histoire. C'est nul. Puis [tu ajoutes] une petite musique dessus pour que ce soit plus gai. C'était comme cela, à une ou deux exceptions près de films très particuliers au Portugal.

J'étais dans une école de cinéma avec Joachim Pinto, qui est « mon frère ». On est entré ensemble, et maintenant c'est un réalisateur fabuleux. On a décidé de faire du son pour faire la guerre, pour déposer l'ancien régime, faire la révolution et intervenir sur toute la chaîne. Parce que le son c'est toujours une chaîne. Ça commence avec la mise en scène, les comédiens, la façon dont ils [bougent et parlent]. Il y a le micro qui les enregistre, les câbles, le Nagra, puis le repiquage, les transcriptions, le montage son, les ambiances qu'on y ajoute ou pas, la musique, et puis le mixage, le report optique, qui est un cauchemar, et la projection en salle. C'est une chaîne et tous les maillons de la chaîne étaient pourris. C'était donc facile à défaire, et on a tout refait. Joachim a ramené la technique. Il avait un peu d'argent donc il a pu importer des machines, des bandes, des micros, se former, aller écouter des conférences... Moi j'étais sur le front de guerre, au tournage. J'ai eu beaucoup de chance à l'école car j'avais un professeur qui allait faire un long métrage et qui m'a dit : « Vasco, je fais un long métrage et j'ai un copain formidable qui s'appelle Jean-Paul Mugel (qui est maintenant le plus grand ingénieur du son du monde et nous [Vasco et Jean-Paul] sommes amis), ce serait bien pour toi de le rencontrer. Qu'apprends-tu, ici, à l'école ? ». J'ai répondu : « Rien ».

C'était une école de cinéma avec des cours formidables d'histoire du cinéma, d'analyses de films... mais pour le son, on n'apprenait rien. Il n'y avait pas de tradition du son. Je savais qu'une perche existait et servait à déplacer mon micro, à suivre les comédiens, mais je ne savais pas faire. On mettait des micros canon entre nos mains et on nous disait : « Tu vises là où ils parlent », et puis voilà. Tout le monde de l'équipe te dit : « Tu fais une ombre avec ta perche ! ».

J'ai donc dit : « Je vais faire ce film. » [avec Jean-Paul Mugel]. Je n'ai pas fini l'école, je n'ai pas de diplôme, je n'ai rien, et je m'en fiche. Mon diplôme je l'ai eu après une heure passée avec Jean-Paul. J'avais plus appris qu'en trois ans d'école de cinéma. C'était clair pour moi, j'allais rester aux côtés de Jean-Paul. J'ai fait plusieurs films avec lui.

Avec Joachim Pinto on faisait également équipe. On jetait une pièce de monnaie en l'air pour savoir qui apparaîtrait en premier au générique. Il apportait la moitié du film pour laquelle j'étais ignorant : la technique, et moi je savais comment faire un film, comment fonctionner en équipe, comment prendre le son, placer les micros, faire attention au jeu, parler avec les réalisateurs des choses qu'on peut améliorer, aller aux repérages... On a fait équipe très longtemps. Puis on a divergé, ce qui est normal. Pourquoi avons-nous divergé ? Parce qu'on avait une personne qui faisait tout ce qui vient après : le montage son et le mixage. Quand j'ai commencé, on allait à Paris pour mixer parce qu'on ne mixait pas au Portugal. Les machines sont de faible qualité ici. On n'a pas de mixeur compétent. On allait donc mixer à Paris. Paolo Branco, un producteur qui avait des connexions à Paris, m'a dit : « Tu peux aller à Paris pour mixer, de toute façon je ne te paye pas ». J'ai vu Bonfanti mixer, des tas d'autres mixer. J'ai appris leur savoir-faire, pris des notes. Ils me disaient les erreurs que j'avais faites au montage son, donc en même temps j'apprenais à faire du montage son et du mixage, et personne ne le faisait au Portugal.

Très tôt, je me suis mis à faire, à travailler. Heureusement que je n'avais aucune idée de ce que je faisais. C'est cela qui est génial. Par exemple, l'un des tout premiers films sur lequel j'ai travaillé s'est fait en 1980 ou 1981. Il s'agissait de *Sylvestre* de João César Monteiro. C'est un cinéaste très unique, et ce film est unique dans son œuvre parce que c'est comme un conte populaire situé dans un Moyen-Âge inexistant. C'était tourné en

studio. Il y avait une image avec des projections frontales, des couleurs incroyables, avec Atacio de Almeida comme directeur de la photographie. Le décor et le jeu étaient géniaux, et c'était le premier rôle de Maria de Medeiros qui avait 15 ans. Un jour, on regarde le montage avec Jean César qui me dit :« Tu te rends compte qu'il n'y a rien. Il y a des gens qui parlent et leurs pas sur le plancher... On ne veut pas ça. Comment fait-on ? Tu saurais le faire ? ». Je n'en avais aucune idée. J'ai simplement dit :« Bien-sûr que je sais faire ». Je ne savais pas mais j'avais tellement hâte de le faire ! Ça me donnait tellement d'idées, de volontés, que j'ai dit oui. J'étais fou. Regarde *Sylvestre* et tu verras, c'est fait par un imbécile qui n'avait aucune idée de comment se faisait un film et je l'ai pourtant fait.

C'est bien quand on n'a pas de routine derrière soi. On invente à partir de zéro. J'ai fait de la musique avec tout, avec les oiseaux, j'ai fait des ambiances avec des musiques, j'ai pris un homme qui avait un tambour pour le faire jouer des *poum*, des *roum toucouthoutoum*, et puis ces éléments je les ai mélangés et j'en ai fait des musiques de guerre. J'ai fait des marches funèbres, j'ai composé avec des *poum* dont je changeais la vitesse. [Vasco fait une démonstration vocale de diverses musiques funèbres en imitant vocalement le tambour].

Sur le tournage, comment se préparent et se mettent en place les prises de son des ambiances sonores ?

Je ne les prépare pas. J'y pense tout le temps. Je ne sais pas faire autrement. Dès que je suis sur un film, pendant un mois, un mois et demi, sur un plateau, je suis tout le temps à l'écoute. Une équipe de cinéma ça bouge, ça distrait, donc je suis très attentif. Dès qu'ils mettent les lumières, ou quand il ne se passe rien, j'essaie d'être à l'écoute. Je me dis :« Au loin, j'entends quelque chose ». Soit quelque chose qui me gêne, qui va gêner la séquence et je pars la résoudre, ou au contraire, je me dis :« Il y a un ruisseau, une chute d'eau », et dès que j'entends :« Coupé ! On change de plan ! », je pars tout de suite au ruisseau. À l'heure du déjeuner, je me dis :« Je pense qu'il y aura un lac là-bas, je vois des canards », et je vais voir sur place. J'y pense tout le temps, et ma tête est changée pendant ce mois et demi. Je vis dans le film. Ma tête acoustique rejette tout ce qui ne fait pas partie du film et absorbe tout ce qui peut servir. Les choses les plus bizarres je les rejette ou je les absorbe pour le film.

Les ambiances sont-elles pensées avec la réalisation ou l'ingénieur.e du son s'en préoccupe-t-iel seul.e ?

Cela dépend des personnes avec qui je travaille. Il y a beaucoup de réalisateurs qui ont une très bonne oreille et que j'ai habitués à écouter. Ils arrivent au montage avec une arche aux trésors de matériaux qu'ils écoutent avant de commencer à monter. Ça leur donne des idées. Je parle beaucoup dans le micro quand j'enregistre mes ambiances :« Attention c'est une ambiance. Je la trouve belle, à côté d'un arc qui fait de l'écho. Il y a un oiseau au fond, mais il y en a peut-être un autre derrière qui ... Ça pourrait servir pour la séquence où la fille regarde les cioux ». Ils prennent des notes, savent que ce matériau existe. Des fois ce sont eux, déjà habitués, qui me disent :« Vasco, demain on va tourner dans un endroit où j'ai remarqué, aux repérages, que ça vaut la peine que tu te déplaces un petit peu parce qu'il y a des choses extraordinaires qui se passent. Tu vas voir, il y a des grenouilles bizarres, je te dirais où c'est ».

Pouvez-vous souvent vous rendre aux repérages ?

Oui, maintenant on m'invite tout le temps aux repérages, et si je suis disponible, j'y vais. Je repère, et je propose des alternatives. Parfois ils me disent :« Ici, c'est génial ! »,

mais s'il y a une autoroute qui m'embête à côté, et si je vois que 500 mètres plus loin il y a un endroit similaire, je signale à l'assistante réalisation : « Et si on regardait par là parce que c'est aussi beau et on n'aura pas le problème de la route ? ». Elle répond : « D'accord, Miguel on va voir par-là », et il acquiesce : « Oui, absolument ».

Quelle est la tendance de l'implication des réalisateurs.rices dans le choix des ambiances ?

Ils s'habituent très vite à aimer ça. Je pars enregistrer et je reviens leur faire écouter. Je suis tellement enthousiasmé, je leur dis : « Écoute ça ! », et eux me disent « Wouah, qu'est-ce que c'est ? ». Je réponds : « C'est à côté. Tu étais là pendant deux heures et tu n'as pas écouté ». Mes micros captent des choses qu'on n'écoute pas, mais je sais qu'elles sont là. Je mets donc mon micro, j'amplifie, je mets en place ma stéréo et j'obtiens du Wagner. On peut être à un endroit pendant trois heures à bavarder et on ne se rend pas compte de ce qu'il y a autour. On parle trop. Je déteste ça.

À vos débuts en analogique, y avait-il une différence dans la façon d'enregistrer les ambiances par rapport au numérique ?

Absolument. L'analogique c'était monophonique, en principe. C'est le passage du Nagra [enregistreur analogique] aux Sound Devices [enregistreur numérique] qui était ... [important]. J'ai appris à construire mon matériel. En portable. Je ne travaille jamais avec le chariot [la roulante], je déteste le chariot. J'ai toujours avec moi, branchée, une perche avec une bonnette, et dedans un couple stéréo MS des meilleurs micros du monde : Schoeps. Tu peux enregistrer la philharmonie de Berlin avec. Les grillons vont sonner comme la philharmonie de Berlin. Le son s'enregistre très vite sur ces machines digitales [numériques]. Le grand avantage du digital c'est que même les ambiances qui sont par nature très silencieuses, même inaudibles, [tu peux les enregistrer]. Avant le digital, même si tu les enregistras, elles restaient cachées sous le bruit de fond des machines, de la bande magnétique, de la re-bande magnétique dans le repiquage, re-bande magnétique dans le pré-mixage, re-bande magnétique dans le mixage final, et une autre couche de bruit au passage à la bande optique. L'ambiance se perdait, n'existait plus. Maintenant, je peux transformer de l'inaudible en du Wagner, et ça c'est génial.

Comment rendre intéressantes, utiles, des ambiances du temps de l'analogique ?

On parle de l'analogique monophonique, et monophonique notamment à l'arrivée, à la diffusion aussi, parce que ça coïncide. Bien-sûr, avant il y avait une grande différence, mais surtout à l'arrivée. Il faut toujours penser le son comme une chaîne. C'est à l'arrivée que c'était spécialement pénible. L'optique mono c'est du bruit blanc : *chhhhhhh* [Vasco souffle et imite un bruit blanc]. Ça ne laissait pas passer de subtilités. On pensait beaucoup plus dans des termes schématiques : enregistrer moins de choses mais très précises, utiles, et essayer de ne pas faire masse. Parce qu'après l'accumulation de deux ou trois couches d'ambiances, la bande son devient de la soupe. Maintenant, tu peux les cumuler, tu peux les projeter dans l'espace, et tu n'as pas de bruit blanc de fond. Tu peux vraiment construire des mondes qui t'encerclent, et en sortir. De la même façon que l'on peut les construire, on peut les nier. D'un coup, [il mime] tu peux mettre du mono et le spectateur est dépourvu, il ne sait plus où il est. Cela permet de produire beaucoup plus de vocabulaire. Ça devient une grammaire différente des ambiances.

Tu as beaucoup de détails, de définitions, de contrastes pour chaque élément.

Quand on voit des vieux films faits sur bande, on entend soit peu d'ambiances soit des ambiances fortes et rapidement remarquables.

C'est très souvent cliché. Il fait noir, c'est la nuit, on entend : *ksksksks* [chant du grillon]. Il fait jour : *pioupiou* [chant de l'oiseau].

Qu'est ce qui fait [qu'on les accepte]? Des films comme ceux de Godard... Ce qui est à l'arrivé est accepté. Il exagère cela à un point caricatural. Au montage, avec son fameux montage un peu haché, il est surtout agressif au son. Lors d'un changement allant d'un champ en été avec des oiseaux à du trafic, il n'essaie pas de le faire en douceur. Très vite il fait passer d'un chose à une autre par contraste au son et pas tellement à l'image, avec des sons qui entrent à la coupe, des musiques qui entrent avec un niveau élevé parce qu'il [le personnage] regarde dans une direction, sans même qu'il y ait de changement de plan. Il joue avec des gros traits. Il avait raison.

Puisque le numérique permet de faire des choses très subtiles, comment pourrait-on retrouver des choses plus radicales comme vous l'avez évoqué ?

Je te recrute, c'est ma guerre. Maintenant c'est tellement facile de faire du réel envoûtant. D'un côté c'est facile, d'un autre côté... Il y a un truc paradoxal.

D'un côté c'est plus facile, d'un autre côté, une fois pris dedans c'est très difficile [d'en sortir]...Lorsqu'un film démarre d'une certaine manière, dès que tu allèges un peu les ambiances, on sent qu'il y a une faute, qu'il y a une baisse. C'est un piège dont il faut se méfier. Le « problème » c'est que si aujourd'hui tu fais un film, ou une séquence, avec un son haché on va te dire :« Le son est mauvais ». Il faut soit une ambiance d'oiseaux partout, soit des synthés qui t'envoûtent, ou des hélicoptères qui te passent sur la tête. C'est comme dire :« J'ai payé mon billet, j'ai payé mon entrée... » [donc je m'attends à voir un spectacle]. J'insiste, et Miguel Martins aussi, sur le fait qu'il faut revenir à des contrastes très nets, revenir à des choses plus simples mais plus puissantes. Parce que cette histoire d'envoûtement, de détail, de réalisme, d'hyper-réalisme, c'est très captivant, mais c'est un peu de la drogue.

Écoute-t-on moins les ambiances lorsque le son est numérique que lorsque qu'il est analogique ?

Ce qui est un paradoxe, [c'est que] plus il y en a [des ambiances], moins on les écoute.

Est-ce que le fait que nous puissions cumuler dialogues, musiques, place les ambiances en arrière fond ?

Je parle toujours d'un film très paradoxal dont le son est, dans des termes très modernes, « primitif » et n'est « pas bon ». Pour moi, il y a un aspect de ce son qui est très beau. C'est un film de 1972. C'est *Aguir, la Colère de Dieu*, de Herzog. Tout est doublé, c'est horrible, mais la bande son est géniale. Concernant les ambiances, il n'y a rien de plus qu'un oiseau. Je connais bien la région où Herzog a tourné. C'était au Pérou, à côté d'ici. Il fait comme si c'était en Amazonie, mais ce n'est pas l'Amazonie. Et effectivement, cet oiseau existe, et tu l'écoutes tout le temps. C'est très bien choisi. Ça agit comme un truc obsessionnel dans la tête d'Aguir qui n'écoute plus qu'un oiseau. Il est partout, mais ne sort pas du même endroit [Vasco mime avec ses mains le fait que le son de l'oiseau est spatialisé à divers endroits par rapport à l'écran] puisqu'il navigue. C'est génial. Il faut revenir à des trucs comme ça.

Dans l'idée de recréer des contrastes et des choses primitives, parlez-moi de la transition vers la deuxième partie de Tabou.

Ce qui est génial c'est que d'instinct tu as dit un truc qui est très beau mais qui est précisément le contraire de ce qu'on a fait. L'impression que tu as eu est pourtant celle-là. Tu m'as dit : « les ambiances ne correspondent plus à l'image » en parlant du film *Tabou* [au début de notre rencontre]. Dans *Tabou*, c'est exactement le contraire. Jamais dans l'histoire du monde les ambiances n'ont autant correspondu à l'image que dans *Tabou, Deuxième partie*. Ce qui leur manque c'est l'autre élément qui n'est pas l'ambiance. Cela confère aux ambiances une qualité d'outre-tombe, d'outre-monde. Le fait qu'il lui manque un truc qui n'est pas elle fait qu'elle gagne une allure qu'elle n'avait pas. Ça devient magique, artificiel, onirique, juste parce qu'elle se donne telle qu'elle est.

Malgré tout, en ce qui concerne le moment précis de la transition entre les deux parties dans le centre commercial, qu'est ce qui fait qu'on accepte cette dissociation entre l'ambiance et l'image ?

Miguel [Gomes] est très intelligent. Il a situé cette table de café dans un décor qui existait mais qu'il a exagéré. Il a accentué ce décor exotique de forêt tropicale, avec des toucans, des feuilles de bananiers. Quand on dit que ça ne correspond pas à l'image, ce n'est pas tout à fait vrai. Si on s'en tient strictement à l'image du film, sur le gros plan sur le vieil homme quand il dit : « Elle avait une ferme en Afrique », derrière lui il n'y a que de la forêt. Tu ne vois pas de fenêtre de centre commercial. Donc attention quand on dit que ça ne correspond plus à l'image.

Cette ambiance qui apparaît surprend tout de même puisqu'elle rompt la continuité qu'on avait de l'espace du centre commercial et nous fait basculer, en avance, vers l'autre monde passé.

Voilà, ce qui en soit est déjà un paradoxe. On sait que dans le centre commercial, bien que nous voyons les feuilles de bananier, on écoute tout sauf ça. On sait aussi qu'il n'y a rien qui correspond, que ça correspond à un autre monde. Ce moment-là ne débouche pas sur ce qu'il s'est passé avant, il y a trente ans ou quarante ans. Ça débouche, à mon avis, et je le disais tout le temps à Miguel [Gomes] quand on tournait, ça débouche dans...

Qu'est-ce que *Tabou* ? *Tabou*, c'est l'histoire d'une femme de 50 ans qui va au cinéma, qui voit un film bizarre avec un explorateur, une voix off, et une musique de rêve. Elle voit ce film et elle pleure. Chez elle il y a une vieille femme [Aurora] qui est un petit peu folle et qui elle-même, vieille femme, est en train, depuis quarante ans, de se faire un film dans sa tête qu'elle essaie de mettre en paroles. Elle se fait un film dans sa tête de quelque chose qui se serait passé avant. Mais ce n'est pas un documentaire. C'est rêvé depuis quarante ans, donc c'est un film ! Et puis il y a son copain, le vieil homme [Gian Luca Ventura] qui, à partir des mêmes événements d'origine, se fait un autre film dans sa tête à lui. C'est ce film là qu'il raconte, qu'il fait voir, qu'il projette à la femme de 50 ans. La deuxième partie, pour moi, c'est le film que le vieil homme s'est fait tant bien que mal pendant quarante ans dans sa tête de cinéaste très mauvais, où tout est distordu. Les choses qui se sont passées il y a quarante ans, ce ne sont pas les choses. C'est un autre film. Quand on était au Mozambique, des fois on filmait des choses et Miguel me disait : « Vasco, est-ce que c'est bien ce qu'on vient de faire ? ». Je lui disais : « Calme-toi, parce que, *Tabou* c'est un film de Miguel Gomes. Par contre depuis qu'on est arrivé au Mozambique, c'est un film fait par Éric (le prénom de l'acteur qui joue le vieux monsieur), qui est complètement fou, vieux et mauvais cinéaste. Donc si ce n'est pas bien filmé, c'est

normal ! C'est même mieux. Tu ne fais plus ton film, tu projettes son film à lui ». C'est dans cet esprit-là qu'on a tourné les séquences au Mozambique. C'est de là qu'est venue l'idée qu'il se rappelle d'être là, mais pas de ce que les gens ont dit. Voilà.

C'est donc grâce au fait qu'on n'entend pas tous les bruitages, ni les paroles que les ambiances nous racontent tout ?

Sauf pour les gens du Mozambique, on entend leurs voix. Les femmes qui chantent, les enfants, on les entend.

Plus largement quel est le rôle des ambiances sonores dans un film ?

Il n'y a pas une règle. Je ne fais pas d'effort. Dès que je travaille pour un film, je ne suis pas sur le film, je suis vraiment dedans. Chaque cinéaste, pour chaque film, est en train de créer un petit monde. Nous, on va faire en sorte qu'il soit partageable. Il crée un monde. Si nous on n'est pas là, le film reste dans sa tête. Si on est là, à la fin, il y a un film de deux heures. Donc, chaque cinéaste et chaque film, même s'il y a une norme « universelle », qui n'existe pas en fait et c'est ça qui est bien dans le cinéma, à chaque fois c'est un nouveau pacte qui s'établit très vite dans le film. À chaque fois, c'est un nouveau contrat, entre le créateur de ce monde et ses acteurs, et entre lui et nous, et entre lui et chaque spectateur qui est là. Il faut établir un système : plus clos, moins clos, qui colle plus à la norme, qui s'en décolle... Il faut qu'il établisse à chaque fois un nouveau contrat. Bien-sûr, la norme est tellement la norme que les films de la norme n'ont plus besoin de faire ce contrat. C'est pour cela qu'il sont moins intéressants. Parce qu'on sait déjà ce que l'on attend. La norme est déjà établie. Moi je suis habitué à travailler, non pas parce que je veux être différent mais... comme ça. On va essayer d'établir une nouvelle norme provisoire qui va durer deux heures. Après, on revient à la vie normale, mais pendant deux heures, on a joué à un jeu dont les règles sont un peu différentes. C'est plus intéressant que de toujours jouer au même jeu ...

Le rôle des ambiances. Il y a des films et des morceaux de films où l'ambiance n'y est pour rien et c'est bien que ce soit ainsi. Tu ne sens pas un manque d'ambiance quand Bogart et Bacall sont dans leur pièce et discutent du prochain voyage qu'ils vont faire. Pourtant, il n'y a pas d'ambiance de rue, mais on s'en moque. L'ambiance peut avoir toutes les fonctions. Soit juste meubler la bande son pour que ça ait l'air [réaliste] : « C'est comme ça, ça se passe vraiment. », soit aller au-delà, faire le signe d'un départ de l'ameublement naturaliste. Des fois, quand ça reste entre les deux, c'est là que c'est génial et acceptable. Par exemple, tu es dans une pièce et tu écoutes la mer en fureur. Puis, il y a quelque chose qui commence à basculer dans les ambiances, ou qui change sans que tu ne t'en rendes compte. Par exemple, supposons que tu es à une terrasse à Paris, et *vroum* [Vasco imite les voitures], la musique du café, les gens qui s'assoient. Peu à peu, sans t'en rendre compte, à la fin de la séquence tu n'écoutes plus rien. Y compris l'autobus qui passe. Si tu fais ce départ progressif dans une séquence tu as un pouvoir immense. Donc une ambiance peut faire un basculement dans la perception : « Est-ce qu'on est dans la tête des gens ? Est-ce qu'on est dans la vie ? ».

La particularité des ambiances est-elle qu'elles parlent davantage à notre inconscient ?

Tous les sons parlent à notre inconscient. Le son est construit pour cela. Le son n'existe pas. Ce qui existe c'est la perception d'un son. C'es-à-dire que si je fais ça [il coupe son micro et tape sur une tasse, je n'entends rien], alors que si je fais ça [il tape sur la tasse, micro ouvert] tu l'entends. C'est ta perception qui a produit le son. Tout, dans le

son, est fait pour suscité des questions. L'image, elle, te donne des réponses. Je t'explique. [Il cache sa caméra, fait le noir visuel]. Tu ne sais pas ce que c'est, tu te poses des questions. Par contre si je fais ça [il me montre la tasse et le briquet, et il tape de nouveau sur la tasse], ça te donne la réponse. Non seulement c'est un briquet qui tape sur une tasse, mais c'est aussi une tasse blanche et un briquet rouge. L'image a fait le tour de tes capacités mentales et physiques en une seconde. Par contre [il occulte de nouveau la caméra et tape de nouveau sur la tasse], on peut passer trois heures à se poser des questions. [Il tape de différentes manières sur sa tasse et l'image explique pourquoi le choc sonne différemment puisque nous voyons quelle partie du briquet tape la tasse : la partie plastique ou la partie métallique]. On est construit comme cela et ça s'explique très vite. Les formes biologiques notamment les poissons, voyaient déjà très bien la nourriture en surface. Dans l'eau, l'endroit où il y a le soleil c'est aussi l'endroit où se trouve le plus d'oxygène, parce que l'eau bouge davantage. S'il y a plus d'oxygène, il y a plus de plancton, et plus de nourriture. Les animaux qui avaient la perception du clair et de l'obscur se sont habitués à cela [imitant le poisson] : « Si je vais vers le plus clair, je pourrai manger, donc me reproduire, faire des œufs, et on survivra. ». Ceux qui ne voient pas le contraste clair-obscur ne mangent pas et meurent.

Dans le monde, sur terre, on voit. Il y a des plantes, le soleil, un animal peut-être comestible, ce fruit également, alors je le mange. Le problème est que la terre tourne. Ça veut dire que pendant douze heures elle est dos au soleil. Donc [il cache sa caméra], tu ne vois rien. [Vasco imite le tigre] « Un tigre ! Je prends ma famille et je m'en vais ». Dans l'autre cas, [il coupe son micro et imite le tigre muet qui rugit], je suis mangé par le tigre en deux secondes. Un son sans image.

Qu'est ce qu'un son ? Le son stimule tes peurs et tes angoisses. C'est la nuit, tu ne vois rien, tu essaies de t'y retrouver, tu te poses des questions. Le son pose des tas de questions à l'inconscient. Il traverse le corps, les nerfs. Est-ce que ça va t'attaquer ? L'image confirme que non, c'est juste un briquet. En principe le son t'inquiète et l'image ... [te rassure].

Que vous évoque l'idée de Dissonance entre l'image et l'ambiance ? Comment le définiriez-vous ?

C'est difficile à définir parce que c'est comme la coexistence d'une image et d'une autre image, d'un objet et d'un autre objet. X [le nom nous échappe] disait à propos du surréalisme qu'il détestait : « cabbages on sofas », un chou sur un sofa. Je vois un champ avec des oiseaux et j'écoute la mer, avec un niveau sonore élevé. C'est le dernier plan d'un court métrage de João César Monteiro qui s'appelle *Le dernier plongeur*. C'est un long travelling complètement fou à travers et dans un champ de tournesol. Pendant ce long plan de cinq minutes, on n'écoute que la mer en fureur [il imite les vagues]. Ce sont deux violences qui en créent une troisième qui n'est pas de ce monde. Tu prends deux matériaux, une ambiance sonore et une image. De l'ambiance tu attends une image et de l'image tu attends un son, du vent ou autre, et en superposant les deux tu crées une troisième réalité qui est, à ce moment-là de l'intrigue ou de l'émotion, déroutante. Je le fais souvent avec Teresa Villaverde. C'est une cinéaste portugaise, et dans ses films, très souvent, c'est elle qui me demande : « La fille se balade dans la forêt mais je ne veux pas entendre la forêt. Invente autre chose. », et elle me donne des indications étranges, par exemple : « Tu es dans le ventre d'une baleine gigantesque, aussi grande que toute l'Afrique, mais le ventre de la baleine est pleine de chauve-souris ». Donc j'invente, je propose jusqu'à ce qu'on trouve un montage juste.

L'idée de trouver ces associations par le feeling est-elle primordiale ?

Complètement. On travaille sur un film, on sait d'où ça vient, et je crois, j'espère que j'entends quelle est la sensation qu'elle veut créer dans ce moment particulier, dans cette balade de la fille en plan d'ensemble. Sans cela, c'est une balade d'une fille dans une forêt.

Le film doit-il être écrit dans le but de permettre à ces associations originales d'exister ?

C'est clair. Très souvent chez les cinéastes comme Miguel et Teresa, c'est écrit. Seulement en lisant le scénario tu sens qu'il y a un truc. Quand tu es sur le tournage et que tu vois que le plan se tourne, puis que tu vas au montage, et que tu vois combien ça dure, tu te dis : « Je crois que je sais ce qu'il faut mettre là ».

Quelles catégories de dissonances pourrait-on créer ?

Je crois que tu as les données pour que tu puisses créer, en voyant d'autres films, une classification. Ce serait intéressant parce que personne ne l'a fait. « Classification des dissonances entre ambiances sonores et l'image ».

- Celle qui évolue pendant le plan et qui nous conduit d'un point A à un point B,
- Celle qui ... « cabbages on sofas ».

La fin de *Fantôme de la liberté* de Bunuel est très simple. Un homme tue des gens qui tombent dans la rue, et on entend des ambiances zoologiques. On n'écoute même pas les coups. C'est génial. Pourquoi ? Je ne sais pas. Il faut toujours avoir un "je ne sais pas" [ce que ça veut dire]. Dès que tu te dis "j'ai compris", c'est mauvais. Dans ta classification le « c'est mauvais » c'est [la catégorie] « Pourrie », ratée.

Il y a des dissonances très audibles comme le fait d'entendre la mer sur un plan de tournesols. On se dit tout de suite que c'est irréaliste. Mais il peut y avoir des dissonances plus subtiles où la source sonore est cohérente avec l'image mais avec une incohérence de niveau par exemple.

Oui, il s'agirait d'une exagération, d'une amplification, de pousser un truc crédible à sa limite d'expression. Pour revenir à l'exemple extrême des tournesols et la mer, la mer en fureur pourrait fonctionner comme si elle était de la musique, comme une symphonie de Bruckner que l'on met par dessus l'image. Sauf que, si on met une symphonie de Bruckner, aujourd'hui avec l'histoire du cinéma et l'histoire de la musique, on se dit que quelqu'un a mis une musique par dessus des images. Quelque part, c'est plus malin et déroutant que ce ne soit pas du Mahler, et que ce soient les vagues de la mer. C'est un geste artistique. Arrivé au montage tu te dis : « Je peux mettre du Bruckner ici », et puis « J'ai peut-être une ambiance de mer, et ... wouah ».

Dans ce cas-là, les ambiances qui habituellement posent un cadre prennent un autre statut et un autre sens ?

Oui, cela peut être fait perceptiblement ou imperceptiblement. Moi je le fais très souvent imperceptiblement. Avec Teresa, normalement quand on construit la bande son d'un film, et c'est en monteur son que je parle, souvent elle me dit : « Il y a certainement une musique géniale pour cette séquence mais je veux que tu me fasses la même [chose] qu'avec des bruits, des voix, des vents, je ne sais pas », et très souvent je fais cela jusqu'à ce que ce soit presque génial, mais il manque quelque chose. Je vais chercher trois notes de violon dans une sonate d'Alban Berg. Personne ne va reconnaître, les gens vont penser que c'est une sirène d'une usine au loin, et tu as ce tissu, un oiseau qui passe

au loin, et on ne sait pas ce que c'est. Musicalement il me manquait ce passage-là, donc très souvent je mélange dans le chaudron ambiances naturelles et crédibles avec d'autres choses, des musiques, mais on ne le dit à personne. Miguel [Martins] aussi le fait.

Pourrait-on faire plus de dissonances ? Est-ce que cela dépend de la volonté des réalisateurs ?

Moi je vais expérimenter jusqu'à ce que je meurs. Il y en a d'autres qui vont le faire. Heureusement, cela n'aura pas de fin, ce ne sera jamais fini. Même tes classifications, un autre élève va arriver dans dix ans et va en trouver deux autres que tu n'avais pas prévues. Ça n'a pas de limites. Ce sont des limites que chaque cinéaste et chaque film se met à lui-même, mais à chaque fois tu fais un truc un peu hors des limites. Je crois que ça ne cessera jamais de s'agrandir, parce que ça a aussi, heureusement ou malheureusement je ne sais pas, à voir avec les habitudes de perception, de consommation. La plupart de ces décalages dont tu parles ne sont des décalages que parce que il y a une habitude de calage. Donc supposons que le décalage devienne norme absolue. À partir de là, ce qui va te faire « wouah » c'est quand c'est calé. C'est la vie. C'est vrai que la vie c'est plutôt calé.

En même temps, de ce que tu vois et entends, il n'y a rien qui ne soit pas accompagné de pensées, et les pensées sont rarement présentes au cinéma. Souvent, les ambiances que je suis tenté de mettre dans une séquence servent aussi à se substituer un petit peu à ce flux de pensées ou de sentiments qui est dans la tête de la personne que l'on voit à l'écran. Il y a déjà ça. On triche, on fait un va-et-vient pour ne pas toujours mettre en voix off les pensées de la personne. Heureusement, on a un visage [celui du comédien], le jeu, le moment du film où il fait cette tête-là, et une ambiance qui dirige un peu plus. Alors que dans le Hollywood classique c'est la musique qui le fait. [Il chantonne une mélodie] Là il est amoureux.

La dissonance mène souvent vers l'irréalisme. Est-ce que cela dépend aussi de nos habitudes de ce que l'on considère comme réaliste ou non ? Par exemple, un ingénieur du son a tourné à Tchernobyl et a entendu des ambiances très fournies en oiseaux. Le réalisateur a refusé de les mettre au montage parce que ce n'est pas l'idée qu'il avait de l'ambiance de Tchernobyl.

C'est un dilemme. Je ne sais pas quoi penser de cela. Je serais partagé. Je ne sais pas si je n'essayerais pas de convaincre le metteur en scène de voir le cliché. C'est-à-dire, Tchernobyl, dans notre pensée c'est *woum* [il fait le son d'une nappe musicale longue et grave], c'est sinistre. On a compris, merci. Finalement, je lui dirais peut-être : « Tu sais qui a fait une faute ? Toi, car tu n'as pas fait de gros plans des oiseaux qui sont là. », parce que ça pourrait faire un contrepoint poétique. D'une part, tout est mort et d'autre part il y a des oiseaux partout. Des oiseaux qui reviennent, un son qui a survécu, et peut-être que les gens meurent mais les oiseaux, comme ils voyagent, ils ne meurent pas. Ça fait plus surréaliste, c'est génial. C'est lui qui a été attelé au cliché, je crois.

Dans ce cas-là, il a reproduit un cliché qui ne nous paraît pas dissonant, mais réaliste. S'il avait mis l'ambiance réelle, est-ce que cela nous aurait paru irréaliste ?

Oui et non, parce que le film pourrait être construit de façon à intégrer cet apparent paradoxe. Je ne sais pas si le film a une voix off ou non, ou des interviews, mais si j'étais ingénieur du son, on aurait parlé de cela pendant le repas. C'est cela qui fait une bonne relation entre un ingénieur du son et un réalisateur. Il faut que ça circule. Je m'aperçois qu'il a une volonté de cliché, il y a des façons diplomatiques de lui faire voir cela sans lui

dire : « T'es clichétiste ». Il faudrait dire : « J'ai été impressionné ici, aujourd'hui et hier, tu te rends compte de tous ces oiseaux ? », et éveiller sa pensée pour que lui, après quatre jours, se dise « C'est vrai, ces oiseaux, j'ai tellement la volonté d'écouter du *vroum* [nappe synthétique grave], que je n'écoute plus les oiseaux. Puis je suis gêné quand j'arrive au montage et que j'entends tous ces *pif pif pif* [oiseaux] ».

C'est pour cela que ça s'appelle la direction du son. C'est-à-dire, essayer d'être tout le temps en rapport, en dialogue avec le directeur, de trouver ensemble la meilleure solution et non pas la plus évidente.

Faites-vous beaucoup le tournage et la post-production pour un même film ?

Oui, mais cela dépend totalement du metteur en scène. Des fois, c'était prévu autrement. Durant le premier film que j'ai fait avec une réalisatrice formidable au Brésil, c'est pendant le tournage qu'elle a dit : « C'est toi qui vas faire le montage son et le mixage de mon film. Je vais changer ce qui était prévu, j'en parle à la production. On a déjà un rapport, je te vois partir enregistrer des choses, et tu me parles. Comme tu viens de dehors, du Portugal, tu n'as jamais mis les pieds ici, tu es absolument [comme un fou] avec tout cela, donc tu me recueilles [des sons], t'as une vision du pouvoir esthétique de tout cela, beaucoup plus que n'importe quel brésilien que je connais, donc je t'engage tout de suite ». Il y a des gens comme Miguel [Gomes] dont j'ai fait tous les longs métrages, qui avait déjà un rapport avec celui qui faisait le montage son dans ses court-métrages. Ils avaient déjà un rapport artistique de frères. Il a gardé ça. Je m'entends génialement avec Miguel Martins, et il compte sur moi pour lui fournir des sons seuls, des ambiances. Je compte sur lui pour faire la fête avec tout ça.

Parlez-vous beaucoup des sons que vous devez lui fournir avant le tournage ?

Pendant le tournage. Parfois avant. Pour *Tabou* c'était avant, c'était tellement spécial. Pendant le montage son aussi. Il m'appelle pour me demander : « Est-ce que tu n'aurais pas caché quelque part... ? », Ou : « Pourquoi as-tu fait cela ? ».

Voulez-vous ajouter quelque chose ?

Je suis content que tu fasses cela. Peu de monde ont cette perception qui manque un peu de pensée. Très vite on tombe dans des normes ou des anti-normes qui deviennent vite des normes, et c'est dommage.

Au fait, j'ai 65 ans.

Nathalie Vidal, Monteuse son et Mixeuse, le 22 mars 2022.

Cet entretien a été réalisé au domicile de Nathalie Vidal à Paris. La discussion a duré 1 h 34 min. Nathalie Vidal s'exprime avec des superlatifs et de sons vocaux qui désignent des formes de sons que nous avons choisi de garder car ils sont le signe de sa passion pour le cinéma.

L'entretien suivant présente plusieurs termes techniques couramment utilisés dans le domaine professionnel de l'audiovisuel.

Stéréo : Peut concerner la prise de son avec deux microphones comme cela a été expliqué avant l'entretien avec Vasco Pimentel. Ici, il s'agira plutôt du format de diffusion. Dans la stéréo, ou stéréophonie, la bande son est diffusée sur deux canaux, droit et gauche.

Mono : Dans la diffusion mono, ou monophonique, un seul canal centré par rapport à l'écran diffuse la bande son.

Les arrières : Désigne les enceintes qui se situent à l'arrière de la salle de cinéma dans les systèmes de diffusion *surround*. Cela désigne également les sons, généralement les ambiances, que l'on attribue à ces enceintes lors du mixage.

Audi : Auditorium, salle au profil similaire à celui d'une salle de cinéma dans lequel s'effectue l'étape du mixage.

Réduction stéréo : fait de passer du format de mixage cinéma 5.1 à une version stéréophonique (2 pistes) pour la télévision ou les DVD par exemple. Habituellement, et de façon simplifiée, lors de la réduction stéréo, le son qui a été mis pendant le mixage en 5.1 dans l'enceinte arrière droite est ajouté au son qui se trouve déjà dans l'enceinte avant droite. De même pour l'enceinte arrière gauche.

LtRt : Terme issu de la période où le son était analogique, signifiant « Left total, Right Total ». Il correspond à la réduction stéréo réalisée pour permettre au son d'être reportée sur la bande optique en 2 pistes. Si le mixage était réalisé dans un format nécessitant plus de canaux que le système stéréophonique, ces deux pistes du LtRt étaient dématricées à la lecture pour être diffusées en multicanal. Ce terme reste utilisé par les mixeur.euse.s encore aujourd'hui.

LCR : Format de diffusion à trois canaux : canal avant gauche (L), centre (C), avant droit (R).

Ingé son : ingénieur.e du son lors de la prise de son en tournage.

Post prod : Post production, étape qui suit le tournage lors de laquelle le film est d'abord monté à l'image, puis au son. Enfin, le son est mixé et l'image étalonnée.

Machino : Machiniste. Technicien.e de tournage garant.e de la sécurité des installations du plateau en ce qui concerne le matériel lié à la caméra et aux lumières. Il est également responsable de la sécurité des membres de l'équipe lors de mouvements complexes de caméra nécessitant des grues, ou des rails travellings par exemple.

Bijoute : Ensemble des accessoires et outils nécessaires au travail des technicien.ne.s de plateau (machino, technicien.ne.s du son et de l'image...).

Rapport signal sur bruit : Niveau sonore du signal utile sur le niveau de bruit rajouté par la bande magnétique et les autres composants électroniques de l'enregistreur.

Rushs : Ensemble des prises tournées au son et à l'image pendant le tournage. Aux montages image et son, n'est gardée qu'une petite partie des rushs.

Les sons du direct : Ensemble des sons enregistrés sur le tournage (dialogues, actions et mouvements des comédien.ne.s), en général synchrones avec l'image. La musique, les effets, les ambiances (venues de sonothèques ou de sons seuls) ne sont pas considérés comme des sons du direct.

Rouling : son constant ambiant de l'intérieur d'une voiture (moteur, roues sur la route, vent extérieur assourdi...).

Avant le début officiel de l'entretien, Nathalie commentait l'utilisation systématique du 5.1 en montage son et mixage dans les fictions actuelles.

Quand on était au ciné-club [pour *L'inconnu du lac*], les gens dans la salle avaient senti le passage de la *stéréo* au *mono* quand Franck est au milieu du lac. D'un coup, ça fait un effet. Le problème des arrières, ce n'est pas que je ne veux pas en mettre, mais c'est que même d'un *audi* bien réglé à autre *audi* bien réglé, *les arrières* se transportent mal. Soit elles sont trop fortes, soit elles ne sont pas assez fortes.

Ça m'arrive quand même d'en mettre, mais je m'en sers davantage pour faire un renfort de dynamique. D'autres fois, cela peut servir quand tu as besoin d'ouvrir [l'espace]. Mais là, *L'inconnu du lac* était entièrement en extérieur. Pourquoi, pendant tout un film en extérieur, mettre que du *pshhhh* [du bruit blanc] dans les arrières ? Ça pollue. Surtout que les fonds d'air peu modulés, pour qu'ils passent la rampe de la diffusion en salle, il faut mettre un certain niveau, et de plus il ne faut pas mettre de sons ponctuels [dans les enceintes arrières], parce que ce n'est pas possible...

Je me souviens avec ma fille, on est allé voir des films américains, des films d'animation, et d'un coup ils mettent des sons ponctuels dans les arrières. Ton réflexe, selon comment c'est fait, c'est de te retourner. Plutôt que de m'embêter à mixer des sons qu'on n'entendra pas, il vaut mieux se concentrer sur un truc qui reste bien stable. Parce qu'être contente du mix à l'*audi* c'est facile. Ce qui me guide c'est de me dire, une fois qu'on s'est mis d'accord et que les choix sont faits :« Comment je fais pour que cela reste le plus stable possible dans une autre salle ? ». Parce que c'est ça le but. Quand les gens écoutent au casque, que deviennent les ambiances que tu as mises dans les arrières ? Elles polluent. Quand je fais mes *réductions stéréo* et que j'ai des arrières, je ne réinjecte pas mes arrières devant.

Tu es dans une salle de cinéma, et ce que tu as mis dans les arrières est à peine perceptible. Quelle est la raison qui te ferait rajouter des fonds, à moins que d'un coup il y ait une information, alors que de toute façon dans une autre salle tu entends une autre balance [des ambiances]. Ta perception, c'est quand même ce qui vient de devant. Si tu ramènes tes ambiances sur tes canaux avant [lors de la réduction stéréophonique], tu viens polluer tes ambiances de devant. Mon *LtRt* est seulement constitué de mon *LCR* quand je fais une réduction stéréo.

Si c'est pour ne rien ramener d'intéressant et masquer des choses qui sont plus importantes, autant ne pas sommer les arrières avec l'avant.

Pouvez-vous vous présenter ainsi que votre parcours professionnel ?

Vidal Nathalie, je vais avoir 57 ans, je suis née le 11 août 1965 à Avignon, en Avignon, dans le Vaucluse. J'ai vécu en province, j'ai fait ma scolarité à Toulon. J'ai fait une fac de musicologie à Aix-en-Provence puis à Paris, pour finalement passer le concours de la Fémis dans le département son. Je suis sortie de la Fémis en 1992. J'ai d'abord fait du tournage en tant que perchman, quelques long métrages. J'ai fait un ou deux long métrages en tant qu'*ingée son*. Notamment pour Arte. Un jour je me suis dit que c'était la post production qui m'intéressait et j'ai cessé de mettre les pieds sur un plateau. Pendant un moment, j'ai eu un passage « entre-deux » où j'ai continué à faire de la prise de son pour du documentaire.

Sur le tournage, comment se préparent et se mettent en place les prises de son des ambiances sonores ?

Ma première expérience professionnelle pour la prise de son des ambiances sur un tournage c'est quand j'étais stagiaire en sortant de la Fémis. J'avais eu la chance d'avoir été prise sur un tournage de Jean-Luc Godard, avec François Musy. C'était *Hélas pour moi*. En tant que stagiaire, une des choses que m'avait demandée François Musy c'était d'aller enregistrer des ambiances. Je me souviens, j'allais autour du lac, ça se passait à côté de Rolle où Godard habitait. Une des seules consignes que m'avait donnée Musy c'était :« Il faut faire tourner longtemps une ambiance ». Je n'avais pas attendu ce premier stage pour le savoir, parce que pendant mes études à la Fémis, j'enregistrais beaucoup d'ambiances avec l'idée de faire des ambiances extrêmement longues. Parce que à chaque fois, j'ai l'impression que quand je vais appuyer sur *stop*, l'évènement que j'attendais se produit.

Il y a toujours cette immersion pendant l'enregistrement. Tu as l'impression d'être en hyperacousie, enfin pas hyperacousie, mais d'un coup tu as l'impression de vivre des évènements, des enchaînements d'évènements qui sont émotionnellement très forts.

Quand je faisais du tournage, il y a 25 ans, les rythmes étaient peut-être moins soutenus [qu'aujourd'hui], et quand j'étais assistante, pas seulement avec Musy mais aussi avec d'autres ingénieurs du son, je savais que si je voulais faire des sons seuls, enregistrer des ambiances, c'était en dehors des horaires du tournage. Si tu es passionné, tu vas enregistrer tes ambiances ...

Sur les décors c'est au moment du déjeuner. Tu te glisses entre les gouttes parce que après tu as des décors auxquels tu n'as plus accès. Des fois, tu as des véhicules, ce ne sont pas des ambiances, mais en même temps ça fait partie des choses importantes à ne pas rater. Parce que d'autres fois tu n'as pas le temps d'enregistrer toute la vie qui est en dehors du direct, et tu te dis :« C'est vrai qu'une ambiance d'oiseaux, de campagne, le monteur son aura ça dans sa besace ». Là où il ne faut pas se louper sur un tournage c'est si tu as un décor très spécifique comme des véhicules, dans un film d'époque. Tu as un véhicule d'époque loué par la production avec un son très particulier, il faut vraiment veiller [à l'avoir en *son seul*]. Je me souviens, avec un ingé son, on passait notre dimanche, surtout en province où tu tournes parfois six jours sur sept, après avoir emprunté les véhicules de jeu sur le décor à faire des sons de porte, enregistrer le moteur à l'intérieur, à l'extérieur, on déclinait tout. Si tu veux faire ça bien, c'est un temps qui n'est pas prévu par la production.

Pour en revenir à Godard, on sait tous sa relation au son, la construction de ses bandes sonores en tant que metteur en scène. Ce qui m'avait marquée c'est que, pour le film *Hélas pour moi*, le personnage de Dieu était joué par un non-comédien qu'il a choisi parce que la voix de Dieu était un homme trachéotomisé, donc qui avait cette voix [abîmée]. On ne le voyait jamais physiquement. C'était sa voix qu'on entendait. Pour Godard, la mise en scène du son [était importante]. Je pense que c'est un des seuls réalisateurs à ma connaissance qui prévoyait la prise de son de cette voix au plan de travail, alors que le texte de Dieu était la voix de cet homme et aurait pu être faite indépendamment du tournage car c'est comme une voix off. D'un coup, l'équipe image, par exemple, s'arrêtait, ce qui est excessivement rare, et de telle heure à telle heure on enregistrerait la voix sur le plateau. Il n'y a que Godard qui pouvait se permettre de faire cela, par rapport à une économie d'il y a trente ans. Maintenant ce ne serait plus possible. En attendant, c'était son rapport au son. La prise de son, bien qu'il s'agissait d'un son seul comédien, était prévue au plan de travail. Ça donne toute la dimension de ce rapport au son. On ne fait pas un son seul à l'heure du déjeuner.

Les ambiances, avec Musy on les faisait après. Des fois, il n'avait pas besoin de moi sur le plateau, alors il en profitait et je partais avec une unité de prise de son, avec un micro stéréo et un petit *recorder* [enregistreur] pour aller faire des ambiances.

Maintenant, les temps de travail sur les tournages sont tellement serrés, les plans de travail sont tellement [compressés]... et il y a des ingé son qui sont plus ou moins attentifs à ramener le plus de matière possible. À leur décharge, et je parle d'ingénieurs que je connais et qui sont très conscients de ce besoin de matière, je sais que quand ils me disent :« Avec le rythme de tournage qu'on avait et le seul jour de congé, on est épuisé », tu ne vas pas aller enregistrer des ambiances en plus. Ils se concentrent sur le minimum, qui est incompressible, parce qu'on sait que certaines choses doivent être raccords avec le direct, du type une voiture spécifique, mais c'est vrai qu'aller chercher de la matière en plus du temps de tournage c'est très compliqué.

D'ailleurs, pour le dernier film de Guiraudie, *Viens je t'emmène* (2022), je suis allée moi-même enregistrer des ambiances à Clermont-Ferrand pendant le montage son. J'aurais pu me débrouiller avec des sons de sonothèques mais j'y allais pour enregistrer un son que je voulais absolument avoir, qui était dans quelques prises. L'ingé son était Philippe Grivel avec qui j'ai travaillé sur quelques films. Maintenant je travaille souvent dans son audi, sa structure dans laquelle il y a les studios Orlando où je travaille beaucoup, où je mixe les films de Guiraudie. C'est lui qui a créé ces studios en sortant de [l'ENS] Louis-Lumière avec un de ses amis d'école. Ce n'était pas une obligation d'aller à Clermont pour moi, mais j'avais identifié un son que j'adore, et je me suis dit :« Si je l'ai sous d'autres formes que juste tel qu'il apparaît dans le film, je pourrai créer quelque chose de particulier avec ce son par rapport à la géographie du lieu ». Le son en question c'est le son des joints de décompression des ponts. Quand les voitures passent dessus ça fait « tac tac, tac tac, tac tac ». Il y a un plan au début où il [le personnage principal] court et il y a des voitures qui passent, dans le direct. Ce sont des sons que j'ai égrainés à certaines distances dans le film, même si ce n'est pas toujours très lisible, mais qu'on entend même le soir dans son appartement, ou depuis sa rue. J'ai dit à Alain :« J'aimerais retourner à Clermont pour avoir ce son là sous différents axes et distances, pour arriver à, géographiquement, replacer ce pont-là qui est la frontière entre le quartier où Médéric, le personnage principal, habite, et la cité où il y a les fameux mecs à capuches. ». Ces joints, quand les pneus des voitures passent dessus, font une sorte de scansion. C'est un petit son rythmique, soit présent, soit plus éloigné. Quand j'ai parlé de cela à Alain, il m'a dit :« Ce serait pas mal parce qu'à l'image on n'a pas réussi, sauf dans deux plans où dans l'enfilade de la rue de Médéric on entre-aperçoit le pont, à le faire vivre davantage dans le découpage. Donc si on arrive à faire vivre la passerelle par le son, pourquoi pas. ». J'ai demandé à la directrice de post prod si je pouvais aller à Clermont. Ça a été super, j'y suis allée un week-end, et j'ai enregistré une nuit. C'était au premier couvre-feu qui commençait dans certaines villes. Je me suis dit :« Mince, couvre-feu, déjà que ce n'est pas une ville hyper vivante, de province... ». Mais j'y allais pour avoir ces sons de voitures qui passent sous plusieurs axes. C'était super parce que dès 21 h 00 la ville était presque vide, mais il y avait une petite circulation. J'ai fait des sons de 21 h 00 à 2 h 00 du matin. Pas seulement de la passerelle, bien que je l'ai prise sous toutes ses coutures, mais j'en ai profité pour prendre d'autres sons. Je me suis retrouvée avec des sons d'une pureté incroyable. J'avais un passage de mob tout seul dans la nuit, puis des sirènes de pompiers isolées. Il n'y avait que des choses ponctuelles, isolées les unes des autres.

J'ai pu aller à Clermont, ce n'était pas compliqué. Aller enregistrer des sons seuls pendant le montage son c'est super parce que, certes tu fais des sons d'ambiances sur le tournage avec la lecture du film au moment où tu tournes, mais tu as en tête le scénario à ce moment où tout ce que chacun a dans sa tête, sa lecture, sa projection etc, est en train de prendre corps avec les comédiens et les décors. Tu sens très bien qu'entre la lecture du scénario et le tournage, les choses se mettent à vivre, et il y a déjà une évolution entre

le scénario et le tournage. Les ambiances que tu vas enregistrer, tu les fais encore dans ta projection des besoins de ce que tu imagines que sera le film. C'est super, ça fait de la matière, mais aller enregistrer des sons une fois que le film est monté, c'est plus du tout la même chose. Je sais que quand je vais enregistrer des ambiances avec le film qui sort du montage, que tu n'es plus dans le fantasme, enfin pas le fantasme mais la projection de ce que tu peux imaginer, le film continue d'avancer, d'être déterminé, il prend des axes que tu ne pouvais pas imaginer avant. Le fait d'aller enregistrer des ambiances en ayant cela en tête, ça change les choses. Tu vas aller chercher davantage certaines choses. Quand ça m'arrive, que je vais enregistrer des ambiances et que le montage est fini, j'y vais parce que je cherche quelque chose. Alors que pendant le tournage, tu peux chercher des sons parce que t'as identifié des choses qui sont dans un lieu et tu te dis que c'est important, et que ça peut potentiellement faire partie du film aussi.

L'enregistrement des ambiances durant le montage son est-il toujours réalisé par vous, en tant que monteuse son, ou bien est-ce aussi l'ingénieur.e du son qui retourne faire ces enregistrements ?

Cela dépend. Ça m'amuse parce que c'est encore mon seul rapport à la prise de son. D'ailleurs, cela faisait très longtemps que je ne l'avais pas fait donc j'étais très contente d'aller à Clermont avec mon matériel, mon micro stéréo.

Le documentaire que je fais en ce moment est tourné en Colombie et on a identifié des trucs, mais je n'ai pas demandé à la productrice mon billet pour aller en Colombie. La réalisatrice a repris contact avec l'ingénieur du son pour qu'il retourne prendre des sons, soit parce qu'il n'avait pas eu le temps de le faire, soit parce qu'il a forcément des sons à lui qui sont typés.

Il y a aussi beaucoup de monteuses son qui enregistrent des sons pas seulement au moment du film, mais en dehors pour alimenter leur sonothèque, pour ne pas être dépendant. Ça a énormément changé. La sonothèque, pendant un moment, c'était quelque chose qu'on pouvait facturer à la production. Au tout début du numérique, on avait encore la culture de cette facturation. De même que le *machino* a sa *bijoute*, et bien le monteur son a sa sonothèque, et il faut bien qu'il la constitue. Si tu veux constituer ta sonothèque c'est du temps que tu passes pour aller enregistrer et puis pour classer. C'est du travail pour un monteur son d'avoir une sonothèque bien répertoriée et qui se nourrit au fil des films. Cela n'a pas duré longtemps. Maintenant tu peux récupérer des sons facilement. Ma sonothèque évolue, mais je ne vais pas vraiment enregistrer des sons. Elle se nourrit des films que je fais et je garde les sons seuls pour l'alimenter au fil des films.

Avez-vous vécu le passage de l'analogique au numérique en prise de son d'ambiances ? Qu'est-ce que cela a changé ?

Oui j'ai tourné des court métrages au Nagra 4S.

Ça a beaucoup changé dans le *rapport signal sur bruit*. Tant que tu enregistrais des ambiances un petit peu fournies ça allait, mais dès que tu faisais des silences plateaux, des ambiances ténues, le passage au numérique a été, et au tournage et à la diffusion surtout dans le fait de ne plus avoir le son optique, un gain énorme de stabilité. Le support numérique a été bénéfique pour le son.

L'idée n'est pas que tu n'allais pas chercher les mêmes ambiances mais c'est surtout que le rendu n'était pas le même sur des sons ténus. Puis tout a évolué : les pré amplis, la qualité des micros, le rapport signal sur bruit. Tout a changé.

J'avais mixé un film, avec un ingé son accro à l'analogique. Pour le côté analogique, c'est comme en musique, on reprend des amplis à lampe. Il y avait une

couleur de l'analogique sur les transitoires. Ce n'était pas un film à effet. C'était un film de Philippe Faucon, où il fallait privilégier la parole, comme pour beaucoup de films. C'était des scènes assez intimistes, il n'y avait pas de cascades, pas d'effets. Il y avait des séquences alternées intérieur-extérieur, et je ne sais plus mais il avait décidé que en intérieur le son serait en analogique et en extérieur en numérique ou l'inverse, sa logique m'échappe. Il tournait non seulement avec le Nagra, mais aussi avec un micro dynamique à bobine, qui était le 160, utilisé pendant des années à la perche et qui était très peu sensible. Mise à part des gens qui s'accrochaient à cette idée de couleur, quand tu demandes :« est-ce que ça changeait notre pratique ?», je n'ai pas l'impression. C'est plutôt que tu te rendais compte que les choses ne sonnaient pas pareil. Les choses, dans les ambiances plus ténues, on les entendait différemment mais on enregistrerait les mêmes ambiances, et le rendu n'est pas le même. En tout cas, je ne pense pas que ce soit au point de dire :« on change toute notre façon de faire ».

Est-ce qu'on écoute différemment les ambiances ?

D'une certaine manière oui. C'est plus précis. On les écoute mieux, jusqu'à la fin dans la chaîne du mixage, puisque la copie optique altérerait beaucoup les choses. C'est vrai que la finesse et le rapport dynamique sont plus importants. Tu les écoutes donc mieux. En tout cas, ambiance par ambiance. L'écueil du numérique par rapport au montage des ambiances c'est, de mon point de vue, qu'à multiplier la superposition des ambiances avec la multiplication des pistes, ce n'est pas dit que chaque finesse de chaque ambiance soit [audible]. Ça peut s'annuler si on n'est pas attentif à ce qu'est une ambiance qui soit suffisamment représentative de quelque chose. Il y a l'écueil de procéder dans l'empilement et le quantitatif de pistes qui annule par moment l'aspect « qualitatif », de certaines choses, par un cumul de son.

Utilise-t-on les mêmes ambiances quand on les utilise seules que lorsque nous les cumulons ?

L'idée de mélanger plusieurs ambiances c'est d'en créer une nouvelle. Ça va être le talent du monteur son. Il y a des monteurs son qui vont choisir des ambiances qui vont être complémentaires, fréquemment par exemple. Si on dit qu'on mélange trois ambiances, d'un monteur à l'autre, il y en a qui vont avoir un éclairage particulier et qui vont proposer trois ambiances qui seront dans une complémentarité intéressante pour que de ces trois on en fabrique une nouvelle. D'un autre côté, quand on choisit une ambiance on la choisit en fonction de ce qu'il y a dans le direct. Ça va dépendre aussi de ce que le direct laisse comme place. Parce que en général dans les séquences, assez communément, le son direct a déjà sa propre ambiance. Ensuite on voit comment on va venir ouvrir, compléter ou enrichir ce qui existe dans le direct. Ou [parfois] tu as des blocs dans un film où on va pouvoir exprimer des choses avec des ambiances, mais c'est assez rare parce que l'élément premier c'est les dialogues. Il faut arriver à avoir la lecture de :« entre ce qui existe dans le son direct et ce que l'on ajoute, comment tout ça va cohabiter ? ».

Lors du montage son, quand montez-vous les ambiances ?

Quand je fais du montage son c'est surtout en documentaire, et les enjeux sont différents. Sinon je fais du mixage. Les seuls montages sons et mixage que je fais c'est pour les films de Guiraudie depuis *L'inconnu du lac*. Dans ce rapport au montage son, avec Alain, on est sur la même longueur d'onde. Il se demandait :« Pourquoi ce n'est pas la même personne qui fait le montage son et le mixage ? ». J'ai donc fait du montage son

mais en étant au plus près du direct. C'est pour cela que en documentaire les enjeux sont différents. Tu n'as pas la même palette de solutions en main. En fiction, si tu as une séquence ou un dialogue raté, tu fais revenir le comédien, tu fais du bruitage, et tu peux recomposer complètement une séquence. En documentaire, non. En documentaire c'est le son direct qui compte, et même si le son direct est raté. De plus, par économie, le réalisateur se retrouve à gérer le son tout seul, et tu te retrouves parfois avec des matières compliquées. L'art du montage son en documentaire est dans le fait que tu es obligé de te débrouiller avec des matières souvent assez inégales.

Ce que j'adore c'est d'abord de monter les directs, et pendant cela, j'écoute avant et après. Je tire les poignées, j'écoute entre le moment où on dit « moteur » et « action ». Parfois, en documentaire, ça tourne pendant une demie heure même si on a monté que deux minutes. Suivant les décors, j'adore aller écouter tout ce qui se passe autour du bout qui a été monté et d'en extraire ce que j'appelle « les accidents de la vie ». Parce que c'est cela qui va me nourrir et qui va me donner des idées. D'un coup, j'entends dans ce décor que au loin il y a une cloche. Tu l'appréhendes dans sa perspective. Ce n'est pas tant l'idée de mettre une cloche qui est intéressante, mais plutôt de savoir qu'elle est à telle distance de là où la séquence est tournée, et ensuite tu as un grincement de frein que tu arrives à sortir. C'est ça que j'adore, c'est aller chercher tous les petits accidents de la vie que je vais réinjecter dans mon montage son, et c'est cela qui génère les idées de montage son. Je ne suis pas très à l'aise dans le montage son si je n'ai pas cette « couleur » et richesse du direct qui va me guider pour construire quelque chose. C'est comme cela que j'ai travaillé sur *L'inconnu du lac*. On a travaillé en couche pour d'abord aller tirer au maximum la substance optimum issue du direct, mais pas seulement au moment du synchrone, et réinjecter une matière qui est issue du tournage, pas forcément du direct monté mais au moins du tournage. Je réinjecte ce que j'ai récolté dans le synchrone. Ça fait une sorte de source homogène parce que tous les sons que tu rajoutes [appartiennent au tournage], et en documentaire c'est ça. J'ai l'impression que si tu nourris avec des choses issues du tournage c'est comme si la matière est non pas « homogène » mais... au lieu d'aller agrémenter avec quelque chose qui n'appartient pas au film et à ce lieu, j'aime aller fouiller dans les *rushs*, reconstruire des ambiances à partir de petits bouts, même si c'est parfois un peu fastidieux. C'est cette contrainte-là qui me plaît et dans laquelle je me sens bien, plutôt que de me dire : « Alors, je vais mettre quoi ? ». Bien-sûr je me sers aussi de ma sonothèque parce que tout ne vient pas du direct mais je vais l'ouvrir après, une fois que j'ai déjà ce socle, que j'ai déjà une continuité qui est marquée, quelque chose de riche et construit, que je vais compléter après, si je n'ai pas tout depuis le tournage. C'est mon « dogme » à moi, mon petit piment, mon rapport au montage son. Parce que ces accidents-là, et cette écoute qui va au maximum du direct guide les partis pris. C'est une manière d'appréhender les choses. Au lieu de décider arbitrairement : « Tiens, là je vais mettre une sirène au loin », c'est plutôt l'idée d'être attentif et d'utiliser les accidents pour que ce soient eux qui déterminent des choix qui est importante.

Comment définir « les ambiances » ?

C'est marrant la hiérarchie entre les ambiances et les effets sonores par exemple. Il y a des monteurs son qui, par exemple, mettent un *rolling* en ambiance. Pour moi ce sont des effets, ce n'est pas une ambiance. Dans cette classification là qui n'est parfois pas évidente, une ambiance est quelque chose qui va se dérouler sur une durée. Un effet c'est plus ponctuel. Par exemple, tu as une séquence au bord de la mer. Souvent on met la mer dans les effets, mais dans cette classification là, la mer au loin est ce qui va composer quelque chose d'« étal » où ce qui va compter c'est d'avoir quelque chose d'à peu près stable et constant. Pour moi, c'est cela une ambiance. Si je reprends l'exemple de la

séquence au bord de mer, dans les ambiances il y aura des fonds de mer plus larges, qui seront dans une espèce de plan sonore [lointain], dans un rapport constant à un fond. Si, pour suivre un découpage, il y a un gros plan où on a besoin de préciser une vague, ça va devenir un effet. Pour moi les effets sonores vont venir ponctuellement sculpter des choses par rapport à notre besoin de découpage de plan sonore. Ou encore, tu es à la mer et il y a une mouette qui va venir interférer, un moment dynamique qui vient déchirer quelque chose qui est plus [constant]. Les ambiances c'est quelque chose qui est dans un déroulé temporel, qui a un rapport avec une certaine continuité, une perspective, quelque chose d'à peu près stable et constant.

Les effets et les musiques ne peuvent pas devenir des ambiances ?

Ça va vivre avec une ambiance mais je n'appellerais pas cela une ambiance.

Veut-on entendre les ambiances ? Ou bien veut-on qu'elles restent discrètes et crédibles ?

Il y a souvent cette notion de crédibilité. C'est pour cela que des fois c'est plus facile.

C'est une histoire de crédibilité et du rapport du réel à la matière du film auquel il est attaché. Il y en a qui ont très envie de construire un univers sonore complètement débridé et nouveau, qui n'a pas grand chose à voir avec ce que l'on appelle « la copie-travail », qui est ce qui sort du montage [image]. Il y a une matière sonore avec laquelle le réal et le monteur image ont vécu pendant le temps du montage image, et le lien à cette copie-travail peut être marqué définitivement dans son rapport au film, dans une mémoire auditive de ce avec quoi le film s'est construit. Ça va être très compliqué de s'extraire de ce rapport-là. Cela dépend des genres de films et du type de cinéma, mais le rapport du réalisateur à ces nouvelles ambiances, effectivement, [peut-être compliqué] ... Moi aussi j'ai parfois du mal. Il y a toujours une sensation de pièce rapportée. Soit c'est nécessaire de créer quelque chose qui est nouveau et qu'il y ait un apport à un décor très précis, qui fait partie du récit, et on l'accepte. Soit on rajoute une ambiance et on sent qu'il y a quelque chose qui dépasse l'image, et qui est en trop. C'est toujours le problème de savoir comment les choses participent du récit ou pas. Un réalisateur va avoir tendance à ne pas mettre trop d'ambiances parce que souvent le premier réflexe à l'auditorium est d'avoir l'impression qu'il y a trop de choses. C'est un chemin à faire : le chemin de se dédouaner de cette copie-travail et d'accepter que durant le montage son les choses sont en train de changer et que c'est du bénéfice pour le film, pour certaines séquences. On y gagne et c'est important d'étoffer, de commencer à donner un nouveau rapport du son à l'image autre que le direct. Parfois, effectivement, ça peut être contre-productif et c'est ce qui est difficile à évaluer. Jauger si le réalisateur sent que ça va trop loin et lui faire confiance, ou se dire : « Non, c'est parce qu'il est habitué à cela [la copie-travail], et il ne veut pas quelque chose de nouveau ». Mais je pense que l'intelligence est de ne pas se cantonner à l'idée que ce n'est qu'une habitude, et que parfois on perd des choses parce qu'on a changé tout un environnement qui fait qu'un truc qui créait une fragilité [a disparu]. D'autres fois, tu as un environnement bruyant, sale, et le fait d'avoir épuré, nettoyé, ça peut être contre-productif par rapport à une ossature qui existait de manière plus brute dans le rapport au film.

En se fondant sur la définition populaire de « dissonance », y-a-t-il une connotation négative selon toi dans l'idée de dissonance entre une ambiance et l'image ?

Il y'a plutôt la question de l'aspect réaliste ou pas d'une certaine manière.

Pas du tout d'aspect négatif. Parler du son c'est compliqué.

Je me suis rendue compte que avec les réalisateurs qui sont sensibles au son, à des musiques qui peuvent se créer sans l'élément musical a priori, à certains moments et certains enjeux dans la narrations du film, on ne parle pas de son, on parle de couleurs, des choses rondes, agressives, je ne parle pas en termes de fréquences en disant « à 2 kHz j'entends... ». De plus, pendant longtemps j'arrivais à peu près à savoir fréquemment où ça se passait mais il y a des gens qui m'épataient qui disaient :« Tu n'entends pas ? À telle fréquence il y a ça ». Je répondais que non... Tout ça pour dire que c'est un vocabulaire à trouver. Par exemple, la définition que tu essaies de donner sur la dissonance, c'est :« comment arriver à sculpter des choses, à ce qu'il y ait des événements qui émergent de quelque chose mais qui ne soit pas trop voyant ». Je traque l'effets sonore un peu basique, visible, trop perceptible pour qu'il y ait une autre musique interne à l'intérieur des ambiances, des petits événements, des petits trucs qui vont venir créer des variations, des points d'appuis, des effets de rythmes dans l'ambiance en les tricotant. Une ambiance, quand je dis que c'est quelque chose de continue, ce n'est pas pour autant que sur la timeline elle n'est pas faite de petits bouts. Relativement, tout du moins. Lorsque l'on a enregistré une ambiance de vingt minutes, on va aller en extraire des bouts pour la recomposer. Une ambiance ça se compose, ce n'est pas juste un déroulé dans lequel on prend dix minutes et on laisse cela. Quand je parle d'aller écouter la matière des directs, c'est dans l'idée de composer des ambiances et de créer des dissonances à l'intérieur. Comment les choses s'agencent-elles, résonnent les unes avec les autres à l'intérieur d'un même son ?

Parvenez-vous à faire des dissonances avec l'image ?

Oui, moi c'est le son à l'image qui m'intéresse. L'image nous donne plein d'appuis possibles dans cette relation incessante entre l'image et le son. En termes de construction c'est fou ce que l'image te permet de faire au son, ou inversement. Par exemple, on peut utiliser un découpage, un mouvement de caméra, ou le temps d'une couleur pour faire passer un truc [une transition ou un élément sonore].

Le cinéma c'est un jeu de plans sonores, un jeu de mouvements, de déplacements des comédiens, ou de toute sorte. C'est autant d'appuis qui me servent pour jouer sur des variations qu'on n'analysera pas forcément directement, mais qui sont pour moi la base de certaines fluctuations. Je m'en sers pour faire passer des choses qui ne passeraient pas forcément si je n'avais pas d'image, ou en tout cas dans une construction différente.

Faut-il que le film soit écrit de manière à faire exister les ambiances et donc les dissonances ?

Oui et non...

Un des premiers films d'Haneke, *71 fragments d'une chronologie du hasard* (1994), m'a marquée dans le travail du son parce que, en plus du fait que le film est super, il y a une couleur par séquence, une tonalité, et il est fondé sur des ambiances, c'est très simple. De plus, comme c'est *71 fragments d'une chronologie du hasard*, il travaille beaucoup sur l'histoire, comment elle se construit et comment elle avance. Ce sont des scènes. Ce ne sont pas des plans séquence, et il y a très peu de dialogues. Ce qui m'avait marquée dans ce travail-là c'est qu'il y a une empreinte sonore pour chaque séquence, très forte, qui pourrait paraître très simple mais qui je pense [ne l'est pas]... Ce que je disais c'est que tu arrives à trouver une couleur, une empreinte, une sensation, une émotion, mais sans être dans un effet ostensible. Ce sont des choses qui sont mouvantes, qui pourraient paraître être une seule ambiance mais qui en sont plusieurs et qui font corps avec.

Sans atteindre l'effet, faut-il tout de même pousser la dissonance à un certain niveau pour la recevoir et la considérer comme telle ?

Cela va aussi dépendre de ce que le direct laisse comme place. Tu peux avoir des blocs dans un film où on va pouvoir exprimer des choses avec des ambiances, et c'est possible dans certains films, somme toute assez rares parce que l'élément premier ce sont les dialogues. Suivant le décor où ça a été tourné le son direct va te laisser plus ou moins de place pour construire quelque chose. Tu ajoutes à cela l'élément musical qui va venir « encombrer » tout ça, et du coup tes ambiances ...

Ne pas mettre de musique dans une bande son est une pratique rare. A-t-on peur de nous défaire de l'habitude qui existe depuis les débuts du cinéma et qui est de mettre des musiques pour souligner les émotions des personnages ?

Oui mais ce sont des univers aussi. Les films de Philippe Faucon sont bavards, mais les seules musiques qui sont dans le film sont des musiques diégétiques qui viennent d'une radio par exemple. C'est tout, il n'y a pas de musique de film. Pourtant c'est à la fois très musical parce qu'il y a toujours un moment où il y a une musique dans une séquence, parce qu'il les écrit comme cela. Enfin, pas tout le temps, mais tu as toujours un ou deux moments comme cela dans le film. Tu as des jeunes qui vont dans un bar le soir et qui se mettent à danser, la musique n'est pas la musique de film telle qu'on la connaît basiquement, et c'est vrai que ça laisse beaucoup de place au travail des ambiances. Parce que même si c'est bavard, bien que cela dépende de la qualité des directs, des décors et du fond ramené, je pense que l'élément le plus perturbateur pour les ambiances c'est la musique. En termes de multicanal, elles sont sur les mêmes canaux. Avec quelques musiques on peut arriver à faire vivre une ambiance, mais en général ce n'est pas une ambiance qui vit avec une musique. Dans ce cas, ce ne sont plus des ambiances, ce sont des effets, parce qu'il faut arriver à rentrer dans une certaine dynamique.

Le « problème » des ambiances c'est que ce n'est a priori pas l'élément le plus dynamique du film. Ce n'est pas tant les réalisateurs [qui veulent mettre des musiques], mais le soucis est plutôt en lien avec un certain genre de film, des univers et ce vers quoi ils veulent aller par rapport à un cinéma dit plus « commercial » où la recette dite « basique » va être : dialogue et musique.

L'autre film auquel je pense c'est un premier long métrage d'une réalisatrice italienne, *Piccolo corpo* (2022). Cela m'a fait penser au travail que j'ai fait sur *L'inconnu du lac*, même si le film est complètement différent. En fait, c'est vrai qu'il n'y a pas de musique non plus, et les musiques qui s'y trouvent sont des chants de paysans qui font partie des scènes, et le reste ce ne sont que des ambiances.

À quel point est-ce difficile de faire vivre des ambiances lorsqu'elles ne sont pas écoutées en salles ?

Même en salle c'est un enjeu. Je disais qu'on est très facilement content d'un mixage à l'audi parce qu'on est dans des conditions optimums, mais le premier truc qui souffre dans le mixage ce sont les ambiances. Tu arrives dans une salle et les enceintes sont beaucoup moins performantes que dans un audi, et le volume de la salle est plus grand. Tu as toujours l'impression qu'on a mis un couvercle sur le mixage et que les ambiances descendent toutes d'un cran dans la dynamique par rapport à la parole, au centre... Je suis souvent un peu et même assez déçue de ce transport-là, de ce manque très dur aux ambiances pour mes mixages, même en salle. Une fois que j'ai mis en place

le mixage, qu'on s'est mis d'accord avec l'équipe, qu'on s'est raconté plein d'histoires sur « comment les ambiances encadrent la parole ou pas », je fais un *mastering*. Ce n'est pas une recette égale pour chaque film car chaque film a sa propre mécanique interne en fonction du direct. Je fais une étape de *masterisation* pour que les ambiances restent en place même en salle. J'applique un *Offset* [un gain, du niveau sonore] sur mon *stem ambiance* que je teste, que j'apprécie, que j'éprouve. Ce n'est pas l'idée de tout mettre plus fort, ça ne marche pas comme ça. Lors d'une projection de mixage où j'ai mixé ce que j'entends en me faisant confiance, j'en profite pour apprécier cette perte de transmission sur les ambiances et je vais, à la toute fin, rebooster ce *stem ambiances* sans dénaturer l'équilibre des sons entre eux. C'est une petite gymnastique, mais tu comprends que dans le transport ce qui va rester le plus stable ce sont les éléments dynamiques, ou ceux qui sont fréquemment les plus stables : la parole, la musique, les effets, et tout ce qui a une certaine dynamique et des transitoires. Tu évalues au fil des films et de tes écoutes, d'une manière empirique, que ce qui appartient comme ce qu'on a défini comme étant les ambiances, va souffrir plus que le reste.

Je fais cela à la toute fin. Avec l'expérience, tu tombes sur un petit bout de son, un petit truc qu'un réalisateur te demande de trop baisser, tu lui parles de cela en disant : « Attention, ce sont des choses que l'on risque de ne plus avoir [en fonction des salles] ». C'est quelque chose que tu peux évoquer en fonction de ce vers où on t'amène et ce que tu as envie de faire. C'est pour cela que les choses les plus ténues, très fines en termes de niveau au sein des ambiances, pour qu'elles passent la rampe, je vais avoir tendance à les resserrer [dans l'espace] parce que la valeur sûre dynamiquement c'est le centre [l'enceinte centrale]. Je ne vais pas m'amuser à mettre des trucs très fins en niveau qui doivent être à la lisière de l'audible uniquement sur du gauche-droite.

J'essaie de mettre en place une catégorisation de dissonances. En plus de celles que je cite (dissonance de source, d'intensité, de glissement), pouvez-vous m'en citer d'autres ?

On pourrait aussi parler de dissonance de spatialisation, de sensation d'espace, d'une notion de profondeur. Entre un effet de proximité ou d'éloignement. Il est certain que la manière dont tu vas les spatialiser va jouer sur une sensation.

Par exemple, une pièce anormalement réverbérante par rapport à l'espace visible ?

J'avais pris une circule [ambiance de circulation de voitures en ville] qui venait d'un intérieur église et qui n'était pas associée au film. Ce sont des perceptions d'espaces que tu peux faire.

Merci beaucoup de m'avoir accordé cet entretien.