



HAL
open science

Au centre du processus de création du monteur son

Rémi Adjiman, Jean-Michel Denizart

► **To cite this version:**

Rémi Adjiman, Jean-Michel Denizart. Au centre du processus de création du monteur son. XXIe Congrès de la SFSIC : Création, créativité et médiations, Jun 2018, Paris, France. hal-01965294

HAL Id: hal-01965294

<https://hal.science/hal-01965294>

Submitted on 8 Jan 2019

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.

Titre : Au centre du processus de création du monteur son
Title: At the center of the sound editor's creation process

Rémi Adjiman, Maître de conférences en SIC
Jean-Michel Denizart, Maître de conférences en SIC

Laboratoire Perception, Représentations, Image, Son, Musique (PRISM)
FRE n°2006 – Aix-Marseille Université/CNRS

remi.adjiman@univ-amu.fr
jean-michel.denizart@univ-amu.fr

Mots-clefs : monteur son, cinéma, création, sonothèque ;

Keywords: sound editor, cinema, creation, sound library;

Résumé : Depuis l'origine du cinéma parlant et l'avènement du sonore, une question récurrente s'intéresse aux rapports qu'entretiennent les images et les sons. Différents théoriciens et/ou praticiens posent qu'une des principales perspectives permettant un usage créatif du son est que ce dernier ne soit pas redondant vis-à-vis de la bande-image. Aujourd'hui, c'est principalement le monteur son qui, au sein de la chaîne de création cinématographique, travaille ce rapport image-son. Or, on constate que malgré les multiples possibilités offertes par l'environnement de travail actuel du monteur, « la question de l'invention artistique et, plus particulièrement, celle des nouveaux rapports image-son » (Bailblé, 2010), semble demeurer intacte. En effet, rares sont les productions cinématographiques où le son parvient à pleinement s'affranchir des contingences de l'image. C'est pourquoi, afin de mieux comprendre un tel phénomène, cet article propose d'approcher au centre du processus de création du monteur son.

Abstract: Since the beginning of talking movies and the first arrival of sound, the interaction between images and sound has become a recurring issue. Various theorists and / or practitioners present a main perspective allowing a creative use of the sound where the latter is not redundant regarding the image. These days, within the cinematographic creation line, it is especially the sound editor who works on this image-sound connection. Yet, despite the many possibilities offered by the current work environment of the editor, "the question of artistic invention, and particularly, of new image-sound interaction" (Bailblé, 2010), seems to remain intact. Indeed, cinematographic productions where sound manages to free itself from the contingencies of the image are still scarce. Therefore, to better understand such a phenomenon, this article offers an approach at the center of the sound editor's creation process.

Au centre du processus de création du monteur son

Rémi Adjiman et Jean-Michel Denizart

Introduction

Depuis l'origine du cinéma parlant et l'avènement du sonore, une question récurrente s'intéresse aux rapports qu'entretiennent les images et les sons. Différents théoriciens et/ou praticiens posent qu'une des principales perspectives permettant un usage créatif du son est que ce dernier ne soit pas redondant vis-à-vis de la bande-image. Depuis l'apparition du son jusqu'à aujourd'hui, différents courants de pensée expriment la nécessité d'éviter un total parallélisme entre ce qui est vu et entendu. Pour y parvenir, il est dès l'origine question de limiter la part des dialogues qui ancrent le son dans une logique mimétique avec l'image et pourrait apparenter le cinéma à du théâtre filmé¹. Une autre approche consiste à faire jouer au son sa propre ligne mélodique dans une logique de contrepoint². Une autre idée encore, déjà incluse dans les précédents points de vue, consiste à limiter le synchronisme audio-visuel pour permettre au son de disposer de sa propre autonomie vis-à-vis de l'image, tout en travaillant avec elle³.

Aujourd'hui, c'est principalement le monteur son qui, au sein de la chaîne de création cinématographique, travaille ce rapport image-son. À la fois peu étudié et relativement méconnu du grand public, son action consiste à « proposer et ajuster les éléments sonores qui contribueront au récit et à l'émotion des spectateurs ». En clair, il concourt à ce que l'on pourrait appeler de façon réductrice « l'habillage sonore » du film. Pour ce faire, le monteur dispose d'une large palette d'outils qui depuis l'apparition du métier n'ont cessé d'évoluer. En effet, d'une petite salle de montage avec des écoutes standard, celui-ci a progressivement migré vers une grosse cabine équipée en multicanal et dotée de stations audionumériques toujours plus puissantes et sophistiquées ainsi que de vastes bases de données sonores (également appelées « sonothèques ») à l'intérieur desquelles il est amené en permanence à chercher puis à choisir des sons.

¹ De nombreux réalisateurs comme Charlie Chaplin, Jean Renoir ou René Clair soutenaient même l'idée que le parlant contribue à la régression du cinéma (Boilat, 2014 : 85-107).

² Cette idée est développée dès juillet 1928 par S.M. Eisenstein, V. Pudovkine et G. Alexandrov dans le fameux Manifeste du contre point orchestral.

³ C'est une idée développée en particulier par Daniel Deshays (2012 : 85).

Or, on constate que malgré les multiples possibilités offertes par l'environnement de travail actuel du monteur son, « la question de l'invention artistique et, plus particulièrement, celle des nouveaux rapports image-son » (Bailblé, 2010), semble demeurer intacte. En effet, rares sont les productions cinématographiques où le son parvient à pleinement s'affranchir des contingences de l'image. C'est pourquoi, afin de mieux comprendre un tel phénomène, cet article propose d'approcher au centre du processus de création du monteur, en particulier dans la relation qu'il entretient avec les grands principes de disjonctions audiovisuelles précédemment exposés.

Ainsi, nous commencerons par décrire la phase de travail où le monteur son projette ses intentions sur la matière sonore puis sélectionne les sons en vertu d'un certain nombre de « qualités » retenues comme pertinentes. Cette étape représentant l'origine même de toute démarche – potentiellement – créative.

Nous analyserons ensuite comment l'action du monteur s'inscrit à l'intérieur d'un système de contraintes dont certains éléments constitutifs l'empêchent parfois de s'extraire de cette forme de « parallélisme audio-visuel » décrit plus haut, lequel « présuppose un son pour chaque chose et une cause (visible) pour chaque son » (Jullier, 2003 : § 9).

Enfin, parmi les différentes contraintes identifiées, nous nous intéresserons plus spécifiquement aux sonothèques et à la façon d'en extraire les sons en fonction des méthodes d'indexation utilisées. Le laboratoire de recherche PRISM s'intéresse depuis plusieurs années au développement d'un protocole de classification des sons qui permette de favoriser un usage créatif du son tout en s'adaptant aux différentes visées d'usage des professionnels du son au cinéma.

1. Les sons, la création et le choix des sons

Depuis l'avènement du cinéma il existe une interaction forte entre l'évolution des techniques, des outils, l'organisation et la répartition des tâches, la définition même des métiers et bien-sûr l'expressivité et le langage filmique (Adjiman, 2014). Ce mouvement implique également les acteurs de la fabrication de la bande-sonore d'un film qui mettent en exergue l'expressivité singulière de cette matière. En effet, la particularité du son réside dans son incroyable pouvoir à exprimer une multitude de qualités (au sens peircien du terme) et de significations possibles. Contrairement à l'image fondamentalement iconique qui atteint un degré élevé d'analogie avec l'original, le son ne délivre que des indices que l'interprète cherche à connecter à ce qu'il a déjà entendu et identifié.

Par ailleurs, le potentiel de signification du son est étroitement corrélé aux intentions d'écoute portées sur lui. Une des premières démarches spontanées consiste à essayer de raccorder la trace sonore à la source qui l'a produite ; ce que l'on appelle l'écoute causale. Dans ce cas, c'est un travail de connexion à la mémoire qui est réalisé. Le son décrit alors un objet et au-delà une scène tout entière ou un décor. Mais d'autres écoutes conduisent à révéler de nombreuses autres qualités présentes dans le son. Les écoutes portées sur le son viennent en sélectionner certaines pour en délaissier d'autres. On peut s'intéresser à sa forme, sa stridence, sa rondeur, sa saillance, son rythme, ses variations, sa musicalité, aux émotions qu'il véhicule, au point d'écoute⁴... Ainsi, le son offre une infinité de caractéristiques sur lesquelles l'esprit peut se focaliser, c'est là toute sa richesse d'expression et par extension tout le potentiel qui s'offre au monteur son.

Mais, il n'est jusqu'ici question que du son, considéré isolément. Or, le travail du monteur, s'il consiste à écouter le potentiel intrinsèque du son, réside surtout dans l'acte de penser son interaction avec l'image. Dans une logique naturaliste, des critères de correspondance sémantique entre le vu et l'entendu sont mobilisés, comme la concordance entre l'espace visible et l'espace audible, la congruence entre la rapidité des mouvements dans l'image et celle dans le son, l'adéquation entre la distance de la scène visualisée et la valeur de plan sonore, l'équivalence entre les densités visuelles et sonores (Adjiman & Denizart, 2018) ...

Cette énumération systématique explicite indirectement le rôle du monteur son et également la façon dont il peut agir sur la création. L'acte fondateur de toute démarche est de savoir ce qu'il souhaite exprimer. Pour un plan visuel de circulation automobile dans une rue de grande ville, veut-il simplement rendre compte le plus scrupuleusement possible de l'espace sonore dans lequel l'action se déroule en choisissant des sons cohérents qui témoignent de la densité du trafic, de la vitesse des véhicules, de la largeur de la rue ? Ou alors veut-il seulement suggérer cet espace et décrire un décor de manière plus métaphorique en signifiant, par exemple le tumulte de la ville par un empilement cacophonique de sons mécaniques industriels ? Veut-il au contraire simplement désigner un seul élément pertinent et symbolique de la ville en ne sélectionnant que l'unique trajectoire d'un scooter pétaradant ? Veut-il par opposition créer un interstice entre l'image et le son et apposer sur cette rue visuellement grouillante l'ambiance d'une basse-cour virevoltante à l'heure de la distribution des graines ou, à l'inverse, la rumeur

⁴ C'est François Jost qui, le premier, crée un parallèle avec l'ocularisation et introduit la question essentielle du point d'écoute (auricularisation) (1983 : 192-212).

champêtre et calme d'un clocher que l'on perçoit dans le lointain ? C'est dans cet imaginaire et ces choix de sons que se jouent les espaces de la création⁵.

Mais, ces choix ne sont pas seulement subordonnés à la seule imagination du monteur son, ce dernier est soumis à un cadre opérationnel et fonctionnel. Et c'est dans ce cadre délimité par un faisceau de contraintes que le monteur son doit parvenir à exercer sa créativité.

2. Le monteur son, au centre d'une création contrainte

Lors d'une précédente étude (Denizart, 2017), nous avons été en mesure de mettre en évidence l'impact de certains éléments contextuels susceptibles d'orienter les intentions d'écoute du monteur son, de révéler telles ou telles qualités contenues dans les sonorités et donc d'influencer ses actions ainsi que son processus de création. On distingue ainsi la cohérence entre le nouveau son sélectionné et à la fois l'image mais également les autres composants de la bande-sonore (les voix, la musique, les bruitages, les effets et les ambiances), les différentes normes ou habitudes professionnelles relevant de contraintes d'ordre *institutionnel* et enfin la propre compréhension et représentation par le monteur son des *enjeux narratifs du film* ainsi que *des intentions de réalisation*. Précisons que les éléments qui composent ces catégories n'exercent pas leur influence de la même façon sur les prises de décision du monteur son et qu'à l'intérieur de cet ensemble de déterminants, il est donc certaines contraintes qui agissent plus spécifiquement sur sa créativité, voire – comme nous l'introduisons – qui favorisent une démarche consistant à inscrire la bande-son dans une logique de mimétisme avec l'image.

Ainsi l'émergence du métier de monteur son au cours des toutes dernières décennies et son intitulé même – celui de monteur son – contribuent déjà à orienter le champ des possibles de son travail. Si la création sonore passe notamment par la possibilité de faire exister des ambiances douces et feutrées – ne serait-ce que pour mieux faire ressentir des surgissements sonores soudains – il n'est pas facile pour le monteur son de les justifier. Car, ces besoins de silences subtils, pourtant savamment composés, apparaissent souvent pour les autres acteurs comme un travail facile du monteur son, voire un non travail, comme s'il ne faisait pas ce pour quoi il est payé, c'est-à-dire monter des sons, des sons qui s'entendent. De plus, dans un contexte où la possibilité de prendre son temps est aujourd'hui un luxe qui n'existe qu'à la marge (Alemanno et al., 2017), le monteur son a dû apprendre à hiérarchiser ses interventions. Ainsi, il devient de plus en plus délicat dans la profession de passer son temps à assembler des « fonds

⁵ Et, nous ne nous intéressons ici - pour ne pas charger le texte - qu'au cas des ambiances. Mais le travail du monteur s'applique aussi aux choix des sons nécessaires à l'élaboration des effets sonores.

d'air » presque inaudibles ou à chercher (ou le cas échéant, à concevoir) pendant des heures la sonorité qui semblera la plus adaptée à une séquence donnée. Subsiste en effet une forme de dictat de l'efficacité qui enjoint le monteur à prioriser les sons qui s'entendent le mieux ou plus largement les aspects de sa démarche qui sont reconnus comme un travail avéré.

Par ailleurs, au sein de l'organisation de la chaîne de fabrication, le *workflow*, les phases opérationnelles s'enchaînent selon une séquence standardisée. Ainsi, le montage son succède systématiquement au montage du film. Ce dernier consiste – pour une fiction – à choisir et agencer les plans des images et des sons issus du tournage pour construire un récit, c'est-à-dire exposer une situation initiale, poser l'intrigue, développer les péripéties et conduire au dénouement. Lorsque le monteur son récupère le travail du monteur, le scénario du film a été écrit, les séquences ont été découpées et tournées, les plans ont été agencés, l'essentiel du film est là, déjà construit. La proposition ainsi structurée n'autorise donc pas facilement à s'extraire de la logique prescrite. Si la création sonore n'a pas été envisagée en amont, au moment de l'écriture, le travail du monteur son risque de se limiter à de l'illustration sonore qui mime l'image et ne va faire que la plagier. La création s'en trouve alors réduite.

Ajoutez à cela que certains metteurs en scène méconnaissent les rudiments de même que les apports de l'étape de montage son, qu'ils ne disposent pas nécessairement des outils langagiers pour communiquer efficacement leurs volontés ou qu'enfin ils sont convaincus – notamment en raison d'anciennes habitudes de travail – que la bande-son d'un film se résume (ou doit se résumer) essentiellement aux sons issus du tournage. Autant de paramètres qui rendent parfois difficile l'opérationnalisation des intentions sonores du réalisateur ainsi qu'une véritable réflexion conjointe sur les apports potentiels de la bande-son. D'autant plus que le travail du monteur son prépare et précède celui du mixeur qui focalise davantage l'attention, puisqu'il constitue le dernier maillon de la chaîne, celui qui pour le réalisateur et le producteur va donner au film sa dernière chance d'être à la hauteur de tous les espoirs qu'il a fondés. C'est principalement lors de cette dernière phase, à un moment où son travail est majoritairement achevé⁶, que l'intervention du monteur son est rétrospectivement pleinement considéré par tous les principaux acteurs de la réalisation du film.

De plus, il faut également souligner que le monteur son est un technicien de la production audiovisuelle. Son travail s'appuie en effet sur une organisation technique minutieuse réglée à la fois par l'articulation entre les étapes de la postproduction, mais aussi par le cadre opérationnel que définit son logiciel de montage son. Ainsi les différentes applications dédiées

⁶ Avec les tous derniers outils, il devient de plus en plus possible de revenir sur le travail du monteur son au moment du mixage. Ainsi, une séquence peut lors de cette dernière phase être partiellement retravaillée à la demande du réalisateur.

à cet usage⁷ permettent de répondre à l'essentiel des besoins techniques et créatifs. Les interfaces utilisateurs sont présentées et organisées de façon assez analogue et offrent des fonctionnalités multiples qui permettent de répondre aux besoins des professionnels. S'ils sont pensés pour que l'expérience utilisateur soit optimale, ces logiciels organisent le travail et font des propositions implicites qui influencent la création, comme la possibilité de créer une quasi-infinité de pistes audio ou – par le biais de l'accroissement de la puissance des processeurs – de permettre l'utilisation de très nombreux traitements. C'est là, face à la profusion des fonctionnalités cachée dans ces menus déroulants, que l'expérience du praticien permet d'éviter la perpétuelle tentation d'un usage immodéré de toutes les potentialités offertes. Ainsi, précisément parce que la multiplicité du nombre de pistes est rendue possible par les outils, cela incite le monteur son à discriminer chaque sous-élément constitutif d'une ambiance en autant de pistes ou « couches » séparées dans son logiciel de montage. Ceci offre ensuite la possibilité de procéder à un traitement de manière isolée sur chaque « couche de sons », de les disposer différemment les unes des autres dans l'espace multicanal ou, surtout, de retravailler l'équilibre précis des sons individuellement et même de n'en retenir que certaines pendant l'étape finale de mixage.

Enfin, la liberté d'expression du monteur son est limitée par les conventions du son à l'image, par les contraintes imposées par les genres filmiques et par les réemplois quasi obligatoires, dans l'ère du recyclage généralisé. Il existe par exemple dans le cinéma des univers récurrents que les monteurs ont donc pris l'habitude d'habiller d'une certaine façon, en puisant directement à l'intérieur de représentations préexistantes relativement figées que le septième art lui-même tout comme la culture de masse ont contribué à répandre. Autant de « conceptions stéréotypées » (Amossy R. & Herschberg-Pierrot A, 2011) qui facilitent par conséquent le travail interprétatif du spectateur et dont il est réciproquement devenu difficile pour les professionnels du son à l'image de s'extraire, notamment par l'intermédiaire de propositions alternatives⁸. Il en va ainsi de l'utilisation des « annonces » dans les décors de gare ou d'aéroport, de l'emploi des champs d'hirondelle ou autres cris d'oiseaux pour signifier le retour du printemps, du recours aux cigales pour suggérer la Provence ou parfois – lorsque l'histoire du film n'est pas censée se dérouler dans le sud de la France – la simple sensation de chaleur, etc.

⁷ Nous pensons en particulier aux éditeurs de son à l'image comme *Pro Tools*, *Nuendo* et *Logic*.

⁸ « Tout ce qui est transport, gares, aéroports, tu as toujours l'annonce. [...] Il y a des choses comme ça qui sont très conventionnelles [...] Je suis le premier à vouloir changer tout ça [...] Mais tu ne peux pas faire autrement parce que ça fonctionne ! [...] » (Extrait d'un entretien semi-directif réalisé avec le monteur son Samy Bardet le 09.07.15 à Paris).

3. Les sonothèques comme outil de médiation de la création

Après avoir abordé quelques-unes des contraintes les plus susceptibles d'influencer le processus de création du monteur son, intéressons-nous maintenant à la manière dont celui-ci extrait les sons des sonothèques qu'il parcourt en fonction des méthodes d'indexation employées.

Dans le processus de travail actuel, le monteur son s'imprègne des images montées – qui représentent une proposition forte dont il a souvent du mal à se défaire – puis consulte les différentes bases de données à sa disposition : qu'ils s'agissent de sonothèques personnelles constituées de sons qu'il aura lui-même pu glaner, échanger, ou enregistrer au cours de précédents montages⁹ ou de sonothèques commerciales, comme les très répandues *Sound Ideas* et *Hollywood Edge*¹⁰, mais également la récente évolution de la sonothèque de la BBC. Ainsi lorsque le monteur recherche un son dans une base de données, les mots clés utilisés sont, majoritairement, ceux qui décrivent les sources sonores identifiées ou possiblement existantes dans l'image ou bien encore des mots qui, plus globalement, définissent un décor visuel. L'approche la plus naturaliste et la moins mise en scène du travail de la bande sonore consiste à établir la relation la plus précise possible entre la scène sonore et la scène visuelle telle qu'elle se constitue à travers la succession des plans dans le film. En outre, on observe parallèlement que les logiques d'indexation actuellement mises en œuvre par la plupart des sonothèques commerciales sont également étroitement liées à l'identification de la cause de la production du son (Denizart, 2013) et confortent – voire plébiscitent – par conséquent une approche centrée sur les origines acoustiques de la matière sonore, dans le sens où toute base de données agissant comme un « artefact cognitif » (Norman, 1993 : 18), ces dernières favorisent certaines tâches intellectuelles de l'utilisateur tout en amplifiant certaines de ses capacités (Mucchielli, 2005 : 168).

Dans une perspective plus créative, et pour reprendre les grands principes fondateurs des possibles disjonctions du rapport image-son exposés en introduction, il existe plusieurs façons d'opérer une forme de découplage audio-visuel. La première solution opère une sorte de distorsion qui passe par une sélection des sources présentes dans l'image et permet par un effet de réduction, de grossissement, de symbolisation, de mettre en évidence certains éléments parmi d'autres dans le décor. Dans ce premier cas, la recherche du son par une logique causale reste parfaitement valide puisqu'il est question – prenons cette fois le cas d'une ambiance de

⁹ Autant de sonorités qui, par conséquent, sont le plus souvent classées par film, parfois même à l'aide d'un vocabulaire très personnel dont le but est de permettre à son auteur de retrouver facilement les sons qu'il a lui-même indexés.

¹⁰ <https://www.sound-ideas.com> ; <https://www.hollywoodedge.com>

forêt – de ne sélectionner par exemple que le sifflement du vent dans les cimes alors que pour achever cette impression d'ensemble on pourrait également y associer le craquement des branches, le bruissement des feuilles, la stridulation des insectes et le chant des oiseaux. Mais, d'autres solutions de traitement de cette scène audiovisuelle passent par l'usage de sons qui ne sont pas nécessairement définis par leur source acoustique, mais plutôt par d'autres critères comme leur potentiel narratif ou les possibles sensations qu'ils véhiculent (de silence, de multitude, d'isolement, de quiétude ou d'inquiétude, d'immensité...) ou par la description de la forme du son ou de sa matière. Ainsi il devient possible de chercher un son autrement et potentiellement de trouver des sons dont l'identité n'est pas obligatoirement de s'approcher de la représentation du réel présent dans l'image, mais plutôt d'établir un lien moins habituel, plus ténu, peut-être plus subtil et en tout cas un lien qui n'est pas de prime abord lié à l'origine causale du son, mais préférentiellement à d'autres de ses qualités. Cette approche favorise des attentes qui dépassent la réponse habituelle où il est question avant tout de créer un décor sonore conforme à celui qui est visible à l'image. Elle ouvre vers de possibles perspectives de création d'un véritable interstice avec l'image par l'usage de sons décalés, de silences, de matières en mouvement¹¹...

Après observation et analyse des processus de travail, nous formulons ainsi l'hypothèse qu'en proposant aux monteurs son une base de données dont les fichiers auraient été indexés au moyen d'un protocole qui dépasse la seule écoute causale, nous pourrions élaborer un objet de médiation permettant d'encourager les professionnels du son à élargir le champ des possibles de leur activité.

Conclusion : la création, au cœur des médiations techniques et relationnelles, mais aussi une volonté individuelle

Le métier de monteur son a émergé au cours de ces 30 dernières années pour prendre une place qui s'est peu à peu affirmée dans la chaîne de fabrication du film. Cette évolution s'est en parallèle accompagnée de profondes mutations technologiques (Adjiman, 2002). Le monteur son s'est arrogé une place au moment où les processus de travail dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel se sont formalisés, normalisés et que les contraintes financières de la production se sont durcies.

¹¹ Dans la mesure où le réalisateur n'est pas toujours présent lors du montage son, cette proposition moins conventionnelle ne pourra généralement pas être la seule proposée, le monteur son devra alors également prévoir un plan B, c'est-à-dire une situation plus conventionnelle de façon à pouvoir répondre à toutes les attentes du réalisateur.

Mais, si le cinéma oscille entre septième art et industrie, le travail des acteurs techniques reste profondément ancré au cœur de l'acte de création. Le son est une matière infiniment multiple qui révèle sa complexité à travers les diverses intentions d'écoute mobilisées par les acteurs de la production. La création est insérée au sein d'un processus sémiotique pris dans le cours d'action de la fabrication et placé au centre d'un espace de communication animé par des co-acteurs. Le monteur son lui-même est soumis aux directives (plus ou moins explicites) du réalisateur. Il dépend du matériau filmique transmis par le monteur du film. Son travail est ensuite confié au mixeur pour être diffusé dans un auditorium, en présence de tous les décisionnaires du film, lors de l'étape ultime de la réalisation. Le monteur son doit sans cesse s'adapter à un ensemble de contraintes de natures diverses qui orientent son action. Les outils, les processus techniques de travail, les modèles de coopération et le temps de travail agissent sur la création comme des éléments d'un contexte inhibant ou stimulant.

Il est possible de favoriser la création par l'apport de dispositifs techniques adaptés. Il est possible de développer des logiciels, sans cesse plus performants et permettant de pousser plus loin et de façon plus ergonomique le travail de la matière sonore. Il est possible d'innover dans le domaine des sonothèques qui doivent permettre d'extraire les sons par différentes modalités plus créatives que la seule description causale. Mais, nous souhaitons également exprimer l'idée selon laquelle la création reste aussi fondamentalement liée à une intention et une exigence personnelle du monteur son (et du réalisateur). Bien que son travail artistique et l'espace de création dont il dispose constituent probablement pour lui le principal moteur de son activité ainsi que le moyen de renouveler son désir d'exercer le métier, le développement d'un univers technologique en constante mutation permettant de stimuler l'imagination n'a de validité que si le monteur son souhaite délibérément s'investir, dépasser ses habitudes de travail et élargir son champ de connaissance et de recherche.

Bibliographie

Adjiman R. (2002). L'intégration des techniques numériques dans les systèmes de la production image et son. *Pragmatique des communications instrumentées*. Paris, L'Harmattan

Adjiman R. (2014). Évolution des métiers et création : une évolution de la bande sonore au cinéma. *Techniques et pratiques du studio audio*, n°4.

Adjiman R. & Denizart J.-M. (2018). Pour une sémiotique située. Variations sur le thème des intentions d'écoute portées sur les ambiances sonores. *Sémiotique appliquée, sémiotique applicable : nouvelles méthodes*, n° 26, p. 274-289

Alemanno S., Le Moëne C. & Lépine V. (2017). *Communications & organisations : accélérations temporelles*. Paris, L'harmattan.

Amossy R. & Herschberg-Pierrot A. (2011). *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris, A. Colin.

Bailblé C. (2010). L'histoire du cinéma sonore est-elle seulement technique ? <http://www.cinematheque.fr/video/67.html>.

Boillat A. (2014). René Clair et la résistance à la voix synchrone parlée. Ce que nous disent les « machines parlantes » d'À nous la liberté ! ». *1895*, n° 72, p.85-107.

Denizart J.-M. (2013). Analysis of ambient sound indexing methods in sound libraries. *Proceedings of the 10th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*, p.855-869.

Denizart J.-M. (2017). *L'émergence des significations chez le monteur son au cours de la recherche et de la sélection des sons : une approche communicationnelle et cognitive*. Thèse de doctorat dirigée par Jacques Sapiéga et Rémi Adjiman, Aix-Marseille Université.

Deshays, D. (2012). Face à l'idée de synchronisme. Notes d'un preneur de son sur le théâtre et le cinéma. *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 19, p.85-101.

Gibson J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York, Psychology Press.

Jost F. (1983). Narration(s) : en deçà et au-delà. *Communications* 38, n°1, p.192-212.

Jullier L. (2003). Chico, Groucho, Harpo, du classicisme à la postmodernité. Université d'automne - Musique(s) et cinéma(s).

Norman D. (1993). Les artefacts cognitifs. *Raisons Pratiques*, n°4, p.15-34.

Mucchielli A. (2005). *Approche par la contextualisation : Études des communications*. Paris, Armand Colin.