



HAL
open science

Mise en scène sonore et montage son

Jean-Michel Denizart

► **To cite this version:**

Jean-Michel Denizart. Mise en scène sonore et montage son . La mise en scène dans tous ses états, Presses Universitaires de Perpignan, 2017, La mise en scène dans tous ses états, 978-2-35412-271-3. <hal-01673034>

HAL Id: hal-01673034

<https://hal.science/hal-01673034v1>

Submitted on 28 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Mise en scène sonore et montage son¹

Denizart Jean-Michel

Introduction : des origines théâtrales de la mise en scène à son actuelle conception cinématographique²

Si l'expression « metteur en scène » daterait en français de 1820, il faudra attendre la fin de XIXe siècle pour que l'on reconnaisse André Antoine, fondateur du Théâtre-Libre en 1887, comme le « premier metteur en scène moderne ». Face à la complexité croissante des techniques (notamment celles d'éclairage), l'influence du mouvement naturaliste et la désuétude des conventions du théâtre classique, la mise en scène – qui était autrefois l'apanage du régisseur ou du comédien principal –, devint à cette époque une tâche à part entière et pour certains susceptible, de par la valorisation de moyens d'expression spécifiques, d'affranchir au moins partiellement l'art théâtral de son carcan littéraire.

Dans son acception la plus étroite, la mise en scène désigne ainsi l'activité qui consiste dans la coordination des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique : décoration, éclairage, musique et jeu des acteurs. Soit un ensemble de moyens matériels qui selon Constantin Stanislavski – fondateur du Théâtre d'art de Moscou en 1898, onze ans après Antoine – doivent permettre au metteur en scène de « faciliter à l'acteur son travail de concentration sur scène, [...] d'exciter sa mémoire affective »³, mais aussi (nous nous référons cette fois-ci à l'appel à communication duquel est issu le présent article) de « rendre matériellement le sens profond du texte dramatique ». Alors que durant la période classique, chaque comédien allait de sa contribution personnelle (diction, jeu, costume, etc.) selon des conventions extrêmement strictes, le metteur scène, qui est né d'une volonté d'unifier les performances, a dû apprendre à mettre en espace, à mettre en geste, puis, peu à peu, à interpréter le texte : l'histoire de la mise en scène de théâtre est finalement celle d'« une augmentation constante de la fonction du metteur en scène »⁴. Une augmentation ou du moins une fluctuation, que l'on retrouve également dans le pendant cinématographique de ladite fonction.

¹ Travail de recherche bénéficiant du soutien financier du Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur.

² Pour plus d'informations sur la notion de « mise en scène », nous renvoyons aux ouvrages intitulés « La mise en scène » (2000) et « Le Cinéma et la mise en scène » (2010), de Jacques Aumont, à qui cette introduction doit beaucoup.

³ Constantin Stanislavsky. *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier. p. 186.

⁴ Jacques Aumont. *Le cinéma et la mise en scène*. p. 136.

D'abord issue de celle du théâtre, la notion de mise en scène au cinéma a, au fur et à mesure de l'émancipation du septième art, épousé différents desseins, allant d'un profond désir de maîtrise et de respect du texte, jusqu'à l'ambition de « recréer le monde à partir de ce qu'il est »⁵, en passant par la volonté démiurgique de conférer au metteur en scène le statut de créateur, pour finalement faire l'objet d'une certaine forme d'amalgame avec l'activité globale de réalisation⁶. Si, en dépit de la prophétisation d'André S. Labarthe qui en 1967 dans « Les Cahiers du cinéma » annonçait sa disparition, la notion de mise en scène cinématographique a néanmoins perduré au fil des âges, c'est au prix, comme nous venons de le voir, de perpétuelles évolutions, voire de profonds compromis ; car aujourd'hui, elle s'est « raréfiée en tant que gestion des scènes », pour ne conserver que le « geste d'écriture »⁷ :

La mise en scène est donc, ni plus ni moins, cet outil qui permet de construire, à partir d'éléments du monde [...] la présentation convaincante d'une *histoire*, qui nous permet de la recevoir avec *plaisir*, de la comprendre, et de lui assigner un statut ontologique bien particulier (celui de la *feintise ludique* [en référence à Jean-Marie Schaeffer], ou fiction)⁸. (nous soulignons)

La mise en scène cinématographique comme opérateur de mise en phase

La définition d'Aumont présente la mise en scène cinématographique comme l'outil permettant d'élaborer un texte suffisamment cohérent pour que le spectateur puisse être à même de le reconstruire en tant qu'histoire fictionnelle – ou, pour le dire en termes sémio-pragmatiques, pour que le spectateur puisse être à même de « fictionnaliser »⁹. Dans cette acception, les termes « histoire » et « feintise ludique », mettent particulièrement l'accent sur deux processus fondamentaux nécessaires à toute production fictionnalisante :

- au niveau discursif, la construction d'un récit, d'une *histoire* : ou processus de *narration*.
- au niveau énonciatif, la construction d'un énonciateur qui *feint*¹⁰ de faire des assertions, mais sans intention de tromper et auquel il est interdit de poser des questions, en termes d'identité, de faire et de vérité : ou processus de *fictivisation de l'énonciation*.

⁵ Michel Mourlet, *La mise en scène comme langage*. p. 35.

⁶ Dans le langage courant, les deux termes sont devenus presque totalement interchangeables : on parle aussi bien de réalisation que de mise en scène ou de réalisateur que de metteur en scène.

⁷ Jacques Aumont. *Le cinéma et la mise en scène*. p. 193.

⁸ *Ibid.* pp. 175-176.

⁹ Roger Odin. *De la fiction*.

¹⁰ Sur la notion de « feintise », Roger Odin et Jean-Marie Schaeffer renvoient tous deux à John R. Searle et son ouvrage « *Expression and Meaning* » (1979).

Toutefois, au-delà du « plaisir » ou du désir que peut susciter un récit, la « fictionnalisation » c'est aussi, sur le plan affectif, la construction du texte, de telle sorte que le spectateur puisse « vibrer au rythme des événements racontés »¹¹ – ou processus de *mise en phase*. Or la mise en scène cinématographique – et c'est ce que nous proposons d'ajouter à la définition d'Aumont – pourrait également être décrite en ces termes, c'est-à-dire comme opérateur de « mise en phase ».

La mise en phase est une modalité de participation affective au film qui nécessite que le spectateur « reverse le travail de l'ensemble des paramètres filmiques au service du récit »¹² ; ce qui implique par conséquent que l'instance énonciatrice mobilise ces paramètres au profit de la narration, et ce, de telle façon que « les relations créées entre le spectateur et le signifiant filmique (les relations filmiques) soient construites comme homologues aux relations existant entre les éléments de la diégèse qui sont parties prenantes dans le déroulement de l'histoire (les relations diégétiques) »¹³. En marge de son intervention sur les plans discursifs et énonciatifs, la mise en scène, comme opérateur de mise en phase, deviendrait alors la manifestation de l'opiniâtreté dont doit faire preuve le metteur en scène pour – selon la formule de Jean-Pierre Jeunet¹⁴ – « ramener la créativité des chefs de poste au film, quand ça déborde », c'est-à-dire veiller à ce que l'ensemble des moyens d'expression, dont chaque membre de l'équipe est garant, soit inféodé au récit et en épouse mimétiquement la trame.

Parmi cet ensemble de moyens dont dispose la mise en scène cinématographique pour tenter, *in fine*, de conduire le spectateur à vibrer au rythme des événements fictifs racontés, certains sont particulièrement spécifiques au langage filmique : le cadrage, le plan, le montage image ou bien le travail sur le son. Dans le cadre de cet article, c'est ce dernier élément qui concentrera dorénavant notre attention. Plus précisément encore, nous nous intéresserons à l'un des acteurs de la chaîne de postproduction audiovisuelle, le monteur son, qui intervient généralement après le montage image et dont le principal objectif pourrait être décrit, de manière extrêmement synthétique, comme « l'habillage sonore » du film. Il s'agira ici de déterminer comment le monteur son, à travers ses habitudes de travail et dans son activité de collaboration avec le réalisateur et d'interprétation de ses intentions, participe de ce que certains appellent la « mise en scène sonore » d'un film. Pour ce faire, loin de prétendre à une quelconque définition exhaustive de comment peut se matérialiser la mise en scène des sons,

¹¹ Roger Odin. *De la fiction*. p. 39.

¹² *Ibid.* p. 42.

¹³ *Ibid.* p. 44.

¹⁴ Expression rapportée par le monteur son Selim Azzazi lors d'un entretien mené par Rémi Adjiman le 06.04.12.

nous choisirons de nous appuyer plus particulièrement sur les possibilités que confèrent ambiance¹⁵ et hors-champ sonores.

De la mise en scène sonore

La notion de « mise en scène sonore » ou de « mise en scène des sons », sans qu'elle n'ait jamais été un objet de préoccupation central, se retrouve dans le discours de plusieurs théoriciens du cinéma – de Thierry Millet à Claude Bailblé en passant par Daniel Deshays¹⁶, pour ne citer que ces quelques auteurs –, mais aussi dans celui des techniciens eux-mêmes. Nous pensons à Antoine Bailly¹⁷ qui, à l'époque où il n'était encore un qu' « un jeune voulant travailler dans le cinéma »¹⁸, exprimait dans son mémoire de fin d'études sa propre conception de la mise en scène sonore comme une opération d'écriture qu'il s'agit de penser comme « organisatrice de hasards [et] créatrice de connexions »¹⁹. Toutefois, l'ouvrage s'attarde davantage à décrire la posture improvisatrice (ou « jazz ») que l'auteur propose d'adopter au moment de mettre en scène des sons, plutôt que la notion de mise en scène sonore elle-même, qui demeure par conséquent assez floue.

Pour reprendre cette fois-ci les propos plus éclairants du monteur son Selim Azzazi (récompensé en 2010 par le César du meilleur son pour « Le concert », de Radu Mihaileanu), la mise en scène sonore pourrait être dépeinte comme l'action qui consiste à « construire la bande-son autour des instants pivots de la narration »²⁰. C'est-à-dire à percevoir et analyser les différentes phases syntagmatiques qui structurent le récit – telles qu'elles apparaissent en sortie de montage image – pour ensuite concourir (selon les termes d'Aumont) à rendre l'histoire suffisamment convaincante, plaisante, compréhensible, reconnaissable en tant que feintise et – nous rajouterons – propice à la mise en phase. En d'autres termes, mettre en scène des sons consiste pour le monteur son à prolonger, souligner, voire initier, par l'intermédiaire des éléments qu'il choisit de faire figurer sur la bande sonore, certains des processus indispensables

¹⁵ L'ambiance sonore se laisse décrire comme un « son enregistré lors d'un tournage (on parle souvent alors de son seul) ou reconstitué à partir de sonothèques ou d'enregistrements postérieurs au tournage, qui est censé reproduire au mieux le fond sonore – réel ou supposé – d'une scène » (définition extraite du dictionnaire encyclopédique du son, 2012, p. 24).

¹⁶ Daniel Deshays qui avant d'être théoricien est également ingénieur du son et compositeur.

¹⁷ Diplômé de la Fémis en 2008, Antoine Bailly a exercé sur de nombreux films en tant que perchman, monteur son et mixeur.

¹⁸ Antoine Bailly. *Une certaine Idée de l'Instant sur la mise en scène Sonore : Ou le Chaos Sonore Originel*. p. 28.

¹⁹ *Ibid.* p. 4.

²⁰ Extrait de l'entretien mené par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12.

pour que le spectateur, si le contexte de visionnage converge également dans cette direction²¹, puisse parvenir à lire le film qui lui est proposé *en tant que fiction*.

Lieu des possibles narratifs

Voir un film comme une fiction nécessite pour le spectateur la mise en œuvre d'un processus dont nous n'avons pas encore parlé dans la mesure où il est un présupposé de la narration²² : la diégétisation, soit la construction d'un monde. Le concept de « diégèse », avant d'être popularisé par Gérard Genette²³ en narratologie littéraire, a été introduit dans le vocabulaire de la filmologie par Étienne Souriau qui en donne la définition suivante : « tout ce qui appartient, dans l'intelligibilité [...] à l'histoire racontée, au monde supposé ou présupposé par la fiction du film »²⁴. Ainsi, l'univers fictionnel est le fruit d'un travail cognitif qui se fonde sur « la potentialité narrative que je reconnais à un espace », ou plus largement sur ma faculté à considérer celui-ci comme « habitable », par un personnage ou par moi même²⁵.

Si face à l'œuvre en devenir²⁶, telle qu'elle est proposée à l'issue du montage image, il est aisé de voir « un monde en lieu et place d'images sur un écran »²⁷, à cet instant de la post-production, il est plus difficile de saisir la manifestation sonore de l'espace diégétique dont la majeure partie reste, quant à elle, encore à construire²⁸. Et c'est là, un enjeu fondamental de la mise en scène sonore, dont l'un des objectifs est de faire naître chez le spectateur « le sentiment d'être face à un espace dans lequel il pourrait avoir sa place »²⁹ ou de le renseigner sur certains

²¹ Si les données filmiques ne sont évidemment que de peu de poids face au contexte, dans le cadre d'une projection cinématographique, bon nombre d'opérations sont déployées par le dispositif lui-même ainsi que par certains objets précédant le visionnage pour tenter de maîtriser les processus d'engagement et de contextualisation du spectateur.

²² Comme le souligne Alain Boillat, l'antériorité de la diégèse sur le récit est « théorique, mais courante dans les analyses sémantiques issues d'une approche « constructiviste » (2001 : 133).

²³ Dans « Figures III » (1972), Genette dit emprunter le concept de diégèse aux théoriciens du récit cinématographique (p. 72, note de bas de page 1) sans précisément se référer à Souriau, qui doit lui-même cette notion à Aristote et Platon. Pour plus de précisions sur le fil historiographique des différents emplois et acceptions du terme « diégèse », se référer à Alain Boillat : « La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, vol. 19, n° 2-3, 2009.

²⁴ Étienne Souriau (dir). *L'univers filmique*. p. 7.

²⁵ Roger Odin. *De la fiction*. p. 22.

²⁶ L'expression « œuvre en devenir » permet ici une double allusion. Elle fait d'abord référence au fait que le film en sortie de montage image reste une œuvre inachevée, et que même une fois mixé, conformément à la « sociologie des œuvres » de Jean-Pierre Esquenazi (2007), il ne pourra prétendre au statut d'œuvre qu'une fois déclaré en tant que tel.

²⁷ Roger Odin. *De la fiction*. p 19.

²⁸ « Il serait [...] naturel de penser que tous [les] sons ont été enregistrés par le preneur de son pendant le tournage. Or, en règle générale, les microphones utilisés sont dirigés de telle façon qu'ils ne retiennent pas les bruits d'ambiance. Le but du preneur de son est d'enregistrer l'acteur et lui seul, à tout prix » (Philippe Le Guern. *Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons*).

²⁹ Roger Odin. *De la fiction*. p 23.

aspects du monde qui s'offre à lui. Un domaine dans lequel – bien plus encore que l'image – la matière sonore, par définition, excelle :

Beaucoup plus que la vue qui est un sens qui distancie le décor, l'ouïe est vraiment le sens par lequel est ressentie la plongée corporelle dans le milieu ambiant. [...] Le corps producteur et récepteur de sons nous situe comme membre à part entière de notre environnement [...] Le son, de nature ubiquitaire, se diffuse comme un enveloppement, même si nous en localisons les sources.

L'écoute donne la mesure de l'échelle d'un paysage ou d'un environnement, à la fois au plan physique (immersion, adaptation, sécurité) et au plan psychologique (sentiment de familiarité, de confort, d'habitude, de malaise ou d'agressivité) Plus globalement, le son est une signature des qualités de l'espace environnemental³⁰.

Dans la perspective filmique, le son participe ainsi – de par sa valeur informative – à la cohérence globale de la diégèse, de sa vraisemblance, et par conséquent de son « apparente autonomie »³¹ qui, avec l'effet du dispositif et les propriétés intrinsèquement enveloppantes de la matière sonore, favorisent l'immersion du spectateur, c'est-à-dire cette forme de régression narcissique « caractérisée par une perte de la conscience de ce qui sépare le corps de l'environnement »³². C'est pourquoi il est d'usage de « meubler »³³ l'univers filmique, en émaillant la bande-son d'indications relatives à son organisation, notamment spatiale. Plus précisément, il s'agit pour le monteur son de contribuer « à la construction des décors, d'habiller les lieux, de matérialiser le volume et la nature des espaces [...] »³⁴ et ce, principalement aujourd'hui grâce à une catégorie de sons autrefois confondue dans la masse indifférenciée des bruits : les ambiances sonores.

En effet, Claude Bailblé nous rappelle qu'aux débuts du cinéma parlant « il n'y a pas de sons d'ambiances [...] il n'y a que des effets, c'est-à-dire des images précisées de bruits de pas, de frottements, de cloche, de coucous »³⁵. Ainsi, avec l'amélioration du rapport signal/bruit, l'accroissement de la dynamique et du spectre audio de restitution dans les salles de cinéma, le multicanal, puis plus tard « avec le numérique et la spatialisation (en 5.1), la mise en scène du

³⁰ Henry Torgue. *Le sonore, l'imaginaire et la ville. De la fabrique artistique aux ambiances urbaines*. pp. 125-126

³¹ Alain Boillat. *La fiction au cinéma*. p. 147

³² *Ibid.* p. 36.

³³ En référence à l'expression d'Umberto Eco reprise par Alain Boillat.

³⁴ Rémi Adjiman. « Sémiotique des sons et cognition située (l'indexation des sons d'une sonothèque, pour un usage audiovisuel) » dans *Les sens du son (pour une approche culturelle du sonore)* sous la direction de François Bordrie, Jean-François Bordon et Gérard Chandès. Limoges. p. 52.

³⁵ Claude Bailblé. *L'histoire du cinéma sonore est-elle seulement technique ?*

sonore a connu un nouveau développement : l'immersion auditive englobante et les effets dynamiques spectaculaires »³⁶.

La mise en scène sonore est donc une opération qui, à son niveau fondamental et malgré la raréfaction de la mise en scène cinématographique en tant que « gestion des scènes » donne encore la part belle à une notion demeurée centrale chez sa lointaine cousine théâtrale : celle de « lieu ». De plus, et c'est ce que nous allons voir (un peu plus bas), il s'agit d'un exercice qui confère au monteur son une certaine liberté de jeu :

Tout son est issu d'un événement en train d'avoir lieu, des objets mouvants qui confrontent énergies et masses à des volumes, en produisant du sens. Il faut considérer chacune de ces variables comme un élément de jeu. Il existe une grande liberté de mise en scène de ces éléments, tout au moins on peut s'attacher à ce qu'ils apportent de sens ou de forme dans la constitution d'un univers filmique. [...] C'est par chaque son que naît le récit³⁷.

Et c'est bien de cela, dont il est question pour le monteur son : faire naître le récit, ou du moins, à cette étape du montage son, s'associer, tel un « décorateur du son »³⁸, à l'édification d'un lieu des possibles narratifs par l'intermédiaire de la mise en espace de sons (et plus particulièrement d'ambiances). Des sons, intrinsèquement polysémiques, qu'il choisira d'exhiber à l'aune de ce qu'ils sont susceptibles d'apporter à un spectateur qui, dans une perspective diégétisante, tentera de (re)construire le théâtre de potentielles envolées dramatiques.

Imaginons une séquence se déroulant dans un appartement. Les éléments présents à l'image vont rapidement imposer un « cadre sémantique » au monteur son qui va alors ausculter – au sein de sa sonothèque personnelle ou de sonothèques commerciales – différentes ambiances décrites comme se rapportant à des intérieurs d'appartement. L'occasion pour lui de « déterminer en quoi il existe une correspondance entre l'environnement visualisé et les sons qu'il écoute »³⁹, mais aussi de présager de ce que ces sons pourront apporter de cohérence à l'univers suggéré par l'image. S'il s'agit, par exemple, d'un bel appartement de type haussmannien, les choix du monteur son pourront alors se porter sur des ambiances capables de rendre l'ampleur de l'espace signifié et de restituer l'acoustique particulière induite par les réflexions du parquet que laissent entrevoir certains plans.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Daniel Deshays. *Entendre le cinéma*. p. 98

³⁸ Extrait de l'entretien réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12.

³⁹ Rémi Adjiman. « Sémiotique des sons et cognition située (l'indexation des sons d'une sonothèque, pour un usage audiovisuel) » dans *Les sens du son (pour une approche culturelle du sonore)* sous la direction de François Bordrie, Jean-François Bordon et Gérard Chandès. Limoges. p. 56.

Un travail, donc, de « mise en relation [mais] qui doit également prendre en compte les possibilités offertes par le hors champ »⁴⁰. Ainsi, notre décorateur du son – s’il n’a pas reçu de directives particulières et sous réserve que ces propositions soient acceptées pendant l’étape finale du mixage – aura toute liberté pour ponctuer sa copie d’une faible rumeur de circulation qui aurait été absorbée par le double vitrage ou de bruits de pas provenant du couloir et au demeurant très feutrés, car on ne saurait oublier que dans le 16^e arrondissement de Paris, « les voisins sont polis [et qu’] ils montent les escaliers sur des tapis »⁴¹. Afin de noircir légèrement le tableau, le monteur son peut également envisager de figurer les interminables aboiements de l’agaçant pékinois de la voisine de palier, ou bien encore les cours de piano de Marie-Mélie, la cinquième de la famille du dessous qui n’arrivera probablement jamais à exécuter ses gammes correctement⁴². Autant d’éléments de mise en scène sonore qui, au-delà de l’espace qu’ils matérialisent, nourrissent l’imaginaire du spectateur aussi bien qu’ils s’inspirent de représentations préexistantes et collectivement partagées au sujet des intérieurs haussmannien. Des représentations qui viendront ensuite faciliter le travail cognitif de reconstruction d’un univers filmique aux connotations « bourgeoises », voire quasi prototypiques d’une certaine condition sociale parisienne.

Toutefois, quand nous parlons de liberté de jeu, il faut s’attacher à nuancer quelque peu notre propos, car en marge du niveau fondamental de mise en scène que nous venons de brosser, la mise en scène sonore peut élégamment trouver sa justification au sein même de la narration et obéir ainsi au principe de mise en phase que nous évoquions un peu plus tôt. C’est alors que s’installe, comme le décrit la monteuse son Valérie Deloof (*Dheepan, Enter The Void, Irréversible*), une forme « d’aller-retour entre ce que le son *peut* permettre de raconter, tout en s’inscrivant dans une certaine vraisemblance, et ce que la scène *doit* raconter »⁴³.

Ambiance narrative et mise en phase

Pour rester dans la thématique des intérieurs d’appartement, prenons cette fois-ci un exemple issu d’une précédente communication :

Imaginons [...] dans leur appartement respectif avec fenêtre ouverte sur la ville, deux protagonistes radicalement opposés : le premier à la fois épanoui et très extraverti, puis

⁴⁰ *Ibid.* p. 57.

⁴¹ Extrait de l’entretien que nous avons pu mener avec Vincent Montroulet le 08.07.2015.

⁴² Divers exemples également inspirés de l’entretien compréhensif que nous avons pu mener avec Vincent Montroulet le 08.07.2015.

⁴³ Extrait de l’entretien que nous avons pu mener avec Valérie Deloof le 10.07.2015.

le second, dépressif et renfermé sur lui même⁴⁴. Une intention de réalisation pourrait être, en ce que cela constitue un enjeu narratif important, de souligner les intériorités dichotomiques des personnages à l'aide de l'environnement sonore hors champs. Le réalisateur pourrait ainsi transmettre au monteur sa volonté d'exprimer une forme de « rupture » entre les ambiances qui devront caractériser le cadre de vie des personnages ainsi que leur état psychologique, ceci en plaçant le premier dans un milieu « apaisant », « joyeux », « vivant », et le second dans une atmosphère très « urbaine », « oppressante », « sans vie »⁴⁵.

Dans la séquence décrite ci-dessus, il n'est plus uniquement question de restreindre le champ des possibles que confère le hors-champs, en s'interrogeant sur la vraisemblance des informations que l'on souhaite y faire figurer ou sur la cohérence que ces dernières peuvent apporter au cadre de vie des personnages, mais d'instaurer une relation de mimétisme entre leur état psychologique (les relations diégétiques) et l'environnement sonore qui est donné à entendre au spectateur (les relations filmiques). Ce type d'homologie, quand il est poussé à son paroxysme, peut d'ailleurs parfaitement aller à l'encontre de toute forme de « réalisme », faire vaciller l'univers filmique et même – dans les cas les plus extrêmes – ébranler les habitudes interprétatives du spectateur, jusqu'à prendre le risque qu'il ne « sanctionne son expérience cinématographique par la manifestation d'une certaine frustration (ou pour les moins téméraires, d'un ennui profond) »⁴⁶. Ce qui est parfois le cas chez le cinéaste David Lynch, car « pénétrer dans [*Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ou *Inland Empire* (2006)], c'est aussi composer avec l'intériorité à la fois débordante et contagieuse de protagonistes dont l'environnement n'a parfois que pour seule vocation d'assurer la continuité de leurs états de conscience »⁴⁷.

Pour en revenir à notre exemple, beaucoup plus conventionnel, le travail de mise en scène sonore du monteur son consiste donc à disséminer dans l'espace censé provenir de la fenêtre (illusion que quelques traitements acoustiques suffiront à opérer), différentes manifestations sonores susceptibles d'une part, de signifier la ville et, d'autre part de plonger le spectateur dans une atmosphère qui tend à retranscrire l'intériorité des personnages. Afin de suggérer « la quiétude », « la joie » et « le vivant », le monteur son pourra, à la croisée des deux impératifs qui, à cet instant, dictent sa démarche, opérationnaliser l'intention du réalisateur par

⁴⁴ Cet exemple s'inspire d'un téléfilm produit par France Télévision, sur lequel a pu travailler le monteur son Cyprien Vidal et dont il a pu nous faire part lors d'un entretien réalisé le 5.05.15.

⁴⁵ Rémi Adjiman et Jean-Michel Denizart. « Pour une sémiotique située : Variations sur le thème des intentions d'écoute portées sur les ambiances sonores ». *Applied semiotics / Sémiotique appliquée*.

⁴⁶ Jean-Michel Denizart. « La marge de manœuvre interprétative chez le cinéaste David Lynch : de *Lost Highway* à *Inland Empire* ». *Les chantiers de la création* 7.

⁴⁷ *Ibid.*

l'intermédiaire d'ambiances laissant entendre les manifestations des passants (voix, rires, bruits de pas), des cris d'enfants au loin, des oiseaux, une légère rumeur de trafic, etc. À l'inverse et afin d'instiller chez l'auditeur un sentiment d'oppression, il pourra jouer les marques d'une urbanité la plus exacerbée, à travers des éléments beaucoup plus denses et présents (trafic important, vrombissements de moteurs et de grosses cylindrées), ponctués d'émergences plus stridentes (klaxons, crissements de pneus, scooters, etc.). Des intentions que le mixage pourra par la suite plus ou moins appuyer, afin que les tourments ou au contraire l'extrême sérénité qui traversent les deux protagonistes trouvent respectivement leur pareil dans l'agression ou l'harmonie sonore qu'arbore successivement la bande son du film : ce qui est le propre, de la mise en phase.

Conclusion

Pour conclure, nous souhaiterions simplement rappeler au lecteur que les différents exemples de mise en scène sonore que nous avons abordés, s'ils illustrent comment il est possible, par l'intermédiaire du son, de concourir à la mise en œuvre par le spectateur de certains des processus indispensables à la production fictionnalisante, ne sont en rien exhaustifs des moyens par lesquels la mise en scène des sons peut y parvenir. D'ailleurs, même si nous l'avions souhaité, il aurait probablement été impossible de parvenir à une telle exhaustivité, car – et c'est ce que déplorent des auteurs comme Daniel Deshays et Claude Bailblé qui en ont fait leur chemin de croix – malgré de nombreuses innovations techniques, une imagination auditive des cinéastes toujours plus sollicitée, « la question de l'invention artistique, et plus particulièrement celle des nouveaux rapports image-son »⁴⁸ semble, quant à elle, demeurer intacte. Ainsi, la mise en scène sonore (et plus spécifiquement en ce qui nous concerne, les modalités de participation du monteur son) semblent rester, encore en grande partie, à inventer.

Bibliographie

Adjiman, Rémi. « Sémiotique des sons et cognition située (l'indexation des sons d'une sonothèque, pour un usage audiovisuel) » dans *Les sens du son (pour une approche culturelle du sonore)* sous la direction de François Bordrie, Jean-François Bordon et Gérard Chandès. Limoges : Solilang, 2015. 49- 64.

⁴⁸ Claude Bailblé. *L'histoire du cinéma sonore est-elle seulement technique ?*

Adjiman, Rémi et Denizart, Jean-Michel. « Pour une sémiotique située : Variations sur le thème des intentions d'écoute portées sur les ambiances sonores ». *Applied semiotics / Sémiotique appliquée* (à paraître).

Aumont, Jacques. *La mise en scène*. Bruxelles : De Boeck, 2000.

Aumont, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène* (2006). Paris : Armand Colin, 2010.

Bailblé, Claude. *L'histoire du cinéma sonore est-elle seulement technique ?* 2010. Consulté le 17 juin 2014. URL : <http://www.cinematheque.fr/video/67.html>.

Bailly, Antoine. *Une certaine Idée de l'Instant sur la mise en scène Sonore : Ou le Chaos Sonore Originel*. Saarbrücken : Editions universitaires européennes, 2013.

Boillat, Alain. *La fiction au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2001.

Boillat, Alain. « La "diégèse" dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept ». *Cinemas: Revue d'études cinématographiques* 2-3 (2009) : 217-245.

De Nanteuil, Pierre-Louis (2008). *Dictionnaire encyclopédique du son*. Paris : Dunod, 2012.

Denizart, Jean-Michel. « La marge de manœuvre interprétative chez le cinéaste David Lynch : de *Lost Highway* à *Inland Empire* ». *Les chantiers de la création* 7 (2014) : <http://lcc.revues.org/653>.

Deshays, Daniel. *Entendre le cinéma*. Paris : Klincksieck, 2010.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Le Guern, Philippe. « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons ». *Le Volume* 3 (2004) : <http://volume.revues.org/2172?lang=fr>.

Millet, Thierry. *Bruit et cinéma*. Aix-en-Provence : PUP, 2007.

Mourlet, Michel. *La mise en scène comme langage*. Paris : H. Veyrier, 1987.

Odin, Roger. *De la fiction*. Paris : De Boeck, 2000.

Searle, John R. (1979). *Expression and Meaning*, Cambridge (Massachusetts): Cambridge University Press ; trad. française par Joëlle Proust. *Sens et expression : étude de théories des actes de langage*. Paris : Éditions de Minuit, 1982.

Souriau, Étienne (dir.). *L'univers filmique*. Paris : Flammarion, 1953.

Stanislavsky, Constantin. *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier. Paris : Payot, 1990.

Torgue, Henry. *Le sonore, l'imaginaire et la ville. De la fabrique artistique aux ambiances urbaines*. Paris : L'Harmattan, 2012.