

Introduction à l'analyse filmique

TD04BIS: le rapport entre l'image et le son

Ipek Karan

Programme

- **Les séquences d’ouverture des films**
- **Le rapport entre l’image et le son : dissonance et consonance**
- **Étude des cas**
- **Le rapport entre l’image et le son-2 : la musique et le rythme**
- **La musique empathique et anempathique**
- **Le bruit et le silence**
- **Le rythme physique et émotionnel**
- **Le rapport entre l’image et le son-3 : conflit voix × image**
- **La voix off : (le narrateur, la narratrice, l’instance énonciative)**
- **Le cinéma moderne et l’effet de discontinuité**

Ouverture des films

La séquence d’ouverture d’un film peut donner plusieurs informations :

- Situer l’action
- Présenter le protagoniste (*Mission Impossible*)
- Présenter l’antagoniste (*The Dark Knight*)
- Établir des relations entre les personnages (*Marriage Story*)
- Introduction d’une péripétie (un incident, un événement qui change la routine du personnage)
- Les codes d’un genre (*The Dead Don't Die, La La Land*) ou les détourner (*Obsession ?*)

L’ordre de l’histoire : commencer par un flashback (retour en arrière) ou un flashforward (retour vers le futur) :

- **Flashback :** le début de *The Curse of the Black Pearl* : l’enfance d’Elizabeth Swann et sa rencontre avec William Turner. (Match cut → présent) (aussi rêve ?)
- **Flashforward :** *Fight Club* : le narrateur raconte comment il est arrivé à ce stade.

Dans certains cas, le film peut aussi commencer au milieu de l’action, en laissant sans réponse la question de savoir comment l’action a commencé (les films d’action)

Ouverture des films

- **Le rêve :** *Vanilla Sky*
- **Red herrings :** un élément destiné à détourner l'attention du sujet principal ou à induire en erreur (des romans d'Agatha Christie → le serveur ou la jeune femme, etc.).
- **MacGuffin :** désigne un élément d'intrigue, le plus souvent un objet matériel, mystérieux ou convoité, qui sert de moteur au récit et pousse les personnages à agir, mais dont la nature exacte et l'importance réelle importent peu pour l'histoire elle-même (*Mission: Impossibl*e).

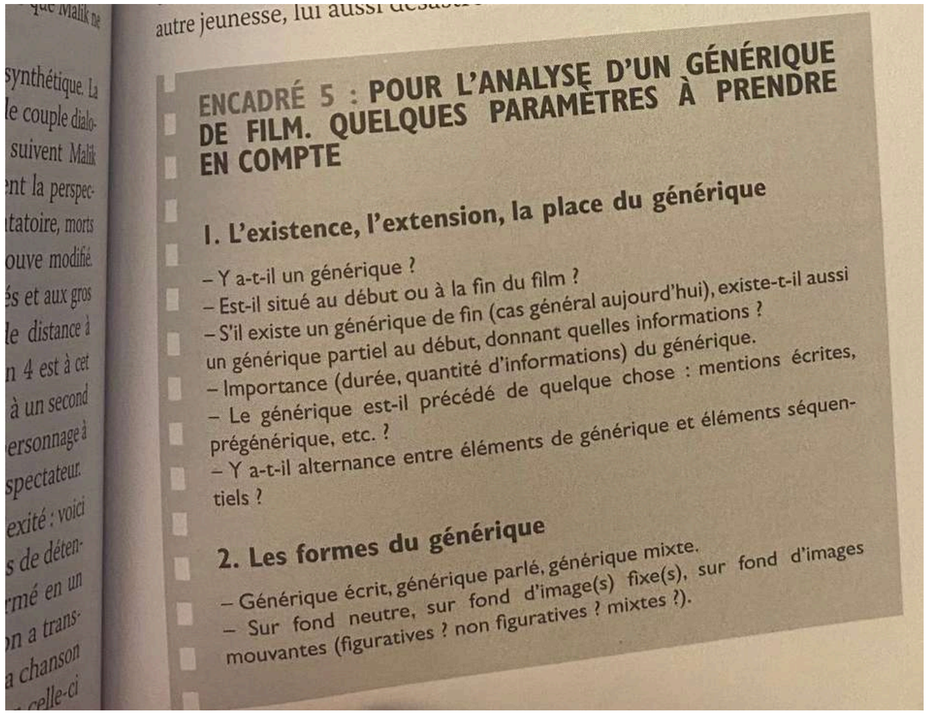
→ Redéfini et popularisé par Alfred Hitchcock (une phrase, un nom, un code, une clé, un carnet, etc.).

- **Book-end scene** : quand la séquence d'ouverture est similaire à la séquence finale.

Dans certains cas, la séquence d'ouverture peut dévoiler au spectateur les enjeux principaux d'un film.

Ouverture des films: Le générique

Précis d’analyse filmique, Vanoye et Goliot-Lété:



autre jeunesse, lui aussi

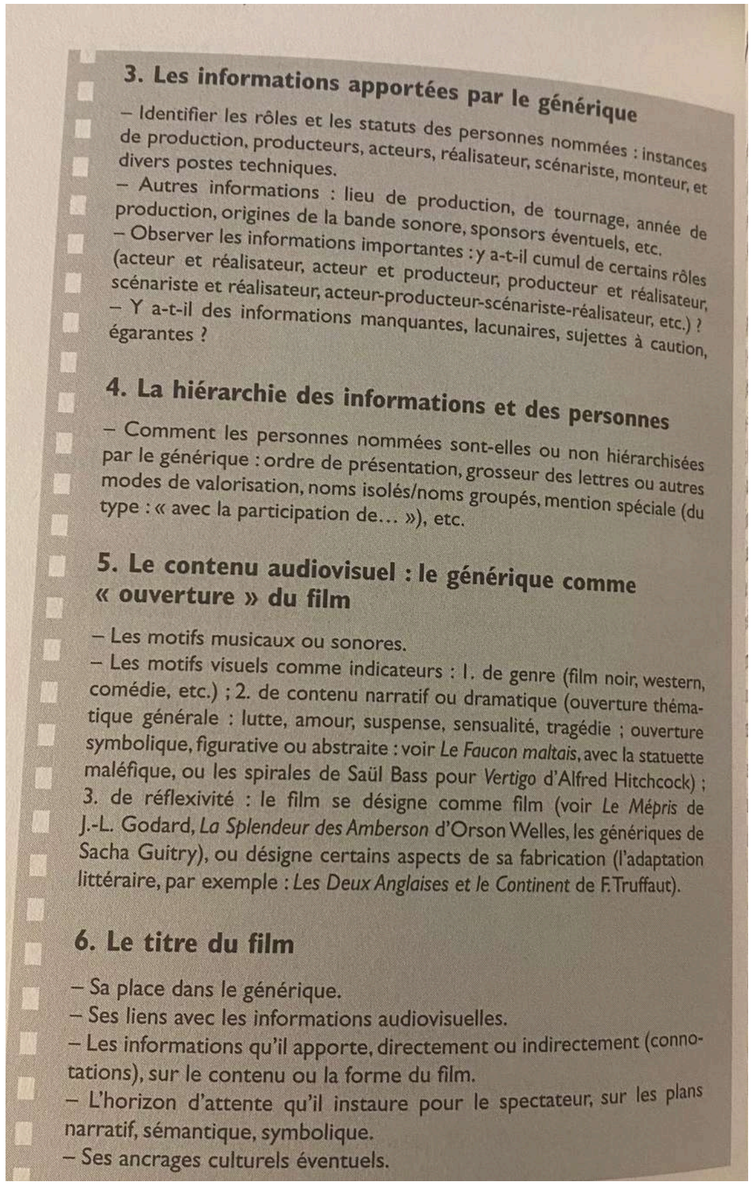
ENCADRÉ 5 : POUR L’ANALYSE D’UN GÉNÉRIQUE DE FILM. QUELQUES PARAMÈTRES À PRENDRE EN COMPTE

1. L’existence, l’extension, la place du générique

– Y a-t-il un générique ?
– Est-il situé au début ou à la fin du film ?
– S’il existe un générique de fin (cas général aujourd’hui), existe-t-il aussi un générique partiel au début, donnant quelles informations ?
– Importance (durée, quantité d’informations) du générique.
– Le générique est-il précédé de quelque chose : mentions écrites, prégénérique, etc. ?
– Y a-t-il alternance entre éléments de générique et éléments séquentiels ?

2. Les formes du générique

– Générique écrit, générique parlé, générique mixte.
– Sur fond neutre, sur fond d’image(s) fixe(s), sur fond d’images mouvantes (figuratives ? non figuratives ? mixtes ?).



3. Les informations apportées par le générique

– Identifier les rôles et les statuts des personnes nommées : instances de production, producteurs, acteurs, réalisateur, scénariste, monteur, et divers postes techniques.
– Autres informations : lieu de production, de tournage, année de production, origines de la bande sonore, sponsors éventuels, etc.
– Observer les informations importantes : y a-t-il cumul de certains rôles (acteur et réalisateur, acteur et producteur, producteur et réalisateur, scénariste et réalisateur, acteur-producteur-scénariste-réalisateur, etc.) ?
– Y a-t-il des informations manquantes, lacunaires, sujettes à caution, égarantes ?

4. La hiérarchie des informations et des personnes

– Comment les personnes nommées sont-elles ou non hiérarchisées par le générique : ordre de présentation, grosseur des lettres ou autres modes de valorisation, noms isolés/noms groupés, mention spéciale (du type : « avec la participation de… »), etc.

5. Le contenu audiovisuel : le générique comme « ouverture » du film

– Les motifs musicaux ou sonores.
– Les motifs visuels comme indicateurs : 1. de genre (film noir, western, comédie, etc.) ; 2. de contenu narratif ou dramatique (ouverture thématique générale : lutte, amour, suspense, sensualité, tragédie ; ouverture symbolique, figurative ou abstraite : voir *Le Faucon maltais*, avec la statuette maléfique, ou les spirales de Saül Bass pour *Vertigo* d’Alfred Hitchcock) ; 3. de réflexivité : le film se désigne comme film (voir *Le Mépris* de J.-L. Godard, *La Splendeur des Amberson* d’Orson Welles, les génériques de Sacha Guitry), ou désigne certains aspects de sa fabrication (l’adaptation littéraire, par exemple : *Les Deux Anglaises et le Continent* de F. Truffaut).

6. Le titre du film

– Sa place dans le générique.
– Ses liens avec les informations audiovisuelles.
– Les informations qu’il apporte, directement ou indirectement (connotations), sur le contenu ou la forme du film.
– L’horizon d’attente qu’il instaure pour le spectateur, sur les plans narratif, sémantique, symbolique.
– Ses ancrages culturels éventuels.

La consonance et la dissonance

Nous avons vu que la manière dont on agence deux plans peut modifier le sens de ces plans ou créer un troisième sens que les images ne possèdent pas en soi.

Dans ce cours, je vous propose de réfléchir sur cette question d’agencement en ajoutant aussi la relation entre le son et l’image.

Pour réfléchir à ce rapport, je propose d’interroger certaines ouvertures de films :

The Exorcist

Le pitch:

L'actrice Chris McNeil est inquiète au sujet de sa fillette Regan : après que l'on ait entendu des bruits curieux venant de sa chambre, la petite a changé, proférant de constantes insanités. Une force para-normale l'habite, qui coûte la vie au metteur en scène de Chris. Désespérée, cette dernière fait appel à deux exorcistes...

The Exorcist-1

https://youtu.be/on1U8bAcaDU?si=rJh7E_PiDJ5ZA8aU



The Exorcist: La séquence d'ouverture

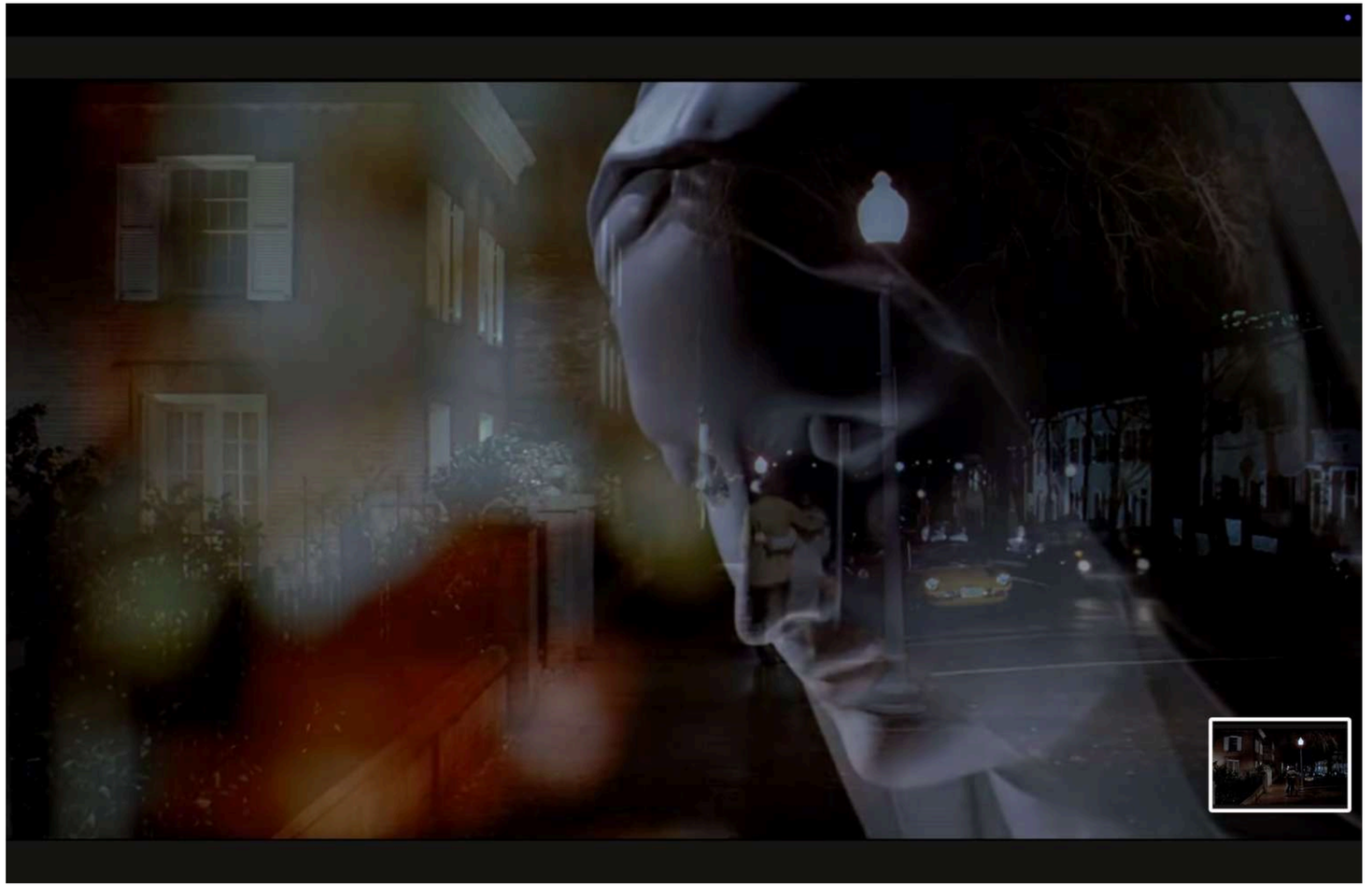
1. **Les contrastes**

Film commence par une maison américaine classique. Avec un travelling latéral, nous découvrons la rue ainsi que les piétons. Au plan sonore, une musique de violon inquiétante nous accompagne.





Ensuite, avec un fondu enchaîné, le visage de la statue de la Vierge Marie apparaît dans le cadre (en longue focale → l'arrière-plan est flou, le visage au premier plan est net), lumière au-dessous, en gros plan.



La musique continue pendant le générique et ensuite, un appel à la prière est entendu. Nous basculons vers toute une autre géographie et une autre culture, au nord de l’Irak : les plans courts qui présentent le territoire et les fouilles archéologiques.









Ce montage nous permet de relier deux choses qui semblent contradictoires :

a. Le monde moderne (une banlieue américaine ordinaire) × **le monde archaïque** (le désert, les fouilles archéologiques, difficile d'estimer la période). Le film entier se concentre surtout sur cette confrontation entre le moderne et la tradition. La mère de Regan fait tous les examens médicaux, les traitements neurologiques ou psychiatriques, mais les médecins n'arrivent pas à trouver une explication.

b. Les différentes religions : la Vierge Marie → christianisme et l'appel à la prière pour les musulmans → islam.
Le « Mal » (démon) qui hante la famille américaine n'est pas un diable chrétien. Mais c'est Pazuzu : un diable fictif inspiré d'une divinité de la mythologie mésopotamienne. Ceci renforce l'idée que le Mal n'est pas un phénomène culturel qui dépend de la géographie ou d'une culture spécifique, mais **un concept universel.**

Pazuzu est une divinité secondaire de la Mésopotamie 1er millénaire av. J.-C., le roi des démons du vent. Il peut avoir un rôle malfaisant, mais est surtout connu par son aspect de divinité protectrice, servant à combattre diverses maladies, en particulier celles touchant les femmes enceintes qu'apporte la démone Lamashtu. (Wikipédia)





2. L’inquiétude: la mise en trouble du familier

a. Le monde connu devient étranger : le Mal (le démon) n’est pas un monstre extérieur, mais c’est la petite fille de la maison. **Le concept de l’Inconnu** devient troublant. La Vierge Marie → figure d’apaisement→ avec l’éclairage au-dessus, et la musique devient inquiétante.

« Un film d’horreur » → mais l’horreur ne repose pas sur la terreur ou le choc visuel (gore, slasher, jump scare, etc.). Tout se passe au milieu d’un **foyer**, dans une famille américaine classique.

b. La crise de croyance et le Mal : le film est marqué par une crise de croyance (la Vierge Marie vandalisée, les prêtres qui questionnent Dieu, etc.), mais aussi par une crise de la modernité et du progrès technologique : les expériences scientifiques sur la fille → les psychiatres, les neurologues, etc. Ils n’arrivent pas à expliquer ce qui lui est arrivé ou à trouver une solution potentielle.

Le Mal : la circulation du Mal comme un phénomène universel : le Mal (le démon) circule et traverse les continents.

Conclusion

Un simple choix de montage peut nous permettre de proposer une comparaison ou un agencement entre des phénomènes qui semblent différents, voire contradictoires:

Dans cette séquence d'ouverture de *The Exorcist*, Friedkin montre non seulement un Mal dénoué d'un territoire ou d'un système de croyance, mais aussi l'inquiétude que ce Mal représente, dans la mesure où l'Inconnu devient familier, ou vice versa.

Cette inquiétude est créée par l'agencement entre des images confortables (la figure d'apaisement → la statue de la Vierge Marie, la banlieue américaine) et des notes de violon aiguës. De l'autre côté, le montage relie deux lieux différents : un démon libéré dans un autre pays qui va posséder une petite fille américaine dans son foyer, en nous rappelant que personne n'est en sécurité, même dans le lieu le plus sûr (dans la maison).

The Exorcist-2

https://youtu.be/Su4s7C1bEfY?si=Cuep2oREmU4FqQol



The Exorcist

Ce nouvel extrait s’agit de la première rencontre de Merrin avec Pazuzu. 3 choses nous intéressent dans cet extrait:

- les mouvements de caméra (ainsi que les objectifs)
- le montage (l’alternance entre les plans) et le découpage
- la musique (la bande son en général)

La séquence commence par **un plan d’ensemble :** l’arrivée de la voiture. On passe à un **plan plus rapproché** sur Merrin. Un bref champ-contrechamp avec les hommes qui protègent le lieu. La caméra suit Merrin qui se balade dans les ruines. **Les plans de coupe** sur les statues. **Un zoom en arrière** laisse Merrin tout petit dans les ruines.

Quand on passe au plan rapproché, une ombre apparaît sur le visage de Merrin, suggérant une présence. Il regarde vers le **hors-champ**. La séquence, jusque-là marquée par le silence, devient bruyante avec la musique aiguë inquiétante et le bruit du vent.
Pendant **le champ-contrechamp**, nous voyons Pazuzu, puis à nouveau Merrin qui regarde. Il sort du cadre. Il marche (plan d’ensemble) avec **un zoom en avant.**

Nous le voyons en **plan rapproché**. La caméra fait un **panoramique composé d’un zoom** qui donne un effet perturbant. Merrin tourne la tête : les bruits de pierre sont très forts. L’homme inconnu qui le regarde, les chiens qui se battent.

La caméra fait **un zoom en avant** sur le visage de Merrin, puis sur Pazuzu. Une mélodie de violon aiguë et les aboiements des chiens s’ajoutent à l’ambiance sonore tendue. **Plan moyen** : Pazuzu et Merrin dans le même cadre, ils se regardent. Les poussières rouges et un **fondu enchaîné** vers le ciel sanglant.

Nous pouvons peut-être nous poser la question suivante en regardant cet extrait :
« Comment représenter la révélation du Mal ? »

Les zooms en avant et en arrière donnent une dimension **surnaturelle** (un effet que l'œil humain ne peut pas produire) et accentuent cet effet de choc de Merrin (face à une force qui le dépasse).
Quant au découpage, Nous retrouvons Merrin qui est tout petit dans l'immensité du désert. Dans l'alternance des plans, le montage permet aussi de lier plusieurs éléments : les chiens qui se battent, l'homme qui le regarde, les figures sur les statues. **Cet effet de surveillance** (renforcé avec les effets de zoom, peut-être), qui suggère une présence d'autrui, annonce progressivement la libération du démon.

La bande-son contribue également à cette ambiance tendue : la séquence commence par le silence et, progressivement, on ajoute une musique, le bruit du vent, les aboiements des chiens et les mélodies de plus en plus criardes et aiguës. **Ce crescendo** participe aussi à la révélation progressive de Pazuzu.

Dans la scène de **champ-contrechamp** vers la fin de la séquence, nous voyons la statue de Pazuzu et Merrin ensemble dans un ciel rouge. Le zoom en avant sur les deux visages. Tout à la fin, un **fondu enchaîné** nous permet de faire le lien entre le ciel sanglant du désert et Washington, D.C.

Walkabout

https://youtu.be/3J2dWRGJBYY?si=Nyyfz4b0S9kFU2WG



Le film s’agit d’un autre film de Nicolas Roeg (qui a réalisé *Don’t Look Now* dont on a vu un extrait).

Le premier film réalisé par le réalisateur (tout seul) : la composition visuelle riche, le montage alterné et la juxtaposition des lieux et des événements variés.

Il est également chef opérateur du film (il est cadreur à la base). Les improvisations.
La composition musicale : John Barry.

Inspiré d’un roman, *Walkabout* : dans l’histoire originale → accident d’avion et les enfants sont américains.

Quelques commentaires de Roeg sur le film :
"A simple story about life and being alive, not covered with sophistry but addressing the most basic human themes; birth, death, mutability."
"We didn't really plan anything—we just came across things by chance…filming whatever we found."

Walkabout: Analyse de séquence d’ouverture

La bande-son et la bande-image :

Après le titre qui explique le rituel du « Walkabout », avec le générique, nous entendons des bruits parasites comme des signaux de la radio. Après la réplique en français « Faites vos jeux... », avec l’instrument didgeridoo.

Au départ, nous pouvons penser à un effet de dissonance, puisque les plans de coupe sur la ville moderne (les bâtiments, la foule dans les rues...) créent un contraste par rapport au son. Pourtant, la scène de l’école avec les élèves qui font l’exercice de respiration brise cet effet de contraste : le son ne s’oppose pas à l’image.

Le film suit également le même trajet que celui de la séquence d’ouverture : deux enfants de Sydney se perdent dans le désert et, au point de mourir, rencontrent un Aborigène qui fait son « Walkabout ». Malgré la difficulté de communication entre les deux Australiens et l’Aborigène, au final, nous constatons que ceci devient un rite initiatique pour les trois enfants et qu’ils ont beaucoup plus de points communs que ce qu’on peut croire (malgré les différences).

Walkabout: Analyse de séquence d’ouverture

Cette séquence d’ouverture, en nous introduisant d’abord un contraste évident et ensuite progressivement des points de conjonction (les exercices de respiration, les bruits de pas, etc.), prédit déjà le propos du film.

Apocalypse Now: séquence d’ouverture

https://youtu.be/GT_7MShUgUQ?si=xIucD-mDaiQLaYjy



“The End”

Dans cette séquence d’ouverture, de nouveau, le son joue un rôle central pour relier deux moments : la forêt de Napalm lors de la guerre du Viêt Nam et un soldat qui vient de rentrer de la guerre et qui attend sa nouvelle mission dans sa chambre d’hôtel.

- L’utilisation de la technologie **Dolby Stereo** propose une expérience plus immersive.
- Le mixeur son, sound designer et monteur du film : **Walter Murch** → important !

Le montage :
La surimpression : permet la coprésence de plusieurs images dans un même plan. Ceci renforce l'idée de hantise de la guerre. Le personnage, malgré le fait qu'il soit dans une chambre d'hôtel aux USA, est toujours, dans sa tête, à Napalm.

Cette surimpression est aussi assurée par les éléments profilmiques tels que les poussières et la similarité des formes (les pales des ventilateurs et les ailes des hélicoptères).

La bande-son :
Son :
Cet effet de surimpression dans l'image est aussi renforcé par **l'association des bruits** de ventilateur. Les bruits d'hélicoptères qu'on entend au début de la séquence, avec l'apparition des ventilateurs, deviennent de plus en plus ambigus : est-ce qu'il s'agit des bruits du ventilateur ou d'hélicoptères ? Nous ne distinguons plus les deux.
Musique :
Au début de la séquence, la chanson (The End de The Doors) commence progressivement lorsqu'on regarde la forêt. **Le crescendo de la musique** suit également le crescendo dans l'image (la forêt prend feu, des poussières, des hélicoptères).
Or, la musique a un statut ambigu, dans le sens où nous ne savons pas s'il s'agit d'une musique entendue à la radio, d'une musique extradiégétique ou bien d'une musique mentale dans la tête du protagoniste.

Analyse de José Moure dans Plaisir du cinéma:

“The End-> la fin qui hante la première séquence. Librement adapté du récit de Joseph Conrad: Au coeur des ténèbres.
Ce fragment de plus de 7min15sec -> encadré par une ouverture et une fermeture en noir, scandé par la chanson de Doors -> par rapport au reste de l’œuvre, une unité et une autonomie formelle forte qui lui confère plus le statut de prologue / d’ouverture d’opéra
Pg. 48: personnage en crise dans un double conflit externe (la guerre) et interne (l’horreur) et menacé par la folie et l’autodestruction + elles mettent en scène cette crise et ce que perçoit, ressent et pense le personnage à travers une composition musicale qui mêle objectivité et subjectivité et fait se superposer et se succéder des images et des sons correspondant à des espaces temps narratifs très différents.
Ouverture // opéra-> 3 mouvements
00:00:23-> 3 min 20
00:05:45-> 1min 30

Les ruptures marquées par le début/ la fin de chacun de ces 2 fragments musicaux-> délimitent les 3 mouvements qui composent cette ouverture

Une partition qui pénètre l’esprit (1e mvt), la vie (2e) et le corps d’un homme (3e)

1e mouvement: explosion des bombes au Napalm
Les pales des hélicoptères // ventilateur
Les images mentales-< jungle en feu
Caméra tourne-> la rotation du ventilateur
Lever du perso-> disparition des surimpressions et l'interruption de la chanson

2e mouvement: cut sur le regard de l'homme
En plan subjectif en contre plongée
Mot « mission »-> surimpression revient

3e mouvement:
Commence par la dernière phrase du monologue intérieur
Explosion de folie
« Kill » retour des fondus
Il est plus présent lors de la surimpression (par rapport à la première)
1e regard cam-> premier signe de dissociation de la personnalité du personnage
Image breve-> contrechamp mental du plan précédent -> elle correspond à la vision qu'aura Kurtz, à la fin du film, au moment de sacrifice, quand il verra Willard s'approcher de lui pour le tuer.
Image-prolepse
Image-prémonition
Ouverture in mediam mentem-> nous plonger dans l'univers mental du personnage qui deviendra l'acteur, le témoin et le narrateur de l'histoire qu'il s'apprête à nous raconter et pour nous confronter sans aucune médiation narrative à l'horreur de la guerre.

José Moure

LE PLAISIR DU CINÉMA

ANALYSES ET CRITIQUES DES FILMS

Disponible à la bibliothèque

İpek K



Les premières années de la licence de cinéma, il est difficile d’imaginer faire un long métrage.
Et pourtant, quand on écrit un scénario, parfois, on a l’impression qu’on écrit un scénario de long métrage et qu’on le coupe en morceaux pour que ça devienne un court métrage.
J’ai mis les séquences d’ouverture pour montrer que ces séquences de 3 à 5 minutes fonctionnent aussi comme une sorte de court métrage en soi et résument parfois un film de 1 h 30 ou 2 h en 3 à 5 minutes.
Donc, vous pouvez essayer de tourner des courts métrages en pensant qu’il s’agit de la séquence d’ouverture de votre long métrage. (C’est une technique que j’utilise quand je pense à la contrainte de durée qu’impose le court métrage.)
Aussi, les formats courts peuvent être plus intéressants pour votre portfolio et aussi pour des concours comme Nikon, où la contrainte de durée fait aussi partie du sujet.

Rapport entre l’image et le son

Donc, voici quelques points sur le rapport entre l’image et le son qu’on peut observer à la suite du visionnage de ces films :

- L’image peut acquérir un sens / un sentiment contradictoire par la dissonance entre le son et l’image : la banlieue américaine devient inquiétante dans *The Exorcist* et *Walkabout*.
- Le son (la musique / le bruit / le dialogue, etc.) et le montage des images peuvent créer un élément de transition entre les scènes : *The Exorcist*: USA → le désert ; *Apocalypse Now* : The End, les hélicoptères et le ventilateur.
- Le son peut permettre à l’image d’acquérir un sens nouveau que l’image ne possède pas en soi.
- L’image peut permettre au son d’acquérir un sens nouveau que le son ne possède pas en soi.

→ Nous allons revenir à ces deux derniers points.

“Valeur ajoutée”

Lorsqu’on parle d’un sens en plus que le son ajoute à l’image, Michel Chion utilise l’expression « la valeur ajoutée ».

Glossaire de Chion

“Valeur ajoutée”

VALEUR AJOUTÉE (Added Value) (Chion, 1984)

Valeur sensorielle, informative, sémantique, narrative, structurelle ou expressive qu’un son entendu dans une scène nous amène à projeter sur l’image, jusqu’à créer l’impression que nous voyons dans celle-ci ce qu’en réalité nous y “audio-voyons”. Cet effet, utilisé très couramment, est la plupart du temps inconscient pour ceux qui le subissent.

La valeur ajoutée est partiellement bi-latérale (l’image influençant en retour la perception que nous avons du son), mais en raison de la polarisation consciente du spectateur de film ou du téléspectateur sur l’écran et sur le visible, c’est en définitive sur l’image que le résultat de ces influences de sens contraire est le plus souvent, au cinéma comme à la télévision, globalement reprojeté.

En revanche, en situation culturelle de visu-audition , par exemple au concert, dans lequel par tradition culturelle l’attention consciente est portée sur l’écoute, la valeur ajoutée fonctionne principalement dans l’autre sens. Par exemple, la vision d’un geste énergique de l’instrumentiste nous fera entendre un son plus puissant.

A-V: p. 8-24; MAC: P. 205-206; LS: p. 221-222; UAS: p. 191-195

Pourquoi est-ce intéressant de penser au rapport entre l'image et le son ?

Lorsqu'on regarde un film, on a tendance à accorder une place secondaire au son. (L'ancrage de la culture visuelle occidentale ?)
Et pourtant, lorsque vous réalisez des films, penser au rapport entre le son et l'image, et surtout penser au son comme un élément autonome du film, en dehors de son rapport à l'image, peut vous aider à enrichir la mise en scène de votre propos.
Pendant que vous filmez ou écrivez une scène, vous pouvez essayer d'imaginer la piste image et la piste sonore comme deux éléments distincts ou autonomes.

News From Home

Dans *News from Home*, nous observons un contraste entre les images fixes, froides sur les rues et les métros de New York (souvent) désertés. Les bruits mécaniques s’accompagnent de cette froideur. En contraste, Chantal Akerman lit une lettre écrite par sa mère qui raconte ce qui se passe à la maison pendant son absence. Le contraste entre la chaleur du contenu de la lettre devient plus évident avec les images froides qui défilent.

News From Home



News From Home









La musique

Dans certains cas, la contradiction entre ce qu’on voit et ce qu’on entend peut déstabiliser le spectateur ou faire réfléchir sur une convention:

(Dans les films d’horreur, nous pouvons utiliser cet effet)

La musique empathique et anempathique



A Clockwork Orange, Kubrick (1971)

La musique anempathique

ANEMPATHIQUE (Anempathetic) (Chion, 1984)
Effet d’indifférence ostensible d’une musique - parfois d’un bruit - présents diégétiquement dans une scène, au caractère pathétique ou tragique de cette scène: piano mécanique, valse insouciante, musique légère, musique jouée sur un électrophone ou un lecteur de cassettes, chanson de rue, ronronnement d’un ventilateur, bruit rythmique d’une machine ou d’une meule, ressac indifférent de la mer pendant un meurtre, un viol, une une torture, etc. Le point commun des musiques et des bruits anempathiques est que, présents avant le drame, ils se continuent pendant ou reprennent après celui-ci sans en être affectés, comme si de rien n’était.
A-V: p. 11-12; MAC: p. 228-235; UAS: p. 187, 382-387

Last House on the Left, Wes Craven (1972)

Dans *Last House on the Left*, une famille attend l'arrivée de leur fille pour fêter son anniversaire. Mais la fille est prise en otage par un groupe sadique. La musique joyeuse qu'on entend accentue le contraste entre ce que la fille est en train de vivre et l'attente joyeuse de sa famille. Ça augmente la terreur.

→ Nous pouvons parler de la « musique anempathique » lorsqu'une musique contredit la situation dans laquelle la personne se trouve.
Ceci peut augmenter l'effet d'indifférence du monde face au personnage, l'effet de terreur, souligner l'absurdité de la situation ou suggérer une comparaison...

Une instabilité émotionnelle :

Les bruits de la nature, des paysages idylliques (la forêt, le lac, les animaux, etc.), les musiques extradiégétiques joyeuses… Le plan sonore constitue une opposition totale par rapport à la violence et à l’horreur que les jeunes filles subissent.



Le générique de fin

La fille du dimanche

Dans *La Fille du dimanche*, un couple qui vient de se disputer regarde la télé. Un homme bourgeois ne veut pas que sa relation avec un jeune homme soit entendue. Mais celui-ci est son seul alibi qui démontre qu'il n'est pas le tueur. Les deux sont tristes. La musique joyeuse est entendue à la télé.

https://youtu.be/2mq6jaddmho?si=-u4xkOQYCL2ju5R-

29:18

Clockwork Orange

“Singing in the Rain”

Nous pouvons également penser à la scène d’écoute de la 9e Symphonie de Beethoven.



Le contraste entre la situation et la musique peut aussi intensifier le sentiment de violence.

Le contraste entre la personne et son goût musical → peut rendre le personnage plus complexe.

Musique empathique

EMPATHIQUE (EFFET) (Empathetic effect) (Chion, 1984)
Effet créé par une musique qui est ou semble en harmonie avec le climat de la scène: dramatique, tragique, mélancolique, etc...
Contraire: l'effet anempathique.
Cet effet empathique peut ne tenir aucunement à la musique en elle-même prise isolément, et ne se produire que dans le rapport particulier entre cette musique et la scène. Ainsi, une musique ni gaie ni triste, simplement légère et rythmée deviendra gaie associée à des images ensoleillées, et à son tour produira un effet empathique sur ces images.
A-V: p. 11-12; MAC: 228-235 ; UAS: p. 382-385

La musique empathique peut être utilisée pour souligner ou intensifier l’émotion d’une scène.

Nous pouvons penser à une scène de combat dans *300*, avec la musique héroïque/épique.



Kaurismäki utilise beaucoup la musique extradiégétique et intradiégétique, ainsi que l’alternance des deux.Dans son cinéma, nous retrouvons souvent des scènes de karaoké, des concerts, l’écoute de la radio ou du jukebox, etc. Des situations dans lesquelles les personnages écoutent ou chantent des musiques qui sont en rapport avec leur état d’âme. Comme son cinéma est marqué par le laconisme et l’inexpressivité des visages, cette musique devient, d’une certaine manière, la traduction des non-dits.

Pour le contexte :
L’Homme sans passé : le protagoniste a perdu la mémoire au début du film. Ensuite, il rencontre Irma. Ils tombent amoureux. À la fin, il se rappelle son passé et se souvient qu’il avait une femme. Irma croit qu’il est retourné chez lui, alors qu’il revient pour elle.



https://youtu.be/s4Q-iB36FJo?si=rZScV3rGp_eQ7KhU

Le silence

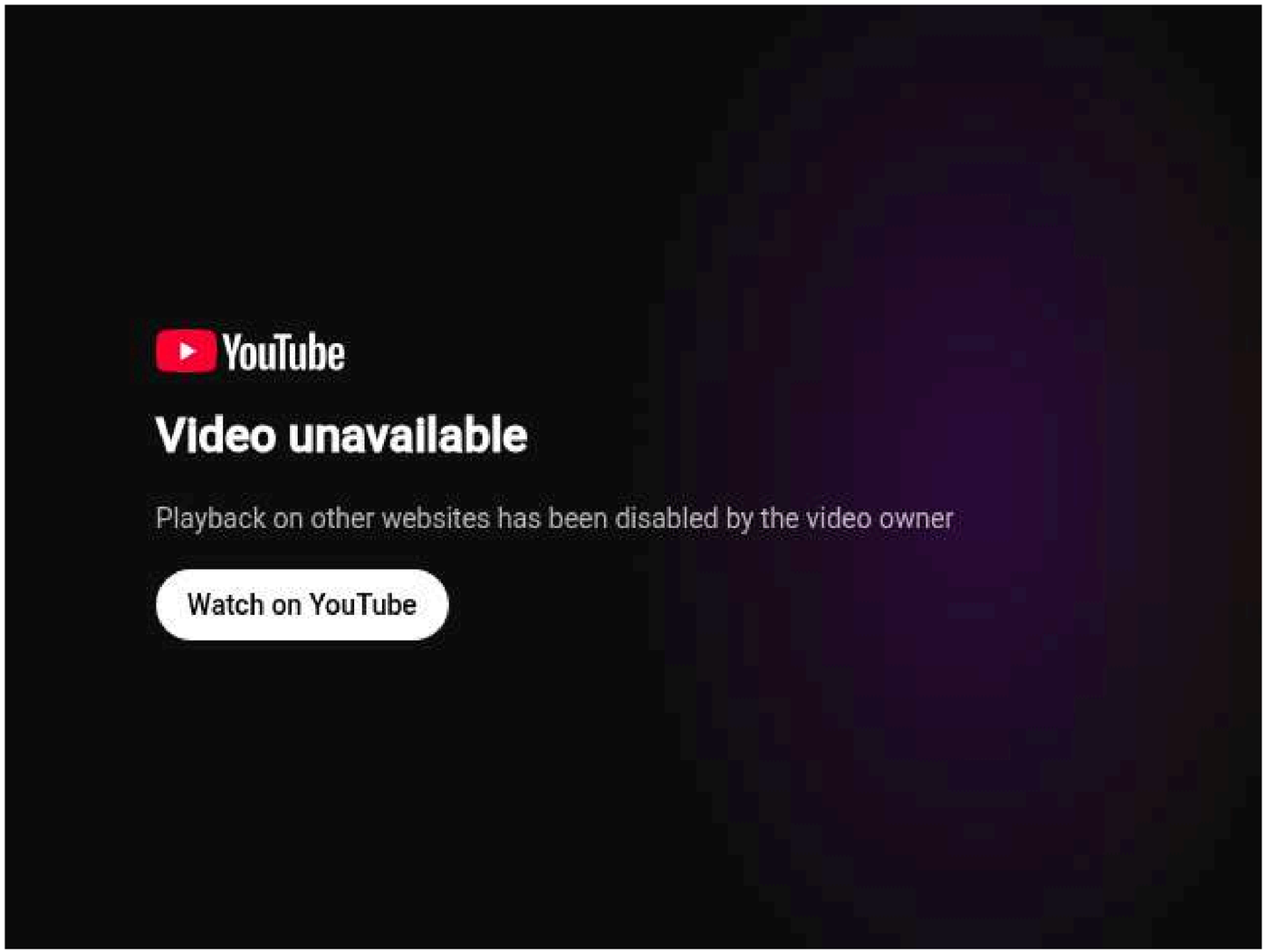
L’absence de musique est aussi un choix particulier : Le silence peut aussi produire ce sentiment d’indifférence, renforcer un sentiment de solitude, d’absence, de vide, de choc etc. ou constituer un choix esthétique et politique.

Robert Bresson

Le cinéma de Bresson est marqué par le non-usage de la musique extradiégétique. (Sauf de rares exceptions.)
Les bruits de pas, d’ouverture des portes ou les paroles deviennent un autre type de bruit. Et la distinction entre la musique et le bruit devient floue.
Quelques films recommandés pour ceux et celles qui découvrent son cinéma : *Quatre Nuits d’un rêveur,Une femme douce, L’Argent, Mouchette,Pickpocket, Au hasard Balthazar, Le Procès de Jeanne d’Arc, LeDiable probablement*.

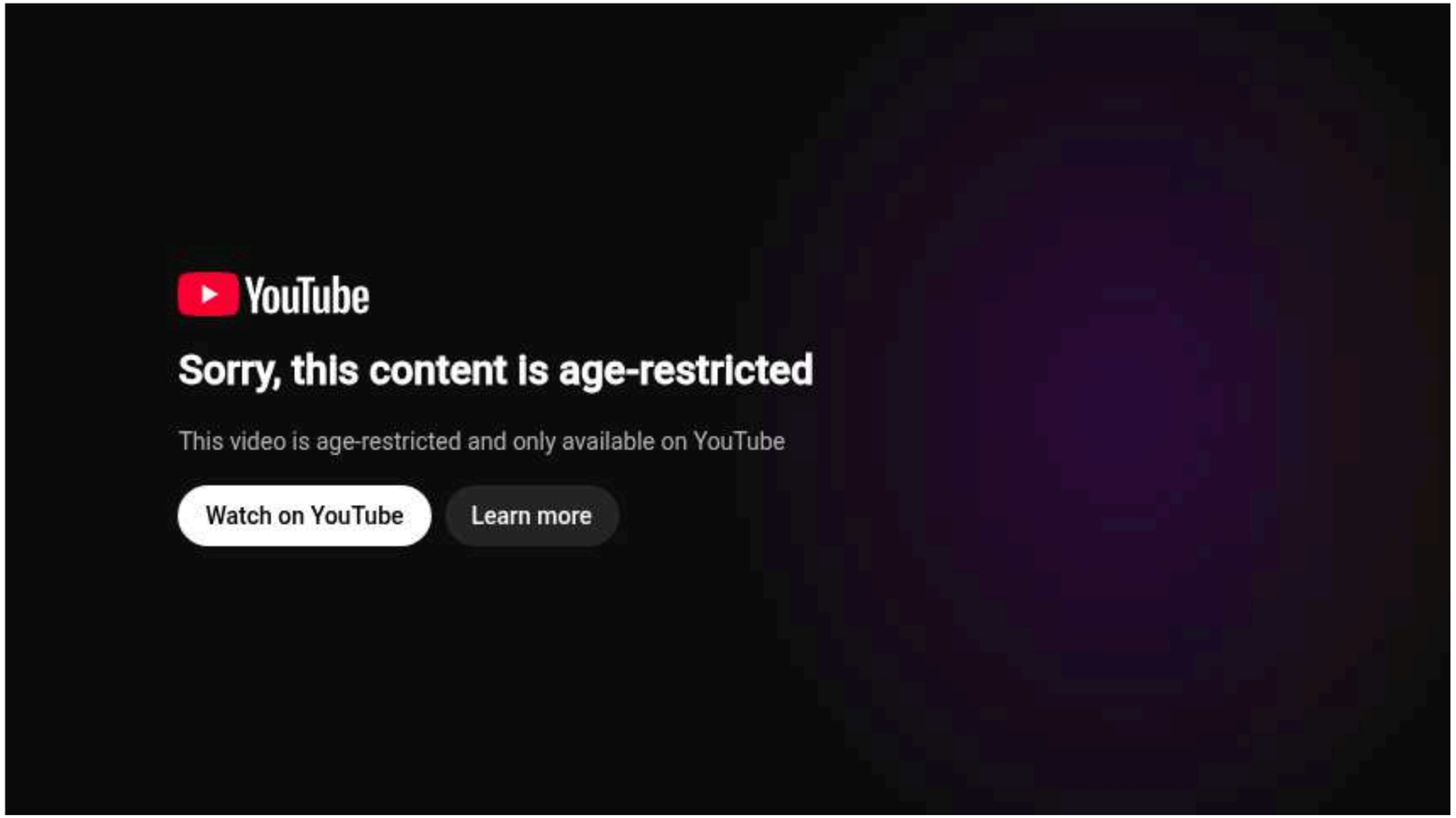
L’Argent

Dans cette scène, nous observons mieux le cinéma de Bresson : **l’économie des images** et le fait de **suggérer par le son plutôt que de montrer.**



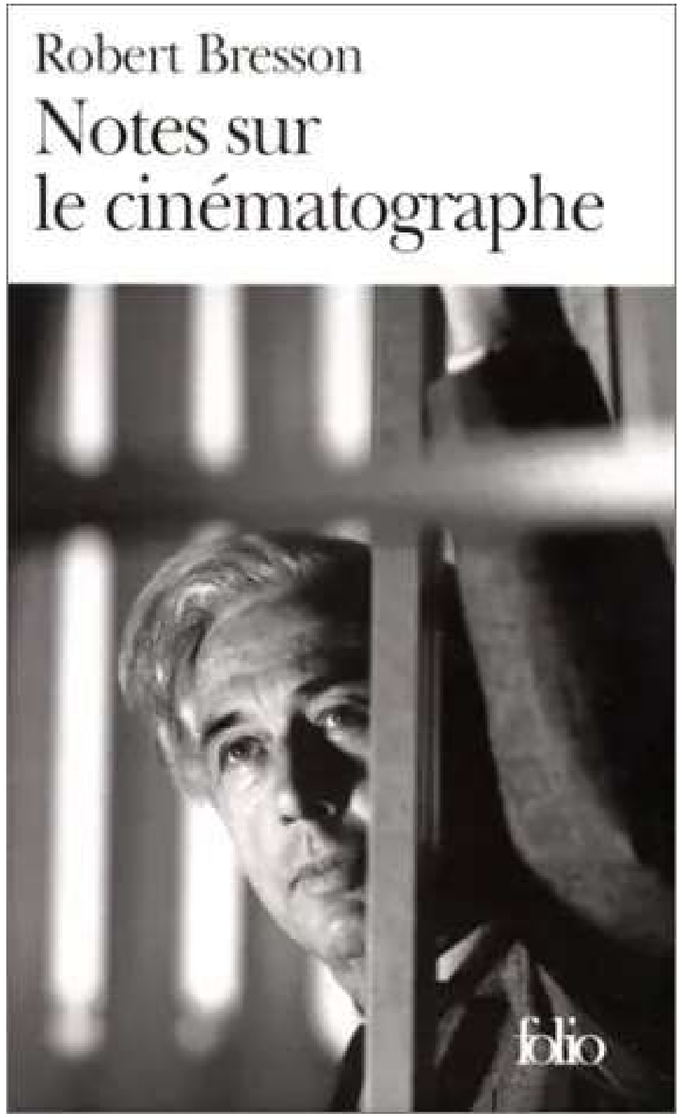
Quatre Nuits du rêveur

Le silence peut aussi devenir un élément sensuel. Dans cet extrait, le silence qui succède à la musique renforce cette intimité entre les personnages.



Notes sur le cinématographe

Si ça vous intéresse, je vous conseille de lire cet ouvrage (très court et facile à lire), comme un journal intime rempli de notes sur sa vision du cinéma et ses films.



Disponible également à la bibliothèque de la fac. Si elle est fermée, vous pouvez consulter les bibliothèques de Paris sur le site : https://bibliotheques.paris.fr et emprunter le livre gratuitement.

İpek K

Arte dei Rumori

Si ce questionnement entre le bruit et le son vous intéresse, vous pouvez lire le manifeste de Russolo sur *L'Art des bruits*, qui est sur l'EPI.

Le rythme

le crescendo émotionnel et musical



L’homme qui en savait trop (Hitchcock, 1956)

Dans ce film d’Hitchcock, la musique intradiégétique ne donne pas uniquement le rythme aux instruments, mais elle rythme aussi la tension qui augmente (un crescendo émotionnel, parce que quelqu’un va être tué sur une note) et le montage image.



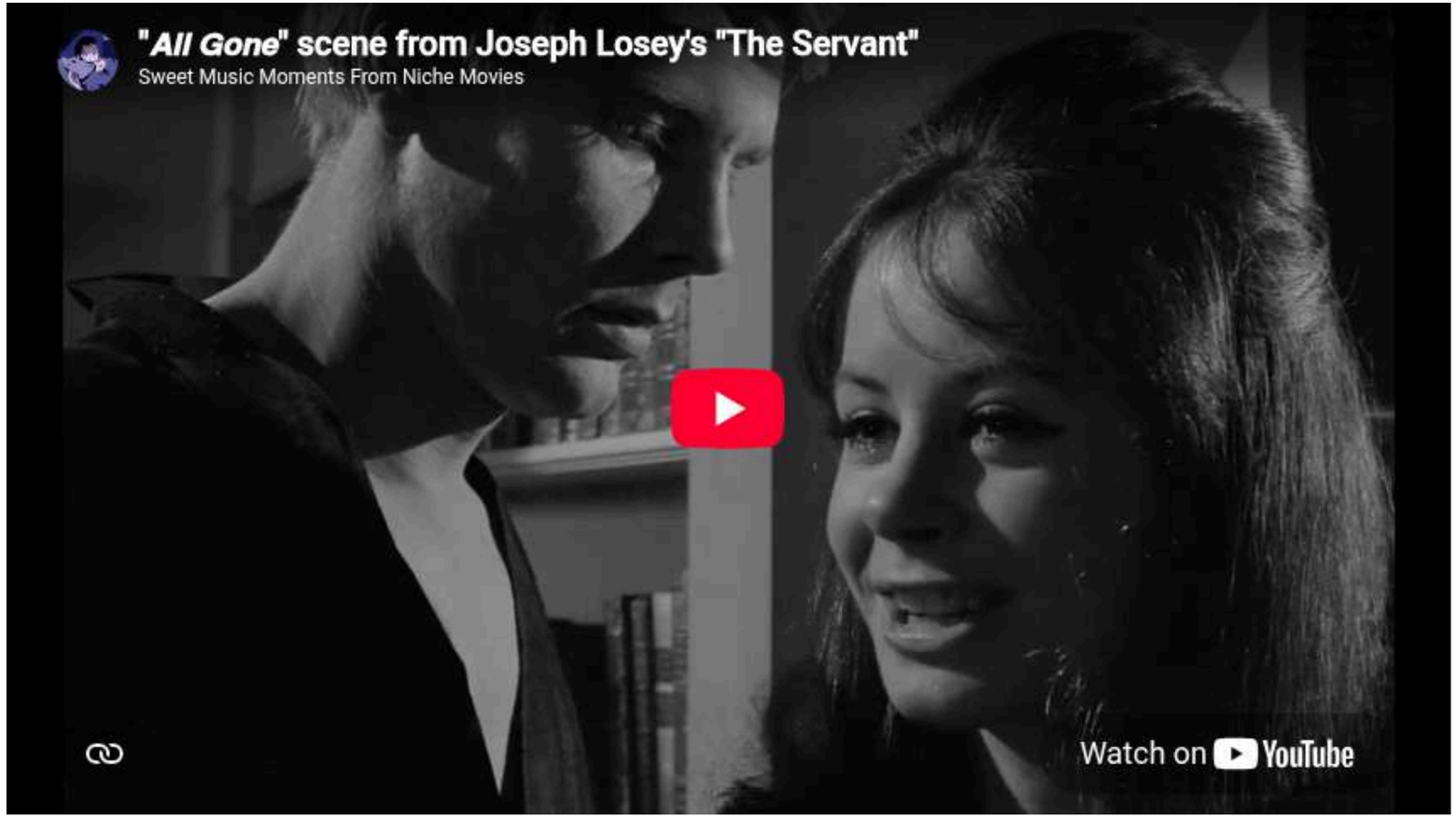
The Servant

Dans cette scène de séduction dans le film *The Servant*, la scène est marquée par un silence et les gouttes d’eau qui deviennent, d’une certaine manière, les battements de cœur du personnage. Le bruit rythme la tension sensuelle grandissante et devient aussi une sorte de bruit intérieur du personnage (un son externe et interne).



The Servant (1963)

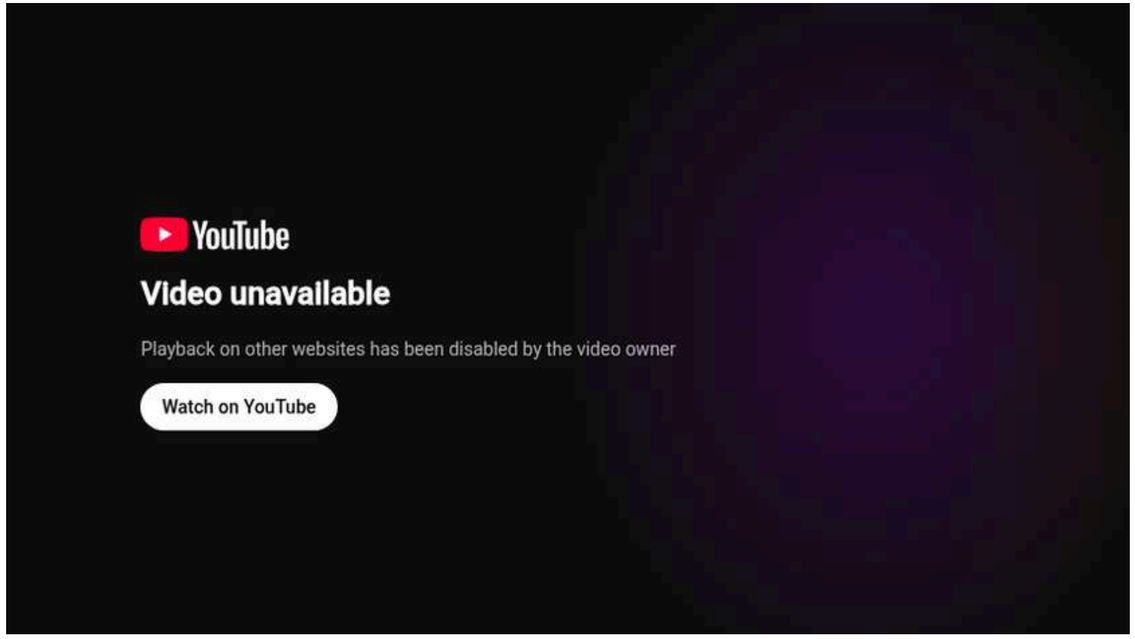
Dans une autre scène, Tony est séduit par la jeune femme de ménage, qui se présente comme la sœur de son servant, Vera.
Cette musique — la musique de séduction du jeune bourgeois avec sa copine — va devenir une mélodie qui le hante avec le temps, quand son amour pour Vera commence à le dévorer.

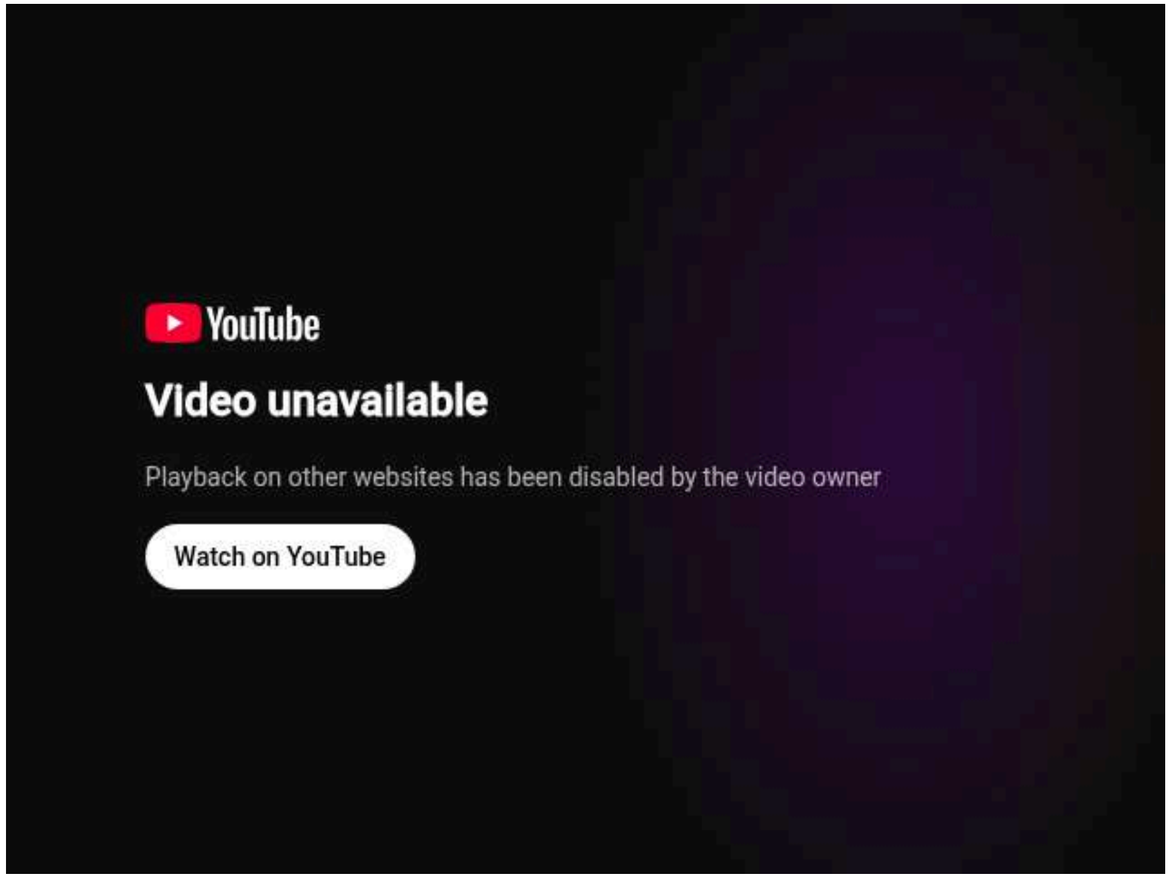


Cloé 5 a 7

Je n’ai pas pu trouver l’extrait sur YouTube, mais ce moment-là, les horloges et les tic-tac nous rappellent le temps qui s’écoule pour Cléo.

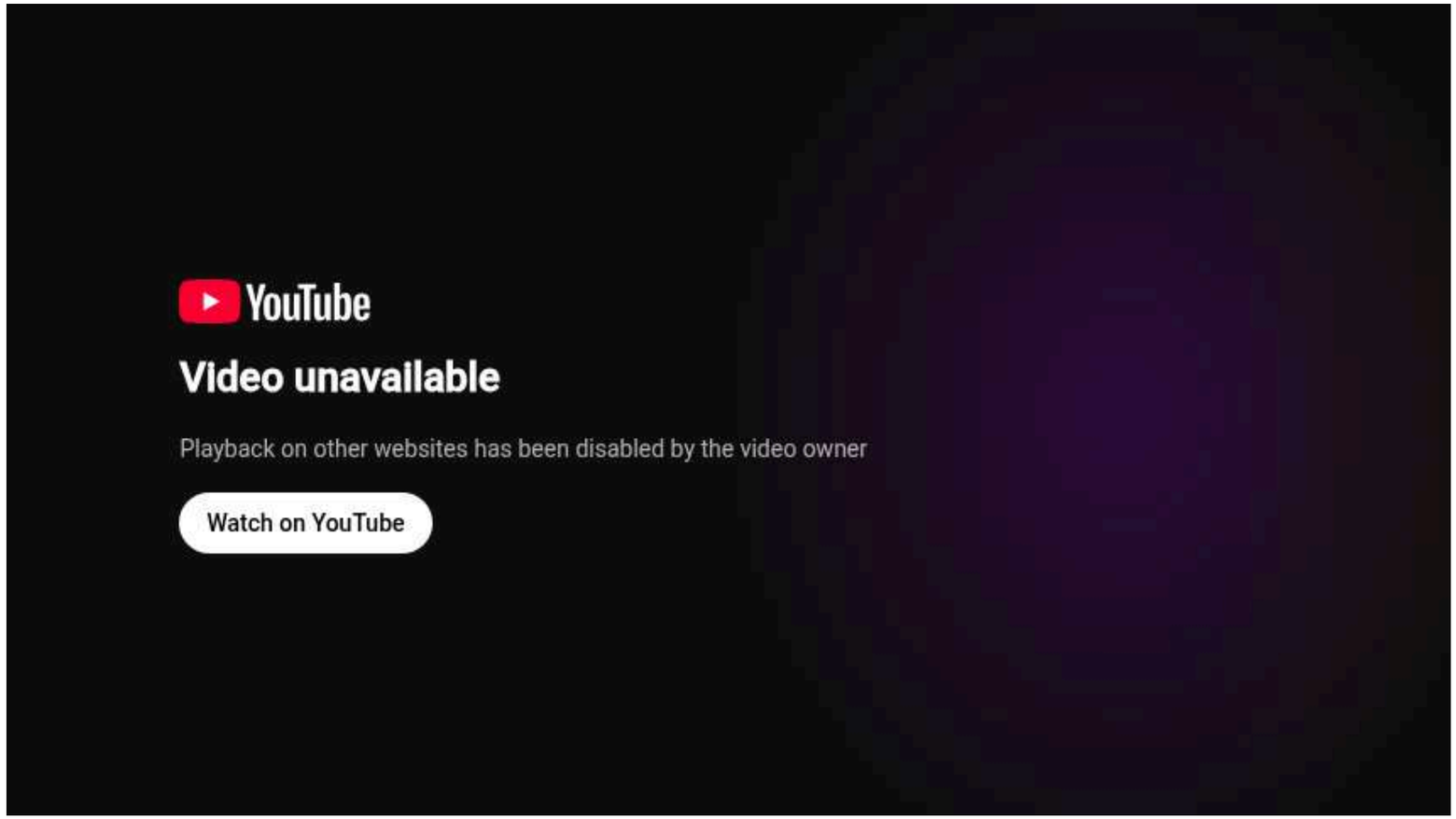
https://youtu.be/KQJnZcDuEcw?si=ef6E-jeNC-91w7yt





Anayurt oteli

1:36:00



https://youtu.be/lhNdHEJcfz8?si=tittcK5lGw_uICi1

L’Homme qui dort, Bernard Queysanne (1974)

Le début du film :
Une voix off d’une femme inconnue (et qu’on ne connaîtra pas). La voix d’une actrice connue (Ludmila Mikaël).
La bande-son : les tic-tac de l’horloge, les bruits parasites, les bruitages très accentués.



Voix-off

Michel Chion (notamment dans son ouvrage *La Voix au cinéma*, paru en 1982) : la voix off désigne une voix dont la source est invisible à l'écran, appartenant à un espace extradiégétique ou hors-champ.

Son in : la source du son entendu est visible à l'image.
(son synchrone: les dialogues, les bruits etc.)

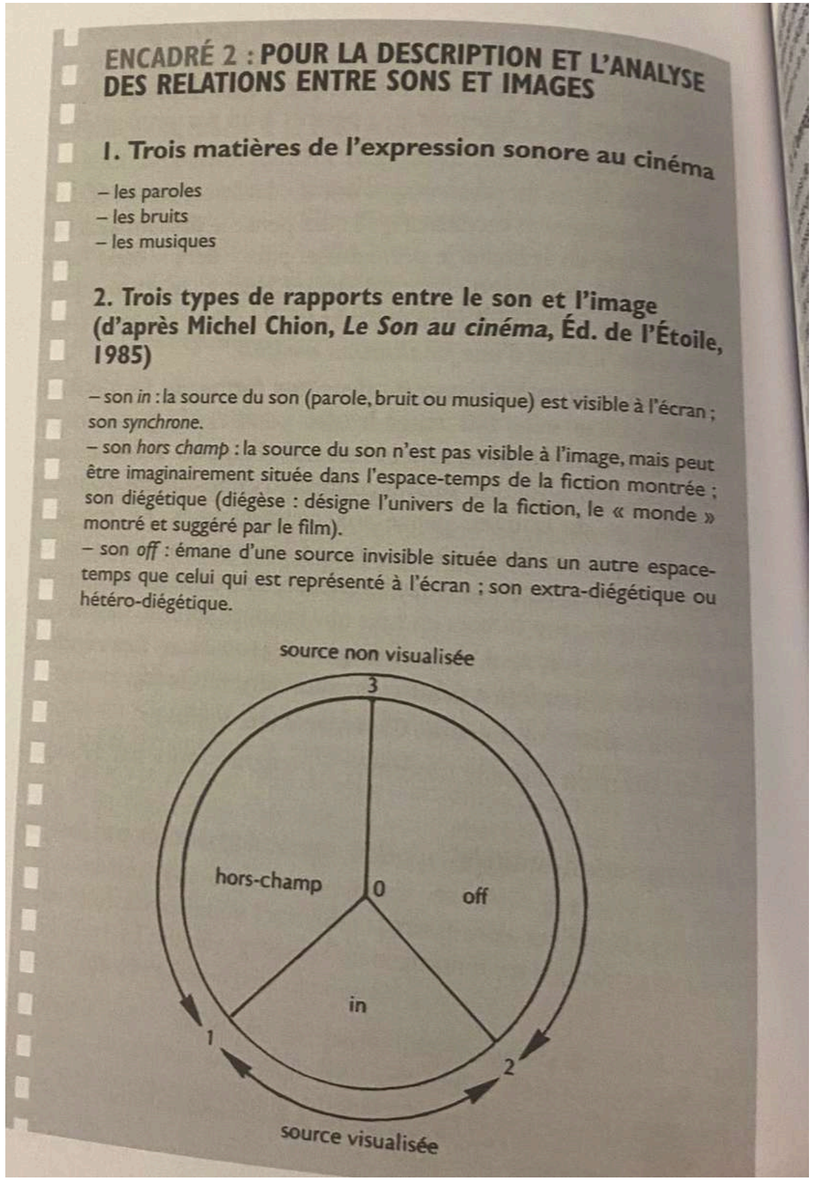
Son hors-champ : un son dont la source est située hors champ, dans un espace-temps contigu au champ.Un mouvement de caméra pourrait la faire apparaître.

Au début d'un extrait de *Pulp Fiction*, la chanson est in, puisqu'on voit l'appareil duquel elle est émise, puis elle passe dans le hors-champ, puisqu'on ne voit plus l'appareil.

Voix-off

Un son off : provient d'une source qui n'est pas montrée dans le cadre et qui n'appartient pas à l'environnement périphérique au cadre. Par exemple, la voix d'un personnage qui raconte ce qui se passe à l'image est appelée voix off.
Il arrive qu'un personnage visible à l'écran commence à raconter une histoire en in, puis que les images illustrant cette histoire remplacent celles du personnage qui raconte. Sa voix, qui poursuit la narration, passe alors en off.

Source: https://ciclic.fr/upopi/seance-6-son-inoffhors-champ-musique-de-fossedecran



ENCADRÉ 2 : POUR LA DESCRIPTION ET L'ANALYSE DES RELATIONS ENTRE SONS ET IMAGES

1. Trois matières de l'expression sonore au cinéma

– les paroles
– les bruits
– les musiques

2. Trois types de rapports entre le son et l'image (d'après Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Éd. de l'Étoile, 1985)

– son *in* : la source du son (parole, bruit ou musique) est visible à l'écran ; son *synchrone*.
– son *hors champ* : la source du son n'est pas visible à l'image, mais peut être imaginairement située dans l'espace-temps de la fiction montrée ; son diégétique (diégèse : désigne l'univers de la fiction, le « monde » montré et suggéré par le film).
– son *off* : émane d'une source invisible située dans un autre espace-temps que celui qui est représenté à l'écran ; son extra-diégétique ou hétéro-diégétique.

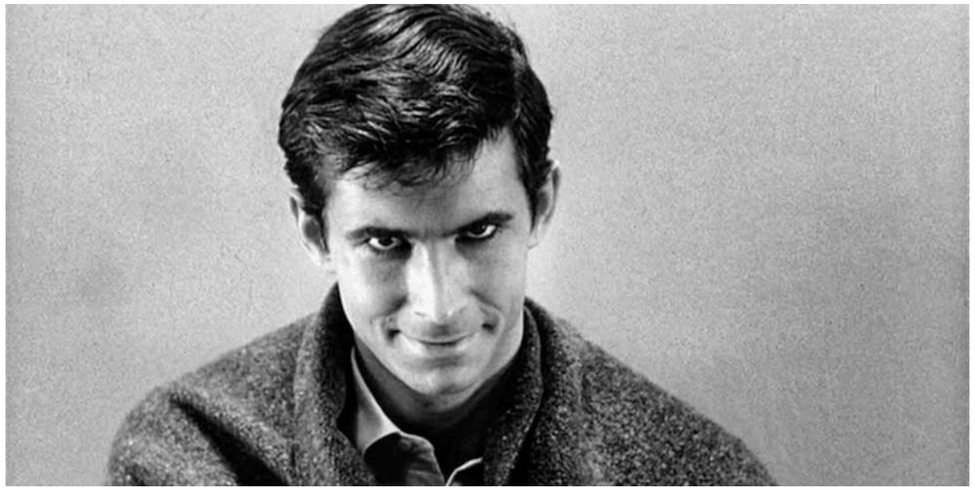
Voix-off

2 exemples dans le film *Psychose* : la voix de la mère de Norman Bates.



son hors-champ

On ne voit pas son visage, mais on suppose qu’elle est là.



voix-off

La mère commente sous la forme d’une voix intérieure de Norman Bates.

Sunset Boulvard

Un cas intéressant de la voix-off

https://youtu.be/lC7eLoUI54Y?si=WVCVy-ydFoslyyVl



Le film commence par la route vers Hollywood. Avec le générique, nous traversons tout ce chemin. Avec un panoramique vers le haut, ensuite pano latéral rapide, les policiers sortent du cadre.
Une voix-off nous raconte ce qui s'est passé (un meurtre). Plusieurs plans sur les policiers et les voitures qui passent s'enchaînent, avec des fondus enchaînés pour montrer le passage du temps.

Plan en plongée lors de l'arrivée des voitures devant le manoir. Panoramique latéral qui suit le déplacement des journalistes et des policiers. Raccord dans l'axe : on s'approche des gens. Plan en contre-plongée, cette fois-ci, qui montre le corps suspendu dans la piscine. Le jeu de flou crée une transition et lance **le flash-back**. avec la voix-off qui dit «6 months ago… ». Nous nous rendons compte que le corps dans la piscine est celui du même personnage, et que la voix-off que nous entendons vient de raconter sa propre mort.

L’Année dernière à Marienbad



le narrateur/ la narratrice

L'Année dernière à Marienbad est l'un des films emblématiques de la Nouvelle Vague française.
Le film est écrit par Alain Robbe-Grillet et tourné par Alain Resnais.

Dans le cinéma de Resnais, la temporalité occupe une place centrale.
« Le temps cristallin » de Deleuze dans *L'Image-temps*.
Le cinéma moderne → nous avons vu qu'il est marqué par la rupture et la perte de repères.
Dans ce film aussi, Robbe-Grillet et Resnais interrogent le rapport entre la mémoire, le souvenir, la réalité et l'imaginaire.
Cette séquence d'ouverture démontre déjà l'enjeu majeur du film :

Description :

Nous voyons une série de travellings (latéraux ou en avant) sur les décors. Sur la bande-son, une musique énigmatique et la voix-off d’un homme se font entendre. Il répète les mêmes phrases avec une éloquence assez théâtrale. Les phrases restent les mêmes tandis queles images changent. (Nous commençons à voir les personnages.)

Nous nous retrouvons dans une scène de théâtre. Deux acteurs jouent ces rôles. Nous ne comprenons pas, dans la première partie de la séquence (la balade dans le manoir), si les paroles prononcées viennent de la pièce (un son intradiégétique) — nous pouvons imaginer qu’on entend des dialogues venant de la salle de théâtre — ou s’il s’agit d’une voix off (un son extradiégétique).

Dans cette séquence d’ouverture, sans connaître l’histoire ou les personnages, nous pouvons détecter plusieurs thématiques et questions qui constituent le film :

L’ambiguïté narrative : nous ne connaissons pas la personne qui parle.

La répétition : la voix off reprend plusieurs fois le même texte en changeant les images. Tout au long du film, la question de la rencontre (en interrogeant le point de vue de la femme et de l’homme) va être remise en question. (La femme ne le connaît pas, tandis que l’homme insiste sur le fait qu’ils se sont rencontrés.)

Les limites de la réalité : lorsque la voix-off continue à répéter le texte, cette fois-ci, nous voyons les spectateurs. La séquence se termine sur une scène de théâtre.

Le mensonge, l’histoire et le souvenir : le film s’interroge sur la relation entre ces trois éléments. Dès cette séquence d’ouverture, nous commençons à remettre en question ces éléments : les personnages figés, la musique qui donne un certain effet d’hypnose, etc.

L’homme qui ment (1968)

Dans un autre film écrit par Robbe-Grillet (et tourné par lui-même et par Jean-Louis Trintignant.), nous retrouvons des thématiques similaires.

Synopsis

Dans une région agitée par des guerres récentes, un homme que personne ne connaît arrive à pied. Il s’arrête dans une auberge, écoutant les conversations qui commentent une affaire locale : le retour attendu d’un certain Jean. L’étranger retrouve la demeure de ce héros mystérieux, une grande maison frappée d’abandon. Là vivent retranchées la soeur et la femme de Jean, ainsi que la servante, entourées de portraits du disparu. Charmeur, l’étranger se présente de façon séduisante, si bien qu’on l’écoute et qu’on finit par croire ce qu’il dit, même lorsque ses affirmations se contredisent…



Les films que vous pouvez regarder si le cinéma de Resnais vous intéresse

Hiroshima mon amour

Muriel

Je t’aime, je t’aime

On connaît la chanson

Nuit et Brouillard

Films d’autres cinéastes similaires :

India Song, Marguerite Duras

Sans toit ni loi, Agnès Varda

Documenteur, Agnès Varda

le cinéma moderne
le montage discontinu

Si nous retournons à la question du montage, nous avons dit que le cinéma moderne est marqué par la Deuxième Guerre mondiale, un effet de rupture, une crise de l'action et une perte de repères, d'après Gilles Deleuze.

Cet effet de rupture se manifeste aussi sur le plan formel, surtout par le moyen du montage : un montage discontinu brise cette illusion de continuité assurée par le cinéma classique. L'histoire n'est pas obligée d'être linéaire ou de suivre la logique de cause à effet dans l'enchaînement des événements.

Or, il peut y avoir plusieurs temporalités ou la reprise du même événement, mais de manière différente (ex.*L'Année dernière à Marienbad*). Le temps n'est pas linéaire dans la mesure où le passé appartient au passé, mais devient une sorte de "nappe de passé". Les personnages revisitent le passé, et le passé coexiste avec le présent.

Professionel Reporter, Antonioni (1975)



Michelangelo Antonioni

Si cet effet de discontinuité vous intéresse, je vous invite à découvrir la filmographie de Michelangelo Antonioni :

Blow-Up
L'Avventura
L'Éclipse (disponible au cinéma des Écoles)
La Notte
Profession : reporte
L'Identification d'une femme

Devoir-2

1- Analyse de séquence : choisissez une école des années 20 (impressionnisme poétique français, formalisme soviétique, les avant-gardes françaises(dada ou surréalisme), etc.) et comparez un film récent avec les caractéristiques de cette école. (3-5 pages)

2- Le montage : lisez les codes de HAYES et choisissez une règle. Imaginez que vous êtes un.e cinéaste qui doit tourner une scène qui brise cette règle, en contournant la censure. Comment la contourneriez-vous ? Vous pouvez filmer une scène, faire un montage de 1-2 minutes, dessiner un découpage ou faire un storyboard pour expliquer votre démarche avec une page d'explication.

3- Devoir créatif : faites le montage de deux séquences tirées de deux films différents. Le résultat final doit donner l'impression qu'il s'agit d'une séquence d'un seul film. (Vous pouvez jouer avec les effets comiques, les dialogues, les raccords, etc. ou bien le montage avec l'image d'un film avec la bande-son d'un autre film.(2-5 min).)

4- Filmer une séquence: Filmer une séquence d'ouverture alternative pour un film connu. Pensez a résumertous les enjeux du film dans 3-5 minutes comme dans les exemples qu'on a vu. Nous allons projeter la séquence dans la classe et les autres essayerons de deviner.

→ À rendre pour le **6 novembre** par mail.