

La construction sonore cinématographique  
à travers le film *Black Coal* de Diao Yinan



Louis Jaubert / RSI 3 / mémoire / Eicar / 2020

# Sommaire

Introduction	3
1. L'impact de l'enregistrement des directs sur la construction sonore	4
1.1 Le choix des micros	4
1.2 Distance à la source et plans sonores	4
1.3 Enregistrements des ambiances et sons seuls	5
2. Le montage son : l'architecture fondamentale d'une bande son	6
2.1 Structure verticale : la superposition de sons	6
- Le montage des directs	6
- Les ambiances	7
- La musique	8
- Les bruitages	9
- Le sound design	10
- La superposition et la notion de densité, largeur et profondeur	11
2.2 Construction horizontale du son : construire dans le temps	11
- Ponctuation	11
- Les transitions entre les plans	12
- La construction de silences	15
- La récurrence des sons	17
2.3 La construction spatiale du son	17
- Le son in et le son acousmatique	17
- L'interaction entre son in et son hors-champ	18
- Le passage d'un son « in » à un son « off »	19
- Le point d'écoute	19
3. Le mixage son, mettre en relief et définir un ensemble	21
3.1 Le traitement du son	21
3.2 Plans sonores et gestion de la dynamique	22
4. Analyse d'une séquence et de sa construction sonore	25
Conclusion	28

## Introduction

Dès lors de la lecture d'un scénario, la notion de construction sonore peut prendre forme, une certaine structure du son peut se faire ressentir, s'envisager. Lors des repérages, il est également possible de remarquer certaines acoustiques qui vont favoriser une construction sonore, afin d'accentuer certaines intentions scénaristiques.

Il est donc important pour toute la chaîne du son de comprendre à ce stade les intentions du réalisateur, les enjeux, les atouts et contraintes liés au son afin de pouvoir élaborer une construction sonore spécifique, au service du sens.

Lors du tournage, le travail du chef opérateur son va être déterminant dans la construction sonore, permettant, lors du montage, une plus grande liberté de choix.

Enfin, lors des différentes étapes de la post production son, et ceux sur quoi nous allons nous attarder, se développe une véritable architecture du son, afin de servir au mieux la narration. L'enjeu sera donc ici de définir différentes options ou choix de construction du son et leur impact sur le spectateur.

J'ai choisi d'étudier et d'analyser plusieurs de ces choix ou procédés à travers la construction sonore du film *Black Coal* de Diao Yinan. C'est pour moi un film qui fait part de réelles intentions sonores, et met en évidence le travail du son au service de la narration.

Ce film policier relate l'élucidation d'une série de crimes. L'enquêteur Zhang chassé de la police à cause d'un traumatisme lié à l'affaire, poursuit néanmoins l'enquête. Celle-ci le ramène toujours à Wu Zhizhen, une employée de pressing, femme de Liang Zhijun. Il reprend contact avec son ancien collègue de la police l'inspecteur Wang pour lui demander de l'aide.

# 1. L'impact de l'enregistrement des directs sur la construction sonore

L'enregistrement du son constituant les directs va avoir un impact crucial sur les possibilités de construction qui vont intervenir lors de la post-production sonore d'un film.

## 1.1 Le choix des micros

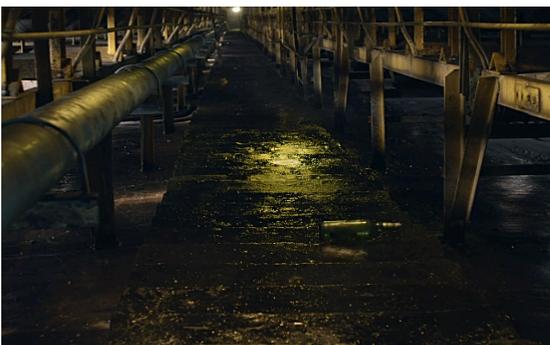
Lors du tournage, le choix des micros utilisés a un impact sur la couleur du son. En effet, certains micros auront tendance à avoir une couleur plus claire ou plus chaleureuse selon leur réponse en fréquence. Dans le choix des micros réside aussi la notion de directivité qui aura un impact sur le rapport son ambiant / son direct et donc sur les différents plans sonores comme nous le verrons par la suite.

L'apparition des micros HF ou cravate a permis plus de liberté dans la construction sonore, permettant de jouer avec le rapport entre son très proche et sans sensation d'appartenance à un espace, avec celui de la perche, plus aérien, plaçant la voix ou le son enregistré dans un espace défini de par sa directivité mais aussi du choix de sa distance à la source.

## 1.2 Distance à la source et plans sonores

Outre le choix des micros, intervient la question de la distance de ceux-ci par rapport à la source du son émis. On pourra par exemple obtenir un son avec plus de réverbération naturelle en s'éloignant de la source, ou obtenir la sensation d'un son plus proche, plus sec en se rapprochant le plus possible de sa source. Un son enregistré de manière très rapprochée sonnera au premier plan même si entendu faible et inversement.

Lors de la troisième séquence du film, un passage illustre bien ce travail de distance à la source et ce que cela peut générer comme effet chez le spectateur.



(à environ 5'22'')

En effet lors de cette scène, on passe d'un plan rapproché, à l'image comme au son, de la dégringolade d'une bouteille de bière vide, suivi d'un cri réverbéré enveloppant l'espace sonore. Ce contraste, réalisé par cette différence d'acoustique et de plans sonores marque une rupture dans la narration, ici, la découverte d'un indice lors d'une enquête mal embarquée.

### 1.3 Enregistrements des ambiances et sons seuls

L'enregistrement des ambiances et sons seuls lors du tournage permettent d'avoir le maximum de matière sonore disponible en vue d'une construction sonore appuyant la vraisemblance et le synchronisme du son à l'image.

Lors de la dernière séquence du film, des feux d'artifices éclatent pendant une assez longue durée sur différents plans et cadres d'images. L'enregistrement de sons seuls a du ici grandement contribuer à la construction sonore de cette scène lors des différentes étapes de la post production, et font part d'une grande vraisemblance. On peut en effet presque ressentir le son résonner à travers les immeubles ce qui plonge le spectateur dans cette ambiance contemplative de bouquet final.



*(à environ 1h 40' 10'')*

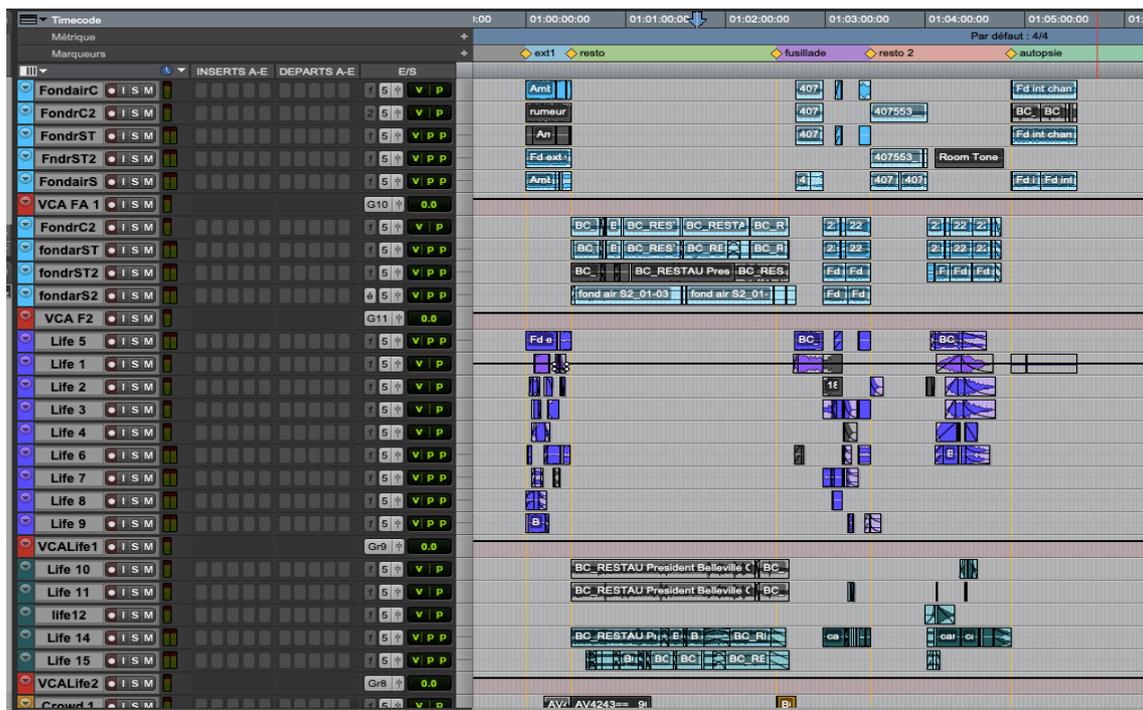
Même si, comme vu précédemment, de nombreux choix vont influencer de manière définitive la construction sonore, on a de plus en plus tendance à enregistrer un son neutre, le plus proche et défini possible, afin de permettre un plus grand panel de choix lors de la post-production.

Nous allons maintenant nous attarder plus longuement sur l'étape du montage son qui selon moi consiste à créer l'architecture sonore principale d'un film.

## 2. Le montage son : l'architecture fondamentale d'une bande son

Lors du montage son, on effectue de nombreux choix de construction qui vont impacter sur la sensation, la perception du son par le spectateur, dans le but d'apporter une valeur ajoutée à celle de l'image, au service de la narration.

Le montage d'une bande son peut s'analyser dans sa verticalité (superposition de sons sous forme de pistes) ainsi que dans sa construction horizontale et donc son aspect temporel (évolution des sons dans le temps).



aperçu d'une session ProTools lors du montage son d'un film

### 2.1 Structure verticale : la superposition de sons

Tout d'abord essayons de définir les différents grands ensembles sonores qui constituent la bande son d'un film, et leur apport dans la narration.

#### - *Le montage des directs*

« Formuler que le son au cinéma est voco-centriste, c'est rappeler que dans presque tous les cas, il met en vedette la voix, la met en évidence et la détache des autres sons. C'est la voix que recueille sur le tournage, la prise de son, qui est presque toujours en fait une prise de voix ; et c'est la voix qu'on isole dans le mixage comme un instrument soliste dont les autres sons, musiques et bruits, seraient l'accompagnement » Michel Chion dans *L'audio-vision*, Armand Colin, 2017.

Michel Chion met ici en évidence le fait que par nature nous sommes attirés par la voix en priorité et qu'ainsi nous recherchons le plus possible à la mettre en évidence. En effet, lors du montage des directs, une des premières étapes consiste à améliorer la clairvoyance de celle-ci, par la remise en phase des micros HF et perche, le nettoyage des pistes (bruit de bouches, respirations trop forte, interférence, bruit lié au tournage, frottements, etc.).

S'en suit une première construction verticale et horizontale du son. Travail sur les transitions, création de fond air permettant une homogénéité, et rapport d'équilibre entre perche et HF. Certains montages des directs peuvent s'avérer être très épurés mais il est possible dans certains contextes et de manière intentionnelle de faire vivre les impuretés ce qui peut apporter du « vivant » à une séquence.

Dans *Black Coal*, par exemple lors de la scène de l'arrestation au salon de coiffure, les respirations, et autres toux prennent une place prépondérante dans la construction sonore. Elles remplissent les instants de creux à la manière d'un dialogue et accentuent la tension présente lors de cette scène.



(à environ 9'16'')

« Une conséquence, pour le cinéma, est que le son semble être plus que l'image un moyen insidieux de manipulation affective et sémantique. Soit que le son nous travaille psychologiquement (bruit de respiration) ; soit que par la valeur ajoutée, il interprète le sens de l'image, et nous y fasse voir ce que sans lui nous ne verrions pas, ou verrions autrement », Michel Chion dans *L'audio-vision*.

Il sera intéressant de noter aussi la place que peut occuper la post synchronisation lors du montage des directs, -ici dans *Black Coal* peut signifier- mais qui, dans certains films comme *Playtime* de Jacques Tati où tous les sons sont issus de celle-ci, peut souligner un parti pris, une valeur sémantique et être plus qu'une correction des problèmes techniques lors de la prise de son.

#### - *Les ambiances*

Une grande partie du montage son consiste à créer l'ensemble des ambiances du film, à partir de banques de sons, ou de sons seuls effectués lors du tournage. Cette construction aura notamment pour impact de situer géographiquement un lieu, d'identifier une temporalité, de définir un espace mais aussi de donner des informations sur la narration, d'ajouter ou modifier une perspective émotionnelle. Enfin, cela interagit aussi sur l'illusion du mariage entre son et image.

La plupart des aspects cités précédemment se retrouvent notamment lors des nombreuses scènes se déroulant au pressing.



(à environ 22'19")



En effet, le paysage sonore construit, en plus de situer géographiquement par le biais de rumeurs de ville, identifie une temporalité (différence de rumeurs et éléments ponctuels entre nuit / jour) mais aussi définit un espace sonore avec ce ronronnement quasi omniprésent des machines. On se sent à l'étroit, et cette rythmique machinale accentue les silences pesants entre les deux protagonistes.

Nous reviendrons plus tard sur les atouts sémantiques que peuvent apporter différentes constructions sonores lors du montage des ambiances.

#### - *La musique*

Il y a deux approches fondamentales quant à l'apport de la musique dans une construction sonore cinématographique. Premièrement celle qui va accompagner harmonieusement l'émotion, le rythme induit par l'image, le son et la narration que l'on appelle musique empathique. Dans le cas contraire, on parle de musique anempathique, qui crée une rupture, une sensation qui peut dérouter mais aussi renforcer l'émotion individuelle d'un personnage ou du spectateur. Il existe aussi la possibilité d'incorporer une musique au sens abstrait ou ayant pour fonction sa simple présence.

On retrouve dans *Black Coal* lors de deux scènes se déroulant dans une patinoire publique, la présence d'une musique intradiégétique qui s'oppose de par l'effet qu'elle procure chez le spectateur.



(à environ 43'9")



(à environ 1h 2'21")

Elle agit premièrement de manière empathique et va accompagner le rythme et retranscrire l'ambiance générale de la situation présentée à l'image (ci-dessus à gauche).

Les deux personnages principaux vont en effet petit à petit se rapprocher et la présence de cette musique à l'aspect dansant au rythme d'une valse, va de manière presque grossière et comique introduire la romance entre ces deux protagonistes.

Sa présence lors de la prochaine scène de patinoire (ci-dessus à droite) va agir de manière anempathique puisque le caractère léger, dansant et aérien de celle-ci s'opposera au rythme des pas effrénés de l'enquêteur Zhang tentant de poursuivre le criminel et la tension dramatique induit par cette séquence de poursuite. Cette opposition déroutante permet d'accentuer la facilité déconcertante qu'a le criminel à s'échapper et d'intensifier la détresse éprouvée par le personnage principal lors de cette poursuite.

On notera aussi par la suite le travail intéressant sur la musique lors de notre analyse sur les transitions sonores entre les plans (voir page 12) ainsi que la place qu'elle occupe dans l'espace par rapport à l'image et à son cadre (voir page 18).

#### - *Les bruitages*

La construction des bruitages dans une bande son permet elle aussi d'apporter une valeur ajoutée à celle de l'image, de manière synchrone, asynchrone et même parfois anempathique. L'ajout de bruitages de manière synchrone permet de rajouter une matérialité, une consistance ou une texture nécessaire à l'illusion du mariage entre image et son.

Un exemple typique de cette construction synchrone intervient lors du bruitage des coups dans un film. Ici par exemple lors du meurtre de l'inspecteur Wang, le bruitage synchrone des coups de patins à glace du meurtrier et le travail sur leurs textures va accentuer, intensifier l'illusion d'impact et par le caractère sanglant de ceux-ci, amplifier à chaque occurrence de coups la violence et l'aspect terrifiant de cette scène de meurtre.



(à environ 50'33'')

On appréhende ici par l'image l'impact du coup avant de subir la cruauté du son bruité de celui.

Lorsque le bruitage est asynchrone, c'est à dire lorsqu'il n'est pas en corrélation directe avec l'image (son hors champ par exemple), cela peut procurer chez le spectateur un effet de surprise, un sentiment d'attente, d'incertitude, mais aussi faire anticiper le spectateur sur ce que présentera l'image lors de prochains plans.

Par exemple lors d'un passage de la scène du salon de coiffure on entend des bruits de grabuges que l'on ne voit pas sur deux plans successifs.



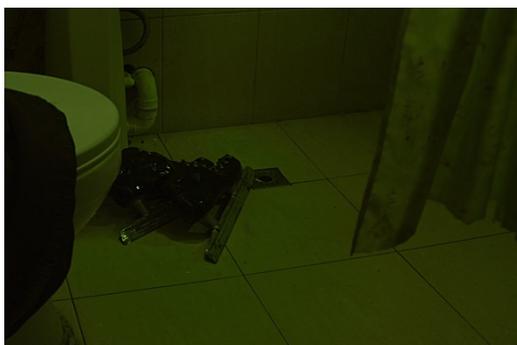
(à environ 9' 2'')



Cette construction des bruitages permet de décrire une action, un mouvement hors cadre et surprend ainsi le spectateur qui se retrouve dans l'attente d'une description visuelle expliquant la présence de ce bruit. Ici, les plans suivants ceux évoqués ci-dessus justifient alors l'action décrite précédemment par le son et présenteront le début d'une arrestation pour le moins musclée.

De la même manière que la musique, un effet anempathique peut être obtenu lors de l'utilisation de bruitages, comme le son d'un mécanisme continuant de fonctionner comme si de rien n'était après un passage choquant. C'est l'exemple mythique du son de la douche dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock.

On retrouve un véritable clin d'œil à cette référence dans *Black Coal*, puisque lors d'un passage on peut apercevoir la paire de patins à glace et ainsi l'arme du crime déposé sur le carrelage d'une douche, et le son de l'écoulement faible de celle-ci, ponctue toute la scène entre le meurtrier et l'employée de la laverie.



(à environ 1h 10' 16'')

« Sur une image donnée, il y a par ailleurs des centaines de bruitages possibles, tout un dégradé de solutions dont certaines reproduisent exactement le code conventionnel tandis que d'autres, sans rentrer dans un démenti formel de l'image, en font glisser la perception sur un autre plan. », Michel Chion dans *L'audio-vision*.

#### - *Le sound design*

L'apport d'un design sonore ou d'une construction sonore peut permettre de la même façon que lors de la construction d'une ambiance, d'ajouter ou modifier une perspective émotionnelle, et faire part au spectateur de l'état psychologique d'un personnage. Il permet aussi souvent d'ajouter une dimension irréelle à une situation donnée.

En analogie avec la musique, une création sonore peut avoir un effet empathique ou anempathique.

Comparé à un film comme *Elefant* de Gus Van Sant où le design sonore occupe une place prépondérante dans la construction sonore et la description d'un état psychologique, on notera ici peu d'effets de sound design et d'ajouts de créations sonores, malgré quelques dissonances et impacts que l'on pourrait même considérer comme une musique, comme par exemple lors de la scène du meurtre (page 26).

- *La superposition et la notion de densité, largeur et profondeur*

Lors du montage de ces ensembles et donc leur superposition intervient la notion de densité. En effet un son dense, riche de différentes sources sonores ou ensemble de pistes aura un impact sensiblement différent qu'une construction très épurée.

Cette superposition de sons va générer un rapport de plans ou cadre sonore, par exemple le plan sonore large d'une rumeur de ville superposée à des éléments plus proches comme le passage d'une voiture où le son d'un dialogue au premier plan va apporter une sensation de profondeur.

La structure verticale des sons et leur superposition induit aussi la sensation de largeur d'un espace, avec notamment le choix de sons stéréophoniques ou monophoniques mais aussi leur placement dans l'espace à l'aide de panoramiques.

C'est donc en superposant différents types de prises de son, différents plans sonores, que l'on crée une densité, un relief et l'impression de largeur lors du montage son, qui pourront être modulés par leur construction évolutive dans le temps et lors du mixage son.

Le choix des sons et de leur superposition ou non va donc permettre de créer une multitude de constructions sonores possibles afin d'apporter différentes valeurs ajoutées à celle de l'image.

Après avoir vu comment peut se structurer verticalement le montage des sons d'un film, nous allons analyser l'aspect temporel, la valeur ajoutée que permet l'évolution du son dans le temps.

## 2.2 Construction horizontale du son : construire dans le temps

- *Ponctuation*

En analogie avec le montage image, le montage son permet de rythmer, de ponctuer la narration. Lorsque le montage image rythme par ces transitions de plan et la cadence de celles-ci, le montage du son peut lui, à l'intérieur même d'un plan donner du rythme, ponctuer.

À la manière d'une virgule (on emploie même le terme de virgule sonore), d'un point d'exclamation, d'un point, etc. la variation du son à l'intérieur d'un plan permet de créer une sorte de respiration dans la narration, une surprise, une pause, une césure, etc.

Lors de la dernière séquence du film, se trouve un plan où le son sépare la dramaturgie en deux avant que le cadre, l'image ne l'exprime.



(à environ 1h 40' 10")

En effet, le son de détonation au loin de cette première fusée qui va atterrir jusqu'aux pieds de nos protagonistes coupent premièrement leur discussion, détournent leurs regards, et justifie le panoramique vertical qui s'en suit.

Cette détonation sépare deux constructions sonores qui s'opposent, d'un paysage sonore presque vide, plat car avec peu de son ambiant, à une composition dense, vivante, riche et en relief de par les détonations, le son feutré et sifflant du déplacement des fusées, et l'accompagnement d'une musique empathique.

Cette césure, ce contraste, marque une séparation dramaturgique entre un moment tragique et pesant -puisque Wu Zhizhen va être arrêté-, et un moment poétique et contemplatif. On retrouve dans ce plan presque tous les éléments de rythme et ponctuation que peut procurer la construction sonore grâce à son évolution dans le temps.

#### - *Les transitions entre les plans*

Nous allons voir maintenant quelles sont les possibilités de construction sonore lors de changement de plans, de coupures visuelles et ce qu'elles peuvent apporter comme valeur ajoutée.

Comme l'écrit Michel Chion dans *L'audio-vision*, il y a possibilité d'effectuer un montage inaudible et audible des sons. En effet, l'évolution technologique permet de plus en plus d'arrondir, de fluidifier, d'homogénéiser les sons du direct lors de changements de plan. Cependant il est souvent intéressant de marquer une coupure, de créer un contraste sonore, sans pour autant rompre le flux narratif.

##### • *Cut*

Cette scission sonore est souvent utilisée entre les plans séparant les différentes scènes et leur unité de lieu ainsi que les différentes séquences et leur unité de sens. Par exemple, lors du changement de scène au moment où l'enquêteur Zhang se fait poursuivre par le meurtrier, on passe par une coupure cut de l'image et du son, d'un plan extérieur de rue à un plan d'intérieur dans une salle de danse.

Lors de la scène extérieure qui précède cette transition, la construction sonore reste fluide sur l'ensemble des coupures visuelles qui la constituent. Une musique intrigante est installée au premier plan sonore, ponctuée par des éléments sonores de marché à peine distincts.



(à environ 55'1'')



Cette musique qui accompagne le spectateur dans un sentiment d'inquiétude et sert le suspense est alors coupée net par la musique intradiégétique et presque anémopathique d'une salle de danse.



(à environ 55'50'')



Le spectateur est ainsi de manière presque subconsciente rassuré, et cette transition va marquer un tournant dans la narration puisque notre protagoniste va pouvoir se fondre dans la masse, et passer de l'état de poursuivi à poursuivant, (ci-dessus à droite, le criminel perd de vue l'enquêteur)

#### • *Fondu*

Tandis que la coupure sonore, ou cut, a plutôt tendance à délimiter, à scinder, le fondu sonore ou entrelacement (crossfade) entre les plans, permet, lui, souvent de fluidifier une transition de lieu, de temps ou de sens.

Une utilisation intéressante du fondu sonore intervient lors d'un champ / contre-champ, en marquant une ellipse temporelle. La scène se déroule dans un tunnel et le plan qui précède cette coupure visuelle et temporelle présente deux personnages installés dans une voiture, de face et sans aucune interaction.

On entend ici uniquement le son du moteur et le son ambiant que peut émettre l'acoustique du tunnel. Cette construction renforce le silence pesant qui s'installe entre les deux protagonistes, marqués par les événements qui ont précédé (scène du coiffeur).

Intervient alors cette coupure visuelle à la manière d'un champ / contre-champ, la voiture disparaît du cadre au moment de la coupe mais le son ambiant du plan précédant, lui s'estompe petit à petit pour laisser place à la musique sur un travelling avant et l'apparition du titre du film.



(à environ 13'30'')



Cette transition sonore permet en plus de ponctuer, d'accompagner de manière fluide un mouvement, ici à l'image, mais aussi dans le temps de la narration.

Le spectateur se retrouve alors un peu en suspens, entre passé et présent, au moment du générique et c'est l'image qui va d'abord informer de cette ellipse temporelle avec l'apparition de la neige au loin.

- *Chevauchement*

Un autre procédé, lors de transitions de plans, consiste à faire intervenir une tranche sonore précédant la coupure visuelle qui dure et se termine sur le plan suivant. Cela peut permettre de créer du liant entre les plans, anticiper un mouvement, une action que l'image ne nous dévoilera que par la suite.

Ici, juste après la fin du générique on retrouve l'enquêteur Zhang allongé par terre sur le bord de la route, moto à l'arrêt. Intervient alors une personne en mobylette qui s'arrête pour examiner ce qu'il se passe. Il essaiera d'abord de réveiller et raisonner notre protagoniste encore alcoolisé puis partira avec la moto de celui-ci après sa réaction non chaleureuse.



(à environ 15'25'')



Le conducteur de la mobylette sort du cadre avant une coupure visuelle et l'on entend alors le son de démarrage d'un moteur de moto. On comprend alors que le personnage principal se fait dérober son véhicule, et le plan qui suit la coupure cut nous le confirme.

Ce chevauchement sonore permet donc d'anticiper l'action et de justifier le changement de plan mais permet aussi à l'image, au cadre, de rester sur la réaction tardive de L'enquêteur Zhang.

- *Répétition sonore*

On notera aussi la possibilité de relier deux plans par leur similitude sonore. La répétition d'un son ou d'un même type de son de par sa nature ou sa texture permet de créer du liant entre plans, lieux et intrigues autour de personnages.

On remarquera ici une transition de plan entre deux scènes, caractéristique de cet effet de répétition sonore.



(à environ 36'25'')

C'est ici la répétition d'une même texture sonore, par le son du souffle d'un extincteur au son du souffle d'un fer à repasser que l'on effectue cette transition de plan.

Cela a pour effet de relier l'intrigue autour des deux personnages principaux, d'accentuer le caractère indissociable de ceux-ci dans la construction narrative.

- *La construction de silences*

« L'impression de silence dans une scène de film n'est pas le simple effet d'une absence de bruit ; elle ne se produit que lorsqu'elle est amenée par tout un contexte et toute une préparation. Le silence, autrement dit n'est jamais un vide neutre : c'est le négatif d'un son qu'on a entendu auparavant, ou qu'on imagine, c'est le produit d'un contraste. » Michel Chion dans *L'audio-vision*.

En effet on qualifiera de passages silencieux non pas des moments d'absence totale de son, mais plus des moments où l'on ressent une sorte de vide, de calme produit soit par la nature des sons eux-mêmes, soit par un contraste établi par l'évolution de la construction sonore dans le temps.

Dans *Black Coal*, de nombreux passages témoignent d'une construction sonore menant à ce sentiment de creux ou silence. Par exemple lors de la première scène à la patinoire, les deux personnages principaux se détachent de la foule.

Ici la construction sonore est riche et dense, de par des sons de patins à glace à intervalles réduits et une musique omniprésente.



(à environ 44'12'')



Le son ambiant s'atténue de manière synchrone à l'éloignement des personnages, puis intervient une coupure visuelle qui replace le spectateur dans la construction sonore précédente, avec le plan rapproché sur l'inspecteur Wang qui les aperçoit partir au loin. C'est lors de la prochaine coupure cut qui suit, où l'image retourne sur nos deux protagonistes qu'intervient un premier contraste de densité sonore, et la sensation de creux, de silence.



(à environ 44'53'')



Par un fade out, la musique au loin de la patinoire disparaît alors complètement et presque de manière non naturelle pour laisser place aux sons seuls des patins. Ce silence créé amplifie la sensation d'intimité recherchée en synchronisme avec le jeu des lumières. En effet c'est au moment où l'on passe de l'éclairage jaune à l'obscurité que la musique au loin cesse d'exister.



(à environ 45'21'')



Par ailleurs, la création de moment de silence peut s'exprimer par la présence d'un son qui de par sa nature, est associé au calme et à l'impression de silence. En effet, la présence de sons qui ont tendance à être masqués par la présence d'autre éléments sonores va accentuer cette sensation.

On remarquera ailleurs dans le film, le son du tic-tac d'une horloge lors d'un passage à la dernière séquence du film ainsi que le son de grincements de ferrailles de la cabine d'une grande roue qui ponctue une scène de dialogue entre les deux personnages principaux.



(à environ 1h 39' 45'')



(à environ 1h 24' 27'')

Dans le premier cas (ci-dessus en haut à gauche), le silence créé par ce tic-tac soulignera l'aspect pesant et tragique de la scène et dans le second (ci-dessus en haut à droite), l'impression du silence accentué par les sons de grincement de la cabine renforcera la sensation d'intimité et le caractère instable, bancal de la relation entre les deux protagonistes.

#### - *La récurrence des sons*

En analysant la construction sonore d'une manière plus globale, sur toute la durée d'un film, on pourra noter la récurrence de certains sons, caractéristiques d'un lieu, d'une sensation, d'une émotion, etc.

Ici par exemple le son des pas dans la neige, des patins à glaces, de la clochette du pressing, du passage de trains... interviennent de manière récurrente.

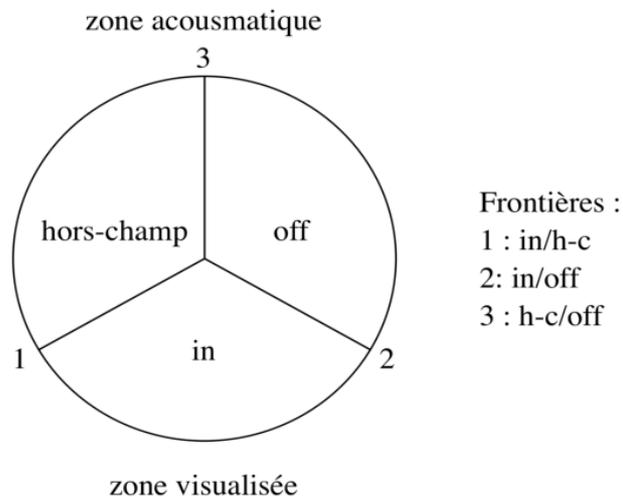
Cela aura pour effet d'apporter une dimension métaphorique à ces sons de par les liens immédiats que suggèrent leur récurrence. En effet lorsqu'on entend le son de la clochette du pressing après l'avoir entendu lors de plusieurs passages dans le film, on associe de manière immédiate et inconsciente ce son à la sensation, à l'atmosphère décrite auparavant et à l'importance de ce lieu dans la construction narrative. Ici c'est le lieu de rencontre entre les deux personnages principaux, et l'atmosphère pesante de ce lieu de travail auquel ce son réfère.

### 2.3 La construction spatiale du son

#### - *Le son in et le son acousmatique*

On construit le son au cinéma par rapport au cadre, à ce qu'il décrit et contient mais aussi en dehors de ses limites. Lorsqu'on entend ce que l'on voit à l'image on parlera de son « in » et de son acousmatique lorsque l'on ne voit pas ce qu'on entend. Là où le cadre délimite un espace, un champ, le son que l'on qualifiera de son hors-champ peut lui décrire, raconter ce qu'il se passe autour de l'image.

Le son « off » comme par exemple une musique off ou une voix off, se positionne lui en dehors de la diégèse, de l'univers spatio-temporel du film. Michel Chion dans *Le son au cinéma* établit un schéma sous forme de cercle représentant les différentes zones d'intervention du son.



Ces trois catégories de sons (hors- champ, in et off) ou zones, communiquent entre elles et peuvent interagir ou non selon la construction sonore choisie, ce qui aura un impact sur l'aspect narratif, sur la dramaturgie. Voyons par le biais de quelques exemples dans *Black Coal*, quels effets peuvent engendrer ces différents choix de construction.

- *L'interaction entre son in et son hors-champ*

Dans une scène de restaurant, l'enquêteur Zhang et le criminel effectuent un mimétisme sonore lors de l'absorption de gorgées de soupe.



(à environ 54'13")



On passe ici des sons in provenant du personnage principal aux sons hors champs du criminel. La présence hors champ de ces bruits entendus proches et donc de manière non naturelle par rapport au cadre, intensifie la présence du criminel, la tension dramatique issue de celle-ci, justifie le jeu de regards et changement de plan. L'enquêteur Zhang suspecte de plus en plus l'individu et finit par comprendre qu'il est sûrement le coupable...

C'est par ce jeu de mimétisme entre bruitage in et hors champ que la tension et le suspens grandissent, et que s'amorce dramatiquement la séquence de poursuite qui s'en suit.

- *Le passage d'un son « in » à un son « off »*

Lors de la scène qui précède la dernière séquence du film, et de manière synchrone à une coupe visuelle, on passe d'une musique « in » (source présente à l'image) à une musique extra diégétique.



(à environ 1h 36' 18")

On passe donc d'une musique traitée dans l'espace que suggère l'image (réverbération de la salle) et tenant compte de la qualité de son émetteur (petit haut-parleur), à sa version originale, sans espace défini, grossie, au premier plan. Le personnage, comme dans une bulle, va alors danser de manière contradictoire avec le rythme des danseurs en arrière-plan. Cette transformation a pour effet de nous mettre à la place du personnage, d'intensifier cet effet bulle, et ainsi de décrire son état psychologique, ici, la joie et le relâchement. Cette introspection sonore, introduit la notion de point d'écoute.

- *Le point d'écoute*

Plusieurs constructions sonores diffèrent quant à la place du son par rapport au cadre. Le son permet en effet de placer le spectateur de manière spatiale, lors d'un dialogue au loin sur un plan large par exemple, mais aussi de manière subjective : on peut faire entendre ce qu'un personnage est censé entendre ou comme vu précédemment, la manière dont il interprète ou perçoit son environnement sonore.

Voyons à travers deux passages se déroulant dans un même lieu mais dans une temporalité différente, comment les points d'écoute diffèrent et l'effet que cela peut engendrer. Sur ce premier passage choisi, le point de vue est subjectif et le traitement du son rend l'écoute subjective également.



(à environ 12'49'')

L'enquêteur Zhang situé à l'intérieur de la voiture n'entend pas distinctement la discussion entre ces deux personnes (de même que le spectateur) car le son traité dans les fréquences rend le dialogue inintelligible. Cela place le spectateur ainsi que le personnage au même niveau dans l'intrigue.

Sur le deuxième passage, chronologiquement 5 ans plus tard, c'est l'image cette fois qui rend l'écoute subjective.



(à environ 26'29'')



Sur le premier plan ici en haut à gauche, l'employée du pressing, Wu Zhizhen, ferme boutique, et le point d'écoute est spatial, centré comme le cadre sur ce qu'elle fait (fermeture du grillage, bruits de clefs). Intervient une coupure visuelle, qui met en amorce le personnage principal et nous éloigne de l'employée. Le son lui reste inchangé, centré et proche de l'action reliée à l'employée.

L'écoute devient alors subjective et renforce ainsi la volonté de l'enquêteur de pister, de dissocier du reste du paysage sonore une action, un mouvement.

Nous avons donc vu comment par différents procédés de construction sonore, il est possible de faire varier une émotion, une sensation chez le spectateur et de le placer dans un espace, une situation dramatique, un rythme narratif.

Voyons maintenant comment peut être modulée la construction sonore lors du mixage.

### 3. Le mixage son, mettre en relief et définir un ensemble

#### 3.1 Le traitement du son

Le principal effet de traitement du son lors du mixage est le travail d'égalisation (Eq) qui va définir un son sur la plage de fréquence audible. Cela permet à la fois d'homogénéiser et de corriger certains écarts de timbre entre deux prises de sons mais aussi de spatialiser un son et de définir un point d'écoute.

Comme on a pu le voir sur la notion de point d'écoute (page 19) c'est en gardant uniquement le spectre bas médium et grave des fréquences issues de la discussion à l'extérieur, que l'on étouffe le son, et que l'on donne l'impression de se situer avec le personnage à l'intérieur de la voiture. De même que dans la scène de danse vu précédemment, où est effectué un contraste de qualité sonore : on passe d'un son « pauvre », d'une musique dotée d'une plage de fréquence très réduite provenant d'un petit haut-parleur, au même son riche en fréquence, soulignant ainsi la perception exacerbée et imaginaire de ce son par le personnage.

Le travail sur l'égalisation d'un son permet aussi de définir une texture, on pourrait par exemple préférer un son plus brillant, en favorisant la partie plus haute du spectre de fréquence du son à un son plus rond, plus chaleureux en accentuant légèrement le bas du spectre.

On peut retrouver ce travail de texture dans *Black Coal* lors par exemple, des bruits de pas dans la neige plutôt rond et chaleureux, de la texture du vent sifflant et majoritairement présent dans la partie aiguë du spectre, qui caractérise le vent froid d'hiver, ainsi que le son des patins à glaces parfois saillant, brillant ou rond selon la tension et le contraste recherché.

Vient ensuite le travail sur la réverbération d'un son. Il est en effet possible de transformer la sensation acoustique d'un son, en y appliquant un effet de réverbération non naturelle. Cela peut avoir pour but de modifier la texture d'un son, d'« humidifier » par exemple un son « sec », d'amplifier l'impression de distance, hauteur et largeur d'un espace pouvant amplifier le sentiment de solitude d'un personnage par exemple, et de placer dans un espace une prise de son n'appartenant pas à celui-ci, par exemple lors de post-synchronisation ou d'ajouts de bruitages, ce qui va aider à la fusion entre image et son. Ce traitement peut également donner un caractère irréel ou imaginaire au son, en le sortant de son espace diégétique.



(à environ 1h 21' 40")



Lors d'un dialogue entre l'enquêteur Zhang et la gérante d'un bar, on passe du son d'un rire in a hors-champ puis d'un son sec à réverbéré.

Lors de la dernière occurrence de ce rire, celui-ci est traité avec un léger effet de

réverbération qui le sort de son espace diégétique. Il sonne ainsi comme s'il résonnait à l'intérieur de la tête de l'enquêteur, nous faisant donc passer à une écoute subjective qui témoigne du trauma psychologique du personnage qui vient d'apprendre une mauvaise nouvelle.

Si l'égalisation et l'ajout de réverbération non naturelle sont les principaux effets de traitements effectués sur le son lors du mixage, toute une panoplie d'effets sont possibles afin de dénaturer, de transformer les sons d'origine tels que l'élasticité temporelle (pitch : accélérer ou décélérer un son) la compression (réduction de la dynamique), la distorsion (dégradation de la qualité d'un son), etc. Je m'attarderai moins sur ceux-ci car ils sont peu présents dans la construction sonore de *Black Coal*.

Enfin, intervient lors de la dernière étape du mixage la gestion du volume et de sa dynamique.

### 3.2 Plans sonores et gestion de la dynamique

On pourrait faire une analogie entre le travail du mixeur et celui d'un chef d'orchestre. En effet, Lors du mixage on établit le rapport de volume entre les différentes pistes ou groupes de pistes (construction verticale) et son évolution dans le temps (construction horizontale), de la même manière qu'un chef d'orchestre décide quels instruments ou quels ensembles (violons, cuivres, etc.) seront mis en retrait ou en avant, en leur appliquant des nuances (crescendo, decrescendo, etc.). Cela a pour conséquence de mettre en relief la construction sonore et de créer des contrastes par l'évolution de sa dynamique dans le temps.

En effet, si la notion de plan sonore intervient comme le choix d'un cadre, dès lors du tournage et de la prise de son (voir chapitre 1), on peut lors du mixage choisir de mettre certains éléments plus ou moins en avant ou en retrait de par leur rapport de volume sonore. La musique peut par exemple être mise en arrière-plan, et de cette manière accompagner très subtilement, de manière presque subconsciente la dynamique d'une scène, comme on retrouve souvent cela dans les films de Christopher Nolan. Ici elle est mise en avant au premier plan, comme vu lors de la scène de danse où la musique occupe tout l'espace et paraît omniprésente, accompagnant de manière franche la dynamique narrative.

On retrouve souvent aussi ici l'accentuation des bruitages de par leur volume sonore, par exemples les bruits de pas dans la neige, les bruits de patins à glace, les respirations, etc. de manière presque non naturelle, afin d'amplifier la perception d'un état, d'une tension dramatique (solitude, mouvement, tension).

C'est aussi par la gestion de la dynamique, l'évolution de ces rapports de relief dans le temps que l'on peut créer un contraste porteur de sens. On retrouve ce travail lors de la scène du coiffeur, où le rapport de volume entre plusieurs coups de feu diffère et permet de marquer un état psychologique.



(à environ 10' 38'')



Dans un premier temps, le décor sonore est ponctué par les coups de feu d'un criminel récupérant une arme tombée au sol (ci-dessus à gauche) puis après une coupure visuelle et un plan rapproché (ci-dessus à droite) interviennent en réponse les coups de feu de l'enquêteur. Dès le premier coup de feu on passe à un plan et point de vue subjectif sur plusieurs tirs puis après un champ contre champ, à un plan d'ensemble lors du dernier coup de feu.



On pourra alors remarquer que le son des tirs provenant de l'enquêteur est sensiblement plus fort, plus puissant que celui provenant du criminel, cela sans rapport avec la différence de cadre puisque la valeur du premier plan lors du premier tir est la même que lors du dernier tir.

Il s'agit donc là d'une réelle intention de créer un contraste entre deux sons de nature similaire, de les placer sur deux plans distincts en termes de puissance, accentuant l'importance, l'impact psychologique et l'aspect traumatique que vont induire ces coups feu dans la narration.

Là où par exemple, Hitchcock, avec l'usage d'une maquette de revolver plus grande que normale -dans *La Maison du Docteur Edwardes*<sup>1</sup>-, modifie par l'image la perception de l'intensité et la puissance dramaturgique, c'est ici le son et le contraste de volume sonore qui va intensifier cette perception.

On va pouvoir aussi à la manière d'un crescendo ou decrescendo dans la musique classique, faire varier l'intensité sonore dans le temps d'une piste ou d'un groupe de pistes, permettant d'apporter une valeur ajoutée à celle effectuée lors du montage son.

<sup>1</sup> Hitchcock Truffaut, édition définitive, page 96, éditions Ramsay, 1983

En effet le travail de variation de volume grâce aux « faders » permet d'obtenir des variations plus instinctives, et ajoute parfois plus de naturel lors d'augmentation ou diminution de volume sonore.

On pourrait ainsi imaginer que lors de la création de la sensation de silence vu précédemment sur la scène de la patinoire (page 16), le travail de diminution progressive de la musique et du son ambiant provenant de la patinoire aurait été effectué au « fader », facilitant ainsi sa disparition progressive sans faire ressentir au spectateur l'utilisation de procédés techniques.

#### 4. Analyse d'une séquence et de sa construction sonore

Après avoir étudié à travers des passages dans *Black Coal* de multiples procédés de construction sonore, il sera intéressant d'étudier sur toute une séquence le choix de ceux-ci et leurs impacts.

Cette séquence intervient à la moitié du film (à environ 47'40") et marque un tournant dans la narration. Elle est précédée par l'installation d'une romance entre l'enquêteur Zhang et Wu Zhizhen. L'inspecteur Wang, sur le point d'arrêter le criminel, se fait alors tuer de sang-froid par celui-ci. S'ensuit une accélération du rythme de l'enquête effectuée par l'enquêteur Zhang.

On remarque tout d'abord dans la construction sonore de cette séquence la présence d'un son qui s'étale sur la quasi-totalité de celle-ci, celui du son provenant de la salle de cinéma (voir tableau synoptique page 27).

Le film n'étant pas présenté à l'image, permet le choix de sa bande son, ici celle d'un film de kung-fu ou d'action populaire, avec beaucoup de cris de coups sur-amplifiés.

On entend ce son dès le premier plan, il est hors champ et le point d'écoute est subjectif, on l'entend comme pourrait l'entendre l'enquêteur Zhang sur les trois premiers plans.

Au quatrième plan intervient un changement de point d'écoute, le son du cinéma devient alors faible, traité en fréquence comme on pourrait l'entendre depuis la voiture de l'inspecteur Wang et évolue ensuite de manière synchrone avec le cadre et sa position par rapport à la salle de cinéma.



(à environ 47'55")



Ce changement de point d'écoute permet d'intensifier le contraste de situation entre les deux personnages, et porte notre attention sur ce que fait et ressent l'inspecteur Wang. Sur les plans qui suivent, bruits de pas et son du cinéma se confondent au premier plan sonore, comme pour masquer la présence de l'inspecteur, jusqu'à l'arrêt verbal de l'inspecteur Wang. Lors de ce passage, on peut voir le visage curieux, presque craintif de l'inspecteur sur deux plans rapprochés.



(à environ 48' 23'')



La présence du son du cinéma renvoie au plan rapproché vu précédemment sur l'enquêteur Zhang, souriant, et renforce ce contraste émotionnel. Là où cette bande son avait une dimension plutôt rassurante voire drôle, sur ces plans, elle crée de manière empathique un début d'appréhension, une gêne.

Après l'arrêt verbal et lors de l'approche de l'inspecteur dans une petite ruelle, le son du cinéma laisse alors place au bruit de pas, puis au dialogue. On remarquera toujours sa présence, mais désormais en arrière-plan (voir tableau synoptique page 27). On aurait très bien pu imaginer dès le quatrième plan l'absence de ce son, mais sa présence va permettre d'établir un contraste de construction sonore. En effet, cette bande son aux bruitage et cris prédominants, un peu exagérative, simpliste et codifiée, va intensifier la sensation, l'illusion de vraisemblance de la construction sonore qui décrit elle, ce qu'on voit. Le dialogue paraît alors plus vrai, plus intense et le crime qui s'en suit encore plus cruel et terrible.

Pendant le dialogue, on remarquera en plus du jeu d'acteur, une volonté de faire vivre à la même intensité que la voix, les respirations de l'inspecteur Wang. Ceci va créer un contraste entre les deux personnages, témoignant du caractère froid et sec du criminel, face à la montée d'adrénaline ressentie par l'inspecteur. C'est alors, au moment d'une coupure visuelle, que le son provenant du cinéma va disparaître, créant une césure, un creux, un moment de silence inquiétant. Ce suspens augmente de manière exponentielle avec l'arrivée d'une musique ou création sonore dissonante, qui accompagne et illustre de manière empathique le geste du criminel saisissant ses patins à glace.



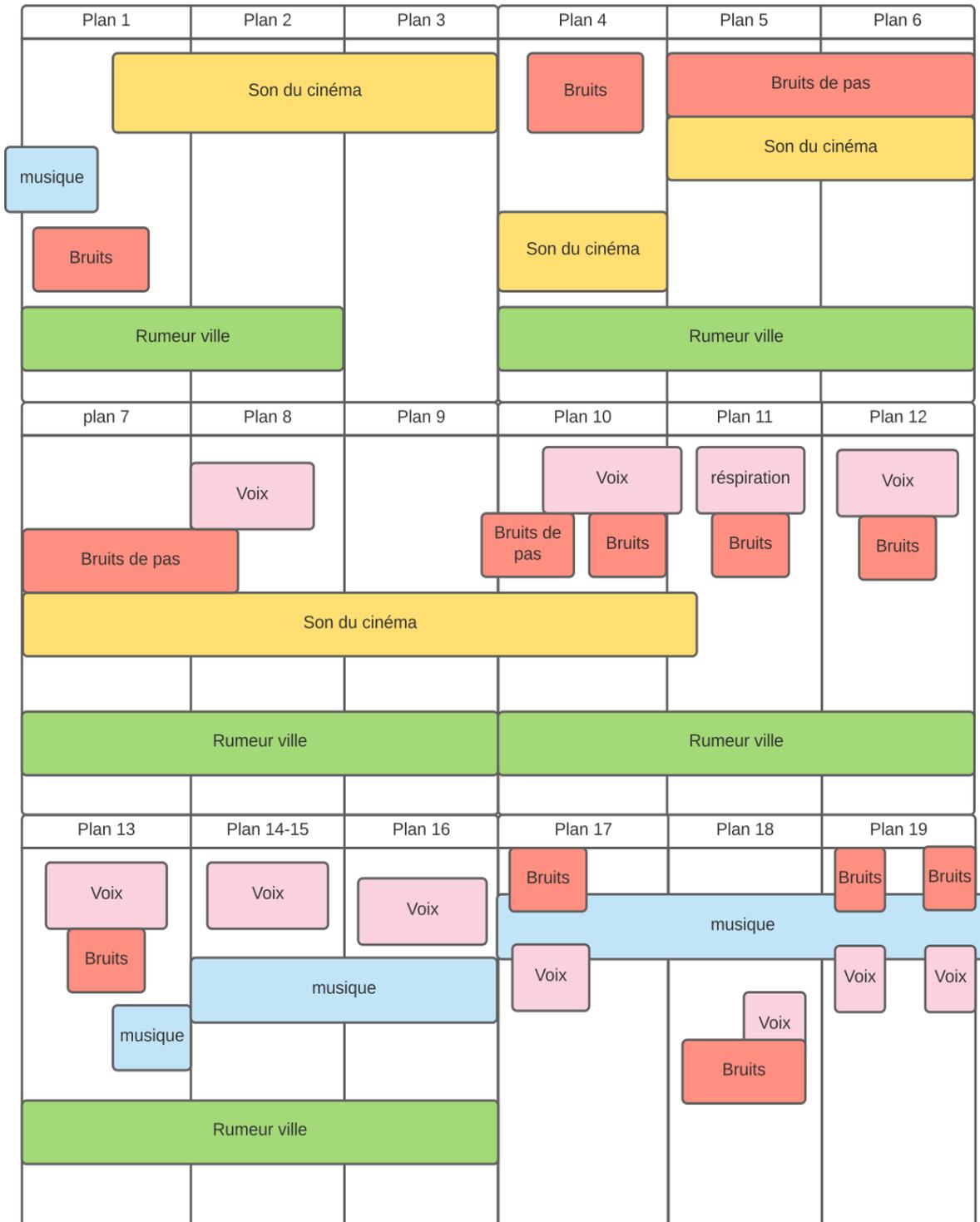
(à environ 50' 12'')



On bascule alors dans l'appréhension et l'anticipation de chaque coup, puis de par les bruitages et la variation de cette création sonore et de manière synchrone on amplifie la cruauté, l'aspect terrifiant de celle-ci (voir chapitre *Bruitages*, page 9). Chaque coup est en effet amplifié par des éléments percussifs et synchrones de la création sonore, qui s'intensifie également après chaque impact.

Lors du troisième et dernier coup, une coupure visuelle marque la fin de cette séquence, où la création sonore chevauche et disparaît sur le plan suivant permettant de créer le lien entre les deux séquences et procure une respiration au spectateur après un passage choquant. Le spectateur vit donc une véritable montée en tension, de l'appréhension à la terreur et les choix de construction sonore contribuent grandement à établir cette sensation.

Tableau synoptique de la construction sonore de la scène décrite ci-dessus, (premiers plans sonores en haut, arrière plans sonores en bas).



## Conclusion

Nous avons donc d'abord établi quels sont les enjeux et l'impact de la prise de son des directs sur la construction sonore d'un film. Ensuite comment, lors du montage, le son est construit dans son aspect vertical ; la superposition des sons et dans son aspect horizontal ; leurs évolutions dans le temps, puis comment il est possible de placer un son ou le spectateur par rapport au cadre avec les notions de zones d'intervention du son (hors-champ in et off) et de point d'écoute. Nous avons aussi parlé de l'apport du mixage sur la construction sonore, de part ces traitements sur le son et la création de relief.

Enfin nous avons pu voir comment ces procédés et choix de constructions peuvent intervenir et interagir à l'intérieur d'une séquence, celle du meurtre dans « Black Coal ». Cette recherche ou étude permet de mieux comprendre la valeur ajoutée que peuvent apporter le son et certains choix dans sa construction. Elle met en évidence qu'un réalisateur ou un superviseur du son ayant de réelles intentions sonores va pouvoir créer une homogénéité entre les différents corps de métier constituant la chaîne du son, et peut mener à de véritables créations de sens par le son, au service de la narration.

Il serait maintenant intéressant de refaire ce type de recherche sur le même sujet, soit d'un point de vue plus détaillé et plus technique ou aux travers d'autres films. Cela me permettrait d'étudier plus précisément différents procédés et différentes constructions sonores.