

IMAGE ET SON
III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

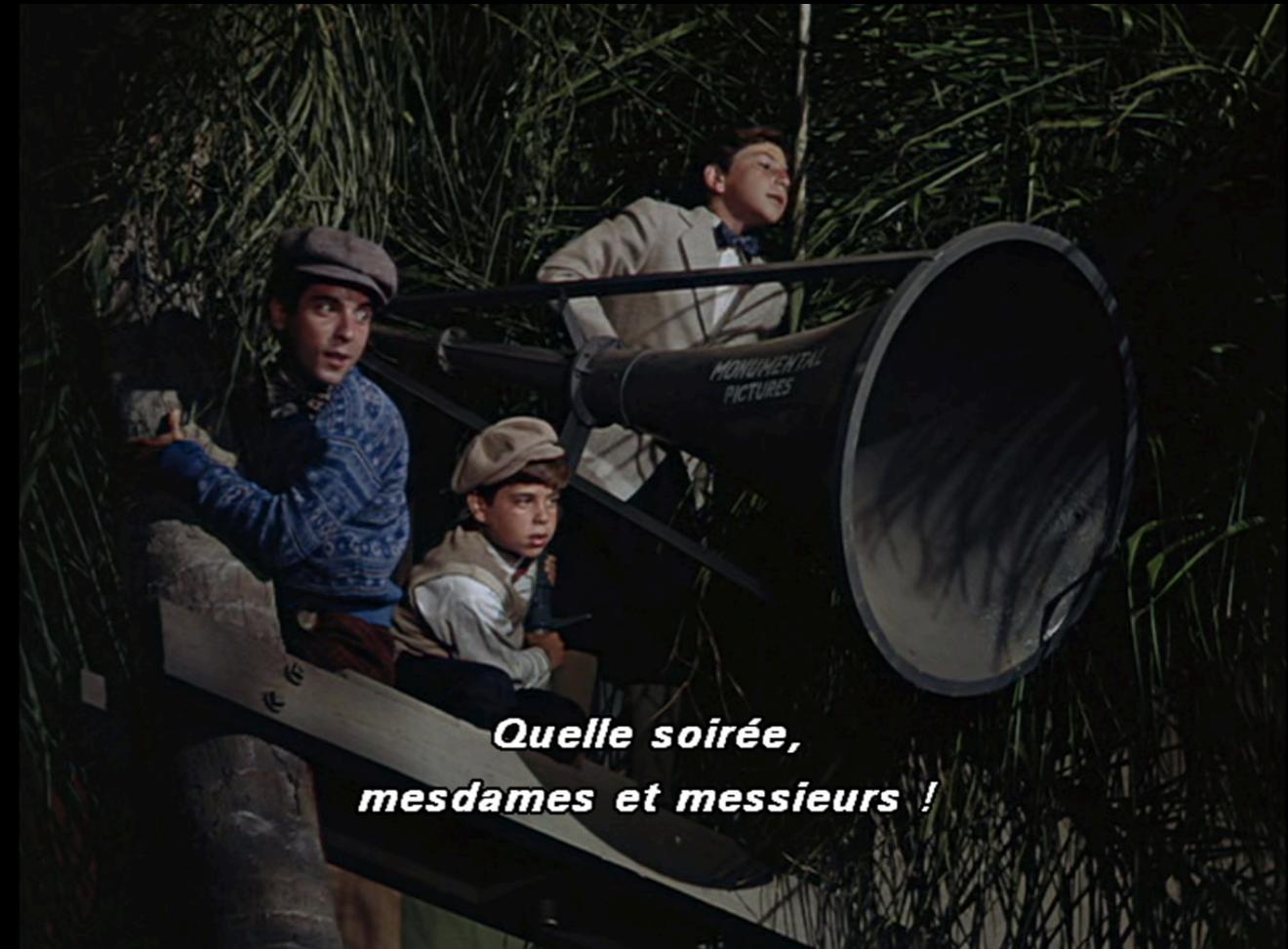


III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



Singin' In the Rain (Gene Kelly & Stanley Donen, 1952)

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



*Quelle soirée,
mesdames et messieurs !*

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



***Le rebelle royal,
l'événement de l'année 1927 !***

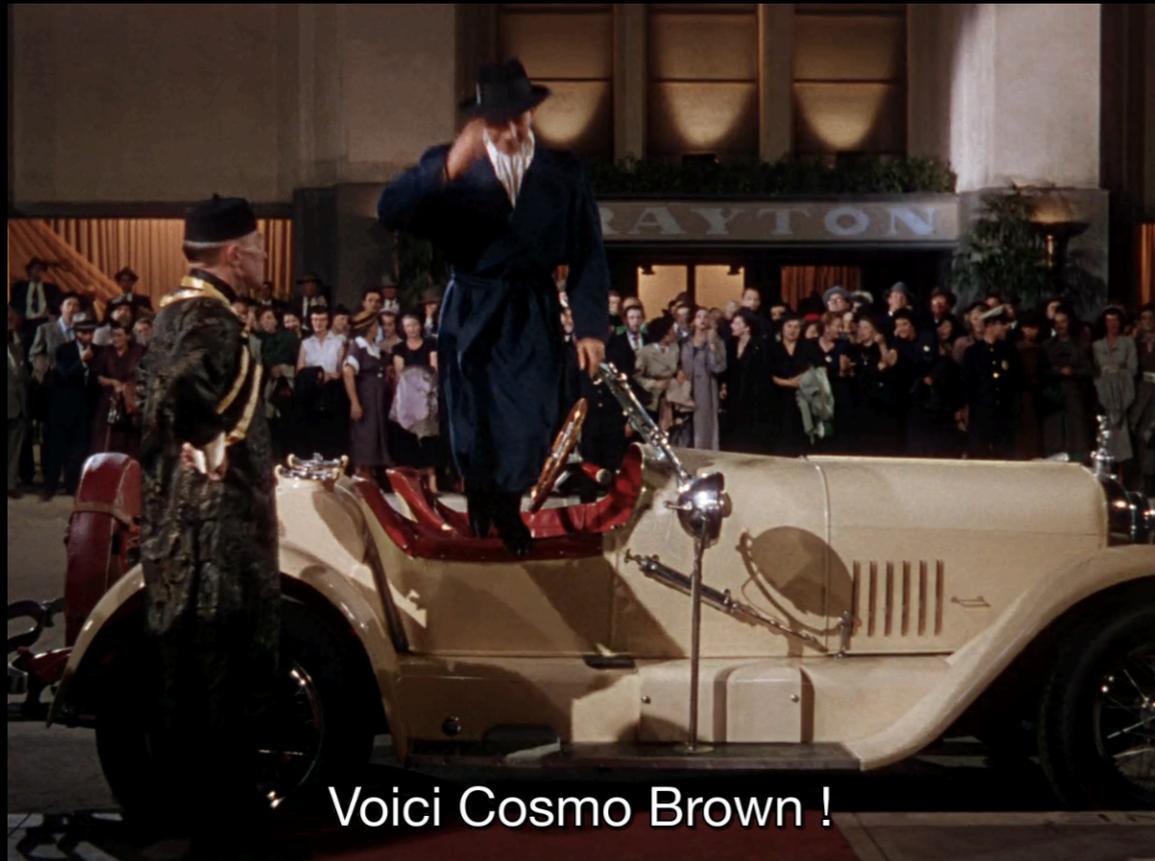
III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



Don Lockwood et Lina Lamont !

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



**Nous avons débuté dans la haute société
des amis de nos parents.**

34. "IN" (SAC, 1985)

Dans un rapport audio-visuel, désigne, selon l'acception particulière que nous avons donnée à cette expression, un son dont la source concrète est visible en même temps dans l'écran, et correspond à une réalité diégétique présente et visible.

35. HORS-CHAMP (SON) (SAC, 1985)

Dans un rapport audio-visuel, et selon l'acception particulière que nous avons introduite, désigne un son, quel qu'il soit (voix, bruit, etc...) dont la source n'est pas visible en même temps sur l'écran, mais est supposée exister dans le lieu et le temps de la situation montrée : comme la voix de quelqu'un qui parle hors-champ et qui est écouté par son interlocuteur visible dans l'écran, les bruits de la rue à l'extérieur d'une pièce, etc...

36. HORS-CHAMP SONORE ACTIF (A-V, 1990)

Concerne les sons hors-champ qui par leur nature, ou le rapport des personnages à eux, amènent une réaction des personnages ou une attente des spectateurs quant à la révélation de la source de ces sons ou de l'événement qu'ils annoncent (par exemple, un bruit de dérangement venant du plafond, signalant de nouveaux voisins, comme dans l'hôtel d'*Une femme disparaît/Lady Vanishes*, de Hitchcock, ou l'appartement romain de *Violence et Passion/Conversation Piece*, de Visconti). Le hors-champ sonore actif amène souvent, dans le découpage d'une scène, le plan suivant, venant répondre à la question ou la faisant rebondir.

37. HORS-CHAMP SONORE PASSIF (SAC, 1985)

Concerne les sons hors-champ qui dessinent un environnement sonore autour de personnages (bruits urbains, industriels, naturels, etc...) n'appelant pas de questions quant à la nature de leurs sources, et ne provoquant pas de réaction et d'attente chez les personnages et pour les spectateurs. En permettant de situer un nombre accru de sons d'ambiance et d'éléments de décor sonore dans des haut-parleurs disposés dans la salle de cinéma, le "Dolby" a contribué souvent à augmenter la part du hors-champ sonore passif par rapport au hors-champ sonore actif. Il ne faut voir dans le mot de "passif" aucune connotation péjorative. Ce hors-champ passif n'est pas neutre: il contribue activement à la diégèse, change les règles du découpage visuel (prenant souvent en charge dans le son la représentation du décor global, et permettant à l'image d'utiliser plus souvent des plans morcelés et rapprochés, etc...), permet des jeux sur l'**extension (33)**, la **suspension (92)**, etc...

38. OFF (SAC, 1985)

Dans un rapport audio-visuel, désigne, selon l'acception que nous avons introduite, un son dont la source non seulement n'est pas visible en même temps sur l'écran, mais en même temps est supposée appartenir à un autre temps et un autre lieu, réel ou imaginaire, que la scène montrée à l'écran. Les cas les plus fréquents de sons "off" sont les voix de narrateurs ou de commentateurs parlant après les événements montrés, ainsi que la musique d'accompagnement du film dite "de fosse" (41). Les sons off sont non-diégétiques et acousmatiques (84).

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



PAROLE-THEATRE

PAROLE-EMANATION

55. PAROLE-TEXTE (A-V, 1990) La parole-texte correspond au cas où le son des paroles a une valeur de texte en soi, capable de mobiliser, par le simple énoncé d'un mot ou d'une phrase, les images ou même les scènes de ce qu'il évoque. Ce niveau de texte est généralement réservé à des voix-off de narration, mais il peut arriver aussi qu'il sorte de la bouche de personnages en action, cette **parole iconogène (57)** tendant à nier la consistance même de l'univers diégétique cinématographique, qui ne deviendrait plus qu'images qu'on feuillette au gré des phrases et des mots. Le cinéma parlant, qui été fasciné au début par ses possibilités, s'est mis par la suite à l'employer, sauf exceptions célèbres (*Le Roman d'un tricheur*, 1936, de Guitry) de manière prudente et limitée : la parole-texte n'y règne que quelques minutes à chaque fois dans un film.

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

57. ICONOGÈNE (VOIX) (UAS, 2003) La voix iconogène est celle qui semble engendrer des images venant “illustrer” plus ou moins librement, voire contredire, les mots prononcés. Cet effet n'est pas exclusivement lié à la voix-off. Il peut-être prêté à un personnage présent dans l'action, quand il nomme un lieu, une personne, etc., et que l'on passe immédiatement à une autre scène montrant ce lieu, cette personne, etc.

58. ICONOGÈNE DÉMENTIE (VOIX) (UAS, 2003) Lorsque l'image dément la voix iconogène, l'effet visé est souvent comique (*Chantons sous la pluie*, 1952, de Gene Kelly et Stanley Donen), mais pas toujours: comme, dans *Hiroshima mon amour*, 1959, d'Alain Resnais, le “tu n'as rien vu à Hiroshima” répété par la voix de l'amant japonais, cependant que l'on voit les images de l'horreur.

49. VOCOCENTRISME (VAC, 1982)

Processus par lequel, dans un ensemble sonore, la voix attire et centre notre attention, de la même façon que pour l'œil, dans un plan de cinéma, le visage humain.

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

Jean-Louis Comolli: « La parole est geste, action, mouvement, inscription physique, mesure et rythme. La parole filmée donne effet de chair au corps filmé qui la porte. [...] Les sons, et les paroles plus encore, résistent aux accélérations, trahissent les coupes et les trafics de formes ou de rythmes : plus matériels en somme que les images, moins disponibles, plus sauvages, bruits et paroles seraient davantage du côté du réel que du virtuel. »

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

41. FOSSE (MUSIQUE DE) (SAC, 1985) Par opposition à la **musique d'écran (42)**, la musique de fosse (dite aussi "musique non-diégétique") est la musique perçue comme émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrée à l'écran.

42. ÉCRAN (MUSIQUE D') (SAC, 1985) Correspond à ce qu'on appelle souvent "musique diégétique", émanant d'une source existant concrètement dans le monde diégétique du film, dans le présent de la scène.

79. CLOISONNEMENT/POROSITÉ (UAS, 2003) Il y a porosité entre les espaces réels et imaginaires du film, lorsqu'il y a communication, circulation entre les différents niveaux. Par exemple lorsque la musique non-diégétique de fosse (41) reprend les thèmes que l'on entend dans la musique diégétique d'écran (42), ou qu'elle étoffe orchestralement la musique diégétique (scènes de comédie musicale où un personnage qui joue du piano est accompagné d'un orchestre invisible). Ou bien lorsqu'il y a recherche d'un relatif continuum acoustique entre les éléments sonores, paroles, bruits, musique [...].

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

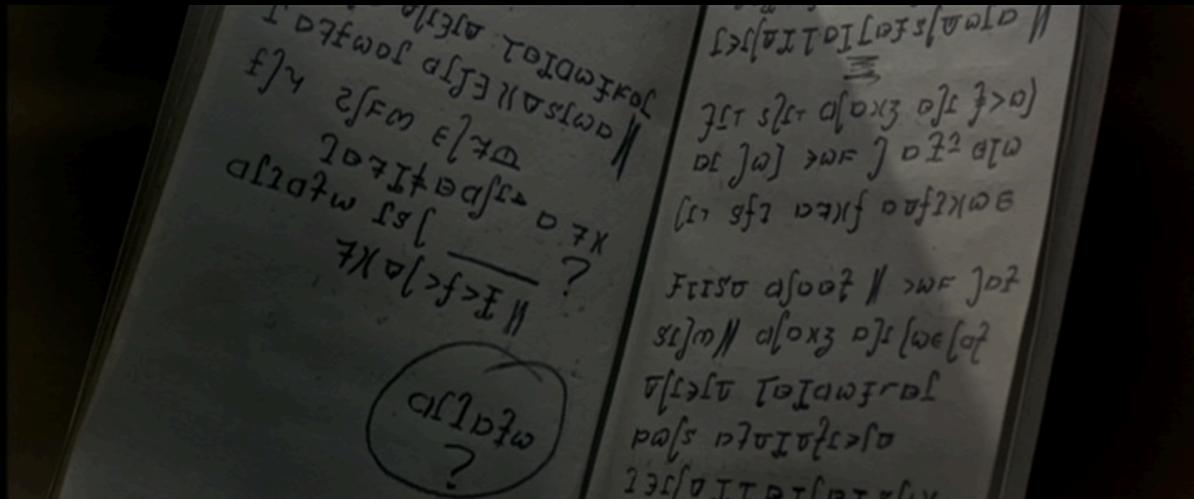


III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



My Fair Lady (George Cukor, 1964)

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



My Fair Lady (George Cukor, 1964)

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



My Fair Lady (George Cukor, 1964)

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



My Fair Lady (George Cukor, 1964)

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



- Qu'est-ce qu'on entend ?
- Ses battements de cœur !

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



Vincente Minnelli, *On a Clear Day You Can See Forever* (1970)

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

Alain Masson, *Comédie Musicale*, Paris, Stock, coll. « Poche Cinéma », 1981.

La notion de « seuil », dans le cinéma de comédie musicale, désigne l'articulation entre une séquence orchestrée par la parole parlée et un moment musical chanté et chorégraphié.

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

Tom Gunning, « Cinéma des attractions et modernité », *Cinémathèque* n°5, p. 132 :

L'attraction est un « élément qui surgit, attire l'attention, puis disparaît sans développer de trajectoire narrative ni d'univers diégétique cohérent » ou, plus encore, l'« état de toute narration lorsque celle-ci se met à persister sur une image, insister sur une figure ou sur un geste, agrandir un élément, magnifier un trait, répéter une action ou en dérégler une suite [...], lorsque le plaisir du spectateur est dévié du principe de développement de la narration].

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, CNRS Editions, Paris, 2008, p. 132 :

Gaudreault décrit la « contradiction apparente entre attraction et narration [comme] résurgence de ce que l'on pourrait considérer comme la *contradiction essentielle du cinéma* en tant que dispositif, cette contradiction inéluctable qui tenaille le cinématographe, constamment déchiré entre le *ponctuel* et le *vectériel*. Le ponctuel, c'est l'attraction, qui est inévitablement et constamment remise en question par la contamination de la vectorisation «narrationnelle», par le rabattement du vectériel sur le ponctuel ».

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



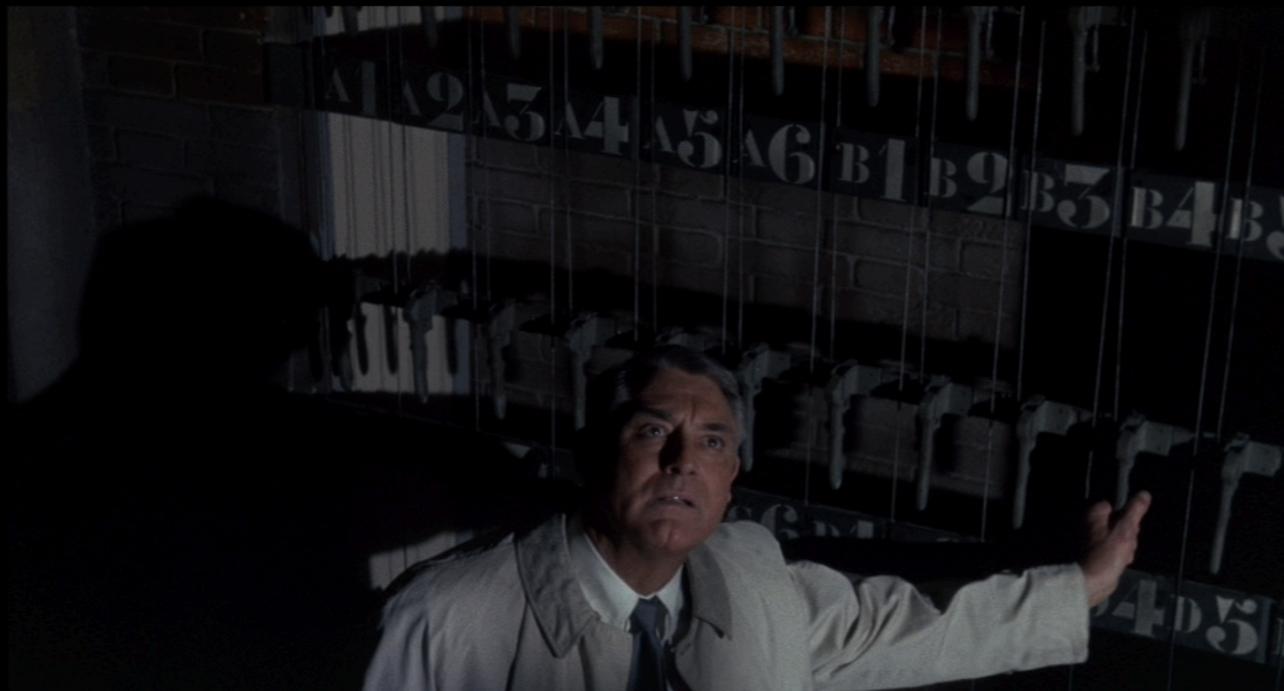
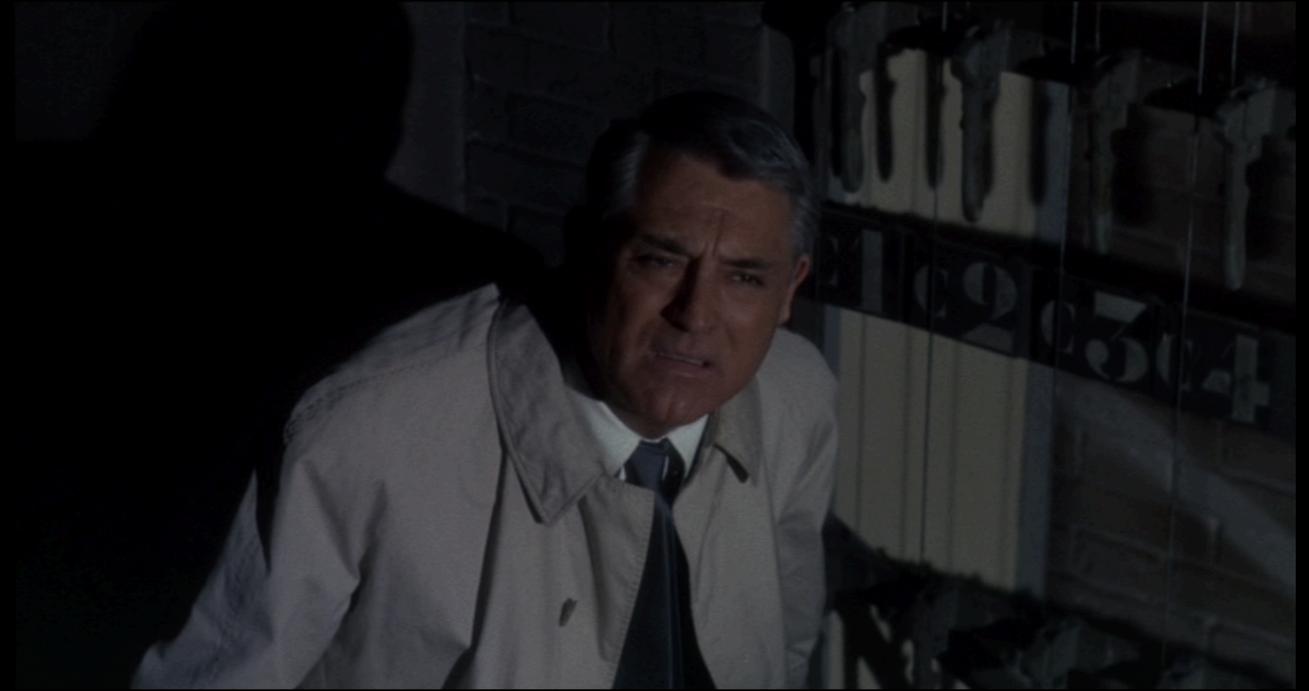
Stanley Donen, *Funny Face* (1956)

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



Stanley Donen, *Funny Face* (1956)

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION



Stanley Donen, *Funny Face* (1956)

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 24 :

Le *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1694, donne pour le verbe *escouter* : « oüir avec attention, prester l'oreille pour oüir ». Mais, étrangement, le substantif *escoute* ne désigne pas la simple et neutre action correspondant à ce verbe ; il signifie (je souligne) : « Lieu d'où l'on escoute *sans estre veu* ». L'écoute, dans son histoire française tout au moins, aura donc d'abord désigné les postes et avant-postes où se cacher pour capter ce qui se dit.

III. LEÇONS D'ÉLOCUTION

Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 26 :

Sur écoute : on le dit en français, et en deux mots, de quelqu'un – politicien, criminel, journaliste indésirable ou trop fouineur – qu'il s'agit de surveiller, d'épier, bref, de *mettre* ou de *placer sur écoute*.

Mais, en un mot cette fois, la *surécoute* pourrait s'entendre comme une intensification de l'écoute, comme sa forme hyperbolique, portée à incandescence, à sa pointe la plus extrême et la plus active. Bref, la *surécoute* comme un synonyme forgé pour l'hyperesthésie auditive [que Freud définit comme une « sensibilité excessive aux bruits, symptôme qui s'explique certainement par l'intime relation innée entre les impressions auditives et l'effroi »], c'est-à-dire comme une sorte de superécoute superlative.