

Clara ZILLIOX

Spécialité son à l'image

Université d'Aix-Marseille

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

2020 - 2021



**La collaboration de l'équipe son à travers le
travail du son hors-champ au cinéma**

Mémoire de Master « Cinéma et audiovisuel »

Réalisé sous la direction de Rémi Adjiman

Soutenance : avril 2021

Clara ZILLIOX

Spécialité son à l'image

Université d'Aix-Marseille

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

2020 - 2021

La collaboration de l'équipe son à travers le travail du son hors-champ au cinéma

Mémoire de Master « Cinéma et audiovisuel »

Réalisé sous la direction de Rémi Adjiman

Soutenance : avril 2021

La collaboration de l'équipe son à travers le travail du son hors-champ au cinéma

Résumé

Le son hors-champ est doté d'un très haut potentiel narratif, ce qui en fait une arme redoutable au cinéma. Bien qu'invisible, il percute le spectateur, l'interpelle et l'implique dans l'histoire diffusée sur l'écran de la salle de cinéma.

L'équipe son va proposer des idées à la mise en scène et permettre de donner vie aux intentions globales de cette dernière tout au long des différentes étapes de la création de la bande sonore. Leur rôle est ainsi d'insuffler ces intentions à la prise des sons directs et sons seuls, puis les peaufiner et les remanier en post-production pour permettre à la bande sonore de prendre du sens.

Du côté du chef opérateur du son en tournage, premier intervenant dans la création du son, il est parfois complexe d'arriver à composer avec les prises de sons seuls désirées et les éléments de la réalité du tournage dont il est tributaire. Quant au monteur son, il est souvent seul et pressé par le temps, un peu laissé pour compte dans sa cabine de montage son, tout particulièrement lorsqu'un dialogue n'est pas instauré avec le collaborateur sonore du tournage ou la mise en scène.

La création est souvent facilitée et magnifiée lorsqu'elle est collaborative et issue d'échanges entre les différents acteurs du son. Pourtant il s'avère que pour plusieurs raisons, la communication ne s'établit pas autrement qu'à travers le rapport son entre le chef opérateur du son et le monteur son.

Comment, alors, s'organise la création du son hors-champ entre le tournage et la post-production son ?

Mots-clefs :

Son hors-champ ; écriture sonore ; narration ; cinéma ; tournage ;
post-production son ; collaboration ; sons seuls ; rapport son ; spectateur.

Remerciements

Je tiens à remercier Rémi Adjiman, pour sa direction et ses conseils avisés, ainsi que pour avoir élevé, avec Frédéric Belin, mes connaissances et mes réflexions du son au cinéma à un tel niveau.

Je remercie chaleureusement Laurent Blahay, Elory Humez, Valérie Deloof, Jean Umansky, Olivier Hespel et Nadine Muse, qui ont chacun.e pris le temps de répondre à mes questions, en transmettant leurs savoir-être et savoir-faire si précieux, sans lesquels ce mémoire ne serait pas le même.

Je tiens à remercier mes compagnons de vie, mon amoureux et mes ami.e.s, pour leur soutien moral et psychologique, qui ont relu mon mémoire et avec qui les échanges furent enrichissants.

Merci à mes camarades et acolytes Satisiens, pour ces trois années de rires, d'entraide, de partage et de création.

Je tiens à remercier mes parents, relecteurs de ce mémoire, pour leur soutien inconditionnel et sans quoi rien n'aurait été possible.

INTRODUCTION

« Tous les jours, même dans ma vie normale, même quand on me raconte des histoires, mes yeux voient beaucoup moins que ce qu'entendent mes oreilles. »¹

Le son est par définition impalpable, invisible. Au cinéma, l'image et le son se complètent, ce qui permet au spectateur d'assimiler la bande sonore qui est inscrite dans un contexte, ne pouvant alors exister seule. La perception du son est innée, et ce avant même notre naissance, l'ouïe étant le premier sens que l'on développe dans l'environnement fœtal. C'est à travers cette envie de redécouverte et de partage de ces sensations que les professionnels du son vont travailler au cinéma. Nous avons souvent une écoute du cinéma voco-centrée, finalement très monophonique, essentielle et indispensable à la compréhension de la narration d'un film. D'autres catégories de sons attirent cependant ma curiosité, ces sons souvent non-corrélés directement avec l'image à l'écran, voire dont la source est inconnue, acousmatique. Plus tard, je me suis intéressée aux procédés de fabrication de la bande sonore, de la captation des sons à leur assemblage. Même si nos yeux et nos oreilles sont attirés par l'image, émettrice fictive des sons que l'on entend, une catégorie de sons que l'on ne voit pas participe tout autant à l'expérience filmique du spectateur. Les sons hors-champ peuvent interroger, surprendre, ou au contraire informer, ancrer dans l'histoire, sans que leur présence ne soit notable. Ils font partie intégrante de la bande sonore d'un film et sont des éléments essentiels à la narration. Ils y contribuent tout autant que les sons dits « in », alors qu'ils pourraient ne pas être considérés comme primordiaux dans le processus de fabrication d'une bande son.

Depuis mes premières expériences cinématographiques, les sons et les images émanant de la salle de cinéma ont toujours été une source de fascination. Les quelques expériences en tournage et en post-production son ainsi que mes études m'ont amené à rencontrer des chef.fes opérateur.rices du son qui ne laissaient rien au hasard. Afin que, dès la prise de son, la bande sonore prenne du sens, en lui conférant une esthétique particulière en accord avec les désirs de la mise en scène. Cependant, les conditions de temps et de préparation devenant de plus en plus

¹ Jean-Marc L'Hotel, *Dans la tête d'un chef opérateur son*, réalisé par Anaëlle Cohen et Clément Lemariey, 2013 - HD - 16/9 - 27 min

drastiques pour l'équipe son au tournage, il est légitime de se demander si celle-ci dispose de suffisamment de temps pour penser et fabriquer la bande sonore, au-delà de l'objectif premier de ramener seulement la voix des comédiens en post-production. Les mêmes raisonnements s'appliquent en post-production, les périodes de montage son et de mixage visant à être constamment réduites. Comment, alors, se consacrer pleinement à l'esthétique que l'on souhaite insuffler à la bande son d'un film ? Le hors-champ sonore est-il juste l'affaire du montage son, ou peut-il être également anticipé au moment de la prise de son ?

J'ai décidé d'axer le présent mémoire sur la conception de l'écriture sonore à travers le prisme du son hors-champ d'une œuvre cinématographique de fiction, de la captation du son sur un tournage ou au sein du travail de post-production sonore. J'aimerais axer mes réflexions sur l'esthétique de la bande sonore au cinéma, et notamment le son hors-champ, qui arrive à raconter une histoire au-delà du cadre. Je ne souhaite pas ici détailler le hors-champ « technique » qui sert à créer, pendant le montage son, à l'aide d'une « ambiance raccord » ou « fond d'air », une continuité dans les séquences du film et à éviter un trou de son, soit le vide numérique. Il s'agit ici de parler des sons narratifs, apportant une plus-value à l'œuvre filmée. L'équipe son d'un film est constituée de trois postes clé : le chef opérateur son, le monteur son et le mixeur. Chacun a ses propres implications et ses propres influences sur le résultat sonore final, bien qu'il s'agisse d'un travail collaboratif/collectif. Je souhaite comprendre le travail d'écriture sonore de chacun et leurs diverses implications dans celui-ci, à travers la création du son hors-champ dans un film de fiction.

Le son hors champ possède des utilités multiples ainsi qu'un énorme potentiel narratif au sein d'une œuvre filmique. Selon l'effet que l'on souhaite procurer au spectateur, ces sons hors-champ vont être utilisés différemment. Nous verrons donc les différents usages que les techniciens du son peuvent lui conférer afin de servir une narration.

Le chef opérateur son ne peut ramener tous les sons nécessaires au montage son d'un film, mais il a cependant un rôle primordial puisque la prise de son consiste en une multitude de choix. D'un autre côté, le monteur son apporte beaucoup à la composition de la bande sonore d'un film en montant des sons qui vont être signifiants et qui vont renforcer la narration. Les deux « signent » la bande son du film, même s'ils interviennent à des étapes différentes.

Comment s'organise alors la création du son hors-champ entre le tournage et la post-production son ?

I. Les usages du hors-champ sonore dans le cinéma de fiction

I.1 La force d'un son acousmatique

Il n'y a pas au cinéma de cadre sonore des sons ; autrement dit, rien de sonore qui les contienne en commun et leur assigne à la fois une limite spatiale avec des bords, et les structure par leur place même dans ce cadre, comme il en va au contraire pour l'image (puisque'il y a un cadre visible, visuel, du visuel). Les sons ne sont éventuellement cadrés que par l'image elle-même.²

QU'EST-CE QU'UN SON HORS-CHAMP

Un son hors-champ est un son dont on ne visualise pas la source à travers l'image, il est acousmatique par définition. L'écoute acousmatique s'oppose à l'écoute « directe », qui est la situation « naturelle », où les sources des sons sont présentes et visibles.³ Michel Chion nous parle des effets d'une situation acousmatique, qui modifie les conditions d'écoute. L'auditeur renouvelle sa façon d'entendre, puisqu'il n'a plus accès à des supports visuels pour identifier la source du son qu'il entend. En effet, de par ses caractéristiques, un son hors-champ permet, à travers les différents niveaux d'écoute, jusqu'à une écoute réduite, qui s'intéresse au son pour lui-même, en tant qu'objet sonore.⁴ L'écoute causale est l'action de rechercher, à travers un son, des éléments pouvant nous informer sur sa cause. L'écoute réduite, elle, est celle qui fait volontairement abstraction de la cause et du sens du son pour s'intéresser au son pour lui-même, dans ses caractéristiques propres comme la hauteur, le rythme, ou encore le grain, la forme, la masse, le volume.

Cela peut se traduire dans l'expérience cinématographique par le fait que le spectateur serait inconsciemment plus concentré sur le son acousmatique (qui est donc hors-champ, non visible à l'image) en lui accordant une écoute causale ou réduite, donnant à ce son un sens dans la narration.

² Michel CHION, *L'audio-vision: son et image au cinéma*, France, 2017, p.59.

³ Michel CHION, *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris: Buchet/Chastel usw., Buchet Chastel, 1995, p.18.

⁴ *Ibid.*

LE SON HORS-CHAMP PAR RAPPORT À L'IMAGERIE AUDITIVE

Claude Baiblé, dans « L'imagerie auditive »⁵ donne lui aussi des éléments de réponse quant au potentiel d'un son acousmatique au cinéma. L'imagerie auditive se fait « omnidirectionnelle » (par rapport à l'image qui elle, est « frontale »), elle informe sur l'environnement qui entoure, même si elle peut être incomplète. Elle se fait en fonction de l'endroit où l'on se place dans l'espace par rapport aux sources sonores, et de par sa caractéristique première, la temporalité et donc la fugacité de l'information. Étant donné la multitude de natures d'émissions sonores, l'incertitude quant à son interprétation est grande. Le son hors-champ acousmatique entraîne une réduction sensorielle chez le spectateur : il ne se focalise que sur un seul sens : l'ouïe. Le son hors-champ acousmatique, en nous privant de l'image qui lui correspond, oblige le spectateur à une sorte de resserrement de son spectre perceptif.

L'INTERACTION IMAGE-SON

Le son hors-champ dont la source n'est jamais montrée ni suggérée à l'image peut cependant être remis en question, prenant ainsi le risque de perdre en crédibilité auprès du spectateur. Qui plus est, suggérer le son hors-champ à l'image par différents procédés tels que le flou ou encore l'ombre permet de faire vivre le son hors-champ à travers l'image, créant ainsi l'interaction image-son. C'est lorsque celle-ci fonctionne que le son hors-champ marche, et qu'il est impossible de le remettre en cause. C'est le cas de nombreux films cultes, notamment « M le Maudit »⁶, où la source du sifflement est tenue hors-champ, bien qu'on aperçoive tout de même l'ombre du siffleur. Mais Lang disjoint ce que voit le spectateur (l'ombre du siffleur) et ce que voit le personnage (rien, puisqu'il est aveugle), créant un effet de suspense : comment l'aveugle pourrait-il identifier celui qu'il vient de reconnaître par le seul air qu'il siffle ?

LE SON HORS-CHAMP PENSÉ PAR LA MISE EN SCÈNE

Évidemment, cette complémentarité image-son nourrie par l'utilisation du son hors-champ n'est possible et utilisable que lorsque qu'elle est écrite et pensée par la mise en scène. C'est pour cette raison que l'utilisation d'un son hors-champ sans lien avec l'image du film

⁵ Claude BAILBLE, « L'imagerie auditive », *VOIR*, mai 2005, p. 12.

⁶ Fritz LANG, *M le maudit*, 1931.

peut déranger le spectateur. C'est par exemple le cas lorsque des réalisateurs veulent crédibiliser leurs décors à cause d'un faible budget, rendant la scène hors-champ passive, comme rajoutée. Il s'agit là des limites de l'utilisation du son hors-champ. Il n'a alors qu'une fonction « locative » et n'est là que pour valider l'image que les spectateurs voient à l'écran, sans avoir une réelle plus-value narrative.

« Ce que j'aime bien, c'est quand on ne crée pas le hors-champ à la post-production son, mais que la notice du son hors-champ est déjà écrite dès le départ. »⁷

La séquence de la piscine dans le film d'horreur suédois *Morse*⁸ est notamment un bel exemple d'utilisation du son hors-champ (et donc acousmatique) comprenant des indices des causes dudit son dans l'image. La séquence très agitée de la tentative de noyade de l'enfant se stabilise à l'image pour laisser la suite de l'action se dérouler au son, hors-champ : la caméra reste au fond de la piscine, à hauteur de l'enfant dont la tête est maintenue sous l'eau. Ce qui se passe à la surface est seulement indiqué par les cris hors-champ filtrés par le point d'écoute : l'enfant, sous l'eau, ainsi que quelques actions à l'image nous aiguillent sur l'issue de la séquence, à savoir le meurtre de tous les personnages présents à la piscine et les retrouvailles des deux protagonistes.

Michel Chion appellera cela « l'écoute acousmatique identifiée »⁹, puisqu'elle offre un moyen à l'auditeur/spectateur, par des moyens tels que la vision, la nomination, la déduction logique ou tout autre moyen d'identification, de reconnaître (ou de croire reconnaître) la source du son qu'il écoute. On parle dans ce cas d'une réelle interaction image-son, où le son hors-champ aura un réel potentiel informatif et sensoriel pour le spectateur. Lorsque ce phénomène cinématographique se produit, il est évidemment impossible de ne pas l'avoir pensé dès l'écriture.

⁷ Elory HUMEZ, « Entretien avec Elory Humez », 29 décembre 2020.

⁸ Tomas ALFREDSON, *Morse*, 2008.

⁹ Michel CHION, *Le son*, 2e édition., Paris, Nathan, 2000, p.118.

LE SON HORS-CHAMP ET LA MÉMOIRE AUDITIVE

Parce que le spectateur va chercher de manière inconsciente la nature du son hors-champ, les sons acousmatiques utilisés font appel à sa mémoire auditive. En effet, puisque le spectateur n'en voit pas la source, il fait un travail de mémoire pour identifier le son perçu, de manière consciente ou non. Ces sons, dont la source n'est pas visible, que l'on associe à une action ou à une source, sont inscrits dans notre mémoire. Les sons entrant dans notre mémoire auditive (sons urbains, sons du « quotidien », etc.) sont alors complètement assimilés, on se contente alors de les percevoir, sans analyse, et le fait qu'ils soient parfois acousmatiques n'est plus un problème.

Ce sont des sons qui, de ce fait, sont facilement reconnaissables même s'ils sont acousmatiques. Ils peuvent être des sons ponctuels comme des ambiances. On peut également faire appel à des sons qui ont une symbolique marquante et significative, comme les sons d'un événement particulier associé à l'imaginaire collectif (sons de la guerre, de l'industrie, campagne etc.). En se basant sur la mémoire auditive, les sons deviennent des indices pour le spectateur/auditeur, lui permettant (ou non) d'en identifier partiellement ou complètement la source.

I.2 Le hors-champ sonore pour alerter le spectateur et diriger son regard

Le hors-champ actif contrairement au hors-champ passif joue avec le son acousmatique. Par là il pose des questions, éveille notre curiosité. Il devient un élément sonore possédant son propre sens.¹⁰

À l'inverse des sons qui font appel à notre mémoire auditive, les sons isolés, qui se détachent d'un bruit constant, nous font rentrer en « alerte », déclenchent l'émotion puisqu'ils interpellent le spectateur. Cela se constatera davantage sur les effets ponctuels que sur des sons plus ou moins constants et diffus comme des ambiances, bien que cela puisse tout aussi bien fonctionner.

COMMENT ALERTER LE SPECTATEUR PAR LE SON HORS-CHAMP

Pour ce faire, on utilise souvent une rupture, un contraste avec les sons précédents. C'est par ce procédé que le son va alors interagir avec le spectateur en lui provoquant une émotion. Les voix des nazis donnant des ordres aux prisonniers juifs dans « Le fils de Saul »¹¹ sont toujours hors-champ. Le feu des corps brûlés du crématorium est hors-champ également. Le spectateur l'entend et ne peut qu'imaginer, renforçant l'horreur de la séquence.

C'est notamment dans l'utilisation du son hors-champ que l'interaction image-son prend tout son sens, permettant d'impliquer le spectateur dans la scène qui lui est montrée. Le cas de ce film est particulièrement intéressant puisque le point d'écoute est constamment centré sur Saul, le personnage principal, qu'on suit à l'image comme au son. Il est filmé en longue focale très serrée sur son visage ; cela laisse alors tout l'espace d'horreur autour de lui prendre vie hors du cadre.

LE SON INDICE

Étant donné que la source des sons hors-champ n'est pas montrée (et est donc « acousmatique »), doit-on trouver à la prise de son ou encore au montage son un son symbolique, signifiant ? Mais aussi comment jouer avec ce son « symbole » pour tromper ou guider le spectateur ? Ce sont les caractéristiques propres (sa consistance, sa nature solide,

¹⁰ Michel Chion, *L'Audiovision : son et image au cinéma*, 2017, p.75

¹¹ László NEMES, *Le fils de Saul*, 2015.

liquide etc.) et le contexte du son perçu qui renseignent sur sa cause. Michel Chion en donne une définition : l'« indice sonore matérialisant »¹². Cet indice va passer par le son hors-champ et son aspect, qui va renseigner ou faire ressentir plus ou moins précisément la nature de sa source ou la cause de son émission. Un son peut comporter plus ou moins d'indices sonores matérialisants, ou même pas du tout. Il peut s'agir de crissements, de respirations, de raclements, de souffles, renvoyant soit à un effet, soit à une voix.

LA LOCALISATION DU SON HORS-CHAMP

On constate aussi que la localisation ou la délocalisation d'un son peut perturber le spectateur et créer un malaise. Cette technique, utilisée en mixage, permet par exemple dans le cas d'un film d'horreur, de ne pas indiquer au spectateur la localisation de l'élément horrifique qui arrive hors-champ. Le son de son arrivée hors-champ a donc plus d'intérêt à être mixé dans le canal central du haut-parleur de la salle de cinéma, pour que le suspens fasse effet sur le spectateur. Le son hors-champ n'est donc pas forcément localisé à l'extérieur du cadre de l'écran.

*Dans un film d'horreur, si t'as un tueur qui arrive dans une maison, les pas du tueur qui craquent peuvent être en mono. Cela va créer une peur supplémentaire puisqu'on n'arrivera pas à localiser le hors-champ. On ne sait donc pas d'où ils viennent, on met le son hors-champ mais qui sort du canal central, donc dans l'image. Le hors-champ n'est pas forcément hors de l'image au son.*¹³

Le son qui s'affranchit de l'image¹⁴ permet une maniabilité de la bande sonore et un espace de création étendu, puisqu'il ne dépend plus du cadre défini de l'image. Les sons hors-champ dans une œuvre de fiction jouent avec l'imprévu, la fugacité de l'élément sonore, donnant des indices au spectateur tout en pouvant le surprendre en l'immergeant dans l'histoire.

¹² Michel CHION, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, France, 2017, p.98.

¹³ Elory HUMEZ, « Entretien avec Elory Humez », 29 décembre 2020.

¹⁴ Rémi ADJIMAN, « Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction », *Communications*, mai 2018, URL complète en biblio.

DEVINETTE SONORE

Une définition de Michel Chion explique en partie cet usage, c'est le flou narratif du son acousmatique.¹⁵ Dans une grande majorité de cas, un son écouté seul, dont la source n'est pas identifiée, ne donnera que peu d'information sur sa cause. Cette information permet, dès lors qu'un son est acousmatique et non-identifié, de créer selon Chion des « énigmes acousmatiques », aussi appelées des « devinettes sonores ».

Il faut également notifier que des événements ou des causes très différents peuvent créer des sons qui seront très similaires, voire quasiment identiques. Le flou narratif n'est donc pas imputable, ou pas seulement, aux capacités limitées de détection de notre écoute ou à notre éducation et notre expérience qui crée notre mémoire auditive. Il est aussi créé grâce aux conditions-mêmes dans lesquelles se produisent les sons. Le son généré par ces causes acousmatiques, créé par des événements spécifiques, est donc parfois trompeur et source d'interrogations pour celui qui le reçoit.

*Le hors champ narratif c'est le non-dit de l'histoire, le non-montré et le non-entendu, que le spectateur se représente par déduction.*¹⁶

Dans « La Féline »¹⁷ de Jacques Tourneur, l'utilisation du son hors-champ est marquée et complètement intégrée dans la narration puisque le réalisateur va jusqu'à enlever des sons du « in » pour les mettre en avant. C'est notamment flagrant dans la première séquence de métamorphose : la séquence de poursuite après qu'Irena, la protagoniste, ait vu son mari, qu'elle soupçonne de tromperie, au restaurant avec Alice, une collègue. La métamorphose est entièrement suggérée, n'existant qu'au hors-champ. Irena poursuit Alice dans une ruelle sombre, les talons des deux femmes claquent au sol quand elles passent successivement dans le champ, jusqu'à ne laisser place qu'au silence des seuls talons d'Alice, la femme poursuivie, qui n'est pas suivie d'Irena. C'est la disparition du son qui fait alors monter la tension aussi bien chez Alice que chez le spectateur, effectivement Alice se retourne, la ruelle est vide. Dans un effet de surprise, le bus vient rompre le silence avec un rugissement hors-champ,

¹⁵ Michel CHION, *Le Promeneur écoutant : Essais d'acoulogie*, Paris, Plume, 1993, p.112.

¹⁶ Valérie DELOOF, « Entretien avec Valerie Deloof », 20 janvier 2021.

¹⁷ Jacques TOURNEUR, *La féline*, 1942.

s'apparentant à grognement animal qui se superpose avec le son de l'arrivée du véhicule, modulé plus fort. Irena reprend sa forme humaine, qui est uniquement suggérée au son hors-champ des traces de pas éclairés sur le sol, reprenant peu à peu la forme de chaussures à talons, qui réapparaissent au son. On voit Irena, qui semble troublée, s'essuyant la bouche.

Le personnage d'Irena, dont la métamorphose est toujours suggérée dans le film, est filmé à travers des reflets, des vitres, la liant complètement au hors-champ, à l'invisible.

Plus tard dans le film, lorsqu'Alice est à la piscine, on réintroduit Irena par le biais de l'invisible, à travers un chat noir dont le poil s'hérissé. Des rugissements et respirations ainsi qu'une ombre (provenant de l'escalier vers lequel le chat feulait) font peur à Alice qui plonge dans l'eau de terreur, sachant que quelque chose la pourchasse. Le clapotis de l'eau d'Alice qui barbote n'est même pas donné à entendre tant on est concentré sur la respiration d'Irena, la créature en hors-champ qui s'approche dangereusement. C'est ici le son qui guide ce qui est donné à voir, quand Alice cherche la provenance de ses grognements, mais aussi lorsque son cri se réverbère partout dans la pièce.

I.3 Le hors-champ sonore pour renseigner de l'état du personnage

*Le son, invisible à l'œil mais audible, semble acquérir une plus grande présence.*¹⁸

LE SON HORS-CHAMP DANS LA TÊTE D'UN PERSONNAGE

Le hors-champ sonore peut parfois nous indiquer les émotions des personnages. Il nous indique aussi la propre perception de ces derniers, on parlera alors de sons subjectifs lorsque l'on entend à travers ce qu'entend le personnage. Ces sons sont influencés (et nous sont transmis) via la perception d'un personnage, il est le point d'écoute du film. Contrairement à ce qui se produit dans la vie réelle, le spectateur peut avoir un accès direct, par le biais de l'image et/ou du son, aux pensées, rêves et fantasmes des protagonistes, nous pouvons parler ici des sons subjectifs réels, ou imaginaires, interprétés par le personnage.¹⁹

LES SONS HORS-CHAMP OBJECTIFS ET SUBJECTIFS

Dans « 1917 »²⁰, le hors-champ sonore fait sans cesse des allers-retours entre sons objectifs et subjectifs. Cela renforce le lien du spectateur avec les protagonistes. Nous, spectateurs, sommes avec eux, et nous percevons la bande sonore à travers leur perception. La séquence de la mort de Blake, un des protagonistes, en est un bel exemple : pendant toute la durée de l'agonie du personnage, aucun effet ponctuel ne paraît surgir de la bande son, qui ne laisse place qu'à une ambiance calme de campagne. Pourtant les troupes ennemies sont là dans la seconde d'après et surprennent son compagnon Schofield, encore en vie. N'importe quel spectateur soucieux du détail « réaliste » et un peu en dehors de l'histoire aurait pu se dire qu'il manquait les pas de l'arrivée des soldats, mais ce ne fût très probablement pas le cas, puisque l'absence de l'arrivée hors-champ des soldats renforce l'intériorisation du personnage par la

¹⁸ Vincent TIFFON, « « L'image sonore : la présence invisible » », p. 6.

¹⁹ Emmanuelle BOBEE, « Monde « réel » et monde imaginaire. Le rôle de la bande son dans *Eraserhead*, de David Lynch », *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, 1 février 2011, [en ligne], URL complète en biblio.

²⁰ Sam MENDES, *1917*, 2019.

bande son. En effet, durant cette séquence, nous sommes seuls avec Schofield, affrontant la mort de son acolyte, rien autour de lui ne compte plus que ça.

Les informations visuelles et sonores se mêlent pour nous raconter une histoire commune, des rapports humains, des personnalités individuelles.²¹

Ainsi, la présence et la forme du son hors-champ sont un excellent moyen de nous renseigner sur l'état physique et mental d'un personnage à l'écran, le point d'écoute étant centré sur le celui-ci.

FAIRE APPEL AUX SENSATIONS DU SPECTATEUR

Au travers de l'inconscient collectif, le professionnel du son va jouer sur les sons qui font appel à des émotions particulières chez le spectateur, voire même arriver à faire ressentir une sensation. Par exemple, le spectateur comprendra une séquence où le froid est glacial à l'aide d'un son de vent où la capsule, soumise à une forte pression, provoque une distorsion des fréquences par talonnement de la membrane du microphone.

Quand tu triches sur la réalité d'un son, tu glisses sur quelque chose de mental ou de fantastique. Cela se joue beaucoup sur le hors-champ, on navigue entre réalisme, introspection, fantastique.²²

LA QUESTION DU POINT D'ÉCOUTE

Lorsque le point d'écoute est subjectif, centré sur le personnage d'un film, une forme de partage s'établit entre ce dernier et le spectateur. Celui-ci est alors impliqué dans la bande son et dans la façon dont il la réceptionne.

Michel Chion parlera d'« acousmatisation partagée »²³ : elle se produit lorsqu'un personnage entend des bruits sans en voir la cause, au même titre que le spectateur. Nous pouvons prendre l'exemple du héros d'« Un condamné à mort s'est échappé », de Bresson, dans sa cellule de prison. Ce procédé crée une complicité et une identification par co-écoute entre spectateur et personnage, du fait qu'ils peuvent se poser les mêmes questions (qu'est-ce que c'est ?).

²¹ Valérie DELOOF, « Entretien avec Valerie Deloof », 20 janvier 2021.

²² Laurent BLAHAY, « Entretien avec Laurent Blahay », 28 décembre 2020.

²³ Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma*, Broché., Cahiers du Cinéma; 1er édition, 2003, p.281.

Chion parle également de « cloisonnement auditif », lorsque nous n’entendons pas ce que des personnages entendent, ou quand symétriquement, ils n’entendent pas tout ce que nous entendons. Il y en a aussi lorsqu’ils n’entendent pas tous la même chose, et que nous sommes comme spectateurs associés ou non à l’écoute ou à la non-écoute d’un d’entre eux. Le cloisonnement auditif peut utiliser des prétextes diégétiques comme la présence d’un téléphone et d’écouteurs individuels dans la scène, ou d’une vitre comme obstacle transparent à la propagation du son, mais il obéit aussi à des codes symboliques: dans bien des cas, les personnages ne sont pas censés entendre la musique extradiégétique ou les voix-off et les voix intérieures des autres personnages, d’où des effets de “gags de transgression” quand ils manifestent qu’ils les entendent.

LE HORS-CHAMP CRÉE À LA PRISE DE SON

Dans « Nuits blanches sur la jetée »²⁴ un homme et une femme sont en train de discuter la nuit au bord du quai où le personnage principal déambule chaque nuit, c’est un moment assez intimiste où l’homme est peu à peu en train de succomber au charme de la jeune femme. Elle lui parle de souvenirs d’enfance, l’homme écoute, lorsque peu à peu le son de sa voix laisse place aux doux clapotis de l’eau venant mourir au bord du quai, qui prend donc tout l’espace sur le dialogue. Le son illustre alors complètement l’état d’esprit du personnage, qui est complètement en train de tomber amoureux de cette femme.

Il s’avère que c’est sur le tournage que Paul Vecchiali, le réalisateur, a décidé de demander au perchman d’aller progressivement vers ses clapotis, de rester un instant puis de revenir ensuite sur la femme qui parlait. Le choix de la place de ce son hors-champ a donc été décidé au tournage et en amont, et consiste en un choix artistique lourd de sens puisqu’en un changement de son, on nous plonge dans les pensées du personnage principal.

*Juste avec un coup de perche, il arrive à faire venir le hors-champ du décor et on se met à la place de l’acteur qui ressent le bruit de vague, en train de tomber amoureux. C’est quelque chose que j’ai juste eu à renforcer en post-production son, et l’effet marche super bien.*²⁵

²⁴ Paul VECCHIALI, *Nuits blanches sur la jetée*, 2014.

²⁵ Elory HUMEZ, « Entretien avec Elory Humez », 29 décembre 2020.

II. La pratique professionnelle de la conception du son hors-champ

II.1 Le chef opérateur du son, premier interlocuteur sonore avec la réalisation

Dès l'enregistrement d'un son, chacun élabore à son insu sa propre écriture, mais cela ne suffit pas pour qu'elle se singularise.²⁶

LA PRÉPARATION DU FILM : UNE ÉTAPE CHARNIÈRE

Par définition, l'image ne peut pas raconter le hors-champ puisque le hors-champ constitue ce qui n'est pas dans l'image. Tout ce qui n'est pas dans le champ permet de prolonger l'image, de la continuer afin de mieux la compléter, créant une interdépendance entre image et son. Le travail d'un chef opérateur du son au tournage devient alors ludique lorsque la prise de son ne consiste pas seulement à sonoriser l'image en la plagiant.

Le dialogue avec le réalisateur est une étape charnière puisque, dès la préparation du tournage, les intentions de la mise en scène peuvent être pensées et discutées en amont avec le chef opérateur du son, qui pourra proposer et suggérer des idées afin de parfaire la bande sonore. C'est en cela que le chef opérateur du son est le premier collaborateur technique et artistique du réalisateur dans la chaîne de fabrication du son.

Je vois vraiment la place du chef opérateur du son comme celui qui interprète les intentions globales d'une personne qui met en scène, et qui va les traduire en actes.²⁷

²⁶ Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, 2006, p.13

²⁷ Olivier HESPEL, « Entretien avec Olivier Hespel », 25 janvier 2021.

Ce travail de premières mises en forme des intentions sonores est élaboré en préparation, lors des premières réunions avec le réalisateur et ses chefs de poste, au stade embryonnaire du film. Il est alors primordial que le réalisateur puisse communiquer ses intentions générales auprès de son chef opérateur du son, et celui-ci, dès la lecture du scénario, peut proposer des idées de mise en œuvre sonores, séquences par séquences.

Les réalisateurs ne sont pas habitués à penser les choses sonores, à exprimer des goûts, à entendre des différences et à expérimenter des choses sur le son. [...] Ils n'ont pas nécessairement un vocabulaire de son au cinéma, mais ce n'est pas pour ça qu'ils n'ont pas d'envies instinctives, des intuitions.²⁸

DES INTENTIONS À L'ACTION

Il s'avère que souvent, dans la pratique, les réalisateurs ont du mal, par manque de vocabulaire sonore, à retranscrire leurs idées et leurs intentions. Le chef opérateur du son, premier intervenant dans la création de la bande sonore du film, est donc le premier allié de la réalisation. Il s'accapare les intentions générales du réalisateur afin de lui proposer une méthode de prises de sons directs et de sons seuls, à travers un choix de dispositifs adéquats pour son film.

Évidemment, chaque dispositif est propre à chaque film, et la relation avec le réalisateur n'est jamais la même selon les projets, bien que souvent déterminante pour sa mise en œuvre.

De plus, le choix du dispositif filmique que le réalisateur va utiliser pour son film est tout aussi important : il est tout à fait intéressant, pour avoir une idée sur le son d'un film, de savoir quelles focales seront utilisées, si les acteurs seront professionnels et/ou si les dialogues seront improvisés, si la lumière sera naturelle ou artificielle, ou encore s'il souhaite faire son film en caméra épaulement. Tous ces éléments sont discutés en amont lors des réunions préparatoires du projet et seront tout aussi importants à connaître que les intentions globales du film pour un chef opérateur du son.

²⁸ Jean UMANSKY, « Entretien avec Jean Umansky », 22 janvier 2021.

LÉGITIMER LA PLACE DU SON

Le fait d'anticiper la prise de son au maximum en amont du tournage va aussi permettre d'impliquer davantage l'équipe mise en scène dans l'élaboration de la bande sonore, légitimant ainsi la place du son sur le tournage du film. Des sons seuls prévus à l'avance et en accord avec la réalisation pourront se faire plus facilement grâce à l'aménagement de plages horaires dédiées, par les assistants à la réalisation. Leur qualité sera donc optimisée dès l'enregistrement, afin d'avoir plus de chances d'être exploités au montage.

C'est très difficile à faire valoir un long temps d'enregistrement d'ambiance ou de sons seuls pendant le tournage s'il n'y a pas en la personne qui réalise une alliée. Ça dépendra de ses volontés, et c'est là que la préparation et la communication sont importantes, puisque si on s'est mis d'accord sur ce qu'on veut, sur le tournage il n'y a pas de discussions.²⁹

NÉCESSITÉ D'UNE CAPACITÉ D'ADAPTATION DU CHEF OPÉRATEUR DU SON

Il est toutefois vrai que même dans le cadre d'une fiction, il peut être très difficile de tout anticiper, car bien souvent la réalité du décor vient rattraper, ou du moins ajuster, les préparations du chef opérateur du son. Le chef opérateur son du tournage reste quand même très tributaire du décor dans lequel le film va être tourné. La capacité d'adaptation dont il pourra faire preuve avec cette réalité-ci sera alors un atout, puisqu'il devra conjuguer cela avec les intentions globales de la mise en scène qu'il devra retranscrire à la prise de son. Il se peut également que les sons hors-champ requis ne puissent pas se faire par manque de temps ou d'éléments concluants sur le décor. Le chef opérateur du son devra souvent faire de son mieux, avec les éléments dont il dispose, pour parvenir à fournir des prises de son directes et des sons seuls à la hauteur des besoins sonores du film, et qui pourront satisfaire la post-production son.

²⁹ Olivier HESPEL, « Entretien avec Olivier Hespel », 25 janvier 2021.

II.2 Les sons seuls et l'importance du son « in situ »

Penser l'enregistrement pour un son seul, c'est déjà faire un choix.³⁰

La prise de son hors-champ passe souvent en tournage par des sons seuls. Pouvoir suivre la préparation du tournage de près permet souvent de légitimer au maximum auprès de l'équipe de tournage le nombre de sons seuls que le chef opérateur du son va pouvoir demander. Malgré tout, la limite, qui est celle qu'impose la durée du tournage, est finie. Il faut donc avoir recours à quelques techniques et autres subterfuges afin que le chef opérateur du son arrive à enregistrer les sons seuls comme il le souhaite.

DE L'IMPORTANCE DU SECOND ASSISTANT SON

Le cas du second assistant son est intéressant, puisqu'au vu des conditions actuelles de production, l'équipe de tournage n'a souvent pas le temps d'effectuer l'intégralité des sons seuls requis pour le film. C'est alors l'une des missions du second assistant son que de retourner sur les décors précédents avec une liste de sons seuls établie par le chef opérateur du son, pour qu'il puisse y enregistrer le son nécessaire en post-production son. Or, la place du second assistant son est, depuis quelques années, précaire sur un plateau, voire absente, pour des raisons budgétaires. L'AFSI (l'Association Française du Son à l'Image) tente de faire valoir l'intérêt d'un tel poste, souvent supprimé par la production ou effectué par un stagiaire.

Les productions ne se rendent pas compte de l'importance du second assistant son sur le tournage. Ils ne servent pas que pour faire une seconde perche ou alors en cas de seconde caméra. Après c'est si tu as de l'ambition pour le son d'un film ou pas, et des questions de budget.³¹

³⁰ Laurent BLAHAY, « Entretien avec Laurent Blahay », 28 décembre 2020.

³¹ *Ibid.*

ENREGISTREMENT SAUVAGE

Jean Umansky nous dit que sur les décors intéressants d'un point de vue du son, il installe un petit enregistreur mobile qu'il place dans un endroit stratégique pour récupérer les sons caractéristiques du lieu avec leur acoustique. Cet enregistreur tourne en continu, en parallèle des plans tournés avec l'équipe de tournage, parfois pendant deux ou trois heures. Ce dispositif permet d'avoir tous les sons qui l'intéressent sans perturber le rythme du plateau, créant ainsi une multitude de sons qui serviront pour la séquence donnée au moment du montage son.³² Évidemment, cette technique nécessite un temps de dérushage et de nommage des fichiers conséquent, qu'il ne faut pas sous-estimer.

UN TOURNAGE POUR LES SONS SEULS

Il arrive que des journées soient prévues par la production si les besoins du film l'exigent afin que le chef opérateur son puisse retourner sur un ou plusieurs décors particuliers et y effectuer lui-même les sons seuls. Cependant, ce cas reste rare et ne pourra se produire aujourd'hui qu'en cas de conditions exceptionnelles, quand lesdits sons seuls sont atypiques, trouvables uniquement dans ces décors-ci, etc.

« Mon garçon » de Christian Carion, s'est tourné en cinq jours, et après je suis resté quatre ou cinq jours de plus pour faire des ambiances. J'étais tout seul ou avec mon assistant. On a gardé les chaussures de l'acteur, des accessoires et on faisait des ambiances. C'était beaucoup de matière pour le montage son. Je fais de plus en plus de ces enregistrements en longueur, ça permet une grande liberté du choix de la matière.³³

³² Jean UMANSKY, « Entretien avec Jean Umansky », 22 janvier 2021.

³³ *Ibid.*

IDENTIFIER LES BESOINS HORS-CHAMP

Il est souvent primordial d'arriver à identifier tous les sons seuls nécessaires lors du tournage, puisqu'il peut parfois s'agir de décors lointains, particuliers, avec des éléments de décor précis et/ou atypiques. Cela peut également être la voix d'un comédien hors-champ, ou bien encore un son seul de foule, avec de la figuration présente sur une seule journée. Si l'occasion se présente en tournage de pouvoir faire ces sons seuls, il est absolument nécessaire pour le chef opérateur du son de la saisir pour, le cas échéant, fournir la matière nécessaire au montage son.

L'idée est de ramener un maximum de matière pour le monteur son du film, en anticipant ses besoins, notamment en ramenant des sons qu'il n'a pas déjà dans sa sonothèque, qui auront une couleur de lieu particulière, et qui seront raccords avec le son direct.

La couleur sonore donnée au tournage aura une influence capitale sur le travail de la bande son. Le son direct en est l'élément structurant.³⁴

LA JUSTESSE ACOUSTIQUE

Pour permettre la création d'un climat émotionnel à travers le son d'un film, le monteur son aura notamment besoin d'être sûr de la crédibilité du son utilisé. Valérie Deloof nous parle donc de sa « justesse acoustique »³⁵, à savoir de l'intégration de celui-ci dans la bande sonore. Cela peut très bien être maîtrisé en montage son par l'ajout de réverbération artificielle, mais est d'autant plus intéressant lorsque ces sons, pris « in situ », possèdent déjà l'emprunte acoustique du lieu où les directs ont été enregistrés.

Ca peut être aussi quand on est dans une région du monde particulière, ramener un maximum de sons dont on a l'impression qu'ils peuvent nourrir la narration, pas uniquement d'un point de vue descriptif, mais qui sont attachés au lieu de l'action, ou une manière d'enregistrer les sons qui peut être une manière de les déformer ou de les interpréter par le positionnement des micros. On se dit que ça peut être intéressant pour le film, donc c'est des propositions.³⁶

³⁴ Valérie DELOOF, « Entretien avec Valérie Deloof », 20 janvier 2021.

³⁵ IRCAM, « Valérie Deloof. Le son au cinéma, une conception naturaliste - Sound Design Days », [en ligne], URL complète en biblio.

³⁶ Olivier HESPEL, « Entretien avec Olivier Hespel », 25 janvier 2021.

AU SERVICE DU MONTEUR SON

Le chef opérateur du son va se mettre au maximum à la place du monteur son en essayant de prévoir les sons dont il aura besoin pour le montage son du film, tout en insufflant aux prises de son des intentions ou un parti pris. Le montage son étant une période relativement dense, les monteurs son n'ont souvent pas le temps de tout écouter, il faut alors être précis et inclure ses sons seuls dans le rapport son en détaillant un maximum ce qui s'y trouve. Quant à l'utilisation des sons seuls du chef opérateur son en montage son, c'est le monteur son qui décidera ou non de les utiliser. Les sons seuls sont des propositions de matière sonore pour le film, dont les monteurs son sont dans tous les cas très demandeurs.

J'essaye de lui proposer [au monteur son] mes sons le mieux possible, j'essaye de les renommer correctement, avec un descriptif le plus précis possible, après c'est à lui qu'appartient la décision de les utiliser ou pas.³⁷

Le direct va beaucoup nous aider sur des off. Si on a un plan fixe où le personnage sort du champ on va compter le nombre de pas qu'il va mettre pour arriver jusqu'à la porte, donc quand on va bruiteur la scène, on va s'arrêter pour qu'il ait le temps d'ouvrir la porte, et puis après on va repartir. Le son direct c'est très important, il faut vraiment bien l'écouter.³⁸

³⁷ Laurent BLAHAY, « Entretien avec Laurent Blahay », 28 décembre 2020.

³⁸ Florian Fabre et Laurent Levy, *Dans la tête d'un bruiteur*, Antoine PRADALET et Hadrien BAYARD, 2012.

II.3 À la post-production, en montage son et mixage

Le travail du chef opérateur son va être de ramener une matière brute, comme une glaise, que le monteur son va façonner. Sur le terrain, on va essayer d'accumuler le plus de matière possible pour donner forme, mais le monteur son va enrichir ça de pleins d'autres sons différents, et des fois va faire des combinaisons que tu n'auras même pas imaginé. Il se réapproprie la matière.³⁹

LE SON HORS-CHAMP : MOMENT-CLÉ DE LA NARRATION

Grâce aux sons hors-champ, le monteur son va alors pouvoir mettre en évidence les moments pivots⁴⁰ du film. Ce sont des moments-clés de la narration, là où les sons sont nécessaires pour, par exemple, faire comprendre au spectateur un changement notable dans la psychologie du personnage. Non seulement le monteur son va chercher à créer un hors-champ complémentaire avec l'image à l'aide de sons de sonothèques de films précédents ou que le montage (image) aura pu faire émerger du film, mais il va également se servir des sons que lui rapporte le chef opérateur son du tournage.

LE SON HORS-CHAMP AU MONTAGE SON

Le montage des sons hors-champ peut constituer une part extrêmement importante dans le travail du monteur son. Le son hors-champ peut non seulement être déterminé à l'écriture, mais il peut aussi être rendu visible lors du montage (image), là où une deuxième écriture du film est opérée par le réalisateur avec le monteur. Qu'il s'agisse donc d'effets ponctuels ou d'ambiances, le monteur son assemble et construit la bande sonore du film avec les éléments sonores (issus du directs, sons seuls, sons réenregistrés, sonothèques) dont il dispose.

Pour Michael Haneke, tout est écrit à l'avance dans le scénario, c'est très précis. Ce n'est pas n'importe quel son. Dans « La Pianiste », par exemple, on a mis un temps considérable, plusieurs jours, à trouver le bon son de verre d'eau qui tombe, qui dit beaucoup dans le hors-champ.⁴¹

³⁹ Laurent BLAHAY, « Entretien avec Laurent Blahay », 28 décembre 2020.

⁴⁰ Rémi ADJIMAN, « Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction », *art.cité*.

⁴¹ Nadine MUSE, « Entretien avec Nadine Muse », 10 février 2021.

C'est une erreur de penser que l'atmosphère d'une séquence tient à la quantité de sons qui la composent. Dans le film « Portrait de la jeune fille en feu » de Céline Sciamma, nous avons passé beaucoup de temps à construire le silence des scènes. Le seul craquement du feu de cheminée, par son acoustique et sa densité, détermine un espace intime dans lequel les personnages évoluent. Un simple fond d'air, sans aucun événement, possède une couleur qui peut créer une émotion. Il peut être froid et dur, ou au contraire apporter douceur et chaleur.⁴²

LE DANGER DE LA SURCHARGE DE LA BANDE SONORE

On constate de plus en plus aujourd'hui, avec l'avènement du son multicanal notamment, une « surcharge » de la bande sonore qui se voudrait toujours plus immersive. Or, c'est à ce moment que l'on aura tendance, en post-production audio, à rajouter un maximum de sons hors-champ, créant souvent un effet de trop plein, de saturation de la bande sonore. Il s'agit là d'une volonté d'être dans le spectaculaire par le son, stratégie ayant déjà fonctionné pour des films par le passé, mais qui s'avère devenir une habitude, lassant alors le spectateur. « Décharger l'épaisseur sonore cinématographique revient non seulement à valoriser l'image, mais aussi à valoriser le son. »⁴³ nous dit Daniel Deshays, qui finira par conclure en faisant une analogie avec l'image : « *Rendre lisible un son, c'est, comme pour l'image, l'éclairer. C'est le placer à un endroit où il apparaîtra avec une valeur choisie, comme le fait la détermination d'un angle de prise de vue.* »⁴⁴

On peut très vite attraper la maladie du « beau son ». Le son doit apporter quelque chose à la narration, il ne faut pas juste monter des sons parce qu'ils sont beaux, il faut qu'ils servent l'histoire.⁴⁵

LE HORS-CHAMP PASSIF ET LE HORS-CHAMP ACTIF

Les réalisateurs peuvent aussi parfois demander aux monteurs son d'avoir recours à l'ajout de sons hors-champ pour combler un manque narratif, survenu par une erreur d'écriture, une erreur ou omission au tournage, ou bien lors du montage du film. Le son hors-champ aura ici un but narratif, mais n'aura donc pas été écrit à l'avance. Lorsque la bande sonore est saturée,

⁴² Valérie DELOOF, « Entretien avec Valérie Deloof », 20 janvier 2021.

⁴³ Daniel DESHAYS, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010, p.185.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Nadine MUSE, « Entretien avec Nadine Muse », 10 février 2021.

elle comporte trop d'ajouts d'informations sonores, qui, pour une volonté d'immersion du spectateur, finissent par le déranger et le sortir de la narration. Michel Chion décrit ce phénomène de « hors champ passif »⁴⁶, par opposition au hors-champ dit « actif », qui interroge le spectateur, attise sa curiosité en interagissant avec les images pour trouver des réponses quant à ces sons acousmatiques.

Il est devenu aujourd'hui impensable pour un monteur son de ne pas pouvoir réaliser des enregistrements sur mesure lorsqu'ils s'avèrent nécessaires. Le temps alloué au tournage pour les enregistrements seuls n'est pas suffisant pour couvrir tous les besoins d'un film, et une sonothèque, si riche soit-elle, ne peut répondre à tous les cas de figure.⁴⁷

LE SON HORS-CHAMP AU MIXAGE

Lors du mixage, on envisage surtout la spatialisation du hors-champ (enceinte centrale mais source acousmatique). En effet, la localisation (ou non) d'un effet sonore devrait avoir un sens dans la narration. Nous avons précédemment parlé du cas avec Elory Humez, mixeur, dans le film d'horreur ; ne pas pouvoir localiser l'arrivée du tueur dans les haut-parleurs au cinéma rend de suite le son hors-champ des pas beaucoup plus terrifiant. « Son hors-champ » ne veut donc pas dire « spatialisation arrière », ou même « dispositif multicanal ». Un son hors-champ, non visible à l'image, pourrait même être mono, tant qu'il sert à questionner (de manière explicite ou non) le spectateur, servir la narration, ou apporter une profondeur aux personnages. Au mixage, la subjectivité de la bande son devient un élément à façonner, le point d'écoute pour chaque séquence devenant, après cette étape, définitif.

En mixage, on est tout le temps en train de jouer sur l'apparition et la disparition du hors-champ sonore au sein d'une séquence. On va aussi jouer avec la subjectivité du personnage, c'est-à-dire qu'on va faire en sorte que le son hors-champ passe d'objectif à subjectif, de réel à irréel.⁴⁸

⁴⁶ Michel CHION, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, France, 2017, p.92.

⁴⁷ Valérie DELOOF, « Entretien avec Valérie Deloof », 20 janvier 2021.

⁴⁸ Elory HUMEZ, « Entretien avec Elory Humez », 29 décembre 2020.

Le montage des sons, sublimé en mixage par la suite, permet d'influencer la lecture de l'image.⁴⁹ En somme, la conception sonore permet la manipulation du spectateur. Il est tout de même indéniable qu'un montage son sera considérablement influencé par la prise des sons directs du film. Cette dernière pouvant varier selon plusieurs éléments : la couleur des sons, leur acoustique, le choix du point d'écoute, etc. Le travail du son constitue en une réflexion progressive, évoluant aux différentes étapes de la chaîne de fabrication audio. Mais ces étapes y gagneraient-elles à se répondre et correspondre, puisqu'elles possèdent le même enjeu, afin d'obtenir ce résultat si puissant ?

⁴⁹ IRCAM, « Valérie Deloof. Le son au cinéma, une conception naturaliste - Sound Design Days », *art. cité.*

III. La collaboration entre les étapes de la création de la bande sonore

L'équipe son au tournage, le monteur son et mixeur forment une équipe. Tous travaillent dans le même but, vers la même direction : la création et la sublimation de la bande sonore du film. La communication au sein de celle-ci est de mise pour assurer une continuité au sein du travail de création sonore d'un film, a fortiori au niveau du travail du son hors-champ.

III.1 La collaboration entre chef opérateur son et monteur

SON

Quand on fait la prise de son, on a dans l'idée le son d'un film. On fait des choix comme un spectateur qui est en train de l'élaborer. Ce travail-là, on a non seulement envie de le défendre, mais on a surtout envie de l'expliquer.⁵⁰

UN MANQUE D'ÉCHANGE ENTRE LES CRÉATEURS DE LA BANDE SON

Durant tous mes entretiens, j'ai pu constater que la communication se faisait parfois fastidieuse entre l'équipe son tournage et l'équipe son post-production. Souvent muette ou très silencieuse, la collaboration se fait par l'intermédiaire des fichiers audio transmis. Elle n'excède pas quelques échanges courtois, bien que des manifestations des deux côtés d'un désir de communication en amont même d'un projet démontrent d'une certaine frustration. En somme, il existe une insatisfaction des personnes du son quant aux moyens de collaborer. On constate aussi une incompréhension respective vis-à-vis des uns et des autres, sûrement inhérente à la communication muette entre les deux pôles de la création de la bande son.

LES RÉALITÉS DE PRODUCTION

Les chefs opérateurs du son sont souvent désireux de mettre en place des réunions avec l'équipe de la post-production afin de définir et d'explicitier les envies artistiques de la personne qui réalise. Bien qu'hélas, cela ne soit souvent pas possible, la production n'ayant pas encore

⁵⁰ Jean UMANSKY, « Entretien avec Jean Umansky », 22 janvier 2021.

choisi le monteur son et/ou le mixeur au moment de la préparation du tournage. Pourtant, lorsqu'un monteur son ou un mixeur est déjà pressenti au moment de la préparation du film, un dialogue peut être entamé avec le chef opérateur du son. Ainsi, l'échange d'idées sur la bande sonore émanant du scénario constituera une vraie richesse. Concernant le travail sur le son hors-champ d'un film, il requiert une attention toute particulière, et peut être enrichi par le travail de préparation d'un chef opérateur du son et d'un monteur son avec la mise en scène.

Un monteur son qui participe à une lecture de scénario préparatoire au tournage est un allié précieux pour le chef opérateur son ; il peut l'appuyer pour réclamer qu'un temps ou des moyens soient dédiés au son sur le tournage.⁵¹

UNE CERTAINE MÉCONNAISSANCE DU MÉTIER DE L'AUTRE

Valérie Deloof nous explique qu'historiquement, les chefs opérateurs du son étaient les responsables techniques mais aussi artistiques de la bande son des films. Ils assuraient la prise de son direct et fournissaient aussi la quasi-totalité des éléments sonores nécessaires à la construction de la bande son, construction assurée par l'équipe montage. Les évolutions techniques qui ont fait naître la spécialisation du poste de chef monteur son, mais aussi la dégradation des conditions de travail en tournage qui ont de moins en moins laissé de place au chef opérateur du son, ont profondément modifié leur relation à la post-production.

En effet, pour des contraintes économiques, les chefs opérateurs du son fournissant de moins en moins de sons seuls au montage, n'ayant de toute façon pas la liberté de prendre en charge la totalité de la matière nécessaire à la construction de la bande son. Ils ont peu à peu, pour bon nombre d'entre eux, en partie ou totalement abandonné le terrain de la post-production.

Le prix du matériel de prise de son devenant plus accessible, les chefs monteurs son ont pu, de leur côté, s'équiper et se mettre à réaliser leurs propres enregistrements. La possibilité de stockage des sons numérisés sous forme de sonothèque a fini par leur donner une autonomie quasi complète vis-à-vis du chef opérateur du son. Insidieusement, une distanciation entre ces deux professionnels s'est mise en place.⁵²

⁵¹Valérie DELOOF, « Entretien avec Valérie Deloof », 20 janvier 2021.

⁵² *Ibid.*

Pour « Un Fils », qui se passe à 80% dans des hôpitaux en Tunisie, l'ingé son a passé du temps et a ramené énormément de matière : 100Go de sons seuls. Il a vraiment, dès qu'il avait du temps libre, essayé d'aller chercher des sons caractéristiques des lieux, et d'entrée, le monteur son a commencé à dérusher, et on est partis d'abord de la matière de l'ingé son. C'est là où l'ingé son a d'un coup un apport artistique et technique fort. C'est avant tout une sensibilité, il va aller chercher une matière spécifique.⁵³

D'un autre côté, on constate un réel bénéfice à la fois technique, artistique, et humain, dans le relationnel, des chefs opérateurs du son pouvant s'impliquer davantage dans la post-production d'un film auquel ils ont pu faire le son direct.

Certains chefs opérateurs du son s'impliquent volontiers dans la post-production. Par exemple sur le film « Proxima » d'Alice Winocour, avec Pierre André, le chef opérateur du son, nous avons organisé une séance de travail préparatoire au montage. À cette occasion, il a pu me faire un historique du tournage, parlé des acteurs, des décors, des désirs exprimés de la réalisatrice sur le plateau, et tout simplement assuré la passation de son travail. À partir de nos sonothèques personnelles respectives, nous avons écouté et réuni une sélection de sons que nous avons livrée au montage, pour permettre au monteur d'amorcer un travail sur le son.⁵⁴

Pour « Un long dimanche de fiançailles » et « Micmacs à tire-larigot » de Jean-Pierre Jeunet, l'équipe son de la post-production étaient des amis, et j'étais toujours très bien accueilli, ce qui fait qu'ils me montraient au fur et à mesure les choses qu'ils faisaient et ils m'appelaient s'il fallait refaire des sons, des ambiances, des sons seuls etc. Ils m'en parlaient, donc c'était très agréable.⁵⁵

LE CHEF OPÉRATEUR DU SON TRAVAILLAIT PENDANT LE MONTAGE SON

Auparavant, lorsque les conditions de production étaient un peu différentes, il arrivait fréquemment que le chef opérateur son du tournage soit rémunéré pour rester quelques jours de plus durant la période du montage son. Cette période privilégiée d'échanges permettait de dialoguer avec le monteur son, dans l'optique d'aller refaire les sons seuls et sons additionnels

⁵³ Elory HUMEZ, « Entretien avec Elory Humez », 29 décembre 2020.

⁵⁴ Valérie DELOOF, « Entretien avec Valérie Deloof », 20 janvier 2021.

⁵⁵ Jean UMANSKY, « Entretien avec Jean Umansky », 22 janvier 2021.

qui lui seraient utiles.⁵⁶ Cette pratique, qui a encore lieu aujourd'hui mais de manière beaucoup plus rare pour être notifiée, ne s'inscrit plus dans la logique de production actuelle et de restriction budgétaire : les productions ne peuvent plus continuer à payer le chef opérateur du son qui, de fait, part en tournage sur un autre film.

SON HORS-CHAMP ET COLLABORATION

Le son hors-champ, et les sons seuls plus généralement, en pâtissent du manque de communication. Puisqu'il est construit et travaillé tout au long de la chaîne audio, sa forme, bien que pensée par la réalisation, n'est jamais définitive. Le chef opérateur du son va faire des propositions par le choix de microphones, de placements et de point d'écoute, là où le monteur son a, quant à lui, tout l'aval de conserver ces sons ou d'en incorporer d'autres pour les retravailler.

Il est possible que les sons hors-champ prévus ne figurent pas au sein de la session du monteur son, hormis lorsqu'il est soutenu et suivi par la mise en scène tout au long de la chaîne de fabrication du film. Cela arrive par un manque de communication entre le monteur son et la mise en scène. Il faut que l'existence de ses sons, s'ils ont été faits au tournage, soit notifiée, et surtout portée par la mise en scène jusqu'au bout de la chaîne, a fortiori au montage son.

⁵⁶ Nadine MUSE, « Entretien avec Nadine Muse », 10 février 2021.

III.2 Le rapport son : pilier de la passation des sons

LE DOCUMENT DE LA PASSATION DU SON

Le rapport son est le document qui symbolise l'échange entre le chef opérateur du son et le monteur son. Le monteur son n'a aujourd'hui pas le temps nécessaire à l'écoute complète de tous les sons directs d'un film, c'est en cela que le rapport son est un atout de taille pour lui, puisqu'il va permettre en une lecture de détecter les sons intéressants tout en prenant aussi connaissance des intentions du chef opérateur du son à travers ses indications.

LE RAPPORT SON : CONTENANT DES SONS D'UN FILM

Les sons hors-champ sont souvent l'affaire des sons seuls, et peuvent parfois se cacher dans les sons directs qui ne sont pas nécessairement au plan, avec un microphone d'appoint, une seconde perche par exemple. Il est donc indispensable que le rapport son, lequel contient l'entièreté des sons pris au tournage, puisse transmettre les informations nécessaires au monteur son, afin qu'il puisse trouver et exploiter ou non ses sons hors-champ.

À travers le rapport son, ce sont les chefs opérateurs qui se mettent à la place du monteur son afin de l'optimiser, pour qu'il puisse avoir accès, simplement et de manière lisible, aux sons directs qui pourront lui être utiles. Beaucoup d'intentions sonores peuvent être rédigées dans le rapport son, pour ainsi assurer la passation des intentions au monteur son qui en prendra connaissance.

Pendant des années j'ai développé un rapport son, et j'y passe beaucoup de temps, pour passer une sorte de littérature que j'estime facile à lire et qui pointe éventuellement des choses ou en tout cas qui permet à quelqu'un de lire en diagonale ce qu'il y a dans une journée de sons. Je considère que c'est très important. On n'est pas très nombreux en fait à défendre et à exiger de faire du rapport son un document qui serve de manière optimale au monteur son.⁵⁷

⁵⁷ Jean UMANSKY, « Entretien avec Jean Umansky », 22 janvier 2021.

LE SOIN PARTICULIER APPLIQUÉ AU RAPPORT SON

Beaucoup trop de chefs opérateurs du son ressentent une frustration de voir une partie de leur travail (notamment les sons-seuls) non-utilisés, souvent par méconnaissance de l'existence de ces sons par le monteur son. De fait, ils prennent un soin particulier à élaborer des rapports clairs, précis et fournis, qui invitent les monteurs son à prendre connaissance de la richesse et de l'ampleur de leur travail.

Je m'appuie beaucoup sur le rapport son. Les ingé son avec qui je travaille font beaucoup de sons seuls et ils font des rapports son très très conséquent. C'est beaucoup de lecture, parce qu'ils mettent des détails et des intentions même sur les prises du direct « pas bon mais son de chien qui aboie qui peut être intéressant par exemple ». En dehors des sons seuls, il y aussi les sons du direct sur lequel il se passe quelque chose d'intéressant et ça peut valoir le coup de le récupérer. Donc je lis tout le rapport son.⁵⁸

UN OUTIL DE TAILLE AU MONTAGE SON

Bien qu'il existe toutes sortes de modèles accessibles aujourd'hui et que les nouveaux enregistreurs numériques comme le Cantar X3 proposent de générer automatiquement des rapports son numériques, l'élaboration du rapport son reste propre à chaque chef opérateur du son, qui l'adaptera selon le niveau de détails souhaité. Il pourra alors y spécifier les sons intéressants au sein même des prises directes, détailler un maximum le contenu de ses sons seuls et prises d'ambiances.

Il est indéniable que le rapport son représente un outil considérable pour le monteur son qui s'en sert comme une base de travail. Les sons directs faisant très souvent partie du squelette du film, étant la matière brute que le chef opérateur du son donne au monteur son pour qu'il la sculpte. Il représente l'entièreté du travail que le chef opérateur du son aura fait sur le tournage et au-delà, et symbolise un investissement propre à chacun et une attention particulière au monteur son.

Dans le rapport son, j'ai déjà besoin de raconter où on en est dans l'histoire. Quelques mots mais que je vais essayer de condenser efficacement, la scène et le plan caractérisés pour que l'on n'ait pas à se repérer uniquement au numéro, et je pense que comme ça on voit les différents plans d'une même séquence, ce qui a été fait, tel ou tel dialogue. Cela me permet quand je fais des sons seuls de les détailler un petit peu, et des fois d'y mettre l'idée que ça m'a donné.

⁵⁸ Nadine MUSE, « Entretien avec Nadine Muse », 10 février 2021.

[...]

J'essaye de me mettre à la place du monteur son.

[...]

Le rapport son repose sur la certitude qu'on a besoin de se communiquer des choses.⁵⁹

La mise en scène n'a souvent que très peu de connaissance sur le contenu du rapport son. C'est sans doute pour cette raison qu'il est parfois si intime, se faisant souvent le confident du chef opérateur du son au monteur son. Il n'a rien à voir avec le rapport que fait la scripte, c'est d'ailleurs le seul document écrit dont elle n'a pas la maîtrise sur le plateau.

Le rapport son ne remplacera peut-être jamais un véritable échange entre les deux métiers. Une transmission, pour être complète, doit être orale et corporelle, entre le chef opérateur du son et le monteur son d'un projet.

⁵⁹ Jean UMANSKY, « Entretien avec Jean Umansky », 22 janvier 2021.

III.3 Vers davantage d'échange au sein de l'équipe son d'un film ?

Il existe une étrange frontière entre le tournage et la post-production, avant tout due à une méconnaissance réciproque des métiers et de leurs conditions d'exercice.⁶⁰

DE L'IMPORTANCE DE CONNAÎTRE LE MÉTIER DE L'AUTRE

De nos jours, les frontières entre les métiers du son en tournage et ceux de la post-production son ont tendance à s'amincir. « Cette absence de relation n'est bien évidemment pas généralisée et aurait plutôt tendance à disparaître. »⁶¹ nous dit Valérie Deloof, puisqu'arrive une génération où la méconnaissance respective des métiers du son tend à disparaître, de plus en plus de preneurs de son étant formés au montage son. La réciproque s'applique également pour les monteurs son, qui prennent part et se familiarisent avec les enjeux et les aléas d'un tournage. Là où la discussion et l'échange d'idées ne pouvaient pas forcément avoir lieu, inhérentes à une méconnaissance de l'activité respective de chacun, cette tendance pourrait paraître de moins en moins vraie aujourd'hui puisqu'il n'est plus rare de voir des chefs opérateur du son de tournage faire du montage son en parallèle.

UN MONTAGE SON DES DIRECTS ASSURÉ PAR LE CHEF OPÉRATEUR DU SON

En effet, il peut arriver que le chef opérateur du son demande à monter ses propres directs, devenant alors un collaborateur du chef monteur son à part entière. C'est le cas de Jean Umansky qui, par exemple, propose souvent de monter ses directs, puisqu'il les a lui-même enregistrés. Cela permet un gain de temps considérable, en plus de créer une relation directe avec le chef monteur son qui s'occupera, lui, du montage des effets et des ambiances. En plus d'assurer un suivi au montage son des sons tournés et de fournir un retour enrichissant et concret sur les prises de sons effectuées, cette méthode permet une réciprocité et une compréhension du travail de l'autre, avec, de fait, un dialogue qui se crée. Jean Umansky propose même de

⁶⁰ Valérie DELOOF, « Entretien avec Valérie Deloof », 20 janvier 2021.

⁶¹ *Ibid.*

partager le montage son des directs avec un autre monteur son, afin que des échanges artistiques et techniques puissent s'établir. De cette manière, les sons hors-champ pourraient alors être montés en amont, pendant le montage des directs, consistant alors en une piste de réflexion non-négligeable pour le monteur son des effets et ambiances.

Je pense qu'il faudrait que l'ingénieur du son fasse du montage son, le plus souvent possible. Ou du montage des directs. [...] La seule chose à faire pour être associé de façon déterminante, c'est en participant au montage son, en étant le monteur des directs, ce qui est un argument plutôt reçu maintenant. Tu connais très bien les directs, il vaut mieux que ce soit toi qu'un autre, ou alors tu le partages avec quelqu'un d'autre. Du coup tu es présent dans la salle de montage, tu peux ouvrir le débat avec les autres personnes du son. À ce moment-là, tu peux aider beaucoup le monteur son, puisque tu connais déjà le réalisateur. Les 3/4 du temps, les informations que tu apportes à l'équipe son de la post-prod sont des infos qui leur manquent cruellement.⁶²

L'ACCESSIBILITÉ DE L'ENREGISTREMENT PAR LE MONTEUR SON

Grâce à l'accessibilité du matériel de prise de son, les monteurs son se sont aussi mis à acquérir un enregistreur et des microphones afin de pouvoir enregistrer des sons de manière autonome. On remarque que souvent, lors de la phase de montage son, les monteurs son disent manquer de temps pour aller enregistrer des sons sur des décors particuliers. Il arrive cependant que cela puisse se faire, parfois même avec le chef opérateur son du film. Il n'est pas rare que les sons hors-champ pris sur le tournage ne conviennent pas, c'est dans ce cas-là au monteur son de superviser un nouvel enregistrement pour compléter ou remplacer ledit son.

LE MONTEUR SON AU TOURNAGE

À l'instar des chefs opérateurs du son présents en post-production, certains monteurs son se rendent sur le tournage afin de pouvoir rencontrer et se renseigner auprès de l'équipe son. C'est ainsi qu'ils peuvent y enregistrer des sons seuls en parallèle du tournage sur le plateau. Ce fût le cas pour le film « Au revoir là-haut » d'Albert Dupontel, où « ils [l'équipe son tournage et post-production] ont eu des conditions [de production] absolument formidables

⁶² Jean UMANSKY, « Entretien avec Jean Umansky », 22 janvier 2021.

pour faire le son »⁶³. Le monteur son est allé sur le tournage pour enregistrer des sons off et hors-champ. Avec le chef opérateur du son et les assistants son, ils ont enregistré de nombreux sons seuls qui ont servi sur tout le film. Le monteur son a ensuite travaillé en montage pendant six mois. La production et la mise en scène ont accordé des moyens conséquents au son qui a engendré un gros travail de collaboration entre l'équipe son du tournage et le monteur son.

L'IMPORTANCE D'UNE OUIË NEUVE SUR LE PROJET

Même si le chef opérateur du son peut prendre part à la post-production son d'un film, et le monteur son prendre les devants au tournage, la création de la bande sonore va se faire avec plusieurs oreilles. Il est tout aussi important de bien connaître les intentions du projet et l'atmosphère du tournage qui l'a composé, bien qu'une équipe son différente en tournage et en post-production permettra une approche nouvelle du film, l'attaquant à bras le corps sans les attachements certains aux moments du tournage qui pourrait affecté le collaborateur du son. L'idée étant d'enrichir le projet avec différents niveaux de réflexions sur la création du son.

Je suis pour qu'il y ait une équipe de post-production son différente de celle du tournage, parce qu'elle va aborder les choses avec un point de vue différent. Chacun va apporter sa petite pierre à l'édifice selon son positionnement dans la chaîne de fabrication du film. Plus on est de cerveaux, plus on est de tympanes, mieux c'est, sous réserve qu'il y ait le chef d'orchestre.⁶⁴

Il n'empêche que la présence, ponctuelle ou plus prononcée, de chacun des postes de la chaîne de fabrication du son démontre d'une réelle envie de collaboration et de respect du travail de l'autre, souvent réciproquement apprécié.

En venant en montage son, on se rend compte des erreurs qu'on peut faire au tournage. C'est enrichissant, il y a des choses à en retirer.⁶⁵

⁶³ Nadine MUSE, « Entretien avec Nadine Muse », 10 février 2021.

⁶⁴ Elory HUMEZ, « Entretien avec Elory Humez », 29 décembre 2020.

⁶⁵ Nadine MUSE, « Entretien avec Nadine Muse », 10 février 2021.

Peut-on alors espérer davantage de fédération au sein de l'équipe son d'un même film ? La collaboration silencieuse dont font mention les professionnels du son n'est pas une vérité générale mais dépend finalement du procédé de chaque film, elle est donc unique et n'est pas normalisée, c'est ce qui en fait sa richesse. Le travail du son hors-champ, de par son intérêt dramaturgique et son potentiel créatif, permet une marge d'inventivité et de création de la part de toute l'équipe son d'un film, favorisant alors l'échange et la fédération de celle-ci, pour une meilleure réflexion autour de la création de la bande son.

Ce n'est pas la technologie qui compte, c'est le travail de dizaine de spécialistes du son. Un cercle de talent qui collabore en coulisses pour aider à raconter l'histoire.⁶⁶

⁶⁶ Midge COSTIN, *Making Waves - La magie du son au cinéma*, ARTE, 2019.

CONCLUSION

Le son hors-champ est un outil puissant de dramaturgie dont l'utilisation est un choix de mise en scène. Appartenant à la grammaire d'un film, c'est également au chef opérateur du son et au monteur son, plus tard, d'aussi faire des propositions au réalisateur selon ses envies et les éléments du réel qui sont apparus au moment du tournage. Le son hors-champ permet une réelle connexion du film avec le spectateur, lui faisant ressentir des émotions puissantes. Il est évident qu'un son hors-champ improvisé à la post-production, sans réelle anticipation de la part de la mise en scène et sans lien avec les images possèdera des faiblesses, et n'aura donc pas autant d'impact sur un spectateur. Son élaboration relève du travail des créateurs de la bande son, mais aussi et surtout de la mise en scène. Il faut qu'il soit pensé, intentionnel. C'est aussi en fonction de la sensibilité et de l'inventivité propre à chacun des professionnels du son que cette envie va pouvoir naître et s'étoffer chez la mise en scène.

Je pensais auparavant que la collaboration entre le chef opérateur son du tournage et le monteur son était beaucoup plus étroite qu'elle ne l'est en réalité. Bien que cela ne soit pas une généralité et que chaque film ait un processus de création qui lui ait propre, on remarque une certaine frustration émanant de la communication silencieuse, souvent imposée par des exigences budgétaires, entre l'équipe son du tournage et de la post-production. La création du hors-champ ne peut se faire exclusivement au montage son mais bien avec un travail d'amorce à la prise de son, a fortiori lorsque le metteur en scène a pu penser le son de son film dans son intégralité, et qu'il a compris l'atout que représente l'utilisation de sons hors-champ pour la complémentarité image et son d'un film.

Des œuvres filmiques gagneraient sans doute à avoir un monteur son et/ou un mixeur plus présent lors de la préparation, dans tous les cas cela représenterait un atout considérable pour le chef opérateur du son, et donc pour le film en passe d'être tourné. Aussi, les chefs opérateurs du son y gagneraient beaucoup à être davantage présents en post-production son, puisqu'ils pourront aider de bien des manières, notamment à l'enregistrement de sons additionnels ou encore en discutant des intentions sonores du film avec les monteurs son. Tout cela n'est de toute façon réalisable qu'avec l'accord et l'aide de l'équipe mise en scène et production, qui ne doit pas faire obstacle à celle-ci en lésinant sur les moyens de production.

*Il ne faut pas se positionner comme un technicien, mais comme un collaborateur.*⁶⁷

Le réalisateur reste le liant du film, qui unit et fédère ses différents techniciens. Les techniciens ne sont pas de simples exécutants, ce sont des collaborateurs artistiques. Même si les professionnels du son à l'image jouissent d'une très grande liberté quant à la création de la bande sonore, puisque souvent le réalisateur leur donne juste des intentions qu'ils retranscrivent au son, il faut tout de même que le réalisateur ait le rôle de relais, qu'il soit présent à chaque étape de fabrication de sa bande sonore, y compris au montage son. La mise en scène est la clé quand il s'agit de penser le son hors-champ de son film, c'est aussi à elle de passer le flambeau entre les différents intervenants de la bande son. Penser que le temps d'échange entre le chef opérateur son et le monteur son serait de l'argent gaspillé est une fausse idée. Le temps d'échanges passé entre les deux n'est pas une charge (budgétaire) supplémentaire ; bien au contraire, c'est un investissement sur l'optimisation du temps de montage son, et la première étape vers l'élaboration d'une bande son de qualité. C'est à la réalisation et à la production d'insister pour que le chef opérateur du son et le monteur son se parlent, puisque deux paires d'oreilles valent mieux qu'une.

Tous les métiers du tournage et de la post-production sont des éléments importants de la construction de la bande sonore, bien qu'ils soient différents dans leurs mises en œuvre. Et dans l'intérêt de tous réside le maintien du dialogue et de l'échange, la collaboration constituant un avantage indéniable, par laquelle de grands films naissent. Elle représente un enjeu crucial quant à la création d'une bande sonore élaborée, inventive, puissante. Le cinéma est une œuvre collective.

Heureusement, de grands réalisateurs et réalisatrices travaillent aujourd'hui l'écriture de la bande sonore en passant par des subterfuges tels que le son hors-champ pour propulser leurs films au rang d'œuvre cinématographique. Cela va souvent de pair avec le fait de fédérer son équipe autour du film, accordant à tous les métiers du son leur juste place, celle d'un collaborateur technique et créatif.

⁶⁷ IRCAM, « Nicolas Becker. Le Son de la Science-Fiction - Sound Design Days », [en ligne], URL complète en biblio.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES :

Ouvrages utilisés :

CHION Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, France, 2017, 270 p.

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Broché., Cahiers du Cinéma ; 1er édition, 2003, 512 p.

CHION Michel, *Le son*, 2e édition., Paris, Nathan, 2000, 344 p.

CHION Michel, *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris : Buchet/Chastel, Buchet Chastel, 1995, 188 p.

CHION Michel, *Le Promeneur écoutant : Essais d'acoulogie*, Paris, Plume, 1993, 195 p.

DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture du son*. Klincksieck, 2006, 190 p.

Ouvrages consultés :

SCHAFER, Raymond Murray, et al. *Le paysage sonore : le monde comme musique*. Traduit par Sylvette Gleize, Editions Wildproject, 2010, 411 p.

CARDINAL, Serge. *Profondeurs de l'écoute et espaces du son : cinéma, radio, musique*. Presses universitaires de Strasbourg, 2018, 244 p.

MILLET, Thierry. *Bruit et cinéma*. Publications de l'Université de Provence, 2007, 205 p.

MILLET, Thierry. Colloque Analyse et réception sonore au cinéma, et al. *Analyse et réception des sons au cinéma*. Édité par Thierry Millet, l'Harmattan, 2007, 303 p.

MÉMOIRES :

Mémoires consultés :

AMSLER William, *La perception du hors-champ sonore dans le cinéma documentaire*, Aix-Marseille Université département SATIS, 2016, 46 p.

CHARRIER François, *Le mixage des arrières dans un dispositif multicanal*, Aix-Marseille Université département SATIS, 2018, 36 p.

LIBAULT Violette, *La révélation de l'espace sonore par Walter Murch*, UFR Lettres Arts Cinéma, 2012, 60 p.

SIMION Pierre, *Le son juste*, Aix-Marseille Université département SATIS, 2015, 34 p.

BERNHARD Paul, *Écrire le son : Le monteur son et la supervision sonore à l'heure actuelle*, Aix-Marseille Université département SATIS, 2017, 62 p.

NETOGRAPHIE ET ARTICLES

ADJIMAN Rémi, « Au cœur de l'évolution de la chaîne de fabrication cinématographique », *Les Cahiers du numérique*, 2019, Vol. 15, n° 4, pp. 39-65.

ADJIMAN Rémi, « Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction », *Communications*, mai 2018, consulté le 17 septembre 2020, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02074879>.

BECKER Nicolas, « Nicolas Becker. Le Son de la Science-Fiction - Ressources IRCAM », 29 novembre 2019, Sound Design Days, [en ligne], consulté le 20 février 2021, URL : <https://medias.ircam.fr/x49019c>.

BOBEE Emmanuelle, « Monde « réel » et monde imaginaire. Le rôle de la bande son dans Eraserhead, de David Lynch », [en ligne], *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, page consultée le 20/04/2020, URL : doi : [10.4000/entrelacs.236](https://doi.org/10.4000/entrelacs.236).

DELOOF Valérie, « Valérie Deloof. Le son au cinéma, une conception naturaliste - Ressources IRCAM », 29 novembre 2019, Sound Design Days, [en ligne], consulté le 23 février 2021, URL : <https://medias.ircam.fr/x4d8200>.

TIFFON Vincent, « L'image sonore : la présence invisible », [en ligne], page consultée le 24/05/2020, URL : <https://revues.mshparisnord.fr/filiigrane/pdf/92.pdf>.

FILMOGRAPHIE

M le maudit, Fritz Lang, 1931

La Féline, Jacques Tourneur, 1942

La Pianiste, Michael Haneke, 2001

Un long dimanche de fiançailles, Jean-Pierre Jeunet, 2004

Morse, Tomas Alfredson, 2008

Les bureaux de Dieu, Claire Simon, 2008

Micmacs à tire-larigot, Jean-Pierre Jeunet, 2009

Copie conforme, Dabas Kiarostami, 2010

Dans la tête d'un bruiteur, Antoine Pradalet et Hadrien Bayard, 2012

Dans la tête d'un chef opérateur son, Anaëlle Cohen et Clément Lemariey, 2013

Nuits blanches sur la jetée, Paul Vecchiali, 2014

Le Fils de Saul, László Nemes, 2015

Mon garçon, Christian Carion, 2017

Au revoir là-haut, Albert Dupontel, 2017

Making Waves - La magie du son au cinéma, Midge Costin, ARTE, 2019

1917, Sam Mendes, 2019

Un fils, Mehdi Barsaoui, 2019

Proxima, Alice Winocour, 2019

Portrait de la jeune fille en feu, Céline Sciamma, 2019

ENTRETIENS

- ❖ Laurent Blahay, chef opérateur son le 28 décembre 2020
« *Les champs magnétiques* » Romain Daudet-Jahan (2020), « *La nuit venue* » Frédéric Farrucci (2019), « *Ligne de crédit* » Salomé Alexis (2014), « *Repas de famille* » Pierre-Henry Salfati (2014), « *L'épervier* » Stéphane Clavier (2011), « *Un ange passe* » Leyla Bouzid (2010)
- ❖ Elory Humez, mixeur le 29 décembre 2020
« *Un fils* » Mehdi Barsaoui (2019), « *Shéhérazade* » Jean-Bernard Marlin (2018), « *Afrika Corse* » Gérard Guerrieri (2016), « *Chouf* » Karim Dridi (2016), « *Nuits blanches sur la jetée* » Paul Vecchiali (2014), « *Les recettes du bonheur* » Lasse Hallström (2014)
- ❖ Valérie Deloof, monteuse son le 20 janvier 2021
« *Portrait de la jeune fille en feu* » Céline Sciamma (2019), « *Proxima* » Alice Winocour (2019), « *Irréversible* » Gaspar Noé (2002), « *Les frères Sisters* » Jacques Audiard (2018), « *120 battements par minute* » Robin Campillo (2017)
- ❖ Jean Umansky, Chef opérateur son le 22 janvier 2021
« *Qu'un sang impur* » Abdel Raouf Dafri (2019), « *Incendies* » Denis Villeneuve (2010), « *Da Vinci Code* » Ron Howard (2006), « *Un long dimanche de fiançailles* » Jean-Pierre Jeunet (2004), « *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* » Jean-Pierre Jeunet (2001)
- ❖ Olivier Hespel, chef opérateur son le 25 janvier 2021
« *11 fois Fatima* » João Canijo (2017), « *L'exercice de l'État* » Pierre Schoeller (2011), « *Copie conforme* » Abbas Kiarostami (2010), « *Les bureaux de Dieu* » Claire Simon (2008), « *Indigènes* » Rachid Bouchared (2006)
- ❖ Nadine Muse, monteuse son le 10 février 2021
« *The Search* » de Michel Hazanavicius (2014), « *Amour* » de Michael Haneke (2012), « *Persécution* » de Patrice Chéreau (2009), « *Les Enfants du marais* » de Jean Becker (1999), « *Les Amants du Pont-Neuf* » de Leos Carax (1991)

TABLE DES MATIERES

RESUME.....	5
REMERCIEMENTS.....	7
INTRODUCTION.....	9
I. LES USAGES DU HORS-CHAMP SONORE DANS LE CINEMA DE FICTION ...	11
<i>I.1 La force d'un son acousmatique.....</i>	<i>11</i>
<i>I.2 Le hors-champ sonore pour alerter et le spectateur et diriger son regard.....</i>	<i>15</i>
<i>I.3 Le hors-champ sonore pour renseigner de l'état du personnage.....</i>	<i>19</i>
II. LA PRATIQUE PROFESSIONNELLE DE LA CONCEPTION DU SON HORS- CHAMP	23
<i>II.1 Le chef opérateur du son, premier interlocuteur sonore avec la réalisation.....</i>	<i>23</i>
<i>II.2 Les sons seuls et l'importance du son « in situ »</i>	<i>27</i>
<i>II.3 À la post-production, en montage son et mixage</i>	<i>31</i>
III. LA COLLABORATION ENTRE LES ETAPES DE LA CREATION DE LA BANDE SONORE.....	35
<i>III.1 La collaboration entre chef opérateur son et monteur son</i>	<i>35</i>
<i>III.2 Le rapport son : pilier de la passation des sons.....</i>	<i>39</i>
<i>III.3 Vers davantage d'échange au sein de l'équipe son d'un film ?</i>	<i>43</i>
CONCLUSION.....	47
BIBLIOGRAPHIE.....	49
NETOGRAPHIE ET ARTICLES	51
FILMOGRAPHIE.....	53
ENTRETIENS	55

Sound crew's collaboration through the off-screen sound's cinema in cinema

Summary

Offscreen sound is provided with a very high narrative potential, which makes it a valuable asset for cinema. It allows the audience to get hit, disconcerted, and even feel more involved within the story which is told on the movie theater's screen, yet remaining invisible. The sound crew will make proposals to the direction, and give life to their global intentions through the whole process of soundtrack creation.

From the location sound recordists' point of view, it might be difficult to get all of the required direct sounds and wild sounds takes, considering the location's conditions one may have to deal with. When it comes to sound editors, they are often on their own and in a rush, especially when no proper communication is kept with the set's sound crew or the direction.

A soundtrack's creation is often made easier and better with cooperation and interaction between all sound crew members. However, the communication level often remains to the sole sound report which somehow keeps a link between the location sound recordist and the sound editors.

How then is the soundtrack creation organized between the film set and its sound post-production?

Keywords:

Off-screen sound ; sound writing ; narration ; cinema ; shooting ;
Sound editing ; collaboration ; wild sounds ; sound report ; spectator

La collaboration de l'équipe son à travers le travail du son hors-champ au cinéma

Résumé

Le son hors-champ est doté d'un très haut potentiel narratif, ce qui en fait une arme redoutable au cinéma. Bien qu'invisible, il percute le spectateur, l'interpelle et l'implique dans l'histoire diffusée sur l'écran de la salle de cinéma.

L'équipe son va proposer des idées à la mise en scène et permettre de donner vie aux intentions globales de cette dernière tout au long des différentes étapes de la création de la bande sonore. Leur rôle est ainsi d'insuffler ces intentions à la prise des sons directs et sons seuls, puis les peaufiner et les remanier en post-production pour permettre à la bande sonore de prendre du sens.

Du côté du chef opérateur du son en tournage, premier intervenant dans la création du son, il est parfois complexe d'arriver à composer avec les prises de sons seuls désirées et les éléments de la réalité du tournage dont il est tributaire. Quant au monteur son, il est souvent seul et pressé par le temps, un peu laissé pour compte dans sa cabine de montage son, tout particulièrement lorsqu'un dialogue n'est pas instauré avec le collaborateur sonore du tournage ou la mise en scène.

La création est souvent facilitée et magnifiée lorsqu'elle est collaborative et issue d'échanges entre les différents acteurs du son. Pourtant il s'avère que pour plusieurs raisons, la communication ne s'établit pas autrement qu'à travers le rapport son entre le chef opérateur du son et le monteur son.

Comment, alors, s'organise la création du son hors-champ entre le tournage et la post-production son ?

Mots-clefs :

Son hors-champ ; écriture sonore ; narration ; cinéma ; tournage ;
post-production son ; collaboration ; sons seuls ; rapport son ; spectateur.