



L'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche et de la sélection des sons : une approche communicationnelle et cognitive

Jean-Michel Denizart

► To cite this version:

Jean-Michel Denizart. L'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche et de la sélection des sons : une approche communicationnelle et cognitive . Art et histoire de l'art. Aix-Marseille Université, 2017. Français. <NNT : >. <tel-01817342>

HAL Id: tel-01817342

<https://hal.science/tel-01817342v1>

Submitted on 17 Jun 2018

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



AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

École doctorale 354 « Langues, Lettres et Arts »

Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines

Laboratoire Perception, Représentations, Image, Son, Musique

FRE n°2006 (AMU/CNRS)

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur

Discipline : Études cinématographiques

Jean-Michel DENIZART

L'émergence des significations chez le monteur son, au cours de
la recherche et de la sélection des sons :
une approche communicationnelle et cognitive

Soutenue le 22/11/2017 devant le jury :

- M. Jean-Pierre ESQUENAZI : Professeur / Université Jean-Moulin – Lyon 3 (rapporteur)
- M. Roger ODIN : Professeur émérite / Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (rapporteur)
- Mme. Françoise BERNARD : Professeure / Aix-Marseille Université (examinatrice)
- Mme. Christel TAILLIBERT : Maîtresse de conférences / Université de Nice Sophia-Antipolis (examinatrice)
- M. Jacques SAPIEGA : Maître de conférences émérite HDR / Aix-Marseille Université (directeur)
- M. Rémi ADJIMAN : Maître de conférences / Aix-Marseille Université (codirecteur)

Aix-Marseille Université
École doctorale 354 « Langues, Lettres et Arts »
Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines
Laboratoire Perception, Représentations, Image, Son, Musique
FRE n°2006 (AMU/CNRS)

Jean-Michel DENIZART

**L'émergence des significations chez le monteur son, au cours de
la recherche et de la sélection des sons :**
une approche communicationnelle et cognitive



Le présent travail de recherche a bénéficié du soutien financier de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur

RÉSUMÉ

Il y a plusieurs années, le département SATIS de l'Université d'Aix-Marseille ainsi que le laboratoire ASTRAM ont entamé le développement d'une sonothèque en ligne intitulée « Sons du Sud ». Cette base de données spécialisée dans les ambiances sonores du bassin méditerranéen est destinée aux professionnels du son dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel et, plus particulièrement encore, aux monteurs son. L'objectif à présent de notre nouvelle unité de recherche PRISM est de développer pour *Sons du Sud* une nouvelle méthode d'indexation en rupture avec les logiques d'indexation causales les plus largement répandues. En effet, dans la perspective d'une exploitation cinématographique ou audiovisuelle, il apparaît qu'une ambiance sonore n'est que rarement choisie sur la base de critères exclusivement en lien avec son origine ou ses propriétés acoustiques, mais aussi en vertu des significations potentielles que celle-ci est à même de revêtir au contact des autres matières de l'expression filmique, des fonctions qu'elle est susceptible de remplir, des liens qu'elle entretient avec ce que le film exprime, etc. On peut alors se demander, comme le sémioticien Gérard Chandès, si ce n'est pas plutôt ce « potentiel d'informations » que les descripteurs sémantiques utilisés par les sonothèques actuelles devraient essayer d'explicitier. S'ensuit que « l'ajustement de la recherche aux différentes visées d'usage conduit la réflexion sur le terrain de la sémiopragmatique. Elle implique une réflexion sur les modes de saisie par l'utilisateur de tel ou tel son individué » (Chandès, 2010). C'est pourquoi la présente thèse se positionne comme une étape de travail préliminaire à l'élaboration d'une nouvelle méthode d'indexation : afin de répondre aux exigences de la sonothèque *Sons du Sud*, il semble indispensable d'entièrement nous consacrer à une meilleure appréhension des facteurs contribuant à modifier le « système de pertinences » de son principal usager, en examinant plus avant ce qui guide sa démarche, polarise son écoute et influence ses actions au cours de la recherche et de la sélection des sons.

ABSTRACT

Several years ago, the SATIS department of the University of Aix-Marseille and the ASTRAM laboratory initiated the development of an online sound library entitled "Sons du Sud". This database specialized in the sound environment of the Mediterranean basin is intended for sound professionals and more specifically, sound editors, in the film and audiovisual sectors. The current objective of PRISM, our new research unit, is to develop a new indexing method of sound atmospheres for *Sons du Sud* breaking with the logic of causal indexation most widely used. Indeed, it appears that, from the perspective of a cinematographic or audiovisual exploitation, a sound environment is rarely selected based on criteria exclusively related to its acoustic origin but also related to the potential meanings it is able to take on with the other materials of filmic expression, the functions it is likely to fulfill, the links it maintains with what the film expresses, and so on. We can then ask ourselves, as the semiotician Gérard Chandès did, if it is not rather this "information potential" which the semantic descriptors used by the current sound libraries should try to make explicit. As a result, "the adjustment of research to the different purposes of use leads the study on the field of the semiopragmatics. It implies a reflection on the input modes of one identified sound or another by the user" (Chandès, 2010, author's translation). Therefore, this thesis is a preliminary step in the development of a new indexing method: in order to meet the requirements of *Sons du Sud* sound library, it seems essential to devote ourselves entirely to a better understanding of the contributing factors that change the "system of relevance" of its main users, to examine further what guides their approach, polarizes their listening and influences their searches and selections.

REMERCIEMENTS

À l'issue du présent travail, je souhaitais adresser mes plus sincères remerciements à mes directeurs de thèse, **Jacques Sapiega** et **Rémi Adjiman**, sans qui je ne me serais probablement jamais lancé dans une telle aventure. Après m'avoir transmis leur savoir, et plus précieuse encore, leur passion pour le son et pour le cinéma tout long du parcours SATIS, ces derniers m'ont également ouvert les portes de la recherche tout en prenant soin de m'accompagner dans chacune de mes démarches. Pour leur soutien indéfectible ainsi que pour leur confiance, je ne leur serai jamais assez reconnaissant.

Je tenais également à remercier les membres du jury pour avoir accepté de consacrer de leur temps à l'examen de cette thèse : mesdames **Françoise Bernard** et **Christel Taillibert** ainsi que messieurs **Jean-Pierre Esquenazi** et **Roger Odin**.

J'aimerais remercier tous les professionnels qui ont participé à cette étude et dont les précieux témoignages se sont avérés absolument indispensables : **Samy Bardet, Valérie Deloof, Jean Goudier, Damien Guillaume, Valérie Meffre, Vincent Montrobert, Cyprien Vidal, Selim Azzazi, Louis Bart, Jean-Pierre Halbwachs, Romain Huonnic, Nadine Muse, Loïc Prian, Emmanuel Augeard, Cédric Deloche, Patrice Grisolet, Philippe Vandesdriessche, Rodolphe Kay, Thierry Aguila, Philippe Carrèse** et **Vianney Lebasque**.

Je souhaiterais remercier tous les départements, membres et anciens membres de l'Université d'Aix-Marseille qui m'ont également soutenu :

- L'école doctorale 354, sa directrice **Sophie Vallas**, ses deux anciens directeurs **Jean-Raymond Fanlo** et **Claude Perez** ainsi que son assistante de direction **Sonia Carroll** ;
- Les membres de feu le laboratoire ASTRAM, la toute nouvelle Formation de Recherche en Évolution PRISM, son directeur **Richard Kronland-Martinet** et ses plus fidèles représentants **Mitsuko Aramaki** et **Sølvi Ystad** ;

- Le laboratoire IRSIC, sa directrice **Françoise Bernard**, son directeur adjoint **Didier Courbet** ainsi que la responsable de l'axe « Médias et organisations médiatiques » **Marie-Pierre Fourquet-Courbet** ;
- L'ensemble du département SATIS, ses enseignants **Frédéric Belin**, **Natacha Cyrulnik**, **David Goldie** et **Isabelle Singer**, ses responsables administratives **Florence Tildach**, **Isabelle Renucci** et **Françoise Llopis** ainsi que ses anciens étudiants, **François-Maxime Boutaud**, **Claire Ladenburger**, **Laure Prignet** et **Anne-Laure Caquineau** ;
- Les enseignants chercheurs ayant participé à mes comités de suivi de thèse : **Philippe Bonfils**, **Isabelle Singer**, **Thierry Roche** et **Jean-Paul Fourmentraux** ;
- La revue *Les Chantiers de la création* et ses anciens membres **Élodie Karaki**, **Florence Floquet**, **Anysia Troin-Guis** et **Marianne Charbonnier** ;

J'adresse également une pensée toute particulière à **Thomas Vercruysse** que j'ai eu la joie de rencontrer au détour d'un colloque à Rimouski et dont l'érudition sans borne n'a cessé depuis de m'inspirer.

Un grand merci à ma famille ainsi qu'à mes proches. Je pense tout d'abord à mes parents qui m'ont toujours poussé à aller au bout de ce que j'ai entrepris. Pour leur patience, leur soutien et leur amour inconditionnel, je ne les remercierai également jamais assez. Toute ma gratitude également à **Camille Mougins**, **Alexandre Ardisson**, **Olivier Blin**, **Dorian Mansiaux** et **Eymeric Mosca** pour toutes ces années musicales partagées ; à mes beaux-parents, **Sylvie** et **Denis Garcia** pour leur gentillesse et à **Cécile Giovanetti** pour ses précieuses relectures.

Enfin, mes ultimes remerciements s'adressent à celle qui partage ma vie depuis déjà presque quatre ans, ce qui représente la quasi-totalité du temps qu'il m'aura fallu pour parvenir au bout de la présente recherche. **Céline Garcia**, pour ton affection, ton soutien, ta patience, ton indulgence, ta bonne humeur et ton humour, je te remercie du fond du cœur.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	5
ABSTRACT	6
REMERCIEMENTS.....	7
TABLE DES MATIÈRES	9
TABLE DES FIGURES	12
INTRODUCTION	15
CHAPITRE 1 PRÉLUDE : LE MONTEUR SON, CENTRE DE NOS PRÉOCCUPATIONS.....	31
1.1. De la catégorisation des ambiances à la question du monteur son	31
1.1.1. Les sons du quotidien dans la recherche.....	31
1.1.2. L'ambiance, un objet difficile à cerner	35
1.1.2.1. Une notion polysémique et pluridisciplinaire.....	35
1.1.2.2. La matière ambiante au cinéma et dans l'audiovisuel.....	37
1.1.2.3. L'ambiance, entre bruit et son.....	41
1.1.3. De la rupture avec le causal au système de pertinences du monteur son.....	42
1.1.4. Qui est le monteur son ?	47
1.1.4.1. Le monteur son à l'intérieur de la chaîne de production sonore	47
1.1.4.2. L'émergence du métier de monteur son	48
1.1.4.3. Des frontières poreuses.....	50
1.1.4.4. Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélé.....	51
1.1.4.5. Un cercle vicieux.....	55
1.2. « Équation intellectuelle » et méthodologie	58
1.2.1. Réflexions épistémologiques.....	58
1.2.1.1. De l'approche compréhensive au constructivisme.....	58
1.2.1.2. Pour une approche compréhensive des constructions de sens du monteur son ..	62
1.2.1.3. Pour une approche constructiviste des phénomènes constructionnistes	63
1.2.2. Sensibilités théorique et expérientielle.....	68
1.2.2.1. La sémiotique à l'interface des disciplines	69
1.2.2.2. Le « modèle » sémio-pragmatique de Roger Odin	72
1.2.2.3. La socio-sémiotique de Jean-Pierre Esquenazi	76
1.2.2.4. La sémiotique cognitive de Jean-Marie Klinkenberg et du groupe μ	79
1.2.2.5. L'individu derrière la recherche.....	81
1.2.3. Méthodologie de la recherche	84
1.2.3.1. Pourquoi l'entretien compréhensif ?.....	84
1.2.3.2. L'échantillon : quel(s) critère(s) de qualité ?	87
1.2.3.3. Grilles, pré-enquête et validité des critères étudiés.....	92
1.2.3.4. Conduite des entretiens et validité des informations recueillies	99
1.2.3.5. À propos de l'analyse des données qualitatives.....	101
Avant d'exposer notre interprétation	103

CHAPITRE 2 RENCONTRE(S) AVEC LE FILM	107
2.1. Une première lecture en tant que spectateur	108
2.1.1. De la volonté d'approcher, lors de la découverte du film, les conditions de réception du spectateur de cinéma.....	110
2.1.1.1. Le dispositif cinématographique	110
2.1.1.2. Au-delà du dispositif	114
2.1.2. Un monteur son traversé par la « contrainte narrative »	117
2.1.2.1. Trame temporelle d'éprouver et enveloppe protonarrative.....	119
2.1.2.2. L'interprète et ses « histoires »	123
2.1.2.3. Théorie de l'esprit et fiction	124
2.2. Mise à l'épreuve de l'expérience communicationnelle proposée par l'œuvre filmique en fabrication.....	126
2.2.1. Du « monteur-spectateur » vers le « monteur-analyste ».....	126
2.2.2. Lieux des possibles narratifs	131
2.2.3. Narration et mise en phase	139
2.3. Recueillir les intentions du réalisateur.....	146
2.3.1. La culture sonore en question	148
2.3.2. De l'absence de langage commun	153
2.3.3. Enjeux du réalisateur	155
2.3.4. Vers d'autres supports (médiateurs) de discussion	158
En synthèse.....	160
CHAPITRE 3 DE LA COMPRÉHENSION DU FILM AUX PREMIÈRES PROPOSITIONS SONORES	165
3.1. De la recherche à l'écoute	166
3.1.1. Constituer la « sonothèque du film »	166
3.1.2. La sonothèque comme artefact cognitif	168
3.1.3. Une entité, des qualités et des intentionnalités	170
3.1.3.1. Chaîne auditive et seuils de perception.....	170
3.1.3.2. Que peut-on entendre dans une ambiance ?	175
3.1.3.3. De l'intention initiée par le plan d'action à celles forgées par l'écoute	177
3.2. Interactions avec les autres matières de l'expression	182
3.2.1. Interactions image-son	183
3.2.1.1. La réalité du cadre et les possibilités du hors-champ.....	183
3.2.1.2. L'ambiance cinématographique, à la frontière du visible et de l'acousmatique.....	184
3.2.1.3. Que peut-on entendre dans une ambiance confrontée à une image ?	186
3.2.2. Interactions son-son	190
3.2.2.1. Le prisme du son direct	191
3.2.2.2. La musique du film.....	197
3.3. Les contraintes institutionnelles.....	202
3.3.1. Entre institution et contexte organisationnel	202
3.3.2. « Modèle de l'activité artistique ».....	204
3.3.2.1. La « logique de couches »	206
3.3.2.2. Le rapport à l'espace de diffusion	209
3.3.3. « Modèle de l'œuvre » et conventions sonores.....	211
3.3.3.1. Stéréotypes et clichés sonores	214
3.3.3.2. Le cas des réminiscences de l'univers lynchien et de ses « ambiances sourdes ».....	219
3.3.4. De l'apparente rigidité du cadre institutionnel à la variation des modèles ..	235

3.4. La question du récit	241
3.4.1. Ambiance narrative et mise en phase	241
3.4.2. Image + son = double narration ?	244
3.4.3. L'ambiance, entre contrepoint et <i>leitmotiv</i>	247
En synthèse.....	250
CHAPITRE 4 VERS UN ÉQUILIBRE JUGÉ SATISFAISANT.....	255
4.1. De la notion d'« étape » à celle de « processus » de compréhension filmique	257
4.1.1. De la gestation des informations récoltées pendant le visionnage à l'éclosion des enjeux filmiques	258
4.1.2. Vers une meilleure compréhension des intentions de réalisation.....	259
4.1.2.1. Tâtonnements, essais/erreurs et approximations successives	260
4.1.2.2. La matière sonore comme catalyseur de discussions	261
4.2. Entre ajustement et négociation	264
4.2.1. Qu'est-ce que la négociation ?	264
4.2.2. Opérationnaliser, est-ce négocier ?.....	266
4.2.3. De l'ajustement à la négociation	268
4.3. Le temps comme « méta-contexte ».....	272
4.3.1. Entre évolution des compréhensions... ..	272
4.3.2. ...et altération du système de pertinences du monteur son	273
En synthèse.....	276
CONCLUSION	281
L'émergence des significations chez le monteur son.....	281
Préconisations concernant l'indexation des sons d'ambiance cinématographiques	287
Comment éprouver les limites de nos conclusions ? Quel protocole expérimental ?	294
Apports théoriques de la présente recherche	298
BIBLIOGRAPHIE	301
FILMOGRAPHIE	316
GLOSSAIRE TECHNIQUE	317
ANNEXES.....	313
Annexe n°1 : Cahier des charges de la sonothèque <i>Sons du Sud</i>	323
Annexe n°2 : Page de recherche des sons (côté usager)	328
Annexe n°3 : Agrandissement photo	328
Annexe n°4 : Série de sons issus d'un même espace	329
Annexe n°5 : Page d'indexation (côté contributeur).....	329
Annexe n°6 : Convention de stage France Télévision	330

TABLE DES FIGURES

Figure 1.1 : Ambiances, catégories cognitives et descripteurs sémantiques.....	45
Figure 1.2 : Ébauche du modèle sémio-pragmatique	72
Figure 1.3 : Le modèle sémio-pragmatique.....	73
Figure 1.4 : L'énonciation	77
Figure 2.1 : Séquence de deux enveloppes protonarratives.....	121
Figure 2.2 : Phases d'intrigues superposées à la trame temporelle d'éprouver.....	122
Figure 2.3 : Espace de communication médiatisée cinématographique	127
Figure 2.4 : Espace du monteur-spectateur	128
Figure 2.5 : Espace du monteur-analyste	129
Figure 2.6 : Espaces de communication du monteur son	130
Figure 2.7 : Ville de <i>Metropolis</i>	133
Figure 3.1 : Paysage urbain.....	187
Figure 3.2 : Forêt d'écéas ensoleillée	189
Figure 3.3 : Couple bavard.....	194
Figure 3.4 : Implantation des enceintes en 5.1 et 7.1 <i>home cinema</i> et/ou cinéma..	209
Figure 3.5 : Appartements en ville.....	241
Figure 4.1 : Le montage son, un processus récursif	256
Figure 5.1 : Évolution des éléments significatifs d'une situation de montage son...	286
Figure 5.2 : Possible description d'une ambiance urbaine cinématographique	290
Figure 5.3 : Plan d'expérience visant à éprouver les limites de nos conclusions.....	296

- INTRODUCTION -



INTRODUCTION

Sons du réel, sons du film

Lorsqu'il s'assoit dans une salle de cinéma, devant sa télévision ou bien encore face à son ordinateur pour regarder un film, le spectateur oublie ou peine parfois à imaginer que certaines des sonorités qui lui sont données à entendre ne sont pas nécessairement celles qui accompagnaient – au moment où les images ont été capturées – les diverses origines, phénomènes ou manifestations acoustiques que laisse entrevoir son écran. Autrement dit, en interrogeant au moins brièvement les conditions de fabrication de la bande sonore de toute production cinématographique ou audiovisuelle, on pourrait penser que les sons issus de l'étape de tournage sont captés « tels quels » puis directement proposés à l'écoute du spectateur. Or, ces derniers sont en réalité toujours enrichis, voire remplacés *a posteriori* par d'autres sons ; notamment parce que « la réalité est une chose, et que sa transposition sur deux dimensions audiovisuelles [...], qui est une réduction sensorielle radicale, en est une autre » (Chion, 1990, p. 83) :

« ... dans la plupart des films qui montrent des chutes, on nous fait entendre, en contradiction avec l'expérience de la réalité, de grands fracas chargés de "rendre" par leur volume sonore *le poids, la violence et la douleur*. De fait, la plupart de nos expériences sensorielles sont ainsi des *boules de sensations agglomérées*. [...] Le son doit raconter un afflux de *sensations composites*, et pas seulement la réalité sonore proprement dite de l'événement. » (*ibid.* p. 97, nous soulignons)

Afin de proposer au spectateur une expérience auditive qui puisse contribuer à restituer la « boule de sensations » décrite par Michel Chion, les bandes sonores contemporaines n'hésitent pas à superposer une quantité absolument pléthorique de sons qui excède et parfois transcende la seule matière recueillie pendant le tournage par le chef opérateur du son et son assistant (lequel, armé d'un micro et d'une perche télescopique, ne craint pourtant pas de jouer les équilibristes afin de récolter les plus belles sonorités possibles). De cette façon, grâce aux possibilités vertigineuses qu'ont ouvert l'émergence de nouvelles technologies au sein du processus de création filmique ainsi que l'explosion du numérique, la moindre

réalisation agrège aujourd'hui plusieurs centaines, voire plusieurs milliers de fichiers audio haute définition, dont la combinatoire s'efforce, en interaction avec l'image, de reproduire l'épaisseur sensorielle des phénomènes figurés à l'écran. Dès lors, on peut donc se demander d'où proviennent tous ces sons additionnels et qui est responsable de leur sélection ainsi que de leur agencement parmi les membres de l'équipe du film.

Le montage son dans le processus de fabrication filmique

Comme le souligne Lucien Balibar dans un ouvrage récemment consacré à la chaîne du son au cinéma et à la télévision, « tous les éléments de la bande sonore transitent par la salle du *monteur son* » (2015, p. 43, nous soulignons). Même si nous aurons rapidement l'occasion de revenir plus en détail sur cet acteur professionnel relativement méconnu du grand public et d'exposer les circonstances qui nous ont amené à nous intéresser aux subtilités de son activité ainsi qu'aux phénomènes de construction de sens qui le traversent, nous pouvons d'ores et déjà préciser qu'à l'intérieur des grandes étapes de la chaîne de production audiovisuelle, c'est donc ce mystérieux personnage qui est chargé de construire et d'organiser la bande-son du film. Précisons également que pour mener à bien une telle mission, le monteur son a notamment recours à des bases de données sonores – communément appelées « sonothèques » – qui s'apparentent à de vastes catalogues ou bibliothèques exclusivement constitués de diverses sonorités, mais qui n'en répondent pas moins, comme toutes bases de données, à des contraintes de collecte, de stockage, d'indexation et d'accès à l'information.

Si la plupart des sonothèques sont aujourd'hui structurées informatiquement, il faut savoir cependant que cela n'a pas toujours été le cas. À l'époque où le son était encore enregistré sur support magnétique, l'opération dite de « repiquage »¹ était généralement l'occasion pour des sociétés de postproduction comme *DCA* de dupliquer (en accord avec le chef opérateur du son) chaque report puis de les

¹ Le repiquage consiste à reporter sur pellicule perforée 16 ou 35 mm les sons enregistrés pendant le tournage sur bande lisse 6,25 mm (comme en utilisait l'enregistreur Nagra IV-S), tout en respectant le synchronisme avec la bande-image. Par ailleurs, si nous essaierons systématiquement de définir l'ensemble des termes techniques que nous serons amenés à emprunter au langage des professionnels du cinéma, nous renvoyons également notre lecteur au glossaire disponible en fin de document si la signification de certaines expressions venait à lui échapper.

archiver et de les référencer par écrit afin de pouvoir les proposer ou les vendre à d'autres équipes de réalisation. Avec l'arrivée du numérique, les sons ont ensuite été compilés sur DAT (« *Digital Audio Tape* ») puis sur CD/DVD-ROM et disques durs.

Ainsi, depuis les premières formes d'archivage sur bandes magnétiques jusqu'aux bases de données entièrement dématérialisées qui envahissent actuellement nos ordinateurs, il aura fallu attendre plusieurs dizaines d'années pour que les sonothèques arborent la forme qu'on leur connaît aujourd'hui. En outre, si ces dernières étaient auparavant exclusivement constituées des sonorités que conservaient ou échangeaient entre eux les professionnels du son ainsi que certaines sociétés de postproduction à l'issue de chaque film auquel ils ou elles avaient participé, plusieurs compagnies (notamment américaines) se sont également spécialisées dans l'enregistrement et la commercialisation de sons destinés à un usage cinématographique.

Toutefois, ces sonothèques, généralement disponibles à l'achat sous forme de CD ou de DVD, sont aujourd'hui concurrencées par une importante quantité de bases de données sonores ayant progressivement conquis la toile et dont certaines fonctionnent sur la base d'un modèle économique de type participatif où chaque internaute, pour accéder à l'ensemble du catalogue, doit lui-même déposer un son ; ce qui, outre l'originalité du principe, n'est malheureusement pas toujours garant de la qualité des fichiers ainsi proposés.

C'est pourquoi il y a plusieurs années le département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS) de l'Université d'Aix-Marseille (AMU) ainsi que le laboratoire Arts, Sciences et Technologies pour la Recherche Audiovisuelle et Multimédia (ASTRAM) ont décidé de se lancer dans l'aventure des sonothèques en ligne, en entamant – avec le soutien du PRIMI² (PRIDES³ de l'audiovisuel et du multimédia), de la région PACA et de la Société d'Accélération des Transferts de Technologies (SATT) Sud-Est – le développement d'une base de données sonores intitulée « Sons du Sud »⁴. Cette sonothèque a fait l'objet d'une déclaration d'invention auprès de l'Institut National de la Propriété Industrielle (INPI).

² Pôle Transmédia Méditerranée (<http://www.primi.pro>).

³ Pôles Régionaux d'Innovation et de Développement Économique Solidaire.

⁴ <http://www.sonsdusud.fr>.

Une démarche ancrée dans le monde professionnel : la sonothèque « Sons du Sud »

Depuis novembre 2013, nous avons la chance de coordonner le groupe de travail responsable de la collecte, de l'édition et de l'indexation des sons au sein de la base de données *Sons du Sud*. Ce groupe – composé depuis son origine d'étudiants du département SATIS – se doit de répondre, tout au long de sa mission, à un cahier des charges extrêmement strict (cf. Annexe n° 1), tant du point de vue technique (format, qualité et type d'enregistrement, durée, recommandations d'édition, etc.) que de celui de l'expressivité et de la pertinence des sons. Autant d'impératifs pour lesquels, sur le plan qualitatif, *Sons du Sud* diffère grandement d'autres sonothèques (comme celles de type collaboratif évoquées un peu plus haut), aux exigences moindres. En effet, l'objectif d'un tel projet n'est pas de proposer une énième contribution à la myriade de bases de données audio qui foisonnent actuellement sur le web, mais de concourir à l'élaboration d'un outil qui puisse faciliter le quotidien des professionnels du son dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel et, plus particulièrement encore, le travail des monteurs son.

De plus, la ligne éditoriale – articulée autour des ambiances de Provence-Alpes-Côte d'Azur et plus globalement du pourtour méditerranéen, de ses lieux emblématiques ainsi que de ses activités sociales, maritimes, urbaines et sportives – confère au projet une réelle cohérence et une certaine originalité. Enfin, l'un des attraits majeurs de cette base de données sonores, réside dans la recherche permanente et le développement de différents dispositifs innovants :

- Une photo est associée à chaque son et permet de visualiser les sources sonores ainsi que le dispositif de prise de son, afin d'être plus productif et plus rapide dans la recherche (cf. Annexe n° 2 et 3).
- Les sons issus d'un même espace ou provenant d'une même source sonore peuvent, au moment de l'indexation, être identifiés comme tels et reliés dans la base de façon à pouvoir constituer une même série (cf. Annexe n° 4).
- **Les sons sont indexés avec un vocabulaire adapté et une méthodologie propre devant contribuer à optimiser son fonctionnement et son potentiel créatif.**

Un chantier théorique : l'indexation des sons

Ce troisième point – qui constitue en soi une problématique scientifique pour le moins ambitieuse – fait l'objet depuis plusieurs années d'un programme de recherche dédié. Le but de ce projet, perpétué aujourd'hui par la nouvelle Formation de Recherche en Évolution (FRE) Perception, Représentations, Image, Son, Musique (PRISM)⁵, est de parvenir, à terme, à spécifier **comment décrire, qualifier et catégoriser les sons d'ambiance au sein de la sonothèque *Sons du Sud***.

Différentes recherches relativement similaires, menées dans d'autres domaines sonores tels que ceux de la voix et de la musique, ont pu aboutir, depuis plus d'une vingtaine d'années déjà, à des résultats remarquables, lesquels ont notamment permis le développement de diverses applications industrielles qu'embarque aujourd'hui la plupart des appareils « *Hi-Tech* ». On pensera en particulier aux systèmes de reconnaissance vocale (technologie dont le logiciel *Siri* est devenu la personification même pour des millions d'utilisateurs de l'*iPhone* ainsi que l'exemple le plus criant de son extrême banalisation) ou encore d'identification et d'indexation musicale (*Shazam*, *iTunes*⁶, etc.). Toutefois, il faudra attendre jusqu'à très récemment pour que certains programmes de recherche, tel que le projet « *CLOSED* »⁷ – coordonné par l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique (IRCAM) entre 2006 et 2009 –, commencent seulement à envisager l'élaboration de techniques d'apprentissage et de classification automatique des sons environnementaux⁸, et ce, sur la base de modèles physiologiques inspirés par d'importants travaux conduits depuis la fin des années soixante-dix dans diverses disciplines (acoustique, psychologie, linguistique, etc.) sur la perception ainsi que la catégorisation des sons du quotidien. Malgré tout, il faudra probablement patienter encore davantage pour que de telles initiatives – lesquelles continuent de se heurter à la complexité des sons de tous les jours – permettent à ce type de recherche les mêmes débouchés que dans les domaines précédemment abordés (même s'il faut

⁵ La FRE PRISM n° 2006 a été créée au 01/01/2017 en attendant son umérisation au 01/01/2018. L'ensemble des enseignants-chercheurs du laboratoire ASTRAM (EA4673) a rejoint PRISM en mars 2017.

⁶ *Shazam* et *iTunes* ont respectivement été commercialisés en 1999 et en 2001.

⁷ *Closing the Loop of Sound Evaluation and Design* (<http://closed.ircam.fr>).

⁸ C'est-à dire des sons ne relevant ni de la musique, ni de la voix et que nous nommerons de manière indifférenciée : « sons du quotidien », « sons de tous les jours » ou « sons environnementaux ».

souligner que le volet synthèse avance, quant à lui, à grands pas et que certains outils comme *Pano Player* de *Noise Makers* sont disponibles à la vente).

C'est donc dans ce contexte qu'a été développé à l'origine de *Sons du Sud* un premier protocole d'indexation des sons s'appuyant sur les trois types d'écoute (« causale », « sémantique » et « réduite ») déterminés par Pierre Schaeffer (1966) puis affinés par Michel Chion (1983). S'est ensuite greffée à celui-ci une suggestion de mots-clés, c'est-à-dire de qualificatifs permettant de décrire une action, un matériau, une perception ainsi que d'autres éléments de vocabulaire retenus comme pertinents au regard de leur utilisation dans le « jargon » des professionnels du son, tels que les monteurs son (cf. Annexe n° 5).

Aujourd'hui, la volonté du laboratoire PRISM est d'aller plus loin encore dans cette proposition, tout en conservant cependant les mêmes ambitions qui définissent le projet depuis sa création. Plus précisément, l'objectif est de développer pour *Sons du Sud* une nouvelle méthode d'indexation des ambiances sonores destinée à être toujours plus :

- **pertinente**, c'est-à-dire qui puisse faciliter le travail de recherche des monteurs son ;
- **productive**, donc en mesure d'être partagée par tous les monteurs son dans leur contexte d'exploitation professionnelle et enfin ;
- **innovante**, à savoir en rupture avec les logiques d'indexation les plus largement répandues, dans la mesure où ces dernières semblent présenter certaines limites lorsqu'il s'agit de chercher et de sélectionner un son dans une perspective d'exploitation cinématographique ou audiovisuelle.

Ainsi, l'un des tous premiers enjeux de notre réflexion fut d'opérationnaliser cette volonté de parvenir à un protocole d'indexation adapté aux exigences de *Sons du Sud* en une problématique de thèse. C'est pourquoi, nous nous sommes rapidement intéressés aux principales recherches ayant abordé la question des sons environnementaux et, plus spécifiquement encore, celle de leur catégorisation ainsi que de leur indexation. Or, que ce soit en études cinématographiques ou, comme le souligne le sémioticien Gérard Chandès, dans le champ voisin des sciences de l'information et de la communication (auxquelles nous verrons que notre approche

emprunte très largement), il s'avère que « la dimension sonore – non musicale – du réel reste [...] un champ d'exploration minoritaire » (2012, § 1). En effet :

« Il est vrai que le son, lorsqu'il n'est pas étudié dans ses propriétés physiques, quantifiables et mesurables ou lorsqu'il n'est pas organisé et mis au service d'un discours par l'art musical, lorsqu'il n'est pas pris en charge par l'acoustique ni par la musicologie, tend à se dérober à la saisie. Cette réalité ubiquitaire mais invisible, concrète mais que son immobilisation condamne instantanément à l'extinction, se prête d'autant plus mal à l'observation que sa durée est longue et sa composition complexe. L'image, elle, laisse plus facilement l'analyste accéder à ses bontés. La fugacité du son souffre, par comparaison, de la permanence de l'image. » (*ibid.*)

Dès lors, afin (1) de mieux comprendre les mécanismes perceptifs et descriptifs dont procèdent les logiques d'indexation actuellement mises en œuvre par la plupart des sonothèques, (2) d'identifier les impasses vers lesquelles ces dernières sont par conséquent susceptibles de conduire l'utilisateur qui aspire à mettre en correspondance des sons avec des images pour servir une dynamique narrative, et (3) de commencer à développer une stratégie de recherche capable d'avancer dans l'élaboration d'une méthode d'indexation permettant de faciliter le travail de recherche et de création des monteurs son dans leur contexte d'exploitation professionnelle, il a donc tout d'abord fallu explorer des disciplines – comme la psychoacoustique, la psychologie cognitive ou la psycholinguistique – situées bien au-delà des frontières esquissées par la 18^e (Arts-Sciences) ou la 71^e (SIC) section du Conseil National des Universités et dont les approches de type psycho-expérimental semblaient, *a priori*, relativement éloignées des méthodes les plus utilisées en sciences humaines et sociales.

Autrement dit, plutôt que de nous limiter à la seule littérature traitant des sons non musicaux à travers le prisme des études cinématographiques ou des sciences de l'information et de la communication, il nous a semblé indispensable d'adopter d'emblée une démarche fondamentalement pluridisciplinaire. Faute de quoi il aurait probablement été, sinon impossible, du moins délicat d'atteindre le niveau de compréhension à la fois préalable et nécessaire à l'appréhension des opérations de perception, de catégorisation et généralement de mise en mots (ou « sémantisation ») de l'information sonore qui servent de soubassement au processus d'indexation des sons environnementaux et dont la psychologie s'est plus systématiquement employée à l'analyse que tout autre champ disciplinaire.

Ainsi, comme nous aurons l'occasion d'en rendre compte, après avoir parcouru les résultats des expériences pionnières de classification menées à partir de sons de tous les jours par des chercheurs tels que Nancy Vanderveer, James A. Ballas et Frédérique Guyot, nous nous sommes également très vite intéressés aux travaux des psycholinguistes Danièle Dubois, Caroline Cance et Catherine Guastavino à propos des couleurs, des odeurs et surtout des environnements sonores (notamment urbains). En effet, dès que l'on interroge les modalités sensibles (telles que la vue, l'odorat ou l'ouïe), les structures catégorielles dont ces dernières procèdent ainsi que leur articulation avec les systèmes symboliques que sont les langues, il est difficile de ne pas croiser les préoccupations de la psycholinguistique qui permet précisément d'envisager les rapports existants entre les plans d'organisation linguistique et cognitive tout en prenant en compte « l'épaisseur de la langue » (Guastavino, 2003, p 41). Dès lors, nous verrons comment cet ensemble de travaux, croisé à une rapide analyse d'un corpus de six sonothèques en ligne, nous a permis à la fois de rejoindre et d'étayer l'hypothèse selon laquelle les logiques d'indexation actuellement mises en œuvre par la plupart des sonothèques sont étroitement liées à l'identification de la cause de l'objet sonore considéré et peuvent donc, à ce titre, être qualifiées de logiques « causales ».

Or, afin de proposer une véritable stratégie d'indexation des sons d'ambiance au sein de la base de données *Sons du Sud*, il est impératif de développer une approche qui dépasse la simple question des origines ainsi que des propriétés acoustiques du son en lui-même. En effet, dans la perspective d'une exploitation cinématographique ou audiovisuelle, une ambiance sonore n'est que rarement choisie sur la base de critères exclusivement physiques ou en relation avec son contenu sémantique (source), mais aussi en vertu des significations potentielles qu'elle est à même de revêtir au contact des autres matières de l'expression filmique (l'image, les voix, la musique, etc.), des fonctions qu'elle est susceptible de remplir, des liens qu'elle entretient avec ce que le film exprime, etc.

On peut alors se demander si ce n'est pas plutôt ce « potentiel d'informations » (pour reprendre une expression que Gérard Chandès emprunte à Gilbert Simondon, 2007, p. 89) que les descripteurs sémantiques employés par les sonothèques devraient essayer d'explicitier et d'énoncer. S'ensuit que « l'ajustement de la

recherche aux différentes visées d'usage conduit la réflexion sur le terrain de la sémiopragmatique. Elle implique une réflexion sur les modes de saisie *par l'utilisateur* de tel ou tel son individué » (Chandès, 2010, nous soulignons).

C'est pourquoi, la présente thèse se positionne comme une étape de travail préliminaire à l'élaboration d'une nouvelle méthode d'indexation : afin de répondre aux exigences de la sonothèque *Sons du Sud*, il semble indispensable d'entièrement nous consacrer à une meilleure appréhension des facteurs contribuant à modifier le « système de pertinences » de son principal usager, en examinant plus avant ce qui guide sa démarche, polarise son écoute et influence ses actions quand il consulte et choisit des sons. Autant d'interrogations que, pour l'heure, nous pouvons provisoirement synthétiser à travers une seule et simple question : **qu'est-ce qui influence le monteur son lorsque ce dernier recherche et sélectionne des sons (et, plus particulièrement, des sons d'ambiance) ?**

Ainsi, au cours de l'étape consacrée à la formalisation de notre problématique de recherche, notre objet d'étude a progressivement glissé de la question de la description, de la qualification et de la catégorisation des ambiances à celle du monteur son, membre d'un corps de métier actuellement encore peu étudié, si ce n'est à travers une certaine sociologie du travail (à laquelle il faut reconnaître un récent regain d'intérêt pour les techniciens du secteur audiovisuel⁹).

Précisons par ailleurs que dans le cadre de cette thèse, nous choisirons de nous intéresser principalement au montage son en France¹⁰ – où le son du tournage a la particularité de continuer à jouer un rôle important au sein de la chaîne sonore – dans un contexte qui est celui de la production cinématographique d'œuvres fictionnelles. Nous excluons de la sorte toutes les réalisations audiovisuelles au sens large tout comme les œuvres de type documentaire, pour *nous intéresser exclusivement au cinéma de fiction* où les moyens de production sont les plus importants. En effet, même si le documentaire a également beaucoup contribué au développement du cinéma sonore, c'est aujourd'hui avant tout dans les fictions que l'on retrouve les montages son les plus élaborés.

⁹ Cf. les travaux de Kristian Feigelson, Gwenaële Rot, Réjane Hamus-Vallée et Laurent Camus.

¹⁰ Même si quelques points de comparaison avec les États-Unis seront parfois envisagés.

En outre, pour raisons de commodité, l'emploi du terme « monteur » devra toujours être compris par notre lecteur comme l'abréviation de « monteur son ». Quand nous souhaiterons faire référence au technicien responsable de l'assemblage des plans et des séquences du film ainsi que de la structuration du récit, nous le préciserons en utilisant systématiquement le terme « monteur image » (même si nous verrons que ce dernier monte lui aussi quelques sons).

Dès lors, afin de répondre aux interrogations évoquées ci-dessus, il aurait peut-être été possible d'expliquer les actions de recherche et de sélection des sons du monteur de fiction, par l'existence de déterminismes « biologiques, environnementaux, historiques, culturels et sociaux » (tels que les contraintes en lien, par exemple, avec le fonctionnement psychologique individuel ou les systèmes langagiers qu'a concouru à mettre en lumière la psycholinguistique). Toutefois, ces derniers n'auraient sans doute pas suffi à comprendre « le travail constant de production de sens qui caractérise notre humanité [...] : d'une part, les êtres humains réagissent par rapport aux déterminismes qui pèsent sur eux, d'autre part, ils sont les propres créateurs d'une partie de ces déterminismes » (Schurmans, 2003, p. 57). De cette façon, en adoptant une posture intellectuelle compréhensive qui s'attache non seulement à rendre compte de l'activité de recherche de sens qui est consubstantielle à l'homme, mais qui a également progressivement concouru à imposer l'hypothèse selon laquelle les significations naissent de la confrontation d'un objet avec son contexte qui est une « création » ou encore une « construction » de l'acteur, notre problématique s'est finalement resserrée autour de la question de **l'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche et de la sélection des sons**, et plus spécifiquement des éléments contextuels qui régissent ses productions de sens.

Recueil d'informations et approches théoriques

Par conséquent, afin d'avancer dans la compréhension des mécanismes de co-construction des déterminants ou contraintes qui participent à la définition de la situation pour le monteur, induisent ses démarches et modifient ses perceptions, nous avons mobilisé un certain nombre d'outils théoriques et méthodologiques, tout en essayant de « calquer » la construction de notre propre objet scientifique sur le

fonctionnement même de l'intelligence humaine, notamment « en s'adaptant sans cesse à la construction faite » (Mucchielli et Noy, 2005, p. 44).

Si nous reviendrons en profondeur sur cet ensemble d'outils ainsi que sur la manière dont nous les avons mobilisés, précisons dès maintenant qu'afin de nous confronter au réel connaissable et de pénétrer le vécu tout comme le ressenti des monteurs son, il nous a semblé indispensable d'adopter une démarche de type empirico-inductif centrée autour de la rencontre avec un certain nombre de professionnels. En effet, nous avons vu que les sons d'ambiance devaient ici être abordés à travers la sensibilité du praticien. Il était donc nécessaire que notre approche aille à l'encontre d'une forme de réflexion exclusivement théorique, qui ne tienne compte ni de l'expérience sensible, ni des ressentis éminemment phénoménologiques et ne s'appuie sur aucune connaissance approfondie du monde professionnel. Toutefois, cela ne nous a pas dispensé, bien au contraire, d'un important travail d'investigation du champ de la recherche, que ce soit pour aiguïser notre sensibilité théorique, c'est-à-dire afin de disposer d'au moins quelques repères provisoires au moment d'aborder le terrain et d'interroger les phénomènes en situation (ce qui, nous le verrons, n'est pas nécessairement en contradiction avec une démarche inductive, à partir du moment où ces repères sont mobilisés de manière circonstanciée) ou pour interpréter les données ainsi recueillies. Parmi cet ensemble de ressources, il est donc trois modèles sémiotiques dont l'articulation s'est finalement avérée absolument déterminante pour notre recherche.

Nous pensons tout d'abord à la sémiopragmatique évoquée un peu plus tôt et, plus particulièrement encore, aux travaux de Roger Odin dont les réflexions nous ont aidé à éclairer le discours des monteurs son, notamment à propos de la manière que ces derniers ont de se saisir des films pour lesquels ils travaillent, d'évaluer leur propre capacité à déployer certains des processus indispensables à la mobilisation du mode sur lequel une fiction demande à être lue, mais aussi d'« infléchir » la mise en œuvre de ces processus par le spectateur, grâce à leur intervention sur la bande-son et le recours aux ambiances. En outre, la théorie socio-sémiotique de Jean-Pierre Esquenazi nous a permis de mieux situer certaines habitudes de travail ou savoirs communément abordés au sein des entretiens, à l'intérieur du contexte institutionnel que représente l'industrie culturelle cinématographique.

Enfin, la sémiotique cognitive de Jean-Marie Klinkenberg nous a également donné les moyens de répondre à la question de l'universalité de certaines contraintes ou « invariants cognitifs » pesant sur les productions de sens des acteurs. Comme l'a très justement exposé Marie-Noël Schurmans, si l'existence de certains déterminismes ne suffit pas « à la saisie des phénomènes socio-humains » (2003, p. 57), cela n'implique pas qu'il faille pour autant totalement les occulter, dès lors que placés en interaction avec ceux dont les humains sont les propres créateurs, ces déterminismes (notamment biologiques) permettent précisément d'éclairer la manière dont émergent les significations. Par conséquent, si notre approche reste axée sur la compréhension des opérations de recherche et de sélection des sons du monteur, en tant que « processus relevant d'actions contextualisées, finalisées et prenant appui sur des dispositifs »¹¹ (en l'occurrence médiatiques), nous ouvrons également la porte aux explications que nous permettra plus ponctuellement de fournir le pendant naturel des sciences cognitives ; d'où le sous-titre des présents travaux : « **une approche communicationnelle ET cognitive** ». Certains y verront un grand écart épistémologique. Pourtant, il nous semble que, de la même manière qu'il a fallu nous ouvrir à différents champs de la psychologie afin de mieux appréhender certaines des opérations en lien avec l'indexation des sons du quotidien, la complexité des phénomènes d'émergence de sens que nous abordons nécessite également, si nous voulons essayer de les circonscrire, une démarche pluridisciplinaire (sans toutefois céder aux charmes de l'hétéroclisme). Une ambition qu'autorisent, d'après nous, la sémiotique (et en particulier les trois modèles que nous venons d'exposer dont nous verrons que la compatibilité ainsi que les préoccupations communes permettent d'éviter l'écueil de la disparité tout en rompant avec un certain « provincialisme »), mais aussi les sciences de l'information et de la communication. En effet, les SIC ont toujours témoigné d'une volonté et sans doute aussi d'une capacité « à accueillir, à inspirer ou à diriger des démarches théoriques hétérodoxes par rapport à leur champ d'origine et à chercher au fond à profiter [...] d'un éclairage décalé et nouveau sur une question, qualifiée dès lors de "question de communication" » (Chevalier, 2004, p. 9).

¹¹ Extrait de la définition du champ disciplinaire des Sciences de l'Information et de la Communication proposée par le Conseil National des Universités.

Une construction dialogique

Ainsi, nous aborderons dans **la première moitié du chapitre 1** les principaux travaux qui se sont historiquement intéressés à la perception et à la catégorisation des sons du quotidien, tout en s’assurant que les conclusions des expériences pionnières menées à partir de sons de tous les jours puissent être transposées à la question des ambiances – et, plus spécifiquement encore, à celle des ambiances de type cinématographique – dont nous essaierons par conséquent de proposer une définition afin de déterminer ce qui les rapproche ou au contraire les différencie des sons dits « environnementaux ». De cette façon, après avoir cerné les logiques sur lesquelles reposent les méthodes actuelles de classification des sons grâce au croisement nécessaire de différentes approches, nous ne reviendrons que brièvement sur la nécessité déjà énoncée de resserrer nos travaux autour d’une meilleure appréhension des différents facteurs susceptibles de modifier le système de pertinences du monteur son, pour mieux nous employer à brosser le portrait de notre objet d’étude.

Dans **la deuxième moitié du chapitre 1**, nous aborderons de quelle manière nous nous sommes progressivement focalisés sur la compréhension des constructions de sens du monteur son. Nous détaillerons également les outils sémiotiques qu’il nous a par conséquent semblé pertinent de convoquer et exposerons les modalités de saisies ainsi que d’analyse du matériau empirique.

Les chapitres 2, 3 et 4 seront ensuite respectivement consacrés à trois des étapes clés qui structurent l’activité de montage son (la rencontre avec la matière filmique, les premières propositions au réalisateur et la recherche d’un équilibre entre les différents paramètres qui influencent l’orientation de la bande-son), de sorte que l’organisation de notre document épouse l’évolution diachronique de la situation de travail du monteur, car nous verrons que les transformations que produit le cours d’action sur l’environnement de tout sujet percevant ne sont pas sans influencer ses émergences de sens.

À tout considérer, le chemin que cette thèse propose d’emprunter est donc le reflet d’une démarche de fond qui s’est progressivement construite autour de la volonté, mais aussi de la nécessité de favoriser la discussion entre approches théoriques et l’observation du réel dans toute sa complexité.



- CHAPITRE 1 -

Prélude : le monteur son,
centre de nos préoccupations



CHAPITRE 1 PRÉLUDE : LE MONTEUR SON, CENTRE DE NOS PRÉOCCUPATIONS	31
1.1. De la catégorisation des ambiances à la question du monteur son	31
1.1.1. Les sons du quotidien dans la recherche.....	31
1.1.2. L’ambiance, un objet difficile à cerner	35
1.1.2.1. Une notion polysémique et pluridisciplinaire	35
1.1.2.2. La matière ambiante au cinéma et dans l’audiovisuel	37
1.1.2.3. L’ambiance, entre bruit et son	41
1.1.3. De la rupture avec le causal au système de pertinences du monteur son	42
1.1.4. Qui est le monteur son ?	47
1.1.4.1. Le monteur son à l’intérieur de la chaîne de production sonore	47
1.1.4.2. L’émergence du métier de monteur son	48
1.1.4.3. Des frontières poreuses	50
1.1.4.4. Le monteur son, maillon d’un collectif décorrélé.....	51
1.1.4.5. Un cercle vicieux.....	55
1.2. « Équation intellectuelle » et méthodologie	58
1.2.1. Réflexions épistémologiques.....	58
1.2.1.1. De l’approche compréhensive au constructivisme.....	58
1.2.1.2. Pour une approche compréhensive des constructions de sens du monteur son	62
1.2.1.3. Pour une approche constructiviste des phénomènes constructionnistes	63
1.2.2. Sensibilités théorique et expérientielle.....	68
1.2.2.1. La sémiotique à l’interface des disciplines	69
1.2.2.2. Le « modèle » sémio-pragmatique de Roger Odin.....	72
1.2.2.3. La socio-sémiotique de Jean-Pierre Esquenazi.....	76
1.2.2.4. La sémiotique cognitive de Jean-Marie Klinkenberg et du groupe μ	79
1.2.2.5. L’individu derrière la recherche.....	81
1.2.3. Méthodologie de la recherche	84
1.2.3.1. Pourquoi l’entretien compréhensif ?	84
1.2.3.2. L’échantillon : quel(s) critère(s) de qualité ?	87
1.2.3.3. Grilles, pré-enquête et validité des critères étudiés	92
1.2.3.4. Conduite des entretiens et validité des informations recueillies	99
1.2.3.5. À propos de l’analyse des données qualitatives.....	101
Avant d’exposer notre interprétation.....	103
 Figure 1.1 : Ambiances, catégories cognitives et descripteurs sémantiques.....	45
Figure 1.2 : Ébauche du modèle sémio-pragmatique	72
Figure 1.3 : Le modèle sémio-pragmatique	73
Figure 1.4 : L’énonciation	77

CHAPITRE 1 Prélude : le monteur son, centre de nos préoccupations

1.1. De la catégorisation des ambiances à la question du monteur son

1.1.1. Les sons du quotidien dans la recherche

Comme nous l'introduisons, si l'émergence de projets de classification automatique des sons de tous les jours – tels que *CLOSED* – est très récente, cela fait en revanche presque une quarantaine d'années qu'ont débuté les premières recherches sur la perception ainsi que la catégorisation des sons du quotidien, soit environ dix ans après que ces derniers aient été pour la première fois mis en valeur par les travaux de Raymond Murray Schafer (certainement las de constater que les recherches sur le son aient si longtemps été polarisées par la voix ou la musique). En 1979, Nancy Vanderveer, inspirée par l'approche écologique de la perception visuelle de James Gibson, défend une thèse intitulée « *Ecological acoustics: human perception of environment sounds* », à l'intérieur de laquelle elle propose notamment une des premières définitions de la notion de « sons environnementaux » :

« ... tout éventuel événement acoustique audible causé par une perturbation dans l'environnement humain ordinaire. [...] En outre 1) ayant des événements réels en tant que sources [...] 2) généralement plus "complexes" que des signaux sinusoïdaux issus de laboratoires [...] 3) qui sont significatifs, dans le sens où ils précisent les événements dans l'environnement. [...] 4) Les sons considérés ne font pas partie d'un système de communication, ou des sons de la communication, ils sont envisagés dans leur sens littéral plutôt qu'interprétés en tant que signal ou symbole. »¹² (pp. 16-17)

¹² Nous traduisons de l'anglais : « ... any possible audible acoustic event which is caused by motions in the ordinary human environment. (...) Besides 1) having real events as their sources (...) 2) [they] are usually more "complex" than laboratory sinusoids, (...) 3) [they] are meaningful, in the sense that they specify events in the environment. (...) 4) The sounds to be considered are not part of a communication system, or communication sounds, they are taken in their literal rather than signal or symbolic interpretation »¹².

Ce travail exploratoire et les données expérimentales qu'il propose, en plus de soulever des questions fondamentales sur l'identification et la classification des sons de tous les jours, marquent une étape importante dans un domaine de recherche à l'époque encore balbutiant, mais à l'intérieur duquel s'inscriront par la suite de nombreux chercheurs.

On pensera, entre autres, à James A. Ballas qui, dans l'identification des sons du quotidien, s'intéressera plus spécifiquement aux événements « brefs » (1993) ; Frédérique Guyot, qui en 1996 propose une thèse intitulée « Étude de la perception sonore en termes de reconnaissance et d'appréciation qualitative : une approche par la catégorisation » ; Michael Marcell et al. (2000) qui s'affaireront à la constitution d'un corpus normalisé de sons environnementaux clairement identifiés et nommés ; ou Yannick Gérard et sa thèse arborant comme titre : « Mémoire sémantique et sons de l'environnement » (2004).

Autant de travaux qui, au-delà de leur objet commun et du fait qu'ils soient tous articulés autour d'expériences de classification libre de sons du quotidien¹³ par un certain nombre de sujets-auditeurs, ont récemment fait l'objet d'une brillante synthèse rédigée par Olivier Houix, Guillaume Lemaitre, Nicolas Misdariis et Patrick Susini (IRCAM), toujours dans le cadre du projet *CLOSED*. En effet, à partir de l'analyse des résultats ainsi que des points de convergence des recherches précédemment citées, Houix et ses collègues – afin d'identifier les processus de catégorisation que nous mettons quotidiennement en œuvre – ont abouti à la formulation de différentes hypothèses de travail (Houix et al., 2007b, p. 10) qui ont pu ensuite être vérifiées expérimentalement via le protocole suivant : il a été demandé à 30 participants (12 femmes, 18 hommes), âgés de 19 à 64 ans (moyenne : 32 ans), répartis selon leur degré d'expertise sonore (expert ou naïf), de classer 60 sons du quotidien issus de diverses activités réalisées en cuisine (glaçons dans un verre, eau qui bouillonne, lave-vaisselle, machine à café, grille-pain, micro-onde, robot ménager, couteau, bol, évier, vaisselle, porte, tiroir, etc.). Les participants étaient autorisés à former autant de groupes qu'ils le souhaitaient et d'y

¹³ Vanderveer : bruits de pas, claquements de doigts, froissements de papier etc. ; Ballas : bruits de porte, sonneries de téléphone, eau qui coule, etc. ; Guyot : bruits domestiques ; Marcell et al. : animaux, signaux, outils, eau, etc. ; Gérard : animaux, outils, klaxon, portes, train, verre cassé, etc.

placer autant de sons qu'ils le désiraient. Après avoir regroupé les sons en diverses catégories, ils devaient ensuite décrire pour chacune d'entre elles, les propriétés partagées par les sons auxquelles ils avaient eu recours afin de construire ces catégories. L'expérience a finalement permis d'aboutir aux conclusions énumérées ci-dessous :

- (C1) Lorsque les auditeurs sont tenus de regrouper « librement » divers sons du quotidien, ils peuvent le faire en fonction de différents types de similitude : acoustique (la similitude des propriétés acoustiques) ; événementielle (la similitude des événements physiques à l'origine des sons) ; sémantique (la similitude d'une sorte de connaissance, ou la signification, associée par les auditeurs à l'objet non identifié ou à l'événement provoquant le son)¹⁴ ;
- (C2) Les sons à haute incertitude causale (« *causal uncertainty* »¹⁵) – c'est-à-dire qui ne sont pas identifiables en raison de leur trop grand nombre d'origines acoustiques possibles – tendent à être regroupés par les auditeurs, principalement en fonction de leurs similitudes acoustiques ;
- (C3) Les sons à faible incertitude causale – c'est-à-dire identifiables en raison de leur faible nombre d'origines acoustiques possibles – tendent à être regroupés par les auditeurs, principalement en fonction de la similitude des événements qui en sont à l'origine ou de propriétés en lien avec les connaissances du sujet à propos de la source considérée ;
- (C4) Les catégories d'événements sonores sont organisées hiérarchiquement ;
- (C5) Les auditeurs bénéficiant d'une expertise dans l'analyse des sons auront tendance, plus souvent que les auditeurs « naïfs », à regrouper les sons environnementaux en fonction de leurs similitudes acoustiques.

Comme nous pouvons le constater, les conclusions C2 et C3 (et à travers elles l'ensemble des recherches qu'elles cristallisent) mettent particulièrement l'accent sur l'importance de *l'identification de l'origine acoustique* dans la perception des phénomènes sonores, laquelle oriente le traitement cognitif de l'information de deux manières radicalement opposées (c'est-à-dire en considérant tantôt ses

¹⁴ Trois types de similitude permettant de regrouper les sons, qui ne sont pas sans rappeler les trois types d'écoute « réduite », « causale » et « sémantique » que nous évoquions un peu plus tôt.

¹⁵ Terminologie empruntée à James A. Ballas.

propriétés acoustiques, tantôt sa source). Une telle dichotomie n'est pas sans rappeler la distinction fréquemment utilisée par les psycholinguistes Danièle Dubois, Caroline Cance ou Catherine Guastavino entre « **son** » et « **bruit** » ; distinction que cette dernière avait d'ailleurs déjà rapprochée dans sa thèse (2003, p. 69) des travaux de James A. Ballas et Frédérique Guyot :

« Sur le plan cognitif, un **son** est traité comme codification qui résulte de la connaissance de la manière dont la physique décrit les phénomènes acoustiques. C'est une notion abstraite, un phénomène isolé et indépendant de la source productrice (à l'exception du cas particulier des sons d'instruments de musique), rejoignant en ce sens la notion de couleur dans notre culture. Un **bruit** est en revanche un phénomène sensible qui se rapporte à une source comme indice sémiologique. La source pointe vers un objet de l'environnement qui est porteur de sens pour l'auditeur dans le contexte d'écoute. Un bruit donne lieu à un jugement qualitatif, voire hédonique de la source émettrice. La représentation cognitive du bruit possède moins d'autonomie vis-à-vis de la source émettrice que le son, et intègre les caractéristiques perceptives de la source liées aux autres modalités sensorielles. Un bruit active en mémoire l'ensemble des représentations de l'objet source qui conditionne le jugement du phénomène sonore. En ce sens, un bruit et sa source sont plutôt traités de manière indissociable sur le plan cognitif comme un odorant et l'odeur qu'il suscite. » (*ibid.*, p. 47)

En résumé, ce qu'il faut donc retenir des recherches que nous venons rapidement de parcourir – depuis le travail fondamental de Nancy Vanderveer, jusqu'à celui de l'IRCAM –, c'est que les sons du quotidien, selon l'issue du processus de reconnaissance de leur origine acoustique (lequel dépend de son degré d'incertitude causale et plus largement de son identifiabilité), peuvent être appréhendés par l'auditeur, soit en tant qu'événement signifiant ou alors de manière plus analytique. Ainsi, les événements sonores auront tendance à être traités comme des « **bruits** » et à l'inverse, « quand aucune source ou événement significatif ne peuvent être identifiés, les stimuli seront davantage traités comme des “**sons**”, à savoir en tant que phénomènes acoustiques qui se caractérisent par un ensemble de “dimensions” du monde objectif »¹⁶ (Dubois, 2000, p. 49).

Toutefois, encore faut-il se demander si de telles conclusions sont généralisables à la question des ambiances sonores. Car, si ces dernières, à l'instar des sons du quotidien, ne relèvent ni de la voix, ni de la musique, les sons utilisés dans le cadre des expériences précédemment invoquées (bruits de pas, portes, cris d'animaux, sonneries, sons de cuisine, etc.) semblent, par nature, assez éloignés de ce à quoi peuvent ressembler des ambiances.

¹⁶ Nous traduisons de l'anglais : « when no source or meaningful event can be identified and related to them, the stimuli are processed instead as sounds, i.e. as acoustic phenomena which are characterized by a set of “dimensions” of the objective world ».

Peut-on indissociablement parler de sons d'ambiance et de sons du quotidien ?
Finalement, qu'est-ce qu'une ambiance sonore ?

1.1.2. L'ambiance, un objet difficile à cerner

1.1.2.1. Une notion polysémique et pluridisciplinaire

Le substantif « ambiance » a été inventé en 1885 sous la plume de l'écrivain français August de Villiers de L'Isle-Adam qui, dans *Nouveaux contes cruels et propos d'au-delà*, lui confère la définition suivante : « environnement, atmosphère qui enveloppe une personne ou une chose ». Le terme est alors dérivé de l'adjectif « ambiant » lequel signifie dans le vocabulaire scientifique : « qui entoure, qui circule autour, qui environne »¹⁷. Par la suite, l'ambiance en tant qu'atmosphère « matérielle et morale »¹⁸ désignera aussi bien les aspects *physiques* d'un lieu que sa dimension *sociale*. Double signification que l'on retrouve également dans les expressions « y avoir de l'ambiance », « être dans l'ambiance » (Guastavino, 2003, p. 51) ou plus récemment dans le néologisme populaire « s'ambiancer » entériné par la version 2017 du Petit Larousse.

Dans les années 50, le mot « ambiance » pénètre les domaines de l'architecture et de l'urbanisme afin de désigner une certaine qualité des lieux. La « Maîtrise des ambiances » (que ces dernières soient sonores, lumineuses ou thermiques) est enseignée depuis une quarantaine d'années en école d'architecture « dans le but d'appréhender les rapports entre mesures physiques d'un espace et ressentis » (*ibid*). L'ambiance est ici considérée dans son acception *psychologique*, c'est-à-dire en tant que « qualité du milieu »¹⁹.

En 1969 – date à laquelle est traditionnellement associé l'avènement de l'ambiance sonore en tant qu'objet d'étude à part entière –, le compositeur canadien Raymond Murray Schafer, que nous introduisons un peu plus tôt, lance le programme de recherche intitulé « World Soundscape Project » duquel émergeront les notions de « paysage sonore » ainsi que d'« écologie sonore ». Il publiera

¹⁷ Définition extraite du TLFi : [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=986032215](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=986032215;);

¹⁸ Définition extraite de l'E.U. : http://encyclopedie_universelle.fracademic.com/24881/ambiance

¹⁹ Définition extraite du TLFi : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1153149015>;

quelques années plus tard le célèbre ouvrage *The Tuning of the world* (1977) qui, en nous proposant d'écouter le monde à la manière d'une vaste et titanesque composition musicale, traduit une vision *esthétique* du monde sonore.

On l'aura compris, l'ambiance est une notion polysémique et par nature fondamentalement pluridisciplinaire, dans la mesure où celle-ci relève d'aspects à la fois physiques, sociaux, architecturaux, urbanistiques, psychologiques et esthétiques. En outre, elle fait également l'objet d'une vaste nébuleuse de renvois lexicaux (« atmosphère », « entourage », « environnement », « milieu », « paysage », etc.) qui participent à son opacité. Certaines de ces analogies ont d'ailleurs suscité un vif intérêt au sein de la communauté préoccupée par la question des ambiances sonores. À tel point que les théoriciens ayant su porter aux nues ces différentes notions, font aujourd'hui figure de véritables références et méritent donc à ce titre, une attention toute particulière. Parmi eux, nous pensons en particulier à Pascal Amphoux qui, dans une récente synthèse (2013), associe les concepts d'environnement, de milieu et de paysage, à trois postures et critères d'écoute²⁰ – dont il prétend qu'elles ont une valeur universelle et incommensurable – permettant de décrire une ambiance sonore ainsi que d'en embrasser toute la pluralité :

- **L'environnement sonore** désigne « l'ensemble des faits sonores objectivables, mesurables et maîtrisables du Monde sonore », c'est-à-dire une certaine représentation de l'ambiance en tant que phénomène physique, associée à une écoute d'ordre analytique (« écouter ») et dont les critères de « qualité acoustique » s'articulent autour des aspects spatio-temporels (échelle, orientation, atemporalité), sémantico-culturels (mémoire collective, naturalité, insécurité) ou en lien avec la matière sonore elle-même (réverbération, signature et métabolisme sonore) ;
- **Le milieu sonore** désigne « l'ensemble des relations fusionnelles, naturelles et vivantes qu'entretient un acteur social avec le Monde sonore ». C'est une certaine expression de l'ambiance, associée à une écoute flottante (« ouïr ») et

²⁰ Les trois écoutes décrites par Pascal Amphoux sont à rapprocher des trois écoutes de Pierre Schaeffer : écouter, ouïr, entendre.

dont les critères de « qualification du confort sonore » s'articulent autour des aspects de valorisation (artificialisation, banalisation, stigmatisation), d'idéalisation (privatisation, métropolisation, naturalisation) et d'imagination (visualisation, esthétisation, affabulation) ;

- **Le paysage sonore** désigne « l'ensemble des phénomènes qui permettent une appréciation sensible, esthétique et toujours différée ("altérée") du Monde sonore », c'est une certaine saisie de l'ambiance, associée à une écoute affective, émotive, contemplative (« entendre ») et dont les critères de « qualitativité décrivant la beauté phonique » s'articulent autour des aspects de représentativité (typicité, rareté, authenticité), d'expressivité (sentiments d'intériorisation, d'appartenance et d'immersion) et de réflexivité (schizophonie, symphonie, eidophonie).

1.1.2.2. La matière ambiante au cinéma et dans l'audiovisuel

En marge des points que nous venons d'aborder, l'ambiance renvoie également à un terme technique faisant partie intégrante du vocabulaire des professionnels du son dans les domaines du cinéma et de l'audiovisuel (et auxquels, nous le rappelons, se destine principalement la sonothèque *Sons du Sud*).

Le cinéma, tel que nous le connaissons aujourd'hui, ainsi que toutes les productions dites « audiovisuelles », convoquent deux supports : l'image et le son. Ces derniers sont généralement façonnés en différentes matières de l'expression (notion empruntée par Roger Odin au linguiste danois Louis Hjelmslev désignant « la structure matérielle [...] du support des significations », Odin, 1990, p. 31) dont la conjonction constitue ce qu'on appelle communément la bande sonore²¹. On distingue par ce principe la matière phonique (la matière du langage parlé), la matière musicale, les bruitages, les effets et les ambiances (ou matière ambiante).

²¹ Si nous avons recours à l'expression « bande sonore » par commodité, nous partageons toutefois l'avis de Michel Chion pour qui la bande-son n'existe pas en tant qu'entité indépendante de ce qu'on appellerait alors la « bande image », mais qu'au contraire, images et sons, forts de leurs interactions, nourrissent conjointement la mise en sens du spectateur (1990).

Les quatre premières catégories peuvent rapidement être définies à travers les traits pertinents suivants²² :

- **La matière phonique** (ou voix) regroupe les prestations parlées de l'ensemble des acteurs, qu'elles aient été enregistrées pendant le tournage ou *a posteriori*. Nous retiendrons les traits pertinents suivants : /Production de l'acteur/ et /Langue naturelle parlée/ ;
- **La matière musicale** (ou musique) organise le support sonore de manière harmonique et rythmique. Elle est de la responsabilité du compositeur attitré de la musique film. Nous retiendrons les traits pertinents suivants : /Production du compositeur/, /Harmonicité/ et /Rythmicité/ ;
- **Les bruitages et les effets** réunissent un ensemble hétérogène de sons, principalement des événements brefs, ponctuels et saillants. Les bruitages permettent de « combler les silences provoqués par le retrait de tous les dialogues (et donc des sons qui vont avec, présences de comédiens, bruits de pas, etc.) dans les scènes dont le son direct [le son du tournage] n'a pu être exploité ou pour la version internationale » (Balibar, 2015, p. 6). Les effets regroupent tous les sons que le bruiteur (cf. 1.1.4.1) n'est pas en capacité de fabriquer (moteurs, coups de feu, explosion, etc.) et dépendent du monteur son. Nous retiendrons les traits pertinents suivants : /Production du bruiteur ou du monteur son/, /Bref/, /Ponctuel/, /Saillant/.

L'ambiance, quant à elle, se laisse généralement décrire comme une « masse sonore globale [...] pas nécessairement synchrone avec l'action qui se déroule à l'écran » (Nanteuil, 2008, p. 24). Elle s'apparente ainsi à un vaste magma homogène à l'intérieur duquel se noient les « sons d'arrière-plan » (Balibar, 2015, p. 4), c'est-à-dire des sons faibles, lointains et diffus. Néanmoins, il est quelque peu réducteur de

²² Pour plus d'informations sur les différents types de sons qui constituent une bande-son, nous renvoyons au premier chapitre de l'ouvrage très didactique de Lucien Balibar intitulé : « La chaîne du son au cinéma et à la télévision » (2015).

s'en tenir à une telle définition, car aujourd'hui, toutes les ambiances ne sont plus « stables, permanentes ou immobiles » (Bailble, 1999, p. 248). En effet, certaines d'entre elles « peuvent au contraire être vivantes, dynamiques et ainsi se modifier dans le temps, avec l'évolution du récit. [Du reste,] si au cinéma l'ambiance peut évoluer dans sa "tonalité", elle peut aussi évoluer dans sa densité » (Adjiman, 2015, p. 52).

C'est pourquoi le mixeur William Flageolet distingue deux types d'ambiances, dites « fonctionnelles » et « narratives »²³, entre lesquels il est possible d'introduire une troisième catégorie intermédiaire que l'on peut, en référence à la terminologie de Michel Chion (1990), qualifier de « territoire ». Comme nous allons le voir, ces trois niveaux – qu'il sera possible, à certains égards, de rapprocher de la théorie de Pascal Amphoux décrite un peu plus haut (en particulier les ambiances territoires et narratives) – témoignent parfaitement du caractère protéiforme de l'ambiance qui, dans son acception cinématographique ou audiovisuelle, nous semblait difficile de circonscrire en seulement deux catégories dichotomiques :

Les ambiances fonctionnelles (ou « fonds d'air ») s'apparentent à un silence ou à un souffle. Ce sont elles qui raccordent, c'est-à-dire qui s'harmonisent avec le son du tournage ainsi que les éléments de décor visibles à l'écran. Il s'agit généralement de « sons seuls » enregistrés sur les lieux de tournage ou de sons issus de sonothèques. Elles permettent d'assurer un niveau fondamental de continuité par lequel « l'image obtient sa liberté de coupures, ses ruptures d'axe ou de rattrapage de point » (Deshays, 2010, p. 32). Les ambiances dites fonctionnelles confèrent également quelques premières indications sur l'« environnement sonore » filmique et imposent une signature à l'espace. Elles servent à la fois de soubassement pour les événements sonores les plus saillants tels que les voix ou les effets, ainsi que de « filet de sécurité » si certains sons venaient finalement à disparaître pendant l'étape finale de mixage (cf. 1.1.4.1), car « tout autant que la nature, le film a horreur du vide sonore » (Bonamy, 2011, § 1) ;

²³ <https://www.sounddesigners.org/forum/montage-son-sound-design/memoire-sur-le-montage-son-5132.html?p=61480#p61480>

Les ambiances « territoires » ou « englobantes » permettent d'envelopper une scène, son espace, « sans qu'elles ne soulèvent la question obsédante de la localisation et de la visualisation de leur source : les oiseaux qui chantent ou les cloches qui battent [mais aussi le vent qui s'engouffre dans les arbres, le bruit des vagues, la circulation urbaine, etc.] servent à marquer²⁴ un lieu, un espace particulier de leur présence continue et partout épandue » (Chion, 1990, p. 67) ainsi qu'à illustrer, circonscrire et caractériser par le son les modalités spatiales de l'image, pour en faire un espace à la fois remarquable et cohérent avec les éléments présents à l'écran. Les ambiances territoires permettent de matérialiser le « milieu sonore » (pour paraphraser la définition de Pascal Amphoux) dans lequel est susceptible d'évoluer l'ensemble des protagonistes d'un film. Elles sont une « expression » de la dimension sonore d'un monde en cours d'édification, associée à une écoute flottante et dont les critères d'évaluation, d'idéalisation et d'imagination s'articulent autour de son « hospitalité » et de son « habitabilité » : que l'habitant en question soit le personnage ou la projection du spectateur (Odin, 2000a, p. 22) ;

Les ambiances narratives sont celles qui, de manière coïncidente et concomitante aux forces en présence dans le film (et non plus nécessairement dans une volonté de cohérence avec l'image), œuvrent dans le sens du récit et de la narration (ce qui concerne donc en premier lieu les films de fiction) : elles incarnent une appréciation sensible, esthétique et différée ainsi qu'une certaine « saisie » (pour reprendre la définition que donne Amphoux au « paysage sonore ») de la dimension sonore de l'univers filmique, associée à une écoute affective, émotive et contemplative ; comme cela peut être le cas dans la séquence finale de *Je rentre à la maison* de Manoel de Oliveira dont Robert Bonamy propose l'analyse suivante :

« L'air qui entoure les personnages est envahi par des sonorités qui évoquent de façon insistante la disparition initiale des membres de la famille dans un accident de voiture. Dans les derniers plans, on retrouve les bruits de la circulation routière, parmi lesquels s'imisce une voix lointaine [...]. Une poétique de l'absence se combine ici avec la dimension de ce qui fait retour dans l'intime de l'être [...] par la mise en jeu du fond sonore envisagé comme un "autre audible" cinématographique. » (2011, § 21)

²⁴ Difficile de ne pas penser ici à la notion de « marqueur sonore » (« *soundmark* » dérivé de « *landmark* ») de R. Murray Schafer (1977) qui « renvoie au marquage territorial, à la délimitation, à la borne qui jalonne des parcelles » (extrait de l'appel à communication du 9ème Colloque de Sorèze intitulé « Paysage sonore, échographie du monde », 2012).

1.1.2.3. L'ambiance, entre bruit et son

À la lumière de tous ces éléments, faut-il donc considérer les ambiances comme l'une des multiples formes que peuvent revêtir les sons du quotidien, ou, à l'inverse, s'agit-il de deux phénomènes indépendants ? Les sons d'ambiance sont-ils une sous-catégorie particulière des sons de tous les jours ou faut-il totalement les dissocier ? S'il n'est pas forcément aisé de répondre à une telle question, ce qui reste néanmoins certain, c'est que le recours à la distinction entre « son » et « bruit », ainsi qu'à la notion d'identifiabilité qu'elle sous-tend (et dont nous avons pu rendre compte un peu plus tôt), demeurent, quoi qu'il en soit, tout à fait pertinent pour qui s'intéresse également aux ambiances (ce qui tendrait à rapprocher les deux phénomènes, au moins sur le plan cognitif). En effet, la thèse de Catherine Guastavino a démontré qu'une telle discrimination pouvait être associée au traitement différencié effectué par les auditeurs-sujets des expériences de Valérie Maffiolo (1999) face à des ambiances sonores parisiennes²⁵, selon que ces dernières soient interprétées en tant que phénomène acoustique « amorphe » ou « événementiel » :

« Maffiolo a mené sept expériences de catégorisation sur 16 ambiances sonores parisiennes d'une durée de 12 secondes environ. La constitution du corpus était basée sur les résultats de l'enquête sur le Paris sonore et réunissait ambiance de circulation et ambiances de jardins publics. Les séquences étaient enregistrées *in situ* [...]. L'analyse arborée des catégories [...] a permis de montrer que les sujets regroupent prioritairement les séquences d'ambiances sonores urbaines sur la base du *contenu sémantique* (identification de sources) et du caractère *événementiel* (avec événements sonores identifiables) ou *amorphe* (sans événement sonore particulier) des séquences. L'analyse linguistique des commentaires des sujets [qui accompagnent leurs classifications] a permis de confirmer l'hypothèse d'un traitement différencié des séquences événementielles et amorphes, qui peut être relié à la distinction entre **bruits** et **sons** :

- « Les séquences *évènementielles* sont décrites principalement en termes de sources, d'activités et d'événements sonores porteurs de sens. Pour ces séquences, les critères de catégorisation sont fortement liés à l'interprétation sémantique des sources identifiées, qui détermine l'appréciation qualitative des séquences sonores. En ce sens, les séquences événementielles sont traitées comme des **bruits**, soit comme effets d'un objet-source du monde.
- Les séquences *amorphes* sont davantage décrites par des termes se rapportant à la description des propriétés physiques du signal acoustique. L'intensité intervient davantage comme critère dans la catégorisation de ces séquences. En ce sens, les séquences amorphes sont plutôt traitées comme des **sons**, soit des objets du monde abstraits de la source émettrice et décrits de manière objectivée par des propriétés physiques. » (Guastavino, 2003, p. 72, l'auteur souligne)

²⁵ Des ambiances qui, nonobstant le fait qu'elles aient été enregistrées à Paris, présentent des caractéristiques communes avec certains des paysages sonores urbains présents dans *Sons du Sud*.

Par ailleurs, une précédente analyse des mêmes commentaires accompagnant les expériences de classification libre de Maffiolo (Dubois, 2000), avait déjà démontré qu'il existe une grande variété de dispositifs linguistiques afin de décrire les sons, et que certaines constructions ont tendance à être davantage utilisées que d'autres, selon que le phénomène acoustique considéré soit interprété en tant que « bruit », ou bien en tant que « son ». Conclusions vers lesquelles une de nos précédentes contributions, articulée autour de l'analyse des méthodes d'indexation d'un corpus d'une centaine d'ambiances issues de six sonothèques en ligne²⁶, nous permettra également d'abonder.

1.1.3. De la rupture avec l'indexation causale au système de pertinences du monteur son

Trouver un fichier au sein d'une base de données est une opération qui doit beaucoup aux propriétés de l'index, soit un groupement d'informations visant à faciliter la démarche et dont l'infrastructure se décompose en une somme de valeurs associées permettant chacune d'accéder à l'élément vers lequel elle « pointe » (Lightson, 2007). Comme nous l'évoquions en introduction, l'indexation des signes sonores au sein d'une sonothèque passe généralement par la sémantisation de l'information, ou plus globalement par le choix (ou, le cas échéant, la conception) de descripteurs sémantiques devant être à la fois concis, pertinents et explicites, car « on n'oubliera pas en effet qu'entre les gestionnaires d'une base documentaire et les utilisateurs de cette base en situation d'écoute focalisée, doit exister un “contrat de lecture” : le vouloir- et le pouvoir-dire des concepteurs doivent se caler sur le vouloir- et le pouvoir-lire (les descripteurs) des usagers » (Chandès, 2010).

²⁶ Liste des sonothèques étudiées dans le cadre de l'article intitulé « *Analysis of Ambient Sound Indexing Methods in Sound Libraries* » (Denizart, 2013) :

Cas d'étude n°1 : Sound Designers [gratuit / collaboratif] : <http://www.sounddesigners.org>

Cas d'étude n°2 : KaySound Collection [payant] : <http://fr.kay-soundcollection.com>

Cas d'étude n°3 : Sons et ambiances [payant] : <http://www.sonsetambiances.com>

Cas d'étude n°4 : Freesound [gratuit / collaboratif] : <http://www.freesound.org>

Cas d'étude n°5 : Naturophonia [payant] : <http://www.naturophonia.fr>

Cas d'étude n°6 : Bruitages TV [payant] : <http://www.bruitages.tv>

Cependant, décrire, c'est-à-dire objectiver l'expérience du sensible, peut s'avérer une tâche relativement complexe, dans la mesure où l'on observe dans le domaine auditif une certaine pauvreté du lexique de base. Seules les productions vocales humaines (cri, parole, voix) et certains artefacts (comme la musique) font l'objet de constructions linguistiques simples, lexicalisées et donc stabilisées dans le langage.

Pour le reste, il existe différents dispositifs linguistiques plus ou moins complexes recensés par Danièle Dubois. Parmi ceux les plus fréquemment observés par la psycholinguiste pour les catégories des « bruits » et des « sons », nous avons respectivement rencontré lors d'une précédente analyse (Denizart, 2013) les outils suivants (que nous étayerons d'exemples issus du corpus auquel nous avons eu recours) :

- Dispositifs linguistiques associés à la catégorie des « **bruits** » :
 - Formes nominales simples de type N où N réfère à différents types de **sources** (*circulation, klaxon, mer, oiseaux, mouettes, cloches, réfrigérateur, machine à café, etc.*) ;
 - Formes nominales complexes de type N de N' où N est un terme générique et N' réfère à une **source** (*bruit de réfrigérateur, ambiance d'atelier, fond d'air d'un cloître, rumeur de la ville, sirène de police, etc.*) ;
 - Formes nominales construites sur un verbe, avec une suffixation en -ment (*abolement, sifflement, claquement, grincement, ronronnement, etc.*), ou en -erie (*sonnerie*), -(a)tion (*accélération*), -age (*démarrage, décollage, passage, freinage*) ;
 - Formes adjectivales dérivées de «bruyant» ou «agréable» (*calme, silencieux, animé, etc.*) ;
 - Formes complexes avec plusieurs compléments qui comprennent la mention des **lieux** et des **contextes** (*Dimanche en fin d'après-midi, Cours Saleya, Nice, en hauteur*) ;
 - Constructions relatives à la **source** (*porte qui claque, eau qui coule, chien qui aboie, chat qui miaule, voiture qui passe, etc.*).

- Dispositifs linguistiques associés à la catégorie des « **sons** » :
 - Adjectifs simples empruntés aux **sciences physiques** (fréquence, hauteur, intensité, taille et caractère réverbérant du lieu d'enregistrement, etc.) ;
 - Adjectifs dérivés de «bruyant» ou « agréable ».

Ainsi, comme pour les analyses linguistiques des commentaires produits pendant les expériences de Valérie Maffiolo, on observe dans notre corpus de sonothèques que les ambiances « événementielles » (avec événements sonores identifiables) telles que : *Ambiance bar : ambiance intérieure d'un bar restaurant – brouhaha des consommateurs + bruits de tasse ; Fond d'air d'un cloître avec cloches* ou encore *Ville dans un parc le soir en Inde : oiseaux, trafic*, sont principalement traitées comme des « **bruits** », c'est-à-dire décrites en termes de **sources**, **d'activités** et **d'événements sonores** porteurs de sens ; alors que les ambiances « amorphes » (sans événements sonores identifiables) comme *Fond d'air de chambre à coucher : fond d'air enregistré dans une chambre de taille moyenne*, sont davantage traitées comme des « **sons** », c'est-à-dire présentées de manière objectivée par des **propriétés physiques**.

Ces observations rejoignent d'ailleurs celles du sémioticien Gérard Chandès qui, dans son article intitulé « Aide à la conception de descripteurs non-acoustiques pour une sonothèque : quels outils sémiologiques ? » (2010), partait du constat que les descripteurs actuellement employés dans la plupart des sonothèques hébergées sur la toile remplissent exclusivement l'une des deux fonctions suivantes : à savoir « **référentielle** » (le descripteur renvoie à la **source** de l'objet sonore considéré) ; ou « **technique** »/ « **acoustique** » (le descripteur renvoie **aux propriétés acoustiques** de l'objet sonore considéré).

Si la liste des six sonothèques que nous avons pu étudier ne peut se revendiquer comme totalement exhaustive, nous pouvons malgré tout raisonnablement supposer, à l'aune des travaux que nous venons de parcourir : que les logiques d'indexation mises en œuvre dans les sonothèques en ligne – dès lors qu'elles s'appuient sur des mécanismes de perception spontanés – sont étroitement liées à l'identification de la source de l'objet sonore considéré, laquelle oriente le traitement cognitif en terme de « bruit » ou de « son » ainsi que les ressources linguistiques ensuite mobilisées lors du processus de sémantisation (principalement

des constructions complexes de type **N de N'** ou des adjectifs simples empruntés aux **sciences physiques**). De cette manière, les descripteurs actuellement les plus répandus arborent deux fonctions, l'une **référentielle** et l'autre **technique**, dont la mobilisation dépend du degré d'identifiabilité de la cause du phénomène sonore enregistré qu'il s'agit d'indexer. C'est pourquoi nous parlons plus globalement de logiques d'indexation « causales ».

Phénomène sonore considéré (Maffiolo)	Ambiance événementielle	Ambiance amorphe
Traitement cognitif déployé (Dubois / Cance/ Guastavino)	Bruit	Son
Descripteurs sémantiques associés (Chandès)	Référentiels	Acoustiques

Figure 1.1 : Ambiances, catégories cognitives et descripteurs sémantiques

Or, nous avons vu en introduction générale qu'afin de proposer une véritable stratégie d'indexation des sons d'ambiance au sein de la base de données *Sons du Sud*, il était impératif de développer une approche qui dépasse la simple question des origines ainsi que des propriétés acoustiques du son en lui-même, car dans la perspective d'une exploitation cinématographique ou audiovisuelle, une ambiance sonore n'est que rarement choisie sur la base de critères exclusivement physiques ou en relation avec son contenu sémantique (source).

Ce qu'il nous faut donc à présent déterminer, c'est quels sont les facteurs contribuant à modifier le « système de pertinences » du principal usager de *Sons du Sud*, en examinant plus avant ce qui guide sa démarche, polarise son écoute et influence ses actions quand il consulte et choisit des sons. Autant d'interrogations que nous proposons un peu plus tôt de provisoirement synthétiser à travers une seule et simple question :

Qu'est-ce qui influence le monteur son lorsque ce dernier recherche et sélectionne des sons (et plus particulièrement des sons d'ambiance) ?

Avant d'aborder les outils épistémologiques (1.2.1), théoriques (1.2.2) et méthodologiques (1.2.3) qu'il nous a semblé pertinent de mobiliser afin de nous employer à résoudre une telle interrogation, nous nous bornerons pour le moment à dresser le portrait de celui qui, après nous être intéressés à la question de la description, de la qualification et de la catégorisation des ambiances, devient par conséquent notre objet d'étude à part entière. De cette façon, nous commencerons à préciser ses activités, en même temps que nous introduirons le cadre socio-historique bordant sa profession.

Précisons toutefois que les prochaines pages doivent beaucoup aux travaux menés par Philippe Le Guern sur la profession de monteur dans le secteur de l'audiovisuel (2004), Jeanne Delplancq²⁷ ancienne étudiante de Louis Lumière, sur la modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma (2009) et Rémi Adjiman sur l'évolution de la bande sonore au cinéma (2014). Néanmoins, la synthèse que nous en proposerons tire également profit des entretiens de monteurs son que nous avons nous-mêmes pu conduire et/ou analyser et dont nous présenterons les modalités ainsi que les professionnels qui ont accepté d'y participer au 1.2.3.

²⁷ S'il n'est pas classique de référer à un mémoire au sein d'une thèse, il faut souligner que les travaux de Jeanne Delplancq comptent parmi les rares, non seulement à s'être intéressés au monteur son, mais aussi à bénéficier d'une rigueur scientifique excédant largement les attentes qui sont normalement celles de ce type d'exercice.

1.1.4. Qui est le monteur son ?²⁸

1.1.4.1. Le monteur son à l'intérieur de la chaîne de production sonore

À l'intérieur des grandes étapes de la chaîne de production d'une œuvre cinématographique, nombreux sont les acteurs contribuant à la réalisation de la bande sonore du film. Par ordre chronologique d'intervention :

- le chef opérateur du son (également appelé, « ingénieur du son ») et le perchman enregistrent sur le tournage les voix des comédiens, les sons synchrones à l'image et divers sons seuls ;
- le monteur image, parallèlement à l'agencement des plans et des séquences, fait quelques propositions sonores (principalement des effets narratifs indispensables à la bonne compréhension du film) et confère un premier niveau de cohérence à la bande-son ;
- le monteur son « ajuste, propose, suggère les éléments sonores qui contribueront au récit et à l'émotion des spectateurs »²⁹. Il choisit des sons additionnels, organise la matière sonore et construit la bande-son ;
- le bruiteur refait tout ce que les comédiens touchent (poignées de porte, bruits de pas, présences, etc.) afin de leur donner précision et impact ;
- le musicien compose les musiques qui viendront renforcer les émotions ;
- le mixeur équilibre les sons et finalise la bande sonore.

Comme nous pouvons le constater, le monteur son intervient après le montage image, c'est-à-dire après que le réalisateur a filmé ses comédiens et raconté son histoire. Son action consiste en différentes manipulations sur les « matières de l'expression » sonore, lesquelles sont généralement associées à des « *Stem* » (contraction de l'anglais *Stereo Master*), soit un regroupement de sons, effectué selon leur nature ou leur rapport fonctionnel. Comme nous l'avons vu (cf. 1.1.2.2), on distingue par ce principe les voix, les musiques, les bruitages, les effets et les

²⁸ Le présent sous-chapitre s'appuie sur une précédente contribution intitulée « Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélé », à paraître dans la revue *La création collective au cinéma*.

²⁹ Extrait de la « Lettre de Gérard Lamps » adressée aux membres de l'ADM et de l'AFSI (<http://archive.afsi.eu/node/6035?tab=4>).

ambiances qui viennent ainsi organiser le travail de montage-son. Il est d'ailleurs courant que plusieurs monteurs se répartissent la responsabilité de ces différentes catégories de sons, voire de sous-catégories (par exemple, à l'intérieur des « effets », les coups de feu ou les voitures), ce qui est d'autant plus vrai sur les grosses productions ou aux États-Unis qui ont toujours témoigné d'un goût pour la division du travail bien plus prononcé qu'en France. De cette façon, le monteur chargé des directs va, à partir du montage image et des sons issus du tournage, œuvrer à la continuité dialoguée et veiller à la bonne intelligibilité des voix, alors que le monteur ambiances/effets va contribuer à la construction des espaces sonores, s'occuper des événements synchrones à l'image et prolonger le travail narratif déjà entrepris lors du montage image.

Enfin, que ce soit en amont du montage-son à proprement parler (après une phase plus ou moins longue destinée à la bonne compréhension du film, du scénario et des désirs du réalisateur) ou pendant l'exercice en lui-même, rappelons que le monteur son est amené en permanence à chercher et à choisir des sons, c'est-à-dire à constituer ce qu'on pourrait appeler « la sonothèque du film », à partir des sons du tournage, de sonothèques personnelles élaborées lors de précédents montages, d'enregistrements qu'il aura lui-même effectués ou enfin de sonothèques commerciales. Le montage de la bande sonore peut ainsi se décrire comme un processus par étape comprenant : la compréhension du film, l'élaboration de la sonothèque du film, le choix et le montage des sons (Delplancq, 2009, p. 75).

1.1.4.2. L'émergence du métier de monteur son

À l'échelle de l'histoire du cinéma et comparativement aux métiers de chef opérateur du son et de mixeur que nous introduisons, et qui existent pratiquement depuis l'origine du cinéma parlant, le métier de monteur son est, quant à lui, beaucoup plus récent. L'émergence de cette fonction, que l'on associe souvent à l'irruption du numérique dans la sphère cinématographique, remonte en réalité probablement au début des années 1980, soit peu de temps après l'avènement du *Dolby Stereo* et de ses quatre canaux discrets (*Left*, *Center*, *Right* et *Surround*) matricés sur deux pistes. Commercialisée en 1975, cette technologie, totalement

analogique, a offert un tout nouvel espace d'expression sonore multipoint à investir, plus large, plus profond, et a introduit également le réducteur de bruit de fond *Dolby A*. Ce dernier a permis de considérablement améliorer le rapport signal/bruit de la bande-son, d'avoir recours à des sons plus faibles auparavant confondus dans la masse indifférenciée du souffle et donc de proposer une plus grande dynamique de restitution. De plus, le *Dolby Stéréo* s'est rapidement démocratisé dans de nombreuses salles, notamment en raison de son faible coût ainsi que du succès du film *Star Wars* en 1977. En outre, il devient au même moment possible d'étendre la restitution du spectre audio dans les salles de cinéma avec des systèmes qui descendront jusqu'à 30 Hz (Adjiman, 2014). De ces différentes avancées technologiques qui bouleverseront à jamais la conception et les usages de la bande sonore au cinéma, est progressivement né le sentiment qu'une nouvelle organisation de la chaîne de postproduction était désormais nécessaire³⁰.

Le monteur image et son assistant, qui avaient à cette époque le monopole de l'assemblage des sons, durent en effet rapidement constater la limite de leur table de montage et de ses trois plateaux qui ne permettaient d'écouter simultanément que trois bandes-son magnétiques perforées (dont deux généralement attribuées aux dialogues). Après s'être notamment adjoint les services d'ingénieurs du son studio et de leurs enregistreurs multipistes – afin de pouvoir synchroniser, à partir de cassettes VHS, quelques sons additionnels – le monteur image et son assistant ont finalement dû céder une partie des tâches qui leur étaient jusqu'alors dédiées. C'est ainsi que le métier de monteur son, à la suite d'une période trouble d'expérimentations en tous genres que l'émergence du numérique finira d'éclaircir, est définitivement venu s'immiscer entre le montage image et le mixage, séparant par la même occasion le travail de l'image de celui du son (ce qui ne manqua pas de provoquer quelques réticences). Alors que pour certains cette évolution allait de soi, pour d'autres, ces deux activités ne pouvaient être dissociées. Toutefois, cela n'a pas empêché le monteur son de s'implanter au sein de la chaîne de fabrication filmique, qu'il soit ancien monteur image en quête de reconversion ou qu'il appartienne à cette nouvelle génération intéressée avant tout par l'univers de la musique et du son

³⁰ Autonomisation qui s'est d'ailleurs plus ou moins rapidement popularisée que l'on soit en France ou chez nos voisins d'outre-Atlantique.

et à qui, dans un élan identitaire et conservateur, on reproche parfois de « ne rien comprendre à l'image » (Le Guern, 2004, § 9).

1.1.4.3. Des frontières poreuses

Avec l'inexorable ascension du numérique, l'apparition des machines de montage virtuel, l'extraordinaire évolution de leur puissance de *processing*, la banalisation des disques durs, etc., le travail de montage son a, depuis son émergence, considérablement évolué. À tel point qu'après avoir délesté le monteur image et son assistant d'une partie de leurs responsabilités, il s'est mis peu à peu à empiéter sur les prérogatives de l'ingénieur du son, du bruiteur, mais aussi du mixeur. En effet, armé de ses giga puis téra-octets de sonothèques (qu'il s'agisse de sons qu'il a lui-même pu enregistrer, glaner, échanger ou qu'ils soient issus de sonothèques commerciales), le monteur son a participé à renverser l'hégémonie de l'ingénieur du son qui a longtemps été le principal pourvoyeur de matière sonore :

« À l'époque du 35mm, [...] c'est l'ingénieur du son qui amenait les sons aux monteurs image et qui faisait des propositions d'ambiance, etc. [...] Ça a complètement disparu, parce que les monteurs son enregistrent et ont leur sonothèque, bien plus vaste que celle de l'ingé' son... »³¹

De plus, ces sonothèques transcendent parfois les possibilités que confère un auditorium de bruitage :

« Si les bruiteurs font tout ce que les comédiens touchent, on a une sonothèque tellement fournie qu'en général ils ne font pas les portes, juste les poignées, d'autant plus qu'il n'y a pas toujours tous les types de portes disponibles en auditorium. »³²

Enfin, le monteur son, qui a vu au fil des années ses conditions de travail sensiblement s'améliorer – d'une petite salle de montage avec des écoutes standards, il migre vers une grosse cabine équipée en multicanal et dotée d'une surface de contrôle, de compresseurs multibandes, de réverbérations à convolution et de *plugins* –, parvient également à anticiper nombre d'opérations autrefois dévolues au mixeur (égalisation, gestion dynamique, mise à niveau, spatialisation, etc.). Autant de nouvelles possibilités qui ne sont d'ailleurs pas sans arranger les

³¹ Extrait de l'entretien réalisé avec la monteuse son Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

³² Extrait de l'entretien réalisé avec le monteur son Cyprien Vidal le 05.05.15 à Marseille.

productions, car dans les conjonctures économiques actuelles, la tendance est à la réduction des temps de fabrication et, en particulier, du nombre de jours dédiés au mixage. En effet, cette étape reste extrêmement coûteuse, en ce qu'elle nécessite la location d'un auditorium équipé en fonction et réunit traditionnellement réalisateur, mixeur, monteur image et monteur son. Face aux contraintes budgétaires et au nombre de pistes à mixer de plus en plus pléthorique, le mixeur n'a eu guère d'autre choix que de déléguer une partie de son travail au monteur son :

« Le montage son empiète de plus en plus sur le mixage. Il y a plus de cinq ans, un mixeur pouvait nous demander d'enlever les volumes qu'on avait faits pour les retravailler. Aujourd'hui, plus aucun mixeur ne nous demanderait ça ! On essaye de faire en sorte que sur une séquence toutes les voix soient au même niveau et même, s'il y a des valeurs de plans différentes, on peut être amené à les jouer. »³³

1.1.4.4. Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélé

Comme nous venons de le voir, l'émergence du montage son ainsi que le déplacement des compétences qui l'a accompagné, doivent effectivement à un « entrelacement de différents facteurs » :

- l'introduction de technologies nouvelles puis numériques au sein du processus de création filmique ;
- l'accueil dont ces technologies ont pu bénéficier auprès des utilisateurs ;
- l'influence d'une inexorable politique de réduction des coûts à l'intérieur de laquelle le monteur son, acteur peu coûteux aux pouvoirs démultipliés, est devenu la réponse à différents besoins.

C'est ainsi que le montage son, qui découle initialement d'une volonté d'hyperspécialisation de la pratique, en est venu paradoxalement à conjuguer diverses activités : enregistrement, habillage, gestion du multicanal, pré-mixage, etc. Activités dont Philippe Le Guern pointait déjà en 2004 le chevauchement avec celles imparties à d'autres maillons de la chaîne (comme le mixeur ou le bruiteur que nous évoquions un peu plus tôt) et dont les limites ont depuis encore été repoussées. À tel point qu'on se demanda en 2011, dans une communication du même nom, « jusqu'où ira le monteur son ? » :

³³ Extrait de l'entretien réalisé avec le monteur son Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone.

« Il est probable que ses missions vont continuer à s'étoffer, empiétant encore davantage sur le mixage, le remplaçant même parfois, partout où, malgré une exigence de qualité, les pressions économiques prévalent (docu, fiction TV, court métrage et cinéma à petit budget). » (Adjiman, 2011)

Ce qui est certain, c'est que le monteur son est aujourd'hui le principal vecteur de changement. Il contribue à l'intégration des technologies numériques et participe à l'institution de nouvelles habitudes de travail. Toutefois, si l'on avait pu croire que les multiples compétences dont témoigne ce caméléon du son auraient permis à terme de l'ériger au rang de véritable agent cohésif à la confluence des différentes étapes de la chaîne de production sonore (à la manière du *sound supervisor* aux États-Unis, resté à l'état de fantasme en France), il témoigne à l'inverse d'une forme d'isolement qui, avec les mutations l'ayant accompagné, semblent mettre à mal l'identité et la cohésion de tout un groupe professionnel. C'est ce que Valérie Deloof qualifie de « problème interprofessionnel » :

« Les monteurs son sont très isolés du reste de l'équipe son et ils ont arrêté de travailler avec les ingénieurs du son. [...] Il y a peu de dialogues entre nous. C'est un peu le problème, cette absence de relation de travail entre les trois postes son [ingénieur du son/monteur/mixeur] qui sont censés être des interlocuteurs. Il n'y a pas du tout de discussion, les mixeurs ne viennent jamais nous voir en amont, ils récupèrent nos éléments en les découvrant en mixage. »³⁴

L'un des premiers éléments participant de l'isolement ici décrit est bien évidemment inhérent à l'organisation même du processus de fabrication filmique dont l'évolution a pourtant fait naître le monteur son. Ce dernier y occupe une position que l'on pourrait qualifier, à bien des égards, d'« excentrée » (Le Guern, 2004, § 4). Il est tout d'abord chronologiquement très éloigné du tournage, car à l'inverse du montage image qui débute immédiatement après, parallèlement ou quelque peu avant sa conclusion, le monteur son intervient quant à lui plusieurs mois plus tard, ce qui rend parfois toute relation avec l'ingénieur du son relativement délicate :

« Ça m'est arrivé de ne pas avoir du tout de relation avec l'ingénieur du son. C'est-à-dire qu'entre le moment où l'ingénieur du son a fait son travail et celui où nous on commence, il y a souvent plusieurs mois. »³⁵

³⁴ Extrait de l'entretien réalisé avec la monteuse son Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

³⁵ Extrait de l'entretien réalisé avec le monteur son Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone.

De plus, il faut noter que contrairement au plateau, où toute l'équipe œuvre conjointement, collabore de manière transversale, pour un objectif commun, « dans l'exercice des fonctions de l'après-tournage, il y a séparation physique des actes, division du travail » (Borghi, 2002, p. 233). La postproduction est un procédé intrinsèquement longitudinal qui – malgré quelques recoupements³⁶ entre certaines étapes constitutives, une répartition des tâches fluctuante et des frontières poreuses entre les compétences –, tend à cloisonner chacun de ses acteurs, à étanchéiser leurs interventions, ce qui est d'autant plus vrai quand leurs espaces de travail respectifs sont disséminés aux quatre coins de Paris ou de la France.

Ainsi, mixeur et monteur son, pour reprendre l'exemple de Valérie Deloof, se rencontrent le plus souvent lorsque leurs objectifs immédiats convergent, c'est-à-dire pendant l'étape finale du mixage, où le premier est traditionnellement assisté par le second, plutôt qu'au cours du montage son, qui est de la seule responsabilité du monteur son (le mixeur peut aussi se retrouver seul pour des raisons de réduction des coûts). Ajoutez à cela que les temps de production ne cessent d'être réduits alors que, paradoxalement, le nombre de réalisations augmente. Les techniciens se retrouvent ainsi sollicités sur de nombreux projets successifs avec peu de disponibilités entre chaque film, mais aussi, peu de marge de manœuvre à l'intérieur même des processus de création, notamment pour se rapprocher des autres membres de l'équipe :

« [À propos de l'ingénieur du son] Soit il est parti sur autre chose, donc il n'est pas disponible, soit c'est nous qui ne prenons pas le temps de l'appeler [...] on commence à travailler et du coup on se retrouve à ne pas avoir de discussion avec l'ingénieur du son ce qui est un peu dommage, car il se sent exclu du travail de postprod'. »³⁷

Le facteur temps possède ainsi un grand pouvoir de hiérarchisation des tâches à accomplir, la priorité étant de parvenir au bout de sa mission et de répondre aux attentes qui pèsent sur soi.

³⁶ On observe depuis quelques années que, dans deux cas sur trois, le montage son débute avant la fin du montage image. Ce procédé intervient dans un souci de contraction des temps de production, ou plus rarement dans une volonté de faire bénéficier le montage image d'éléments sonores issus du montage son, ceci afin de pouvoir juger immédiatement de l'impact du son sur certaines séquences, notamment en terme de rythme.

³⁷ Extrait de l'entretien réalisé avec le monteur son Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone.

Au-delà de l'organisation de la chaîne de production et plus spécifiquement de postproduction, particulièrement « divisionniste » (au sens où elle divise les tâches, mais aussi le collectif) et de la question du temps – dont le tarissement ne laisse que peu l'occasion d'interagir avec ses pairs –, intervient également dans le phénomène d'isolement du monteur son, la question de sa personnalité. Pour aborder le métier le plus sereinement possible, un monteur son se doit de témoigner, *a minima*, d'un certain degré de tolérance face à la solitude et à l'enfermement inhérent à sa profession. Car même si l'on peut déplorer les difficultés d'ordre communicationnel dont sa position fait l'objet, le montage nécessite, par définition – sans qu'elles ne doivent être exclusives – de longues phases de travail solitaire face au logiciel et à la matière sonore qu'il s'agit de manipuler. Les jeunes générations se souviendront peut-être qu'au sein de leur formation audiovisuelle, il était déjà aisé de deviner lequel de ses camarades avide de contact humain et de grands espaces deviendrait perchman, et lequel des « rats de laboratoire » (dont nous sommes nous-mêmes issus cf. 1.2.2.5) se destinerait au métier de mixeur ou de monteur son. À ce titre, il n'est donc pas étonnant qu'à l'inverse de Valérie Deloof, certains monteurs apprécient, voire alimentent cet isolement ainsi que l'image que véhicule par conséquent leur activité :

« On jouit de grands privilèges au montage son, on est tranquille, on n'a personne avec nous ou pas trop souvent. [...] Certaines personnes se complaisent dans cet isolement, font leur tambouille de leur côté, [...] ils se sont appropriés le travail de montage son, c'est leur responsabilité, et une fois qu'ils sont satisfaits de leur travail, ils le présentent au mixeur. [...] Forcément quand on amène quelqu'un en salle de montage son, on s'expose au risque qu'il y ait des modifications. Si on n'amène personne dans la salle, on saute cette étape-là. »³⁸

On comprend que dans ce contexte, même si un mixeur peut être enclin à consacrer un peu de temps au monteur son afin de passer le voir en cabine, l'attitude, voire la stratégie dont il est ici question ou la réputation même dont jouit globalement la profession, peuvent suffire à compromettre un tel rapprochement. De la même manière, le chef opérateur du son pourrait, au fil des projets dont il aura été tenu à l'écart, se résoudre à méconnaître ce qu'il advient de la matière qu'il fournit. Ce qui est d'autant plus paradoxal que son positionnement liminaire au sein

³⁸ Extrait des entretiens réalisés avec les monteurs son Vincent Montrobert et Damien Guillaume, respectivement les 30.06.15 et 07.01.16 par téléphone.

de la chaîne sonore et la légitimité historique dont il bénéficie (il n'y pas si longtemps que Pierre Gamet³⁹, dont le travail reste très présent dans les esprits, pouvait encore « signer » une bande-son), le prédisposerait presque au rôle de *sound supervisor* ou du moins à son équivalent français qui reste encore à inventer.

1.1.4.5. Un cercle vicieux

Résultent ainsi de l'isolement du monteur son deux phénomènes majeurs. À défaut de la mise en place d'un processus de travail transversal et pleinement collaboratif où interagissent les membres de l'équipe son, le modèle qui prévaut est, par conséquent, celui de multiples contributions individuelles orchestrées par un réalisateur duquel seul dépend la coordination artistique de toute l'équipe et dont la position hégémonique de créateur s'en trouve ainsi confortée. D'autre part, l'isolement du monteur son « contribue à accentuer la méconnaissance d'une profession tenue à l'écart des éléments les plus visibles et les plus valorisés de l'audiovisuel (le plateau de tournage, le réalisateur et les comédiens) » (Le Guern, 2004, § 4). À cette forme d'opacité participent également les frontières confuses qui circonscrivent son champ d'intervention (comme nous l'avons vu, il est parfois difficile de déterminer ce qui différencie le montage son du mixage ou du bruitage) ainsi que le désintérêt du CNC⁴⁰ pour la profession ou du moins pour son appellation. On peut d'ailleurs noter qu'au même titre, les établissements publics successivement chargés de centraliser les offres et les demandes d'emploi n'ont reconnu que tardivement la dénomination « monteur son ». On la retrouve aujourd'hui au sein du Répertoire Opérationnel des Métiers et des Emplois (ROME) dans la section L1507 « Montage audiovisuel et postproduction ».

De cette façon, le « flou artistique » entourant le métier de monteur son, ainsi que la prédominance d'une modalité participative réduite à son expression binaire, ont pour effet de plonger ce dernier à l'intérieur d'un système qui tend à le rapprocher d'un réalisateur avec lequel il n'est également pas toujours aisé de communiquer ou, plus spécifiquement, d'opérationnaliser les intentions.

³⁹ Pierre Gamet est un célèbre chef opérateur du son français né en 1944 et décédé en 2012 qui a notamment été récompensé par quatre Césars du meilleur son.

⁴⁰ Centre national du cinéma et de l'image animée.

En effet, certains metteurs en scène :

- méconnaissent les rudiments ainsi que les apports de cette mystérieuse pratique qu'est le montage son (cf. 2.3.1) ;
- ne disposent pas nécessairement des outils langagiers pour communiquer efficacement leurs volontés (cf. 2.3.2) ;
- sont convaincus, notamment en raison d'anciennes habitudes de travail au pouvoir encore aujourd'hui coercitif, que la bande-son d'un film se résume (ou doit se résumer) essentiellement au son issu du tournage – ce qui peut malheureusement se traduire par un certain désintérêt pour la phase de montage son, voire, dans les cas les plus extrêmes, par une absence totale du réalisateur au cours de cette étape (cf. 2.3.3).

Ce désintérêt est d'autant plus prégnant lorsqu'en raison de son émergence relativement récente, le monteur son apparaît aux yeux du metteur en scène comme un acteur peu légitime, ou du moins dont la légitimité n'égale pas celle du chef monteur image avec lequel il a historiquement toujours étroitement collaboré. C'est alors que se dessine un véritable cercle vicieux (cf. figure 1.2), car la prééminence alliée à la complexité de la relation qu'entretient le monteur son avec le réalisateur, peuvent éventuellement dissuader à leur tour les moins téméraires de trouver refuge auprès d'autres membres de la chaîne de réalisation, par peur d'ajouter de nouvelles variables à une équation déjà bien difficile à résoudre :

« Si le travail est déjà compliqué avec le réalisateur [...] demander l'avis d'une autre personne c'est encore prendre le risque d'avoir un avis différent. C'est pourquoi les mixeurs ne sont pas forcément conviés en salle de montage son. »⁴¹

Par conséquent, dans la suite de notre développement, parmi les rapports interprofessionnels susceptibles d'influencer la démarche du monteur son au cours des opérations de recherche et de sélection de sons, nous accorderons une attention toute particulière à la relation – parfois tumultueuse – qu'il entretient avec le réalisateur, plutôt qu'avec les autres membres de la chaîne de production dont nous avons pu constater qu'il était relativement isolé.

⁴¹ Extrait de l'entretien réalisé avec le monteur son Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone.



1.2. « Équation intellectuelle »⁴² et méthodologie

1.2.1. Réflexions épistémologiques

1.2.1.1. De l'approche compréhensive au constructivisme

D'un point de vue communicationnel, rechercher, sélectionner et faire figurer différents signes sonores sur un support audiovisuel destiné à être interprété par un spectateur, peut être appréhendé comme un processus participant d'une opération plus large de production filmique, s'inscrivant elle-même dans une situation globale de communication médiatisée, c'est-à-dire où émetteur (l'équipe de réalisation) et récepteur (le public) sont positionnés dans un espace-temps différent. Cependant, comme le soulignaient déjà Claude et Robert Marty en 1992 dans « 99 réponses sur la sémiotique », les problématiques de la production des signes sont très peu étudiées. Constat qui, dans le champ particulier des études cinématographiques et audiovisuelles, reste encore d'actualité dans la mesure où il a été plus souvent question de se placer du côté du spectateur ou des publics (Staiger, 1992 ; Allard, 2000 ; Esquenazi et Odin, 2000 ; Ethis, 2006 ; Gelly et al., 2012, etc.) que de mettre en lumière les problématiques sémiotiques traversant les instances énonciatrices.

Ainsi, nos travaux tendent à déplacer ce cadre de recherche prédominant vers celui de la production cinématographique – poids lourd de notre industrie culturelle – et, plus spécifiquement encore, vers l'une de ses étapes constitutives les plus méconnues : le montage son, dont nous avons vu grâce à la définition proposée par le célèbre ingénieur du son et mixeur Gérard Lamps, que la finalité était de « contribuer au récit filmique et à l'émotion des spectateurs », par l'intermédiaire d'un travail de proposition et de suggestion d'éléments sonores (cf. 1.1.4.1).

Or, toute œuvre audiovisuelle – qu'elle soit en cours de conception, candidate à devenir effectivement « œuvre », ou bien réceptionnée par diverses communautés d'interprétation – n'est pas un fait des sciences naturelles et physiques. Elle ne peut être « définie par sa matérialité, mais par la façon dont un collectif la traite comme un signe et la dote d'une signification » (Esquenazi, 2007, p. 49) :

⁴² Une notion empruntée à Paillé et Mucchielli, 2016, p. 121.

« Le film est un fait social, il ne peut – sauf à vouloir se limiter à en comprendre l'intime structure – seulement être disséqué pour être compris. Isoler les signes, les paramètres constitutifs impressionnés sur la pellicule, pour les rendre aussi indépendants que possible et en déduire les effets qu'ils produisent [...] conduit à des résultats parcellaires. » (Adjiman, 2002, p. 49)

En outre, nous avons plusieurs fois montré l'importance de la chaîne de fabrication du son et pourquoi le monteur devait être placé au centre de nos préoccupations. Toutefois, ainsi que nous avons précédemment pu en rendre compte, si ses actions, lors du processus de recherche et de sélection des sons, pourraient être expliquées par l'existence de déterminismes « biologiques, environnementaux, historiques, culturels et sociaux », ces derniers ne suffiraient probablement pas à comprendre « le travail constant de production de sens qui caractérise notre humanité [...] : d'une part, les êtres humains réagissent par rapport aux déterminismes qui pèsent sur eux, d'autre part, ils sont les propres créateurs d'une partie de ces déterminismes » (Schurmans, 2003, p. 57).

En partant ainsi du postulat de la radicale hétérogénéité entre les faits humains ou sociaux et ceux des sciences naturelles et physiques ainsi que de la nécessité d'adopter une posture intellectuelle s'attachant à rendre compte de l'activité de recherche de sens qui est consubstantielle à l'homme, nous rejoignons par conséquent un cadre épistémologique relevant de **l'approche compréhensive** et qui servira de fondement à notre démarche.

C'est l'historien Droysen qui fut le premier à proposer en 1850, une approche compréhensive⁴³ des faits humains. Cette dernière fit ensuite l'objet de divers développements de la part de Wilhelm Dilthey (1833-1911), Max Weber (1864-1929) et Alfred Schutz (1899-1959). Pour Dilthey – qui prend le contrepied de l'application des concepts et méthodes des sciences physiques à l'étude des manifestations de l'esprit – la réalité d'ordre « humano-historique » est irréductible aux approches naturalistes d'explication des phénomènes ainsi qu'au cadre de référence objectiviste les accompagnant. Afin d'atteindre le sens, il est nécessaire de saisir le contexte au sein duquel il émerge. Les significations ne peuvent être expliquées par des causes (rejet de l'hypothèse déterministe), mais par la compréhension de l'ensemble des éléments qui constituent la situation.

⁴³ Pour plus de détails sur l'approche compréhensive, nous renvoyons à la définition proposée par le *Dictionnaire des méthodes qualitatives*, (Mucchielli, 2009, pp. 24-27) dont s'inspire ce paragraphe.

Edmund Husserl et ses « idées directrices » apporteront à Dilthey une théorie de référence : la théorie philosophique de l'existence ou « phénoménologie », laquelle traduit une volonté de décrire et d'appréhender intuitivement les phénomènes de conscience vécus tels qu'ils nous apparaissent en situation, sans se rapporter à une théorie explicative préexistante ni à des causes (c'est l'« épochè » ou la suspension de tout jugement fondé sur des connaissances acquises). En 1922, Max Weber propose les notions d'« *ideal type* » – pour construire en compréhension des modèles du comportement humain – ainsi que de « comportements rationnels par finalité » qui établit un lien entre les orientations possibles de nos activités et nos préoccupations (ce que l'on peut rapprocher de la notion d'« intentionnalité » développée par John Searle et introduite par Franz Brentano). Par la suite, Alfred Schutz, élève d'Husserl et admirateur de Weber, appliqua tous les principes de la phénoménologie aux sciences humaines et fit considérablement progresser la réflexion épistémologique dans ce domaine en s'opposant notamment au positivisme de Durkheim dont l'objectif était de constituer la sociologie en discipline.

Comme nous l'évoquions au tout début de notre réflexion, de ce courant de pensée (dont les postulats ont été systématisés par Edgar Morin dans son « paradigme de la complexité », 1990), s'est ainsi progressivement imposée l'hypothèse « constructionniste »⁴⁴ selon laquelle le sens naît de la confrontation d'un objet avec son contexte qui est une *construction de l'acteur*, c'est-à-dire une segmentation (ou « schématisation ») suffisante de la réalité à l'intérieur de laquelle les phénomènes, événements, actions ou conduites prennent sens. Les phénomènes n'apparaissent donc pas directement aux acteurs, ils ne sont pas des données objectives qui existeraient indépendamment du sujet ou de la communauté qui les perçoit, ainsi que de leurs projets, leurs habitudes et leurs expériences (rejet de l'hypothèse ontologique). Ils sont des émergences résultant d'un travail interprétatif/subjectif quasi intuitif et permanent de mise en relation avec une sélection d'éléments contextuels jugés pertinents en vue de leur capacité à résoudre la problématique dont la situation est porteuse, compte tenu de l'orientation d'esprit de l'acteur, de ses perspectives d'action et de la situation elle-même. Par

⁴⁴ Cf. Alex Mucchielli (2005, p. 13).

conséquent, un phénomène considéré en dehors de la situation dans laquelle il s'insère, non seulement n'existe pas, mais ne peut faire sens. « Ne pouvant prendre un sens, un phénomène ne m'apparaît même pas, car [...] ne m'apparaissent que les phénomènes "significatifs-pour-moi" » (Mucchielli, 2005, p. 37). Ce travail de mise en contexte est donc une manière constante de procéder de notre esprit, qu'il soit naturellement mobilisé chez l'acteur social confronté à son quotidien (c'est-à-dire à un niveau empirique), ou « artificiellement » engagé par le chercheur lorsque celui-ci convoque des référents qui dépendent déjà d'un travail d'élaboration préalable et qui constituent alors un contexte théorique (ou environnement scientifique) propice à la construction d'un objet d'étude⁴⁵. Pour ce faire, sujets percevant et connaissant ont recours à une batterie de processus intellectuels, corporels, sensoriels, dont certains ont été repérés par différents chercheurs de la sociologie interprétative. Ces derniers ont en effet mis en relief comment notre aptitude à extraire des formes signifiantes (*Gelstalt*, Köhler, 1968) du fatras phénoménal, s'appuie sur une certaine orientation d'esprit (ou « système de pertinences », Schutz, 1987), sur l'ensemble des situations typiques préalablement rencontrées (Schutz, 1987 ; Berger et Luckman, 1996), ainsi que sur des « grilles de lecture » (ou « cadres de l'expérience », Goffman, 1991) que l'acteur est spontanément en capacité de déployer. Autant de théories que rejoignent également les « ethnométhodes » – à savoir les règles et procédures de construction et d'interprétation du monde possédées en commun par un groupe d'acteurs (Garfinkel, 1967) – qui inspireront plus tard les travaux de Lucy Suchman (1984) sur le « plan et l'action située ».

Ainsi, le constructionnisme relaie l'ancien courant philosophique de l'idéalisme et s'inscrit dans la lignée moderne de la sociologie phénoménologique (qui va de Weber à l'action située). C'est pourquoi, fort de l'héritage légué par les tenants de l'approche compréhensive – laquelle reste notre posture intellectuelle de départ –, ainsi que de ceux qui leur ont succédé, nous partirons de l'hypothèse générale que le monde n'est pas un monde objectif, mais qu'il est *subjectif* et *construit*. Ce qui constituera une idée directrice adoptée indépendamment de sa vérité absolue car, notre objectif n'est pas d'avancer masqués derrière une quelconque « vulgate »

⁴⁵ La différence entre l'activité du chercheur et l'activité mondaine « se situe au niveau de la systématisation [et] de la réflexivité [...] du travail du chercheur » (Paillé et Mucchielli, 2016, p. 35).

(Chevalier, 2004, p. 7), mais d'embrasser une posture heuristique suffisamment ouverte et propice à la découverte scientifique.

Par conséquent et comme le suggérait le rapprochement entre sujets percevant et connaissant, un tel positionnement ne va pas selon nous sans un double parti pris, non seulement sur la manière globale d'appréhender notre objet d'étude ainsi que les phénomènes empiriques qui l'entourent et que nous postulons « *constructionnistes* » (ce que nous développerons au 1.2.1.2), mais aussi sur la connaissance que toute recherche tente de faire progresser, ainsi que sur les modalités particulières pour y parvenir (ce qui, nous le verrons au 1.2.1.3, relève cette fois-ci, du « *constructivisme* »). Car « si le réel connaissable est constructible, les axiomes sur lesquels se fonde la construction de la connaissance le sont aussi » (Le Moigne, 2012, p. 46).

1.2.1.2. Pour une approche compréhensive des processus de construction de sens du monteur son

Afin de mieux appréhender ce qui influence le monteur son lorsque ce dernier recherche et sélectionne des sons, nous suggérons de centrer cette étude sur la compréhension des phénomènes de construction de sens qui le traversent. Plus précisément, pour comprendre l'action du monteur, nous formulons l'hypothèse de travail qu'il nous faudra saisir les différents éléments susceptibles de participer à sa définition d'une situation de montage son ; c'est-à-dire de percer le découpage subjectif qu'il effectue du monde qui l'entoure. D'un point de vue constructionniste, c'est cette configuration d'éléments significatifs et pertinents pour le monteur son, de même que les intentionnalités qu'elle génère, qui influencent l'interprétation du film sur lequel il travaille, induisent ses démarches de recherche et de sélection en leur conférant du sens et modifient sa perception, son interprétation ainsi que la signification des sons qu'il parcourt. De plus, il sera probablement également nécessaire de garder à l'esprit que cette construction n'a *a priori* rien de figé, dans la mesure où la situation apparaît comme *interdépendante* des activités mentales et physiques de l'acteur. D'une part, le sujet percevant, dans son effort naturel de compréhension et d'organisation du monde, fait progressivement émerger dans le

cours d'action une forme globale à l'intérieur de laquelle les phénomènes prennent sens ; mais, d'autre part, ce fond contextuel duquel les phénomènes se détachent, l'influence également ainsi que ses pensées et ses activités, lesquelles participent à une nouvelle définition de la situation pour lui.

Dans la perspective d'un développement d'une nouvelle méthode d'indexation des ambiances pour *Sons du Sud*, notre recherche propose, somme toute, d'aborder une problématique en lien avec la production des signes sonores au cinéma, que l'on peut synthétiser de la manière suivante :

*Quels sont les éléments contextuels pertinents qui participent
à l'émergence des significations chez le monteur son,
au cours de la recherche et de la sélection des sons ?*

1.2.1.3. Pour une approche constructiviste des phénomènes constructionnistes

Ce n'est pas parce que l'on postule que les phénomènes étudiés relèvent de diverses formes de construction ou d'émergence que l'on bascule *de facto* dans une approche scientifique dite « constructiviste ». Lorsque le chercheur tente d'approcher les productions de sens de tel acteur, pris dans telle situation, il étudie le « constructionnisme » de l'acteur considéré.

Tout en restant dans un paradigme « subjectiviste » qui (à l'instar de l'approche compréhensive et de la position constructionniste) réfute la prééminence d'une réalité objective, le constructivisme scientifique concerne quant à lui plus spécifiquement la construction de la connaissance. Ainsi, comme toute position épistémologique, il propose un certain nombre de principes permettant de répondre aux « trois grandes questions que chacun rencontre dès qu'il s'interroge sur la légitimité des connaissances » (Le Moigne, 2012, p. 5, en référence à Piaget, 1967) :

- Qu'est-ce que la connaissance (**la question gnoséologique**) ?
- Comment est-elle constituée ou engendrée (**la question méthodologique**) ?
- Comment apprécier sa valeur ou validité (**la question éthique**) ?

Ci-dessous, les deux hypothèses gnoséologiques des connaissances constructibles, telles qu'elles furent formalisées par Jean-Luc Le Moigne :

- « **L'hypothèse phénoménologique** : [...] la connaissance que construit le sujet par son expérience organise simultanément le mode de construction de cette connaissance, ou son intelligence [...]. On ne peut plus dès lors, séparer la connaissance de l'intelligence (ou de la cognition) qui la produit, et il nous faut entendre la connaissance par le processus qui la forme autant que comme le résultat de ce processus de formation. Elle n'est pas "résultat" statique, elle est processus actif produisant ce résultat, opérateur autant qu'opérande. Elle exprime l'intelligence de l'expérience du sujet connaissant, et c'est cette interaction du sujet de l'objet qu'elle représente. Le sujet ne connaît pas de « choses en soi » (hypothèse ontologique), mais il connaît l'acte par lequel il perçoit l'interaction entre les choses. Il ne connaît pas cet arbre mais l'interaction de cet arbre et de son contexte ». (*ibid.*, pp. 75-76).

L'hypothèse phénoménologique, qui peut également être qualifiée d'interactionniste, dans la mesure où « nous connaissons des interactions par des interactions ; non par des substances ou des formes en soi, mais des substances qui sont "formes en mouvement" (Hegel) » (*ibid.*), permet ainsi de rendre compte de trois caractéristiques de l'expérience :

- « **L'irréversibilité de la cognition**, le statut du temps de l'action et plus spécifiquement son irréversibilité : le concept d'action implique celui de temporalité ;
 - **La dialogique de la cognition** : l'hypothèse phénoménologique permet d'exprimer le caractère dialectique que le sujet connaissant attribue à ses perceptions [car] c'est précisément par les interactions du synchronique et du diachronique, de l'organisé et de l'organisant qu'elle prétend modéliser, que s'exprime la connaissance des phénomènes ;
 - **La récursivité de la cognition** : le caractère récursif de la connaissance des phénomènes rend compte de l'interdépendance assumée entre le phénomène perçu et sa connaissance construite : la représentation active d'un phénomène connaissable transforme récursivement la connaissance que nous en avons, laquelle, à son tour... ;
- **L'hypothèse téléologique** : en attribuant au sujet connaissant le rôle décisif dans la construction de la connaissance, l'hypothèse phénoménologique oblige en quelque sorte à prendre en compte l'intentionnalité ou les finalités de ce sujet connaissant. On peut sans doute réduire cette hypothèse à celle, très pauvre, que l'on attribue à un robot ou à l'animal en dressage : Ils apprennent des connaissances dans un but, mais apparemment malgré eux, sous la pression d'une cause efficiente unique qui leur est extérieure. Mais l'introspection la plus banale comme l'observation des comportements des sujets connaissant (ou apprenant, que ce soit de façon autonome ou hétéronome) incite à complexifier sensiblement cette hypothèse de la capacité finalisante ou intentionnalisante de l'esprit. Non seulement le comportement cognitif du sujet connaissant s'interprète au moins aussi aisément en termes de "causes finales" qu'en termes de "causes efficientes" (Aristote), mais surtout la détermination et la transformation de ces finalités semblent très souvent devoir être interprétées en termes endogènes, autoproduites par le sujet lui-même. On peut certes concevoir une hypothèse déterministe qui postulerait quelques causes invisibles, que l'on appellera "pression culturelle", "manipulation médiatique", "conditionnement neuronal ou humoral" qui métadétermineraient à chaque instant le système de finalité auquel se réfère chaque sujet connaissant (que ce soit pour désigner celles de ses expériences auxquelles il sera attentif, ou pour interpréter les connaissances qu'ainsi il établit). Mais cette hypothèse du type "*Big Brother* veille sur vous" semble en général moins plausible, ou moins attrayante à la plupart des humains que celle de leur capacité (éventuellement limitée) à s'autofinaliser.» (*ibid.*, pp. 76-80)

Ci-dessous, les deux principes méthodologiques des connaissances constructibles, tels qu'ils furent formalisés par Jean-Luc Le Moigne :

- « **Le principe de la modélisation systémique** : [...] Modélisation qui exprime cette “méditation de l’objet par le sujet qui prend toujours la forme du projet” (G. Bachelard, 1934), elle se veut à la fois téléologique ou projective (quel projet ?) et phénoménologique (quelles actions ou fonctions ?). Elle diffère de la modélisation analytique [positiviste] en ceci qu’elle assume explicitement le rôle du modélisateur et de ses projets et qu’elle privilégie toujours la modélisation de “l’acte” que celle de la “chose” : au lieu de partir de la question “de quoi c’est fait ?” en cherchant à y répondre par une énumération exhaustive, “fermant le modèle”, elle part de la question “qu’est-ce que ça fait, pourquoi ?” en maintenant toujours le “modèle ouvert” : l’identification de quelques fonctions (fonctionnements et finalité) ne prétend jamais à l’exhaustivité.

Questions génératrices de sens ou d’intelligibilité pour le modélisateur au moins, elles n’épuisent pas les sens possibles qu’il pourra peut-être reconnaître au phénomène modélisé [...]. “Complexité essentielle” (P. Valéry) qui est celle de l’acte modélisateur et des modèles qu’il produit et qu’il n’importe pas d’attribuer ontologiquement aux phénomènes modélisés. Complexité du regard, ou du projet qui exprime “l’interaction du sujet et de l’objet” (J. Piaget), plutôt que complexité attribuée à l’objet. Enrichissement du regard, ou “méthode de complexité” (E. Morin), qui devient organisation de significations possibles.

Edgar Morin, par les étapes successives de *La Méthode*, a donné à la modélisation systémique contemporaine son appareil conceptuel, son intelligence réflexive de l’acte cognitif, qu’il nous appartient collectivement d’assimiler par les multiples exercices de modélisation de la complexité auxquels nous convie sans cesse la recherche scientifique [...] : modéliser en permanence, intentionnellement, les phénomènes que nous percevons complexes, mais pourtant intelligibles, comme et par un système en général (autrement dit : en les entendant actifs, fonctionnant et se transformant, finalisés ou se finalisant dans quelques environnements “tapissés de processus”). [...]

- **Le principe d’action intelligente** : [...] Le principe d’action intelligente nous exprime la capacité de l’esprit humain à élaborer et transformer de façon reproductible des représentations intelligibles des phénomènes dissonance-consonance que perçoit l’esprit, ce qui lui permet parfois d’inventer des réponses en forme “d’actions intelligentes” autrement dit d’actions “adaptées” à la résorption de ces dissonances cognitives.

Les processus cognitifs ainsi mis en œuvre, très généralement selon des procédures tâtonnantes, alternant la mise en œuvre de moyens adaptés à des fins intermédiaires, lesquelles suggèrent de nouveaux moyens qui évoquent d’autres fins possibles [...]. Ces modes de raisonnement dialogique privilégient l’examen des expériences antérieures qui leur fournissent des réservoirs d’heuristiques plausibles, toujours sélectionnées par critère de “faisabilité”. [...]

Abandonnant l’objectif de conformité formelle à une connaissance “vraie” que propose le principe [positiviste] de raison suffisante par les ressources de la logique déductive formalisée (pour laquelle la qualité de la forme est “suffisante” pour établir la Vérité), le principe d’action intelligente met en œuvre toutes les ressources du raisonnement dialogique dès lors qu’elles sont reproductibles. Les connaissances qu’il permet de construire peuvent dès lors être tenues pour “possibles” (et non plus pour exclusivement nécessaires), et le modélisateur se voit réinvesti de la responsabilité socioculturelle et éthique des choix de celles qu’il prendra le parti de communiquer ou d’enseigner. Il ne pourra plus assurer que ces connaissances sont “démonstrées” [...]. Il devra montrer qu’elles sont « argumentées » et donc à la fois constructibles et reproductibles, de façon à permettre leur intelligibilité pour son interlocuteur préalablement informé des hypothèses épistémologiques qui légitiment cette argumentation dialectique et tâtonnante. » (*ibid*, pp. 85-90)

On comprend ici que l'approche constructiviste rejette l'hypothèse selon laquelle, le réel connaissable existerait indépendamment du chercheur ou de la communauté de chercheurs qui l'observent (**hypothèse phénoménologique**) ainsi que de leurs orientations et finalités d'action sur le monde (**hypothèse téléologique**). Dès lors, il devient à la fois impossible et superflu d'essayer de saisir la « réalité » des phénomènes : « la science permet d'atteindre des représentations qui donnent de la "réalité" un reflet plausible ou utile à l'action à entreprendre [**principe d'action intelligente**] » (Mucchielli et Noy, 2005, p. 12). En outre, pour le constructivisme, la construction scientifique se doit de fonctionner comme l'intelligence humaine – « c'est-à-dire en s'adaptant sans cesse à la construction faite » (*ibid.* p. 44) –, ce qui n'est pas sans répercussion sur les méthodologies mobilisées afin de produire (ou de **modéliser**) la connaissance. Celles-ci doivent « travailler sur les interactions des phénomènes entre eux [**hypothèse interactionniste**] ; permettre au chercheur d'expérimenter les concepts dont il se sert en les confrontant aux phénomènes à connaître [**hypothèse phénoménologique**] et s'adapter progressivement aux phénomènes mis à jour [**principe de récursivité de la connaissance**] » (*ibid.* p. 12). C'est d'ailleurs cette adéquation/indissociabilité entre connaissance et intelligence qui fait du constructivisme une approche qui semble particulièrement pertinente lorsqu'il s'agit d'appréhender la genèse du sens. Par conséquent, les questions qu'il faut dorénavant se poser sont les suivantes : comment satisfaire aux exigences que sous-entendent ses hypothèses ainsi que ses principes méthodologiques ? Comment calquer notre construction scientifique sur l'intelligence humaine ?

Tout d'abord, si on ne peut séparer la connaissance construite des finalités qui accompagnent l'activité de recherche et orientent ses résultats (hypothèse téléologique), nous avons jusqu'ici clairement énoncé nos objectifs, ceci afin que notre lecteur puisse évaluer nos conclusions à l'aune de nos ambitions. Ces dernières se résumant actuellement à une meilleure compréhension du monteur son (dont nous avons vu qu'il avait fait l'objet de peu d'études) ainsi que de ses émergences.

Comme nous l'introduisons, dans le but d'accomplir un tel projet tout en lui conférant l'épaisseur empirique qui concourt à sa légitimité, nous avons donc adopté une démarche de type empirico-inductif (cf. 1.2.3) nous confrontant au réel connaissable et dont il paraissait difficile de faire l'économie, dans la mesure où ce

n'est pas à partir de la maigre littérature qui existe à propos du monteur ou encore de nos lectures transverses, que nous aurions pu, nous semble-t-il, déduire quelques hypothèses tangibles à opérationnaliser, à tester et le cas échéant à falsifier. Les variables à explorer seront par conséquent « définies à partir du matériel d'enquête (comme cela est souvent le cas dans les études en milieu professionnel) » (Andréani et Conchon, 2005a, p. 11). D'autant plus que selon un positionnement constructiviste, le réel connaissable est un réel phénoménologique qui, pour être approché, doit être « expérimenté ». Ce qui implique que le chercheur doit être au contact des phénomènes dont il prétend vouloir rendre compte :

« On peut explorer le monde des idées (philosophie) car on est en contact avec les idées que l'on manipule. On peut explorer un monde phénoménologique social, car on peut s'immerger dans ce monde par empathie et/ou provoquer les expressions des vécus des autres pour s'y confronter. On peut explorer un monde matériel, car on peut s'y mettre en position d'acteur qui l'expérimente... En Sciences Humaines, il n'y a pas beaucoup d'expériences de ce type que le chercheur ne puisse directement faire. Encore faut-il qu'il les fasse. » (Mucchielli, 2005, p. 103).

Pour ce faire, nous avons donc choisi de mettre à profit les capacités naturelles dont bénéficie chaque individu afin de pénétrer le vécu ainsi que le ressenti de leurs semblables (un autre axiome de la compréhension), ceci en utilisant des techniques de recueil et d'analyse qualitatives, qu'il s'agira de justifier (en particulier dans un contexte où les SIC auxquelles cette recherche emprunte, semblent souffrir d'un manque de diversification méthodologique auquel nous aurions pourtant aimé pallier) et dont on précisera les modalités.

Pour l'heure (cf. 1.2.2), nous nous attarderons sur le fait que, comme bon nombre de chercheurs, c'est donc tout notre être que nous avons mobilisé sur le terrain ainsi que dans l'interprétation des éléments en étant issus, à savoir : nos intentions (nous venons de les rappeler), mais aussi nos *connaissances* et nos *expériences* préalables, ce qui, comme nous allons le voir, n'est pas nécessairement en contradiction avec notre démarche inductive de construction d'un objet de connaissance, à partir du moment où ces ressources – lesquelles permettront d'argumenter une des lectures possibles des faits empiriques – alimentent une *sensibilité* ou des « hypothèses qui travaillent » (Chevalier, 2004, p. 13) plutôt qu'un cadre de pensée indépassable ou une quelconque théorie en « suspension » (pour reprendre la notion empruntée à Max Pagès par Françoise Bernard, 2004, p. 61).

1.2.2. Sensibilités théorique et expérientielle

Les hypothèses constructionnistes et constructivistes qui accompagnent la formulation de notre problématique de recherche et guident notre réflexion en lui fournissant un premier ensemble de postulats diffus, ne sont pas les seuls référents interprétatifs à composer l'« équation intellectuelle » qui précédait notre enquête (dont nous exposerons les détails au 1.2.3). Avant de nous engager dans le recueil et l'analyse de données, et après avoir dressé un état de la recherche sur les questions très spécifiques de la catégorisation et de l'indexation des ambiances ainsi que du monteur son (dont nous avons proposé un panorama dans la première moitié de ce chapitre), nous nous sommes également mis en quête de quelques modèles théoriques qui pouvaient sembler à la fois pertinents et susceptibles d'aiguiser notre sensibilité. L'existence préalable d'une telle équation – qu'il paraît tout aussi difficile qu'imprudent de renier, surtout au profit d'un empirisme idéaliste –, n'implique pas pour autant que notre démarche s'inscrive dans une position vérificationniste, car l'objectif n'est en aucun cas de tester une quelconque théorie, mais de bénéficier d'un certain nombre de repères provisoires, afin d'interroger les phénomènes en mobilisant ces référents de manière circonstanciée : c'est-à-dire, dès lors qu'ils permettent de mieux comprendre le matériau qualitatif. Ceci nécessite, bien évidemment, « que le chercheur aborde le terrain sans prétention formelle ciblée, comptant sur sa capacité de faire appel, en situation, aux divers référents et repères de son univers interprétatif » (Paillé et Mucchielli, 2012. p. 135). Il s'agit, sinon de faire « *tabula rasa* » de notre formation initiale et continue ainsi que de notre expérience (comme le suggéraient Glaser et Strauss, 1967, tenants de la *Grounded Theory* et leur « suspension temporaire du recours à des cadres théoriques existants », Guillemette, 2006, p. 34, qui fait écho à l'« epochè » phénoménologique) du moins, de garder les outils dont nous disposons à l'état virtuel avant de les actualiser lorsque ces derniers deviennent interprétatifs.

C'est pourquoi, après avoir énoncé nos orientations épistémologiques, nous préciserons ici les principales théories qui, en amont de toute démarche empirique, nous ont semblé prometteuses et dont l'éclairage s'est finalement avéré profitable.

Soulignons toutefois que, non seulement ces théories sont suffisamment générales et flexibles pour nous autoriser une certaine inventivité, mais en outre, nous ne les développerons que brièvement, ceci afin de doublement nous efforcer à en préciser les principes au cours de notre futur argumentaire ; ce qui ne nous empêchera pas non plus de mettre progressivement en perspective nos résultats avec des outils plus ponctuels ne faisant pas partie de cette équation intellectuelle de départ, mais avec lesquels il nous a semblé nécessaire de nous familiariser en cours d'enquête au regard de leur capacité à mettre en lumière, par allers-retours, certains aspects des données recueillies (conformément au principe de récursivité de la connaissance).

Enfin, si le monteur son incarne le centre de nos préoccupations, il sera également important de préciser que nous bénéficions nous-mêmes d'une certaine expérience professionnelle dans le domaine de la production musicale qui a très probablement nourri une forme de sensibilité expérientielle, c'est-à-dire une « expérience subjective, personnelle et intime » (Paillé dans Mucchielli, 2009, p. 251) dont nous avons, à un moment ou un autre, sans doute tiré profit.

1.2.2.1. La sémiotique à l'interface des disciplines

Dès lors que l'on s'intéresse aux phénomènes d'émergence ou de construction de sens, difficile de ne pas croiser le chemin de la sémiotique qui se préoccupe des signes ainsi que de la genèse des significations, d'autant plus qu'« elle se situe nécessairement à l'interface d'un grand nombre de champs du savoir (philosophie, phénoménologie, psychologie, ethnologie, anthropologie, sociologie, épistémologie, linguistique, théories de la perception, neurosciences, etc.) » (Marty C. et Marty R., 1992, fiche 1) que nous avons déjà en partie rencontrés. Sa tâche historique « pourrait être de faire coopérer ces savoirs, institutionnellement séparés, pour produire un savoir nouveau, un savoir de second degré » (*ibid.*). Une prétention transdisciplinaire et fédératrice qui, alliée à une grande opacité conceptuelle⁴⁶, ne manqua pas de susciter une certaine défiance (ce qui explique peut-être le manque

⁴⁶ Jean-Jacques Boutaud et Eliséo Verón évoquent une sémiotique « engluée dans le signifiant, jargonant au carré ou se contorsionnant dans des trichotomies obscures, très loin des réalités observables et des contextes pratiques » (2007, p. 8, en référence à Greimas et Peirce).

de légitimité dont fait l'objet la sémiotique dans le milieu universitaire), notamment de la part des sciences de l'information et de la communication (qui rencontrèrent, quant à elles, une meilleure reconnaissance académique).

Pourtant, si les deux projets ont été séparés dans leur histoire, cela ne les a pas empêchés – probablement portés par l'évidence qu'en tant qu'activité symbolique, la communication est le siège permanent d'une abondante circulation de signes – de nourrir quelques objectifs communs, délaissant peu à peu le paradigme de la transmission de type encodage/décodage (Shannon), pour s'ouvrir conjointement à des approches posant le contexte et ses variables intersubjectives, sociales et pragmatiques, au « point de départ » (Odin, 2011, p. 9) de la construction de sens. Au fur et à mesure que la sémiotique sortit de l'immanentisme – qui décrit le texte ou le langage comme « un donné doté de caractères structuraux permanents [...] sans référence à ce qui lui est extérieur » (*ibid.*) – pour rejoindre les problématiques de la communication, cette dernière privilégia à son tour la question du sens, ce qui lui permit de progresser dans « la *compréhension de processus complexes*, où les questions d'image, d'identité, de relation, secouent les illusions du premier âge sémiotique » (Boutaud, 2004, p. 96, nous soulignons).

Si, pour le professeur Yves Jeanneret cela peut signifier « qu'on ne peut faire de bonne sémiotique sans se faire théoricien de la communication ou que les sciences de la communication dignes de ce nom sont sémiotiques » (2007, § 3), il faut toutefois rester prudent, car, comme le précise l'auteur lui-même, une telle proposition ne lui serait aisément accordée « ni d'un côté ni de l'autre » (*ibid.*). En effet, pour certains adoreurs des signes ou représentants des sciences de la communication, la place qu'occupe la sémiotique au sein des SIC demeure encore profondément trouble⁴⁷.

Il faut reconnaître que la vie du couple n'a pas été ce que l'on pourrait appeler un « long fleuve tranquille » et qu'il s'en est fallu plusieurs fois de peu pour que les deux disciplines ne fassent à jamais chambre à part. Au moment où la communication s'émancipa de l'activité langagière, pour quitter les rives du structuralisme, les

⁴⁷ On ne peut s'empêcher de penser au titre, évocateur, de l'article rédigé par Ablabli et Mitropoulou, intitulé « Sémiotique et Sic : je t'aime, moi non plus » (2007) publié aux côtés notamment de ceux de Yves Jeanneret, Jean-Jacques Boutaud, François Jost, François Rastier, dans un numéro proposé par la revue SEMEN spécialement dédié à la question du dialogue entre sémiotique et communication.

sémioticiens, apatrides, noyaient encore leur chagrin dans les bras de la linguistique dont on aurait pu craindre que le champ/chant ne les envoutât à jamais. De la même manière, si l'image et les dispositifs médiatiques, tels que le cinéma, semblaient incarner le parfait terrain de réconciliation, il aura fallu être relativement patient pour que la sémiotique ne fasse le deuil de ses premiers amours ontologiques avant de se confronter à la complexité des objets de communication, tout en repoussant habilement les avances de l'esthétique et des arts plastiques, si elle ne voulait rater, une fois encore, sa rencontre avec la communication (Boutaud et Verón, 2007, pp. 34-35). C'est ainsi que le domaine des études cinématographiques, après avoir longtemps éludé la question du public et de ses productions de sens – en préférant voir le film, soit d'un point de vue à la fois formaliste et spiritualiste en tant qu'œuvre exprimant la personnalité transcendante d'un auteur (comme c'est le cas des *Cahiers du cinéma* dans les années 50), soit comme un « texte filmique » dont il faut retrouver les codes signifiants (Metz) ou les types d'« images » (Deleuze) – s'est finalement intéressé aux spectateurs ainsi qu'aux conditions encadrant leurs interprétations filmiques (Esquenazi, 2000).

De cette façon, certains auteurs ont permis de mieux redéfinir les « prétentions » d'une sémiotique – souvent stigmatisée ou réduite à son carcan structuraliste – en renonçant à toute ambition d'« énoncer le sens ni même d'en reconstruire un parcours “canonique” ; [dans la mesure où] tous indiquent clairement des médiations sémiotiques sans lesquelles les processus de communication demeurent incompréhensibles » (Jeanneret, 2007, § 27). Parmi eux, nous pensons tout particulièrement à Roger Odin et à Jean-Pierre Esquenazi dont les théories **sémiopragmatique** et **socio-sémiotique**, non seulement, ont accompagné les avancées pragmatiques et symboliques de la communication sur le plan épistémologique (Boutaud et Verón, 2007, p. 44), mais ont également fourni une « boîte à outils » de premier ordre pour qui s'intéresse – tout comme nous – aux dispositifs de médiatisation dans toute leur épaisseur.

1.2.2.2. Le « modèle » sémio-pragmatique de Roger Odin

L'approche immanentiste dans la perspective pragmatique contextuelle

Notamment inspiré par les travaux de l'ethnologue américain Sol Worth (1968) – pour qui un film n'acquiert sa signification que relativement à un sujet percevant (ce qui rejoint le courant de pensée constructionniste) –, le « modèle » sémio-pragmatique se présente comme un modèle heuristique permettant de questionner les situations de communication médiatisée et différée ainsi que le fonctionnement (ou le non-fonctionnement) des processus communicationnels les traversant. Il pose comme point de départ une séparation radicale entre l'espace de l'émission et l'espace de la réception, de telle sorte qu'il n'y a pas de communication au sens d'une transmission d'un texte d'un émetteur à un récepteur (rupture avec le paradigme de la transmission), mais un double processus de production textuelle, l'un dans l'espace de la réalisation et l'autre dans l'espace de la lecture : il s'agit donc d'un modèle de « non-communication ». Autrement dit, à l'intérieur du modèle sémio-pragmatique, considérer la transmission d'un même texte (T) de l'émetteur (E) vers le récepteur (R) ne serait qu'illusoire, dans la mesure où, dans l'espace de lecture, (T) n'existe plus sous la forme d'une entité textuelle signifiante, mais comme un flux de vibrations visuelles et/ou sonores (V) à partir desquelles (R) (re)construit un texte (T').

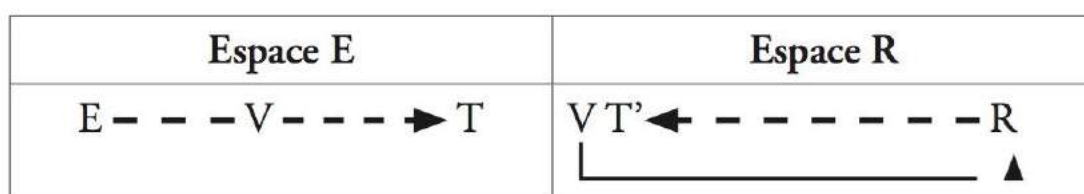


Figure 1.2 : Ébauche du modèle sémio-pragmatique (reprise de Odin, 2011, p. 19)

Ainsi, l'approche proposée par Roger Odin, en ce qu'elle oblige à considérer la communication comme un « problème » et non comme une évidence, nous invite à nous demander comment les processus de construction de sens mobilisés dans les espaces de l'émetteur et du récepteur peuvent donner naissance à deux entités (T)

et (T') dont l'apparente similitude participe à l'illusion immanentiste d'une simple translation de (T) depuis l'espace de réalisation vers celui de la lecture.

Comme le soulignait déjà Sol Worth, ce sentiment qui conduit (R) à croire qu'il est face à un texte que (E) lui a communiqué, témoigne de l'emprise qu'exercent certaines contraintes (langagières, culturelles, psychologiques, institutionnelles, etc.) sur l'individu :

« Plus le faisceau de contraintes qui pèse sur (E) et sur (R) sera semblable, plus (E) et (R) seront construits d'une façon analogue et plus il y aura donc de chances pour qu'ils produisent du sens de la même façon et pour que les constructions qu'ils opèrent se ressemblent : (T') se rapproche alors de (T). En fin de compte, c'est parce que les actants producteurs de sens (E) et (R) ne sont pas libres, que la communication peut avoir lieu ; plus précisément, ce sont les contraintes et elles seules, qui permettent d'avoir l'impression que le processus de communication fonctionne. » (2011, pp. 20-21)

En ce sens, le modèle sémio-pragmatique n'entend pas simplement inverser les pôles du modèle textuel, en faisant du spectateur un être solitaire et tout puissant – comme fut considéré le texte avant lui –, mais comme un actant dont les émergences significationnelles sont déterminées par les contraintes qui le traversent (sans qu'il en ait le plus souvent conscience) et qu'il partage avec d'autres : s'il construit bien le texte, le spectateur n'est « ni libre ni individuel » (Odin, 2000b, p. 54). L'objectif du modèle est donc bien d'expliquer l'illusion immanentiste à partir d'un positionnement pragmatique, c'est-à-dire en s'intéressant à l'ensemble des contraintes (ou « contexte ») qui régissent la construction des actants de la communication ainsi que leur production de sens.

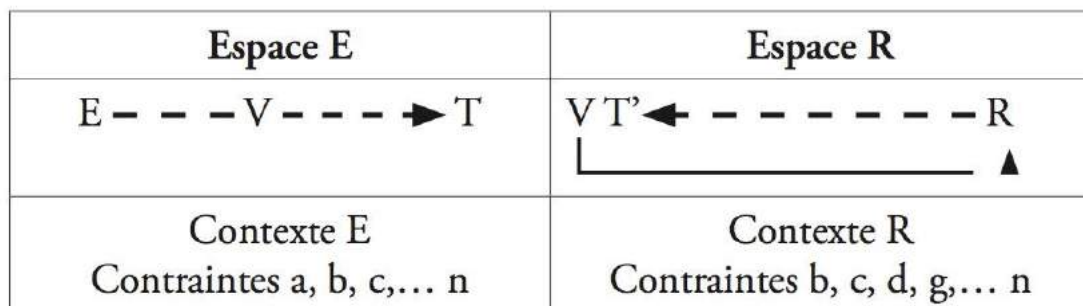


Figure 1.3 : Le modèle sémio-pragmatique (reprise de Odin, 2011, p. 24)

Or, un tel programme peut s'avérer une tâche relativement insurmontable, si l'on considère que ces contraintes sont extrêmement diverses et hétérogènes. François Latraverse y voit d'ailleurs un « problème théoriquement et philosophiquement intéressant, encore, ajoute-t-il, qu'il soit parfois quelque peu désespérant » (cité par Odin, 2011, p. 25). Plutôt que de sombrer dans une approche elle-même hétéroclite (avec toutes les problématiques de cohérence épistémologique qu'elle supposerait : « qui trop embrasse, mal étreint »), ou pire encore, de renoncer totalement au pragmatisme pour revenir à l'immanence, Roger Odin propose de s'en tenir à une approche résolument partielle des actants, ceci en passant de la notion de « contexte » à celle d'« espace de communication ». Un espace de communication est une construction du théoricien, c'est-à-dire qu'à la différence du contexte, celui-ci n'a rien de concret. Sa conception passe par le choix d'un axe de pertinence qui oriente l'analyse et permet de réduire cet espace à un ensemble de paramètres maîtrisables dont la mise en système rejoint le principe de la modélisation systémique. En conseillant de la sorte au modélisateur quelques critères de faisabilité (ou de constructibilité) de la connaissance qu'il produit, une telle construction propose « les termes réfléchis d'un contrat social acceptable » (Le Moigne, 2012, p. 91) qui vise non pas la vérité, mais le plausible.

Ainsi, la sémio-pragmatique redéfinit les anciennes prétentions de la sémiologie du cinéma en s'employant à comprendre, non plus « comment le film est compris », mais « comment les textes sont construits », dans le mouvement de la lecture tout comme dans celui – beaucoup moins étudié – de la réalisation auquel nous nous intéresserons avec le monteur son. La sémio-pragmatique ne vise plus le sens en lui-même, mais « s'intéresse en priorité aux grandes modalités de la production de sens et d'affects (vs au sens produit) ainsi qu'à leurs conditions de mise en œuvre » (Odin, 2000b, p. 56). Un nouveau programme qui, malgré tout, reste encore délicat, dans la mesure où force est de reconnaître que les façons de produire du sens et des affects sont légion. C'est pourquoi, Roger Odin émet une seconde proposition, en formulant l'hypothèse heuristique que toute production textuelle est décomposable en une somme limitée de modes de production de sens et d'affects dont l'ensemble forme notre « compétence communicative » (2010a, p. 11).

À l'aide d'une petite batterie de questions générales (Quel(s) type(s) d'espace(s) ce texte me permet-il de construire ? Quelle(s) sorte(s) de mise(s) en forme discursive accepte-t-il ? Quelles relations affectives est-il possible d'instaurer avec le film ? Quelle structure énonciative m'autorise-t-il à produire ?), l'auteur parvient à distinguer un peu moins d'une dizaine de modes (eux-mêmes décomposables en une somme de processus et d'opérations cognitives) dont la combinatoire permet de rendre compte de la diversité des lectures au niveau qu'il s'est fixé et dont il nous faudra déterminer – en particulier pour le mode fictionnalisant – ce qu'implique leur existence au sein de l'espace de production.

- **Mode spectaculaire** : voir un film comme un spectacle ;
- **Mode fictionnalisant** : voir un film pour vibrer au rythme des événements fictifs racontés ;
- **Mode fabulisant** : voir un film pour tirer une leçon du récit qu'il propose ;
- **Mode documentaire**⁴⁸ : voir un film pour s'informer sur la réalité des choses du monde ;
- **Mode argumentatif/persuasif** : voir un film pour en tirer un discours ;
- **Mode artistique** : voir un film comme la production d'un auteur ;
- **Mode esthétique** : voir un film en s'intéressant au travail des images et des sons ;
- **Mode énergétique** : voir un film pour vibrer au rythme des images et des sons ;
- **Mode privé** : voir un film en faisant retour sur son vécu.

*

⁴⁸ À noter que nous avons nous-mêmes tenté de participer à la proposition d'un nouveau mode de lecture dit « webdocumentarissant » (Charbonnier et Denizart, 2016, pp. 275-289).

1.2.2.3. La socio-sémiotique de Jean-Pierre Esquenazi

Parmi les éléments contextuels qui régissent les productions de sens des actants de la communication médiatisée, Jean-Pierre Esquenazi a mis en lumière dans sa « Sociologie des œuvres » (2007) plusieurs grandes catégories de certaines contraintes relevant des acquis, des savoirs ainsi que des normes communément et implicitement partagés. Cependant, précisons d'emblée qu'à l'inverse d'un de ses articles majeurs pour notre travail intitulé « Le film, un fait social » (2000), cet ouvrage ne traite pas exclusivement des productions cinématographiques, mais des œuvres dans l'acception la plus large du terme, en tant que projet artistique ou culturel de sémiotisation, lequel dans une perspective sociale, acquiert son statut de tableau, cantate, roman, etc., tout comme sa légitimité culturelle, grâce à la relation qu'il « entretient avec un collectif humain donné » (2007, p. 5). Ainsi, la nouvelle ambition de Jean-Pierre Esquenazi est à la fois de définir et d'assurer « la nature constitutivement sociale des œuvres [en général], en échappant à la logique idéaliste et psychologique qui gouverne l'approche esthétique [déjà décrite en 2000] et quelquefois gangrène le travail des sciences sociales » (*ibid.* p. 7). Toutefois, comme nous l'introduisons, cette approche en compréhension n'en demeure pas moins tout à fait intéressante pour notre démarche, dans la mesure où, grâce au concept de « directives » initialement introduit par Michael Baxandall (1991), elle confère certaines pistes de réflexion à propos des contraintes de type institutionnel qui pèsent de part et d'autre des dispositifs (ou opérateurs de communication) par lesquels transitent les œuvres, notamment filmiques.

Pendant l'étape de **production**, les « directives » matérialisent les « fins » ou types de projet dont il est concevable qu'une institution artistique ou culturelle entreprenne la réalisation. Dans le cadre de l'institution cinématographique qui nous intéresse plus spécifiquement, il s'agit par exemple des différents types d'œuvres filmiques pour lesquels sont susceptibles d'être mobilisées une équipe de tournage et de postproduction (comédie, film à suspense, série policière, etc.). À ces directives institutionnelles sont associés des conventions de travail, des habitudes, des modes d'organisation ainsi qu'un « patrimoine d'œuvres comparables » dont l'ensemble dessine différents « moyens » relevant respectivement – selon la terminologie de

Jean-Pierre Esquenazi – d'un « modèle de l'activité » qui conduit à la réalisation pratique de l'œuvre ainsi que d'un « modèle de l'œuvre » à accomplir.

S'ensuit une deuxième étape dite d'**énonciation** (concept qui trouve son origine en linguistique), qui consiste en l'acte de production effective d'une œuvre, c'est-à-dire en la mise en route des modèles (mais pas nécessairement uniquement ces modèles) accompagnant la formulation d'une directive, au moyen de certaines compétences professionnelles :

« La fabrication d'une œuvre dépend des logiques énonciatives du milieu dans lequel travaillent les producteurs et n'est compréhensible qu'à travers la connaissance de ces logiques. Réciproquement, l'étude d'une énonciation particulière [...] nous conduit à la compréhension de la valeur de singularité de l'œuvre. [...] Une œuvre est singulière dans son exécution quand son énonciation est marquée par un emploi modifié ou amendé des modèles en usage ou par l'intégration de modèles nouveaux à l'intérieur ou à côté des modèles ordinaires. » (*ibid.* p. 63).

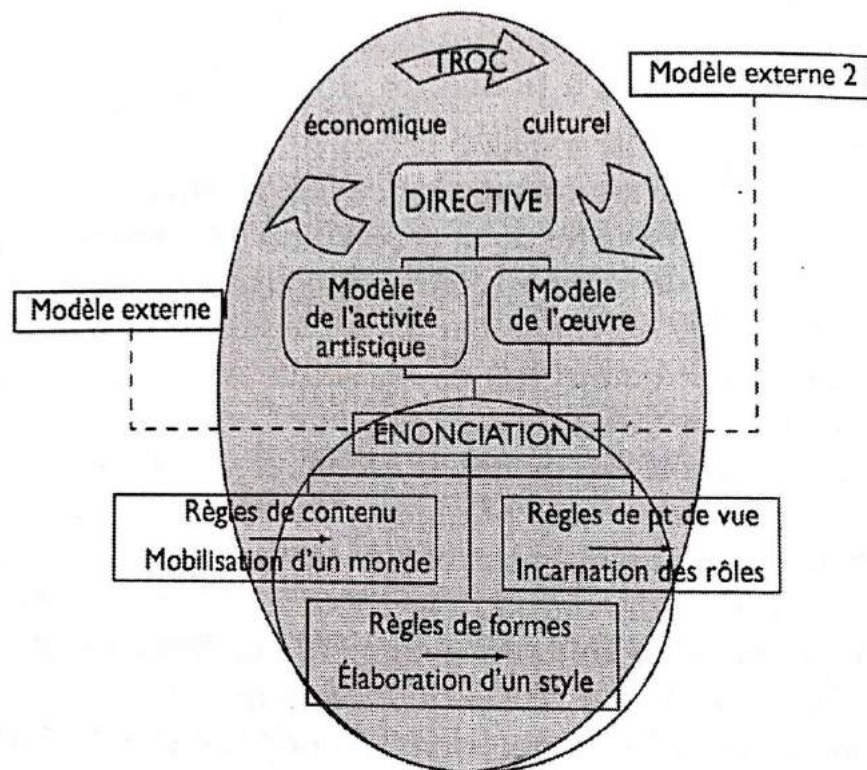


Figure 1.4 : L'énonciation (reprise de Esquenazi, 2007, p. 64)

Enfin, c'est au cours de l'étape d'**interprétation** que l'œuvre est déclarée en tant que telle par un premier public – ce qui lui permet de passer de l'état de simple projet achevé sur le plan matériel à celui d'objet symbolique prêt à être jugé et à accomplir sa destinée – puis appropriée par différentes communautés d'interprétations qui, après lui avoir attribué une directive (c'est-à-dire après avoir identifié le genre d'œuvre qu'ont voulu réaliser ses fabricants), lui confèrent propriétés et significations (ou sémiotisation). On voit que subsiste une forme de symétrie entre l'institution productrice et chaque communauté d'interprétation : comme chez Roger Odin, l'œuvre est ici le fruit d'un double processus de production textuelle, l'un dans l'espace de l'émission (la fabrication matérielle de l'œuvre et de signes), l'autre dans l'espace de la réception (l'attribution d'une signification)⁴⁹.

En résumé, dans la perspective sociologique de Jean-Pierre Esquenazi, « une œuvre est un *processus symbolique intentionnel* né dans une institution culturelle susceptible de fournir directives et modèles aux futurs producteurs de l'œuvre – lesquels adapteront ces modèles dans un processus d'énonciation » (*ibid.* p. 64) – puis interprété ou réinterprété au sein de communautés interprétatives par l'intermédiaire des reconstitutions de son énonciation. Si l'on se focalise sur les étapes de production et d'énonciation qui, avec le monteur son, concentrent notre attention, on comprend dès lors que « tout projet culturel doit être situé dans un contexte institutionnel, lequel détermine ou influence la configuration énonciative mobilisée » (*ibid.*), c'est-à-dire, dans notre cas, conditionne les actions ainsi que les représentations des différents maillons de la chaîne de réalisation filmique. On peut donc supposer qu'afin d'approcher les émergences de sens du monteur qui sont interdépendantes de la situation dans laquelle celui-ci se trouve, il nous faudra probablement notamment être attentifs aux contraintes professionnelles qui encadrent ses démarches et qui renvoient plus globalement aux normes de l'industrie culturelle cinématographique.

⁴⁹ Quand on connaît le parcours des deux hommes, leurs multiples collaborations, ainsi que leurs influences communes, on ne s'étonne pas de retrouver quelques similarités dans leurs modèles respectifs. Toutefois, celles-ci ne doivent en aucun cas masquer la grande complémentarité des deux approches que nous avons tenté de mettre en relief et qu'avait d'ailleurs déjà très justement pointée Julien Péquignot (2014) lorsque ce dernier proposait d'établir une « sociologie sémio-pragmatique ».

1.2.2.4. La sémiotique cognitive de Jean-Marie Klinkenberg et du groupe μ

Parallèlement aux itinéraires conjoints qu'ont pu emprunter les sciences des signes et de la communication – dont nous avons pu rendre compte un peu plus tôt –, s'est organisé, à partir des conférences de Macy (1942, 1956), un autre lieu de dialogue où, sous l'impulsion des avancées cybernétiques et informatiques, sont progressivement venus collaborer plusieurs progrès de la pensée (neurologie, intelligence artificielle, linguistique, philosophie, anthropologie) dont la confluence forme ce qu'on appelle aujourd'hui les sciences cognitives. L'extraordinaire articulation de toutes ces disciplines n'a pas été sans exercer une certaine influence réciproque sur les SIC et la sémiotique. Il est en effet aisé d'entrevoir quelques concordances épistémiques entre les notions de message, de codes ou de transmission et le premier modèle symboliste (ou computationniste) des sciences de la cognition qui a longtemps « corrompu » la sémiotique avant que celle-ci ne commence enfin à envisager le « choc du connexionnisme » (Klinkenberg et Édeline, 2015 pp. 67-68) – voire de l'éfactionisme (cf. « Pour une sémiotique située », Adjiman et Denizart, 2017).

C'est pourquoi Jean-Marie Klinkenberg a longtemps milité pour un rapprochement entre la sémiotique, les sciences sociales et les dernières perspectives des sciences de la cognition. Toutefois, son objectif n'est pas d'ajouter une nouvelle contribution aux études qui décrivent comment le sens se manifeste dans tel ou tel contexte, mais de résoudre le problème que répugnent à aborder les nombreuses théories sémiotiques (Klinkenberg, 1996a, 1996b), à savoir celui de la sémiogenèse (Qu'est-ce que le sens ? Comment et pourquoi naît-il ? Comment émerge-t-il de l'expérience ? Pourquoi y a-t-il du sens plutôt que rien ?).

Dans cette optique, ce membre historique du groupe μ trace un programme de « sémiotique cognitive » (Klinkenberg, 2001), déjà engagé dans de précédents travaux sur la sémiotique visuelle (Groupe μ , 1992), qui montre – grâce à la mise en relief d'opérations que nous déployons quotidiennement : identification (ou seuillage), comparaison (ou dipôle), traitement (ou transduction), regroupement et catégorisation – comment les structures élémentaires du sens, ou mécanismes sémiotiques, ont pour soubassement des processus cognitifs.

Plus particulièrement, la sémiotique cognitive établit que :

- « (i) le sens provient d'une interaction entre les stimuli et les modèles que sont les catégories [...]. Ce qui suppose un mouvement double, allant du monde au sujet sémiotique [ou anasémiose] et de celui-ci au monde [ou catasémiose]. Dans le premier de ces mouvements, qui rappelle l'accommodation piagétienne, les stimuli atteignent des appareils qui sont le siège actif des modèles. Dans l'autre, ces stimuli font l'objet d'une assimilation cognitive par le modèle ;
- (ii) en-deçà de cette interaction avec les modèles, il y a l'expérience. La sémiotique cognitive insiste sur le fait que le sens émerge de l'expérience, niveau auquel la structure se met en place. [...] La structure sémiotique élémentaire reflète exactement notre activité de perception des données mondaines : sensorialité et sens sont étroitement liés. Ce qu'on résumera dans cette formule : le sens procède DES sens. L'originalité de la sémiotique cognitive est ainsi de mettre résolument l'accent sur la corporéité du sens : notre corps est une structure physique, soumise aux lois qu'étudie la biologie, mais c'est aussi une structure vécue, qui a une existence phénoménologique. C'est lui qui, grâce à son activité perceptive, est le siège des mécanismes cognitifs et donc sémiotiques ;
- (iii) l'interaction réciproque visée en (i) est aussi une action : l'interprétation fait que le modèle peut être modifié par les données fournies par l'expérience ; et les modèles permettent l'action sur le monde. » (Klinkenberg, 2001, § 31 et 2015, p. 70)

Quel intérêt d'un tel programme pour notre recherche ? La sémiotique cognitive en tant que sémiotique du monde naturel donne par conséquent les moyens de répondre à la question de l'universalité de certaines contraintes pesant sur les acteurs producteurs de sens, quel que soit le contexte. L'existence de telles contraintes universellement partagées avait d'ailleurs déjà interpellé Roger Odin qui, notamment inspiré par Laurent Jullier (2002), s'était alors lui-même tourné vers les sciences cognitives afin d'en rendre compte :

« Ce sont essentiellement les cognitivistes qui ont mis en évidence ces contraintes [dites « naturelles »]. Les cognitivistes insistent sur tout ce qui fait qu'un homme est un homme, sur le fait que notre appareillage perceptif et neuronal est très largement le même depuis des milliers d'années et que c'est ce même appareillage qui est aujourd'hui partagé par tout être humain. » (Odin, 2011, p. 25)

En outre, nous rappelons que l'une des prétentions de la science des signes a été de faire « coopérer les savoirs » (Marty C. et Marty R., 1992). Or, l'un des bénéfices de la sémiotique proposée par Jean-Marie Klinkenberg, est peut-être de pouvoir susciter le dialogue entre les deux domaines des sciences que sont, d'un côté, les sciences humaines et sociales, et de l'autre, les sciences naturelles et physiques. Comme nous le savons, les relations qu'ont entretenues ces deux ensembles disciplinaires ont toujours été « tempétueuses » (Klinkenberg, 2001, § 59). Après avoir appliqué les principes du réalisme aux phénomènes socio-humains, nous avons vu comment les modèles des sciences naturelles et physiques furent rejetés par

l'approche compréhensive. Cependant, « la sémiotique cognitive, branchée à la fois sur les sciences humaines et sur les sciences de la nature par l'intermédiaire des sciences cognitives, démontre que toutes deux peuvent avoir la même finalité : mettre en évidence les conditions de l'élaboration du sens » (*ibid*, 2001, § 61) ; et ce, en dépit du grand écart épistémologique qu'un tel rapprochement semble impliquer (mais dont on a vu qu'il *devait* et *pouvait* être assumé, notamment grâce à la cohérence des modèles sémiotiques convoqués et aux prétentions pluridisciplinaires des sciences de l'information et de la communication). Ainsi que nous avons pu en rendre compte, si notre démarche n'en demeure pas moins fondamentalement compréhensive, nous ouvrons toutefois la porte aux explications que nous permettra plus ponctuellement de fournir le pendant naturel des sciences cognitives à propos du rôle de certains invariants cognitifs dans la construction des significations.

1.2.2.5. L'individu derrière la recherche

S'il m'est apparu nécessaire – parfois, peut-être, plus que de raison – d'aiguiser ma sensibilité théorique, au risque d'accroître la tentation de « plaquer » quelques concepts sur la réalité, c'est aussi vraisemblablement parce qu'une fois confronté à l'érudition de la communauté doctorante dans laquelle j'ai été jeté tel l'« Être-au-monde », j'ai probablement accusé le coup de mes origines universitaires et professionnelles. Après avoir obtenu un BTS Audiovisuel au lycée Carnot de Cannes, puis une licence et un master professionnel mention Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS) à l'université d'Aix-Marseille, mais aussi après avoir exercé quelques temps dans le milieu de la production musicale en tant que stagiaire, assistant ou ingénieur du son (*Loudblast*, Ahmed Mouici, John Watts, *DXS*, *Darkenhôld*, etc.) – une activité qui, à l'orée de l'entrée en thèse, est devenue difficile à maintenir, pour des raisons à la fois administratives, mais surtout d'emploi du temps –, j'ai tout d'abord perçu ma sensibilité expérientielle comme un fardeau dont il fallait faire pénitence. Finalement, grâce à ma rencontre tardive avec les sciences humaines et sociales, l'approche compréhensive, le constructivisme et les méthodes empirico-inductives qui contrastaient avec le positivisme ambiant à l'intérieur duquel j'avais jusque-là baigné (et dont on aurait pu penser qu'il

constituait une « épistémologie institutionnelle », Le Moigne, 2012, p. 7), j'ai réalisé que cette sensibilité – qui devrait malgré tout s'accompagner d'une certaine « mise à niveau » intellectuelle – pourrait s'avérer un atout lorsqu'il s'agirait d'approcher l'émergence des significations chez le monteur son.

Quel rapport entre la musique qui n'a cessé de guider mon parcours (autant sur le plan scolaire que sur le plan professionnel) et le montage son, si ce n'est le dénominateur commun sonore ? Comme l'a une fois encore très justement pointé Philippe Le Guern (2004) – avec qui, en marge de nos préoccupations sociologiques communes pour les professions culturelles, nous partageons la même passion pour le clavier – plusieurs points d'articulation peuvent être dénombrés. Tout d'abord, la volonté de devenir monteur son est souvent initialement motivée par un amour profond de la musique et de la culture du son. Un phénomène que l'on observait déjà chez les professionnels ayant bénéficié des premiers enseignements spécialisés consacrés aux métiers du son et, qu'*a fortiori*, on retrouve encore aujourd'hui chez les jeunes générations. Il n'y a d'ailleurs qu'à jeter un bref coup d'œil aux effectifs que brasse dorénavant la pléthore de formations audiovisuelles qui nourrissent le paysage institutionnel (BTS, licences et masters professionnels, écoles supérieures, formations privées, etc.) : la plupart des étudiants en son sont musiciens. En 2011, un grand nombre de mes camarades d'option pratiquaient un instrument et les promotions qu'encadre aujourd'hui le département SATIS sont majoritairement constituées de mélomanes. À tel point que plusieurs d'entre eux – tout comme les générations qui les précédaient – nourrissent l'envie d'intégrer un secteur devenu, plus que jamais, extrêmement complexe : celui de la production musicale. Toutefois, face aux difficultés croissantes du milieu très fermé des studios d'enregistrement, mais aussi grâce au vaste champ des possibles professionnels que leur ouvrent les formations audiovisuelles, beaucoup d'étudiants en son se tournent vers les métiers du tournage (perchman, chef opérateur du son), vers le mixage cinéma ou encore vers le montage son. Non pas forcément par dépit – même si on ne peut occulter que dans l'audiovisuel et le cinéma, les opportunités d'insertion professionnelle sont effectivement plus grandes que dans la production de disques –, mais aussi parce qu'ils se découvrent de nouvelles vocations pour un domaine stimulant (qui, certes, n'est pas lui non plus sans véhiculer son lot de difficultés).

Autre élément attestant de l'articulation qui subsiste entre musique et montage son : l'influence mutuelle qu'ont exercée culture du son en studio et culture cinématographique. Philippe Le Guern évoquait, à titre d'exemple, l'usage de bruitages de cinéma par la légende des *Beach Boys*, Brian Wilson, sur le disque *Pet Sounds* (1965). Aujourd'hui, ce sont des bandes-son entières de films devenus cultes qui émaillent diverses productions musicales de tout horizon. De la même façon, la collaboration étroite qu'a entretenue David Lynch avec Angelo Badalamenti (ou, dans une moindre mesure, avec Trent Reznor de *Nine Inch Nails*) et plus globalement la manière dont le célèbre réalisateur a su mettre à profit sa sensibilité musicale au service d'un travail de *sound design* remarquable et surtout d'écriture sonore sans précédent, ont incroyablement marqué toute une génération de techniciens du son. À tel point que nombre de monteurs avec lesquels nous nous sommes entretenus ont abordé le phénomène David Lynch, à savoir celui d'un musicien aussi peintre et photographe, qui a su légitimer l'importance de la matière sonore au cinéma (nous y reviendrons au 3.3.3.2).

Enfin, il faut souligner que monteurs et ingénieurs du son studio partagent une certaine « culture technique ». Si leurs finalités respectives divergent, ils évoluent pour la plupart sur la même interface audionumérique (ou *Digital Audio Workstation* (DAW) tel que le logiciel *Protools*⁵⁰) et sont confrontés à des problématiques communes, à la fois de prise de son, de mise à plat et surtout d'édition. Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater qu'un *plugin* comme *Vocalign* initialement utilisé au cinéma pour aligner les doublages enregistrés en marge du tournage avec les voix des comédiens captées sur le plateau, fait depuis plusieurs années déjà le bonheur des producteurs artistiques lorsqu'il s'agit de synchroniser rythmiquement les harmonisations vocales (ou « *backings* ») avec la ligne de chant principale.

Par conséquent, mon parcours universitaire qui m'a malgré tout ouvert aux techniques de prise de son plateau, de montage son et de mixage TV/cinéma ; mes stages en entreprises (que ce soit en studio d'enregistrement ou notamment à France 3 Méditerranée) ; mais aussi ma modeste expérience professionnelle dans le

⁵⁰ Ce qui n'est pas d'ailleurs sans susciter parfois quelques débats, voire quelques critiques envers le logiciel *Protools* (développé par AVID et actuellement leader sur le marché) à qui certains monteurs son ou ingénieurs du son studio reprochent de ne pas être suffisamment adapté à leurs contraintes particulières et respectives.

domaine de la production musicale ; m'ont fourni quelques éléments de compréhension déterminants pour notre enquête. Que ce soit, à un niveau macroscopique, à propos de l'organisation générale de la chaîne de production audiovisuelle, ou plus spécifiquement, concernant les enjeux du monteur son, sa personnalité, certaines de ses habitudes de travail, une partie des problématiques qu'il est susceptible de rencontrer, les techniques qu'il mobilise et le vocabulaire qu'il emploie. Autant d'éléments qui ont nourri quelques intuitions et qui ont très probablement facilité le dialogue avec les professionnels que nous avons choisis de rencontrer ainsi que certaines des phases d'interprétation des données recueillies dont nous allons maintenant présenter les modalités de saisie et d'analyse.

1.2.3. Méthodologie de la recherche

1.2.3.1. Pourquoi l'entretien compréhensif ?

Comme nous le rappelions à l'instant, afin de déterminer quels sont les éléments contextuels pertinents qui participent à l'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche et sélection des sons, nous avons décidé de nous entretenir avec un certain nombre de professionnels du montage son.

Pourquoi avoir choisi l'exercice de l'échange conversationnel parmi les diverses techniques disponibles ? En quoi est-il adapté au problème que nous nous posons ? Tout d'abord, comme le soulignent de nombreuses recherches, il n'est pas rare que l'entretien soit encore utilisé dans des perspectives vérificationnistes auxquelles est souvent associée une réserve nécessaire de l'enquêteur (afin de ne surtout pas influencer l'enquêté). Néanmoins, dès lors que l'on adhère aux principes épistémologiques qui le fondent (c'est-à-dire la prise en compte du « contexte discursif du locuteur »), il participe au contraire au changement proposé par l'approche compréhensive (Charmillot et Dayer, 2007, à propos de Blanchet et al., 1985), en ce qu'il renverse le mode « classique » de construction de l'objet par un enracinement des hypothèses dans les faits et assume l'implication du chercheur ainsi que son interdépendance avec la situation. À partir du moment où l'on positionne l'entretien dans un paysage intellectuel relevant, comme notre

démarche, de la compréhension – c’est pourquoi nous parlerons dorénavant, comme Jean-Claude Kaufmann, d’« entretien compréhensif » – celui-ci s’inscrit alors dans une dynamique où, d’une part, « il permet de construire l’activité scientifique à partir des questions que se posent les acteurs en relation avec leurs savoirs concrets [démarche empirico-inductive], plutôt qu’à partir des questions que le chercheur se pose [démarche hypothético-déductive] » (*ibid*) et, d’autre part, où « l’enquêteur s’engage activement dans les questions pour provoquer l’engagement de l’enquêté » (Kaufmann, 2013. p. 19)⁵¹. Situé à mi-chemin entre l’entretien semi-directif et les techniques ethnologiques de travail avec des informateurs, l’entretien compréhensif s’avère en ce sens « typique » des méthodes dites « qualitatives » où les techniques employées *nécessitent* l’implication intellectuelle du chercheur, ainsi qu’une prise directe avec l’objet d’étude, afin d’interpréter le sens et les significations que les acteurs sociaux confèrent aux phénomènes (ce qui fait des méthodologies qualitatives une des approches les plus adaptées au constructivisme).

Si nous devons anticiper notre argumentaire afin d’illustrer à quel point une telle démarche s’est avérée salubre, nous attirerions l’attention de notre lecteur sur le fait que, sans nous entretenir avec des monteurs, nous n’aurions probablement jamais pris conscience du fait que les premières lectures du film pouvaient jouer un rôle si important dans les démarches de recherche et de sélection de sons (au point qu’il nous a été nécessaire de leur consacrer un chapitre entier).

De plus, l’entretien a l’avantage d’être une méthode accessible – avec laquelle nous nous étions d’ailleurs déjà familiarisés dans le cadre de notre mémoire de master professionnel – et surtout très économique, dans la mesure où elle nécessite simplement d’avoir « un petit enregistreur, un peu d’audace pour frapper aux portes, de nouer la conversation autour d’un groupe de questions, puis de savoir tirer du “matériau” recueilli des éléments d’informations » (*ibid*, p. 9). Une rentabilité doublée d’une efficacité qui, pour le très jeune chercheur que nous sommes, tranche irrémédiablement avec des techniques plus formalisées dont le temps d’assimilation et de mise en œuvre nous a finalement semblé incompatible avec le calendrier que nous nous étions fixés et qui, au-delà de la question

⁵¹ D’où la nécessité de toujours exposer, comme nous avons essayé de le faire, les partis pris épistémologiques auxquels est associée l’utilisation des outils méthodologiques.

méthodologique, dut en partie être consacré à investir le champ de la recherche, à accroître nos connaissances et à apprendre à construire un objet scientifique.

Parmi ces techniques plus « formelles », nous pensons en particulier à l'approche expérimentale proposée par Didier Courbet (2010) dans le domaine des sciences de l'information et de la communication. Nonobstant la variété des référents théoriques (principalement issus des sciences humaines et sociales) que les SIC manipulent, ces dernières semblent souffrir d'un manque de diversification méthodologique⁵² justifiant presque à lui seul que les chercheurs se revendiquant des sciences de l'information et de la communication s'évertuent à étendre leur « boîte à outils » afin de pratiquer de manière heuristique la pluridisciplinarité.

Ainsi, malgré le fait qu'au sein des SHS, elle soit surtout utilisée en psychologie scientifique ou sociale, la méthode expérimentale aurait pu constituer un fabuleux enrichissement pour notre démarche. En effet, en mettant à l'épreuve un ensemble raisonnable d'hypothèses déduites à partir des théories existantes ou, comme dans notre cas, inférées du terrain, cette technique participe de l'étude systémique du poids et des rôles des déterminants ainsi que des processus socio-cognitifs et affectifs impliqués dans la construction de la signification humaine et sociale (qui, avec le monteur son, nous intéressent tout particulièrement). Ainsi, ce « réductionnisme méthodologique raisonné » (Meyer 2005, cité par Courbet et al., 2006, § 9) permet, le temps de l'expérimentation, d'« extraire un processus de communication du système complexe dans lequel il s'insère, pour ensuite le réintégrer dans une théorie plus globale de la communication lui rendant sa complexité » (Burguet, Marty et Marchant dans Courbet, 2010, p 121).

« Ainsi le développement de la méthode expérimentale conduit-il à défendre dans les champs pluridisciplinaires [...] une épistémologie mixte [qui] vise deux perspectives :

- Renforcer les exigences vis-à-vis de chaque type de recherche en fonction de ses propres critères internes d'« excellence » [...]
- Faire dialoguer perspective épistémologique compréhensive et nomologique, partant du principe qu'en sciences humaines et sociales, [...] en l'état actuel des connaissances, la réalité sensible ne peut pas être appréhendée avec un seul type de méthodologie. Il s'agit donc, selon la formule de Paul Ricœur « d'expliquer plus pour comprendre mieux. » (Courbet, 2010, p. 52-53)

⁵² Les méthodes actuellement les plus employées en SIC sont celles dites « compréhensives », « interprétatives » et « participatives ».

Une ambition qui, sur le plan méthodologique, dès lors que l'on situe les phénomènes dans le paradigme de la complexité tout en acceptant l'existence de certains déterminismes, aurait donc pu rejoindre l'ouverture pluridisciplinaire que nous défendions en introduction ou au moment de développer la sémiotique cognitive de Jean-Marie Klinkenberg, en même temps qu'elle nous aurait permis d'éprouver les limites des conclusions auxquelles nous ont conduits les entretiens. Toutefois, encore aurait-il fallu que nous parvenions suffisamment rapidement « à bout » d'un matériau empirique qui s'est avéré d'une extrême richesse.

Car l'enjeu de la méthode expérimentale (telle qu'elle est décrite par Didier Courbet) est bien de pouvoir effectuer un « détour » qui, pour escompter parvenir à des résultats probants, nécessite – en marge de l'énergie déployée dans les démarches préliminaires (qui, extensives ou intensives, sont parfois conséquentes) – non seulement que le chercheur dispose encore du temps suffisant pour déployer d'importants moyens de mise en œuvre, mais aussi une grande rigueur⁵³ rendant impossible toute précipitation. Cependant, dans la perspective d'un éventuel approfondissement des présents travaux et afin de ne pas nous avouer totalement battus, nous nous efforcerons d'étudier dans notre conclusion générale les conditions d'opérationnalisation des hypothèses inférées du terrain et de formuler une proposition de protocole expérimental.

1.2.3.2. L'échantillon : quel(s) critère(s) de qualité ?

L'échantillon de monteurs son interviewés dans le cadre de la recherche initiée autour du projet *Sons du Sud* et perpétuée aujourd'hui par le laboratoire PRISM ainsi que la présente thèse, se divise en deux groupes. Un premier (A) dont les propos ont été recueillis entre mars et avril 2012 par notre codirecteur Rémi Adjiman (soit peu avant notre entrée en doctorat) et un second (B) avec lequel nous nous sommes nous-mêmes entretenus entre juin 2015 et janvier 2016 (ce qui représente un peu plus de 20 heures d'enregistrements pour des interviews d'une durée moyenne d'1H30). Ces deux groupes sont respectivement constitués de :

⁵³ Ce qui ne sous-entend pas que l'entretien, comme toutes les méthodes qualitatives, ne nécessite que peu de rigueur, bien au contraire.

ÉCHANTILLON / GROUPE A (par ordre alphabétique) :

- **Selim Azzazi** diplômé de l'école nationale supérieure Louis-Lumière en 1999, est monteur son. Il fut récompensé en 2010 par le César du meilleur son pour son travail sur *Le concert* de Radu Mihaileanu ;
- **Louis Bart** diplômé du département SATIS de l'Université d'Aix-Marseille en 2005, est monteur son. Il a notamment travaillé sur *Elle* (2016) de Paul Verhoeven, *The Prodigies* (2011) d'Antoine Charreyron ou sur les séries *Commissaire Laviolette* et *Enquêtes réservées* ;
- **Jean-Pierre Halbwachs** diplômé de l'Institut National Supérieur des Arts et Spectacles (INSAS) en 1984, est chef opérateur du son et monteur son, exerçant actuellement au sein de *Dreamtime* production. Il est également chargé d'enseignement à l'École Nationale Supérieure Louis Lumière (ENSL) et professeur associé au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) où il enseigne les métiers de la postproduction sonore audiovisuelle. Il a notamment travaillé sur *La cité des enfants perdus* (1995) de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet ;
- **Romain Huonnic** diplômé du département SATIS de l'Université d'Aix-Marseille en 1999, est monteur son au sein de France 3 Méditerranée. Il a notamment travaillé sur les séries *Commissaire Laviolette*, *Enquêtes réservées*, *Caïn* ou sur les films *Cassos* (2012) et *Liberata* (2005) de Philippe Carrère ;
- **Nadine Muse** est monteuse son. Elle fut nommée en 2013 et en 2014 pour le César du meilleur son dans le cadre de son travail sur *Amour* de Michael Haneke et *La Vénus à la fourrure* de Roman Polanski ;
- **Loïc Prian** est monteur son. Il fut récompensé en 2009 par le César du meilleur son pour *Mesrine : L'Ennemi public n°1* et *Mesrine : L'instinct de la mort* de Jean-François Richet.

ÉCHANTILLON / GROUPE B (par ordre alphabétique) :

- **Samy Bardet** a débuté en tant qu'assistant monteur en 1997 pour devenir monteur son en 2006. Il fut nommé en 2008 pour le César du meilleur son pour son travail sur *Persépolis* de Vincent Paronnaud et Marjane Satrapi ;
- **Valérie Deloof** est monteuse son depuis 1996. Elle fut nommée en 2008 pour le César du meilleur son pour son travail sur *Les Chansons d'amour* de Christophe Honoré. Elle a également travaillé avec Gaspar Noé et plus récemment avec Jacques Audiard, sur le film *Dheepan* qui a reçu la palme d'or au Festival de Cannes 2015 et qui fut nommé en 2016 pour le César du meilleur son ;
- **Jean Goudier** a débuté assistant monteur en 1977 pour devenir monteur son en 1983. Il est aujourd'hui une des plus grandes références du métier avec plus de 80 films à son actif. Il fut récompensé par le César du meilleur son en 1996 pour *Le Hussard sur le toit* de Jean-Paul Rappeneau et en 2011 pour *Gainsbourg, vie héroïque* de Joann Sfar. Il fut également nommé pour *Microcosmos* (1997), *Bon voyage* (2004), *Ne le dis à personne* (2007) et *Intouchables* (2012) ;
- **Damien Guillaume** diplômé du département SATIS de l'Université d'Aix-Marseille en 2005, est monteur son. Il fut nommé en 2016 pour le César du meilleur son pour son travail sur *Mustang* de Deniz Gamze Ergüven ;
- **Valérie Meffre** aujourd'hui directrice de postproduction sur *Nos chers voisins*, fut assistante monteuse (image) sur les films de Robert Guediguian de 1992 à 2011 et aussi monteuse son sur trois de ses films ;
- **Vincent Montrobert**, a travaillé à partir de 1988 au sein de l'entreprise DC Audiovisuel puis en tant que monteur son à partir de 1999. Il a notamment travaillé sur *Les petits mouchoirs* (2010) et *Ne le dis à personne* (2006) de Guillaume Cannel ou encore *Les rivières pourpres* (2000) de Mathieu Kassovitz.

Bien que l'utilisation du terme « échantillon » s'avère très commode, il faut cependant préciser que celui-ci n'en demeure pas moins mal adapté aux démarches qualitatives, en ce qu'il s'accompagne des notions positivistes de validités interne ou externe, de fidélité (ou stabilité) et d'objectivité, auxquelles nous préférons comme Egon G. Guba (1981) respectivement celles de crédibilité, de transférabilité, de constance interne et de fiabilité⁵⁴. Par conséquent, dans l'entretien compréhensif, « plus que de constituer un échantillon, il s'agit plutôt de bien choisir ses informateurs » (Kaufmann, 2013, p. 43). C'est pourquoi, tout en essayant d'éviter l'écueil d'un déséquilibre trop prononcé, ce n'est pas le critère de représentativité qui nous a guidés avec Rémi Adjiman dans la constitution des deux groupes présentés ci-dessus, mais la capacité des personnes interrogées à répondre aux questions qui animaient le projet *Sons du Sud* ainsi qu'à enrichir notre étude. En ce sens, chaque monteur son que nous avons rencontré se rapproche moins du fragment d'échantillon que de ce que l'on appelle un informateur clé – sans pour autant se confondre totalement avec⁵⁵ –, à savoir :

« ... un individu choisi au sein d'un système social pour sa capacité à refléter adéquatement la pensée d'un ou de certains sous-groupes. Les informateurs clés sont donc "des personnes particulièrement bien informées et articulées – des personnes dont les intuitions peuvent s'avérer très utiles pour aider un observateur à comprendre ce qui se passe" (Patton, 1990, p. 263). Le recours à des informateurs clés évite au chercheur d'avoir à transiger avec un grand nombre de personnes pour l'éclairer dans l'analyse d'une situation donnée. [...] L'informateur clé n'a pas valeur d'échantillon... » (Collerette dans Mucchielli, 2009, p. 118)

Ainsi, nous avons sollicité des hommes et des femmes (qui restent moins nombreuses dans ce secteur d'activité relativement masculin), des monteurs son avec une très longue expérience (et qui ont donc été confrontés aux bouleversements du numérique) tout comme des monteurs plus jeunes. Néanmoins, ce qui a surtout motivé notre démarche, c'est de rencontrer des professionnels ayant su démontrer – que ce soit grâce à la reconnaissance académique dont ont fait l'objet les bandes sonores auxquelles ils ont concouru ou à la recherche constante d'excellence dont ils font preuve – *la pertinence des interrogations qui les guident*

⁵⁴ Une notion que nous évoquions déjà un peu plus tôt (cf. 1.2.2) lorsqu'il s'agissait d'exposer nos partis pris, plutôt que d'essayer de prétendre à une objectivité chimérique.

⁵⁵ Il faut en effet préciser que le ou les informateurs clés, sont généralement mobilisés comme source complémentaire et non principale.

dans leur exigence du son « juste ». En outre, la plupart des personnes avec lesquelles nous nous sommes entretenus bénéficient d'une grande légitimité dans le milieu, qui n'est probablement pas sans influencer les représentations et les méthodes de travail de l'ensemble du corps de métier ; ce qui permettrait, en plus de la saturation théorique que nous avons atteinte et dont nous rendons compte ci-dessous, de prétendre à une certaine « transférabilité » de nos conclusions, c'est-à-dire à une extension raisonnable de ces dernières à au moins une partie de la profession, à savoir celle guidée par les mêmes exigences :

« Dans la perspective constructiviste, la richesse et la complexité des faits humains rendent impossible la généralisation du savoir produit. [...] Les tenants de cette vision de la recherche viseront plutôt à produire un savoir transférable : l'utilisateur de la recherche est en mesure d'apprécier les résultats produits, de faire des comparaisons avec son propre contexte et de comprendre le phénomène étudié compte tenu de ses propres contraintes contextuelles. » (Savoie-Zajc dans Mucchielli, 2009, pp. 226-227)

Enfin, il faut également souligner que certains des interviewés, parallèlement à leur activité de montage, enseignent ou interviennent au sein de formations audiovisuelles comme Louis Lumière (Paris), La FEMIS (Paris) ou le département SATIS (Aix-Marseille Université) et participent à façonner les futures générations de techniciens du son. Ainsi, pour nous rapprocher de personnalités telles que Jean Goudier, Nadine Muse, Selim Azzazi, Valérie Deloof, etc. et parvenir à constituer notre « échantillon », il nous a surtout fallu avec notre codirecteur savoir saisir des occasions. Toutefois, nous n'avions pas initialement prévu de nous en tenir à douze monteurs son. En effet, nous devions également rencontrer :

MONTEURS SON NON RENCONTRÉS/ GROUPE C (par ordre alphabétique) :

- **Emmanuel Augeard** est monteur son. Il a notamment travaillé sur *Belle et Sébastien* (2015) de Christian Duguay, *Maniac* (2012) de Franck Khalfoun ou *La cité des enfants perdus* (1995) de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet ;
- **Cédric Deloche** est chef opérateur du son et monteur son. Il a notamment travaillé sur *HHhH* (2017) et *La French* (2014) de Cédric Jimenez, *Rock The Casbah* (2013) de Laïla Marrakchi et *Grand Central* (2013) de Rebecca Zlotowski ;

- **Patrice Grisolet** est aussi un des grands noms du montage son français. Il est notamment connu pour son travail sur *Léon* (1994) et *Nikita* (1990) de Luc Besson ou *JCVD* (2008) de Mabrouk El Mechri.

Si les emplois du temps respectifs de ces trois monteurs étaient incompatibles avec la phase de notre recherche que nous avons majoritairement dédiée à la collecte d'informations (la plupart de nos rencontres se sont concentrées entre juin et juillet 2015), il ne nous a pas non plus semblé nécessaire de les mobiliser sur une autre période (bien que cela aurait été parfaitement envisageable), dans la mesure où aucune donnée suffisamment nouvelle ne ressortait de nos derniers entretiens pour justifier une augmentation de la taille de l'échantillon (qui est alors considérée comme optimale) : c'est ce qu'on appelle le point de saturation, lequel est également gage d'une transférabilité raisonnée des résultats, en ce qu'il permet « de produire un savoir riche, adéquat et nuancé, intimement rattaché aux contextes à l'intérieur desquels ils ont été produits » (*ibid.*).

1.2.3.3. Grilles, pré-enquête et validité des critères étudiés

De manière analogue aux précisions que nous avons dû apporter quant à l'emploi du terme « échantillon » dans le cadre particulier de l'entretien compréhensif, il est nécessaire de souligner que la « grille de questions » n'est pas aussi rigide que ce que pourrait laisser entendre une telle expression. Au contraire, c'est un guide très souple dont il faut pouvoir se détacher afin d'enclencher ponctuellement une dynamique de conversation avec l'informateur, plutôt qu'un échange exclusivement du type questions/réponses qui s'avère généralement moins riche. La grille, qui nécessite par conséquent d'avoir été relativement bien assimilée, peut donc prendre la forme de thèmes ou d'une suite logique de questions organisées par thèmes et formant un ensemble cohérent, ce qui, à l'inverse de questions trop disparates et s'enchaînant difficilement, aura davantage tendance à mettre en confiance l'enquêteur (lequel accordera plus de crédit à l'enquêteur ainsi qu'à sa démarche) et donc à susciter son implication dans l'entretien. Enfin, il est intéressant d'accorder une attention particulière aux premières questions, dans la mesure où elles

permettent, si elles sont simples, de « briser la glace » ou, au contraire, d'entrer directement dans le vif du sujet afin de « tester » ce qui est dans la tête de la personne interviewée, avant de fournir des guides de réponse.

Ci-dessous, les deux grilles de questions qui ont respectivement été utilisées par Rémi Adjiman et moi-même pour les groupes de monteurs son A et B :

GRILLE UTILISÉE POUR LE GROUPE A :

- Comment passez-vous du visionnage du montage image à la liste des sons que vous recherchez ?
- Avez-vous une méthode systématique afin de penser l'univers sonore du film ?
- Comment passez-vous du film aux sons ?
- Comment décrivez-vous les sons que vous recherchez ?
- Vous intéressez-vous surtout à l'origine du son, à la source qui le produit ?
- Comment faites-vous pour trouver une ambiance qui aurait une fonction narrative ?
- Seriez-vous intéressé par une indexation qui prenne en compte la dimension narrative ou la fonction émotionnelle d'un son ?
- Qu'est-ce qui fait qu'un son est de qualité ?
- Quelles sont les différentes fonctions que peut remplir un son ?
- Quelles sont les conditions qui vous permettent de créer votre propre partition sonore et de prendre des libertés par rapport aux images du film ?
- A quels moments avez-vous un certain sentiment de créativité ou de liberté ? Pouvez-vous vous l'arroger ?

*

GRILLE UTILISÉE POUR LE GROUPE B :

*** Thème n°1 : Les premiers instants**

- Comment procédez-vous au moment où vous démarrez un film, au moment où vous regardez les images, les premiers instants du montage ? Avez-vous une méthode particulière ? Comment entrez-vous dans le film ?
 - Prenez-vous des notes ? Si oui, quels types de notes ?
 - Lisez-vous le scénario du film ? (En amont, pendant ? Pour quels types d'informations ?)
- Avez-vous déjà, dès la prise de notes, l'idée du son que vous désirez ?
- Il y a-t-il une quantité de sons que vous avez mémorisée et dont vous estimez déjà la pertinence avant toute procédure de recherche et d'écoute ?

*** Thème n°2 : Choix des mots-clés et recherche des sons**

- De quelles ressources disposez-vous pour chercher et trouver des sons (sonothèques personnelles, en ligne, commandes, prise de son, etc.) ?
- Quand vous cherchez un son, quels sont les types de mots-clés que vous pouvez être amené à utiliser ? Y a-t-il des mots que vous employez de manière récurrente ?
- Pouvez-vous employer des mots-clés qui sortent de la question strictement causale ?
- Pourriez-vous me décrire une situation de montage son où le choix d'une ambiance a été particulièrement problématique/difficile ?

*** Thème n°3 : Relations syntagmatiques son-son : Ambiance – Directs - Musique**

- Le champ des possibles suggéré par l'image, peut-il être réduit par le son direct ?
- Est-il possible de monter des ambiances sans les directs ? (Un direct moins chargé, nettoyé, ouvre-t-il davantage de perspectives pour le montage ambiance ?)
- La musique a-t-elle une influence sur la manière de choisir un son et plus particulièrement une ambiance ?

*** Thème n°4 : Couches et multicanal**

- Beaucoup de monteurs son disent travailler dans une « logique de couches », qu'est-ce que cela vous évoque ?
- Pour recréer un espace multicanal, montez-vous une première ambiance stéréo à l'avant et une seconde à l'arrière, comment les choisissez-vous pour qu'elles soient corrélées, ou travaillez-vous avec des ambiances enregistrées en multicanal ?
- Quel intérêt pourrait avoir l'enregistrement de fonds d'air en 5.0, 5,1 ou LCR ?

*** Thème n°5 : Le réalisateur**

- À quel moment rencontrez-vous le réalisateur ? Comment se passe généralement votre relation avec celui-ci ? Autour de quoi vos discussions s'articulent-elles ?
- Comment traduisez-vous ses intentions dans vos recherches, écoute et choix de sons ?
- Comment sont généralement accueillies vos propositions de sons auprès des réalisateurs ?
- Les intentions de réalisation sont-elles exclusivement communiquées par le réalisateur ?

*** Thème n°6 : Conventions et genres**

- Avez-vous parfois l'impression que votre travail s'inscrit dans une quelconque forme de convention ou au contraire qu'il s'en détache ? Comment se libérer de ces conventions ?
- Une ambiance conventionnelle qu'est-ce que cela vous évoque ? / Pouvez-vous me décrire quelques situations standard, souvent rencontrées (« int. bureau », « commissariat ») ?
- Certains sons sont-ils caractéristiques d'un genre ?

*** Thème n°7 : Spectateur**

- En quoi êtes-vous avant tout un spectateur ? Avez-vous l'impression de faire appel à votre propre expérience de spectateur quand vous montez ?
- Dans votre travail de montage son, vous posez-vous la question de la compréhension/de l'interprétation du spectateur ?

*** Thème n°8 : Les intentions**

- Si vous souhaitez renforcer un des instants pivots du film, d'un point de vue narratif, les instants de tension par exemple, de quels moyens disposez-vous au montage son ? (Dans un choix de son, comment cela peut intervenir ?)
- Une ambiance narrative qu'est-ce que c'est pour vous ? / Comment exprimer l'intériorité des personnages par l'ambiance ?
- À quel moment avez-vous l'impression d'avoir eu une certaine forme de liberté de création par rapport au film ? Comment se passe la construction du hors-champ ?

*** Thème n°9 : Les nappes sonores**

- Avez-vous recours à des « nappes » ?
- Comment recherchez-vous ces sons ? Comment les choisissez-vous ?

*

Comme on peut le constater, si la grille que nous avons utilisée pour les groupe B est un peu plus étoffée que celle employée par Rémi Adjiman pour le groupe A, c'est que, d'une part, nous éprouvions le besoin de formaliser davantage notre guide d'entretien, car même si nous savions que nous n'aurions jamais l'occasion de poser toutes ces questions sous leur forme originelle et encore moins dans l'ordre escompté (cf. 1.2.3.4), nous ne bénéficions face à ce genre d'exercice ni de l'aisance, ni de l'expérience de notre codirecteur ; d'où la nécessité de disposer de certains repères, tout en sachant qu'il nous faudrait nous en détacher.

D'autre part et conformément au principe constructiviste de récursivité de la connaissance, nous avons surtout tenté, lors de l'élaboration de la seconde grille, d'adapter cette dernière aux résultats obtenus lors de la première vague d'entretiens de 2012, ainsi qu'à l'éclairage que nous ont apporté nos sensibilités théorique et expérientielle, ceci en précisant les thématiques et en affinant certaines questions (en essayant de formuler les plus centrales de manière légèrement décalée), tout en veillant à ce qu'elles restent « fidèles et représentatives des objectifs de l'étude » (Andréani et Conchon, 2005a, p. 11). Par exemple, la question des conventions filmiques et de l'influence qu'elles pouvaient exercer dans la recherche et le choix des sons, bien qu'elle n'ait pas été pointée dans le premier questionnaire, a spontanément été abordée par différents monteurs son du groupe A et renvoie à la notion de « modèle » à laquelle la sociologie des œuvres nous a sensibilisés. C'est pourquoi, nous lui avons consacré quelques entrées dans la grille B. De la même manière, notre expérience universitaire et professionnelle, non seulement nous a aidés à mieux nous saisir des propos, parfois très techniques, des monteurs du groupe A, mais nous a également conféré quelques intuitions concernant, par exemple, le rôle de certaines habitudes de travail comme la « logique de couches » (nous y reviendrons au 3.3.2.1), tout en nous aidant à formuler les questions pour le groupe B avec un vocabulaire que nous avons souhaité le plus cohérent possible avec celui utilisé dans le milieu. D'autant plus qu'avant d'entamer la phase d'entretien, nous avons mené une pré-enquête sous forme d'observation participante (qui administrativement s'est concrétisée en stage d'observation, cf. Annexe n° 6), à l'occasion de laquelle nous avons suivi, du 4 au 22 mai 2015, le monteur son Cyprien Vidal sur son lieu de travail :

PRÉ-ENQUÊTE : OBSERVATION PARTICIPANTE À FRANCE 3 MÉDITERRANÉE AVEC CYPRIEN VIDAL :

- **Cyprien Vidal** diplômé du département SATIS de l'Université d'Aix-Marseille en 2006, est monteur son au sein de France 3 Méditerranée (Marseille). Il a notamment travaillé sur les séries *Commissaire Laviolette*, *Marjorie* et *Enquêtes réservées* ou les téléfilms *Mallory* (2016) de François Guérin et *Rumeurs* (2014) de Étienne Dhaene.

La singularité de cette observation réside dans le fait qu'elle prend place à l'intérieur d'un cadre institutionnel particulier relevant, non pas du cinéma (qui nous intéresse spécifiquement), mais de la télévision, et qui n'est pas sans influencer la manière d'aborder une bande sonore, dans la mesure où les monteurs son œuvrant pour le petit écran disposent de deux à trois fois moins de temps pour finaliser leur travail que leurs homologues du cinéma. Toutefois, l'équipe de postproduction son de France 3 Méditerranée est très respectée pour le haut niveau d'exigence qu'elle accorde à ses productions⁵⁶, et ce, en dépit de la contrainte temporelle que nous évoquons ainsi que de celles liées à la particularité du dispositif de diffusion télévisuel.

Dès lors, s'il existe forcément au moins quelques dénominateurs communs entre les questions qui traversent le monteur son que nous avons suivi (et dont nous nous sommes imprégnés des catégories mentales) lorsque celui-ci est amené à sélectionner et à choisir des sons afin d'habiller un téléfilm, ainsi que celles qui préoccupent le monteur travaillant sur un film de fiction destiné au grand écran (notamment en ce qui concerne l'organisation de la matière, le cadre sémantique imposé par l'image, les grands principes de la narration, etc.) ; notre objectif n'était en aucun cas de « généraliser » de manière immodérée les observations issues de ce contexte très particulier, mais surtout de nous refamiliariser avec la pratique du montage son, de continuer à améliorer notre questionnaire seulement à partir des observations qui semblaient rester pertinentes une fois transposées dans le domaine du cinéma et plus marginalement de nous entraîner à l'exercice complexe de

⁵⁶ L'équipe dispose d'ailleurs, depuis 2015, d'un nouvel auditorium de mixage digne de certains studios cinéma, ce qui n'est pas anodin pour une chaîne publique.

l'entretien, ce que nous avons pu faire avec Cyprien Vidal à quelques reprises, en dehors de ses horaires de travail.

Si nous avons choisi France 3 Méditerranée pour notre observation plutôt que n'importe quel studio de postproduction cinématographique, c'est donc parce que le site marseillais semblait, dans le cadre d'une pré-enquête et d'un point de vue stratégique, incarner le parfait compromis. Non seulement nous avons pu, dans une fenêtre relativement condensée de trois semaines, développer une vision globale de l'ensemble des étapes de montage son alliées à un certain niveau d'exigence – ce qui a permis de « compresser » cette phase exploratoire (Kaufmann, 2013, p. 39) pour nous redéployer rapidement et plus efficacement sur les entretiens compréhensifs –, mais grâce aux relations très cordiales qu'ont toujours entretenues le département SATIS et France 3 Méditerranée (beaucoup de leurs professionnels ont été formés au sein du département), nous avons également trouvé chez nos interlocuteurs une oreille toujours attentive. Que ce soit d'ailleurs au niveau administratif pour ce qui a été de nos démarches, ou au niveau des praticiens que nous avons sollicités (en particulier Cyprien Vidal) ; ce qui aurait été plus délicat dans un studio de postproduction orienté cinéma où il aurait finalement été davantage question d'observer que de « participer ». En effet, même si le monteur son cinéma dispose de plus temps pour exprimer son art, les attentes que fait peser sur lui un milieu où la pression ambiante est par instants palpable, n'en demeurent pas moins contraignantes, parfois même écrasantes (au point qu'il n'a déjà probablement pas été aisé pour les personnes que nous avons rencontrées de nous accorder ne serait-ce que quelques heures d'interview).

Enfin, ce que nous pouvons maintenant préciser, c'est que lorsque nous avons mené nos propres entretiens, notre équation intellectuelle de départ ne se composait pas uniquement, par conséquent, de nos partis pris épistémologiques et de nos sensibilités théoriques et expérientielles dont nous avons pu rendre compte un peu plus tôt. En réalité, nous comprenons ici que cette équation englobait aussi les informations produites par la première vague d'échanges conversationnels de 2012, ainsi que par notre pré-enquête menée au sein de FR3 Méditerranée, lesquelles ont fourni de nouveaux repères à notre univers interprétatif.

1.2.3.4. Conduite des entretiens et validité des informations recueillies

Comme nous l'évoquions, afin d'espérer approfondir nos échanges en évitant les réponses de surface immédiatement disponibles que suscite généralement l'énumération monotone d'une liste de questions, nous avons tenté – que ce soit, pour Rémi Adjiman, de manière extrêmement intuitive, ou, dans notre cas, en nous remettant plus systématiquement aux recommandations de Jean-Claude Kaufmann (2013, pp. 46-59) – de nous rapprocher du style de la conversation, étant donné que, d'une part, il permet de faire oublier le cadre « académique » de l'entretien pour en venir à « bavarder » autour d'un sujet et que, d'autre part, il parvient dans ces conditions à provoquer l'engagement de l'enquêté. Toutefois, ces instants de discussion ainsi que les digressions parfois contre-productives qui peuvent les accompagner (et qui se traduisent généralement par une augmentation déraisonnable du matériau empirique) ne doivent pas pour autant durer trop longtemps, si l'on ne souhaite s'exposer à une importante déstructuration de l'interview et donc à un risque de délégitimation de la démarche :

« Pour atteindre les informations essentielles, l'enquêteur doit [...] s'approcher du style de la conversation sans se laisser aller à une vraie conversation : l'entretien est un travail, réclamant un effort de tous les instants. » (*ibid.*, p. 47)

Et c'est bien dans cet équilibre à trouver que réside toute la difficulté de l'entretien compréhensif. D'autant plus qu'afin d'épuiser encore l'échange, l'enquêteur ne doit pas seulement recueillir les données, il doit s'efforcer à chaque instant de trouver les meilleures questions possibles, « n'hésitant pas à abandonner sa grille pour faire commenter l'information majeure [que l'enquêté] vient de livrer trop brièvement » (*ibid.*). Un tel exercice peut donc s'avérer relativement éprouvant sur le plan cognitif, dans la mesure où tout en restant attentif à ce qui est dit, il est nécessaire de réfléchir, pendant que l'informateur s'exprime, à la meilleure manière de rebondir sur les arguments exposés. Dans le même temps, nous avons vu que, s'il est nécessaire de ne pas s'écarter outre mesure de la structure préalablement fixée, il faut savoir adopter au moment opportun un style conversationnel qui lui, laisse libre court à l'imprévisible : « pour parvenir à s'introduire [...] dans l'intimité affective et conceptuelle de son interlocuteur, l'enquêteur doit totalement oublier ses

propres opinions et catégories de pensée. Ne penser qu'à une chose : il a un monde à découvrir, plein de richesses inconnues » (*ibid.* p. 51). Dans ce but, il ne faut donc pas hésiter à faire comprendre à l'informateur qu'il est *au centre de ses préoccupations*, en adoptant une posture bienveillante, attentive, réceptive à la moindre opinion, mais aussi en témoignant d'une certaine sympathie, ce qui facilite la parole et permet de mieux découvrir les catégories situées au centre du système de pensée et d'action de la personne interviewée. En clair, l'objectif pour l'enquêteur n'est ni plus ni moins que de prouver à l'enquêté qu'il s'intéresse tellement à lui :

« ... qu'il a su pénétrer au cœur de son monde, qu'il comprend son système de pensée et manie ses propres catégories comme lui-même le ferait. Il entre alors en confiance et a envie de poursuivre ce chemin à deux. [Or] ce n'est que dans la mesure où [l'enquêteur] s'engage que l'autre à son tour pourra s'engager. [...] Empathie rime avec sympathie. » (*ibid.*, p. 51-52)

Dès cet instant, quelle validité peut-on octroyer aux informations recueillies ? Quel statut peut-on accorder au matériau empirique ? Sachant que les informations qualitatives sont dites valides « si le récit qui est fait par les répondants ou par les observateurs est vrai, authentique et sincère [on parle de validité d'histoire] » (Andréani et Conchon, 2005a, p. 10). Si l'entretien compréhensif sied à différentes postures théoriques, il reste particulièrement adapté aux courants de pensée s'articulant – tout comme le constructionnisme – autour des notions d'interdépendance des acteurs et des phénomènes ainsi que de « construction sociale de la réalité » (Berger et Luckmann, 1996) ; lesquelles enjoignent à considérer l'individu comme porteur des contradictions de la société : il est un « concentré du monde social [et] ne devient lui-même qu'en fabricant son identité, c'est-à-dire en tissant le fil qui donne un sens à sa vie » (Kaufmann, 2013, p. 59). Par conséquent, dès que l'enquêteur s'engage afin d'approfondir l'échange et parvient à provoquer l'engagement de l'enquêté, non seulement il devient difficile pour ce dernier de ne pas se livrer avec sincérité (ce qui ne signifie pas qu'il dise *toute* la vérité), mais de surcroît, l'enjeu n'est plus seulement pour lui d'informer : « en s'engageant il entre dans un travail sur lui-même, pour construire son unité identitaire, en direct, face à l'enquêteur, à un niveau de difficulté et de précision qui dépasse de loin ce qu'il fait ordinairement » (*Ibid.*, p. 59).

1.2.3.5. À propos de l'analyse des données qualitatives

Afin d'étudier le matériau qualitatif que les entretiens nous ont laissé assembler, nous avons tout d'abord mis en œuvre une méthode d'exploration proche de la technique d'analyse de contenu dont nous allons rendre compte ici et qui consista à retranscrire les données qualitatives, à concevoir une grille d'analyse à partir des informations recueillies puis à coder et traiter ces dernières.

À raison de 3 à 4 heures passées à saisir les quelques 6000 à 8000 mots qui composent chaque heure d'interview réalisée avec les monteurs son des groupes A et B, nous avons donc consacré de nombreuses journées de travail à l'exercice de transcription, ce qui représente finalement un peu moins de 230 pages de données brutes (ou verbatim) sous *Word* qu'il a fallu ensuite essayer de généraliser et d'abstraire grâce à l'élaboration de catégories d'analyse. Pour ce faire, nous avons minutieusement parcouru et découpé les textes afin de repérer, au fur et à mesure qu'une nouvelle idée émergeait, un certain nombre de sous-ensembles que nous avons, comme dans l'exemple ci-dessous, systématiquement synthétisés sous forme d'énoncés numérotés et associés à un ou plusieurs thème(s) (que ces derniers soient en lien avec les questionnaires ou qu'ils aient jailli des échanges) :

Jean-Michel Denizart : [À propos du film *Belles familles* de Jean-Paul Rappeneau] Pourquoi le réalisateur voulait-il que la ville soit ressentie ?

Jean Goudier : Parce que ça fait partie du récit, il y a un plan d'urbanisme qui doit complètement changer ce paysage-là, etc., donc ça fait partie de l'enjeu du film et c'était important de savoir qu'on était au centre-ville, mais dans un parc paradisiaque, un truc dont on se dit « mais attends, on va pas détruire ça ! ».

J.-M. D. : Il y d'autres choses qui se sont jouées dans votre travail de montage ambiance ?

J. G. : Le héros du film revient dans sa famille après un long voyage d'affaires afin de régler des problèmes de succession suite à la mort de son père qu'apparemment il détestait. De temps en temps, il y a des séquences très naturelles, formidablement tournées où le père apparaît pour des reconstitutions de scènes de sa vie familiale quand il était enfant et où j'ai utilisé des ambiances sournoises difficiles à reconnaître, des sortes de nappes ou compositions de sons qui font que tout d'un coup on change de sentiment, d'ambiance, sans que ce soit un film d'horreur. Il fallait signifier le changement de temporalité, mais sans trop l'appuyer pour ne pas verser dans le film d'horreur parce que le réalisateur avait tourné ça très simplement, donc il fallait rester dans la simplicité, mais avoir une bizarre impression.

[**Énoncé n°13 (Ambiance narrative / genre / nappes)** : Sur certaines séquences de *Belles familles*, le changement de temporalité et le sentiment **d'étrangeté** ont pu être signifiés par l'utilisation de **nappes** ou « compositions de sons », suffisamment ténues pour ne pas se rapprocher du genre de l'« **horreur** ».]

À partir de là, nous avons été en mesure de regrouper ces sous-ensembles – qui représentent, afin de coder l'intégralité des pensées exposées, un peu plus d'une vingtaine d'énoncés par entretien – dans des catégories plus larges et mutuellement exclusives les unes des autres, tout en accordant une attention particulière aux idées qui, à l'intérieur d'une même catégorie, réapparaissaient chez différents monteurs, ce qui nous a permis « de fournir, par condensation, une représentation simplifiée des données brutes » (Wanlin, 2007, à propos de Bardin, 1977). Toutefois, afin d'aboutir à un « texte sociologique élaboré » (Kaufmann, 2013, p. 74) restait-il encore à traiter et interpréter ces informations :

« L'analyse de données qualitatives est un processus [comprenant] deux moments distincts, mais complémentaires : l'organisation des données impliquant une "segmentation" et entraînant une "décontextualisation", d'un côté, et, leur interprétation, ou encore catégorisation, menant à une "recontextualisation", de l'autre. » (Wanlin 2007, à propos de Savoie-Zajc, 2000)

*

* *

Avant d'exposer notre interprétation

En partant de la question de la catégorisation des ambiances sonores (1.1.1 et 1.1.2), nous avons, au cours de ce chapitre, progressivement glissé vers le monteur son, acteur de la chaîne de production cinématographique (1.1.4). Après avoir exposé *pourquoi* il devait être placé *au centre de nos préoccupations* (1.1.3), nous avons proposé – en adoptant une posture épistémologique (1.2.1), théorique (1.2.2) et méthodologique (1.2.3) susceptible de nous rapprocher de ses processus de construction de sens – *comment* y parvenir.

Arborant tantôt la forme d'un état de l'art, d'une définition de notre objet d'étude, d'un parti pris sur le réel et la construction de la connaissance, d'une présentation des lectures préliminaires ou du matériau empirique, etc., le mouvement que nous venons d'esquisser a surtout été l'occasion de préciser encore davantage les objectifs de notre recherche ; lesquels vont maintenant nous permettre d'éclairer les données recueillies ainsi que d'en fournir une lecture globale (Andréani et Conchon, 2005b, p. 14). Cette phase d'interprétation, que cristalliseront les prochains chapitres, espère aboutir – grâce à la modélisation des éléments contextuels pertinents participant à l'émergence des significations chez le monteur son lors des étapes de recherche et de sélection des sons – au moins à quelques réflexions prospectives quant aux démarches qui pourraient conduire, dans le prolongement de cette thèse, à la conception de nouvelles méthodes d'indexation des ambiances de *Sons du Sud* en lien avec les besoins des monteurs ainsi que les potentialités des sons dans un contexte d'exploitation cinématographique.

Pour conclure, précisons encore une fois que l'analyse qui va suivre argumente *une des lectures possibles* des faits empiriques et de la réalité que nous avons postulée multiple et subjective. La validité de notre interprétation réside, par conséquent, uniquement dans la cohérence à laquelle aspirent nos explications ainsi que dans leur capacité à « coller » avec le réel :

« [L'intervention du chercheur] correspond à un travail de création et de mise en scène du matériel d'étude à la manière d'un *montage cinématographique*. Sa responsabilité est d'organiser les comportements et les pensées des enquêtés comme la séquence d'un film, d'en construire l'histoire et d'en choisir le dénouement. » (Andréani et Conchon, 2005a, p. 12, nous soulignons)

PROJECTION REEL



- CHAPITRE 2 -

Rencontre(s) avec le film



CHAPITRE 2 RENCONTRE(S) AVEC LE FILM	107
2.1. Une première lecture en tant que spectateur	108
2.1.1. De la volonté d’approcher, lors de la découverte du film, les conditions de réception du spectateur de cinéma.....	110
2.1.1.1. Le dispositif cinématographique	110
2.1.1.2. Au-delà du dispositif.....	114
2.1.2. Un monteur son traversé par la « contrainte narrative »	117
2.1.2.1. Trame temporelle d’éprouver et enveloppe protonarrative	119
2.1.2.2. L’interprète et ses « histoires »	123
2.1.2.3. Théorie de l’esprit et fiction	124
2.2. Mise à l’épreuve de l’expérience communicationnelle proposée par l’œuvre filmique en fabrication.....	126
2.2.1. Du « monteur-spectateur » vers le « monteur-analyste »	126
2.2.2. Lieux des possibles narratifs.....	131
2.2.3. Narration et mise en phase	139
2.3. Recueillir les intentions du réalisateur.....	146
2.3.1. La culture sonore en question	148
2.3.2. De l’absence de langage commun	153
2.3.3. Enjeux du réalisateur	155
2.3.4. Vers d’autres supports (médiateurs) de discussion	158
En synthèse.....	160

Figure 2.1 : Séquence de deux enveloppes protonarratives.....	121
Figure 2.2 : Phases d’intrigues superposées à la trame temporelle d’éprouver.....	122
Figure 2.3 : Espace de communication médiatisée cinématographique	127
Figure 2.4 : Espace du monteur-spectateur.....	128
Figure 2.5 : Espace du monteur-analyste.....	129
Figure 2.6 : Espaces de communication du monteur son	130
Figure 2.7 : Ville de <i>Metropolis</i>	133

CHAPITRE 2 Rencontre(s) avec le film

« C'est peut-être le moment le plus court dans le temps de travail [...], mais c'est aussi le plus important »⁵⁷ (Jean-Pierre Halbwachs)

Ainsi que nous avons pu nous en rendre compte au premier chapitre (cf. 1.1.4.1), le monteur son intervient chronologiquement après que le réalisateur a filmé ses comédiens, finalisé son montage image et raconté son histoire. L'étape liminaire du montage son consiste donc à visionner cette première version la plus aboutie du film, que ce soit au cours d'une projection collective, seul dans sa salle de travail, ou en compagnie du réalisateur. Il s'agit d'une phase essentielle, car elle précède directement le processus de recherche et de sélection des sons qui fait l'objet de toute notre attention. De plus, elle incarne à la fois une forme de passage relais entre le monteur image et l'équipe de postproduction son, mais aussi la première rencontre du monteur son avec l'œuvre en devenir⁵⁸ et les intentions de réalisation qui ne cesseront dès lors de le guider dans sa démarche, laquelle consiste avant toute chose à servir le film.

En interrogeant les opérations sémiotiques déployées et les configurations cognitives mobilisées par le monteur son dès les premiers visionnages du film, nous devrions parvenir au terme de ce chapitre à préciser les circonstances à partir desquelles s'amorce le processus de recherche et de sélection des sons ; ce qui nous permettra par la suite de mieux en comprendre certaines subtilités, tout en continuant de préciser l'évolution diachronique de la situation du monteur, l'influence que celle-ci exerce sur son activité, ainsi que notre propre cadrage théorique.

⁵⁷ Extrait des entretiens réalisés par Olivier Blin dans le cadre de son mémoire de fin d'études intitulé « Les ambiances dans la narration filmique » (2012) dirigé par Rémi Adjiman.

⁵⁸ 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, en cours de fabrication, 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 par un premier public.

2.1. Une première lecture en tant que spectateur

Au sein des entretiens compréhensifs que nous avons pu réaliser et analyser, nombreux sont les monteurs son ayant déclaré initier leur travail par la volonté de visionner pour la première fois le film « en tant que spectateur » ou encore d'adopter à cette occasion « une position de spectateur ». Une expression qui, de prime abord, pourrait paraître anodine, souvent jetée à la figure comme une forme d'évidence, mais dont le nombre d'occurrences a su attirer notre attention, car derrière toute formule récurrente se cache le plus souvent un véritable « “pot-pourri de notions disparates”⁵⁹ qui fondent le sens commun autour d'une question » (Kaufmann, 2013, p. 96). Ainsi, l'expression collectivement partagée au sein de la profession « en tant que spectateur » ne déroge pas à la règle. Son apparente banalité dissimule en réalité plusieurs mouvements relativement complexes qui, outre leur intérêt d'un point de vue communicationnel et cognitif, permettent de s'employer à comprendre plus avant les enjeux de la première rencontre avec la matière filmique.

Pour le monteur son, « commencer par regarder le film en tant que spectateur » est synonyme d'une intention, plus ou moins consciente, de se rapprocher, lors de cette première lecture, des conditions de réception du spectateur de cinéma. Pour reprendre la terminologie de la théorie sémio-pragmatique (cf. 1.2.2.2), nous pourrions dire que se positionner en tant qu'actant spectateur, c'est essayer ici d'en adopter le faisceau de contraintes pour tenter, *in fine*, d'approcher sa manière de construire du sens et des affects. C'est pourquoi, parmi tous les éléments contextuels pertinents qui, à cet instant, définissent la situation particulière du monteur son et qui par conséquent régissent, dans une très large mesure, ses propres émergences de sens, nous nous intéresserons dans un premier temps à ceux sur lesquels il est capable d'« intervenir » afin de limiter les dissemblances pouvant subsister entre son espace et celui du spectateur dont il est question, à cet instant, d'épouser la posture (2.1.1). En effet, si l'ensemble des déterminations qui

⁵⁹ Une expression que Jean-Claude Kaufmann emprunte à Clifford Geertz (1986, p. 115).

traversent le public d'une salle de cinéma l'enjoint la plupart du temps à « vibrer au rythme des événements fictifs racontés »⁶⁰ (ou « fictionnaliser »), pour le monteur son, nombreuses sont les contraintes susceptibles, lors de la découverte du film, de l'en faire sortir, ou encore de l'amener à inférer des hypothèses narratives bien différentes de celles que pourrait émettre le spectateur. C'est pour cette raison que certains monteurs s'emploient donc à altérer ces contraintes en reconfigurant la situation dans laquelle ils se trouvent, afin de vivre l'expérience communicationnelle proposée par l'œuvre en fabrication au travers des conditions de réception particulières du spectateur de cinéma.

Toutefois, en marge des différences qui subsistent entre leur espace respectif, monteur et spectateur partagent également spontanément d'innombrables déterminations. Comme nous l'évoquions (cf. 1.2.2.4), parmi elles, existent de multiples contraintes dites « universelles », ou du moins qui traversent chaque individu d'un même espace socioculturel, et ce, quel que soit le contexte de communication. Ainsi, lorsque l'on parle du monteur son désireux d'incarner le spectateur fictionnalisant, il devient difficile de ne pas aborder au moins la question de la « contrainte narrative » (Odin, 2011, p. 28) également appelée « désir de fiction » (Odin, 2000a, p. 11).

La notion de « désir » sous-entend que la prédominance de la fictionnalisation dans notre espace culturel trouve ses origines, non pas dans la puissance de l'industrie cinématographique, mais dans le fait que « la formule fictionnelle répond à un grand "régime de fonctionnement psychique" [...] qui l'a rendue possible en reproduisant ses propres conditions de possibilité »⁶¹ (*ibid*). L'existence d'une telle contrainte implique qu'à *un certain niveau*, nous n'avons que peu d'efforts à fournir afin de « fictionnaliser ». Par conséquent, lorsque le monteur son s'évertue à regarder le film « en tant que spectateur », le désir de fiction agit comme une forme d'adjuvant qui, de manière concomitante à son intentionnalité générale et aux éventuelles reconfigurations situationnelles pouvant en résulter, va faciliter l'aspect de sa démarche qui consiste, comme pour le spectateur – lui aussi traversé par la contrainte narrative –, à entrer dans l'histoire proposée.

⁶⁰ Définition du mode de production de sens et d'affects dit « fictionnalisant » (Odin, 2000a, p. 11).

⁶¹ Roger Odin fait ici référence à la terminologie et aux réflexions de Christian Metz (1975, p. 120).

C'est pourquoi nous nous attarderons dans un second temps sur différents processus psychocognitifs mis en lumière par des auteurs comme Daniel Stern, Michael S. Gazzaniga ou Lisa Zunshine et permettant de mieux appréhender ce « régime de fonctionnement psychique » initialement décrit par Christian Metz (2.1.2). Un régime que l'on pourrait qualifier en l'occurrence de coïncident – en ce qu'il concourt à positionner naturellement le monteur son « en tant que spectateur » fictionnalisant – et qui, plus globalement, participe à cette sensation commune que « la narration est pour un humain comme l'eau pour un poisson – complètement englobante et presque impalpable » (Gottschall, 2012, cité et traduit par Ulmi, 2015).

2.1.1. De la volonté d'approcher, lors de la découverte du film, les conditions de réception du spectateur de cinéma

2.1.1.1. Le dispositif cinématographique

Au-delà des contraintes universelles que partagent monteur son et spectateur de cinéma (avec parmi elles la contrainte dite « narrative » que nous aborderons un peu plus loin), le spectateur fait l'objet de différentes déterminations plus contextuelles, dont certaines d'entre elles, extrêmement figées, sont liées au dispositif cinématographique ; c'est-à-dire à l'« ensemble des contraintes technologiques et institutionnelles qui règlent les conditions de projection et de réception filmique au cinéma » (Gardies, 1992, p. 62). L'un des objectifs d'un tel dispositif est de mettre en place des procédés qui tentent de maîtriser, à certains niveaux, l'engagement du spectateur. Engagement dont dépendent, avec l'ensemble du contexte, ses productions de sens et d'affects.

*

Propriétés de la salle et interactions sociales

De son côté, quand le monteur son n'a pas l'opportunité de visionner pour la première fois le film lors d'une projection collective parfois organisée avec l'équipe dès le montage image finalisé et dont les conditions se rapprochent beaucoup de celles d'une diffusion en salle, celui-ci le découvre le plus souvent seul dans sa cabine de montage. Si monteur son et spectateur de cinéma semblent alors évoluer dans des environnements physiques extrêmement différents, salles de montage son et de cinéma bénéficient pourtant d'une disposition ergonomique relativement semblable : écran de projection frontal, écoute spatialisée disposée de façon à envelopper le ou les auditeur(s), etc., autant d'éléments qui favorisent l'immersion ainsi qu'un contexte propice au développement d'une intention de voir le film. Varient principalement les dimensions du dispositif qui, dans le premier cas, seront adaptées à un monteur solitaire et dans le second, à tout un public composé de plusieurs individus. Et c'est bien dans cette dimension sociale que réside la véritable nuance entre ces deux univers. Toutefois, on pourrait se demander si la solitude dont fait l'objet le monteur son le distingue vraiment du spectateur que le dispositif cinéma tente de « renvoyer à sa solitude d'individu » (*ibid.*). En effet, bien qu'à la recherche d'une expérience collective, ce dernier n'en demeure pas moins, par l'action du dispositif, relativement isolé de ses homologues qui l'entourent. Qu'il s'agisse du silence imposé par les conventions ou de la pénombre qui envahit progressivement la salle avant que le générique ne soit lancé, tout est fait pour rendre délicate la moindre interaction sociale. Délicate, mais certes pas impossible. Pour reprendre l'exemple de Laurent Darmon à ce sujet : « ... le rire est parfois communicatif et une salle pleine de spectateurs hilares [...] devient alors un endroit qui [...] amplifie l'interprétation collective dominante » (2013, p. 278). De plus, rien n'empêche de répondre, par exemple lors de scènes angoissantes, à une attitude inquiète de son voisin ou de sa voisine, par un geste de réconfort. Ainsi, bien que le dispositif cinématographique mette en œuvre des procédés individualisants, il semble toutefois créer l'occasion d'« une communauté de participation émotive et éventuellement expressive entre ses spectateurs » (Tisseron, 1996, p. 58-59).

Cependant, au-delà du degré d'interaction sociale que l'on reconnaît au dispositif cinématographique et qui le différencie d'autant du dispositif de montage son

(différence particulière sur laquelle il est, pour le monteur son, délicat d'intervenir), il est intéressant de noter que quelques monteurs s'emploient en revanche à respecter l'obscurité inhérente au dispositif cinéma⁶² en éteignant lumières et écrans d'ordinateur lors de la découverte du film. Si, reclus dans leur salle, ils n'ont pourtant pas à craindre d'interagir avec un entourage inexistant – ou de subir « la gêne beaucoup plus psychologique que physique d'avoir quelqu'un d'étranger à côté de soi » (Forest, 2012, cité par Darmon, 2013, p. 282) –, ils sont néanmoins confrontés à d'autres éléments propres à leur lieu de travail et potentiellement susceptibles de les distraire ou de les distancier du film, comme la *timeline* de leur logiciel de montage, les différents périphériques de traitement audio, leur surface de contrôle, etc. Le recours au noir permet non seulement au monteur de favoriser son engagement – comme la salle de cinéma favorise celui du spectateur, en tentant d'estomper les conditions physiques de la projection –, mais aussi de rendre poreuses, l'instant du visionnage, les frontières qui subsistent entre dispositifs cinématographique et de montage son.

L'« inarrétabilité » de la projection

Outre les spécificités liées à la salle et les conventions sociales, il existe un autre paramètre déterminant, inhérent au dispositif cinématographique, mais pourtant peu considéré dans la tentative d'implication du spectateur, à savoir « l'inarrétabilité » de la projection :

« Le spectateur est [...] soumis à une diffusion continue des images et des sons sur laquelle il sait n'avoir mécaniquement aucune prise. Cela favorise son engagement et le sollicite à produire les significations. Si le spectateur est impliqué dans le film, l'impossibilité pour lui d'interrompre la projection (et également de revoir plusieurs fois la même scène) l'incite à se concentrer sur les données audiovisuelles afin de ne pas perdre d'éléments importants de la narration (éléments importants pour lui). Cela participe à créer une sorte d'état d'urgence. » (Adjiman, 2002, p. 211)

État d'urgence ou « inactivité alerte »⁶³ que certains monteurs, reclus dans leur salle, semblent également s'efforcer de cultiver lorsqu'ils décident de visionner pour

⁶² Obscurité qui permet parfois à elle seule, comme dans le titre de l'ouvrage récent de Bonvoisin, Forest et Valmary : « Figures des salles obscures » (2015), de caractériser le dispositif cinématographique et qui a également valu à ce dernier d'être comparé à la caverne de Platon (Baudry, 1975).

⁶³ Pour reprendre la terminologie que Raymond Bellour emprunte à Daniel Stern (2009, p. 152).

la première fois le film de manière ininterrompue et sans prises de notes. Ceci, alors qu'il leur est physiquement possible, à la différence du spectateur de cinéma « immobile » et en position de « sous-motricité »⁶⁴ (Boillat, 2001, p. 37), de mettre la diffusion en pause, de revenir en arrière et par la même occasion, de faciliter d'éventuelles remarques à l'écrit pour la suite du montage son (comme le relevé de séquences, qui consiste à dresser la liste de l'ensemble des séquences du film et qui est parfois réalisé simultanément). Une telle volonté témoigne d'une intention, comme l'expriment respectivement Vincent Montrobert et Damien Guillaume de « rester dans le film »⁶⁵ et d'« être happé par ce que l'on regarde »⁶⁶ ; c'est-à-dire de privilégier une lecture centrée sur les éléments narratifs et leur imbrication, tels qu'ils seront perçus par le public (à savoir dans leur continuité et leur fugacité) plutôt qu'un visionnage sans cesse interrompu par des considérations et activités étrangères à la seule compréhension de l'histoire, dont il faudrait alors reconstruire le fil par la juxtaposition d'informations entrecoupées puis recollées entre elles. De la même manière, le monteur son pourra également éteindre son téléphone et éventuellement prévenir ses collègues de travail afin de ne pas être dérangé pendant le visionnage⁶⁷.

Des « introducteurs pragmatiques »

Le recours à la récente discrimination des célèbres « espaces de communication » de Roger Odin en espaces physiques et mentaux, permet ici de rendre compte de ce qui se passe quand le film est amené, non pas à « migrer », mais en l'occurrence à transiter sur l'écran de la salle de montage son avant de rejoindre l'écran de cinéma pour lequel il se destine. Lorsque le monteur son modifie ou oriente son espace de visionnement en choisissant d'éteindre *timeline* et lumières ou de maintenir l'inarrétabilité de la projection, il fait appel à ce que Roger Odin nomme des

⁶⁴ En référence à Jean-Louis Baudry : « Immobile, [le spectateur] est dans une situation de sous-motricité qui ne fait qu'aiguiser, à l'instar du reporter à la jambe dans le plâtre joué par James Stewart dans *Fenêtre sur cour* (Hitchcock, 1954), sa pulsion scopique et la qualité de sa perception » (Boillat, 2001, p. 37).

⁶⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

⁶⁶ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone.

⁶⁷ « Je peux dire à mon collègue que je vais regarder le film donc il sait que je n'ai pas envie de m'arrêter, de la même façon je vais couper ma sonnerie » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone).

« introducteurs pragmatiques » (Odin, 2016, p. 333). Ces introducteurs ont pour objectif de l'aider à « négocier » la relation conflictuelle qui existe entre l'espace de communication physique dans lequel il est positionné en tant que monteur son et l'espace de communication mental dont il aimerait se rapprocher : à savoir la représentation qu'il possède du dispositif cinématographique (« comme si j'étais au cinéma »⁶⁸, « on se met dans des conditions de projection cinéma »⁶⁹). Un dispositif à l'intérieur duquel le récepteur est positionné « en tant que spectateur » et qui, dans sa définition la plus largement partagée, implique un grand écran frontal, une écoute englobante, une projection continue dans le noir et un public. L'espace de communication mental ainsi construit fonctionne pour le monteur son comme une véritable contrainte, dans la mesure où s'il a conscience qu'il n'est pas dans l'espace physique de la salle cinéma, la référence à la notion de « film » ainsi que sa volonté de le regarder « en tant que spectateur » l'invite à « vouloir que la communication se passe dans l'espace cinéma, d'où le risque d'un conflit entre l'espace mental cinéma désiré et l'espace [dans notre cas, de montage son] dans lequel il se trouve » (*ibid.*). La relation qu'il entretient avec l'espace cinéma peut alors être qualifiée de « connecteur souple », car le monteur son « vise à tout faire pour préserver son plaisir [ou plutôt ici son désir] de cinéma, y compris intervenir sur l'espace physique de visionnement » (*ibid.*).

2.1.1.2. Au-delà du dispositif

La délicate question du scénario

En marge de la question du dispositif, il est un autre paramètre que différents monteurs ont à cœur de maîtriser et qui, d'un point de vue méthodologique, fait particulièrement débat au sein de la profession, à savoir : le degré de connaissances préalables à la découverte du film à propos de sa structure, de ses dialogues et de sa trame narrative. Autant de renseignements présents dans le scénario qui conclut la phase de développement d'un projet et qui précède sa mise en production, mais auxquels n'a pas accès le spectateur de cinéma, à la différence du monteur son.

⁶⁸ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Samy Bardet le 09.07.15 à Paris.

⁶⁹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone.

C'est pourquoi, ce dernier pourra par conséquent décider de ne pas immédiatement consulter un tel document, afin de « conserver une certaine fraîcheur »⁷⁰ et ainsi continuer d'approcher les conditions de réception du spectateur tout comme sa manière de créer du sens et des affects à partir des informations dont il est censé disposer (ou en l'occurrence ne pas disposer).

Nous pouvons toutefois rapidement nous interroger sur la relativité de cette « fraîcheur » ou « virginité », car si le spectateur de cinéma n'a effectivement pas connaissance du scénario avant d'aller voir un film, celui-ci a souvent la curiosité d'accéder, en amont de la projection, à des objets relevant d'informations semblables, ne serait-ce qu'« afin de parer à une déception ou à du déplaisir » (Boillat, 2001, p. 60). Nous pensons au synopsis, ou plus particulièrement encore à la bande-annonce qui, dans sa conception française, fonctionne sur la logique du « montrer », c'est-à-dire dans « une logique de la narration, avec un montage d'extraits du film qui se raconte lui-même, à son propre niveau d'énonciation »⁷¹. Ainsi, la bande-annonce avec d'autres déterminants paratextuels (affiches, presse, critiques, pages web, publicités, etc.) orientent la lecture « avant même l'entrée du spectateur dans le monde du film par la détermination d'un horizon d'attente [en référence à Jauss] » (*ibid.*).

De plus, les éléments précédemment cités confèrent des indications permettant de présumer (présupposition qui peut s'avérer par conséquent vraie ou fausse) de l'intention de l'émetteur et du mode de production de sens et d'affects sur lequel le film demande à être lu. Ces informations paratextuelles participent ainsi des « procédés de maîtrise des contextualisations » (Mucchielli, 2005, p. 33) du spectateur qui vont tenter de l'amener à construire les contextes interprétatifs menant aux émergences souhaitées, ou encore de « parer par avance à des interprétations qui seraient en désaccord avec l'effet désiré et le statut effectif du montré » (Boillat, 2001, p. 45).

⁷⁰ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Romain Huonnic le 08.03.12 à Aubagne.

⁷¹ Extrait du rapport publié par le CNC en 2000 intitulé « Étude sur les titres, affiches et bandes annonces de films ».

Il faut cependant reconnaître que cette « adaptation préalable » du spectateur n'implique pas, à la différence de ce que sous-tend la lecture du scénario, que celui-ci « soit apte à connaître par avance tout ce que le film va lui proposer, sans quoi son intérêt en serait amoindri, mais qu'un cadre soit donné à l'intérieur duquel [seulement] certaines attentes savent pouvoir être satisfaites » (*ibid.*).

Le caractère inachevé de l'œuvre fictionnelle rencontrée

Enfin, il faut également relever un dernier élément qui différencie grandement l'expérience communicationnelle proposée par le film en sortie de montage image, de celle finalement soumise au spectateur. En effet – et bien que cela puisse paraître évident –, on ne saurait oublier que dans la situation particulière du monteur son, l'œuvre qu'il découvre est par définition une « œuvre en fabrication », c'est-à-dire encore en attente de diverses contributions : notamment la sienne, mais aussi celles du mixeur, de l'étalonneur et éventuellement du département d'effets spéciaux. Autant de maillons intervenant à différents moments de la chaîne de postproduction et qui participeront chacun à infléchir les significations suggérées par la matière filmique elle-même. Alors certes, la grande flexibilité des outils de postproduction contemporains (comme *Avid Media Composer*, *Final Cut Pro*, *Adobe Premiere*, etc.) alliée aux exigences des producteurs ou des diffuseurs très soucieux de la pérennité commerciale de l'œuvre, enjoignent à proposer, dès la sortie du montage image, un objet audiovisuel déjà très cohérent⁷². C'est-à-dire qui présentera, lors de sa lecture, le minimum de zones d'achoppements susceptibles de faire sortir du film (et par la même occasion, mettre en péril la confiance que ses commanditaires lui accordent) :

«Maintenant on fait un prémix, mais vraiment le plus proche du résultat final, et du coup, les diffuseurs ou producteurs sont très regardants sur les détails, alors que ce n'est pas le but de ces visionnages. [...] Même s'ils te disent "oui c'est en chantier, on sait ce que c'est", en réalité, au moindre problème, ils pensent que c'est toute la narration qui cloche. »⁷³

⁷² Dans un des entretiens menés par Philippe Le Guern (2004, § 11) on constate que cette propension à présenter en sortie de montage image quelque chose de relativement abouti, notamment d'un point de vue sonore, peut également être lié à des « effets générationnels ».

⁷³ Extrait de l'entretien réalisé avec la monteuse image Martine Armand par François Duverger, dans le cadre de son mémoire professionnel de fin d'études intitulé « Où s'arrête le montage image, où commence le montage son ? » (2016) que nous avons codirigé.

Face à ce genre d'objet, il devient alors relativement aisé pour le monteur son d'abandonner, au moins partiellement, sa position de technicien œuvrant à l'habillage sonore du film en fabrication, pour celle de spectateur absorbé par l'histoire qui s'offre à lui (« je vais oublier le son, comme si j'étais au cinéma »⁷⁴). Seulement, et pour reprendre une expression de Vincent Montrobert, il arrive malheureusement parfois que la matière provenant du tournage soit particulièrement « sinistrée » – c'est-à-dire d'une qualité insuffisante pour être exploitée sans un important travail de correction ou de substitution –, ce qui peut rendre difficile à atteindre ce premier niveau de cohérence dont nous parlions à l'instant. De la même façon, il n'est également pas rare que – pour ne serait-ce que commencer à fonctionner –, l'œuvre fictionnelle (ou du moins certaines séquences) nécessite, quoi qu'il arrive, de lourdes interventions dépassant les seules compétences et prérogatives du monteur image. Auquel cas, pour ne pas être constamment renvoyé au caractère inachevé de l'œuvre qu'il découvre et ainsi préserver son expérience de spectateur fictionnalisant censé être confronté à un objet finalisé, il devient alors nécessaire pour le monteur son, de faire abstraction des problèmes qui parcourent le film, de combler mentalement les divers manquements⁷⁵, tout en sachant qu'il ne pourra difficilement s'empêcher de prendre simultanément acte des problèmes dont les solutions relèvent de son champ d'intervention (cf. 2.2.2).

2.1.2. Un monteur son traversé par la « contrainte narrative » (ou « désir de fiction »)

Comme nous l'introduisons un peu plus tôt, le monteur son peut donc être amené à reconfigurer la situation dans laquelle il se trouve afin, d'une part, de favoriser son engagement comme le dispositif cinématographique favorise celui du public (cf. 2.1.1.1) et, d'autre part, de tenter d'approcher le processus inférentiel que le spectateur sera susceptible d'adopter une fois le film terminé et à l'aune des

⁷⁴ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Samy Bardet le 09.07.15 à Paris.

⁷⁵ Ou pour l'exprimer comme Klinkenberg et Édeline : de lui substituer « une version supposée plus légère en résidu et produisant donc une tension [interprétative] moindre » (2015, p. 383).

données qui lui seront proposées (mais aussi seulement de ces données, cf. 2.1.1.2). Outre ces éventuelles reconfigurations, précisons que pèse également sur le monteur une force facilitant l'aspect de sa démarche qui consiste, pour le moment, « en tant que spectateur », à entrer dans la fiction.

Si l'existence de contraintes universelles comme la contrainte narrative implique en premier lieu, qu'« à un certain niveau, la production de sens et d'affects est toujours effectuée de la même façon dans l'espace de l'émission et dans celui de la réception » (Odin, 2011, p. 32, l'auteur souligne), pour ce qui nous concerne, le « désir de fiction » suppose également que dans une certaine mesure, le monteur son, face au film de fiction qu'il devra « habiller », n'a que peu d'efforts à fournir afin de « vibrer au rythme des événements fictifs racontés » comme le fait la plupart du temps le spectateur de cinéma, également habité par ce désir, et dont il cherche à se rapprocher. C'est d'ailleurs en partie pourquoi certains monteurs son, lors la première lecture du film, n'éprouvent pas nécessairement, quant à eux, le besoin de redéfinir leur situation en altérant certaines contraintes constitutives. Pour y pénétrer, ces derniers s'en remettent alors principalement et de manière inconsciente à ce qui fait de chacun d'entre nous à la fois des experts de la narration, mais aussi d'importants consommateurs. Pour les autres, le désir de fiction agit comme « par-dessus » leurs interventions, c'est-à-dire de manière coïncidente à leur projet de s'engager dans la fiction. Cette facilité déconcertante avec laquelle nous nous emparons des histoires, mais aussi cette propension que nous avons à les raconter ainsi que la fascination et l'appétit dévorant qu'elles suscitent, s'expliquent par le fait que la formule fictionnelle répond à « un régime de fonctionnement psychique⁷⁶ socialement réglé » (Metz, 1975, p.120). De telle sorte que :

« Le cinéma de diégèse ne pourrait pas fonctionner comme institution [...] si le spectateur, déjà "entraîné" par les arts de représentation plus anciens [...] et par la tradition aristotélicienne de l'art occidental dans son ensemble, n'était pas capable d'adopter de façon stable, et renouvelée à volonté, [un] *régime spécial de perception* [...] Mais inversement, l'existence d'une industrie cinématographique qui produit beaucoup et sans cesse rétroagit sur l'effet psychique qui l'a rendue possible et profitable (possible parce que profitable), elle vient le stabiliser, le différencier, l'encadrer, lui offrir une possibilité continue de satisfaction qui l'entretient vivant, et elle aboutit ainsi à reproduire ses propres conditions de possibilité. » (*ibid.*, nous soulignons)

⁷⁶ On retrouve également une idée similaire chez le cognitiviste Torben Grodal qui affirme que « le style classique hollywoodien n'est pas qu'un style parmi d'autres, [mais qu'il est] motivé par la structure de notre esprit » (cité par Laurent Jullier, 2013, § 7).

Ainsi, qu'il s'agisse de notre perception narrativement structurée du monde dès la prime enfance (2.1.2.1), de la compréhension de ce dernier par l'élaboration d'histoires au pouvoir cohésif (2.1.2.2) et de la satisfaction que peuvent nous procurer certains artefacts culturels, comme la fiction, en nous permettant d'éprouver l'intégrité de notre théorie de l'esprit (2.1.2.3), nous allons ici aborder quelques contraintes d'ordre psychologique ou psycho-cognitif auxquelles nous sommes naturellement soumis et qui expliquent l'origine de la « contrainte narrative », à savoir cette « force intérieure » (Odin, 2011, p. 28), ce « désir fictionnel » qui nous pousse inexorablement, ainsi que le monteur son, vers les structures relatives au récit, et ce, quel que soit le contexte communicationnel.

2.1.2.1. Trame temporelle d'éprouver et enveloppe protonarrative

Roger Odin faisait déjà allusion dans l'introduction de « De la fiction » (2000) au « désir de fiction » comme « un désir inhérent à la structuration du psychisme » (Baudry, 1975, p. 63), puis nous a offert grâce au premier chapitre de l'ouvrage « Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique » (2011) de nouveaux éléments de réflexion issus de la psychologie. On pensera notamment aux références aux travaux du pédopsychiatre Daniel Stern (1990 ; 1997) – auteur que citait déjà Raymond Bellour avec « Le corps du cinéma » (2009) – qui démontre comment nos expériences subjectives sont, dès le plus jeune âge, narrativement structurées.

Dans « La constellation maternelle » (1997), Stern s'applique à schématiser une forme de représentation plausible de l'expérience affective du nourrisson. C'est ce qu'il appelle la « trame temporelle d'éprouver » (*temporary feeling shape*) et qu'il définit comme une combinaison (ou « propriété émergente ») des changements diachroniques dans les affects accompagnant la mise en acte de toute motivation (« boire quand on a soif »). La trame temporelle d'éprouver est donc une structuration subjective du temps, comme on peut le comprendre dans ce premier exemple musical proposé par l'auteur.

Ci-dessous, la schématisation dans le temps objectif d'un motif rythmique régulier anticipé :



Puis le même motif rythmique schématisé dans le temps subjectif en termes de changements dans l'émotion, l'attente et le plaisir (chaque crête et chaque creux de la vague représentent une trame temporelle d'éprouver) :

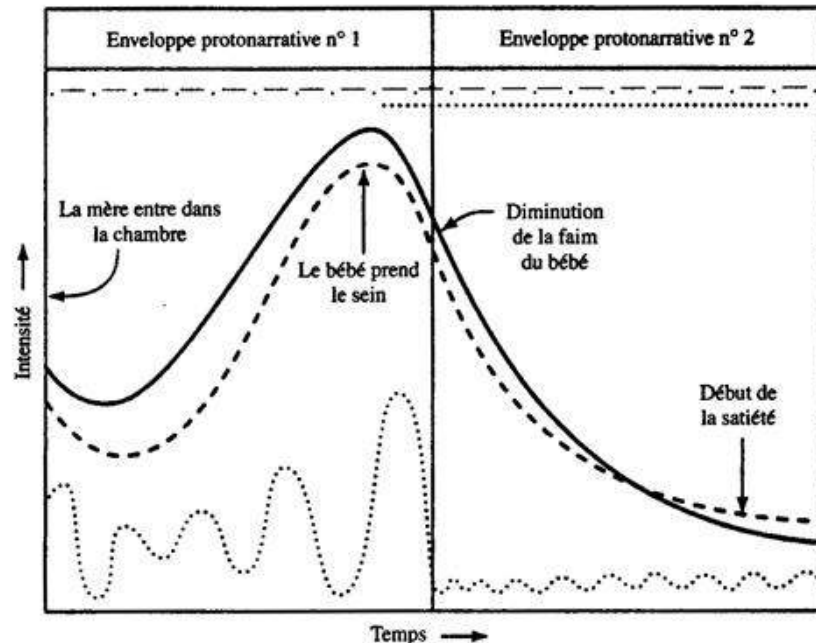


Si toutes les expériences affectives ne concernent pas nécessairement des événements faisant l'objet d'un rythme qui se répète, il est impératif que la période qui sera subjectivement structurée dans le temps ait un début et une fin, comme dans l'exemple du moment du repas où l'état final est intrinsèque à l'événement :

« Imaginons un bébé affamé pleurant le matin pour que sa mère vienne le nourrir. Nous commencerons la première période (et la trame d'éprouver) au moment où la mère entre dans la chambre du bébé ; elle s'achèvera quand le bébé, mis au sein, suce et boit du lait, et que sa faim diminue. La deuxième période (et la trame d'éprouver) commence quand le bébé repu continue de sucer jusqu'à ce que, satisfait, il s'arrête enfin. » (*ibid.*, p. 117)

Chacune de ces deux périodes constitue ce que Stern appelle une « enveloppe protonarrative » ou ce que le psychologue clinicien Francis Lesourd décrit comme une « constellation d'éléments invariants » (Lesourd, 2005, p. 5) : à savoir ici, la sensation subjective de faim, son affect *sui generis*, la perception visuelle de la mère, le contact tactile avec la mère et les mouvements de bras et de jambes du bébé. Invariants dont Stern retrace l'évolution dans la figure 2.1 et à partir desquels le nourrisson construira un prototype dénommé « enveloppe prénarrative de la sensation de faim » (Stern, 1993, p. 30). Lorsque par la suite, apparaîtront ensemble

ces éléments, une unité d'expérience émergera chez le nourrisson⁷⁷. L'enveloppe protonarrative incarne en fait « une forme de pré-intrigue dans le sens où elle inclut la mise en acte d'un motif localisé avec ses affects attenants » (Stern, 1997, p. 117).



(—) La sensation subjective de faim. Dans l'enveloppe protonarrative (EPN 1), qui débute à un niveau élevé, la faim subjective devrait légèrement décroître à la vue de la mère. La réduction est transitoire et la sensation de faim peut s'accroître à l'approche de la nourriture. Lorsque le sein est dans la bouche du bébé et que la succion commence, la faim va probablement rester intense au début, puis décliner.

(- - -) Affect négatif. Ce tracé devrait assez bien correspondre à la sensation de la faim. Il est plus sensible à l'effet psychologique que produisent l'apparition de la mère et l'introduction du sein, même avant toute ingestion de lait.

(- . - . - .) Perception visuelle de la mère. L'enfant va regarder et suivre des yeux la mère pendant tout EPN 1. Dans EPN 2, il est probable qu'il va continuer à la regarder dans cette première phase.

(.....) Contact tactile avec la mère. Variable dans EPN 1, constant dans EPN 2.

(...) Les mouvements de bras et de jambes du bébé. Ils pourraient consister en de larges mouvements de forme saccadée jusqu'à l'arrivée de la mère dans EPN 1. Ils s'apaiseraient à sa vue, mais reprendraient avec une amplitude progressive jusqu'au début de la succion. À ce moment-là, l'action motrice du bébé serait dominée par la fréquence rapide et l'amplitude plus basse du mouvement de succion.

Figure 2.1 : Graphique des cinq invariants pendant une séquence de deux enveloppes protonarratives (reprise de Stern, 1997, p. 118)

⁷⁷ Processus psychique dont parlaient déjà les psychopathologues comme Freud, Alder, Lain, etc. (avec les situations récurrentes que sont la situation œdipienne, la situation d'infériorité, la situation de négation de l'identité) et qui renvoie au processus de typification des situations étudié par la sociologie compréhensive (Schutz, 1987 ; Berger et Luckmann, 1986).

Si l'on parle d'intrigue, c'est également parce que cette combinaison d'affects corrélative à la mise en acte d'un pattern/d'une motivation est structurée dans le temps sur le mode action-crise-résolution :

« Lorsque l'intention ou le désir sont mis en acte dans une situation interpersonnelle, une structure quasi narrative est créée subjectivement. Alors que l'événement motivant avance avec le temps vers son but, il génère une trajectoire dramatisée de la tension qui représente un aspect temporel essentiel de la structure quasi narrative, autant qu'un mode de perception quasi narratif. Cette ligne de tension est provoquée par le déroulement temporel des événements, à partir d'une phase de l'action qui complique l'intrigue, en passant par une phase de crise (le point culminant dramatique), et en se terminant par une phase de résolution. » (*ibid.*, p. 123)

Le motif temporel de l'enveloppe protonarrative, ou trame temporelle d'éprouver, constitue ainsi « une forme primitive de trajectoire dramatique telle qu'on peut en repérer dans les récits » (Lesourd, 2005, p.5). C'est elle qui lie le schéma d'affect au schéma narratif, comme on peut le voir dans la figure 2.2 où les phases de l'intrigue sont superposées à la trame temporelle d'éprouver de l'enveloppe protonarrative n°1 de la figure 2.1 :

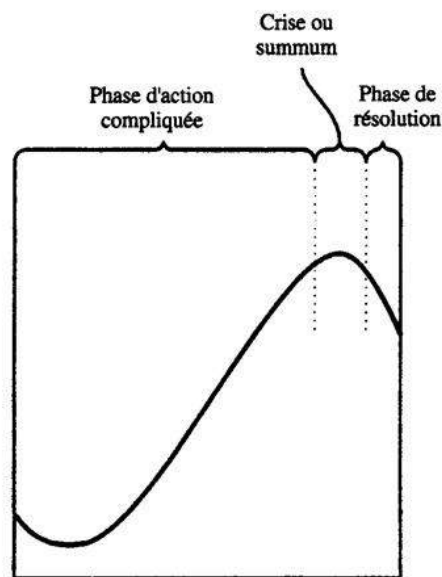


Figure 2.2 : Phases d'intrigues superposées à la trame temporelle d'éprouver
(reprise de Stern, 1997, p. 125)

Si, à travers cette brève synthèse, nous entrevoyons comment, dès le plus jeune âge, nous développons l'aptitude (Stern parlera de « nécessité ») de percevoir et d'organiser le monde en termes d'événements quasi narratifs, la thèse

psychologique relative à notre fonctionnement psychique n'est pas la seule à apporter des éléments de réponse quant aux raisons de notre relation passionnée à la narration. Afin d'élucider cette « addiction », Nic Ulmi, dans un article pour *Le Temps* (Ulmi, 2015) s'appuie, quant à lui, sur les théories de l'interprète et de l'esprit, à travers les travaux respectifs du neuroscientifique Michael S. Gazzaniga et de la narratologue Lisa Zunshine.

2.1.2.2. L'interprète et ses « histoires »

Michael S. Gazzaniga travaille depuis une quarantaine d'années sur ce qu'il nomme « l'interprète », soit le processus nerveux de l'hémisphère gauche « qui est à l'origine de la tendance humaine à trouver de l'ordre dans le chaos, qui essaye de tout faire entrer dans une *histoire* et de la mettre dans un contexte⁷⁸ » (Gazzaniga, 2013, p. 95, nous soulignons). Ce phénomène a été mis en exergue lors de nombreuses expériences pratiquées sur des patients au cerveau divisé, c'est-à-dire dont les deux hémisphères, chirurgicalement séparés pour cause d'épilepsie grave, se retrouvent par conséquent incapables de communiquer entre eux. L'une de ces expériences consistait à présenter à un patient les deux mots « cloche » et « musique », le premier dans son champ visuel gauche (vu uniquement par son hémisphère droit) et le second dans son champ visuel droit (vu uniquement par son hémisphère gauche). Le patient rapporte, grâce à son centre du langage situé dans l'hémisphère gauche, qu'il a vu le mot « musique ». Quand on lui demande de choisir (avec sa main gauche) l'image de ce qu'il a vu, parmi plusieurs placées devant lui, il montre celle de la cloche, même si d'autres correspondaient mieux à la musique. Et à la question : « Pourquoi avez-vous choisi la cloche ? », il répond : « La dernière fois que j'ai entendu de la musique, c'était des cloches. » Son cerveau gauche parlant, qui ignorait tout de la présence du mot « cloche », devait « concocter une histoire pour expliquer pourquoi il avait désigné la cloche [...] Il avait affabulé à partir d'indices de ce qu'il savait pour construire une réponse sensée » (*ibid.*, p. 93).

⁷⁸ Le rôle de l'interprète n'est pas sans rappeler le processus primaire de contextualisation qu'est la recherche de forme (Köhler, Koffka, Guillaume), soit « le travail naturel et permanent de l'intelligence humaine [d'] extraire des « formes » du fatras phénoménal [et de] construire des ensembles dans lesquels les phénomènes prennent du sens » (Mucchielli, 2005, pp. 51-52).

Nous voyons ici comment l'hémisphère gauche dominant, dans sa volonté de rationalisation des éléments parvenus à la conscience, est, au cours de l'évolution, passé maître dans l'art des « comptes rendus fictifs ».

Si, comme évoqué précédemment, nous percevons le monde à travers les structures de la narration, sa compréhension est également subordonnée à un système cérébral qui nous raconte des histoires en permanence. Notre compulsion narrative est donc consubstantielle à notre quête inexorable « d'un pattern, d'une cause et d'un effet, du sens des choses [car c'est de cette manière que] nous trouvons notre bizarre unicité » (Gazzaniga, 2015, cité et traduit par Ulmi, 2015).

2.1.2.3. Théorie de l'esprit et fiction

Autre module retenu au cours de l'évolution, celui que les psycho-cogniticiens nomment « la théorie de l'esprit » (*Theory of Mind*). Cette dernière décrit notre capacité à « lire les pensées des autres » ou plus exactement à « théoriser » ou à inférer à partir du comportement d'autrui un état d'esprit composé de pensées, sentiments, croyances et désirs (si nous voyons quelqu'un saisir un verre d'eau nous en supposons qu'il a soif). Cette adaptation cognitive est « le moyen par défaut grâce auquel nous construisons et naviguons à travers notre environnement social »⁷⁹ (Zunshine, 2006, p. 6). Il semblerait, toujours d'après la narratologue Lisa Zunshine, que notre théorie de l'esprit soit également mobilisée lorsqu'il s'agit d'attribuer du sens à la fiction, ou plus précisément, lorsqu'en vertu de notre capacité à nous investir dans un personnage – personnage qui n'est ni plus ni moins qu'un réservoir de pensées potentielles – nous nous mettons à chercher différents indices qui nous permettraient de deviner leurs sentiments, de prédire leurs actions, et ce, même si nous savons, à un certain niveau, que ces personnages n'existent pas.

Ainsi, la fiction tire parti des mécanismes de la théorie de l'esprit autant qu'elle les stimule, elle nourrit ce « puissant ensemble d'adaptations cognitives, avide de représentations, dont l'exacte raison d'être est une constante stimulation sociale »⁸⁰ (*ibid.*, p. 10).

⁷⁹ Nous traduisons de l'anglais : « The default way by which we construct and navigate our social environment ».

⁸⁰ Nous traduisons de l'anglais : « Powerful, representation-hungry complex of cognitive adaptations whose very condition of being is a constant social stimulation ».

Plus que de nourrir notre théorie de l'esprit, la fiction permettrait également de la « tester ». C'est du moins ce que suggèrent les travaux de Reuven Tsur (1989) sur lesquels s'appuie notamment Zunshine. Nous tirerions en effet un certain plaisir de pouvoir mettre à l'épreuve notre propre intégrité cognitive. Afin d'illustrer les propos de la narratologue et de démontrer par la même occasion que sa réflexion – qui concerne initialement la littérature – est largement transposable au cinéma, appuyons-nous sur un exemple filmique. Sachant qu'il existe autant d'exemples que de films de fiction, nous choisirons une œuvre sur laquelle nous avons eu l'occasion de travailler (Denizart, 2014) et, qu'en outre, les professionnels du son affectionnent particulièrement. Quand, en regardant un film tel que *Lost Highway* (David Lynch, 1997) je me demande, si au regard du comportement de Fred Madison (questions suspicieuses, regard défiant, coups de téléphone, retour du club à pas de loup), celui-ci ne serait pas atteint de jalousie obsessionnelle, je suis alors conscient que ma théorie de l'esprit semble correctement fonctionner ; ce qui, dans le monde réel, pourra s'avérer vital, dans la mesure où ma survie sociale dépend de ma pleine aptitude à inférer les pensées, désirs et intentions des autres.

Au-delà du caractère rassurant ici procuré, se voir communiquer directement les états d'esprit de personnages fictionnels peut également s'avérer reposant : « cela nous soulage des problèmes de notre vraie vie, en particulier, se requérant la capacité de décoder de façon précise le comportement d'autres personnes »⁸¹ (Palmer, 2004 cité par Zunshine, 2006, p. 19). Argument que Liza Zunshine nuancera quelque peu, en invoquant le fait que « les joies de la lecture d'esprits fictionnels sont sujettes à certaines mêmes instabilités que nous apporte notre lecture de pensée dans le monde réel, étant à la fois stimulante et exaspérante »⁸² (*ibid.*, p. 20). En effet, s'il est aisé de deviner la jalousie de Fred Madison, il est au contraire plus difficile de savoir précisément ce qu'il se passe dans sa tête. Est-il rongé par la culpabilité de ne pouvoir pleinement satisfaire son épouse et donc par la peur d'être quitté, ou ses doutes sont-ils fondés sur quelques éléments tangibles ?

⁸¹ Nous traduisons de l'anglais : « This is a relief from the business of real life, much of which requires the ability to decode accurately the behavior of others ».

⁸² Nous traduisons de l'anglais : « The joys of reading fictional minds are subject to some of the same instabilities that render our real-life mind-reading both exciting and exasperating ».

2.2. Mise à l'épreuve de l'expérience communicationnelle proposée par l'œuvre filmique en fabrication

2.2.1. Du « monteur-spectateur » vers le « monteur-analyste » : le texte *sur* le texte

Comme nous avons pu en rendre compte, la volonté du monteur d'approcher, lors de la découverte du film, les conditions de réception du spectateur de cinéma, implique une reconfiguration de la situation dans laquelle celui-ci se trouve ; ce qui a pour conséquences la construction de nouveaux actants ainsi que la mobilisation d'un nouveau mode de production de sens : le monteur devient spectateur et il ne s'agit plus de participer à la production du film en concourant à son habillage sonore, mais de le lire comme une fiction (la lecture qui, nous le rappelons, est un mode particulier de production). Avant d'aller plus loin, nous proposons de synthétiser l'ensemble des éléments précédemment mis en relief, à travers la modélisation des différents « espaces de communication » desquels le monteur est ainsi amené à migrer (modélisation que nous concrétiserons dans notre figure 2.6).

Nous définirons tout d'abord l'espace de communication médiatisée cinématographique (figure 2.3) comme l'espace à l'intérieur duquel le monteur partage le positionnement actanciel de l'ensemble de l'équipe de production, de postproduction et du réalisateur, à savoir celui d'émetteur « collectif »⁸³ concourant à la réalisation de l'objet filmique destiné au spectateur récepteur. Cet espace se compose d'un ensemble de contraintes (d'ordre culturel, institutionnel, social, organisationnel, technique, etc.) dont la présente recherche a pour finalité d'introduire dans sa mise en système, celles qui, du côté de la production, influencent le monteur en termes de perception et d'interprétation des sons lors des opérations à venir de recherche et de sélection (ce qui constitue une partie de notre axe de pertinence).

⁸³ À propos de la dichotomie qui subsiste entre la solitude dont fait l'objet le monteur son et le caractère collectif de l'acte créatif au cinéma, cf. 1.1.4.3 et 1.1.4.4.

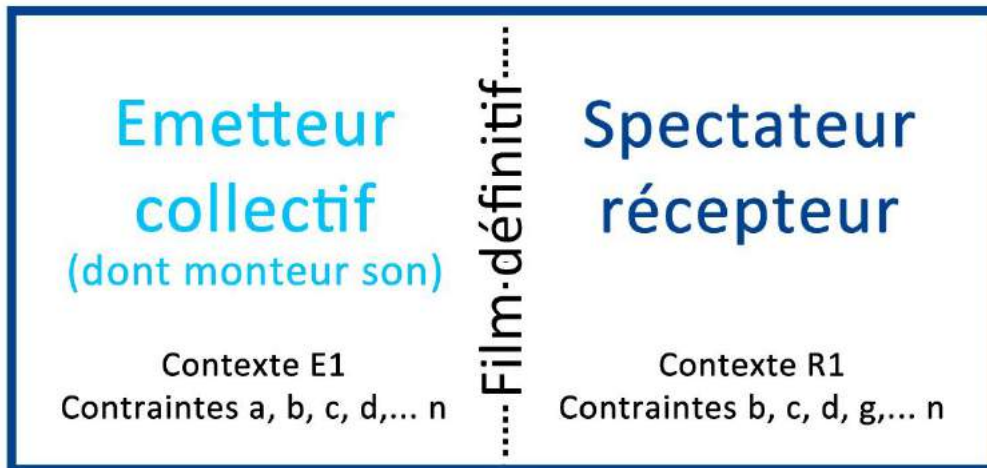


Figure 2.3 : Espace de communication médiatisée cinématographique

À cet espace de communication se superpose un deuxième espace que nous proposons d'appeler l'« espace du monteur-spectateur » (figure 2.4). Celui-ci se définit comme l'espace à l'intérieur duquel le monteur son, lors de sa première rencontre avec le film (ou plus exactement avec sa version intermédiaire et inachevée, également appelée « copie de travail », qui sert d'opérateur de communication), s'efforce d'approcher les contraintes, le positionnement actanciel ainsi que les émergences de sens du spectateur de cinéma fictionnalisant. Nous avons vu que dans cette entreprise :

- dans le cas où il ne découvrirait pas le film lors d'une projection collective, mais seul dans sa salle de montage, il pouvait avoir recours à différents **introduceurs pragmatiques** afin de « négocier » le conflit subsistant entre l'espace de communication physique du montage son dans lequel il se trouve et l'espace de communication mental cinéma désiré faisant lui aussi office de contrainte (cf. 2.1.1.1) ;
- il pouvait décider de **ne pas lire immédiatement le scénario** afin de se priver d'informations relatives à la structure, aux dialogues, à la trame narrative du film auxquelles n'a pas nécessairement accès le spectateur et qui seraient parties prenantes de ses constructions de sens (cf. 2.1.1.2) ;
- il lui fallait **faire abstraction** des éventuels problèmes parcourant le film et **combler mentalement** les possibles manquements (cf. 2.1.1.2) ;

- le monteur son était naturellement traversé par **un désir de fiction** qui s'explique notamment par l'existence de contraintes d'ordre psychologique ou psycho-cognitif qu'il partage en raison de leur universalité avec le spectateur (cf. 2.1.2).

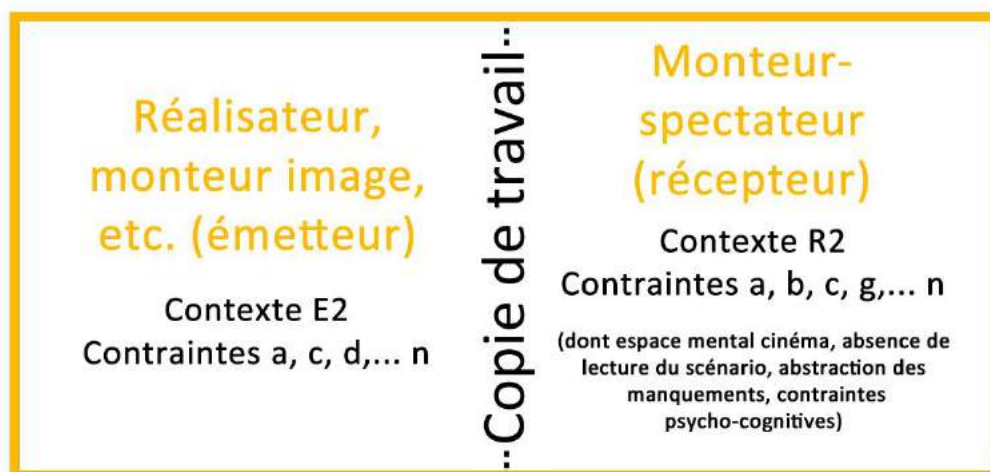


Figure 2.4 : Espace du monteur-spectateur

Aux espaces du monteur son et du monteur-spectateur, se superpose un troisième espace de communication que nous n'avons pas encore abordé et qui permet de mieux comprendre l'enjeu du monteur à vouloir découvrir le film « en tant que spectateur ». Il s'agit d'un espace auquel le chercheur ou le jeune chercheur en cinéma peut également être familier. En effet, nous sommes accoutumés dans le milieu universitaire à un cas analogue de superposition d'espaces de communication qui a lieu dans le cadre des analyses interrogeant le fonctionnement du texte filmique ou la manière dont le texte est produit ou (co)construit par le spectateur⁸⁴.

« Comparée à la lecture d'un film par un spectateur [l'analyse, qu'elle ait lieu rétrospectivement au cours de la projection] se situe à un niveau méta : il s'agit de s'interroger sur le fonctionnement du texte filmique et non plus seulement de le produire ; le texte analytique est *un texte sur un texte*. » (Odin, 2011, p. 139, nous soulignons)

⁸⁴ Nous pensons aux recherches menées de 1969 à 1972 à l'Université de Paris VIII par Claude Bailblé, Michel Marie, Marie-Claire Roparsqui sur le film *Muriel* d'Alain Resnais (1963), ou aux travaux de thèse de Rémi Adjiman que nous citons un peu plus tôt sur « l'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique » (2002), pour ne nommer que ces deux exemples qui nous ont particulièrement inspirés dans nos propres recherches.

Dans ce troisième espace que nous dénommerons « espace du monteur-analyste » (figure 2.5), le mode de production de sens convoqué est le « mode analytique » et l'opérateur de communication n'est plus le film en lui-même :

- pour le chercheur, il s'agira d'« un ensemble d'outils théoriques et méthodologiques qui servent à produire une analyse » (*ibid.*) de type universitaire ;
- pour le monteur dont nous nous préoccupons, il s'agira de sa propre expertise ainsi que de la réflexivité qu'il a pu éventuellement obtenir sur sa pratique⁸⁵. Opérateurs qui lui permettent de produire une analyse de type expertisant.



Figure 2.5 : Espace du monteur-analyste

Si dans l'espace du monteur-spectateur, il est question de se laisser porter par ce qui « marche » et de faire abstraction de ce qui ne « marche pas », dans l'espace du monteur-analyste, il s'agit au contraire d'analyser (pour le dire comme Jean-Jacques Boutaud) ce qui « prend » ou ce qui « déprend »⁸⁶ et par conséquent « ce qu'il faut ou non renforcer »⁸⁷ par le son.

⁸⁵ Comme nous l'évoquions au 1.2.3.2, certains monteurs son avec lesquels nous avons pu nous entretenir, parallèlement à leur activité de montage, enseignent ou interviennent au sein de formations audiovisuelles comme Louis Lumière (Paris), La FEMIS (Paris) ou le département SATIS (Aix-Marseille Université). Ce qui implique le développement d'une certaine théorisation de leur pratique, nécessaire à l'élaboration de cours.

⁸⁶ Expressions extraites du séminaire de Jean-Jacques Boutaud organisé par l'IRSIC le 5 avril 2013 à l'IUT d'Aix en Provence et qui font notamment référence au chapitre sept de l'ouvrage « Sémiotique ouverte : itinéraires sémiotiques en communication » (Boutaud, Veron, 2007).

⁸⁷ Extrait de l'entretien réalisé par Rémi Adjiman avec Romain Huonnic le 08.03.12 à Aubagne.

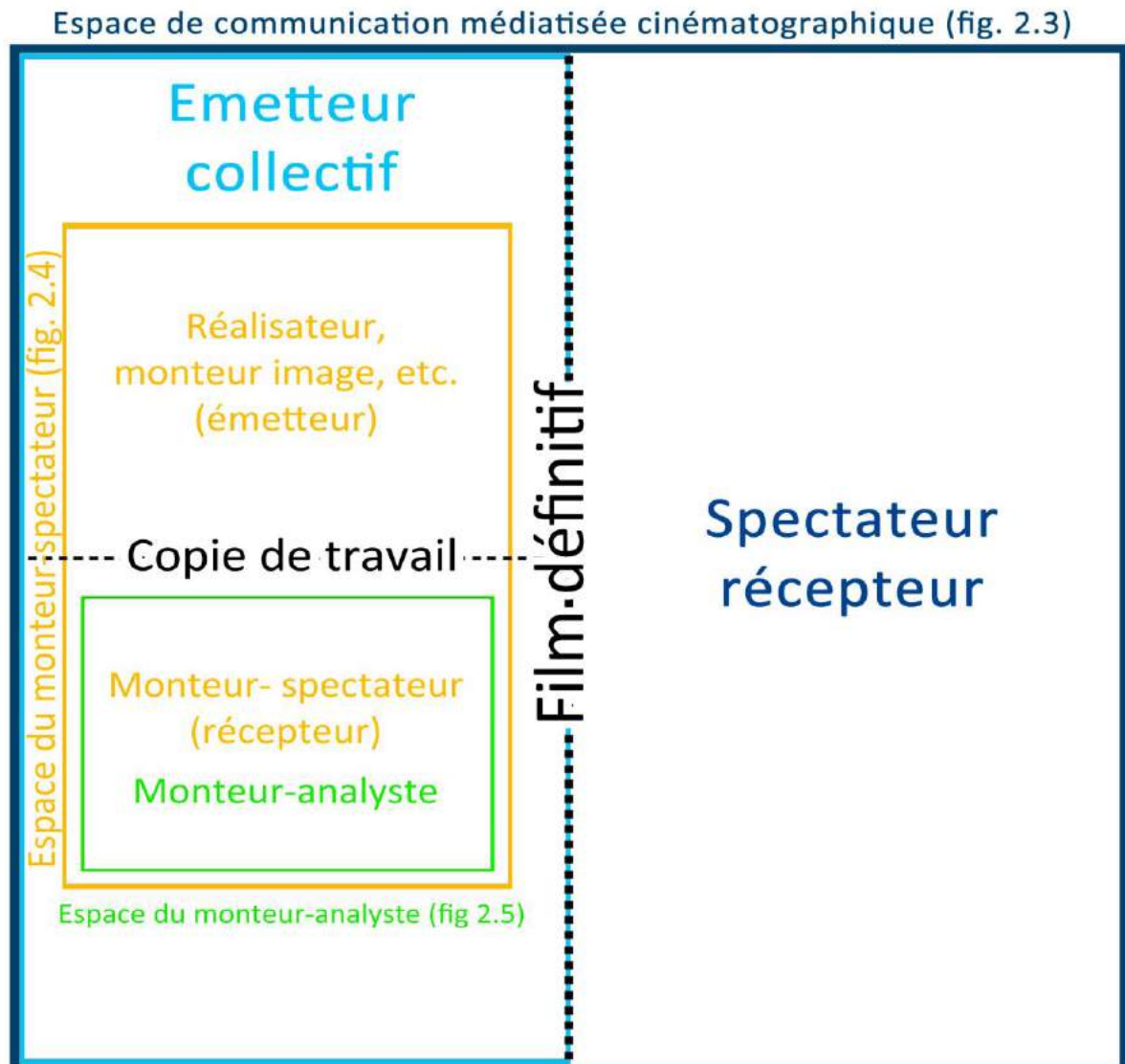


Figure 2.6 : Espaces de communication du monteur son

En arborant la « double caquette » de « monteur-spectateur » et de « monteur-analyste » – ce qui est « à la fois condition nécessaire à l'analyse et l'un des problèmes majeurs » (*ibid.*) – l'objectif pour le monteur son est respectivement d'éprouver, autant phénoménologiquement qu'au sens de « mettre à l'épreuve », l'expérience communicationnelle qui lui est proposée telle qu'elle pourrait être vécue au travers des conditions de réception particulières du public de cinéma et de déterminer le degré d'intervention sonore nécessaire.

Autrement dit, avant d'intervenir sur la matière filmique et ainsi œuvrer – tel un « assistant de la mise en scène »⁸⁸ – à la co-élaboration d'une histoire suffisamment convaincante pour que le public puisse « la recevoir avec plaisir, la comprendre, et lui assigner un statut ontologique bien particulier (celui de la feintise ludique [en référence à Jean-Marie Schaeffer], ou fiction) » (Aumont, 2010, pp. 175-176), comme nous le verrons dans ce sous-chapitre, le monteur son assimile « ce qui est réellement transmis au spectateur par le biais du montage image » (Delplancq, 2009, p. 55) en évaluant sa propre capacité à mettre en œuvre certains des processus indispensables à la mobilisation du mode sur lequel un film de fiction demande à être lu⁸⁹. Dès lors, l'espace du monteur-analyste se superpose à l'espace du monteur-spectateur autant qu'il est fondamental au travail d'habillage sonore caractéristique de l'espace du monteur son.

2.2.2. Lieux des possibles narratifs

Voir un film comme une fiction nécessite pour son spectateur (qu'il s'agisse du spectateur de cinéma ou du monteur-spectateur) la mise en œuvre d'un premier processus⁹⁰ : **la diégétisation**, soit la construction d'un monde. Le concept de « diégèse », avant d'être popularisé par Gérard Genette⁹¹ en narratologie littéraire, a été introduit dans le vocabulaire de la filmologie par Etienne 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 » (Souriau et Agel, 1953, p. 7). 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-même (Odin, 2000a, p. 22).

⁸⁸ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

⁸⁹ Comme le créatif publicitaire décrit par Didier Courbet et Marie-Pierre Fourquet-Courbet (2005), le monteur son « se prend en référent. Il dissocie alors son moi de manière duale et dialogue avec un autre soi qui devient le récepteur typique » (p. 68) de la fiction.

⁹⁰ 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, p. 133).

⁹¹ 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 (2009).

Si, face à l'œuvre en fabrication, 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 » (*ibid.*, p. 19), il est plus difficile de saisir la manifestation sonore de cet espace diégétique qui reste, quant à elle, assez frustrante. Il faut savoir qu'à cet instant de la postproduction et à l'exception de quelques propositions du monteur image (comme des « effets sonores » indispensables à la compréhension narrative ou d'éventuelles musiques témoins), la bande-son du film est principalement constituée du son provenant du tournage (ou son « direct ») ; soit majoritairement les dialogues du film. De plus, il y a des sources sonores que l'on élimine dès l'enregistrement, par le positionnement et la directivité du micro, les précautions d'insonorisation, etc., ceci afin de rejeter au moins partiellement l'environnement ambiant au profit de la bonne intelligibilité des voix⁹² des comédiens quand ces derniers s'expriment, car « tel un aliment industriel, le son du tournage est la plupart du temps écrémé de certaines substances » (Chion, 1990, p. 83) :

« De manière simplifiée, le boulot d'un monteur son consiste à récupérer tout ce qui comporte une bande-son [...], à l'organiser, le monter et le préparer pour l'opération au cours de laquelle toutes ces bandes seront mixées ensemble. Il serait donc naturel de penser que tous ces 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. Pendant le tournage même, la priorité est donnée à l'acteur et non aux effets sonores. Il est bien plus facile de recréer des bruits de pas plusieurs semaines après le tournage que de faire revenir l'acteur pour lui faire réenregistrer ses dialogues. C'est la manière la plus efficace de procéder et c'est là qu'intervient le monteur son. »⁹³

Par conséquent, si à ce stade de la postproduction, on entend les personnages et que nous les percevons ainsi que le monde qui les jalonne, l'expression acoustique souvent balbutiante de cet univers ne nous donne que peu l'opportunité de nous interroger davantage quant à son « habitabilité ». Alors certes, l'absence, même totale, de manifestation sonore du milieu ambiant n'entrave théoriquement en rien le processus de diégétisation. Il faut en effet rappeler qu'aux débuts du cinéma

⁹² L'importance que l'on accorde à la bonne compréhension des dialogues peut notamment être comprise par le fait que la voix, pour reprendre la terminologie d'Alain Boillat, est un des vecteurs d'« inférences directes » (2001, p. 126) pour le spectateur, mais nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail au 3.3.2.1.

⁹³ Extrait de l'entretien de Skip Lievsay réalisé par Declan Mcgrath (2001) et repris par Philippe Leguern dans son article intitulé « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons » (2004).

parlant « il n’y a pas de sons d’ambiance [...] il n’y a que des effets, c’est à dire des images précisées de bruits de pas, de frottements, de cloches, de coucous » (Claude Bailblé, 2010). Pourtant, en regardant un film comme *M le maudit* (Fritz Lang, 1931) nous parvenons parfaitement à construire un monde à l’intérieur duquel un mystérieux assassin sème la terreur. Nous pouvons d’ailleurs tout aussi bien diégétiser face à un film muet comme *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) et la mégapole que celui-ci dessine dans le plus grand des silences.



Figure 2.7 : Ville de *Metropolis*

Toutefois, lorsqu’il s’agit de faire naître chez le spectateur « le sentiment d’être face à un espace dans lequel il pourrait avoir sa place » (Odin, 2000a, p.23) – ce qui est une autre définition de la « diégétisation » – ou de le renseigner sur certains aspects de l’espace qui s’offre à lui, la matière sonore s’avère particulièrement efficace :

« 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 environnemental. » (Henry Torgue, 2012 p. 125-126)

Dans la perspective filmique, le son participe, par sa valeur informative, à la cohérence globale de la diégèse, de sa vraisemblance et par conséquent de son « apparente autonomie » (Boillat, 2001, p. 147) qui, avec l'effet du dispositif et les propriétés intrinsèquement enveloppantes du son, 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 » (*ibid.*, p. 36).

C'est pourquoi il est devenu d'usage, dans l'espace de création, de « meubler »⁹⁴ l'univers filmique, en émaillant la bande-son d'indications relatives à son organisation, notamment spatiale. Informations qu'il était autrefois difficile de restituer, mais qui trouvent aujourd'hui pleinement écho au sein de l'ambiance sonore dont l'émergence a été rendue possible par l'amélioration du rapport signal/bruit, l'accroissement de la dynamique et du spectre audio de restitution dans les salles de cinéma et le multicanal (cf. 1.1.4.2).

Ainsi, l'ambiance incarne le principal outil par lequel le monteur peut « replacer le spectateur dans un environnement sonore souvent inexistant dans le son direct »⁹⁵. Comme nous le soulignons avec la notion d'ambiance « territoire » (cf. 1.1.2.2), celle-ci permet de contribuer « à la construction des décors, d'habiller les lieux, de matérialiser le volume et la nature des espaces [...] et d'immerger le spectateur » (Adjiman, 2015, p. 52). Elle concourt de la sorte à l'édification d'un *lieu des possibles narratifs* et par là même, oriente la compréhension du destinataire qui, dans une perspective diégétisante, tentera de (re)construire le théâtre de potentielles envolées dramatiques.

⁹⁴ En référence à l'expression d'Umberto Eco reprise par Alain Boillat.

⁹⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

De plus, il est important de souligner qu'au fil de son utilisation, l'ambiance est devenue, sinon indispensable, du moins, l'un des éléments constitutifs d'une forme d'« horizon d'attente sonore » (Le Guern, 2004, § 20) du spectateur qui s'est accoutumé à des bandes-son de plus en plus « riches » :

« Maintenant le spectateur est habitué à entendre plus de sons qu'avant. Quand on voit des films dans lesquels il n'y a finalement quasiment aucune ambiance sonore, ils fonctionnent très bien parce qu'ils sont axés sur les dialogues. Les films de [Georges] Lautner marchent très bien [...] Mais maintenant, on est obligé de mettre beaucoup plus d'ambiances qu'auparavant. [...] Le spectateur devant une rue vide, je pense que ça ne marche pas. Même un appartement sans entendre l'ambiance, je pense que ce n'est plus possible. »⁹⁶

La nouvelle organisation du travail sur la matière sonore – qu'ont autorisée les évolutions technologiques que nous introduisons au précédent chapitre, ainsi que la résonance que ces dernières ont su trouver auprès des praticiens — a conduit à une utilisation récurrente de l'ambiance comme moyen de concourir efficacement à signifier l'espace sonore diégétique. À tel point que ce procédé s'est peu à peu institutionnalisé comme une « règle » aujourd'hui commune à la majorité des productions contemporaines.

Ainsi, quand au cours de son processus interprétatif, le spectateur, face à un film moderne, tente de définir les finalités qui, d'une part, ont pu guider l'équipe de réalisation dans sa démarche et qui, d'autre part, pourront par conséquent lui servir de cadre au travers duquel regarder l'œuvre filmique, il peut espérer y trouver les moyens usuels permettant de figurer l'espace sonore (ou du moins escompter vivre l'expérience que procure une bande-son relativement dense et fournie⁹⁷, le spectateur étant habitué à « entendre plus de sons »). Tant et si bien que l'insatisfaction d'une telle attente semble aujourd'hui bel et bien pouvoir conduire certaines séquences à ne tout simplement pas « fonctionner » (« le spectateur devant une rue vide, je pense que ça *ne marche pas* »).

⁹⁶ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Nadine Muse le 06.04.12 à Paris.

⁹⁷ Comme le souligne Lucien Balibar, en tant que spectateur, « nous nous contentons souvent de le ressentir [le son] sans en saisir les mécanismes de captation ou de reproduction » (2015, p. 1). Claude Bailblé parle d'ailleurs des sons d'ambiance comme de sons « entendus » plutôt qu'« écoutés », car « l'oreille omnidirectionnelle, alertée par les événements rapprochés est spécialement sensible aux changements, aux modifications infimes du donné sonore, tandis qu'elle tend à éliminer de la conscience les sons stables, permanents ou immobiles » (1999, p. 251).

C'est pourquoi, que ce soit dès la première lecture du film ou à l'occasion d'un deuxième visionnage dédié à cette tâche, le monteur son effectue « ce que fait tout bon décorateur du son, [il] regarde tous les décors, l'environnement et détermine un champ des possibles »⁹⁸. Qu'il procède par écrit ou qu'il se contente de mener l'opération mentalement, il discrimine, séquence par séquence, l'ensemble des décors constitutifs du film, en vue d'habiller quasi-systématiquement les espaces suggérés par l'image. Ainsi, l'expertise de l'expérience communicationnelle proposée par l'œuvre en fabrication et, plus précisément ici, de la manière dont le film projette et immerge son spectateur dans la diégèse, cède directement la place au recensement des divers lieux des possibles narratifs, qui seront autant de zones d'interventions futures. L'occasion également pour le monteur son de commencer à imaginer des espaces sonores et de « constituer une première estimation des besoins en terme de matière »⁹⁹.

Si cette transition s'opère aussi rapidement, c'est qu'elle représente une habitude de travail qui découle de l'organisation de l'institution cinématographique dont nous approfondirons l'analyse ainsi que les effets sur la perception des sons au 3.3, mais dont on peut déjà souligner qu'elle incarne une entité culturellement et socialement structurée à l'intérieur de laquelle l'ambiance aux vertus diégétisantes est devenue le centre d'une vaste stratégie énonciative. En effet, nous avons vu que la prise de son pendant le tournage était polarisée par la voix des comédiens et qu'il incombait par conséquent au monteur son d'effectuer un travail plus ou moins important, mais récurrent¹⁰⁰, de reconstruction de l'environnement sonore (ce qui permet également de satisfaire aux attentes forgées récursivement par le spectateur). Les routines agissant comme « des habiletés acquises par l'expérience [...] dont la mise en œuvre ne demande ni réflexion ni représentation » (Quéré, 1997, p. 175), le monteur s'est donc accoutumé à anticiper l'habillage des décors dès ses premières lectures de l'œuvre en fabrication, et ce, souvent sans préalablement s'interroger sur la pertinence de la manifestation sonore de l'espace filmique, qu'il sait par avance, généralement incomplète.

⁹⁸ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

⁹⁹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Loïc Prian le 21.03.12 à Paris.

¹⁰⁰ « Avec la répétition et une grande fréquence d'utilisation, les heuristiques et les procédures s'automatisent et deviennent des "habitudes" ... » (Courbet et Fourquet-Courbet, 2005, p. 68).

C'est d'ailleurs toujours en raison de cette « habitude » que – de manière analogue à l'automobiliste si exercé à conduire qu'il parvient aisément à converser simultanément avec son passager (même si cela reste imprudent) – certains monteurs son peuvent parallèlement, en tant que « monteurs-analystes », relever les lieux qu'ils devront habiller (ainsi que diverses autres informations qu'il s'agira d'aborder dans la suite de notre développement) tout en se focalisant, en tant que « monteurs-spectateurs », sur les éléments fictionnels racontés. Cette comparaison est d'ailleurs d'autant plus intéressante qu'à l'instar de l'automobiliste et de son passager, le monteur son est lui aussi positionné dans une situation de communication (à la différence près qu'il s'agit pour ce dernier d'une situation de communication médiatisée) faisant également appel à des habitudes permettant aux interlocuteurs « de se mettre rapidement d'accord sur la réalité dans un contexte donné... » (Everaert-Desmedt, 1990, pp. 42-43). Ainsi, les différentes configurations de signes ou situations qu'ils ont tous deux précédemment rencontrées provoquent le renforcement ou la modification de leurs habitudes (*ibid.*) ; lesquelles permettent ensuite d'attribuer facilement une signification aux signes qui définissent un contexte familier¹⁰¹, mais aussi, par extension, d'alléger le coût cognitif nécessaire au processus sémiotique concerné et donc de mener plus aisément diverses opérations du genre de manière simultanée. En effet, les routines accroissent la capacité à structurer les situations et dispensent l'acteur d'un traitement « lourd » des informations, « c'est-à-dire d'un traitement médiatisé par des opérations de représentation, de manipulation de symboles, de calcul et d'inférence » (Quéré, 1997, p. 173).

Quand l'automobiliste conduit, outre les réflexes mécaniques qu'il a développés pour manœuvrer son véhicule, il a recours à toute une série d'automatismes également acquis en auto-école lui permettant rapidement d'interpréter le code de la route et d'adopter le comportement escompté¹⁰². Dans le même temps, lorsque son passager le sollicite, par exemple au sujet d'« Odin » (mais cela fonctionne de la même façon pour moult sujets du quotidien), notre automobiliste, s'ils ont tous deux

¹⁰¹ Les habitudes – qu'Umberto Eco qualifie également de « dispositions à l'action » (Eco, 1988, p. 204) – « court-circuitent » le processus sémiotique théoriquement illimité.

¹⁰² « La mention "chute de pierres" vise non seulement à informer, mais surtout à susciter une certaine attitude chez l'automobiliste » (Klinkenberg, 1996, p. 61).

l'habitude d'échanger à propos de la théorie sémio-pragmatique, fera immédiatement le rapprochement avec le professeur émérite de l'Université de Sorbonne Nouvelle plutôt qu'avec le Dieu de la mythologie scandinave. Grâce aux habitudes qu'il a ainsi pu développer, il n'aura donc aucune difficulté à mener ces deux activités de front dans la mesure où « différentes tâches cognitives (impliquant des représentations et des manipulations de symboles) [auront été remplacées] par une perception directe » (*ibid.*) de l'environnement.

De la même manière, les monteurs son se sont habitués, au cours des films auxquels ils ont pu participer, à rencontrer différents types de décors, plus ou moins récurrents, que certains parviennent par conséquent non seulement à discriminer dès le premier visionnage (« quartier populaire », « intérieur haussmannien », « commissariat », « terrasse de café », etc.), mais aussi à en envisager le rendu, c'est-à-dire déterminer les possibilités qu'ils autorisent en terme d'habillage sonore (ce que Selim Azzazi appelle le « champ des possibles »). C'est pourquoi certains monteurs parviennent sans mal à « prendre acte », en tant qu'analystes, de tous ces différents décors qui sont sur le plan sonore autant de manquements à pallier, tout en les comblant mentalement¹⁰³, ce qui, au-delà d'anticiper le travail de montage son, leur permet de préserver leur expérience de spectateur fictionnalisant censé être confronté à un objet finalisé (cf. 2.1.1.2). Cette simultanéité est d'ailleurs également facilitée par le fait qu'être positionné « en tant que spectateur », c'est aussi faire appel à des habitudes interprétatives qui permettent notamment à l'équipe de réalisation et à la personne à qui est destinée l'œuvre fictionnelle de « se mettre rapidement d'accord » (*ibid*) sur « l'axe de pertinence que l'émetteur souhaite voir adopter » (Odin, 2011, p. 39) et donc sur la signification de certains éléments filmiques (ce qu'autorisent entre autres les genres cinématographiques que Raphaëlle Moine qualifie de « rails génériques », 2002, et sur lesquels nous reviendrons au 3.3.3).

*

¹⁰³ « Je vais relever des manques, des vides que je vais combler en me disant : "là il faudrait ça", "qu'est-ce que j'entendrais là-dessus ?" » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone).

2.2.3. Narration et mise en phase

Voir un film comme une fiction nécessite que le spectateur puisse structurer ce qui lui est donné à voir et à entendre sous la forme d'un monde – nous avons pu en rendre compte –, mais aussi sous la forme d'un **récit**. C'est pourquoi, l'une des priorités du monteur son lors de la première rencontre avec l'œuvre en fabrication, est également de « percevoir et analyser la construction narrative du film, les moments clés pour les personnages [...], *les pivots importants de l'histoire* »¹⁰⁴, car c'est ce premier niveau de compréhension de la structure du récit, des forces et des transformations en jeu, qui permettra par la suite au monteur, de par son intervention sur la bande sonore, de concourir à rendre le tout le plus perceptible possible¹⁰⁵.

En tant que spectateur désireux d'entrer dans la fiction et d'en percer l'histoire, le monteur son va ainsi se livrer à différentes opérations que l'on peut rapidement synthétiser de la manière suivante. À partir d'hypothèses de lecture (ou « topic »¹⁰⁶) – qui interviennent hiérarchiquement à différents niveaux¹⁰⁷ et que participent à faire émerger le contexte de réception¹⁰⁸ de même que le texte (générique, titre, carton, systèmes d'oppositions, etc.) –, le monteur-spectateur va décider de « privilégier ou de narcotiser » (Eco, 1985, p. 116) certaines propriétés des données filmiques perçues, « établissant ainsi un niveau de *cohérence interprétative* dite *isotopie* (*ibid.*, l'auteur souligne) :

« L'isotopie sémantique [à laquelle Umberto Eco attribue dans *Lector in Fabula* (1985) une fonction dite de « désambiguïsation »] permet au spectateur de déterminer ce qui est pertinent pour l'avancée du récit par rapport aux indices de vraisemblance ou aux digressions. » (Odin, 2000a, 30)

¹⁰⁴ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

¹⁰⁵ « Le travail consiste à faire en sorte qu'après le montage son et le mixage, ce qui était auparavant *invisible* devienne *visible* pour tous, que *les éléments importants* du film ne puissent plus faire l'objet du *moindre doute* » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris).

¹⁰⁶ Terminologie employée par Umberto Eco dans « Lector in fabula » (1985).

¹⁰⁷ À un niveau fondamental, il s'agira de répondre à la question « de quoi parle-t-on ? » ou comme nous l'évoquions au 2.1.1.2 « sur quel mode de lecture le film demande à être lu ? », pour petit à petit affiner les interrogations, « quelle mise en forme discursive le texte permet-il ? », « que me raconte-t-on ? » ou par exemple « quelles sont les motivations de ce personnage ? ».

¹⁰⁸ Contexte que le monteur, nous l'avons vu, tente de rapprocher de celui du spectateur de cinéma.

C'est de cette manière que tout public fictionnalisant est amené, dans un double mouvement à la fois prospectif d'horizon d'attente et rétroactif de restructuration des acquis, à construire en arrière-plan différentes unités de sens autonomes¹⁰⁹ – dites « narrativisantes » en ce qu'elles appartiennent à un niveau de « précompréhension » (*ibid.*, p. 29) –, puis à les articuler entre elles, en regroupant les personnages en paradigmes de forces (sujet, anti-sujet, etc.) et en organisant leurs actions en une succession syntagmatique temporelle correspondant aux phases attendues pour un récit (situation initiale, élément perturbateur, péripéties, etc.). Ce travail de mise en relation permet donc d'accéder à un méta-niveau propre à une narration pleine et aboutie dont l'apogée se concrétise, après la prise de connaissance de la conclusion filmique, par la production d'une grande transformation reliant la fin au début du récit :

« Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de la contingence et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un point final lequel à son tour fournit le point de vue d'où l'histoire peut être perçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible doit être finalement acceptable comme congruente avec les épisodes rassemblés. » (Ricœur, 1983 cité par Odin, 2000a, p. 31)

Dans le même temps, le monteur-analyste va, quant à lui, interroger sa propre compréhension de ce que Selim Azzazi appelle les « pivots » de la narration, c'est-à-dire « les moments où les personnages réalisent quelque chose sur eux-mêmes, sur les autres ou sur la situation dramatique et qui participent ainsi à changer le cours de l'action en obligeant les protagonistes à prendre des décisions, à agir »¹¹⁰. Une définition que Selim Azzazi a pu forger empiriquement à travers sa double expérience de monteur ainsi que de spectateur et qui fait écho à certaines des phases d'un récit – que nous évoquons un peu plus tôt à propos de l'opération de mise en syntagmes des actions – sur lesquelles ont travaillé de nombreux théoriciens comme Tzvetan Todorov ou Algirdas Julien Greimas. On pourrait ainsi paraphraser

¹⁰⁹ La notion d'unité de sens » tient beaucoup du concept d'« unité filmique sémio-cognitive », qui se laisse décrire comme « une entité de sens issue d'un travail de regroupement logique (au sens de la *Gestalt*) de l'interprétant, confrontée aux signes. Cette unité n'est pas univoque, elle contient en elle-même une grande complexité liée à la difficulté de la mise en sens et des processus d'institutionnalisation et de catégorisation » (Adjiman, 2002, p. 343).

¹¹⁰ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

cette définition en décrivant ces « pivots » comme les moments où les personnages, face à l'intervention d'un élément déclencheur, reconnaissent un changement de la situation dans laquelle ils se trouvent et expriment la volonté d'y répondre. Autant d'étapes qui viennent donc structurer la trame principale de l'histoire, mais qui sont également susceptibles d'intervenir à des niveaux inférieurs, chaque récit pouvant être subdivisé en une infinité de sous-récits. C'est pourquoi, dans l'esprit de Selim Azzazi, ces instants clés renvoient plus largement à toutes les révélations importantes, indispensables à la bonne compréhension du spectateur, qui transitent par l'intermédiaire des forces en présence (ou « personnages » dans son acception la plus large) et de leur mise en mouvement.

Interroger sa propre appréhension des « pivots de la narration », ce n'est donc plus seulement structurer le film qui est donné à voir et à entendre sous la forme d'un récit, c'est questionner, à partir des données filmiques proposées, sa faculté à reconstruire l'histoire dépeinte. Une démarche que l'on peut résumer à travers les questions suivantes : dans un contexte se rapprochant de celui du spectateur de cinéma, les hypothèses narratives que l'œuvre en fabrication (et en particulier les moments qui apparaissent comme charnières) concourt successivement à faire émerger, sont-elles celles escomptées¹¹¹ ? Me permettent-elles de regrouper les personnages à l'intérieur des paradigmes désirés ? M'autorisent-elles à organiser les actions au travers des phases souhaitées ? La conclusion est-elle congruente avec les éléments qui m'ont semblé pertinents ? Et enfin, le cas échéant, comment pourrai-je participer, par l'intermédiaire des sons, à mieux accompagner le spectateur dans ses processus inférentiels ?

Diverses questions qui, pour la plupart, ne peuvent trouver leur réponse qu'au cours de la première lecture, souvent qualifiée de « virginale » au sein des entretiens, en ce que le monteur son, à l'instar du spectateur, découvre le film pour la première fois. Il partage alors avec lui un positionnement « candide » et par définition éphémère, dans la mesure où, après avoir pris connaissance de l'ensemble des données filmiques, il ne sera ensuite que très difficile – ou du moins plus difficile – que de simplement choisir de ne pas lire le scénario – de retrouver la naïveté et

¹¹¹ Qu'il s'agisse d'hypothèses faisant directement avancer le récit ou plaçant volontairement aussi bien que provisoirement le spectateur sur de fausses pistes.

l'objectivité qui le rapprochaient du public du cinéma, ainsi que de sa manière d'émettre des hypothèses narratives. En effet, il disposera dès cet instant d'informations, qu'« en tant que spectateur », il n'est également pas censé connaître, lui permettant de prédire les actions à venir et non plus de les présumer. C'est pourquoi cette première rencontre, maintes fois décrite comme « cruciale » par les professionnels interrogés, est un moment privilégié au cours duquel les réflexions apportées seront par la suite déterminantes, quant aux inférences que permettent l'œuvre en fabrication et sa mise en forme discursive.

Enfin, il faut également relever que cette première lecture est aussi l'occasion pour le monteur-spectateur, d'apprécier ce que l'on pourrait appeler « la dynamique globale du récit », c'est-à-dire la succession des différents temps forts et temps faibles dramatiques jusqu'au climax et la phase de résolution. Appréciation qui, transposée dans l'espace de l'analyse, permet au monteur d'évaluer l'évolution de la dépense du signifiant sonore qu'il aura par la suite à effectuer tout au long du film, dans la mesure où cette évolution se doit de mimer celle des dépenses diégétiques ; ce qui nous renvoie, après la diégétisation et la structuration du texte sous la forme d'un récit, à un autre processus devant nécessairement être mis en œuvre par le spectateur afin de pouvoir fictionnaliser, à savoir : celui qui le conduit à vibrer au rythme des événements racontés, ou processus 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 » (Odin, 2000a, p. 42). 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) » (*ibid*, p. 44).

Pour mieux comprendre ce processus et ce qu'il implique en terme de réalisation, appuyons-nous sur l'avant-dernière séquence du film *Dheepan* (2015) de Jacques Audiard¹¹² (sachant, encore une fois, qu'il existe autant d'exemples que de

¹¹² Film sur lequel a travaillé la monteuse son Valérie Deloof avec qui nous avons pu nous entretenir.

productions fictionnalisantes). On y retrouve le protagoniste armé d'un pistolet qui, en remontant une cage d'escalier traversée d'une épaisse fumée, élimine un à un les hommes de main d'un vaste trafic de drogue qui sévit au sein de la banlieue dans laquelle prend place la majeure partie de l'intrigue. Au fur et à mesure que Dheepan s'enfonce dans la brume, le cadrage devient de plus en plus flottant et restrictif, focalisé principalement sur la taille et les jambes du personnage. Alliée à l'opacité ambiante du lieu, il devient ainsi difficile ne serait-ce que d'entrevoir l'action essentiellement concentrée dans le hors-champ. On devine parfois le corps d'une victime s'écrouler au sol et faire partiellement irruption dans le cadre, mais c'est avant tout le son qui permet de resituer les événements et d'en comprendre toute la violence. Les bruits de pas, les toussotements, les cris, les coups de feu, les douilles qui roulent et le fracas des chutes sont autant d'indices suggérant la présence puis la mort des assaillants. Une série d'exécutions qui, par conséquent, nous est davantage donnée à entendre qu'à voir, mais dont le traitement sonore participe également au flou général qui habite la séquence. En effet, chaque son est amplifié par une longue réverbération dépassant toute volonté de cohérence avec l'acoustique particulière d'une cage d'escalier et dont les résonances s'entremêlent avec la musique. En résulte une bande-son concentrée dans un registre grave et dont les émergences ou éléments saillants demeurent relativement ténus, à l'image de la chute très largement assourdie de l'ultime victime de Dheepan qui vient ainsi ponctuer la séquence.

La mobilisation des moyens d'expression filmique permettant ici de figurer la violence – ou relations filmiques – « entend faire signe vers la situation à la fois extérieure et intérieure des personnages dans ce qui leur arrive » (Taïeb, 2015) – ou relations diégétiques :

« Littéralement, et contrairement à ce qu'avait pu faire Audiard dans *Un Prophète*, la violence n'est pas directement filmée. [...] Quand Dheepan lui-même part chercher Yalini, tout est filmé dans la fumée d'un escalier, qui obture chaque plan ; tout est filmé dans une violence déréalisée, symbole de l'état mental du personnage, de sa catharsis, de sa faculté à enfin se confronter aux décombres du conflit sri lankais pour véritablement passer à un autre stade de son existence. » (*ibid.*)

*

De plus, si l'on replace cette séquence dans le contexte d'une lecture globale du film, il est intéressant de rappeler que celle-ci intervient quelque peu avant la phase de résolution et constitue donc une étape importante de climax pour le récit. Au-delà des relations diégétiques qui s'y manifestent, c'est aussi ce positionnement structurel qui justifie la mobilisation d'importantes ressources en matière de codes cinématographiques (le travail sur le hors-champ, la complexification de la bande-son, etc.) ou du moins, d'une quantité volontairement plus importante que lors des précédentes séquences qui n'ont finalement pour but que de conduire à cette apogée, et ce, malgré une volonté d'y atténuer la violence au profit d'une représentation plus intériorisée.

C'est pourquoi le monteur son, après avoir saisi et analysé la structure du récit qu'il sera amené à habiller, ainsi que les forces et les transformations en jeu, va commencer à préfigurer la manière dont il mobilisera au service de la narration les moyens dont il dispose (parmi lesquels, la question du choix des sons qui nous intéresse plus particulièrement), afin de tenter de moduler l'implication affective du spectateur. Une opération qui, au stade de la première lecture du film, consiste davantage à cerner la dynamique du récit (ce que facilite grandement le respect de l'innarrabilité de la projection¹¹³) ainsi que les changements globaux de positionnement émotionnel qu'elle implique, à envisager les fluctuations de dépense du signifiant sonore et l'évolution de la densité de la bande-son de manière analogue à celle des dépenses diégétiques¹¹⁴, plutôt qu'à réellement interroger l'implication affective proposée par l'œuvre en fabrication, ou à concevoir – pour le moment – des stratégies aussi définies que celles que nous avons pu traiter à travers l'exemple de *Dheepan*, en ce que leur élaboration nécessite le plus souvent d'autres lectures dédiées à cet effet, généralement structurées par séquences.

¹¹³ « ... ça [à propos de l'analyse de la dynamique du récit] si tu le fais séquence par séquence et bien tu n'es pas dans la rythmique de l'enchaînement des séquences, ni dans celle des quarante minutes de film que tu as vues avant » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Romain Huonnic le 08.03.12 à Aubagne).

¹¹⁴ « C'est déjà à ce moment-là [lors de la première lecture du film] qu'on pourrait se dire : "cette scène, je la vois dense, afin de simplifier la scène d'après, qui aura par conséquent, d'autant plus d'impact" » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone).

Toutefois, ce type de réflexion – qui n’est d’ailleurs pas sans rappeler certains principes fondamentaux de la composition musicale qu’illustrent parfaitement les propos de Miles Davis : « la véritable musique est le silence et toutes les notes ne font qu’encadrer ce silence » – se fonde également sur quelques automatismes. Ainsi, il existe des situations filmiques typiques auxquelles le monteur est confronté de manière quasi-systématique et dont il connaît, par expérience, les problématiques qu’elles seront susceptibles de poser en termes d’implication affective du spectateur ainsi que le type de solutions qu’il est capable d’y apporter :

« Par exemple, tu as une séquence un peu molle en milieu de film, donc tu te dis “il faudrait peut-être réactiver la tension, [...] la voiture qui arrive là, au lieu qu’elle se gare tranquillement, tu vas faire quelque chose de pêchu et ça va relancer une dynamique”. [...] Après, tu as l’expérience qui te dit “ça on va le renforcer” puisqu’on vient de sortir d’un tunnel de trois minutes de textes où deux personnes discutent à table. Il faut trancher un peu en sortie. »¹¹⁵

Dans un cinéma français déchiré entre un amour inconditionnel du texte et, comme pour bien des médias, la crainte absolue que le récepteur ne sanctionne l’expérience communicationnelle qui lui est proposée par la manifestation d’un certain ennui, le monteur son a dû apprendre à faire quelques compromis en élaborant des stratégies, que l’on pourrait certes qualifier d’« artificielles » en ce qu’elles ne sont pas toujours narrativement justifiées, mais qui permettent de rééquilibrer la dynamique du film et de maintenir en alerte le public.

*

* *

¹¹⁵ Extrait de l’entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Romain Huonnic le 08.03.12 à Aubagne.

2.3. Recueillir les intentions du réalisateur

Comme nous l'évoquions en début de chapitre, avant toute opération de recherche et de sélection des sons, le monteur son est amené à visionner la première version la plus aboutie du film, que ce soit à l'occasion d'une projection collective, seul dans sa salle de travail, ou en compagnie du réalisateur.

S'il nous fallait aborder cette situation particulière en marge des points précédemment invoqués, c'est qu'elle intervient généralement après que le monteur a pris au moins une première fois connaissance de l'œuvre en fabrication, qu'il en a compris les enjeux narratifs et qu'il l'a expertisée. Il n'est plus alors question de se positionner « en tant que spectateur » ou bien encore comme analyste – avec, ainsi que nous venons d'en rendre compte, tout ce que cela implique –, mais de recueillir « les désirs, les envies et les aversions du réalisateur »¹¹⁶, au fur et à mesure du visionnage. C'est d'ailleurs pourquoi, si ce dernier n'est pas en mesure de s'entretenir seul à seul avec le monteur son, même de manière plus informelle (l'étape de recueil intervient aussi parfois sans mobiliser directement la matière filmique), ce type de lecture peut également s'envisager au cours de l'étape dite de « détection des post-synchros »¹¹⁷. Même si le recensement des intentions de réalisation n'est pas la finalité première d'une telle séance, la lecture fragmentée que la détection nécessite se prête relativement bien à ce genre d'exercice. De cette façon, le réalisateur peut ponctuellement dire ses attentes au fil du visionnage tout en participant à l'appréciation de la bonne intelligibilité des dialogues.

¹¹⁶ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris.

¹¹⁷ L'étape de détection des post-synchros intervient généralement après que le montage des directs a commencé. Son objectif est de déterminer, scène par scène, ce qui, parmi les dialogues issus du tournage, doit être réenregistré, c'est-à-dire ce qui nécessite une « post-synchronisation ». « La séance de détermination des post-synchros se fait au minimum en présence : du mixeur ou mixeuse, responsable du mixage des sons du film et donc de ses dialogues et de leur bonne intelligibilité pour le spectateur ; d'un ou d'une représentant(e) de la production ou de la postproduction, chargé(e) de l'organisation des séances de réenregistrement [...] ; du directeur ou de la directrice de plateau [...] qui note scrupuleusement sur le scénario corrigé (ou "relevé de dialogue" [...]), les portions de dialogue à réenregistrer, les ajouts éventuels ; le monteur ou monteuse des directs, qui pendant la séance informe l'équipe des diverses possibilités de remplacement d'un dialogue inexploitable par une autre prise de direct (les fameux "doubles"), fait au besoin écouter diverses options » (Villard, 2015).

Toutefois, et avant d'aller plus loin, il est important de préciser qu'à l'intérieur même de la copie de travail, peut déjà « transparaître » un certain nombre d'indications que le monteur son – parallèlement ou à la suite de la première lecture du film « en tant que spectateur » – est susceptible de relever, avant même de s'entretenir avec le metteur en scène :

« Différents éléments participent à la compréhension du film par le monteur son et pas exclusivement les indications des réalisateurs [...]. Il reste impératif de respecter ce qui a été fait au montage, c'est-à-dire les intentions de réalisation, conscientes ou inconscientes, qui en transparaissent. »¹¹⁸

Il s'agit alors de déceler ce que l'on pourrait appeler « le texte *dans* le texte », c'est-à-dire les intentions émises par le réalisateur et opérationnalisées par le chef monteur qui transitent déjà par l'intermédiaire de l'image, mais aussi éventuellement au travers de la bande-son encore balbutiante :

« Les vrais chefs monteurs image mettent des petites intentions dans le son de la copie de travail parce qu'ils ont travaillé avec le réalisateur, donc ils savent ce qu'il veut. Ils ont laissé éventuellement une pause pour qu'il y ait un accident sonore qui arrive et qui donne l'atmosphère de l'endroit, même si ce n'est pas du vrai montage son, ce sont déjà des indications... »¹¹⁹

Ainsi, lorsque le monteur son visionne le film avec pour ambition particulière de se saisir des intentions qui lui sont plus ou moins consciemment adressées, celui-ci s'inscrit à l'intérieur d'une nouvelle situation de communication médiatisée où, de manière analogue à l'espace du monteur-spectateur, le film est opérateur de communication et dans laquelle l'objet n'est plus de « vibrer au rythme des événements fictifs racontés », mais de lire entre les lignes du texte filmique. Une entreprise, qu'à certains égards, nous pourrions également rapprocher de celle du monteur-analyste décrite un peu plus tôt, à la différence qu'il ne s'agit pas ici d'interroger le fonctionnement du texte filmique ou la manière dont le texte est (co)construit par le spectateur, mais de mettre au jour les liens qui subsistent entre projet artistique et contraintes de réalisation ; ce qui revient à faire surgir les fins que poursuivait le réalisateur à partir de ce qui transparaît dans l'œuvre des moyens dont il disposait au montage image.

¹¹⁸ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Loïc Prian le 21.03.12 à Paris.

¹¹⁹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Nadine Muse le 06.04.12 à Paris.

À l'issue de l'exercice, le monteur son pourra ensuite s'assurer de la bonne interprétation des intentions ou finalités du metteur en scène lors de leur première rencontre (ou, s'ils se sont déjà croisés auparavant, à l'occasion de leur premier véritable échange à ce sujet, que ce soit en détection des post-synchros ou lors d'un rendez-vous dédié à cet effet) tout en recueillant les nouvelles indications susceptibles, cette fois-ci, de lui être directement communiquées.

Or, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce changement de situation n'implique pas nécessairement que les directives du réalisateur soient pour autant plus évidentes à entendre que lorsqu'elles étaient médiatisées par l'œuvre en fabrication. À dire vrai, cet échange est même généralement décrit comme très délicat, dans la mesure où nombre de monteurs disent devoir composer avec des metteurs en scène qui éprouvent parfois toutes les difficultés à communiquer leurs intentions (voire, qui n'en ressentent pas la nécessité). Dans ce sous-chapitre, il s'agira de mieux comprendre les facteurs introduits au 1.1.4.4 qui peuvent concourir à de telles difficultés avant d'envisager comment ces dernières peuvent être, selon les cas, au moins partiellement dépassées ou contournées par les acteurs concernés.

2.3.1. La culture sonore en question

Le premier élément épineux susceptible de complexifier l'étape de recueil des premières intentions de réalisation réside dans le fait qu'en marge des metteurs en scène pour lesquels le montage son fait partie intégrante de leur palette d'outils, nombre de réalisateurs méconnaissent quant à eux les rudiments ainsi que les apports de cette étape de la postproduction.

Comme nous l'avons vu au 1.1.4, ce phénomène s'explique notamment par le fait qu'à l'échelle de l'histoire du cinéma, l'émergence du montage son est relativement récente et qu'après avoir destitué le monteur image et son assistant d'une partie de leurs responsabilités, le monteur son s'est mis peu à peu à empiéter sur les prérogatives d'autres corps de métiers (brouillant ainsi un peu plus chaque jour les frontières qui circonscrivent son champ d'interventions)¹²⁰.

¹²⁰ Selon Samy Bardet, beaucoup de réalisateurs n'ont pas les « connaissances en son » pour distinguer bruitage, montage son et mixage (extrait de l'entretien compréhensif réalisé le 09.07.15).

En outre, l'isolement dont il fait l'objet « contribue à accentuer la méconnaissance d'une profession tenue à l'écart des éléments les plus visibles et les plus valorisés de l'audiovisuel (le plateau de tournage, le réalisateur et les comédiens) » (Le Guern, 2004, § 4). On comprend alors pourquoi il peut être délicat de nourrir quelques attentes envers une pratique dont on ignore presque tout et donc, *a fortiori*, de communiquer des intentions¹²¹. Néanmoins, à l'opacité qui entoure le monteur son, s'ajoute un problème plus large : à savoir que certains réalisateurs sont peu sensibles – et donc peu sensibilisés, (dans la mesure où n'apparaît aux individus que ce qui est significatif pour eux) – à la question sonore. Ils ne partagent pas, avec les monteurs son, la même « culture » du son.

Or, la signification de toute communication est un phénomène culturellement médiatisé, c'est-à-dire qu'elle s'appuie sur des processus de médiation normative¹²² qui, d'une part, « présuppose une culture de référence et une acculturation à cette culture [et qui, d'autre part,] interpelle des éléments du contexte culturel pour les rendre plus prégnants dans la situation et faire que leurs capacités interprétatives s'imposent à la collectivité » (Mucchielli, 2005, p. 82). Aucune communication ne peut donc se faire en dehors d'un cadre culturel qui est « déjà là » et qui permet à ses acteurs d'avoir au moins un même contexte interprétatif de référence, base d'une relative intercompréhension mutuelle. Autrement dit, sans un minimum commun de données ou « savoirs partagés », deux interlocuteurs ne sont pas à même de remplir toutes les conditions nécessaires à l'élaboration d'un « contrat de communication » (Charaudeau, 1993) implicite.

Si les situations d'échange réunissant monteurs son et réalisateurs mènent donc parfois à certaines apories, c'est qu'en l'absence des référents culturels communs nécessaires, il est plus difficile d'œuvrer conjointement à l'opérationnalisation du projet artistique du metteur en scène à l'aide des moyens sonores dont jouit le monteur son.

¹²¹ « Il est assez rare que le réalisateur communique des intentions très particulières au monteur son, car le travail de montage son et l'étendue de ses possibilités restent relativement méconnus » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris).

¹²² Médiation que Jean-Marie Klinkenberg et Francis Édeline qualifient également de « référentielle » et qu'il définit comme la mobilisation explicite dans un énoncé « des signes désignant des processus ou des objets à quoi une culture a conféré une valeur médiatrice » (2015, p. 458).

Pour comprendre ce phénomène, la zone d'ombre qu'il faut donc parvenir à éclaircir est la suivante : pourquoi nombre de réalisateurs disposent-ils d'aussi peu de « ressources de sens » (J.-L. Ferry, cité par Alex Mucchielli, 2000, p. 158) lorsqu'il s'agit de concrétiser et de communiquer leurs intentions sonores ? Quels sont les outils interprétatifs que la communauté et, plus largement encore, la société dans lesquelles ils s'inscrivent consentent à leur offrir ?

Une première piste de réflexion consisterait à rejoindre le récit dominant selon lequel au sein de la culture occidentale, la culture visuelle occuperait une place hégémonique, reléguant ainsi au second plan tout ce qui aurait trait au sonore. Cette thèse s'appuie d'ailleurs parfois sur le fonctionnement même de notre appareil perceptif et notamment sur la supériorité du sentiment de réalité qu'apporte l'imagerie visuelle par rapport à l'imagerie sonore, car, comme l'expose Bailblé :

« L'image visuelle prévaut, car elle a le pouvoir ordinaire de se confondre durablement avec l'objet, ce qui lui assure un avantage décisif sur les autres imageries [par exemple : l'image auditive], reléguées le plus souvent à l'actualisation passagère ou provisoire de telle ou telle propriété. C'est que la lumière enveloppe les objets d'un flux continu, accordé à l'objective persistance du monde. Il s'ensuit que l'*audible* – en tant qu'imagerie rapprochée à décroissance rapide – déchoit au rang d'indice, tandis que le *visible* – en tant qu'imagerie à grande distance constamment disponible – se surpasse en "réel" hautement défini. » (2005, 14-27)

Certes, les sons, de même que l'audition, présentent des caractéristiques naturelles irréfutables se détachant très nettement de celles des images et de la vision. Cependant, il ne semble pas pour autant judicieux d'établir un quelconque lien de causalité entre la prédominance d'une culture et les dispositions que possèdent nos facultés sensorielles à percevoir telles qualités de notre environnement plutôt que d'autres ; ce qui, selon la qualité considérée, permettrait tantôt de célébrer un sens et une culture associée, tantôt de les dénigrer. Si la vision est synonyme de vrai, nous avons également vu qu'en comparaison à l'ouïe, elle avait tendance à nous distancier du monde. Il serait donc réducteur, voire dangereux, de bâtir une théorie selon laquelle « une culture évoluerait à mesure que la domination exercée par un sens s'effacerait au profit d'un autre [dès lors qu'] il n'existe aucune assise scientifique pour soutenir que l'usage d'un sens en atrophie un autre » (Sterne, 2015, p. 28) :

« ... l'ouïe reçoit l'aide puissante de la vue et [...] il est absurde d'imaginer une séparation entre les deux champs de perception. Si l'imagerie auditive apporte ses propres *qualia*, c'est pour rejoindre ceux de la vision (contour, couleur, texture, mouvement, etc.), et plus largement ceux des autres sens [...] en raison du mélange polyesthésique à l'œuvre dans les représentations humaines. [...] Il s'ensuit que des savoirs visuels imprègnent les perceptions de l'ouïe (la constance de l'objet, par exemple pendant les intervalles silencieux) tandis que des savoirs non visuels imprègnent les perceptions de la vue (invisible, un son creux appelle un imaginaire de suppléance). » (Bailblé, 2005, 14-27)

Abonder dans une telle direction reviendrait finalement à confondre audition et écoute, car si l'appareil auditif est indispensable à notre écoute, cette dernière, en tant qu'« activité ordonnée et acquise », n'en demeure pas moins « une pratique culturelle »¹²³ (Sterne, 2015, p. 33).

Si la différence entre vision et audition ne permet donc pas de justifier l'idée selon laquelle la culture occidentale serait plutôt visuelle que sonore, il est également un certain nombre de faits qui viennent bousculer l'évidence d'un tel lieu commun et qui amènent par conséquent « à repenser la signification exacte du privilège accordé à la vision et aux images »¹²⁴ :

« Le sens de l'ouïe a longtemps été associé à des passions immaîtrisables, à une attitude passive ou à un art musical en proie aux débordements de la raison. La tradition occidentale lui aura préféré la vue, sens du beau, de l'intelligible et du vrai. La modernité a fait progressivement vaciller cette dichotomie : le son se matérialise toujours davantage, en pénétrant tous les aspects du quotidien ; les développements technologiques redéfinissent continûment ce qu'"écouter" veut dire ; de flux éthéré, le son est devenu marchandise, signature marketing, preuve judiciaire, arme de guerre ; du rock'n'roll à la *noise music*, les révolutions culturelles s'expriment en décibels. »¹²⁵

Ainsi, sans pour autant évacuer l'existence d'un déséquilibre culturel entre l'intérêt réservé aux images et celui accordé aux sons, la suprématie dont jouirait la culture visuelle ainsi que les effets d'un tel rapport de force semblent malgré tout à relativiser. C'est pourquoi, l'origine des difficultés que traversent certains réalisateurs à trouver dans l'arrière-plan du monde de la vie des ressources interprétatives leur permettant d'aborder les problématiques sonores qui s'offrent à eux, est peut-être davantage à chercher du côté de la communauté particulière à laquelle les metteurs en scène appartiennent, ainsi que de leurs parcours.

¹²³ Nous y reviendrons d'ailleurs plus en détail au 3.1.3.

¹²⁴ Jonathan Sterne, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁵ Argument de la collection « Culture sonore » proposée par les éditions « La découverte » et qui introduit les travaux de Jonathan Sterne.

L'accès à la réalisation peut s'effectuer par différents moyens. La plupart des metteurs en scène le deviennent généralement après s'être rompu à un ou plusieurs des autres métiers de l'audiovisuel tels que ceux d'assistant-réalisateur, monteur image, cadreur, directeur de la photographie, scénariste, acteur, etc. Les réalisateurs français ayant au moins expérimenté quelques aspects des métiers du son restent quant à eux beaucoup plus rares. S'il n'est pas forcément nécessaire d'avoir été monteur son pour s'intéresser aux possibilités qu'offre cette étape de la postproduction, on constate que le transfert des compétences préalablement acquises vers la mise en scène s'effectue habituellement à partir d'expériences qui relèvent davantage des métiers de l'image ou du jeu d'acteur que du sonore.

Plusieurs réalisateurs passent également par la voie des grandes écoles, du privé ou des universités. En dépit de l'existence d'une ample littérature qui témoigne de l'importance du son dans le produit cinématographique et dont se sont notamment emparées les formations audiovisuelles – on pensera en particulier aux travaux fondateurs de Michel Chion ou encore à ceux de Laurent Jullier, Claude Bailblé, etc. – on peut malgré tout plus spécifiquement s'interroger sur l'influence des formations universitaires quant au manque de sensibilisation de certains cinéastes à la dimension sonore de leur métier. En effet, selon le théoricien et ingénieur du son Daniel Deshays, « les universitaires orientent leur enseignement à partir de produits finis [sans jamais] interroger le comment faire, c'est-à-dire les procédures qui permettraient de voir les différentes variables possibles du son au cinéma et ainsi de les remettre en jeu »¹²⁶. Il devient par conséquent difficile pour les personnes issues de ce type de formations de réinvestir ce savoir spéculatif en situation pratique. C'est d'ailleurs pourquoi certains choisissent de construire ou de compléter leur parcours à l'aide de formations plus techniques et professionnalisantes. On constate ainsi qu'il existe une séparation « entre la formation théorique et pratique du cinéma. Soit la formation est exclusivement professionnelle et technique (BTS, Grandes Ecoles, etc.), soit elle est uniquement théorique (Université, etc.) »¹²⁷.

¹²⁶ Extrait de l'entretien réalisé avec Daniel Deshays par Yohan Mourre, dans le cadre de son mémoire professionnel de fin d'études intitulé « L'écriture et la conception du son au cinéma pour le récit » (2016) dirigé par Rémi Adjiman.

¹²⁷ Extrait de l'étude réalisée par Arielle Pannetier avec la participation d'Isabelle Marinone intitulée « Le métier de réalisateur », *Observatoire des métiers de l'audiovisuel*, 2010, p. 11.

Selon les premières expériences professionnelles vécues, le type de formations suivies, et bien que le son soit devenu « un objet de pensée ainsi qu'un champ d'étude empirique, là où il était auparavant conceptualisé au moyen d'exemples spécifiques et idéalisés, tels que la voix ou la musique¹²⁸ »¹²⁹, il est donc certains réalisateurs dont le parcours ne leur a jamais vraiment donné l'occasion d'interroger la réalité des conditions et des possibilités de mise en œuvre d'une bande-son.

2.3.2. De l'absence de langage commun

Le deuxième élément capable d'interférer dans l'étape de recueil des intentions de réalisation réside dans la difficulté qu'ont les metteurs en scène (comme tous les non-spécialistes) à exprimer par des mots leur expérience du sonore. Selon le point de vue, le langage peut être considéré comme « produit » ou « partie » de la culture (Lévi-Strauss, 1958, p. 78). Il intervient donc à ce titre au sein des processus de médiation normative que nous évoquions un peu plus tôt, dans la mesure où il fournit un référentiel culturel préexistant par rapport auquel les acteurs d'un échange se situent. Toutefois, si nous tenions à aborder plus spécifiquement ce point qui participe des aspects culturels précédemment invoqués, c'est qu'il est unanimement désigné par les monteurs son que nous avons interrogés comme l'un des principaux obstacles à surmonter lorsqu'il s'agit de recueillir les intentions du réalisateur :

« Le monteur son ne dispose pas de toutes les « clés » [...] parce que le réalisateur ne les lui donne pas, parce qu'il ne possède pas le langage nécessaire pour les lui donner. Ce problème de communication, lié à l'absence de langage, est donc une difficulté importante à surmonter. Je me rappelle d'une séance où un metteur en scène nous disait "je voudrais que ce son, il soit vertical". Mais c'est quoi un son vertical ? On se retrouve par conséquent le plus souvent dans des phénomènes carte blanche, c'est-à-dire des situations où le monteur son se retrouve finalement avec une pauvreté d'informations de base... »¹³⁰

¹²⁸ Précisons toutefois que la relation métonymique qui associe systématiquement son et musique continue aujourd'hui de prévaloir. En effet, la culture sonore se résume malheureusement trop souvent à sa seule dimension musicale qui en demeure l'élément le plus saillant. Pour s'en convaincre, il suffit d'ailleurs de se pencher sur la liste des films primés ces sept dernières années par le César du meilleur son : trois d'entre eux (*Le Concert*, Radu Mihaileanu, 2009 ; *Gainsbourg, vie héroïque*, Joann Sfar, 2010 et *Cloclo*, Florent Emilio-Siri, 2012) sont des films musicaux.

¹²⁹ Jonathan Sterne, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹³⁰ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Jean-Pierre Halbwachs le 07.04.12 à Paris.

La difficulté à mettre en mots nos différentes expériences sensibles est un sujet qui préoccupe depuis longtemps déjà le monde de la recherche. C. S. Peirce précisait en son temps « comment les qualités du phanéron, c'est-à-dire les perceptions relatives à la priméité, perdent leur statut de qualité dès que l'on essaie de les exprimer. La simple intellection modifie l'état de cette pure potentialité abstraite » (Adjiman, 2002, p. 159). Plus récemment cette fois, divers travaux en psycholinguistique que nous parcourions déjà au 1.1.3, pointent quant à eux la pauvreté du lexique de base qui entoure le domaine auditif (et plus encore le domaine olfactif). Or en l'absence de formes linguistiques simples lexicalisées pour décrire le sonore (« comme il peut en exister dans le domaine visuel, telle la terminologie des couleurs par exemple, largement répandue dans la langue commune »¹³¹, Guastavino, 2009, p. 238) nous avons vu qu'un son pouvait être décrit (aussi incongru que cela puisse paraître) comme « vertical » ou encore – pour reprendre cette fois-ci un exemple que relatent de nombreux monteurs ou mixeurs et qui est devenu au sein de la profession l'allégorie même de l'absence de langage commun avec le réalisateur – comme « bleu ». Mais qu'est-ce qu'un « son bleu » ? Une question à laquelle nombre de techniciens ont semble-t-il eu du mal à répondre.

Pour comprendre un tel phénomène, il faut avant toute chose nous rappeler que :

« L'individu "pris" dans la langue et ses contraintes doit constamment négocier, avec les autres et avec lui-même, ce qu'il veut dire. La pensée est contrainte de s'inscrire et de s'objectiver par des sons, par une syntaxe et un lexique avec toutes les relations internes qui la structurent, qui relèvent de la langue partagée, mais aussi du lexique personnel, car chacun de nous a intériorisé une compétence lexicale [en référence à Mortureux, 2001, p. 12] à la fois particulière et partagée. Il y a donc à la fois ce que l'individu veut dire, mais aussi, ce qu'il sait dire et ce qu'il peut dire, compte tenu de sa compétence particulière et des contraintes de langue. » (*ibid.*, pp. 239-240)

Il est clair que monteur son et réalisateur ne possèdent pas la même compétence langagière quand il s'agit de parler du son. Quand il demandera d'appuyer une sensation ou l'émotion d'un personnage, un metteur en scène n'emploiera que très rarement les termes techniques qu'utilisent de manière consensuelle les professionnels du son (« je veux que ce soit moins large, plus grave, plus aigu »), car ce vocabulaire lui est relativement étranger. Pour s'exprimer, il a donc recours à des

¹³¹ Rappelons toutefois que si « le langage ordinaire est parsemé de métaphores oculaires et visuelles relatives à la vérité et à l'entendement [...] il est erroné de penser que [la vue], ou sa différence supposée avec l'audition, pourrait définir ce qu'est la modernité » (Sterne, 2015, p. 7).

« connaissances expérientielles individuelles relevant d'un discours de sens commun non normé [qui fait] feu de toute forme » (Cance et Dubois, 2015, p. 27). Ainsi il peut faire appel à certaines des constructions associées à la catégorie cognitive des « bruits » que nous introduisons au précédent chapitre (formes nominales renvoyant à la source sonore, constructions relatives, etc.), mais aussi à différentes ressources terminologiques en lien avec d'autres domaines sensibles qui jouissent quant à eux d'une lexicalisation davantage partagée, stabilisée et normée culturellement, ceci afin de « négocier les distances [...] entre les différentes encyclopédies disponibles » (Klinkenberg et Édeline, 2015, p. 222). En effet, l'utilisation de figures rhétoriques telles que la métaphore permet au réalisateur d'essayer – avec plus ou moins de succès – d'aboutir à une définition commune de la situation qui le lie au monteur son. Si selon une certaine socio-sémiotique de la couleur, le bleu peut renvoyer à l'eau, au ciel, au cosmos, à la sérénité, au calme, à la passivité, définir ce que pourrait être un « son bleu » reste malgré tout une tâche relativement ardue¹³².

2.3.3. Enjeux du réalisateur

Le dernier élément prégnant qu'il nous faut enfin considérer parmi les facteurs qui participent des difficultés que traverse le couple monteur-réalisateur afin d'accorder leurs visions respectives de la bande-son, est l'influence que continue d'exercer sur certaines générations de cinéastes d'anciennes habitudes de travail héritées de la Nouvelle Vague, lesquelles peuvent parfois conduire à une forme de dénigrement/délégitimation de l'étape spécifique du montage son.

À la fin des années cinquante, alors que le cinéma français s'affranchit des studios afin d'investir les rues, le son direct des films de Jacques Rivette, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol ou encore Éric Rohmer (qui réalisent à ce moment-là leur premier long-métrage) devient le « son du réel ». Ce dernier fait fi de toutes les contraintes acoustiques propres au tournage en extérieur pour mieux les

¹³² Soulignons toutefois qu'il conviendrait probablement de distinguer les situations où la barrière du langage est effectivement la difficulté à surmonter, de celles où la différence de compétence lexicale entre les acteurs de la communication en vient à masquer d'autres problèmes notamment en lien avec les questions de sensibilité déjà évoquées plus haut.

assumer et mettre en valeur la justesse de la parole ainsi que de l'univers sonore qui l'enveloppe (et parfois même la recouvre). Parallèlement, « la bande sonore perd également son habitude de masquer les traces de l'énonciation filmique » (Adjiman, 2014, § 16). L'ambiance n'est plus décalée afin de fluidifier les coupes de montage, les changements d'axe et de valeur de plan, elle est au contraire mobilisée afin de renforcer ces ruptures et d'attester la véracité de ce qui est donné à voir et à entendre (« le son devait paraître enregistré en direct »¹³³). À cette époque, le son direct s'est alors mué, sinon en « religion »¹³⁴, du moins, en une réalité matérielle *sacrée*, c'est-à-dire à laquelle est rattaché un sentiment de « transcendance » (Breton, Le Breton, 2009, pp. 76-77) par un savoir socialement et culturellement partagé, véhiculé par des mythes (tels que le deviendront Rivette, Truffaut, Chabrol etc., dans l'histoire du cinéma) et porté par des acteurs (soit aujourd'hui les héritiers de la Nouvelle Vague qui demeurent « tributaires de leurs aînés, c'est-à-dire de tout ce qui leur a été transmis, notamment *l'amour* du son direct »¹³⁵).

C'est pourquoi, malgré une stratégie énonciative contemporaine et des habitudes professionnelles associées largement axées sur un important nettoyage des directs¹³⁶ ainsi qu'un travail plus ou moins conséquent de reconstruction de l'environnement sonore par le monteur son, persiste chez certains cinéastes l'idée¹³⁷ selon laquelle, en dehors des musiques, la bande-son d'un film se résume (ou doit se résumer) essentiellement au son issu du tournage.

Quelles conséquences d'un point de vue communicationnel ? Un tel état d'esprit exclut d'emblée du système de pertinences du réalisateur tous les enjeux sonores qui sont ceux de la postproduction. Enjeux pour lesquels il va donc éprouver un

¹³³ Extrait de l'entretien réalisé avec Gérard Lamps par Yohan Mourre, dans le cadre de son mémoire professionnel de fin d'études intitulé « L'écriture et la conception du son au cinéma pour le récit » (2016) dirigé par Rémi Adjiman.

¹³⁴ « C'est à ce moment-là que le son direct est devenu une religion » (extrait de l'entretien réalisé avec Gérard Lamps par Yohan Mourre, dans le cadre de son mémoire professionnel de fin d'études intitulé « L'écriture et la conception du son au cinéma pour le récit » (2016) dirigé par Rémi Adjiman).

¹³⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris.

¹³⁶ Que ce soit dès l'enregistrement, par le positionnement et la directivité du micro, les précautions d'insonorisation, etc., ou en postproduction à l'aide de logiciels tel qu'*Izotope RX*.

¹³⁷ Nous pourrions presque ici parler d'« idéologie » en tant que « catégorisation fonctionnelle pour un certain groupe social [ici les héritiers de la Nouvelle Vague], catégorisation que ce groupe tente d'imposer comme allant de soi à toute la communauté sémiotique, en fonction de ses propres intérêts » (Klinkenberg et Édeline, 2015, p. 220).

certain désintérêt¹³⁸ et qu'il signifiera dans les cas les plus extrêmes par une absence totale à l'étape de montage son, symptôme de l'absence d'intérêt justifiant (pour lui) la nécessité de s'impliquer dans un processus d'échange et d'interaction avec le monteur (ce qui constitue également l'une des conditions *sine qua non* pour l'élaboration d'un « contrat de communication »). Car la non-communication, « ce n'est pas tant ne pas se comprendre (décoder autrement), c'est surtout ne plus avoir aucune problématique commune (ou enjeu commun) ... » (Mucchielli, 2000, p. 157).

Quand le monteur son s'évertue à habiller la bande sonore (avec certes parfois une propension naturelle à « en mettre trop plutôt que pas assez »¹³⁹ afin de parer à toute éventualité, mais aussi de « justifier » son activité) le réalisateur empreint de la Nouvelle Vague, tout comme celui, d'ailleurs, simplement terrorisé à l'idée que « le monteur emmène le spectateur sur une voie qui n'est pas celle de la narration [dont les comédiens sont pour lui garants] »¹⁴⁰, aspirent quant à eux à ce que le son du film conserve la forme organique qu'il a pu revêtir lors du tournage. Même s'ils s'appliquent initialement à un contexte télévisuel, nous nous permettons ici de reprendre les propos de Cyprien Vidal que nous avons recueillis pendant notre pré-enquête (cf. 1.2.3.3) en ce qu'ils illustrent parfaitement la situation que nous venons de décrire :

« Il y a un réalisateur qui est passé dernièrement, très influencé par la Nouvelle Vague. Initialement, il y a tout un travail qui avait été fait de nettoyage des paroles et de création d'ambiances sur son film. Finalement, le mixeur en est venu à rajouter le son du tournage par-dessus le nettoyage du montage parole – pour faire plus « directs », avec des raccords cigales pas forcément très heureux – et à éliminer strate par strate, les couches d'ambiances pour revenir quasiment à un son sorti du montage image. [...] Donc c'est sûr que dans ces conditions, en tant que monteur son, tu travailles un peu pour rien. Il y a eu clairement un problème de communication. [...] Soit, il n'était pas présent, soit il n'a pas fait passer ses intentions. »¹⁴¹

*

¹³⁸ Dans la mesure où, nous le rappelons, n'apparaît aux individus que ce qui est pertinent et significatif pour eux.

¹³⁹ Daniel Deshays évoque d'ailleurs très bien cette tendance actuelle qui est à l'« accumulation » : « on ne va pas placer un vent mais six, un fond d'air mais huit. [...] Les films trop bien nourris gagnent surtout en obésité ! » (2010, pp. 44-45).

¹⁴⁰ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

¹⁴¹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Cyprien Vidal le 05.05.15 à Marseille.

2.3.4. Vers d'autres supports (médiateurs) de discussion

Après avoir décrit les principales difficultés que rencontrent respectivement le réalisateur pour communiquer ses intentions artistiques et le monteur son pour s'en saisir, il est maintenant nécessaire d'aborder les stratégies que ces derniers ont su développer afin d'y remédier. En effet, à défaut de pouvoir appuyer leurs échanges sur le contexte interprétatif commun que serait une culture du son à valeur médiatrice ou sur des constructions linguistiques stabilisées dans le langage courant, monteur et réalisateur peuvent néanmoins compter sur d'autres supports (ou médiateurs) de discussion.

Tout d'abord, la référence à d'autres films – c'est-à-dire à une culture d'ordre cinématographique notamment constituée d'un répertoire ou d'un corpus d'œuvres similaires qui véhiculent leurs lots de solutions concrètes –, constitue un premier moyen efficace pour que le monteur son et le metteur en scène puissent accorder leurs représentations par l'intermédiaire de modèles énonciatifs préexistants (qu'il sera possible d'altérer, d'adapter ou de transformer) afin que « chacun comprenne le but visé et la nature de la participation attendue » (Esquenazi, 2007, p. 58.) C'est un phénomène auquel les professionnels avec qui nous nous sommes entretenus font allusion grâce à l'expression « à la manière de »¹⁴² et qui a été à l'origine même de la collaboration prolifique entre Valérie Deloof et Gaspar Noé :

« Quand j'ai commencé à travailler dans le montage son, finalement ma culture cinéma c'était les films de série Z. [...] Ce n'est donc pas un hasard si j'ai débuté avec Gaspar Noé, car on avait cette même culture. C'était un rat du cinéma bis. D'ailleurs, c'est comme ça que j'ai sympathisé avec lui. Je travaillais à DCA, je lui donnais un coup de main sur un de ses courts métrages. On parlait un peu des personnages de son film. Il m'avait dit "la fille elle ressemble à l'infirmière de *The Honeymoon Killer* (Leonard Kastle, 1970)", [...] "j'aurais bien aimé faire un film plus mystique que ça, mais je ne suis pas sûr d'y arriver, mon boucher j'aurais bien aimé qu'il soit comme dans *L'incinérateur de cadavre* (Juraj Herz, 1968)" [...]. Très souvent avec les réalisateurs on se retrouve à parler cinéma. »¹⁴³

¹⁴² « C'est très difficile de parler du son comme ça, c'est une matière abstraite, il n'y a pas de rush. [...] C'est très difficile, à part de dire, « j'aimerais quelque chose à la manière de » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris).

¹⁴³ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

Bien évidemment, encore faut-il que les référents filmiques en question soient connus des deux interlocuteurs et que ces derniers soient aussi en phase avec une telle manière de procéder, car si toute création artistique est plus ou moins consciemment influencée par l'historique des œuvres qui la précèdent ainsi que le genre dans lequel elle s'inscrit, il n'est pas étonnant de retrouver, parmi les membres de la chaîne de fabrication cinématographique, l'éternel débat qui consiste à tenter d'esquisser une limite déontologique entre inspiration et plagiat :

« Je déteste lorsqu'un réalisateur me parle d'une séquence "tu sais dans l'autre film ?". Alors souvent je ne l'ai pas vu parce que je ne suis pas très cinéphile. Je passe beaucoup de temps à travailler et quand je ne travaille pas, j'ai envie de voir des arbres et des humains plutôt que des salles de cinéma, même si ça me coûte [...]. Donc les réalisateurs me disent "ah ouais dans telle scène", [...] "à la manière de", "ça serait sympa de", mais moi je ne sais pas faire. Plagier quelque chose ça ne m'intéresse pas, parce que je trouve qu'il faut avoir des idées. »¹⁴⁴

De la même façon, alors que nous avons vu au 2.1.1.2 que certains monteurs son préféreraient ne pas lire le scénario afin de conserver une forme d'objectivité et ainsi se rapprocher des conditions de réception du spectateur de cinéma lorsqu'il découvre le film, pour d'autres, il incarne un véritable support de discussion (notamment au sujet de la psychologie des personnages) à propos duquel n'importe quel réalisateur est en droit d'attendre des réactions. Un monteur comme Selim Azzazi prendra connaissance du scénario chaque fois que cela est possible, ainsi que du roman original quand il s'agit d'une adaptation. De telles lectures lui permettent de se familiariser avec les éléments qui ont initié la réflexion du metteur en scène et qui continuent de nourrir son imagination. Elles permettent au monteur son d'« entrer dans la tête du réalisateur », c'est-à-dire d'approcher des éléments pertinents qui définissent la situation pour lui.

Enfin, la matière sonore elle-même pourra par la suite devenir un support de référence et faciliter la communication entre monteur son et réalisateur, dans la mesure où il est souvent plus aisé pour ce dernier de réagir aux diverses propositions du monteur que de formuler avec précision des intentions en amont de toute suggestion. S'enclenche alors un processus de tâtonnement fait d'essais et d'erreurs, sur lequel nous reviendrons au chapitre 4.

¹⁴⁴ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

En synthèse

Au sein de ce deuxième chapitre, notre objectif était de comprendre plus avant les conditions à l'intérieur desquelles s'amorce le processus de recherche et de sélection des sons. Dans cette entreprise, nous avons vu qu'avant d'être habillée, l'œuvre en fabrication se dévoilait sous de multiples « coutures », c'est-à-dire qu'elle s'exposait à la lueur des desseins d'un monteur son polymorphe ne craignant pas de revêtir les traits du spectateur (2.1), de l'expert-analyste (2.2) ou du destinataire d'intentions artistiques – que ces dernières soient médiatisées ou directement communiquées (2.3). Nous avons également pu constater, non seulement que ces différentes manières de mettre à nu le film étaient systématiquement synonymes d'émergences particulières – et donc finalement de *rencontres* avec l'œuvre ainsi que son auteur sans cesse renouvelées –, mais qu'elles pouvaient également s'enrichir mutuellement. Ainsi, l'expertise ne peut se faire qu'à l'aune d'un premier visionnage « en tant que spectateur », et les intentions qui transitent par l'intermédiaire de la copie de travail confèrent un aperçu des désirs qu'il est ensuite question de recueillir lors de la lecture en compagnie du réalisateur (que ce soit en détection des post-synchros ou seul à seul).

Ce que l'on peut désormais souligner, c'est que ce premier échange représente surtout l'occasion pour le couple monteur-réalisateur de commencer à accorder leur vision respective de ce que sera la bande-son du film en confrontant les consignes du metteur en scène avec l'ensemble des interventions que le monteur envisage depuis l'expertise de la copie de travail (habillage des décors, accompagnement sonore du spectateur dans son processus inférentiel, évolution dynamique globale de la bande-son et éventuelle stratégie de modulation de l'implication affective du public) et qu'il espère « relativement proches des envies du réalisateur »¹⁴⁵ (faute de quoi il devra se livrer à quelques réajustements).

On devine alors le rôle que peut jouer cette entrevue pour la suite des opérations qui nous intéressent. En effet, malgré les difficultés qui souvent la traversent (difficultés dont nous avons vu que certaines, en particulier celles en lien avec la culture et le langage sonores, pouvaient être au moins partiellement dépassées ou

¹⁴⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone.

contournées), elle incarne non seulement un moment d'échange privilégié au cours duquel il est question de recueillir toutes les indications que le réalisateur est en capacité de fournir, mais aussi une première étape de validation susceptible de ponctuer, voire d'infléchir à la fois le travail de reconstruction des intentions de réalisation présentes dans la matière filmique de même que celui de mise à l'épreuve de l'expérience communicationnelle proposée par l'œuvre en fabrication.

Ainsi, cet ensemble de rencontres avec l'œuvre filmique ainsi que son auteur, participent à la concrétisation d'un plan d'action qui, loin d'être le seul élément qui influencera les décisions du monteur son, agit comme une première « ressource »¹⁴⁶ (Suchman, 1984, p. 35), c'est-à-dire comme un ensemble de consignes qui prend part à l'action au même titre que les éléments pertinents qui définissent le contexte. Car, même si le monteur son se dote intuitivement d'un but, d'une marche à suivre, d'un projet, on ne saurait oublier le caractère dynamique et imprévisible de la situation à l'intérieur de laquelle il est par conséquent impossible d'anticiper les significations que les circonstances conféreront aux actions et donc, d'exécuter ces dernières en se référant exclusivement à un programme préalablement établi. Pour reprendre une analogie chère à Selim Azzazi, on peut de cette façon comparer le montage son à une partie d'échec : « quand le jeu n'est pas avancé, ce dernier est on ne peut plus planifié. Tout le monde commence avec le même plan. Et puis, au fur et à mesure de l'avancement, on se retrouve dans une situation plus ou moins unique, où l'on sort du plan, ce qui, comme dans la vie, peut paraître effrayant ».¹⁴⁷

Dans cette conception « située » de l'action, « à la fois dans le plan et dans l'environnement » (Astier et al., 2003, p. 122), le plan d'action autorise donc l'acteur à « adapter son interprétation de la situation en s'appuyant sur ses savoir-faire (*skills*) et ses aptitudes à s'ajuster aux circonstances » (Adjiman, 2002, p. 84) tout en lui fournissant une première ligne directrice structurante, rassurante, à partir de laquelle l'ensemble des opérations à venir seront initiées.

¹⁴⁶ « ... plans are not faulted versions of scientific models of action, but rather are *resources* for people's practical deliberations about action. As projective and retrospective accounts of action, plans are themselves located in the larger context of some practical activity ».

¹⁴⁷ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.



- CHAPITRE 3 -

De la compréhension du film
aux premières propositions sonores



CHAPITRE 3 DE LA COMPRÉHENSION DU FILM AUX PREMIÈRES PROPOSITIONS SONORES	165
3.1. De la recherche à l'écoute	166
3.1.1. Constituer la « sonothèque du film »	166
3.1.2. La sonothèque comme artefact cognitif.....	168
3.1.3. Une entité, des qualités et des intentionnalités.....	170
3.1.3.1. Chaîne auditive et seuils de perception	170
3.1.3.2. Que peut-on entendre dans une ambiance ?	175
3.1.3.3. De l'intention initiée par le plan d'action à celles forgées par l'écoute	177
3.2. Interactions avec les autres matières de l'expression	182
3.2.1. Interactions image-son	183
3.2.1.1. La réalité du cadre et les possibilités du hors-champ.....	183
3.2.1.2. L'ambiance cinématographique, à la frontière du visible et de l'acousmatique.....	184
3.2.1.3. Que peut-on entendre dans une ambiance confrontée à une image ?	186
3.2.2. Interactions son-son	190
3.2.2.1 Le prisme du son direct	191
3.2.2.2 La musique du film	197
3.3. Les contraintes institutionnelles	202
3.3.1. Entre institution et contexte organisationnel	202
3.3.2. « Modèle de l'activité artistique ».....	204
3.3.2.1 La « logique de couches ».....	206
3.3.2.2 Le rapport à l'espace de diffusion	209
3.3.3. « Modèle de l'œuvre » et conventions sonores	211
3.3.3.1 Stéréotypes et clichés sonores	214
3.3.3.2 Le cas des réminiscences de l'univers lynchien et de ses « ambiances sourdes ».....	219
3.3.4. De l'apparente rigidité du cadre institutionnel à la variation des modèles ..	235
3.4. La question du récit.....	241
3.4.1. Ambiance narrative et mise en phase	241
3.4.2. Image + son = double narration ?	244
3.4.3. L'ambiance, entre contrepoint et <i>leitmotiv</i>	247
En synthèse.....	250
 Figure 3.1 : Paysage urbain	 187
Figure 3.2 : Forêt d'écéas ensoleillée.....	189
Figure 3.3 : Couple bavard	194
Figure 3.4 : Implantation des enceintes en 5.1 et 7.1 <i>home cinema</i> et/ou cinéma.....	209
Figure 3.5 : Appartements en ville	241

CHAPITRE 3 De la compréhension du film aux premières propositions sonores

Après avoir regardé le film « en tant que spectateur », mis à l'épreuve l'expérience communicationnelle ainsi proposée et recueilli les intentions du réalisateur – différentes « rencontres » (cf. chapitre 2) que nous regrouperons dorénavant sous l'expression « étape de compréhension filmique » (Delplancq, 2009, p. 55) –, le monteur son va le plus souvent concentrer ses efforts sur l'habillage d'un premier segment filmique d'une durée de vingt minutes (ce qui correspond à une bobine 35mm), qu'il s'agira ensuite de soumettre au metteur en scène.

Comme nous l'aborderons au prochain chapitre, cette nouvelle entrevue permet non seulement au monteur de vérifier – à l'échelle du fragment proposé – s'il est parvenu à opérationnaliser les désirs que le réalisateur aura été en capacité de lui exprimer lors de leur précédent échange, mais aussi généralement d'aider le metteur en scène à mieux formaliser ses attentes. Ainsi, nous verrons comment au fil des segments montés, des rendez-vous organisés et des retours formulés, les deux protagonistes continuent à la fois de préciser et d'accorder leur vision respective de la bande sonore jusqu'à arriver, sinon à un consensus, du moins à un compromis¹⁴⁸.

Toutefois, avant de considérer le processus récursif qui permet d'aboutir à un tel équilibre, ainsi que la manière dont il pèse sur les émergences de sens du monteur son dans le cours d'action, nous focaliserons pour l'heure notre attention sur les démarches qui découlent de la phase de compréhension du film pour aboutir aux toutes premières propositions sonores ; soit le laps de temps situé entre les premiers échanges du couple monteur-réalisateur (cf. 2.3) et leur deuxième entrevue sur laquelle nous reviendrons un peu plus tard.

¹⁴⁸ À l'inverse des cas les plus extrêmes d'absence totale de problématique commune que nous évoquions au 2.3.3 et contre lesquels il est difficile de lutter (mais qui, fort heureusement, restent relativement marginaux, du moins dans le cinéma), une telle manière de procéder implique, bien évidemment, que le réalisateur soit présent au moins ponctuellement à l'étape de montage son (cf. 4.1.2.2).

Après avoir analysé les circonstances à partir desquelles s'amorce le processus de recherche et de sélection des sons, il s'agira dans le présent chapitre de commencer à en préciser certains aspects et de continuer à recenser l'ensemble des ressources et autres éléments de contexte qui, à l'intérieur de la fenêtre temporelle que nous venons de délimiter, participent à la définition de la situation pour le monteur, induisent ses démarches et modifient ses perceptions.

3.1. De la recherche à l'écoute

3.1.1. Constituer la « sonothèque du film »

Ainsi que nous avons pu en rendre compte au terme du chapitre 2, l'étape de compréhension filmique concourt à l'émergence d'un plan d'action, à partir duquel le monteur son va constituer, mentalement ou par écrit, une première estimation de la matière sonore qu'il devra trouver afin d'habiller les espaces suggérés par l'image et dont il a commencé à imaginer le rendu, tout en essayant d'accompagner le spectateur dans ses processus inférentiels et de tenter de moduler son implication affective. À la suite de rencontre avec le film et les premières intentions de réalisation, le monteur peut donc finalement s'atteler à l'élaboration de la « sonothèque du film » (*ibid.* p. 75), c'est-à-dire commencer à écouter une quantité importante de sons et sélectionner ceux qui lui paraissent adaptés à certaines séquences, en particulier celles du premier segment filmique par lequel il a choisi de débiter (qu'il s'agisse des vingt premières minutes du film ou du fragment qu'il juge le plus complexe ou le plus représentatif en terme d'habillage sonore et donc le plus pertinent pour entamer son travail). Pour ce faire, nous avons vu au 1.1.4 qu'il bénéficiait – outre les sons seuls issus du tournage qu'il parcourt généralement en premier, mais qui, malheureusement, représentent une matière de plus en plus mince¹⁴⁹ – de deux principales ressources qui, dans le cadre du développement du projet *Sons du Sud*, nous intéressent plus spécifiquement, à savoir :

¹⁴⁹ « ... la quantité des sons seuls se réduit à peau de chagrin au fur et à mesure que l'on avance dans le temps, notamment avec l'arrivée des caméras numériques où on tourne davantage qu'on tournait

- des sonothèques personnelles constituées de sons que le monteur aura pu glaner, échanger, ou enregistrer au cours de précédents montages (et 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 indexés¹⁵⁰) ;
- des sonothèques commerciales (comme les très répandues *Sound Ideas* et *Hollywood Edge*)¹⁵¹ dont les méthodes d'indexation se rapprochent de celles des six sonothèques en ligne que nous avons étudiées et peuvent donc être qualifiées de « causales » (cf. 1.1.3).

S'il ne l'a pas déjà fait lors d'éventuelles prises de notes, pendant et/ou en marge des premières lectures du film ainsi que de sa rencontre avec le metteur en scène, le monteur va donc rapidement être amené à décrire les sons dont il a besoin sous forme de mots ou d'expressions afin d'interroger les bases de données qu'il possède ; ce qui l'enjoint parallèlement à préciser sa demande et donc à mieux définir son projet (Adjiman, 2015, p. 58). Toutefois, les stratégies de mise en mots finalement adoptées ne le sont pas exclusivement au regard de leur capacité à exprimer avec justesse ses idées. De manière plus pragmatique, elles dépendent également des opportunités de recherche que confèrent (ou que proscrivent) les méthodes d'indexation qu'emploient les sonothèques que le monteur son manipule, ainsi que de l'intimité qu'il a éventuellement développée avec ces dernières :

« [À propos d'une séquence ayant pour décor un quartier populaire]évidemment tu ne vas pas mettre "populaire" dans ta recherche, parce que si tu tapes le mot "populaire" il n'y a rien qui va sortir, complètement rien, parce que justement la manière dont on nomme [...] les sons pour les archiver dans une sonothèque [...] ce n'est pas avec des notions abstraites ou intellectuelles comme "populaire". [...] Quand je vais recréer mon quartier populaire je vais [...] essayer de ressortir les éléments sonores [...] qui émergent au milieu d'un ensemble et d'aller pointer ces trucs-là dans la sonothèque. [...] Et là, ça fait appel à la mémoire que tu as de ta propre sonothèque. Tu sais que ces sons-là se cachent comme un trésor qu'il faut réussir à trouver. »¹⁵²

avant [...], donc les temps morts sont moins longs. Parallèlement à cela, il y a également des soucis de coût de production qui font que les temps de tournage sont de plus en plus réduits » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone).

¹⁵⁰ « Ça m'est arrivé de marquer "pluie sous couette", alors ça veut strictement rien dire à qui que ce soit, mais pour moi, c'est la pluie que j'entends chez moi et qui me donne envie de rester au lit » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris).

¹⁵¹ <https://www.sound-ideas.com> ; <https://www.hollywoodedge.com>

¹⁵² Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Louis Bart le 17.03.12.

3.1.2. La sonothèque comme artefact cognitif

Toute base de données agit comme un « artefact cognitif », c'est-à-dire comme un outil « conçu pour conserver, exposer, traiter l'information dans le but de satisfaire une fonction représentationnelle » (Norman, 1993, p. 18) et de seconder nos actions, lesquelles ne peuvent donc être considérées indépendamment de la situation dans laquelle elles s'inscrivent (ou, plus particulièrement ici, du dispositif avec lequel elles transigent). Comme tout artefact, une sonothèque offre par conséquent certaines possibilités d'action (ou « affordances », Gibson, 1979) relevant d'une « intelligence distribuée » entre les ressources cognitives des personnes et les ressources de l'environnement (Astier et al., 2003, p. 119-120, à propos de Hutchins, 1995). De plus, elle, « favorise certaines tâches intellectuelles de l'utilisateur, amplifie certaines de ses capacités et exige de lui de *nouvelles aptitudes* » (Mucchielli, 2005, p. 168, nous soulignons).

Parmi ces aptitudes, le monteur a dû apprendre à composer avec les méthodes d'indexation les plus largement répandues. Des méthodes qui, nous le rappelons, dès lors qu'elles s'appuient sur des mécanismes de perception spontanés, sont étroitement liées à l'identification de la source de l'objet sonore considéré, laquelle oriente le traitement cognitif en terme de « bruit » ou de « son », ainsi que les ressources linguistiques qui seront mobilisées lors du processus de sémantisation (principalement des constructions complexes de type N de N' – faisant écho à la quasi-inexistence d'un lexique partagé – ou des adjectifs simples empruntés aux sciences physiques¹⁵³ renvoyant respectivement à l'origine ou aux propriétés acoustique(s) du son indexé). Or, dans la perspective d'une exploitation audiovisuelle des sons contenus dans une base de données, l'indexation causale n'est pas sans poser quelques difficultés. Comme nous l'abordions en introduction générale, au 1.1.3, et continuerons de le voir dans la suite de ce chapitre, un son n'est que rarement choisi sur la base de critères exclusivement physiques ou en

¹⁵³ Quelques termes techniques utilisés de manière consensuelle par les professionnels du son (cf. 2.3.2) se retrouvent d'ailleurs dans certains systèmes de catégorisation, par exemple les expressions « champ proche », « champ moyen », « champ lointain », abrégées « cp », « cm », « cl », qui servent à caractériser le « plan sonore » ou l'éloignement apparent d'une source sonore par rapport au point d'écoute.

relation avec son origine. Par ailleurs, l'absence d'une véritable taxinomie qui fasse l'unanimité afin d'encadrer la qualification des sons dans toute leur diversité, requiert que le monteur son fasse preuve (pour l'exprimer comme Valérie Deloof) d'une certaine « gymnastique d'esprit » :

« Chaque recherche implique de trouver l'ensemble du champ lexical pouvant caractériser un son, car le vocabulaire n'est pas normalisé. Pour trouver un son de calèche, on peut taper "brouette", "carriole", "fiacre". [...] Chaque monteur, pour indexer ou trouver le même son, n'emploiera pas les mêmes mots. D'autant plus qu'un son peut servir une toute autre fonction que celle pour laquelle il a été enregistré et indexé. [...] Jamais vous n'allez taper "hélicoptère" quand vous cherchez "tunnel" ! Sauf que dans le son d'hélicoptère il y a un truc qui est très bizarre sur la mise en route de la turbine et qu'on peut mettre dans un tunnel. »¹⁵⁴

Lorsqu'il ne s'agit pas de retrouver un fichier qu'il a lui-même indexé, dont il a déjà éprouvé l'efficacité sur un film antérieur¹⁵⁵, voire dont il se souvient de l'exact intitulé¹⁵⁶, mais de trouver un son sans en connaître au préalable l'existence, les mots-clés que le monteur choisit d'utiliser ont par conséquent pour objectif principal de faire émerger une quantité à la fois suffisante et raisonnable d'occurrences susceptibles de l'intéresser. Une liste de propositions sonores qu'il n'aura, par la suite, d'autre possibilité que d'écouter une à une et parmi lesquelles il devra faire ses choix (« il faut être précis et concis, de manière à pouvoir repérer rapidement des plages assez larges de sons possibles, après, c'est par l'écoute que l'on va affiner notre recherche »¹⁵⁷). Dès cet instant, ce qu'il va falloir désormais nous employer à comprendre, c'est :

*Comment le monteur parvient-il à sélectionner, c'est-à-dire à déterminer
si un son peut l'intéresser, s'il est adapté à ce qu'il recherche ?*

*

¹⁵⁴ Extraits des entretiens compréhensifs réalisés avec Valérie Deloof, Valérie Meffre et Vincent Montrobert, respectivement les 10.07, 06.07 et 30.06.15 à Paris ou par téléphone.

¹⁵⁵ Chaque monteur a, selon Romain Huonnic, un « stock d'ambiances ou de sons », un « sac de travail » qu'il a mémorisé, dont il connaît l'efficacité et qui lui permet de parer efficacement à certaines éventualités.

¹⁵⁶ Ce contexte particulier prend principalement en compte la mémoire des démarches précédemment amorcées et permet, en pointant directement l'objet désiré, de contourner les problématiques que pose la recherche de sons à vocation filmique par l'intermédiaire de descripteurs causaux.

¹⁵⁷ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

3.1.3. Une entité, des qualités et des intentionnalités

Avant de pouvoir répondre à cette question et d'aborder la situation particulière où – après avoir réussi à dégager des ressources dont il dispose, un nombre jugé pertinent de suggestions sonores – le monteur est enfin en prise directe avec la matière qu'il parcourt par l'écoute, il semble déterminant pour la suite de notre argumentaire de rappeler que d'un point de vue ontologique, un son est polysémique, c'est-à-dire que ses significations sont intrinsèquement multiples. Afin de préciser notre propos, nous reviendrons – grâce aux travaux du groupe μ ainsi que ceux de Claude Bailblé – sur quelques principes fondamentaux de la perception et, plus spécifiquement de l'attention auditive (3.1.3.1), pour ensuite nous appuyer sur l'écoute d'une ambiance de ville (3.1.3.2) qui compte parmi les décors les plus communs et récurrents se rapportant au montage son d'un film de fiction.

3.1.3.1. Chaîne auditive et seuils de perception

Notre activité perceptive, dans son déroulement le plus simple, consiste à détecter dans l'espace des qualités à partir desquelles nous pouvons distinguer des entités et les discriminer par rapport à leur environnement : « sur ce papier blanc, on discerne une tache (entité) bleue (qualité) ; de même, dans l'air, on perçoit un mugissement de sirène (entité) aigu et puissant (qualités). Fond et forme » (Klinkenberg et Édeline, 2015, p. 77). La forme, qu'elle soit visuelle ou sonore, n'est donc rien de plus qu'une agrégation de stimuli minimaux considérés comme faisant partie d'un ensemble au regard de qualités communes¹⁵⁸ (ou « translocales »). En outre, une telle articulation entre figure et fond implique que les qualités ne peuvent être détectées qu'à l'aide d'un processus de différenciation :

« La différenciation, lorsqu'elle porte sur le champ visuel, revêt les deux aspects simultanés suivants : (a) fixation d'un seuil [...] permettant de partager le champ en deux zones ; (b) ségrégation d'une qualité translocale et différentielle caractérisant chacune des deux zones. » (*ibid.*, p. 78)

¹⁵⁸ On pense bien évidemment ici comme le groupe μ aux lois de la *Gestalt* dont les forces de regroupement (ex : principes de proximité, de similitude, de destin commun, etc. qui sont autant de « significations ») sont bien connues, en particulier lorsqu'elles s'appliquent à la vision.

Toutefois, cet ensemble indissociable d'une entité ségréguée et d'une qualité (ou d'un ensemble de qualités) à la fois coextensive(s) et distinctive(s), ne pourrait entièrement jouer son rôle sans faire l'objet d'une série de complexifications, dont la première consiste en une stabilisation dans le temps : les formes (ou « sens élémentaire ») sont stockées en mémoire, afin de comparer entre elles qualités et entités au-delà de l'expérience immédiate (*ibid.*, p. 187). Or, à l'inverse de l'image fixe (telle que la tâche bleue), « l'intermittence de l'émission sonore, le caractère énergétique des sources, placent d'emblée l'imagerie auditive dans le successif/temporel » (Bailblé, 1999, p. 248). Effectivement, l'écoute – qui nous intéresse plus particulièrement – consiste en premier lieu à détecter dans l'espace des *vibrations* que l'oreille accueille afin de les transformer en sensations (ou qualités) auditives. Cependant, « la force sonore, la hauteur, le timbre ne cessent d'évoluer dans le temps, aussi bien que l'organe de l'ouïe ausculte avant tout la durée, qui est son plan de travail naturel » (*ibid.*, p. 250), et ce, grâce à la mémoire sensorielle « échoïque » (de l'ordre de quelques secondes, Markowski, 2005, p. 104).

Une fois détectés, ces états vibratoires et leurs qualités coextensives reflétant la force ainsi que la distance de leur source émettrice, sont ensuite localisés/resitués dans leur environnement grâce à notre système nerveux : l'opération dite d'« externalisation » permet de transformer les différences interaurales – « c'est-à-dire des légères variations d'intensités, de phases et de fréquences qui correspondent à l'arrivée décalée aux deux oreilles du signal émis par une source unique » (Camus, 1996, cité par Bailblé, 1999, p. 261) – en un espace tangible, plutôt que de les laisser perdurer à l'état de simples répétitions. C'est ce que Jean-Marie Klinkenberg et Francis Édeline nomment « le principe du contraste élémentaire » (ou « dipôle ») qui renvoie à la perception différentielle d'une grandeur physique :

« L'individu est [...] plongé dans de nombreux flux entrecroisés : flux de matière (vent, courants d'eau, nourriture), flux d'énergie (chaleur solaire, pesanteur), flux de radiations diverses (lumière, son). Tous ces flux sont orientés et caractérisés par une variation le long d'un axe, c'est-à-dire un *gradient*. Vivre revient à se situer parmi ces gradients, et le dipôle est l'outil utilisé par les êtres vivants pour atteindre ce résultat. Or, pour repérer un gradient, il faut non seulement être sensible à la grandeur qui le caractérise, mais aussi être capable de le mesurer en deux points pour identifier la direction du changement ainsi que son intensité. Le gradient crée des contrastes dans l'espace ou dans le temps. Dès lors, il faut deux senseurs couplés pour les percevoir ou bien un senseur unique percevant la grandeur à deux moments différents. Autrement dit, il ne suffit pas de percevoir le monde pour en tirer une information : *il faut le percevoir deux fois.* » (2015, pp. 85-86, nous soulignons)

Ainsi, les ondes qui traversent nos tympans sont simultanément *segmentées* pour former des « entités spatiales différenciées » (ou sources localisées) et *regroupées* en instants sonores successivement articulés afin de constituer un flux momentané, une figure temporelle qui se détache du fond perceptuel : « la fission sépare les sons (spatialement), tandis que la fusion les assemble (temporellement) en profil unifié » (Bailblé, 1999, p. 276, nous soulignons) :

« Dans son geste élémentaire, l'opération de sémiotisation peut se définir par la formule sémiotiser c'est (d'abord) segmenter et regrouper. En un seul mot : discriminer. [...] *Qui unit divise.* » (Klinkenberg et Édeline, 2015, p. 79, l'auteur souligne)

Cette discrimination se fait d'ailleurs d'autant plus facilement lorsque l'attention est éveillée. En effet, pour bien cerner les mécanismes dont procède la perception auditive, il faut également relever que l'ouïe permet d'isoler dans l'environnement une zone d'écoute qui peut être « relaxée dans l'écoute flottante ou continûment dirigée dans l'écoute focale » (Bailblé, 1999, p. 255). Ce « zoom attentionnel » rehausse le son sélectionné d'une précision accrue, clarifie l'image du point d'écoute alors que, corrélativement, les sons non centrés par l'attention s'avèrent quant à eux « comme oubliés [...], "lissés" de leurs transitoires, "nivelés" en dynamique »¹⁵⁹ (*ibid.*, p. 277). Le principe d'attention auditive illustre ainsi parfaitement le processus cognitif de différenciation (ou « seuillage ») tel que nous l'introduisons un peu plus tôt, et qui désigne l'opération par laquelle nous déterminons le secteur du champ perçu qui va faire l'objet d'un regroupement :

« On observe [...] que les stimulus connaissant une variation d'intensité inférieure à un certain niveau, dit seuil de discrimination ou d'égalisation, sont considérés comme manifestant la même qualité translocale [...] : en fixant ce seuil à une valeur déterminée, on égalise tout ce qui ne comporte pas de différence supérieure à lui. En revanche, si l'écart dépasse un seuil d'intensité donné, la variation est non seulement prise en considération, mais est amplifiée [...].

¹⁵⁹ Du reste, c'est précisément ce « champ attentionnel » que montage son et mixage tentent de calquer en partageant la bande-son en deux niveaux : les sons d'ambiance (non focalisés, atténués) et les sons principaux (focalisés, rehaussés). « Il s'agit apparemment de composer un lieu scénique en favorisant certains sons (comme dans l'écoute focalisante), et en pondérant d'autres (comme dans l'inattention). [Il faut toutefois préciser, qu'en réalité,] le travail du montage et du mixage, parce qu'il s'adresse autant à l'imagination (espace *off* non vérifiable) qu'à la perception, dépasse la simple copie de mécanismes attentionnels. L'imagerie auditive, mise en œuvre par le montage et le mixage (condensation, superpositions, étagements sonores) procède d'une écriture expressive, d'une recomposition des apparences. La continuité apparente est reconstruite » (Bailblé, 1999, p. 313).

Ainsi, les entités [...] résultent toujours d'une procédure de seuillage : la fixation de la valeur fait saillir de ce fait des entités correspondant à ce seuil, et qu'un autre seuil aurait fait ignorer. [...] Ils sont un ordre et une discontinuité introduite dans le continu déjà construit.» (Klinkenberg et Édeline, 2015, pp. 80-81)

Toutefois, cela ne signifie pas que les secteurs rejetés par l'attention auditive ne continuent pour autant à faire l'objet d'une surveillance :

« L'attention peut être délibérément engagée pour se focaliser sur un son ou sur un flux. Mais elle peut être capturée par la survenue inopinée d'un signal. La capture attentionnelle est provoquée par certaines qualités sonores du signal (changement brutal d'intensité, de fréquence, variation d'amplitude, de l'enveloppe spectrale, du timbre, etc.) que le système auditif ne peut interpréter comme des modifications cohérentes et prévisibles des objets sonores qu'il était en train d'entendre auparavant. [...] L'attention capturée par un événement surprenant (dite aussi *attention sélective*) est de durée brève, elle interrompt l'activité en cours, et se déploie très rapidement. L'attention engagée de manière volontaire (dite aussi *attention préparatoire*) est plus lente à s'installer, dure plus longtemps et permet aussi de résister à la distraction. Cette attention préparatoire peut prendre le relais de l'attention sélective pour analyser de manière plus approfondie les qualités du stimulus surprenant. [...] Il semble exister une dynamique complexe entre, d'une part, cette direction automatique de l'attention qui permet de surveiller continuellement l'environnement, mais qui peut aussi entraîner une continuelle distraction, et, d'autre part, une orientation volontaire qui organise de manière cohérente et soutenue notre conduite. » (Camus, 1996, cité par Bailblé, 1999, pp. 256-268, nous soulignons)

En réalité, pour ne pas céder continuellement à la curiosité automatique, l'attention sélective tire profit de mécanismes cognitifs de haut niveau faisant appel à notre expérience personnelle. Lors du processus d'identification d'un son qui suit les étapes d'externalisation, de fission et de fusion, l'auditeur extrait¹⁶⁰ de ce dernier plusieurs indices (tels que son enveloppe, sa durée, sa densité, sa hauteur, etc.), lesquels sont immédiatement associés à un certain nombre de représentations catégorielles prévisibles, déjà mémorisées sous forme de faisceaux de qualités solidaires (stabilisation en « objets ») voire partagées au sein de la communauté à l'intérieur de laquelle elles ont été élaborées (stabilisation « intersubjective »). Ces « images type », en s'intercalant dans la chaîne attentionnelle, permettent non seulement de transformer le signifiant sonore (phénomène acoustique non identifié) en une sorte de « signifié générique » (l'abolement d'un chien, le klaxon d'une voiture, le passage d'une mobylette), mais aussi, d'inhiber l'attention réflexe et de court-circuiter la distraction.

¹⁶⁰ À noter que l'étape particulière d'extraction procède quant à elle de modules perceptifs « fortement encapsulés et à faible pénétrabilité cognitive » (Bailblé, 1999, p. 276).

À l'inverse, certains sons guettés ou espérés constituent une forme d'horizon d'attente (que l'on peut rapprocher de l'attention préparatoire décrite par Jean-François Camus) qui facilite leur détection. Pour autant et comme nous le soulignons à l'instant, de tels procédés n'entravent en rien la saisie de sons intrusifs, improbables ou inattendus :

« L'activité réflexe peut alors jouer son rôle de prise en compte omnidirectionnelle, de "surveillance du territoire"¹⁶¹, dans la mesure où l'élément imprévu ne peut être ignoré ne serait-ce que pour prendre le temps de l'identifier. Ainsi, l'auditeur interagit continûment en faisant du montage entre ses perceptions externes et ses attentes internes. Un tel aller-retour dirige en temps réel le faisceau attentionnel. » (Bailblé, 1999, p. 278)

En parcourant de la sorte les différents états de l'attention auditive (de la réaction d'orientation réflexe à l'attention préparatoire en passant par l'attention sélective), nous avons progressivement migré de ce que le groupe μ appelle une « sémiose courte » – c'est-à-dire où le dipôle, qui traduit les écarts moteurs du monde naturel, produit directement l'action –, à « une sémiose longue » – où les intermédiaires se font plus nombreux, plus élaborés et où le sujet prend une place déterminante :

« Dans ce processus d'allongement du cycle – produisant un continuum sur lequel on n'aura aucune peine à situer ce que l'on nommait naguère les "conduites réflexes", "conduites instinctives" et "conduites intelligentes" – conscience et mémoire vont globalement de pair. » (Klinkenberg et Édeline, 2015, p. 144, nous soulignons)

Au terme de ce rapide détour, nous comprenons alors que l'écoute est *intentionnelle*, en ce qu'elle dépend des connaissances du sujet projetées sur la situation, de son expérience, de ses habitudes, des éventuelles consignes de lecture qu'il a pu recevoir ou s'être fixées, etc. En effet, « le faisceau attentionnel [...] peut être rapproché de la notion de rayon intentionnel proposée par Husserl. Pour qu'un objet soit perçu, il doit être saisi dans une visée intentionnelle » (Virole, 2011, p. 132). La préparation cognitive de l'auditeur (ou « set ») oriente ainsi les mouvements de l'attention en fonction de la situation : « chaque contexte fait entendre des sons ordinaires, des bruits familiers, une ambiance connue » (Bailblé, 1999, p. 278).

¹⁶¹ Cette « surveillance du territoire » renvoie également à ce que Henry Torgue – inspiré par la célèbre citation de Sophocle « tout est bruit pour qui a peur » – décrit comme la dimension « paranoïaque » du son (2012, p. 128), laquelle fait référence à notre enracinement anthropologique du sonore comme témoin de la menace contenue dans l'environnement.

3.1.3.2. Que peut-on entendre dans une ambiance ?

Si nous appliquons désormais l'ensemble des principes que nous venons d'exposer, par exemple à l'écoute de l'enregistrement d'une ambiance de ville, que sommes-nous susceptibles d'y entendre ? Sans consigne de lecture particulière, ce qui va très probablement instantanément sauter aux oreilles, ce sont les discontinuités dont les seuils repérables paraissent objectivement donnés, autrement dit, les phénomènes sonores qui se détachent primitivement de leur environnement – soit avant toute opération de seuillage – et qui rejoignent ce que Valérie Maffiolo désignait plus tôt comme des « événements sonores » (cf. 1.1.3 et la notion d'« ambiance événementielle »). Du fond de circulation engendré par le flot continu des véhicules va ainsi pouvoir émerger : le démarrage plus soudain d'une voiture, le passage d'une moto, des coups de klaxon, des crissements de pneus et de freins, une sirène au loin, les manifestations des passants, des bruits de pas, des éclats de voix, etc. Autant d'entités sonores (et donc de qualités coextensives) que l'auditeur parviendra d'autant plus facilement à discerner, à localiser puis à identifier, qu'il y prêterait attention et qui seront simultanément structurées en une forme globale, c'est-à-dire intégrées dans un tout cohérent. Ici, pour un sujet ayant déjà expérimenté ce type d'origines acoustiques, dans leur individualité ainsi que leur coordination – ou, *a minima*, dont l'expérience lui aurait été rapportée –, tous les signes sonores constitutifs, voire pour certains prototypiques ¹⁶² de la représentation catégorielle de l'« urbain » semblent réunis¹⁶³.

Toutefois, le fait de reconnaître tel ou tel type de paysage ne constitue guère la seule signification qu'est capable de revêtir une ambiance, car un même flux acoustique peut être segmenté selon différents critères. Aux discontinuités objectivement repérables et éventuellement rehaussées par l'attention, peuvent se superposer ou se substituer des seuils déterminés de manière arbitraire, qui vont permettre d'extraire d'autres indices et donc d'entériner, d'affiner ou de modifier les catégories signifiantes préalablement mobilisées, voire d'en convoquer de nouvelles.

¹⁶² Un prototype peut être défini comme le modèle d'entité qui possède la ou les qualités saillantes définissant le mieux une classe.

¹⁶³ À l'inverse, quelqu'un qui ne connaîtrait rien aux univers urbains ne parviendrait probablement pas à identifier certains sons et encore moins à les regrouper en une telle catégorie de sens.

Ainsi, comme nous aurons l'occasion d'y revenir tout au long du chapitre, il est également possible d'évaluer diverses impressions que procure une ambiance, par exemple (et de manière non exhaustive) :

- le degré d'activité des sources qu'elle met en jeu : l'ambiance est-elle calme, paisible, animée, tumultueuse ? Ménage-t-elle quelques surprises ? ;
- le volume de l'espace rendu : dans le cas d'une ambiance de ville, s'agit-il d'une grande mégapole ou d'une petite commune de province ? ;
- la période de la journée, éventuellement de l'année, voire de l'histoire à laquelle elle fait écho : est-ce une ambiance que l'on pourrait qualifier de diurne ou de nocturne ? De printanière, d'estivale, d'automnale ou d'hivernale ? De contemporaine ou d'époque ? ;
- sa localisation : y a-t-il certains « marqueurs sonores » (Schafer, 2010) qui permettraient de préciser son emplacement géographique ? ;
- les sentiments ou les émotions qu'elle suscite : l'ambiance est-elle angoissante, oppressante, rassurante, reposante, etc. ? ;
- on peut aussi apprécier les qualités techniques de l'enregistrement, comme sa capacité à reproduire le spectre fréquentiel des sources sonores originales ou à représenter leur répartition dans l'espace, sa dynamique globale, la présence ou l'absence de bruits parasites, etc.

À chacune des questions que nous venons de recenser, correspond *une intention d'écoute particulière* qui interroge le son via un angle spécifique et conduit à mobiliser un système catégoriel singulier (que l'on pourrait rapprocher de l'« interprétant » peircien ou du « cadre de l'expérience » goffmanien), lequel dépend des qualités que nous souhaitons sélectionner afin d'opérer des seuillages en fonction de l'intérêt du moment¹⁶⁴. « Chaque "regard de l'oreille" conduit à décortiquer le son et – c'est essentiel – à en extraire des signes différents » (Adjiman, 2015, p. 57) selon des besoins qui évoluent en raison de paramètres pragmatiques fluctuants, c'est-à-dire en fonction de la situation et du cours d'action.

¹⁶⁴ Ce qui rejoint également les propos de Louis Queré : « ... nous sélectionnons dans l'environnement un certain nombre d'éléments pertinents en fonction des préoccupations et des centres d'intérêt d'un moment de la pratique » (1997, p. 173).

Comme nous l'introduisons, sur le plan ontologique, un son est bien polysémique. Il représente un vaste réservoir sémiotique de significations potentielles que les différents contextes qui encadrent leur manifestation ainsi que les intentionnalités qu'elles génèrent concourent ou non à actualiser : « ce que nous appelons chose n'est [...] pas une donnée matérielle extérieure à nous [...], mais une construction » (Klinkenberg et Édeline, 2015, p. 78). Déterminer comment le monteur parvient à établir si un son est adapté à ce qu'il recherche, c'est donc – conformément aux nouveaux éléments théoriques que nous venons de mettre en relief ainsi qu'à notre hypothèse de travail « constructionniste » (cf. 1.2.1.2) vers laquelle ces derniers abondent – objectiver les facteurs cognitifs, sociaux, culturels, etc., qui modifient son écoute (autrement dit sa manière de seuiller « un monde auditif à présence variable », Bailblé, 1999, p. 277) pour lui révéler la pertinence de telles ou telles qualités et par extension de l'entité sonore signifiante qui les réifie.

3.1.3.3. De l'intention initiée par le plan d'action aux intentionnalités réactionnelles forgées par l'écoute

Si le plan d'action du monteur son a déjà concouru à mettre en mots ses besoins, et faire émerger une quantité raisonnable de fichiers (cf. 3.1.1), celui-ci participe également des facteurs précédemment évoqués, en ce qu'il est porteur d'une intention d'écoute que l'on pourrait qualifier, en référence à Jean-François Camus de « préparatoire » ou de « projective ». En effet, la mise à l'épreuve de l'expérience communicationnelle proposée par l'œuvre en fabrication, le recueil des directives de réalisation ainsi que les éventuelles relectures du segment filmique avec lequel il a choisi de commencer à travailler, ont mené le monteur à amorcer un certain nombre de critères qui, en fonction des résultats escomptés, transparaissent plus ou moins dans les mots-clés utilisés, mais qu'il a dans tous les cas *projeté* d'appliquer à l'écoute de la matière sonore. Autrement dit, lorsque celui-ci s'apprête à parcourir les listes d'occurrences auxquelles l'ont conduit ses premières recherches (ainsi qu'une éventuelle présélection visant à rejeter les fichiers dont la durée ou le format paraîtraient d'emblée inappropriés), son expertise devient alors partie prenante d'une forme d'horizon auditif jusque-là resté à l'état virtuel qui consiste à guetter les

qualités et les entités correspondant à la manière dont lui et potentiellement le metteur en scène se sont représentés la transposition sonore de l'univers figuré à l'écran ainsi que de l'histoire qui y prend place.

Toutefois, d'un point de vue phénoménologique, dès que l'on avance dans le cours d'action et que survient l'écoute effective des sons en vue de leur sélection, la définition de la situation change alors radicalement. Le monteur son se retrouve en effet comme enveloppé, emporté, voire submergé par le flux de propositions qu'émet la matière sonore (Adjiman, 2015, p. 58) qui va désormais focaliser son attention. De même que la recherche des sons ne peut être considérée indépendamment des possibilités d'action qu'offre l'architecture des sonothèques avec lesquelles il s'agit de composer, le choix des sons ne peut être envisagé sans aborder l'engagement du monteur à l'intérieur d'une situation où, parmi les divers contextes qui la composent, l'objet sonore lui-même ainsi que les nouvelles « affordances » qui l'accompagnent viennent soudainement occuper une place prépondérante. Après avoir décrit un mouvement allant du film vers les sons en passant par la modélisation d'un plan d'action, voilà désormais que les sons révèlent leurs qualités, suggèrent leurs significations, proposent des alternatives inexplorées, ménagent certaines surprises, font écho à d'autres séquences que celles qu'il était initialement question d'habiller, influencent, modifient voire concurrencent tout programme préalable, bref ... mobilisent de nouvelles intentionnalités :

« Le monteur son n'entend pas nécessairement ce qu'il s'attendait à entendre. [...] Le cours d'action, ce sont les "surprises" réservées par le son et les réactions que cela suscite. Une *intentionnalité réactionnelle se forge au contact de son écoute, vient s'immiscer et modifier l'interprétation du monteur son*. [Ce dernier] passe d'une écoute à une autre, mais ces changements d'intentions ne sont donc pas seulement soutenus par sa propre capacité à se focaliser par anticipation sur certains traits du son, il ne suit plus tout à fait un plan prédéterminé, il est aussi à l'écoute de tout ce qui peut se produire. » (*ibid.*, nous soulignons)

En effet, c'est ainsi que progresse la mise en sens du monteur son, par « accumulation d'actes perceptifs », dans la mesure où « à tout moment, la scène sonore se construit en gardant la trace des profils passés et en avançant l'ébauche des profils à venir » (Bailblé, 1999, p. 279). La perception sonore résulte du « couplage et de l'ajustement entre [ces] deux dynamiques » (Bordron, 2010).

Lors de notre pré-enquête (dont les modalités ont été exposées au 1.2.3.3) nous avons notamment pu observer que Cyprien Vidal conservait parfois certains sons, pour la simple raison que quelques secondes constitutives et extrêmement peu représentatives des mots-clés ayant permis leur émergence lui paraissaient exploitables (de la même façon qu'une turbine d'hélicoptère à l'intérieur d'un fichier estampillé « décollage hélicoptère » peut s'avérer intéressant afin d'habiller une autre séquence dans un tunnel, cf. 3.1.2). Ce phénomène semble incarner l'une des manifestations de la capacité d'un son à s'imposer de lui-même tout en soulevant de nouvelles intentionnalités qui excèdent les critères que le monteur projetait d'appliquer et dont sa recherche ainsi que les descripteurs sémantiques initialement utilisés étaient, en partie, représentatifs :

« C'est sûr que la manière de nommer le son c'est important [...], mais tu as des sons qui vont t'amener à d'autres recherches, à d'autres sons, ou tout simplement proposer des choses auxquelles tu n'aurais pas forcément pensé, si ce n'est en les écoutant. »¹⁶⁵

Par ailleurs, face aux difficultés que rencontrent parfois certains professionnels à « trouver le son qui va exactement correspondre »¹⁶⁶ à la projection qu'ils en ont, à transiger avec les méthodes d'indexation causale, ou à renouveler les manières d'opérationnaliser leurs idées, nombreux sont ceux qui prennent parfois le temps d'inverser leur façon habituelle de procéder en parcourant *aléatoirement* des répertoires de sons ; ceci afin de mettre délibérément entre parenthèses ce qu'ils ont pu planifier et laisser ainsi la matière suggérer sa propre utilisation (une situation où les « affordances » s'en trouvent, en quelque sorte, poussées à leur paroxysme, c'est-à-dire où l'auditeur fait mine de « lâcher prise » afin de mieux se saisir des « invites »¹⁶⁷) :

« Je me laisse de la latitude. Gérard Hardy avec qui j'ai pas mal travaillé, faisait la même chose, [...] il ouvrait tous les films sur lesquels il avait travaillé pour plonger, écouter quelques sons et se laisser une part de hasard, c'est-à-dire qu'il écoutait des sons et il se disait "tiens ça, ça pourrait !", ça lui évoquait quelque chose pour une séquence, pour une image dans le film. Mais ça, ça sous-entend de bien connaître le film. »¹⁶⁸

¹⁶⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Cyprien Vidal le 05.05.15 à Marseille.

¹⁶⁶ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Meffre le 06.07.15 à Paris.

¹⁶⁷ L'affordance « désigne « à la fois une prise et une invite » (Joseph, 2002, p. 161).

¹⁶⁸ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Loïc Prian le 21.03.12 à Paris.

Finalement, ce qui ressort ici, c'est le principe d'interdépendance (que nous introduisons au 1.2.1.2) qui subsiste entre la définition de la situation pour le monteur son et les actions (mentales ou physiques) que celui-ci entreprend, afin de résoudre la problématique s'imposant à lui : à savoir, à cet instant, le choix des sons qui viendront nourrir ses premières propositions. En effet, en passant de la recherche à l'écoute, de nouvelles données aux profils évolutifs véhiculant leurs lots de significations potentielles se font une place au sein du découpage subjectif qu'effectue le monteur son du monde qui l'entoure. Cette nouvelle définition de la situation n'est d'ailleurs pas sans remettre en question ses pensées, ses projets et ses activités qu'il va par conséquent être amené à restructurer : nous avons vu que dans le cours d'action, « la dialectique de la relation entre le son et l'interprète se met en œuvre non plus seulement par le biais de l'intention initiale, mais également via une intention réactionnelle » (Adjiman, 2015, p. 58), symptôme de cette restructuration.

Cependant, que les multiples intentions d'écoute mobilisées par le monteur se rapportent à son projet original (ce qu'il a « cherché à entendre ») ou aux suggestions émises par la matière elle-même (ce qui « demandait à être entendu », Bordron, 2010), comme nous l'évoquions plus tôt, elles restent avant tout l'expression d'une mise en relation entre le signifiant sonore et certains éléments contextuels présents dans la situation qui concourent à faire apparaître les sons sous un certain jour :

« Pour faire son choix, le monteur met en éveil ses connaissances sur la matière sonore en général, ses idées sur la situation particulière, son expertise sur l'expressivité d'un son dans son rapport à l'image, ses références d'univers sonores, son expérience de la narration au cinéma, ses aptitudes à savoir si un son est exploitable. » (Adjiman, 2015, p. 59)

Que ces éléments aient été mis en avant grâce au plan d'action du monteur son, qu'ils aient par conséquent déjà concouru à orienter ses recherches, ou qu'ils se soient révélés pertinents seulement au moment de l'écoute (c'est-à-dire constitutifs de la situation vécue au détriment d'autres données, Mucchielli, 2005, p. 164), ce qui nous importe avant tout dans le cadre de la présente thèse, c'est de mettre au jour ces paramètres, plutôt que d'essayer de déterminer avec précision dans quelle mesure leur mise en tension a été ou non préméditée.

Ainsi, après avoir esquissé le rôle que pouvaient jouer, lors de la mise en mots de ses besoins, des facteurs tels que le projet du monteur, les méthodes d'indexation qu'emploient les sonothèques qu'il manipule ainsi que le degré d'intimité développée avec ces dernières, ce qu'il nous faut dorénavant déterminer, c'est : quels sont les éléments contextuels qui, éventuellement après avoir guidé l'opération de recherche, sont les plus susceptibles d'influencer la perception ainsi que les choix du monteur son, en nous focalisant pour le moment sur la situation où celui-ci écoute des sons afin d'habiller un premier segment filmique à soumettre au réalisateur ? Quelles sont les intentions d'écoute qu'il est capable de mobiliser ? Quels signes tendent à être extraits de la matière ? Par quel système de pertinences ses décisions sont-elles mues ? Autant de questions auxquelles nous essaierons ici de répondre.

Toutefois, face à l'impossibilité d'aborder frontalement l'ensemble des contraintes qui, à cet instant, traversent le monteur son et agissent pourtant simultanément, nous envisagerons dans un premier temps chacune d'entre elles de manière *indépendante*, ceci afin de mieux en cerner les effets particuliers. Nous pourrons ensuite – au fur et à mesure que nous insérerons dans notre mise en système les éléments contextuels pertinents définissant la configuration dans laquelle est plongé le monteur – considérer l'influence qu'exercent *conjointement* ces différents paramètres ainsi que les compromis auxquels ils peuvent conduire.

*

* *

3.2. Interactions avec les autres matières de l'expression

Ainsi que nous avons pu en rendre compte au 1.1.2.2, le cinéma, tel que nous le connaissons aujourd'hui et plus globalement toutes les productions dites « audiovisuelles », s'appuient sur deux supports des significations : d'une part l'image et d'autre part le son, lequel se subdivise en différentes catégories (la voix, la musique, les bruitages, les effets et enfin les ambiances qui nous concernent plus particulièrement). Autant de structurations matérielles dont la conjonction ainsi que le sens qui en résulte, dépassent les significations que chacune d'entre elles peuvent individuellement recouvrir.

Si, dans une logique toute gestaltiste, une symphonie est plus qu'une succession de notes, une œuvre cinématographique représente autre chose qu'une superposition d'images et de sons : « le tout est différent de la somme de ses parties » (célèbre citation d'Aristote devenue l'un des axiomes de la psychologie de la forme). On devine par conséquent qu'au moment où le monteur son écoute et choisit un son qui, avant d'être édité et disposé sur la *timeline*, se dévoile pourtant dans toute son autonomie, celui-ci ne peut parallèlement faire fi des nouvelles significations potentielles qui émergeront de *l'interaction* entre l'objet sonore considéré et *les autres matières de l'expression*.

En effet, nous verrons dans ce nouveau sous-chapitre que parmi les multiples intentions que le monteur mobilise, l'une d'entre elles consiste à tester le son écouté dans son rapport à l'image (3.2.1) ainsi que dans sa relation aux autres éléments constitutifs de la bande-son (3.2.2), c'est-à-dire, en quelque sorte, à déterminer la capacité de la matière auscultée à « se marier avec les autres ingrédients du film »¹⁶⁹. Des ingrédients qui, en tant que composantes filmiques, font partie intégrante de la situation et qui, au regard des intentionnalités qu'ils suscitent, témoignent de leur aptitude à se révéler pertinents et donc à se muer en critères d'écoute.

¹⁶⁹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

3.2.1. Interactions image-son

3.2.1.1. La réalité du cadre et les possibilités du hors-champ

Comme nous l'abordions précédemment, s'il ne faut certes pas confondre audition et écoute, l'image exerce malgré tout une certaine prédominance sur le son, à la fois dans l'impression de réalité (cf. 2.3.1) et la rapidité d'aperception (nous avons vu au 3.1.3.1 qu'à l'inverse de l'image qui se donne à voir quasi immédiatement, l'organe de l'ouïe fonctionne quant à lui avant tout dans la durée : un instantané sonore n'a aucune réalité physique). Un tel rapport de force n'a rien d'anodin, dans la mesure où il est non seulement à l'œuvre chez le spectateur de cinéma confronté à une image frontale 2D qu'il sait pourtant recréée, mais aussi à l'origine de la hiérarchisation ainsi que de l'organisation de nos perceptions quand nous sommes soumis à une séquence audiovisuelle : l'image qui, *a priori*, ne peut être remise en cause, magnétise le son et c'est avant tout le son dans sa correspondance ou sa non-correspondance avec l'image qui se trouve implicitement testé plutôt que l'image dans son rapport au son (Adjiman, Denizart, 2017).

De manière analogue, lorsque le monteur – en marge des questions véhiculées par le récit (cf. 3.4) – écoute des sons dans l'« unique » perspective de choisir ceux qui pourraient concorder avec l'environnement représenté à l'écran, celui-ci va tenter de déterminer en quoi il existe une correspondance entre l'espace visualisé qui s'impose à lui¹⁷⁰ et les sons écoutés. Chaque décor préalablement discriminé incarne alors une forme de « cadrage », c'est-à-dire qu'il suggère une liste d'éléments sonores et de propriétés acoustiques possibles avec lesquelles la matière audio peut plus ou moins s'accorder. De la même façon que le spectateur fictionnalisant sera amené à questionner tacitement la bande-son dans sa cohérence avec ce qui lui est donné à voir, l'écoute du monteur consiste ici : « à balayer le son

¹⁷⁰ L'image s'impose d'ailleurs doublement au monteur son, à la fois pour les raisons que nous invoquons plus tôt, mais aussi parce qu'elle est le fruit d'un travail que celui-ci ne peut que difficilement remettre en question : « on ne peut pas remonter le montage image. Enfin, très rarement en tout cas. Si quelque chose nous choque [...], même si on avertit, ça ne repartira jamais en remontage » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Romain Huonnic). C'est aussi l'idée que rejoint Michel Chion dans l'ouvrage « La musique à l'écran » de Porcile et Garel (1992), quand celui-ci exprime que « le système socio-économique existant, tant pour le cinéma que pour la télévision et la vidéo, ne prévoit, ne s'agissant du son, que de purs exécutants [...] sans prise possible sur le contenu (les preneurs de son, les mixeurs, etc.) » (p. 34).

pour trouver les rapprochements, les cohérences, les incohérences, les décalages qu'il entretient avec l'image » (Adjiman, 2015, pp. 56-57).

Précisons toutefois que la recherche thématique par mots-clés permet généralement au monteur de se prémunir des cas de figure les plus extrêmes où le son examiné présenterait d'entrée de jeu une réelle incohérence en terme d'espace sémantique (ce que Michel Chion nomme une « dissonance audiovisuelle », 1990, p. 34). Ainsi, le plus souvent, ce n'est finalement pas tant ce qui est globalement cohérent qui conduit le monteur à se questionner, mais surtout ce qui continue à créer une distance, à manifester un interstice¹⁷¹ (Adjiman, Denizart, 2017).

En outre, ce travail de mise en relation se doit également de prendre en considération non seulement le cadre, mais aussi les possibilités offertes par le hors-champ. Lorsque ce dernier ne laisse que peu d'indices dans l'espace visualisé à propos de sa nature, il confère au monteur ainsi qu'à son imagination une relative marge de manœuvre quant à la manière d'habiller ce qui n'est pas donné à voir, et donc aux critères de cohérence ou de vraisemblance à faire valoir sur les sons qui relèveront de l'« acousmatique » (« c'est-à-dire dont la source sera invisible à un moment donné, temporairement ou définitivement », Chion, 1990, p. 65) :

« Je fais une empreinte de ce que je vois à l'image et ensuite il y a le *off*, ce que tu imagines ! Il suffit parfois que tu aies une lumière différente à travers la vitre, que la caméra bouge un tout petit peu, change d'axe et que tu aperçoives une branche d'arbre. On va dire que tu es dans un intérieur bureau [...], il suffit juste que tu aies aperçu une branche dans le coin de la fenêtre pour te dire "ah, il y a peut-être un parc, en tout cas il y a un arbre à côté, donc je peux mettre des oiseaux ". [...] Tu te fais tout ton petit truc dans ta tête, tu te fais *ta propre histoire* ! »¹⁷²

3.2.1.2. L'ambiance sonore cinématographique, à la frontière du visible et de l'acousmatique

Avant d'envisager l'exemple d'une situation d'écoute d'un son d'ambiance confronté à une image particulière et de considérer les intentions pouvant émerger d'une telle mise en relation (3.2.1.3), il nous faut rappeler que l'ambiance sonore cinématographique – qui résulte de « la circulation de bruits passagers et

¹⁷¹ Valérie Meffre exprime d'ailleurs ce penchant à toujours se focaliser sur ce qui ne « *match* pas », quand elle déclare : « dans le son, il y a toujours quelque chose qui vous gêne » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé le 06.07.15 à Paris).

¹⁷² Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Louis Bart le 17.03.12.

contingents dont les sources sont le plus souvent invisibles » (Bonamy, 2011, § 2) – entretient un rapport particulier avec l’image, dans la mesure où ne parvenant à pleinement s’instaurer dans le champ, ni dans le hors-champ, elle ouvre une véritable brèche entre le visible et l’acousmatique. En effet, bien qu’elle soit généralement le fruit d’une superposition complexe de sources ponctuelles (nous y reviendrons au 3.3.2.1 avec la notion de « logique de couches »), ce qui la caractérise tient davantage de l’espace sonore qu’elle est capable d’habiter, d’illustrer et de circonscrire, que de son origine multi-ponctuelle. Présentant ainsi la particularité de ne point soulever les obsédantes questions de sa localisation et de sa visualisation¹⁷³, l’un des rôles majeurs de l’ambiance au cinéma consiste à immerger le spectateur dans l’image tout en suggérant l’espace qu’il n’est pas à même de voir de ses propres yeux : elle participe à l’assise du cadre ainsi qu’à son expansion.

L’explication d’un tel phénomène relève de plusieurs aspects. Tout d’abord, l’ambiance cinématographique, en tant que « fond sonore », fait habituellement l’objet d’un caractère davantage ubiquitaire que les autres matières « au sens très littéral qu’elle vient de partout et nulle part à la fois » (Augoyard et Torgue, 1995 p. 142). Elle est le théâtre de la délocalisation des émissions sonores en ce qu’elle met généralement en scène des sons réverbérés¹⁷⁴ et dont « l’aggravement par absorption différentielle des aigus » (*ibid.*) rend toute tentative de localisation délicate. Par conséquent, si la matière ambiante se définit comme intrinsèquement ubiquitaire, elle n’a pas pour vocation de produire d’« effet d’ubiquité » : « pour qu’il y ait ubiquité, il faut encore que le son interroge quant à sa provenance et qu’il tienne en échec, au moins quelques instants, celui qu’il interroge » (*ibid.*). De plus, le propre du statut d’une ambiance sonore au cinéma est de ne pas marquer de relation causale temporelle avec des événements présents dans l’image. En d’autres termes, cela signifie que dans la dialectique qui s’instaure entre une ambiance et les images avec lesquelles on l’associe, les liens de contiguïté qui les relient ne peuvent

¹⁷³ Comme Robert Bonamy, nous faisons ici explicitement référence à la définition de l’ambiance proposée par Michel Chion et que nous introduisons au 1.1.2.2, à savoir : « on appellera son ambiant le son d’ambiance englobante qui enveloppe une scène, son espace, sans qu’il ne soulève la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source » (1990, p. 67).

¹⁷⁴ « D’une manière générale, plus le son est réverbéré et plus il est expressif du lieu qui le contient. Plus il est “sec” et plus il est susceptible de renvoyer aux limites matérielles de sa source » (Chion, 1990, p. 70).

conduire à l'effet perceptif quasi mécanique de la synchrèse¹⁷⁵ (Adjiman, Denizart, 2017). À l'inverse, par exemple, des effets ou des bruitages qui – en tant qu'événements sonores brefs, émergents et « dont la vision peut être localisée » (Chion, 1990, p. 75) –, tendent spontanément et irrésistiblement à établir un rapport très étroit avec tout phénomène visuel ponctuel qui se manifesterait de manière concomitante, et cela, indépendamment de toute logique rationnelle (*ibid.*). Le cas échéant, si un son aux propriétés saillantes ne parvient pas à trouver d'ancrage à l'intérieur de l'image, celui-ci sera alors pensé hors-champ, mais la volonté d'en comprendre l'origine augmentera d'autant plus qu'il sera « l'indice d'un événement invisible ou méconnu, une figure résultante, le prolongement d'un acte inaccessible » (Deshays, 2010, p. 30). Et c'est là où l'ambiance cinématographique se distingue des autres matières de l'expression sonore, car les effets, les bruitages, ou même la voix, quand ils s'expriment dans le hors-champ, sont certes ubiquitaires – dans la mesure où le spectateur est privé de la visualisation de leur source –, mais produisent généralement un effet d'ubiquité, c'est-à-dire qu'ils interrogent quant à leur provenance : s'ils ne sont pas repérables, nous savons qu'ils sont situables quelque part (« dans l'un des espaces qui a été montré ou, pour le moins, suggéré par l'action ou les images antécédentes » (Augoyard et Torgue, 1995, p. 157).

3.2.1.3. Que peut-on entendre dans une ambiance confrontée à une image ?

Si, comme nous venons de le voir, l'ambiance sonore cinématographique tend à préserver le spectateur du profond désir de combler les mystères de son origine acoustique ainsi que de sa visualisation, ce qu'il faut par conséquent maintenant nous demander, c'est à partir de quels critères le monteur peut baser son écoute lorsque celui-ci s'évertue à déterminer en quoi il existe une correspondance entre l'environnement représenté à l'écran et un son d'ambiance dont les sources seront « le plus souvent invisibles » ? Quelles intentions est-il susceptible de mobiliser ? Quels signes va-t-il extraire de la matière sonore ?

¹⁷⁵ Mot forgé par Michel Chion en combinant "synchronisme" et "synthèse", 1990, p. 55.

Pour ce faire, appuyons-nous dans un premier temps sur l'image ci-dessous :



Figure 3.1 : Paysage urbain (www.shutterstock.com/pic-643580569.html)

On y découvre une voie urbaine sur laquelle sont engagés différents types de véhicules avec, au premier plan, un passage piéton et un feu de signalisation ainsi que deux rangées d'immeubles de type parisien de part et d'autre du cadre. Imaginons que cette image soit extraite d'une séquence avec laquelle un monteur son ait décidé d'initier son travail. Celui-ci va alors se lancer à la recherche d'un certain nombre d'ambiances de ville en questionnant ses bases de données sonores.

Imaginons maintenant que parmi les résultats qui émergent de sa démarche, notre monteur soit amené à écouter un son proche de celui que nous décrivions au 3.1.3.2, à savoir un fond de circulation duquel se détache plus ponctuellement des passages de véhicules, quelques coups de klaxons et éclats de voix, des bruits de pas ainsi qu'une sirène au loin. Si une telle ambiance ainsi que les éléments qui la composent peuvent sembler globalement cohérents avec le décor visuellement dépeint (du moins pour un individu possédant une expérience des paysages urbains), subsistent néanmoins de nombreuses questions afin d'établir si image et son parviendront à parfaitement s'accorder, lesquelles pourront être mobilisées plus ou moins simultanément, au fur et à mesure que se révèle la matière sonore.

Tout d'abord, la densité ainsi que la rapidité du trafic automobile capturé par l'ambiance peuvent-elles correspondre au type d'artère routière représentée à l'image, à la quantité de véhicules visualisés ainsi qu'à la vitesse généralement adoptée en centre-ville ? De plus, la diversité des véhicules présents dans l'image (voitures, scooter, utilitaires, bus, camions) trouve-t-elle sa réciproque dans le son ?

Ensuite, les éclats de voix et les bruits de pas que laisse entendre l'ambiance possèdent-ils une réalité dans le cadre ? Les quelques passants présents sur chacun des trottoirs sont-ils suffisamment proches pour que leurs manifestations ne soient pas masquées par le trafic ? Car au-delà de la « conformité » ou de la « compatibilité » des composantes de l'ambiance avec les sources sonores suggérées par l'image, d'autres signes ou correspondances peuvent également être testés, comme ici l'adéquation entre le plan visuel et le plan sonore (dont l'étagement permet de creuser l'image coplanaire, Bailblé, 1998, p. 234) ou plus précisément entre le point de vue et le point d'écoute. De même que le monteur pourra également se demander si les réflexions provoquées par les sons les plus saillants (comme les klaxons) et les indications qu'elles confèrent quant à la topologie de la ville écoutée peuvent convenir aux propriétés de l'espace visualisé.

Enfin, concernant la sirène au loin, à quel type de véhicule d'urgence se rapporte-t-elle, et surtout à quel pays ? En effet, si une telle sonorité n'est en rien contradictoire avec le paysage urbain représenté, les sirènes de police belges ou italiennes, par exemple, ne sont pas tout à fait les mêmes que celles que l'on peut entendre en France. Or, l'architecture des immeubles et plus particulièrement encore le logo de la « RATP » à l'arrière du bus suffisent à faire comprendre que la ville ici figurée est bien Paris.

Ainsi, nous venons d'énumérer quelques-unes des formes concrètes que peuvent revêtir les intentions d'écoute mobilisées par le monteur son lorsque celui-ci confronte image et ambiance afin de mettre à l'épreuve leur correspondance. À noter que dans le cas d'une séquence animée, c'est la correspondance avec chaque image qui peut ainsi être testée alors que le cadre évolue consécutivement au mouvement de la caméra ou à travers le montage d'une succession de plans (Adjiman, Denizart, 2017). Si parmi les intentionnalités précédemment recensées, certaines sont spécifiques aux questions que soulèvent les paysages urbains,

d'autres peuvent s'appliquer à différents décors, lesquels véhiculeront également leurs propres critères de cohérence particuliers. Par exemple, appuyons-nous cette fois-ci sur une image (cf. figure. 3.2) mettant en scène une forêt ensoleillée avec, au premier plan, de l'herbe tapissant un sol jonché de sapins et de fougères ainsi qu'un arbre esseulé ; au deuxième plan, une importante concentration d'épicéas et enfin, au dernier plan, une ligne de fuite pointant vers le hors-champ.



Figure 3.2 : Forêt d'épicéas ensoleillée (www.shutterstock.com/pic-171583115.html)

Imaginons une nouvelle fois que cette image soit extraite d'une séquence et que parmi les différentes ambiances consécutivement parcourues, le monteur s'arrête sur un fond d'air duquel émerge sporadiquement le sifflement du vent s'engouffrant dans les arbres, quelques bruissements, des chants d'oiseaux et le bourdonnement d'insectes. Quelles intentions peuvent surgir de cette nouvelle situation ?

Dans un premier temps, la présence de sapins et d'épicéas laisse à penser que l'environnement représenté à l'écran se situe en région montagneuse, ce qui invite par conséquent à interroger la « géographicité » de l'ambiance : y a-t-il certains indices présents dans la matière qui – de la même manière qu'une sirène de police peut être représentative d'un pays particulier – permettraient de qualifier la forêt écoutée de boréale, de tempérée, de méditerranéenne, de tropicale ou d'équatoriale ? Dans cette perspective, le monteur peut donc se demander si le vent

qu'il entend est froid ou chaud. Sec ou humide. Léger ou tempétueux¹⁷⁶. De même, celui-ci peut également questionner le type d'oiseaux et d'insectes présents dans l'enregistrement, en ce qu'ils sont symptomatiques de la nature du climat et du sol de leur habitat (ou biotope). De plus, l'absence de neige, la couleur de la flore et l'ensoleillement semblent indiquer que la prise de vue a été réalisée au printemps ou en été, en milieu de journée. Avec de telles informations en tête, ce n'est donc plus seulement la « géographicité » de l'ambiance qu'il s'agit d'apprécier, mais aussi la « période » à laquelle elle renvoie. En effet, on sait que les premiers chants d'oiseaux apparaissent avec le printemps, alors qu'ils commencent à s'estomper dès le mois de juillet ; de même qu'à l'échelle d'une journée de vingt-quatre heures, certains animaux sont actifs le jour et d'autres la nuit.

3.2.2. Interactions son-son

S'il est certain que l'image, dont nous venons d'analyser les effets, représente un paramètre important, voire prédominant, de la situation qui enveloppe le monteur son¹⁷⁷, les autres matières de l'expression filmique sont non moins susceptibles de se révéler pertinentes. En effet, lorsque le monteur parcourt des sons dans la perspective de choisir ceux qui lui paraissent le plus adaptés à telle ou telle séquence, celui-ci tente non seulement de déterminer en quoi il subsiste une correspondance entre l'espace visualisé et les sons écoutés, mais interroge également l'aptitude de l'objet sonore considéré à se mélanger avec le reste de la bande-son, en particulier le son direct (3.2.2.1) et la musique (3.2.2.2) qui, comme nous allons le voir, y occupent une place déterminante. C'est pourquoi, après avoir abordé la question de l'interaction image-son, nous nous intéresserons à présent à l'action qu'exercent sur le système de pertinences du monteur, les relations syntagmatiques qu'entretiennent entre-elles les matières de l'expression sonore (ou « **interactions son-son** »).

¹⁷⁶ indication particulière que la version animée de l'image, ainsi que la dynamique des mouvements esquissés par la végétation inciteront davantage encore à sonder, sans pour autant exiger par la suite une synchronisation absolue.

¹⁷⁷ On parle d'ailleurs souvent pour qualifier les métiers de la postproduction son de « son    l'image ».

3.2.2.1 Le prisme du son direct

En premier lieu, il convient de rappeler que les images à partir desquelles travaille le monteur de fiction sont en réalité rarement muettes (comme c'est le cas dans le secteur de l'animation). En effet, nous avons vu dans les précédents chapitres que les plans ainsi que les séquences agencés dans la copie de travail s'accompagnaient *a minima* des « sons directs » enregistrés sur le plateau.

Or, bien que les habitudes de travail propres à la Nouvelle Vague aient depuis cédé le terrain à de nouvelles stratégies énonciatives où – en dépit de la nostalgie de certains réalisateurs (cf. 2.3.3) – la bande-son n'est plus essentiellement constituée des sons issus du tournage, les directs (aujourd'hui très polarisés par la voix des acteurs) continuent néanmoins d'occuper une place déterminante au sein de la bande sonore. Tout d'abord, parce que les dialogues restent une ressource privilégiée lorsqu'il s'agit d'accompagner le spectateur dans ses processus inférentiels. Comme nous l'introduisons au 2.2.2, Alain Boillat parle d'ailleurs d'« inférences directes » lorsque celles-ci « s'effectuent à partir d'un informant [...] qui, aisément identifiable, suffit à fixer l'information pertinente » :

« Il en va ainsi des passages à forte teneur informative qui ont pour fonction manifeste de familiariser le spectateur avec les particularités de la diégèse [comme les] dialogues qui permettent de comprendre rapidement les rapports qu'entretiennent les personnages entre eux » (2001, pp. 126-127).

En outre, avec les difficultés qu'éprouvent parfois nos comédiens et techniciens à réinvestir le savoir-faire hérité de plusieurs décennies de cinéma direct dans l'exercice délicat qu'est la post-synchronisation (et dans lequel nous excellons beaucoup moins que nos voisins d'outre-Atlantique qui l'ont rapidement converti en un véritable passage obligatoire¹⁷⁸), le son du tournage s'est également mué en une forme de garant de la qualité, voire de la « véracité » des prestations actoriales :

¹⁷⁸ « C'est très difficile de remplacer. Est-ce que c'est une question d'habitude, de technique, de bonne volonté des comédiens qui viennent refaire des bouts de phrases ? Ils ne s'en sortent pas bien en général. On fait des séances de post-synchro pour rattraper des défauts techniques, ou pour changer le jeu qui n'est pas complètement satisfaisant, et la plupart du temps, on jette la post-synchro pour remettre le direct. Ça veut bien dire quelque chose ! Alors qu'aux États-Unis je pense que c'est un peu l'inverse, c'est-à-dire qu'ils font énormément de choses en post-synchro et ils sont très bons » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris).

« La parole constitue l'ossature du film, sa colonne vertébrale, sa structure narrative. [...] Autour de ça, on peut essayer de faire passer des messages sonores, mais le respect du direct c'est primordial, pour avoir la vie, pour avoir le *vrai* jeu du comédien, etc. D'autant plus qu'en France, la post-synchronisation ne se passe, en général, pas très bien. »¹⁷⁹

Ainsi, l'importance des directs ajoutée à leur position liminaire au sein de la chaîne de réalisation audio ont pour conséquence d'imposer au monteur un cadre à géométrie variable concourant, conjointement avec les décors visualisés, à déterminer « ce qui va pouvoir ou non exister »¹⁸⁰ :

« Avec un direct propre (i.e. principalement constitué des dialogues du film), tu vas pouvoir raconter des choses différentes [de la réalité du tournage] et prendre plus de liberté, avoir une plus grande marge de manœuvre qu'avec un direct très chargé (i.e. où les voix s'entremêlent avec d'autres sons ambiants amenés à rester) qui va du coup énormément influencer tes choix. »¹⁸¹

On comprend en effet que l'action du monteur son, la liberté dont il dispose ainsi que les contraintes qui pèsent corrélativement sur lui, ne sont pas tout à fait les mêmes, selon qu'il ait à charge de recréer de toute pièce un univers acoustique presque totalement absent du son direct ou qu'il lui faille « raccorder » avec les manifestations sonores du lieu de tournage dont le perchman et le chef opérateur du son ne se seraient affranchis (par choix ou par contrainte¹⁸²), autrement dit choisir des sons se rapprochant des éléments de décor déjà présents – par effet de diaphonie – dans l'enregistrement des voix des comédiens. C'est d'ailleurs pourquoi, « le degré d'intervention du monteur parole est aujourd'hui au moins aussi important que les conditions de prise de son sur le plateau »¹⁸³, dans la mesure où en plus d'œuvrer à la continuité dialoguée, celui-ci dispose d'outils de nettoyage incroyablement performants¹⁸⁴ lui permettant d'intervenir en profondeur sur les directs, c'est-à-dire par exemple de rejeter au loin tout éventuel bruit de fond, de gommer presque n'importe quel son jugé gênant (que ce soit un événement périphérique, un bruit de bouche ou un son parasite), etc. Du reste, l'étendue des

¹⁷⁹ Extraits des entretiens compréhensifs réalisés avec Jean-Pierre Halbwachs et Jean Goudier, respectivement les 07.04.12 et 08.07.15 à Paris.

¹⁸⁰ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

¹⁸¹ Extrait des entretiens compréhensifs réalisés avec Cyprien Vidal et Damien Guillaume, respectivement le 05.05.15 et 07.01.16 à Marseille et par téléphone.

¹⁸² « La pollution sonore n'est pas forcément une contrainte en soi ; elle le devient lorsqu'elle fait obstacle au sens du film ou lorsqu'elle révèle le procédé de fabrication » (Balibar, 2015, p. 182).

¹⁸³ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

¹⁸⁴ On pense notamment au célèbre logiciel de restauration audio *Izotope RX* déjà évoqué au 2.3.3.

possibilités est si vertigineuse, qu'il s'avère parfois difficile de ne pas sombrer dans l'écueil du « surnettoyage » (pour reprendre l'expression de certains monteurs), soit d'en arriver à cette situation où la matière phonique se retrouve délestée plus que de raison, ce qui peut aller jusqu'à destabiliser le monteur responsable des ambiances et des effets, en particulier quand celui-ci décide de prendre appui sur le direct, qu'il travaille parallèlement au monteur parole (quelquefois lui aussi emporté par la volonté de justifier son activité ou trop enthousiasmé par l'efficacité de ses outils) et que ces derniers éprouvent des difficultés à communiquer :

« Il m'est arrivé de travailler sur une copie de travail, de trouver le direct absolument remarquable et donc de concevoir le montage son en fonction [...], et puis je me suis aperçu quinze jours après lors du mixage que le monteur parole avait tout *surnettoyé*, ce qui fait que mon montage était complètement dénudé et que plus rien ne s'accrochait [...]. Je fais aussi beaucoup de montages parole et on a souvent tendance à s'attacher à des détails parce qu'on a vraiment le nez dedans et qu'on avance seconde par seconde dans le film, mais il ne faut pas perdre de vue qu'un film est vu à vitesse nominale et d'une traite. [...] Le fait de surnettoyer les directs enlève beaucoup, beaucoup de vie et possiblement de l'émotion. [...] On ne peut pas prendre la décision de surnettoyer les directs sans en parler ni au mixeur, ni au monteur son [...]. Les monteurs ambiances/effets sont du coup très très suspicieux vis-à-vis des monteurs parole. Il faut respecter le direct, car *c'est une base à partir de laquelle on est nombreux à travailler !* »¹⁸⁵

Dès lors, selon la « densité » du direct, le monteur son mobilise différentes intentions d'écoute qui concourent, chacune d'entre-elles, à évaluer la capacité des sons extraits de ses sonothèques à se marier avec ceux issus du tournage ; ceci afin de veiller à l'extrême cohérence de la bande-son (autrement dit de faire en sorte que son montage soit notamment spectralement équilibré, le plus transparent possible et qu'à aucun moment le spectateur puisse avoir l'impression d'être confronté à une superposition d'objets sonores trop hétérogènes voire disparates¹⁸⁶). Dans cette perspective, le monteur extrait alors de la matière ainsi examinée différentes qualités d'ordre technique, inhérentes aux circonstances de son enregistrement, à savoir : son spectre fréquentiel, les propriétés acoustiques du milieu dans lequel l'objet sonore s'est manifesté, sa dynamique ou enfin le rapport entre champ direct et champ réverbéré. Autant d'éléments qui participent de cette impression que l'on appelle communément la « couleur du son ».

¹⁸⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone).

¹⁸⁶ « J'essaie de faire en sorte que le montage son ne s'entende pas » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris).

À titre d'exemple, imaginons de manière analogue à la première situation dépeinte au 3.2.1.3, qu'un monteur son ait décidé d'initier son travail à partir d'une séquence qui prendrait place en centre-ville. Cependant, imaginons cette fois que cette séquence (dont l'image de la figure 3.3 serait extraite) mette en scène un jeune couple et qu'elle s'accompagne de l'enregistrement sonore synchrone (représenté par la forme d'onde ci-dessous) des deux protagonistes en train de converser.



Figure 3.3 : Couple bavard (www.shutterstock.com/pic-393980554.html)

Envisageons maintenant deux cas diamétralement opposés, mais parfaitement plausibles, entre lesquels subsiste toute une série de conjonctures intermédiaires. Supposons tout d'abord que le jour de la prise de vue, l'environnement sonore qu'ont traversé les comédiens soit particulièrement expressif, de telle sorte que les dispositions du preneur de son ainsi que les traitements *a posteriori* du monteur parole n'aient pas conduit à détacher complètement les voix du fond ambiant. Imaginons par conséquent que les dialogues que fait entendre l'enregistrement audio s'entremêlent avec certains éléments d'activité urbaine, trafic, passants, etc. Parallèlement aux intentions d'écoute suscitées par la mise en relation de l'image avec les sons parcourus par le monteur afin d'habiller une séquence audiovisuelle

comme celle que nous venons de décrire, celui-ci va également interroger la « compatibilité » de la matière auscultée avec les sons enregistrés de manière synchrone pendant le tournage, c'est-à-dire jauger l'aptitude des sons écoutés à se confondre avec le direct, tout en le complétant et l'enrichissant de manière pertinente. Une intentionnalité que l'on peut détailler avec les questions suivantes :

- Le son examiné permet-il d'illustrer certaines des sources sonores suggérées par l'image qui seraient absentes du direct ou de préciser celles déjà présentes ?
- Parvient-il à « lisser » ou à uniformiser d'éventuelles aspérités fréquentielles, à masquer les traces du montage parole et à combler les trous de texte qui n'auraient pu l'être auparavant (dans le cadre de la matière ambiante on parle alors d'« ambiance fonctionnelle », cf. 1.1.2.2) ?
- Ses propriétés acoustiques sont-elles cohérentes avec celles des sons du tournage, de telle sorte que leurs similitudes puissent concourir à l'illusion que tous proviennent d'un même espace ?

En outre, le rapport entre champ direct et champ réverbéré dans lequel s'insèrent les voix des acteurs peut également servir de référence au monteur son : « toute esthétique de plan sonore aura comme point de repère le son direct ». C'est-à-dire qu'un monteur comme Selim Azzazi interrogera toujours le degré de présence de la matière qu'il écoute. En privilégiant ainsi des sons plus réverbérés que les voix du direct, il participe à recréer l'état attentionnel de toute écoute naturelle binaurale et invite par la même occasion le public à se concentrer sur l'élément narratif de première importance que constituent les dialogues : « dans le cinéma classique, tout est fait implicitement pour favoriser la voix et le texte qu'elle porte, et pour l'offrir au spectateur sur un plateau » (Chion, 1993, p. 19). Dans la même logique, afin d'« habiller » l'enceinte centrale (nous reviendrons plus en détail au 3.3.2.2 sur les caractéristiques du dispositif de diffusion multicanal utilisé au cinéma) au travers de laquelle les dialogues sont traditionnellement diffusés, le monteur son favorisera le plus souvent des ambiances peu chargées en médium (ce qui implique la mobilisation d'une intention d'écoute corrélative lorsque celui-ci ausculte des sons), lesquelles permettront de ne pas masquer les voix (dont le pic d'intelligibilité se situe autour de 1 kHz, soit dans la zone médiane du spectre auditif).

Considérons maintenant un deuxième cas de figure où, à l'opposé du premier, les conditions de tournage, les dispositions du preneur de son et l'intervention du monteur parole auraient conduit à isoler presque totalement les voix du couple du reste de leur environnement. Dans ce contexte où les directs sont davantage « épurés », c'est finalement moins la « compatibilité » des sons écoutés avec les sons enregistrés qui va focaliser l'attention du monteur son, que leur capacité à emplir spectralement et spatialement l'espace inoccupé par les dialogues (« quand il n'y a pas de bas dans le direct, il faut trouver des ambiances qui en contiennent »¹⁸⁷) même si certaines questions en lien avec la cohérence acoustique ainsi que l'échelle de présence évoquées plus tôt demeurent, bien évidemment. Cette situation atteint d'ailleurs son paroxysme pour les séquences dont les prestations des acteurs doivent être réenregistrées *a posteriori* (pour des raisons techniques ou en lien avec la qualité du jeu des comédiens). En effet, quand un enregistrement vocal réalisé dans des conditions studio, c'est-à-dire vierge de toute autre manifestation acoustique, se substitue au direct, le monteur son se retrouve alors dans une configuration où les voix sont cette fois-ci *parfaitement* isolées du fond ambiant (qui, dans une salle d'enregistrement, ne dépasse pas les 20 décibels) et où sa priorité absolue consiste par conséquent à recréer la « densité » à laquelle contribuent les sons directs, afin de veiller à la bonne intégration de la post-synchro ainsi qu'à la cohérence et l'homogénéité globale de la bande-son :

« Si vous abordez une séquence qui est censée être entièrement postsynchronisée et que vous êtes sur des éléments généraux d'ambiance très légers, quelques effets et un centre assez léger, on aura du mal à intégrer la synchro, car elle ne sera pas posée sur un centre assez plein comme l'est souvent le direct, c'est-à-dire imparfait. On a tendance à mettre des jolis sons, [...], mais quand on est sur des scènes où la voix a été réenregistrée, c'est bien aussi d'avoir en réserve des choses qui sont un peu plus massives, un peu plus denses, pour pouvoir poser les bruitages et les post-synchro dessus. Sur le film [96 heures] de Frédéric Schoendoerffer qui était majoritairement tourné dans des automobiles, on a milité le mixeur, François-Joseph Hors et moi-même, auprès du réalisateur, on l'a poussé à accepter l'idée de postsynchroniser beaucoup de scènes en argumentant qu'on ne pouvait pas imposer à un spectateur une heure quarante de vrombissements de voitures avec un rapport signal sur bruit très faible et un direct très pollué. On ne peut pas rendre le film inconfortable et incompréhensible, donc il a accepté cette idée-là et postsynchronisé 50% du film. [...] Alors après, il a fallu effectivement mettre tout en place, remonter des centres relativement raccords avec le direct, parce que dans plein de scènes on est passé du direct à la post-synchro. [...] Ensuite, il a fallu faire jouer toutes les voitures, ça représentait un petit peu de travail, mais on est là pour ça ! »¹⁸⁸

¹⁸⁷ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

¹⁸⁸ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

En clair, qu'il soit hautement concentré en sons environnementaux, allégé en matière ambiante ou carrément substitué par de la post-synchronisation, on voit ici comment le son direct – véritable épine dorsale à partir de laquelle la plupart des sons du film viendront s'accrocher ou tenter, le cas échéant, d'en reconstituer l'épaisseur – incarne lui aussi un « **prisme déformant** » à travers lequel la matière sonore auscultée par le monteur peut être perçue et interprétée.

3.2.2.2 La musique du film

Dans un cinéma actuel « qui paraît toujours en inflation de dialogues *ou* de musiques » (Deshays, 2010, p. 10, nous soulignons), le monteur son peut également être amené à interroger la faculté des sons qu'il écoute, à cohabiter avec ces dernières. Cependant, encore faut-il qu'il en dispose, car malheureusement, les musiques sont généralement livrées très tardivement, parfois quelques jours seulement avant le mixage (si ce n'est pendant, comme le déplorent de nombreux professionnels). Toutefois, il n'est pas rare non plus que le monteur ait l'opportunité de travailler avec des versions indicatives dites « témoins » ou encore un « *tracking* »¹⁸⁹ (« relevé de positions ») afin de bénéficier d'un « aperçu » de leur emplacement ainsi que de leur finalité en termes de « dramatisation » ou de modulation affective ; car, si les dialogues représentent un des vecteurs privilégiés d'inférences directes, la musique joue également un rôle déterminant lorsqu'il s'agit d'accompagner le spectateur dans ses productions de sens et d'affects.

En effet, comme nous le rappelle Michel Chion, elle permet tout d'abord d'assouplir les contraintes réalistes du cinéma parlant en « prolongeant l'émotion d'une phrase au-delà du moment forcément bref où celle-ci est prononcée, d'un regard au-delà du moment fugitif où il brille, d'un geste alors qu'il n'est déjà qu'un souvenir » (1995, pp. 192-193). De plus, la musique contribue à *fluidifier* l'espace-temps cinématographique – afin d'éviter les dispersions imposées par les ellipses ou les changements de décor –, mais aussi à le *structurer*, grâce aux pulsations rythmiques, au phénomène d'attente provoqué par les cadences harmoniques et mélodiques, en suggérant ce qui n'est pas donné à voir, ou bien en rappelant « la

¹⁸⁹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Loïc Prian le 21.03.12 à Paris.

continuité de l'espace de l'action, morcelée pour l'œil par le découpage visuel » (*ibid.*, p. 220). Enfin, « ce que la musique [qu'elle soit empathique ou anempathique¹⁹⁰] traduit le plus finement et richement, sans que rien ne puisse [*a priori*] la remplacer dans cet emploi, *c'est le flux changeant des émotions ressenties par un personnage* » (*ibid.* p. 225, nous soulignons). C'est d'ailleurs en raison de ce fort potentiel signifiant ainsi que de l'importante stabilisation et normalisation culturelles dont elle bénéficie avec la parole, que musique et dialogue sont plus largement encore mis en avant à la télévision où les conditions de réception du public se révèlent bien moins maîtrisées qu'au cinéma¹⁹¹ (et ce, malgré la popularisation des *home cinéma* qui, en tant qu'« introducteurs pragmatiques », permettent de réduire quelque peu les distances qui subsistent entre ces deux espaces de communication cf. 2.1.1.1) :

« J'ai l'impression qu'en téléfilm on va plus vers des sons qui signifient tout de suite quelque chose, qui parlent tout de suite ! [...] Par manque de temps et parce qu'il faut être efficace tout de suite... efficace dans le sens où l'on passe d'une séquence à une autre rapidement, il n'y a pas de temps mort, le son doit très vite parler à l'oreille du spectateur ! [Au cinéma] on a plus le temps de se poser sur une séquence, on peut mettre un plan large pour mettre justement un son qui ne va pas forcément dire quelque chose dans la première seconde, mais qui va pouvoir se développer ! La télévision, c'est l'efficacité immédiate ! Je le vois sur *Nos chers voisins*. [...] C'est d'ailleurs d'autant plus visible qu'il s'agit d'un format très court »¹⁹².

Pourtant, même si le dispositif cinématographique autorise bien des subtilités (notamment en termes d'écriture) dont quelques cinéastes parviennent à s'emparer, d'autres oublient par moments de « s'interroger [...] sur les conditions d'existence de la parole et [plus particulièrement] de l'inscription de la musique sur leurs images » (Deshays, 2010, p. 10). En effet, depuis les premières projections dans les salles du cinématographe, l'usage de la musique n'a cessé de démontrer en quoi elle était

¹⁹⁰ « Nous appelons effet empathique l'effet par lequel la musique adhère, ou semble directement adhérer, au sentiment dégagé par la scène, et en particulier au sentiment supposé être ressenti par certains personnages [...]. C'est l'exemple que l'on appelle couramment « redondant ». Dans bien des cas, cet effet de redondance fonctionne selon le principe de la valeur ajoutée. [...] Nous appelons d'autre part « anempathique » [...] l'effet non point de distanciation, mais d'émotion décuplée, par lequel la musique, lors d'une scène particulièrement éprouvante (meurtre, torture, viol, etc.) affiche son indifférence en continuant son cours comme si de rien n'était » (Chion, 1995, pp. 228-229).

¹⁹¹ « Depuis que les télévisions sont devenues plates, le son est immonde, et surtout il faut considérer que la télévision est au milieu du salon avec trois enfants, un lave-vaisselle, et un niveau sonore qui n'est pas celui d'une salle de cinéma » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 08.07.15 par téléphone).

¹⁹² Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Meffre le 06.07.15 à Paris.

capable de concourir à faire vibrer le spectateur au rythme des séquences animées qu'elle accompagne, tant et si bien que de l'autre côté du miroir, celle-ci passe parfois du statut d'élément d'une stratégie énonciative désormais bien huilée à celui d'« écran rassurant » (pour reprendre une expression extraite de nos entretiens) dont certains réalisateurs n'hésitent pas à abuser quand il est question de retrouver confiance en un film dont l'opinion aurait été ébranlée par les vicissitudes du temps de sa conception : « on dit couramment que la musique "sert" au film, qu'elle est utilisée comme dépannage, rustine, liant, assaisonnement, cache-misère et bouche-trou » (Chion, 1995, p. 191), ce que ne manquent pas de confirmer plusieurs monteurs son sur le terrain :

« Parfois, lorsque la musique arrive, on est dans un état de stress terrible, parce que le réalisateur n'a pas confiance en son film et que, du coup, il a voulu mettre de la musique partout... quand c'est pas le musicien qui a poussé à la roue pour avoir des droits plus importants. »

À l'instar du direct, le rôle attribué à la musique de film, l'égard dont elle bénéficie ainsi que sa propension à envahir la bande-son ont donc pour corolaire d'infléchir le système de pertinence du monteur son lorsque celui-ci parcourt et choisit des sons. Plus précisément, les compositions qui accompagneront l'image (qu'elles soient originales¹⁹³ ou tirées d'une source préexistante) enjoignent le monteur à considérer ou à anticiper leurs emplacements, leurs propriétés ainsi que leurs finalités ; ceci afin d'établir si les sons qu'il écoute – tout comme certains de leurs signes constitutifs (ou qualités) sur lesquels ils va focaliser son attention – sont, pour une séquence déterminée, à même de soutenir la musique sans se révéler ostensiblement redondants avec ce que cette dernière « exprime »¹⁹⁴, voire de l'enrichir, sans pour autant lui faire de l'ombre, ou de fusionner avec elle : « flouter la frontière entre le montage son et la musique, c'est une chose à laquelle j'accorde beaucoup d'importance et qui m'amuse terriblement »¹⁹⁵.

¹⁹³ On parle de musique « originale » quand celle-ci a été spécialement réalisée pour le film.

¹⁹⁴ « Il y a des natures de son qui ne peuvent pas marcher avec certaines musiques, c'est évident, directement dans le choix du son ! [...] Il y a des choses qui ne passent pas sous la musique, quoiqu'on fasse, même si c'est dans la bonne tonalité, ça ne passe pas parce que la musique exprime la même chose, très souvent ! » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris).

¹⁹⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

Sur ce dernier point, précisons que si la plupart des monteurs son s'attachent à estomper les séparations qui subsistent entre ambiances/effets, voix et en l'occurrence musique, c'est toujours dans un souci de conférer de la cohérence à la bande-son ou, plus exactement ici, d'instaurer un « continuum » visant à compenser les sauts de perception du spectateur :

« Nous sautons constamment d'une écoute à l'autre, mais sans pouvoir faire de ces trois écoutes [musicale, causale ou anecdotique, linguistique] une seule. Ces trois domaines, non étanches, du discontinuum perceptif [...], le cinéma parlant les confronte en mettant sur un même support et en brassant, plus étroitement que n'ont jamais pu le faire le théâtre et le mélodrame, les trois éléments de parole, de musique et de bruit. » (*Ibid.*, p. 200)

Ainsi, l'ensemble des préoccupations que nous venons d'énumérer conduisent le monteur à mobiliser, au contact de la matière qu'il parcourt, un certain nombre d'intentions d'écoute que nous pouvons une nouvelle fois regrouper dans une petite batterie de questions :

- Les éventuelles composantes tonales, « trépidances » et fluctuations rythmiques qui pourraient émerger du son ausculté peuvent-elles respectivement s'accorder avec l'harmonie ainsi que la pulsation imposées par la musique (et incarner de la sorte ce que Michel Chion appelle, des « *dimensions pivots* »¹⁹⁶ communes aux différents sons) ?
- Le spectre fréquentiel occupé par le son considéré laisse-t-il suffisamment de place à la musique pour s'exprimer ?
- Les émotions véhiculées par la matière sonore analysée se rapprochent-elles de celles suscitées par la musique ? Sont-elles antagonistes, redondantes ou complémentaires ?

Soulignons toutefois, avant de poursuivre, qu'il est toujours assez délicat pour le monteur d'anticiper l'orientation définitive que prendra la bande-son vis-à-vis des musiques. Même quand celui-ci a préalablement reçu d'éventuelles indications, notamment lors du premier échange avec le réalisateur, il n'est pas inhabituel qu'à

¹⁹⁶ « Un film de science-fiction comme *Blade Runner*, [...] réalise [...] un continuum sonore, en tout cas entre "bruits" et "musique", en se servant de ce qu'on peut appeler une *dimension pivot* commune aux différents sons : en l'occurrence la hauteur, puisqu'un grondement grave d'une machine, perçu comme élément du décor sonore, peut être accordé sur la musique de Vangelis enregistrée au synthétiseur, ou, au contraire, subtilement désaccordé avec elle » (Chion, 1995, p. 202).

l'issue de la lecture globale qu'autorise l'étape de mixage, le metteur en scène décide que certaines séquences où la musique devait être très présente en soient finalement totalement dépourvues (ce qui requiert que le monteur son dispose de solutions alternatives afin de ponctuellement densifier son montage là où il avait initialement prévu de libérer de l'espace). À l'inverse, les quelques séquences qui devaient laisser la part belle aux ambiances, aux effets et aux bruitages peuvent finalement devenir musicales, jusqu'à parfois recouvrir les autres *stems* (« ... les monteurs le savent très bien. Tu peux tout penser puis arriver au mixage et découvrir qu'une musique va être là. [...] Du coup, c'est tous tes plans qui tombent à l'eau ! »¹⁹⁷).

*

* *

¹⁹⁷ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

3.3. Les contraintes institutionnelles

Après avoir abordé l'influence qu'exercent sur le monteur son, lorsque celui-ci parcourt et choisit des sons, les différentes matières de l'expression filmique, il s'agira ici de poursuivre le mouvement précédemment amorcé qui consiste à faire progressivement interagir l'action du monteur avec la situation de travail dans laquelle il s'inscrit. À cet effet, nous continuerons d'élargir notre cadre d'observation afin d'y intégrer un nouveau type de contexte ébauché dans les deux précédents chapitres et qui devrait contribuer, conjointement aux éléments déjà mis en relief, à comprendre comment le monteur perçoit et interprète la matière sonore qu'il ausculte : nous faisons allusion ici aux « règles, aux contraintes, aux exclusions et aux procédures » (Gaudreault, 2008, p. 120) qui définissent l'institution qu'est devenu le cinéma et à l'intérieur de laquelle prennent naissance les œuvres dites cinématographiques.

3.3.1. Entre institution et contexte organisationnel

Comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi, les réalisations artistiques ou culturelles « ne poussent pas sur les arbres », elles sont fabriquées au sein de communautés organisées en fonction, c'est-à-dire des institutions caractérisées par les objets qu'elles produisent (tableaux, romans, œuvres musicales, pièces de théâtre, films, etc.) et dont les modes d'organisation incarnent une « réponse sociale » au besoin d'un type de production particulier (ou processus symbolique), lequel justifie en retour l'existence de la forme institutionnelle considérée (2007, p. 52- 53). Par conséquent, une institution de production d'œuvres se définit non seulement comme « une *organisation sociale* prête à fabriquer des objets selon un ensemble de possibilités » (*ibid.*, pp. 56-57, nous soulignons), mais en tant que forme organisationnelle, elle représente également pour les membres qu'elle fédère un « univers de signes et de sens » (Boutaud, 2001, § 1) ; car en s'imposant comme contexte de référence aux acteurs socioprofessionnels mobilisés, elle permet à ces derniers de comprendre ce qui se passe au cœur de leur environnement de travail.

C'est pourquoi, la notion d'institution – telle que la décrit Esquenazi – peut être rapprochée de ce que Alex Mucchielli (2005) ou Christian Le Moëne (2008a) appellent un « contexte organisationnel »¹⁹⁸, dans la mesure où tous décrivent un « dispositif de médiation » (2008b, § 9) généralement partagé à travers un processus d'acculturation particulier constitué de divers éléments aussi bien culturels que subculturels, à savoir : des normes, des rites, des règles, des conventions ou des habitudes de travail par l'intermédiaire desquels les membres d'une organisation parviennent à interpréter spontanément les phénomènes qui s'y déroulent quasiment de la même façon et à contextualiser leurs conduites (Mucchielli 2005, p. 138). Ainsi, l'institution incarne « un *pouvoir normatif* assujettissant mutuellement les individus à certaines pratiques » (Berrendonner cité par Gaudreault, 2008, p. 118, nous soulignons).

Comme a pu en rendre compte Le Moëne, la question des normes et de leurs incidences n'est pas nouvelle, il s'agit même d'« un classique de la sociologie et de l'anthropologie culturelle » (2013, § 1). Elle a en effet notamment été abordée par Michel Foucault (1975) à travers les sociétés de surveillance, par Pierre Legendre (1983) dans son analyse de l'émergence du capitalisme en tant que champ normatif et par Grégory Bateson (1988) dans le domaine des sciences de l'anthropologie de la communication. Toutefois, c'est plus récemment, sur la base d'un renouvellement des approches associées à l'ethnométhodologie et à l'interactionnisme symbolique, que cette question est revenue au cœur des préoccupations des sciences humaines et sociales et que se sont développées de nouvelles perspectives rejoignant les approches cognitives des logiques d'action individuelles et collectives ; en ceci qu'elles mettent en relief l'importance « des conventions, des accords, des valeurs, des règles et des normes en contexte d'actions et de décisions [ainsi que] des univers de référence qui caractérisent l'ensemble des actions situées » (Le Moëne, 2013, § 3). Tant est si bien qu'il paraît difficile aujourd'hui de questionner la signification de toute action, conduite ou plus généralement – comme nous l'avons vu au 2.3.1 à propos du recueil des intentions du réalisateur – de toute

¹⁹⁸ Dans son article intitulé « L'organisation imaginaire ? », Christian Le Moëne fait d'ailleurs état de la persistance de la terminologie « organisme » pour désigner certaines institutions (2008b, § 9).

communication, sans interroger le réseau normatif à travers lequel elles se révèlent constamment médiatisées.

Dans la suite de ce sous-chapitre, nous nous intéresserons par conséquent à la pression qu'exercent sur la perception et les choix du monteur son certaines des normes professionnelles relatives à la forme organisationnelle cinématographique dans laquelle celui-ci s'inscrit. De la même manière que la directive « peindre un retable » au milieu de XVe siècle (Baxandall, 1991, repris par Esquenazi, 2007) s'accompagnait d'exigences contractuelles précises (en termes de technique, de forme, de contenu, de temps, de collaborateurs, de signature, etc.), « habiller un film de fiction » au XXIe siècle implique un certain nombre de contraintes qui définissent un cadre dont l'institution cinématographique délimite les frontières et à l'intérieur duquel le monteur peut corrélativement exercer sa créativité (*ibid*, p. 56). Parmi les contraintes institutionnelles qui semblent particulièrement influencer l'écoute ainsi que le processus décisionnel de ce dernier, nous distinguerons tout d'abord, en nous appuyant sur les concepts ébauchés au 1.2.2.3, les procédures qui participent à l'élaboration d'un « modèle de l'activité artistique », c'est-à-dire qui concourent à une certaine « organisation du travail » (3.3.2), pour ensuite nous focaliser sur quelques exemples de « conventions sonores » ainsi que sur leur articulation avec le « modèle de l'œuvre » à réaliser pour lequel cette organisation se met au service (3.3.3). Enfin, nous envisagerons également comment se traduit la « souplesse » des règles qui caractérisent ces modèles dans les choix qu'effectue le monteur lors de leur mise en œuvre (3.3.4).

3.3.2. « Modèle de l'activité artistique »

« Le peintre doit travailler avec tel et tel assistant dont la charge est précisée, avec tel ou tel pigment (du bleu outremer s'il s'agit d'une riche commande), durant tel laps de temps, en tel lieu. De ce point de vue, réaliser une œuvre d'art ou de culture ne se différencie par d'autres tâches : la définition des besoins, le recrutement des compétences et une organisation spécifique sont nécessaires à toute activité un peu complexe. » (*ibid*. p. 58)

Ainsi, le bon fonctionnement de la chaîne de fabrication filmique, comme celui de n'importe quelle institution artistique ou culturelle, repose dans un premier temps sur l'adaptation de ses maillons à une organisation que, dans le cadre du cinéma,

nous décrivions au 1.1.4.4 comme extrêmement « divisionniste », mais qui n'en répond pas moins à certaines règles (bien au contraire). C'est d'ailleurs la maîtrise de ces conditions matérielles ainsi que du modèle de l'activité artistique qu'elles induisent qui caractérise en partie la compétence professionnelle des acteurs de la production (*ibid.* p. 62), soit leur capacité « à utiliser leur jugement, de même que les connaissances, les habiletés et les attitudes associées à leur profession [lesquelles imposent une formation et un entraînement¹⁹⁹] pour résoudre des problèmes complexes » (Brailovsky et al., 1998, p. 171).

Si, au sein de l'institution littéraire, « l'auteur d'un roman policier travaille avec des conditions de pagination, de chapitrage, de titre, etc., habituelles à l'édition policière qu'il doit maîtriser » (Esquenazi, 2007, p. 62), il en va de même pour le monteur de fiction qui compose en permanence avec une constellation de contraintes pratiques. En effet, depuis sa cabine de montage, celui-ci dispose en moyenne de huit semaines pour habiller le film sur lequel il travaille à partir d'une vaste palette de sonorités qu'il doit structurer en *STEM*, tout en sachant que le caractère intrinsèquement collectif d'une œuvre cinématographique ainsi que sa position charnière dans la chaîne de fabrication l'enjoignent parallèlement, non seulement à s'adapter au travail effectué avant lui (orientation des directs, intentions sonores émises au montage image, etc.), mais aussi à anticiper les besoins des collaborateurs qui interviendront par la suite. Dès lors, on comprend que les normes professionnelles liées à la réalisation pratique de l'œuvre agissent à de nombreux niveaux et que lorsque nous abordions précédemment l'étape de compréhension filmique ou les effets des images, des directs et de la musique sur la perception des sons, il était déjà question d'une certaine organisation des tâches. Ce phénomène tient au fait qu'il existe tout un « système de relations » (Mucchielli, 2005, p. 164) entre les éléments qui définissent la situation pour un individu. Ainsi, le direct, par exemple, s'impose à la fois comme objet matériel accompagnant l'image, mais celui-ci fait également appel à des habitudes de travail (autrement dit des normes en lien, nous l'avons vu, avec les modalités d'intervention de l'équipe son

¹⁹⁹ Cet « entraînement » – nous pourrions aussi dire ce processus d'« acculturation » aux normes partagées par l'institution cinématographique – est aujourd'hui majoritairement assumé par les formations audiovisuelles ainsi que les stages en entreprise qui ont remplacé le compagnonnage.

sur la matière issue du tournage, la structuration même de la bande-son ou sa répartition dans l'espace) et par extension à l'institution qui les « réifie ».

Toutefois, il existe certaines contraintes organisationnelles d'ordre technique que nous n'avons pas encore eu l'occasion de traiter ou d'approfondir et qui semblent – comme nous l'introduisons un peu plus tôt – particulièrement influencer l'écoute du monteur lors de la sélection des sons. Nous voulons parler de la « logique de couches » (3.3.2.1) ainsi que du « rapport à l'espace de diffusion » (3.3.2.2).

3.3.2.1 La « logique de couches »

Comme nous avons pu en rendre compte, le monteur son appartient à une vaste « fabrique filmique » (Feigelson, 2001) faisant peser sur lui un certain nombre d'injonctions, dont une en particulier l'invite à aborder la matière sonore à travers une logique de « couches », soit à discriminer – ou, dans le jargon professionnel, à « ventiler » – chaque élément constitutif d'un phénomène sonore qu'il souhaiterait reconstituer en autant de pistes séparées de son logiciel de montage. Que ce soit pour laisser la possibilité d'intervenir de manière individuelle sur chaque composante, de les disposer différemment dans l'espace multicanal ou finalement de ne pas en retenir certaines pendant le mixage, le monteur est donc amené à rassembler et à privilégier (dans la mesure des ressources dont il dispose) des enregistrements audio mettant chacun en scène un (ou quelques-uns, dès lors qu'ils ne s'expriment pas simultanément) des éléments caractéristiques du phénomène sonore dont il est question – à la manière d'un « palimpseste » (Said, 2002) – de *reconstruire* l'épaisseur par stratification de couches :

« Au mixage par exemple, une ambiance constituée par différents sons comme des rafales de vent, les sifflements du vent qui s'engouffrent sous la porte, le claquement irrégulier d'une fenêtre mal fermée, la pluie battante sur les vitres et le tonnerre qui gronde, sera ajustée en fonction des événements vus ou non vus à l'image et le réalisateur voudra [...] pouvoir favoriser tel son à tel moment et en rehausser un autre un instant après. Cela conduit à séparer tous ces sons au moment du montage son et donc de pouvoir en disposer indépendamment les uns des autres. Une ambiance [...] n'est donc pas enregistrée telle quelle avec tous les sons déjà mélangés, mais est bien souvent constituée de différentes couches de sons d'ambiance, autonomes et exploitables individuellement les uns des autres. » (Adjiman, 2015, p. 52)

C'est d'ailleurs pour cela qu'il faut distinguer les ambiances cinématographiques – que l'on pourrait qualifier de « complexes », dans le sens où elles s'avèrent le plus

souvent reconstituées par un assemblage de plusieurs sons – des ambiances « composites » aux éléments constitutifs imbriqués dès la prise de son.

Ainsi, quand nous prenions pour exemple au 3.2.1.3, un monteur son qui aurait décidé d'initier son travail à partir d'une séquence symbolisée par la figure 3.1, puis de se lancer à la recherche de différentes ambiances de ville, nous pouvons maintenant préciser que les ambiances que ce dernier serait probablement allé quérir relèvent davantage de divers fragments épars dont l'association aurait permis la construction d'une ambiance complexe (tout en garantissant la possibilité d'intervenir par la suite de manière totalement indépendante sur chacun des fragments²⁰⁰) que d'un paysage composite, prêt à l'emploi, semblable à celui que nous décrivions au 3.1.3.2 et sur lequel nous nous sommes subséquemment appuyés. C'est-à-dire qu'afin de reconstituer une ambiance, par exemple de ville, le monteur va généralement chercher d'une part, une rumeur ou un fond de circulation, puis des éléments de trafic plus ponctuels (klaxons, sirène, etc.) pour ensuite les superposer et les répartir dans l'espace. En outre, il aura également tendance à se préoccuper en premier lieu des éléments les plus lointains, en terme de valeur de plan, ou les plus neutres (comme les fonds d'air), puis à focaliser petit à petit son attention sur les plus proches ou les plus « signifiants » :

« Je travaille aussi sur la profondeur de champ. J'ai un premier plan, un second plan et éventuellement un troisième plan. Après, toutes les séquences ne s'y prêtent pas et quand on est dans un appartement, on ne peut pas fonctionner sur quinze plans sonores. Il va y avoir un intérieur, un extérieur, mais il peut y avoir une cuisine qui serait un intérieur un peu distancié. C'est pour ça que j'adopte une méthode de boulot somme toute assez "bête", c'est-à-dire que je commence par poser mes fonds, l'environnement très neutre qui fait mon air et l'espace du lieu, et ensuite je précise les premiers plans. » ²⁰¹

« [À la manière de la construction d'une maison], je fais d'abord les fondations, ensuite les murs, les fenêtres, puis le toit, la structure, la charpente, les tuiles et puis après je vais accrocher "*home sweet home*". [...] Donc, je monte une couche de silence. Ensuite, je monte des éléments de plus en plus structurants dans les ambiances. Ça va être la circulation dehors entendue de derrière la fenêtre, les présences dans le couloir, une piste avec juste le bruit du radiateur qu'on entend en permanence. Donc, je vais avoir une base logique qui restera même si on enlève d'autres éléments jugés superflus... » ²⁰²

²⁰⁰ Possibilité qui incarne l'une des multiples manifestations de la volonté de la chaîne de réalisation de toujours repousser les prises de décision (ou syndrome du « non-choix »).

²⁰¹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

²⁰² Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Jean-Pierre Halbwachs le 07.04.12 à Paris.

Appréhender une ambiance sonore du point de vue d'un monteur son qui applique les procédures de travail mises à disposition par l'institution cinématographique dans laquelle il s'inscrit, ce n'est donc plus seulement interroger les relations qu'elle entretient avec les images ou avec le reste de la bande-son. Dans le cadre de la nécessité de discriminer des sons par « couches », c'est aussi explorer la matière sonore à la recherche de différents indices qui, dans un rapport de contiguïté et de causalité, sont symptomatiques de leur origine acoustique. Ce qui est perçu ici dans l'ambiance, ce n'est pas sa propension à projeter dans un lieu ou encore à exprimer une couleur, mais son épaisseur, à savoir le nombre de sources sonores qu'elle met en jeu, leur indivisibilité ou au contraire leur dissociabilité, non pas perceptive, mais physique :

- Combien de sources sonores différentes s'expriment dans cette ambiance ?
- Dans quelle mesure serai-je capable de les séparer, de les discrétiser ?

De cette façon, nous comprenons également que la plupart des intentionnalités précédemment mises en relief, tout comme les questions qu'elles sous-tendent, ne s'appliquent généralement pas à des ambiances « composites », dans la mesure où ces dernières sont habituellement écartées dès les premiers instants de l'écoute par l'application des critères relatifs à l'obligation de travailler par couches. En réalité, les attitudes d'écoute du monteur se rapportent plutôt à des enregistrements mettant en scène des phénomènes sonores plus circonscrits et dont la superposition permettra non seulement d'aboutir à une ambiance que l'on peut dès lors qualifier de « complexe », mais surtout de constituer une entité (ou « mixture », McAdams et Stephen, 1994) cohérente qui ne soit pas un vaste conglomerat résultant d'une sédimentation immodérée de particules sonores ; car, « on ne peut impunément additionner des couches et des couches » :

« C'est ce que je dis aux jeunes gens qui viennent me voir. Le son c'est un peu comme de la peinture, vous avez une palette de couleurs, vous allez mettre de très belles couleurs, très vives, très chatoyantes, mais si vous prenez toutes ces couleurs et que vous les mélangez, vous aurez invariablement du kaki ! »²⁰³

²⁰³ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

3.3.2.2 Le rapport à l'espace de diffusion

Si, en sortie du montage image, la bande sonore reste encore balbutiante (nous l'évoquons au chapitre 2), nous pouvons spécifier que celle-ci « est toujours monophonique, donc assez éloignée des exigences du format final de diffusion » (Balibar, 2015, p. 268), lequel repose généralement sur un système de reproduction sonore composé de cinq (5.1) ou sept (7.1) canaux indépendants et complété d'un canal dédié aux effets basses fréquences (cf. figure 3.4). C'est d'ailleurs aussi pour cette raison que « le monteur son ne peut se contenter du son direct, même s'il est magnifique : *il est contraint d'habiller les côtés et les arrières* »²⁰⁴. Faute de quoi, le spectateur se retrouverait relativement désappointé, car si celui-ci est « habitué à entendre plus de sons qu'avant »²⁰⁵ (cf. 2.2.2), il est également accoutumé à entendre des sons spatialisés dont la localisation « réelle » ou « absolue » tranche avec la spatialisation « mentale » qu'imposait autrefois la monophonie, c'est-à-dire avec une dissolution de l'écoute directionnelle dans les données changeantes de l'écran (Bailblé, 1998, p. 227) au profit d'une « aimantation spatiale » imaginaire du son par l'image (Chion, 1990, p. 62).

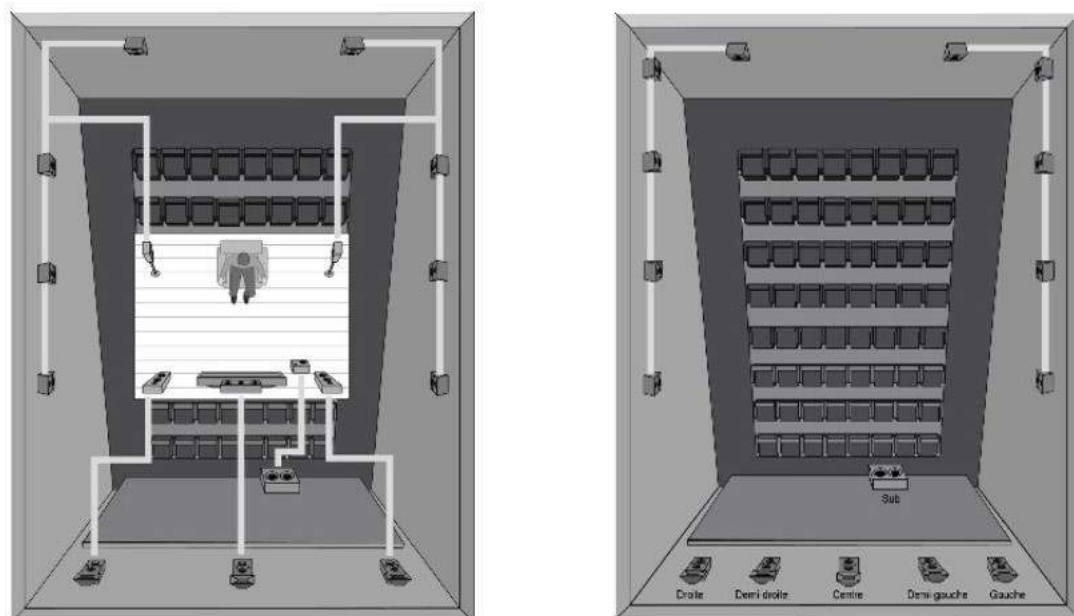


Figure 3.4 : Implantation des enceintes en 5.1 et 7.1 *home cinema* et/ou cinéma
(reprise de Nanteuil, 2008, pp. 2-3)

²⁰⁴ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris.

²⁰⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Nadine Muse le 06.04.12 à Paris.

De cette obligation d'emplir l'espace découle une contrainte également en lien avec la réalisation pratique de l'œuvre et qui n'est pas sans influencer sur l'écoute du monteur son : celle de la nécessité de prendre en compte les exigences particulières du canal (ou des canaux) au(x)quel(s) se destinent les sons examinés. En effet, chaque enceinte (ou paire d'enceintes) jouant un rôle spécifique au sein du processus de manipulation du contexte spatial qui enveloppe le spectateur (et à l'intérieur duquel sont attendus certains « effets de sens »), il n'est pas étonnant de constater que les professionnels que nous avons interrogés n'ont pas pour habitude d'envoyer n'importe quelle nature de son dans n'importe quel canal. Si le monteur dispose toutefois d'une certaine liberté – du moins sur le plan pratique – lorsqu'il s'agit de remplir la stéréo avant (« dans le gauche/droite, je dirais qu'on a toute la bande passante, pour moi c'est là que l'histoire s'écrit »²⁰⁶), nous avons effectivement constaté au 3.2.2.1 qu'afin d'habiller l'enceinte centrale (à travers laquelle les dialogues sont traditionnellement diffusés), tout en se prémunissant d'un risque de chevauchement fréquentiel entre la matière ambiante et phonique, celui-ci recherchait le plus souvent des ambiances peu chargées en medium. De la même façon, lorsque le monteur son entreprend de « meubler » les voies arrières (ou « *surround* », lesquelles doivent « rester des canaux suffisamment diffus pour éviter d'attirer l'attention du spectateur hors du champ visuel », Balibar, 2015, p. 27) ou de faire jouer le canal audio dédié aux effets basses fréquences (également appelé « *LFE* » pour « *Low Frequency Effects* »), c'est encore d'autres critères de sélection qui s'appliquent à la matière examinée et donc de nouvelles intentions d'écoute qui – parallèlement à celles en lien avec l'image, les directs, la musique et la logique de couches – sont spécifiquement mobilisées :

- Les sons destinés aux enceintes *surround* sont-ils suffisamment indéfinis, pauvres sur le plan spectral et peu chargés en transitoires afin de ne pas perturber le spectateur et détourner son attention ?
- Les sons destinés au canal *LFE* sont-ils suffisamment courts – à la fois en termes d'attaque et de durée globale – afin d'éviter tout phénomène de résonance qui pourrait s'avérer déplaisant pour l'écoute du spectateur ?

²⁰⁶ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 15.07.15 par téléphone.

3.3.3. « Modèle de l'œuvre » et conventions sonores

Si tout projet de création d'une œuvre culturelle ou artistique va de pair avec un modèle de l'activité (cf. 3.3.2), il faut rappeler que ce dernier est lui-même associé à un modèle de l'œuvre à accomplir. En effet, un peintre – par exemple – doit transiger avec des contraintes concernant non seulement l'organisation matérielle de son travail (temps, lieu, pigment, éventuelles collaborations, etc., nous l'avons vu), mais aussi le contenu ainsi que l'aspect formel du type de tableau dont il entreprend la réalisation :

« ... s'il s'agit d'un Baptême du Christ, l'on sait que l'on doit y retrouver tel et tel personnage (au moins Jésus et Jean-Baptiste) figuré dans certaines postures aisément identifiables, portant telle et telle couleur, dans tel décor, etc. [...] En d'autres termes, le tableau doit d'une part montrer et narrer une scène originale comprise dans un univers spécifique et d'autre part, posséder des caractéristiques formelles précises. » (Esquenazi, 2007, p. 58)

De même, l'auteur de roman policier (en marge des questions de pagination, de chapitrage, de titrage, etc.) « doit aussi et sans doute surtout dominer le modèle de l'œuvre policière » :

« ... la construction d'une narration fondée sur l'interaction entre récit du crime et récit de l'enquête doit servir la description d'un univers dont les normes et lois régissant l'opposition du bien et du mal motivent le récit. Il doit aussi créer les personnages qui vont incarner trois points de vue constitutifs du genre, celui de la communauté, celui de l'enquêteur et celui du criminel. » (*ibid.* p. 62)

Au cinéma, de telles contraintes en lien avec le modèle de l'œuvre à exécuter opèrent également, d'une part, lorsque techniciens et metteur en scène tentent d'accorder leur vision respective du film en faisant explicitement référence à une ou plusieurs réalisation(s) préexistante(s) constituant alors une base de travail commune²⁰⁷ ou, d'autre part, dès qu'un des acteurs de la chaîne de fabrication s'en remet à sa propre compréhension des conventions esthétiques, thématiques, narratives ou idéologiques sur lesquelles repose (et par lesquelles est reconnu, Moine, 2015, p. 83) l'ensemble des productions audiovisuelles qu'il est en mesure de comparer (en vertu de leurs similarités) au film auquel il concourt à la création.

²⁰⁷ Nous en évoquons l'une des principales manifestations avec la notion de « à la manière de » au 2.3.4.

« À l'origine d'un tableau (d'un film, d'un roman, etc.) il y a [donc] un modèle de tableau (de film, de roman, etc.) » que Jean-Pierre Esquenazi (2007, p. 59) – en se basant notamment sur la définition sémantico-syntaxique du genre proposée par Rick Altman (1992) et reprise par Raphaëlle Moine, 2015, p. 54 – définit par l'agencement de trois types de règles :

- des règles de contenu : l'œuvre doit décrire un univers caractéristique ;
- des règles de forme : l'œuvre doit employer un registre (un vocabulaire, une syntaxe, des agencements de phrases) distinctif ;
- des règles de points de vue : l'œuvre doit manifester une certaine attitude envers l'univers du modèle, un juste synchronisme entre forme et contenu.

Parmi les modèles filmiques usuels fournis par l'institution cinématographique susceptibles d'être associés à la directive « réaliser » ou – plus précisément en ce qui concerne le monteur son – « habiller un film de fiction », nous avons tout d'abord tenté d'interroger les professionnels que nous avons rencontrés quant à l'influence que pouvait éventuellement exercer l'appartenance des films sur lesquels ils travaillent à tel ou tel genre cinématographique²⁰⁸. En effet, les genres représentent autant de « modèles fictionnels » particuliers dont on affirme souvent qu'ils sont au cinéma un outil efficace, tant du point de vue économique que social, culturel ou communicationnel qui nous intéresse plus spécifiquement (*ibid.*, p. 62).

Or, il semblerait qu'il y ait aujourd'hui finalement peu de genres (notamment parmi ceux les plus produits en France), dont au moins quelques règles constitutives relèveraient d'aspects en lien avec le montage des ambiances et qui auraient par conséquent un impact direct quant à leur manière de percevoir et de choisir la matière ambiante. Autrement dit, il ne semble exister que peu d'ambiances permettant réciproquement de décliner un univers acoustique et d'adopter un registre audio tous deux caractéristiques d'un genre cinématographique particulier, c'est-à-dire qui concourraient à le distinguer. Un phénomène qui doit probablement simplement au fait qu'à l'exception peut-être de quelques catégories filmiques (comme les *westerns*, les films d'époque ou certains films de science-fiction), il est

²⁰⁸ Cf. 1.2.3.3 et le thème n°3 de la grille que nous avons utilisée pour le groupe B.

peu de décors (et donc peu de déclinaisons sonores) qui participent à la discrimination des genres ou qui soient propres à un genre ; d'autant plus que les frontières esquissées par ces derniers tendent inexorablement à se chevaucher (c'est ce que Raphaëlle Moine nomme « l'inflation postmoderne du mélange des genres », *ibid.*, p. 113).

Si les modèles génériques (dans le sens de « relatifs aux genres ») semblent par conséquent peu influencer le monteur, il existe néanmoins un certain nombre de schèmes ou ensembles plus ou moins fixes de sonorités que l'on retrouve de manière récurrente dans diverses productions fictionnelles et qui, en raison de leur systématisation, trahissent l'existence de ce que l'on pourrait alors appeler un « modèle général de la fiction » ou « modèle sonore fictionnel ».

En effet, au cours d'une projection d'un film de fiction, qui n'a jamais eu l'occasion d'entendre les aboiements d'un chien ayant élu domicile dans le lointain, les gazouillements d'une colonie d'hirondelles rappelant la douceur du printemps, le hululement soudain d'une chouette ou encore le pot de détente pétaradant d'une mobylette empruntant une ruelle étroite et réverbérante ? Autant de configurations sonores rémanentes inspirées de scènes de la vie de tous les jours qui, à une époque, caractérisaient d'ailleurs presque à elles seules l'activité de montage son :

« Fut un temps où le montage son, lorsqu'on travaillait encore en 35mm, se résumait à « chien/mobylette ». C'était quelque chose de récurrent ! Il y avait aussi une hulotte, que tout le monde entendait, qui était la propriété d'une personne dont je tairai le nom, qui n'exerce plus depuis longtemps et qui, dans chaque film, remettait les mêmes chiens, les mêmes mobylettes et la même hulotte. Ça commençait à faire rire ! »²⁰⁹

Si, fort heureusement, la gamme de sonorités employées par les monteurs s'est depuis largement étoffée, on se doit malgré tout de constater la persistance de certaines représentations sonores que la plupart des professionnels que nous avons questionnés décrivent essentiellement à travers la notion de « **stéréotypes** » ou « **clichés sonores** ».

*

²⁰⁹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris.

3.3.3.1 Stéréotypes et clichés sonores

Comme le rappellent Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, la notion de « stéréotype » partage avec celle du « cliché » son origine typographique :

« Larousse (1875) définit le substantif par la référence à l'adjectif : "Imprimé avec des planches dont les caractères ne sont pas mobiles, et que l'on conserve pour de nouveaux tirages". [...] La "stéréotypie" désigne, de même, l'art de stéréotyper ou l'atelier où l'on stéréotype, mais il est employé aussi de façon métaphorique par F. Davin dans *l'Introduction aux études de mœurs du XIXe siècle chez Balzac* (1835), à propos des écrivains qui "en haine des formules, des généralités et de la froide stéréotypie de l'ancienne école [...] ne s'attachaient qu'à certains détails d'individualité, à des spécialités de forme, à des originalités d'épiderme. » (2011, p. 28)

« [Ainsi, les usages du cliché et du stéréotype glissent progressivement] du littéral au figuré, et de l'acception neutre au sens péjoratif. De la *standardisation industrielle pure*, ils en viennent à designer la *mécanisation de la production culturelle*. » (Amossy, 1989, p. 34, nous soulignons)

En 1922, dans son ouvrage *Public Opinion*, le journaliste américain Walter Lippmann emprunte le terme stéréotype au langage courant afin de désigner « les images dans notre tête [*pictures in our heads*] qui médient notre rapport au réel, [c'est-à-dire] les représentations toutes faites, les schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante » et parvient à la généraliser, à la comprendre puis à agir sur elle (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2011, p. 29). Dans cette perspective, le stéréotype est envisagé, dans un sens plus neutre, comme l'un des premiers fondements de la compréhension de notre environnement. Il représente le fruit d'une forme particulière de catégorisation qui, comme tout processus de regroupement cognitif des données perceptives, permet une économie et un gain d'efficacité, ce qui se vérifie d'autant plus lorsque les catégories ainsi construites sont partagées au sein de la communauté où elles ont été élaborées :

« ... toute catégorisation est le résultat d'un équilibre entre exigence d'un coût minimal dans la manipulation et celle d'une rentabilité cognitive maximale : il s'agit de couvrir le plus grand nombre possible de besoins (besoins qui vont décider de la saillance de tel ou tel trait), et cela, grâce au plus petit nombre de catégories. Il s'agit pour les besoins de l'action [ou catasémiose], de maximiser les faisceaux de qualités des entités. » (Klinkenberg et Édeline, 2015, p. 207)

À la suite des réflexions de Lippmann, de nombreux travaux relevant principalement de la psychologie sociale (qui se rapprochera vers la fin des années 1970 des sciences cognitives) s'emploieront à l'analyse des formes stéréotypées (au nombre desquelles appartient toute production culturelle/artistique standardisée destinée à la consommation de masse) selon deux tendances diamétralement

opposées : la première consiste à rejoindre – en dépit des propositions formulées dans *Public Opinion* – l’acception commune et dépréciative du terme « stéréotype » afin de « démythifier » (Moine, 2015, p. 70) les représentations collectives qui, en simplifiant le réel, favorisent l’émergence de préjugés ; alors que la seconde tente de dépasser – sans jamais être parvenue à s’y substituer – la question de la péjoration afin de poser celle des *médiations sociales* et de la *communication* (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2011, pp. 29-31). À l’intérieur de ce deuxième mouvement, certaines études interrogeront d’ailleurs la capacité du stéréotype à rendre une œuvre « intelligible ». On pensera en particulier, comme Raphaëlle Moine, à l’analyse que propose Umberto Eco de la série *James Bond* et plus spécifiquement du système d’oppositions élémentaires ainsi que des « clichés » issus de l’opinion publique de l’époque auxquels Ian Fleming a recours afin de « donner un visage aux forces premières et universelles » (1993, p. 190) qu’incarnent les couples qu’il met en scène (Bond – « M », Bond-Méchant, Méchant-Femme, Femme – Bond, Monde Libre – Union Soviétique, Grande Bretagne – Pays non anglo-saxons, etc.)²¹⁰.

Ainsi, conformément à l’*ambivalence constitutive* que revêt la notion de stéréotype dans la pensée contemporaine (Amossy, 1989), bien que les sonorités qu’en viennent à utiliser de manière répétée les monteurs soient parfois présentées péjorativement par ceux que nous avons interrogés, dans le même temps, ces derniers reconnaissent volontiers qu’il n’est pas nécessairement aisé de s’en défaire. En effet, certains clichés ont su démontrer leur efficacité lorsqu’il s’agit de guider le spectateur :

« 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. Il y a depuis longtemps des sons qui sont restés des stéréotypes d’ambiances. Mais tu ne peux pas faire autrement *parce que ça fonctionne !* [...] Alors, c’est peut-être conventionnel, mais quand tu arrives dans un hall, etc., tout le monde s’y retrouve et se dit “je suis dans un aéroport” ! »²¹¹

²¹⁰ Dans la série littéraire *James Bond*, « le Méchant naît dans une zone ethnique allant de l’Europe centrale aux pays slaves en passant par le bassin méditerranéen ; en règle générale, il est de sang mêlé et ses origines sont complexes et obscures. Il est asexué ou homosexuel, ou pour le moins sexuellement déviant. Doué de qualités exceptionnelles d’invention et d’organisation, il entreprend à son propre compte une activité considérable lui permettant d’amasser une immense fortune, grâce à laquelle il travaille en faveur de la Russie » (Eco, 1993, p. 173). C’est aussi pour cela que les romans de Fleming ont parfois été interprétés comme maccarthystes, fascistes, violents ou racistes alors que l’analyse d’Umberto Eco voit davantage dans la caractérisation des personnages de James Bond une « exigence rhétorique » plutôt que la manifestation d’un positionnement idéologique.

²¹¹ Extrait de l’entretien compréhensif réalisé avec Samy Bardet le 09.07.15 à Paris.

De la même façon que les caractéristiques physiologiques, raciales et biographiques des personnages de Fleming s'appuient sur un certain nombre d'idées reçues ou « vérités accréditées » (*ibid.*, p. 42) tout en participant à la construction d'un système actanciel fixe dont la stéréotypie permet le bon fonctionnement de la série littéraire, nous avons vu à plusieurs occasions qu'il existe dans le cinéma français des univers rémanents que les monteurs son ont donc pris pour habitude non seulement de discriminer (cf. 2.1.2), mais aussi d'habiller d'une façon particulière 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 à propos de certains milieux – facilitant par conséquent le travail du spectateur de reconstruction d'un lieu des possibles narratifs.

Il en va ainsi par exemple de notre environnement urbain et péri-urbain que le cinéma présente, depuis l'entre-deux-guerres, comme « sujet et objet de la misère des hommes qui habitent ces espaces morcelés [que sont] les quartiers populaires, les faubourgs du début du siècle, les grands ensembles de l'après-guerre et plus globalement par la suite, la banlieue » (Neiertz, 2014, p. 1). Par ailleurs, cette même banlieue deviendra l'élément central d'un genre à part entière dont l'année 1995 et la sortie du film *La Haine* de Mathieu Kassovitz marquent la naissance officielle en tant que catégorie de réception, à savoir : le « cinéma de banlieue » ou « banlieue-film » (Milleliri, 2011, § 5). De telle sorte que toute figuration de la ville s'inscrit aujourd'hui au sein d'une histoire des représentations dont l'art cinématographique est un support privilégié. En effet, comme le roman pour la ville du XIXe siècle, c'est le cinéma qui a défini les cadres de l'imaginaire urbain contemporain (Fourcaut, 2000, cité par Neiertz, 2014, p. 2), c'est-à-dire celui notamment d'une zone de fracture où les plus aisés délaissent une périphérie en proie à la misère, la violence et la délinquance.

Pour reprendre un exemple évoqué au 2.2.3, il est clair qu'un film comme *Dheepan* – qui relève davantage du film *en* banlieue (voire du « *western* urbain » selon certains critiques), que du film *de* banlieue (lequel nécessite que la cité soit « à l'origine de toute l'organisation narrative et discursive du film » Milleliri, 2011, § 9, ce qui n'est pas le cas ici) – s'appuie largement sur cet imaginaire particulier et par la même occasion sur tout un ensemble de réalisations qui en ont systématisé

l'expression. Une telle influence s'en ressent notamment dans le choix des sonorités qui jalonnent le montage-son du septième long-métrage de Jacques Audiard, dont l'un des enjeux majeurs consistait à « redonner vie au décor », autrement dit à transformer le quartier abandonné de la Coudraie ayant servi de lieu de tournage, en la cour d'HLM relativement animée (quand elle n'est pas le théâtre d'affrontements sanglants) qui fait office de toile de fond aux péripéties de Dheepan, ancien combattant des Tigres tamouls poursuivis par les démons de la guerre.

Pour ce faire, Valérie Deloof, la monteuse son du film, nous a en effet confié s'être naturellement référée – en accord avec le réalisateur – à certains aspects des représentations stéréotypées qu'a concouru à véhiculer (et que véhicule encore aujourd'hui) tout un pan du cinéma à propos des quartiers populaires ou des banlieues comme univers de tension et de promiscuité où le singulier se confond avec le collectif. Cette volonté se traduit au son – que ce soit dans *Dheepan* comme dans une grande partie des films contemporains mettant en scène des cités ou plus globalement les lieux de vie de classes sociales défavorisées – par la persistance dans les séquences dites d'« intérieur » d'un « brouhaha » ponctué d'émergences de voix, de braillements, d'abolements voire de scènes de disputes... Autant de symptômes du malaise profond qui règne au sein d'espaces de vie à forte interpénétrabilité.

À l'inverse, s'il avait été question pour notre monteuse d'habiller l'intérieur d'un appartement, par exemple de type haussmannien²¹², il y a fort à parier que Valérie Deloof aurait dépeint un cadre sonore parfaitement opposé à celui du film d'Audiard. Néanmoins, ce cadre n'en répond pas moins à cette forme de *doxa* urbaine et dualiste introduite un peu plus haut, laquelle s'impose comme critère de vraisemblance (ou « esthétique du vraisemblable, Amossy, 1989, p. 42) à faire valoir sur la bande-son²¹³. En effet, l'intérieur haussmannien est un environnement que l'on imagine généralement assez calme – car non seulement équipé de double vitrage, mais aussi parce que dans le 16^e arrondissement « les voisins ont la

²¹² Décor que l'on retrouve également au sein de nombreuses productions françaises, dans la mesure où celui-ci est particulièrement apprécié de nos scénaristes lorsqu'il s'agit de symboliser une certaine condition sociale et que Paris reste un lieu de tournage privilégié. Un des monteurs son que nous avons interrogé évoque d'ailleurs, non sans une pointe d'ironie, des « scénaristes nombrilistes qui ne parlent que de leurs sœurs richissimes s'ennuyant dans leur appartement haussmannien ».

²¹³ « L'art de persuader doit s'appuyer pour établir des raisonnements crédibles sur [...] ces choses que pense la majorité des gens », Eco, 1993. p. 189).

réputation d'être polis ou de monter les escaliers sur des tapis »²¹⁴ – et dont seuls les aboiements de l'agaçant pékinois de la voisine de palier ou bien encore les cours de piano de Marie-Mélodie – la cinquième de la famille du dessous qui n'arrivera probablement jamais à exécuter ses gammes correctement – parviennent à en ébranler la quiétude. De ce fait, ce type de décor est le plus souvent représenté sur le plan sonore à l'aide d'une faible rumeur de circulation, de légers bruits de pas provenant du couloir et au demeurant très feutrés, voire de quelques aboiements ainsi que d'une éventuelle ambiance musicale. Autant d'images ou de sonorités convenues et condensées qui relèvent de la fiction « non parce qu'elles sont mensongères, mais parce qu'elles expriment un imaginaire social » (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2011, p. 29) dont la sollicitation concourt à faciliter le travail cognitif du spectateur de reconstruction d'un univers filmique, dans le cas présent, aux connotations « bourgeoises » ou « populaires » en ce qui concernait *Dheepan* :

« Lorsque nous avons en tête une image préétablie, qui suscite une certaine attente, nous avons tendance à sélectionner les informations nouvelles qui viennent confirmer cette attente. Elles sont mieux perçues et mémorisées dans la mesure où elles s'assimilent plus aisément aux conceptions stéréotypées préexistantes. » (*ibid.* p. 50)

Ainsi, lorsqu'il souhaite caractériser un lieu, les personnages qui y vivent ou véhiculer des valeurs, le cinéma de fiction tire profit des « conceptions stéréotypées » décrites par Amossy et Herschberg-Pierrot aussi bien qu'il les alimente en les incarnant à l'écran, tout comme dans l'espace multicanal, à l'aide de formules audiovisuelles dont il a pu éprouver l'efficacité et qu'il a donc systématisées, c'est-à-dire « institutionnalisées par le biais d'un système d'essais et d'erreurs » (Jullier, 2003, § 7) en modèles ou règles de forme, de contenu et de point de vue auxquelles se réfèrent émetteur et récepteur au sein de leur espace de communication. Dès lors, la notion de « stéréotype sonore » renvoie à la fois à :

- « **une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée [...]** concourant à la construction d'une réalité [en l'occurrence acoustique] commune à un ensemble social » (Jodelet, 1989, p. 36, nous soulignons) ;

²¹⁴ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 08.07.15 par téléphone.

- et aux **configurations de sonorités répétées** (chiens, oiseaux, mobylettes, etc.) qu'emploie le cinéma afin de représenter cette « réalité » (tout en la modelant), lesquelles jouent le rôle de « **modèles sonores** » dont font usage monteur et spectateur dans leur travail respectif de mise en son ou de reconstruction d'un univers fictionnel.

De cette manière, choisir un son en vertu des conventions associées à la directive « habiller un film de fiction » après avoir fait émerger un certain nombre de fichiers audio susceptibles de correspondre à un modèle sonore particulier, c'est donc interroger la capacité de la matière auscultée à solliciter l'imaginaire social que le film (ou plus spécifiquement le réalisateur dans l'expression de ses intentions) souhaite voir mobiliser, en questionnant son aptitude à reproduire, et par la même entretenir (cf. 3.3.4), les représentations stéréotypées auxquelles fait appel l'ensemble des productions filmiques qui se sont inspirées de cet imaginaire, tout en ayant concouru à sa construction.

3.3.3.2 Le cas particulier des réminiscences de l'univers lynchien et de ses « ambiances sourdes »

S'il n'existe que peu d'ambiances capables de concourir à la distinction des genres cinématographiques, subsistent néanmoins quelques contre-exemples, dont un en particulier mérite que l'on s'y attarde davantage : nous voulons parler des ambiances continues (ou « nappes ») basses fréquences « en partie héritées de ce que David Lynch avait lui-même commencé à expérimenter dans *Eraserhead* [1977] »²¹⁵. Celles-ci sont aujourd'hui utilisées dans de nombreux films à suspense (thrillers) ou fantastiques et, de manière plus systématique encore, dans la plupart des films d'horreur ; ce qui signifie que parmi les règles permettant de définir le modèle filmique de l'épouvante, certaines concernent des questions en lien avec l'esthétique sonore que doit adopter – et donc le type de sonorités qu'est tenue d'employer – toute production cinématographique se revendiquant de l'horreur.

²¹⁵ Extrait de l'appel à communication du colloque organisé par l'Université de Bordeaux Montaigne intitulé « David Lynch et les arts. David Lynch, artistic interactions », 2017.

En outre, ce qui rend cet exemple d'autant plus intéressant dans le cadre de notre réflexion qui s'emploie à mettre en système les éléments pertinents susceptibles de guider le monteur lors de la recherche et de la sélection des sons, c'est le fait que le patrimoine d'œuvres lynchiennes puisse occuper une place singulière parmi les univers de référence sur lesquels s'appuie l'ensemble des monteurs et techniciens du son. Non seulement la filmographie de Lynch semble avoir influencé l'expression sonore d'un certain nombre de catégories filmiques (l'épouvante en tête), mais il est apparu au cours de notre enquête que de nombreux professionnels en venaient spontanément à parler de David Lynch et de ses ambiances sourdes.

Ainsi, cet engouement collectif tend à démontrer que l'univers lynchien incarne vraisemblablement « la référence la plus commune »²¹⁶ aux techniciens et adoreurs du son en tout genre, ce qui s'explique probablement par le fait que dans un contexte où la matière sonore est souvent considérée comme « le parent pauvre du cinéma »²¹⁷, Lynch a permis de mettre en évidence que le son (et pas seulement la voix ou la musique) pouvait incarner un véritable « enjeu de mise en scène »²¹⁸, et ce, dès son premier long métrage expérimental intitulé *Eraserhead*, à propos duquel Michel Chion tient le discours suivant :

« ... si son découpage visuel est classique et transparent – mais avec une sorte de gauchissement qui prouve une fois de plus la force du cinéma, où le moindre décalage par rapport aux règles est si riche d'effets – son découpage sonore est d'emblée personnel. Le son a une fonction précise, de nous propulser dans le film, de nous faire nous sentir à l'intérieur, enveloppés par sa durée. » (2001, pp. 54-55)

Au départ : *Eraserhead*

Comme l'a très justement souligné la musicologue Emmanuelle Bobée, l'une des spécificités de la bande-son d'*Eraserhead* – qui servira à la fois de « matrice » et d'« incubateur » pour la suite de l'œuvre de David Lynch – est d'exploiter « toutes les potentialités du registre de l'audible » (2015) en utilisant bruits, ambiances ou

²¹⁶ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

²¹⁷ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

²¹⁸ Un phénomène sans doute exacerbé – notamment chez les « jeunes » générations – par le fait que David Lynch est également devenu un véritable « cas d'école » dont se sont emparées certaines formations audiovisuelles afin de sensibiliser leurs étudiants quant aux bienfaits de l'« écriture sonore » ainsi qu'aux possibilités – trop souvent inexplorées – que l'exercice recèle.

effets, notamment afin de remplir des fonctions jusqu'alors exclusivement dévolues à la musique dont l'apparition et la disparition, quand elles se font respectivement au détriment ou au profit des sons diégétiques, permettent de suggérer « une subjectivisation des événements qui se déroulent à l'écran [ou] un retour à la "réalité" objective du film » (2011, § 17). Or, dans *Eraserhead*, c'est le traitement différencié de l'environnement sonore – dont certaines composantes sont parfois amplifiées à l'extrême afin de traduire une perception subjective focalisée du protagoniste Henry ainsi qu'un état de rêverie – qui autorise un tel basculement. Un dispositif qui s'en trouve également renforcé par l'utilisation conjointe d'ambiances semblables à un grondement sourd manifestement d'origine extra- ou méta-diégétique (c'est-à-dire à la fois dans et au-delà de la diégèse), auxquelles aura ensuite recours Lynch dans la plupart de ses films et qui, par conséquent, sont devenues l'un des ingrédients les plus saillants de la « recette » qu'a continué à perfectionner le réalisateur tout au long de sa filmographie jusqu'à atteindre l'apogée que matérialise *Lost Highway* (1997).

En effet, *Lost Highway* marque un double tournant dans la carrière du cinéaste, non seulement pour avoir été « accueilli par une bonne partie de la critique française aussi chaudement que *Twin Peaks Fire Walk with Me* [1992] a été accueilli froidement » (Chion, 2001, p. 250), mais aussi parce qu'il préfigure par bien des aspects *Mulholland Drive* (2001) et *Inland Empire* (2006), dans la mesure où l'aporie dont témoignent ces productions ne se manifeste plus uniquement par l'exhibition de « scènes boîtes » à la fois marginales et sidérantes (comme cela a pu être le cas jusqu'à *Twin Peaks*)²¹⁹, mais vient également contaminer toute la structure narrative (phénomène dont la manifestation la plus visible reste la rupture des intrigues de chacune de ces œuvres en deux parties distinctes). Ainsi, *Lost Highway*, *Mulholland Drive* et *Inland Empire* représentent les trois réalisations qui, pour beaucoup de cinéphiles, actualisent le mieux la formule lynchienne. Elles esquissent par conséquent les contours d'un modèle filmique qui depuis *Eraserhead* a eu le temps de se cristalliser, de telle sorte que leur analyse devrait dans un premier temps nous

²¹⁹ Hervé Aubron désigne par « scènes boîtes », les séquences conçues « comme des cabarets ou des tableaux circonscrits ... » (2006, p. 76). On pensera notamment à Ben dans *Blue Velvet* interprétant en play-back *In Dreams*, à l'accident de voiture dans *Wild at Heart*, la *Red Room* de *Twin Peaks*, etc.

permettre de mieux comprendre : (1) Pourquoi le son bénéficie chez Lynch de telles libertés (propriété particulière qui semble être à l'origine de l'« engouement collectif » que nous décrivions) ? (2) Quel rôle y jouent précisément ces fameuses nappes²²⁰ dont beaucoup pensent qu'elles auraient déteint sur plusieurs genres cinématographiques, notamment l'horreur, le fantastique et le thriller ?

Dès lors, nous devrions être en mesure d'examiner dans un second temps la manière dont transparaît concrètement l'univers du réalisateur ainsi que ses ambiances sourdes dans le choix des sons qui alimentent les bandes-son contemporaines. Pour ce faire, nous focaliserons notre attention sur quelques productions récentes relevant principalement du cinéma d'épouvante, lequel est plus particulièrement réputé pour user – voire abuser – de ce type de sonorités.

De Lost Highway à Inland Empire²²¹ : vers une figuration de l'absence, de la simultanéité et du sensible

Ainsi, nous relevons dans *Lost Highway*, *Mulholland Drive* et *Inland Empire*, que David Lynch « tire des possibilités du cinéma le maximum » (Astic, 2000, p. 23) en osant le pari impossible de « figurer l'abstraction », ou du moins de grandement la favoriser, en poussant dans ses retranchements les limites de la figurativité à travers le développement de différentes ambiances générales qui proposent un retour aux sensations brutes et aux émotions pures. En ce sens, le réalisateur rejoint les considérations de Stanley Kubrick, pour qui un film est, ou devrait être, beaucoup plus proche de la musique que du roman, c'est-à-dire une suite de sentiments et d'atmosphères. Dans cette même logique, il n'est donc pas étonnant de se confronter au sein de notre échantillon filmographique à la volonté lynchienne de matérialiser de manière récurrente certaines qualités ou potentialités abstraites que sont **l'absence, la simultanéité et le sensible** (ou psyché de ses personnages).

²²⁰ Précisons qu'à l'inverse du traitement différencié de l'environnement sonore des protagonistes mis en œuvre depuis *Eraserhead*, l'utilisation des nappes relèvent davantage de questions en lien avec le choix ou, le cas échéant, la conception des sons, qui nous intéressent, que de mixage.

²²¹ Si nous excluons de notre analyse le film *The Straight Story* (1999) – sorti entre *Lost Highway* et *Mulholland Drive* – c'est parce que celui-ci contraste avec le reste de l'œuvre du cinéaste. En effet, si le film s'avère pourtant symptomatique de la capacité de David Lynch à surprendre son public, cela doit davantage à une forme de polyvalence que peu lui connaissaient, qu'aux procédés qui y sont employés, lesquels tranchent fortement avec ceux habituellement utilisés par le célèbre réalisateur.

Plus que la simple notion d'**absence**, il s'agit tout d'abord pour Lynch de donner forme à la perte et à la disparition, par l'intermédiaire des relations qu'elles entretiennent respectivement avec la trace et le vestige ; ce qui revient à signifier le manque par le biais de ses symptômes. Dans le cadre de *Lost Highway*, Guy Astic mentionne la volonté du réalisateur de faire transparaître la « face cachée » de ses séquences à travers « l'insistance de la caméra sur l'inerte, le vide (les objets, les décors), [...] les sautes d'humeur immotivées, les éclats intempestifs du filmage, [ou encore] l'implicite des dialogues » (2000, p. 18) qui non seulement se veulent, dans leurs rares manifestations, relativement laconiques (3312 mots prononcés dans tout le film), mais dont les répliques constitutives sont de surcroît généralement entrecoupées de longues pauses, ce qui – comme dans la plupart des films de David Lynch – « donne le temps d'entendre... le silence ou un son très grave qui rôde »²²².

On pensera notamment à la séquence où Renee et Fred Madison (respectivement interprétés par Patricia Arquette et Bill Pullman) visionnent la deuxième cassette déposée devant chez eux. Les quelques mots de stupeur qu'échangent les deux protagonistes face aux images capturées par une caméra lévitant à l'intérieur de leur maison (« *It's the same thing ; No, it isn't ; What ?* »), tout comme les interminables pauses que marque chacun des personnages, permettent d'une part, « de ne pas trop en dire »²²³ et, d'autre part, de méthodiquement délester l'espace sonore afin de mieux l'emplir d'ambiances continues basses fréquences, lesquelles participent à donner au spectateur « la sensation de flotter [comme la caméra indiscrete] au centre d'un magma » (Jullier, 1997, p. 60). De plus, le fait qu'il soit impossible d'identifier la source de ces sons renforce « l'impression de sens inachevé » qu'ils produisent, certainement en partie à l'origine de leur caractère inquiétant :

« Ils contribuent alors [...] à favoriser la perception de la priméité et les "*pures sensations*" qui s'y associent. Le spectateur impliqué dans la situation filmique n'est pas engagé à se diriger vers l'interprétation d'un "élément résistant", il est seulement *incité à l'aperception*. » (Adjiman, 2002, p. 255, nous soulignons)

²²² Extrait des propos de Michel Chion recueillis lors du documentaire *Le Son de David Lynch* (2007) réalisé par Elio Lucantonio et Michaël Souhaité.

²²³ « Les images du film sont les mêmes – toujours de la même durée, la même bande-son. Mais l'expérience dans la salle est différente selon le public. C'est une autre raison pour ne pas trop en dire aux spectateurs, parce que le "savoir" putréfie cette expérience » (Lynch et Rodley, 2004, p. 214).

Outre l'absence, la volonté du cinéaste d'également figurer **simultanéité et superposition** conduit ce dernier – loin de toute logique de *flashback* ou de *move forward* – à imprégner certains segments filmiques de conséquences narratives relatives à des événements encore non survenus dans le temps de la projection, mais aussi à contracter différents interstices. Si l'on reconnaît ici quelques symptômes de la « crise image-action » (Deleuze, 1983), David Lynch va plus loin en ôtant toute pertinence aux notions de passé, futur et frontières qui tendent alors inexorablement à se chevaucher : « le lointain et le contigu se confondent, le distant et le proche ne se distinguent plus réellement » (Astic, 2000, p. 37) ; une porosité ambiante à laquelle participe bien évidemment la bande-son des films de Lynch.

On pensera dans un premier temps à la boucle que vient boucler le fameux « *Dick Laurent is dead* » dans *Lost Highway* et dont la première manifestation est accompagnée d'une nappe sourde avec laquelle fusionne ensuite un lent mouvement de cordes frottées. Parallèlement à la torpeur dans laquelle Fred Madison semble visuellement plongé, le dispositif sonore – dont les sources prennent racine à la fois dans le hors-champ, l'extra- voire le méta-diégétique²²⁴ – concourt à profondément alourdir l'atmosphère de début de film sans que le spectateur puisse parvenir à identifier l'origine d'un tel mal-être – elle aussi située dans un « ailleurs » filmique –, à savoir : le double meurtre de Renee et Dick Laurent qui n'interviendra que plus tard et pourtant corrode déjà les premiers instants du célèbre « thriller psychologique ». Ainsi, le statut particulier de la bande-son aux causalités conjecturales autorise la superposition de plusieurs espaces-temps dont elle est à la fois la trace, l'écho, la résonance et la préfiguration. Une mécanique que l'on retrouve également dans *Mulholland Drive*, en particulier lorsque Betty Elms est confrontée au cadavre décomposé de Diane Selwyn (toutes deux interprétées par Naomi Watts). En effet, dans cette séquence, non seulement les nappes permettent d'induire une tension, en raison de leur caractère suspendu (comme le bourdon en musique, calé sur la dominante), puis d'appuyer toute l'horreur de la scène, mais du fait de leur récurrence (avec certains éléments de cadrage et de décors tels que le lit,

²²⁴ On pensera notamment à l'interlocuteur de Fred dont la voix qui transite par l'interphone s'en trouve légèrement distordue, le continuum ambiant au profil spectral extrêmement dense et concentré dans le grave qui se confond avec les violoncelles.

les draps rouges, etc.) lors des moments clés que sont le réveil de Diane ou son suicide final, elles invitent par conséquent le spectateur à « redéployer et connecter ce que le film tend à contracter et superposer... » (*Ibid.*, 2000, p. 56).

Cette altération spatio-temporelle trouve également ses origines dans le fait que depuis *Lost Highway*, David Lynch tente d'exprimer « des mondes de plus en plus intérieurs dans lesquels ses personnages se retranchent, confrontés à leurs déceptions, leurs peurs et leurs gestes extrêmes » (Lynch et Rodley, 2004, p. 7). L'espace diégétique lynchien semble en effet corrompu par **la projection d'états de conscience** instables traversant ses protagonistes. Ainsi, chacune des deux parties de *Lost Highway*, *Mulholland Drive* ou *Inland Empire* pourrait s'avérer la réciproque hallucinée, rêvée ou fantasmée de sa composante voisine qui deviendrait alors la « réalité ». Toutefois, si le cinéaste multiplie de la sorte les débordements de la vie intérieure, au point qu'au même titre que les frontières physiques, intériorité et extériorité tendent à fusionner, « il ne le fait pas par unique intérêt pour l'aberration psychique. Il travaille à hauteur de l'aberration filmique, déverrouille les modes ordinaires de perception, oblige à voir [et nous pourrions ajouter « à entendre »] l'irreprésentable » (Astic, 2000, p. 55).

Dans *Mulholland Drive* et *Inland Empire*, par exemple, c'est principalement la bande-son qui permet de marquer la rupture entre les deux « réalités » successivement dépeintes dans chacun des films, que ce soit de manière relativement explicite, grâce aux répliques du *Cowboy* ou de Devon Berk (« *it's time to wake up !* » / « *it doesn't make any sense* »), ou, une nouvelle fois, à travers l'utilisation d'ambiances sourdes. La disparition de ces dernières, en congruence avec le réveil de Diane ou l'arrivée de Nikki Grace dans « la ruelle où l'on trouve toujours à se garer » concourt, d'une part, à sortir le spectateur de cet état de flottement sensoriel et narratif, où il ne sait auxquelles des deux protagonistes, respectivement incarnés par Naomi Watts et Laura Dern²²⁵, il est confronté et, d'autre part, à le faire pénétrer au sein de la nouvelle histoire qui s'offre à lui.

²²⁵ S'agit-il du cadavre putréfié découvert plus tôt dans l'appartement de Diane Selwyn ou du corps d'une jeune femme arborant les traits de Betty ? / Nikki Grace aurait-elle été enfermée dans la vie de son personnage Susan Blue « sous l'impulsion d'une forme à la fois punitive et libératrice ? », Arnaud, 2010).

En résumé, ce qu'il nous appartient de retenir de cette rapide analyse, c'est que l'utilisation des nappes basses fréquences chez David Lynch tient tout d'abord au fait que ce dernier, par amour de **l'abstraction** et du **fragment**, ne nous fait entrevoir – pour reprendre la définition qu'Augustin Fressin donne à l'objet dans sa relation au sujet – qu'« un minimum du perceptible » (1967, p. 63) qui sert alors de soubassement à un cinéma « panique ». En effet, le cinéaste plonge son public dans un univers tronqué et parfois extrêmement épuré, notamment sur le plan sonore, ce qui permet dans ces moments de mieux réinvestir la bande-son à l'aide d'ambiances sourdes et continues ; lesquelles, en restant à l'état de « phénomène acoustique non identifié » (c'est-à-dire « en aucun cas significatif d'un lieu ou d'un objet qui en serait la cause » Adjiman, 2002, p. 226), non seulement n'apportent que peu d'éléments d'informations supplémentaires à des situations filmiques où le spectateur est délibérément maintenu dans une logique essentiellement « aperceptive », mais alimentent également un sentiment d'inquiétude et d'angoisse qui relève de cette « disposition latente chez tout individu, [cette] *forme vide* dans l'attente d'un contenu » (Mannoni, 1982, cité par Roberge, 2004, p. 17, nous soulignons).

En outre, s'ajoute au caractère « acausal » des nappes basses fréquences de Lynch, une forme d'« immuabilité atemporelle » (Sartre, 1943, p. 256) – dans le sens où l'absence de variations en fait un objet « en dehors du temps » – qui, combinée à une utilisation répétée, sert de ramification souterraine ou de point de courbure entre les espaces-temps que les contraintes du dispositif de projection ont tendance à linéariser, quand le cinéma de David Lynch s'ingénie au contraire à les **superposer**.

Enfin, ces ambiances contribuent à faire vivre à hauteur diégétique les **débordements psychiques** de protagonistes dont la métempsychose²²⁶ chronique les rive (ainsi que le régime filmique) « aux marges du temps et de l'espace, les fait évoluer à la fois en *dedans* et en *dehors* » (Astic, 2000, p. 59, l'auteur souligne).

²²⁶ La notion de « métempsychose » ou « doctrine de la transmigration des âmes » (TLF) est réutilisée par Hervé Aubron (2006) au sujet des multiples personnalités qu'adoptent dans *Mulholland Drive*, les protagonistes respectivement interprétées par Naomi Watts et Laura Harring. Qu'il s'agisse de Betty et Diane, de Camilla et Rita, ou de manière encore plus large des sentiments et orientations sexuelles nouvelles qui les traversent, de leurs métiers d'actrice qui outre la mise en abyme, sous-tendent par définition, l'incarnation de nouveaux rôles.

Ainsi, après avoir fait émerger les conditions d'existence tout comme les principales fonctions qu'occupent les nappes sourdes de Lynch au sein de sa formule filmique, il convient maintenant de nous demander de quelle manière l'univers du réalisateur et ses ambiances atypiques se sont aujourd'hui mués en un univers sonore de référence pour toute une communauté de techniciens du son. À cet égard, nous examinerons la manière dont les bandes-son de plusieurs films d'horreur français²²⁷ sortis après *Inland Empire* et qui flirtent également avec les genres du thriller ou parfois du fantastique²²⁸, se sont appropriées ce type de sonorités. Cependant, précisons d'emblée que le cinéma hexagonal n'a bien évidemment pas attendu que David Lynch finalise sa « recette » pour s'emparer de certains de ses outils. En effet, on retrouve déjà l'influence de Lynch dans les premières collaborations de Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro, qu'il s'agisse du court-métrage *Le Bunker de la dernière rafale* (1981) ou de la comédie au parfum d'horreur *Delicatessen* (1991), laquelle utilise des nappes basses fréquences spécialement conçues par Caro²²⁹ afin d'habiller le pré-générique ainsi que plusieurs séquences notamment rêvées ou souterraines.

Dès lors, si face à notre incapacité à traiter de toutes les œuvres cinématographiques qui ont été influencées par Lynch, nous choisissons de restreindre notre analyse à quelques films d'horreur qui ont marqué la dernière décennie, c'est d'une part, parce qu'il nous importe avant tout de déterminer le rôle qu'occupe *aujourd'hui* le patrimoine d'œuvres lynchien dans l'imaginaire des monteurs son (et donc la manière dont il transparaît dans le choix des sons qui alimentent les bandes sonores contemporaines) et, d'autre part, comme nous l'évoquions plus tôt, parce que le cinéma d'épouvante est réputé pour avoir été l'un des espaces les plus propices à la réutilisation de ces fameuses ambiances sourdes. De cette façon, notre analyse devrait permettre non seulement de vérifier, mais aussi de comprendre les raisons d'un tel accaparement ainsi que ses conséquences.

²²⁷ Certains de ces films s'inscrivent dans la collection « French Frayeur » créée par Manuel Alduy, directeur des acquisitions de la chaîne Canal Plus entre 2008 et 2014.

²²⁸ Comme le souligne P. Rouyer, l'horreur se situe « au carrefour de plusieurs genres » (1997, p. 17).

²²⁹ « Pour *Delicatessen*, j'ai concocté avec mes machines les effets sonores, les nappes, les drônes et certaines ambiances un peu psychédélics... » (extrait de l'entretien réalisé avec Marc Caro par Paul Bernhard, dans le cadre de son mémoire professionnel de fin d'études intitulé « Écrire le son » (2017) dirigé par Rémi Adjiman).

À l'intérieur (2007) réalisé par J. Maury et A. Bustillo (Horreur / Thriller)

En 2007, Julien Maury et Alexandre Bustillo réalisent *À l'intérieur*, un film qui retrace le réveillon de Noël sordide de Sarah (Alysson Paradis), une jeune veuve sur le point d'accoucher qui devra lutter pour sa survie lorsqu'une femme mystérieuse (Béatrice Dalle) vient sonner à sa porte, déterminée à lui arracher l'enfant qu'elle porte en elle²³⁰. S'il est possible d'entrevoir dans le personnage interprété par Béatrice Dalle, le pendant féminin de l'homme mystère de *Lost Highway*, cela tient tout d'abord au fait que chacun d'entre eux semble désireux de pénétrer l'« intériorité » de leur interlocuteur, qu'elle soit d'ailleurs physique (la villa des Madison, la maison de Sarah ou le foyer utérin de l'enfant à naître) ou psychique, tout en s'étant déjà approprié voire emparé d'une partie de leur histoire ou de leurs souvenirs (« Ton mari ne dort pas Sarah, il est mort ! » / « We've met before, haven't we ? At your house, don't you remember? »). De plus, sur le plan sonore, qui nous intéresse plus particulièrement, les entrées en scène respectives du couple mystère sont toutes deux ponctuées par l'apparition de nappes basses fréquences dont le caractère acausal et inquiétant fait écho à l'origine méconnue des protagonistes joués par Robert Blake et Béatrice Dalle qui, tels deux démons incubes et succubes²³¹, incarnent les manifestations fantasmagoriques accompagnant l'état d'angoisse corrélatif au cauchemar dans lequel semblent plongés Fred et Sarah.

Dans la suite du premier long-métrage de Julien Maury et Alexandre Bustillo, le recours aux ambiances sourdes – qui se mélangent également parfois à des cordes frottées, nappes rythmiques ou à quelques émergences aiguës et distordues – permet soit d'appuyer un point de tension narrative (comme la séquence où la femme mystère, se faisant momentanément passer pour la mère de Sarah auprès d'un de ses proches, est sur le point d'être confondue) ou de soutenir les nombreuses scènes de violences et d'affrontements qui trouvent ainsi leur homologue dans la déstabilisation voire l'agression à la fois visuelle et sonore du film à l'encontre de son spectateur.

²³⁰ <http://medias.unifrance.org/medias/131/119/30595/presse/a-l-interieur-dossier-de-presse-francais.pdf>

²³¹ « L'angoisse du cauchemar est éprouvée [...] comme celle de la jouissance de l'Autre. Le corrélatif du cauchemar, c'est l'incube ou le succube, c'est cet être qui pèse de tout son poids opaque de jouissance étrangère sur votre poitrine, qui vous écrase sous sa jouissance » (Lacan, 1972).

Frontière(s) (2008) réalisé par Xavier Gens (Horreur / Thriller)

En 2008 sort *Frontière(s)* réalisé par Xavier Gens. Le film relate les déboires de jeunes banlieusards ayant commis un braquage. Poursuivie par la police, la bande s'enfuit en voiture et débarque dans une auberge perdue en pleine forêt. Les tenanciers de cet étrange établissement, accueillants dans un premier temps, vont peu à peu montrer leurs vrais visages : celui de la folie et de la mort²³².

La simple lecture de ce synopsis permet d'emblée d'isoler les principales phases du récit, à savoir : la fuite, la halte à l'auberge puis le basculement dans l'horreur. Autant d'étapes successives à l'intérieur desquelles les nappes sourdes d'influence lynchienne, qui jalonnent une nouvelle fois la bande-son, jouent un rôle essentiel.

En effet, les nappes permettent tout d'abord d'alourdir insidieusement l'atmosphère générale du film – qui vire progressivement du « film de banlieue » au *Slasher*²³³ – en matérialisant au son une forme de pré-écho du destin funeste vers lequel se dirigent peu à peu les protagonistes ; que ce soit par exemple dans les deux séquences nocturnes mettant en scène les véhicules des banlieusards faisant littéralement route vers la mort (14'10 et 26'50), ou dans la scène de repas totalement ubuesque²³⁴ (23' 15) où, après avoir fait plus ample connaissance avec leurs tenancières (aux allures de Rita et Diane Selwyn²³⁵), Tom et Farid, nouveaux membres d'une « famille » fraîchement recomposée, mangent ce qui s'apparente vraisemblablement aux restes cette fois-ci décomposés de précédentes victimes qu'on aurait également engraisés avant de mieux les déguster.

Une fois le basculement amorcé, l'utilisation des ambiances basses fréquences permet non plus de *préfigurer*, mais d'*encadrer* différents temps forts (comme la première confrontation avec Karl, la capture d'Alex et Yasmine ainsi que les scènes de poursuites en souterrain) ou de *marquer* certains espaces : on pensera en particulier à l'étroit conduit que sont contraints d'emprunter Tom et Farid (36'30),

²³² <http://medias.unifrance.org/medias/87/125/32087/presse/frontiere-s-dossier-de-presse.pdf>

²³³ Le *Slasher* (de l'anglais « *to slash* » signifiant « taillader ») est un sous-genre du cinéma d'horreur mettant généralement en scène « un groupe de jeunes gens [...] progressivement éliminé par un tueur masqué » (Dufour, 2006, p. 30) et qui utilise le plus souvent des objets tranchants.

²³⁴ On notera d'ailleurs que les déglutitions incommodantes de la veille femme assise en bout de table ne sont pas sans rappeler celles de Luigi Castigliane (interprété par le compositeur Angelo Badalamenti) dans *Mulholland Drive*.

²³⁵ Estelle Lefébure confie dans le dossier de presse du film s'être imprégnée de *Mulholland Drive* et *Monster* (2003) afin d'interpréter son rôle de « harpie nymphomane et perverse ».

lequel est caractérisé par un son extrêmement grave qui contraste avec l'ambiance plus aérée des plans extérieurs, ceci afin de faire éprouver au spectateur une sensation d'étouffement quasi claustrophobique par l'intermédiaire d'un resserrement drastique du spectre auditif.

Martyrs (2008) réalisé par Pascal Laugier (Horreur / Thriller)

Egalement sorti en 2008, *Martyrs* débute avec l'évasion de Lucie, une petite fille de dix ans, disparue quelques mois plus tôt, puis retrouvée errant sur la route. Les raisons de son enlèvement restent mystérieuses. Traumatisée, mutique, elle est placée dans un hôpital où elle se lie d'amitié avec Anna. Quinze ans plus tard, on sonne à la porte d'une famille ordinaire. Le père ouvre et se retrouve face à Lucie, armée d'un fusil de chasse. Persuadée d'avoir retrouvé ses bourreaux, elle tire²³⁶.

Si, à l'instar des précédents exemples, la bande sonore de *Martyrs* est également parsemée de nappes et grondements sourds de toutes sortes, elle en use néanmoins avec un peu plus de parcimonie ; c'est du moins ce que l'on constate dans la première partie du film. En effet, quand elles ne se confondent pas avec les quelques envolées musicales – comme le combat entre Lucie et ses projections mentales (19'25 et 41'), l'entrée d'Anna dans la maison familiale (23'20) ou sa rencontre avec « Mademoiselle » –, les nappes sont utilisées en tant que telles, principalement afin de signifier la rupture de temporalité introduite par les *flash-back* (20'40, 27'55 et 34'05) permettant au spectateur d'en découvrir un peu plus sur la détention de Lucie. À l'inverse, dans la seconde partie, essentiellement concentrée autour de la séquestration d'Anna, la musique cède la place à un jeu d'alternance cyclique entre silences mortels, ambiances industrielles et bourdonnements très basses fréquences, qui permet à la fois d'habiller cet espace clos, souterrain et hautement réverbérant à l'intérieur duquel le personnage interprété par Marjona Alaoui est retenu captif, mais aussi de concourir à la construction d'une forme de « ritournelle macabre » illustrant le caractère bloqué de « la situation [...] de laquelle on ne peut sortir » (Dufour, 2006, p. 62). Une « impossible résolution » qui, nous y reviendrons plus tard, constitue une des caractéristiques essentielles de l'horreur.

²³⁶ <http://medias.unifrance.org/medias/253/135/34813/presse/martyrs-dossier-de-presse-francais.pdf>

Horsehead (2015) réalisé par Romain Basset (Horreur / Fantastique)

Depuis son enfance, Jessica est hantée par des cauchemars récurrents dans lesquels elle est poursuivie par une mystérieuse créature à tête de cheval. Après avoir entamé des études de psychologie, la jeune femme décide d'expérimenter le rêve lucide afin d'essayer de prendre le contrôle de ses cauchemars, une pratique dangereuse dont certains ne se remettent jamais. Jessica évolue alors dans son propre monde onirique. Elle mène l'enquête afin de découvrir le mal qui les ronge, elle et sa famille, depuis des générations²³⁷.

Horsehead est donc un film très esthétique qui surfe sur l'une des thématiques chères à David Lynch – Romain Basset reconnaît d'ailleurs, dans une interview, que l'utilisation de rideaux de velours couleur pourpre comme éléments de décor récurrents, fait avant tout référence à l'onirisme de *Lost Highway*²³⁸, tout en proposant d'incarner à l'écran deux notions phares de la psychologie des rêves, à savoir : d'une part, celle du « Mahr », « fantôme montant à cheval pour écraser la poitrine des dormeurs²³⁹ » (Baratta et al., 2010, p. 76) et, d'autre part, celle du poids des relations maternelles (représentées dans le film par un loup faisant référence à la sculpture de la *Louve romaine*²⁴⁰) dont il est parfois difficile de s'affranchir.

Un double fardeau avec lequel doit composer Jessica et qui se traduit au son par un aggravement généralisé de la bande sonore, laquelle devient corrélative d'une forme d'oppression à la fois diffuse et latente dont la mécanique est comparable à celle mise en lumière par O'Keeffe et Angliss (2004), ces derniers ayant démontré que les sentiments religieux éprouvés dans les églises (« chair de poule, augmentation du rythme cardiaque et autres manifestations spirituelles ») n'étaient pas étrangers aux infrasons produits par les orgues (Volcler, 2011).

²³⁷ <http://medias.unifrance.org/medias/6/35/140038/presse/horsehead-dossier-de-presse-francais.pdf>

²³⁸ <https://blog.revueversus.com/2015/03/19/horsehead-dans-tes-reves/>.

²³⁹ « Le caractère principal du cauchemar consiste dans le sentiment d'une forte pression que le malade attribue à un poids quelconque, et le plus souvent à un être vivant placé sur sa poitrine. Les formes les plus communes [...] sont celles d'un cheval monstrueux, d'un homme difforme ou d'une vieille femme ... » (Dubosquet, 1815, cité par Baratta et al., 2010, p. 76).

²⁴⁰ « La musée du Capitole à Rome conserve une célèbre statue en bronze qui représente une louve [...]. Solidement campée sur ses quatre pattes, l'animal présente ses mamelles gonflées très apparentes ; la tête est tournée vers le spectateur qu'il semble surveiller et menacer à la fois. L'artiste a réalisé une idée, celle de la mère-nourricière, de la louve menacée dans ses petits et prête à les défendre » (Prieur, 1988, p. 29).

Grave (2017) réalisé par Julia Ducourneau (Horreur / Drame)

À 16 ans, Justine, végétarienne, est une adolescente surdouée sur le point d'intégrer l'école véto où sa sœur aînée (dont l'interprète, Ella Rumpf, n'est pas sans rappeler Béatrice Dalle dans *Trouble Every Day*, 2001) est également élève. Mais, à peine installées, le bizutage commence pour les premières années. On force Justine à manger de la viande crue, elle découvre alors sa vraie nature²⁴¹.

Comme l'a elle-même déclaré Julia Ducourneau, on sent dès le premier visionnage de *Grave* que malgré l'influence de metteurs en scène comme Lynch ou encore David Kronenberg, l'une des intentions de la réalisatrice était, à l'inverse des exemples précédemment abordés, de volontairement s'affranchir « des nappes sonores que l'on entend dans beaucoup de films de genre »²⁴². En effet, à part quelques séquences telles que la descente des « bizuts » en ascenseur (8'55) et la crise d'angoisse de Justine sous sa couette (60'02) où la bande originale flirte avec des éléments de *sound design* continus très basses fréquences ou distordus, c'est surtout la musique de type *rock* qui accompagne la transformation de l'héroïne.

*

Ainsi, après avoir rapidement passé en revue cinq des productions majeures du cinéma d'horreur français contemporain, quelles conclusions pouvons-nous tirer d'une telle analyse ? On remarque dans un premier temps que les références à l'univers de David Lynch sont bel et bien nombreuses, au point d'ailleurs qu'elles excèdent parfois la seule dimension sonore. Toutefois, en ce qui concerne les bandes-son des films étudiés, on constate, qu'à l'exception peut-être de *Grave*, chacune d'entre elles est effectivement parsemée d'ambiances de type nappes sourdes (qu'elles soient industrielles, électroniques, rythmiques, etc.) tout à fait semblables à celles expérimentées par le réalisateur d'*Eraserhead*. En outre, les nappes utilisées au sein de notre corpus sont d'autant plus similaires à celles de Lynch, qu'elles emplissent des fonctions relativement analogues, ce qui s'explique notamment par le fait qu'il apparaît que cinéma d'épouvante et formule lynchienne partagent deux mécanismes communs, à savoir : l'autonomisation de la représentation et le principe de répétition du même.

²⁴¹ <http://medias.unifrance.org/medias/76/163/172876/presse/grave-dossier-de-presse-francais.pdf>

²⁴² <https://www.leblogducinema.com/interviews/interview-julia-ducournau-pour-grave-849574/>

L'autonomisation de la représentation apparaît « dans toutes les scènes où la représentation se donne pour ce qu'elle est »²⁴³ (Dufour, 2006, p. 170), que ce soit dans les séquences excessivement sanglantes (dites « gores ») et parfois péjorativement qualifiées de « gratuites » qui jalonnent nombre de films d'horreur afin d'instiller chez le spectateur terreur et dégoût, ou, chez Lynch, lorsque la figurativité devient le principe organisateur du récit, c'est-à-dire quand la monstration tend à s'autonomiser de la narration pour servir l'ambition abstractionniste du cinéaste évoquée plus tôt, soit le retour aux sensations brutes et aux émotions pures.

Pour ce qui est du **principe de répétition du même**, il faut souligner que l'horreur, tout comme le cinéma de David Lynch, fonctionnent le plus souvent sur une « impossible résolution » : « la spécificité du film d'horreur [mais c'est aussi valable pour la plupart des films de Lynch], ce n'est pas qu'il finirait mal, c'est qu'il ne finit pas » (*ibid.* p. 63). Or, la suspension de la narration est aussi « une suspension du temps » qui, dans sa forme embryonnaire, sert de soubassement aux thrillers, mais qui poussée à son paroxysme dans l'horreur, représente « l'anéantissement du devenir et l'impossibilité de pouvoir échapper à un présent condamné à se répéter perpétuellement » (*ibid.*, p. 69). Une telle figure se retrouve dans les cauchemars (« à titre de retour de l'identique ou du même » *ibid.*, p. 77) que vivent Fred Madison prisonnier d'une construction narrative en forme de ruban de Möbius ou Anna dépossédée de ses libertés qui subit quotidiennement les violences de ses ravisseurs et abandonne progressivement tout espoir de s'extraire de sa condition de martyr.

Ainsi, les ambiances sourdes qui servent chez Lynch à alimenter un sentiment d'inquiétante étrangeté, à courber certains espaces-temps ou encore à accompagner les dérives psychologiques de ses personnages, ont permis à une grande partie du cinéma d'horreur de concourir par le son à assouvir efficacement l'une de ses principales vocations, celle de plonger le spectateur dans l'angoisse, que ce soit par l'écrasement auquel participent les nappes basses fréquences dans leur rapport oppressant au corps, ou en provoquant cette impression fataliste d'inéluctabilité

²⁴³ « L'autonomisation de la représentation apparaît non seulement dans les films où le regard devient essentiel, c'est-à-dire dans lesquels l'objet [...] est moins *ce qui est montré que la manière dont il est montré*, mais aussi dans tous les films où ce n'est plus la représentation qui est assujettie à son objet, parce que c'est au contraire elle qui *produit* son objet » (Dufour, 2006, p. 170, l'auteur souligne).

(que l'on retrouve de manière atténuée dans les films à suspense) et dont l'immuabilité atemporelle des ambiances continues constitue la parfaite allégorie.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi les spécificités qui définissent l'horreur ont vraisemblablement concouru à faire de ce genre cinématographique – comparativement à d'autres catégories filmiques – l'un des terrains les plus fertiles à la prolifération des nappes d'inspiration lynchienne, au point d'ailleurs de les ériger au rang de règle formelle non seulement constitutive (ce qui n'interdit pas à certains réalisateurs d'essayer de s'en émanciper), mais aussi parfois distinctive, dans le sens où comme le souligne le monteur son Selim Azzazi : « **le simple fait que des nappes existent dans un film, le classe aussitôt à l'intérieur d'un genre particulier** »²⁴⁴.

En effet, l'hommage qu'a consacré le cinéma d'épouvante à Lynch, notamment en généralisant l'utilisation de ses ambiances sourdes a, semble-t-il, également eu pour conséquence d'imprégner ces dernières d'une forte connotation. Au-delà des propriétés intrinsèques qui participent très probablement à leur caractère inquiétant (densité spectrale dans le grave, acausalité, caractère suspendu, etc.), la surexploitation des nappes par le cinéma d'horreur a sans doute également concouru à amplifier ce phénomène en muant les ambiances basses fréquences en un objet symbolique qui dans l'imaginaire social induit immédiatement la peur et renvoie réciproquement au genre qui a fait de ce sentiment son fonds de commerce. De telle sorte que malgré l'affection dont témoignent nombre de monteurs et techniciens du son à l'égard de l'univers lynchien, utiliser des nappes sourdes en dehors des frontières de l'épouvante ou des films à suspense (avec lesquels ils flirtent régulièrement) exige par conséquent aujourd'hui une certaine parcimonie :

« [À propos de la comédie dramatique *Belles Familles* (2015) réalisée par Jean-Paul Rappeneau] Le héros du film revient dans sa famille après un long voyage d'affaires afin de régler des problèmes de succession suite à la mort de son père qu'apparemment il détestait. De temps en temps, il y a des séquences très naturelles, formidablement tournées où le père apparaît pour des reconstitutions de scènes de sa vie familiale quand il était enfant et où j'ai utilisé des ambiances sournoises difficiles à reconnaître, des sortes de nappes ou compositions de sons qui font que tout d'un coup on change de sentiment, d'ambiance, *sans que ce soit un film d'horreur*. Il fallait signifier le changement de temporalité, mais sans trop appuyer *pour ne pas verser dans le film d'horreur* parce que le réalisateur avait tourné ça très simplement, donc il fallait rester dans la simplicité, mais avoir une bizarre impression. »²⁴⁵

²⁴⁴ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

²⁴⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris

3.3.4. De l'apparente rigidité du cadre institutionnel à la variation des modèles

Comme nous venons de le voir, l'industrie culturelle cinématographique, en tant que forme institutionnelle « qui cristallise les normes, les règles, les conventions, les façons de faire et leur donne une légitimité » (Le Moënné, 2008b, § 11), délimite l'activité du monteur son à l'aide d'un ensemble de contraintes dont celui-ci fait usage et qui par conséquent lui préexiste (qu'il s'agisse du modèle de l'activité concourant à l'organisation des tâches à accomplir ou bien des conventions sonores relevant, soit d'un modèle général de la fiction, soit de modèles fictionnels particuliers, cf. 3.3.2 et 3.3.3). Néanmoins, il ne faut pas pour autant oublier que tout acteur socioprofessionnel concourt également, « plus ou moins volontairement et plus ou moins consciemment » (Mucchielli, 2005, p. 173), d'un côté, à la construction et la pérennisation des « référents normatifs » par l'intermédiaire desquels ses actions prennent sens ou, de l'autre, à leur modification.

Pour comprendre un tel phénomène, il faut tout d'abord souligner qu'il existe « une tension continue entre l'institution qui semble agir “de toute éternité” et l'actualité de l'espace social. L'institution et ses traditions luttent pour leur conservation tandis que les mutations de l'espace social agissent pour en modifier l'organisation » (Esquenazi, 2007, p. 53). L'émergence du métier de monteur son au sein de la chaîne de fabrication audiovisuelle et qui fait suite à une importante évolution de la bande-son au cinéma (cf. 1.1.4.2), représente d'ailleurs l'une des manifestations les plus spectaculaires de cette réorganisation institutionnelle que favorisent parfois certaines transformations, en l'occurrence ici technologiques.

En outre, on constate que malgré l'arrivée du monteur son et en dépit du « consensus » qu'incarne l'application généralisée des différentes procédures, habitudes ou conventions que nous avons mises en relief, il est des évolutions dont on pensait les questionnements associés par conséquent aujourd'hui entérinés et qui pourtant continuent de bousculer les manières de faire ou du moins de mettre en jeu « des conceptions différentes, voire opposées » (Le Guern, 2004, § 20) quant à la façon de choisir et de monter les sons, et ce, au sein même de la profession.

On pensera par exemple à la question de la répartition des sons dans l'espace que soulève, depuis plusieurs dizaines d'années déjà, l'apparition du multicanal. Comme nous l'évoquions au 3.3.2.2, pour un monteur et ingénieur du son comme Lucien Balibar ainsi que dans l'esprit de l'ensemble des professionnels que nous avons rencontrés, les voies arrières (*surround*) doivent « rester des canaux suffisamment diffus [et donc reproduire des sonorités suffisamment indéfinies] pour éviter d'attirer l'attention du spectateur hors du champ visuel » (2015, p. 27).

Ainsi, cette préconisation – dont on pourrait croire qu'elle est uniquement affaire de bon sens (celui de ne pas altérer l'hégémonie du cadre) ou encore de « goût »²⁴⁶, mais qui reflète en réalité l'existence d'une norme tacite dont nous avons vu un peu plus tôt les effets – semble largement partagée et respectée. Au point qu'il soit donc possible de parler de règle de travail. Cependant, un des monteurs que nous avons interrogé a malgré tout tenu à signaler qu'« il existe encore quelques petits malins qui font virevolter des sons dans les *surround* ». En œuvrant différemment du reste de la profession, ces derniers expriment une vision opposée quant à la manière de concevoir une bande-son et exercent par conséquent une (relative) pression sur les habitudes en vigueur au sein de chaîne de réalisation cinématographique. Par ailleurs, ce qui est d'autant plus intéressant dans les propos tenus par ce monteur son, c'est que celui-ci s'est empressé de préciser que lui-même n'avait finalement pas « de jugement à porter par rapport à cela ». Une apparente neutralité en parfaite contradiction avec l'utilisation de l'expression péjorative « petits malins » (sous-entendu « qui se pensent au-dessus des règles »), laquelle renvoie à un phénomène plus large que le sociologue Jean-Claude Kauffman nomme « le double langage des sociétés démocratiques » et qui devrait nous permettre d'aborder l'autre versant de la « tension continue » introduite par J.-P. Esquenazi, à savoir : celui de l'institution qui lutte contre sa propre altération.

En effet, « plus les individus démultiplient leurs capacités de choix dans tous les domaines, plus l'angoisse normative devient obsessionnelle », c'est-à-dire que moins une activité fait l'objet d'une normalisation, « plus l'activité principale des gens est d'en produire de nouvelles, jusqu'à l'obsession de la normalité » (Kaufmann, 2010,

²⁴⁶ « J'aime bien regarder un film et ressentir les choses à l'arrière, mais ne pas les entendre. C'est une histoire de goût » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris).

pp. 66-68). Or, l'apparition du multicanal, mais aussi l'irruption du numérique, l'explosion du nombre de pistes audio ainsi que d'enceintes de diffusion (2, 6, 8 et bientôt 64 avec le *Dolby Atmos* qui s'installe progressivement dans nos salles de cinéma), etc., sont autant de démultiplications des « possibilités d'intervention » (Le Guern, 2004, § 20) qui, en l'absence de cadrage – tel que celui qu'incarnent la « logique de couches » (cf. 3.3.2.1) ou les critères de sélections concernant les sonorités destinées aux enceintes arrières (cf. 3.3.2.2) – rendent par conséquent les choix d'autant plus « problématiques ». Ainsi, dès qu'une pratique tend à s'homogénéiser et à se standardiser :

« Le moindre écart est [alors] subtilement et activement utilisé dans le processus continu de production normative. [...] Chacun a le droit de faire un pas de travers [« je n'ai pas de jugement à porter là-dessus »]. Mais il le paye d'une pression discrète [comme se voir affubler du sobriquet « petit malin »], qui doit *l'inciter à rentrer dans le rang*. » (Kaufmann, 2010, p. 66, nous soulignons)

Dans un second registre, Jean-Pierre Esquenazi fait également remarquer que « les règles caractérisant les modèles d'œuvres ne bénéficient jamais de la stabilité des normes de langues : c'est au contraire leur souplesse qui permet d'y introduire des variations » (2007, p. 61). Le succès des genres cinématographiques, par exemple, repose notamment sur cette flexibilité, dans le sens où leurs occurrences successives relèvent d'une dialectique « répétition/différenciation », qui permet au spectateur, à travers certaines traditions énonciatives, d'identifier génériquement les films, tout en s'adaptant à l'évolution des publics et de leurs exigences afin d'empêcher un effet de lassitude (Milleliri, 2011, § 9). On constate d'ailleurs que les stratégies de réalisation mises en œuvre pour distinguer toute production filmique des pratiques usuelles et la rendre ainsi « originale » peuvent parfois intervenir par le son, que ce soit par exemple dans le cinéma de Lynch, dans *Grave* ou, comme nous allons le voir, dans certaines productions récentes de science-fiction.

Si la plupart des bandes sonores des films de *SF* (comme la saga *Star Wars*) représentent l'espace intergalactique par l'intermédiaire d'un renforcement considérable des bruitages parfaitement irréaliste – dans la mesure où le vide sidéral n'autorise pas la propagation des vibrations sonores –, mais souvent jugé indispensable pour « accréditer la véracité de ce que l'on voit à l'image » (Torgue, 2013), il est en effet quelques réalisations produites outre-Atlantique telles que

Gravity (2013) d'Alfonso Cuarón ou *Interstellar* (2014) de Christopher Nolan qui, d'un point de vue audio, s'appuient sur d'autres conventions que celles inhérentes au genre de la science-fiction, lesquelles se substituent habituellement à la réalité²⁴⁷. En effet, pour signifier la vacuité de l'espace, ces deux films – à l'instar de *2001 : l'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubric – ont systématiquement recours à un silence assourdissant ainsi qu'à des effets ou bruitages sonores très étouffés, beaucoup plus proches de ce que doit réellement expérimenter un astronaute en combinaison lorsqu'il évolue à l'extérieur de la station spatiale internationale, que des fantasmes acoustiques habituellement nourris notamment par les *space operas*. Ce phénomène, c'est l'un des aspects de ce que les monteurs son appellent : « **l'hyperréalisme sonore** ».

Pour le théoricien et réalisateur Denis Lévy (1995), le « réalisme » cinématographique, qui consiste à rendre crédible des univers fictifs, repose sur un équilibre entre le « naturalisme originel du cinéma » (lequel représente l'une des techniques les plus efficaces pour créer l'illusion de la réalité) et ses prétentions artistiques. Autrement dit, il s'agit donc d'une tension entre, d'une part, la *transparence* des opérations formelles propres au langage cinématographique (qui est une « concession » faite au naturel afin de ne pas rompre avec l'illusion de la réalité) et, d'autre part, la nécessité de produire et de supporter une pensée par l'intermédiaire d'« une schématisation de l'objet » montré qui relève de *choix d'ordre esthétique*²⁴⁸. Ainsi, on peut décrire l'hyperréalisme sonore comme une redéfinition de cet équilibre en faveur d'une plus large concession accordée au naturalisme, c'est-à-dire comme l'amendement de certains stéréotypes ou schèmes sonores qu'utilisent les monteurs, de manière à les rapprocher de l'expérience du réel plutôt que de seulement s'en inspirer ou s'y substituer.

²⁴⁷ « Les codes du théâtre, de la télévision, et du cinéma [...] ont créé pour chacun d'entre nous des conventions très fortes, déterminées par un souci de rendu plus que de vérité littérale, et ces conventions submergent facilement notre expérience propre et s'y substituent, devenant la référence du réel » (Chion, 1990, p. 93).

²⁴⁸ On retrouve d'ailleurs ici la pensée d'André Bazin qui, plutôt que d'« équilibre » ou de « tension », parle de « contradiction » : « Toute esthétique choisit forcément entre ce qui vaut d'être sauvé, perdu ou refusé, mais quand elle se propose essentiellement, comme le fait le cinéma, de créer l'illusion du réel, ce choix constitue sa contradiction fondamentale, à la fois inacceptable et nécessaire. Nécessaire puisque l'art n'existe que par ce choix. Sans lui, [...] nous retournerions purement et simplement à la réalité. Inacceptable, puisqu'il se fait en définitive aux dépens de cette "réalité" que le cinéma se propose de restituer intégralement » (1985, p. 269).

Dès lors, s'il est par exemple courant d'entendre dans des films tel que *Trop belle pour toi* (1989) de Bertrand Blier, des oiseaux ne pouvant chanter « ni à la période de l'année où le film est censé se dérouler [...], ni dans les lieux montrés par celui-ci » (au point d'éveiller la fureur d'une poignée de spectateurs amoureux de la nature, Chion, 1990, p. 93), on constate qu'à l'instar de l'évolution de la représentation acoustique de l'espace intersidéral, il est de plus en plus de bandes-son qui s'attachent au contraire à user de chants d'oiseaux correspondant à des espèces qui pourraient effectivement évoluer dans l'univers et la période figurés à l'écran – c'est-à-dire finalement dont les critères de vraisemblance sont davantage en adéquation avec le réel. Et ce, même si paradoxalement la majeure partie des spectateurs, lorsqu'ils entendent un son dit réaliste ou « hyperréaliste », ne sont que rarement « en mesure de confronter celui-ci au son réel » (*ibid.*, p. 93), soit parce qu'ils n'y ont pas accès, soit parce qu'ils n'en ont qu'un souvenir lui-même influencé par la représentation qu'en donne habituellement le cinéma (cf. 3.3.3.1).

Par ailleurs, on comprend désormais que certaines des intentions d'écoute que nous décrivions au 3.2.1.3 en lien avec la « géographicité » ou la « période » d'enregistrement des ambiances, quand elles sont mobilisées, le sont non seulement dans un souci de *cohérence* avec l'image, mais aussi, plus globalement en vertu, du *degré de réalisme* ou de *vraisemblance* auquel le film prétend ainsi que des conventions ou modèles sonores qui y sont par conséquent associés (ce qui tient une nouvelle fois au fait que les éléments pertinents définissant la situation du monteur sont parties prenantes de tout un « système de relations », cf. 3.3.2). En outre, on dénombre également quelques monteurs son qui, face à ce trop-plein de réalisme, ont développé une forme d'affection contestataire pour ce qu'ils nomment des « sons décalés » (soit en marge de la recherche de cohérence extrême), ce qui se traduit par l'émergence discrète de « bizarreries » ou « fantaisies » sonores n'ayant « aucune fonction particulière, si ce n'est de faire sourire », comme « des ambiances de souk égyptien du Caire sur des séquences parisiennes, un pochetron qui chante dans un arrière-plan, une marche arrière excitée en *off*, etc. ».²⁴⁹

²⁴⁹ Extraits des entretiens compréhensifs réalisés avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris et Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

Pour conclure, écouter puis choisir des sons dans le cadre de son appartenance à une forme institutionnelle telle que celle du cinéma, ce n'est donc pas seulement respecter l'organisation des tâches, appliquer des méthodes de travail ou reproduire des configurations sonores préexistantes, c'est aussi concourir à un processus permanent de production normatif :

- en encadrant de nouvelles pratiques, en pérennisant certaines habitudes (comme lorsque le monteur choisit la sobriété afin d'habiller les enceintes arrières ou quand il met en son un film de science-fiction à l'aide d'une bande-son « parfaitement "terrestre" alors que l'image, peut être "intergalactique" », Torgue, 2013) ;
- ou, au contraire, dans un acte presque « militant », en se détachant des canons afin de faire émerger de nouvelles conventions, que ce soit au risque de détourner le spectateur du cadre, de voir ses propres écarts sanctionnés (ne serait-ce que par la condescendance de ses pairs) ou en essayant de faire évoluer certaines représentations, voire d'en prendre ostensiblement le contre-pied (à l'aide de « sons décalés ou en mettant un point d'honneur à ne pas travailler « à la manière » d'un autre, cf. 2.3.4) ... tout en sachant que « ce qui est d'abord singularité peut être ensuite regardé comme conformité et donc source de légitimité » (Esquenazi, 2007, p. 64).

*

* *

3.4. La question du récit

Après avoir vu jusqu'ici comment le monteur son, dans la mise en relation de la matière qu'il parcourt avec l'image (cf. 3.2.1), le reste de la bande-son (cf. 3.2.2.) ou l'imaginaire qu'il partage avec le spectateur (cf. 3.3.3), pouvait s'attacher à ce que l'ambiance « apporte de sens ou de forme dans la constitution d'un univers filmique » (Deshays, 2010, p. 98), tout en composant avec certaines contraintes d'ordre organisationnel (cf. 3.3.2), il nous reste maintenant à aborder l'influence que peut exercer sur ses perceptions sa propre assimilation du récit et des intentions narratives du réalisateur, ainsi que la manière dont ses choix d'ambiances peuvent contribuer plus directement à la narration et aux émotions du spectateur.

3.4.1. Ambiance narrative et mise en phase

Considérons un film dont l'histoire reposerait principalement sur l'interaction entre deux protagonistes aux caractères opposés : le premier étant à la fois épanoui et très extraverti ; le second plus austère et renfermé sur lui-même. Imaginons à présent un monteur son qui aurait décidé d'initier son travail à partir d'une séquence extraite de ce film (représentée par la figure 3.5 ci-dessous), laquelle donnerait à voir successivement les deux personnages que nous venons de décrire dans leur appartement respectif avec fenêtre ouverte sur la ville.



Figure 3.5 : Appartements en ville (shutterstock.com / pics 331893401 & 512729983)

À la suite de l'analyse du système actanciel du film, de sa structure narrative, des intentions déjà présentes dans la copie de travail (cadrage, lumières, traitement de l'image, assemblage des plans, etc.) et du recueil des directives que le réalisateur aura été en capacité de formuler, un des enjeux du monteur son pourrait être de préciser le travail déjà amorcé par la mise en scène, lequel consisterait ici à souligner les intériorités dichotomiques des protagonistes afin d'aider le spectateur à mieux structurer les forces en présence dans le film. À cet effet, imaginons que le monteur entreprenne de matérialiser une forme de rupture entre les ambiances à caractère urbain permettant de caractériser le cadre de vie des personnages (et par extension leur état psychologique), ceci en plaçant le premier dans un milieu « apaisant », « joyeux », « vivant », et le second dans une atmosphère plus « oppressante », « maussade » et « sans vie ».

Dans une telle situation, il n'est donc plus uniquement question de proposer une ambiance qui, au regard des éléments imposés par l'image, des suggestions émises par le hors-champ ou « de l'idée que l'on peut se faire d'un tel décor » (Gaudreault et Jost, 2017 [1990], p. 46), soit seulement vraisemblable ou susceptible de renforcer la crédibilité de ce qui est donné à voir et à entendre. L'objectif ici est d'explicitier ou « désambiguïser » le tempérament des protagonistes en continuant d'instaurer une relation de mimétisme entre leur état psychologique (les relations diégétiques) et l'environnement audiovisuel proposé au spectateur (les relations filmiques), de manière à limiter toute « prolifération du sens [par] une *certaine redondance* des signes » (Domenjoz, s.d., nous soulignons).

Précisons néanmoins que lorsque ce type d'homologie est poussé dans ses retranchements, celui-ci peut parfaitement aller à l'encontre de toute forme de « réalisme » ou de « conformisme », faire vaciller l'univers filmique et même – dans les cas les plus extrêmes – ébranler les habitudes interprétatives du spectateur. Nous avons vu en effet que pénétrer par exemple dans *Lost Highway*, *Mulholland Drive* ou *Inland Empire*, c'est aussi composer avec l'intériorité à la fois débordante et contagieuse de personnages dont l'environnement, notamment sonore, n'a parfois que pour seule et unique vocation d'assurer la continuité de leurs états de conscience (cf. 3.3.3.2).

Pour en revenir à notre cas de figure, beaucoup moins radical, le travail du monteur son pourrait donc consister à disséminer dans l'environnement sonore censé provenir de la fenêtre (illusion que quelques traitements acoustiques suffiront à opérer), différentes manifestations susceptibles d'une part, de signifier la ville et, d'autre part, de contribuer à plonger le spectateur dans une atmosphère qui tend à retranscrire la psychologie des protagonistes grâce à la marge de manœuvre que lui confère le hors-champ. Or, comme nous venons d'en rendre compte, c'est dans ce genre de situation que se dessine généralement 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 »²⁵⁰. Autrement dit, si le fait d'entrapercevoir les contours d'un paysage urbain délimite le champ des possibles, le monteur ne dispose pas moins d'une « grande liberté de mise en scène », dans la mesure où toute sonorité étant issue d'objets mouvants lesquels, en confrontant énergies et masses à des volumes, produisent du sens ; chacune de ces variables peut être considérée comme « un élément de jeu » à mettre au service de la narration (Deshays, 2010, p. 98). Comme le souligne Michel Chion :

« Sur une image donnée, il y a en effet des centaines de bruitages possibles, tout un dégradé de solutions dont certaines reproduisent exactement le code conventionnel tandis que d'autres, sans rentrer dans le démenti formel de l'image, en font glisser la perception sur un autre plan. » (1990, p. 35)

Afin de suggérer la quiétude, la joie et le vivant, le monteur son va donc pouvoir, à la croisée des impératifs qui, à cet instant, dictent sa démarche, se mettre à la recherche d'ambiances laissant entendre une légère rumeur de trafic, les manifestations des passants (voix, rires, bruits de pas), des cris d'enfants au loin, des oiseaux, etc. À l'inverse et afin d'essayer d'instiller chez l'auditeur un sentiment d'oppression, celui-ci aura également la possibilité de jouer les marques d'une urbanité plus exacerbée et déshumanisée, 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.). Au cours de l'écoute, seules quelques qualités seront par conséquent

²⁵⁰ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

prioritairement perçues et extraites du fatras phénoménal, en particulier : la propension de la matière parcourue à exprimer l'un des deux versants acoustiques de notre expérience citadine.

En outre, toujours dans l'optique d'accentuer l'opposition « joie vs oppression », le monteur sera également susceptible de rechercher parmi les diverses ambiances auscultées, les signes d'une certaine forme de « musicalité » (que cette dernière s'exprime naturellement dans des chants d'oiseaux ou par l'intermédiaire de l'intonation des voix des passants) ou, à l'inverse, de « dissonance » (notamment dans les klaxons, les crissements ou plus globalement dans la masse sonore indifférenciée du trafic automobile). Toutes ces intentions permettront ensuite au monteur son d'accompagner, voire ici de suppléer, le travail qu'entreprend habituellement la musique afin de souligner telle ou telle émotion, et surtout de veiller à ce 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* (cf. 2.2.3).

3.4.2. Image + son = double narration ?

Comme le rappelle Laurent Jullier, « la notion de double narration au cinéma peut d'abord apparaître d'ordre tautologique : image + son = 2 narrations. Ce serait oublier que le rapport le plus fréquent entre ces deux matières de l'expression est celui de l'esclavage » (2001). Si nous avons vu comment la bande-son au travers de l'ambiance pouvait illustrer, renforcer voire expliciter ce qui est donné à voir et participer de la sorte « à la construction d'un récit unitaire » (Gaudreault et Jost, 2017 [1990], p. 46), il est également des situations – certes beaucoup plus rares – où celle-ci parvient à prendre ses distances par rapport à l'image, à développer sa propre réalité, à raconter « autre chose » que ce qui est visuellement relaté et, par conséquent, à pleinement instaurer le film dans *une double narration*. C'est ce que Jullier appelle le refus absolu de la « causalité verticale », laquelle consiste

habituellement à faire croire au spectateur « que le lien qui soude images et sons est [...], comme dans la vie quotidienne, un lien causal²⁵¹ » (2003, § 10).

Ainsi, le cinéma narratif repose d'ordinaire sur « un naturalisme audiovisuel qui présuppose un son pour chaque chose et une cause (visible) pour chaque son » (*ibid.* § 9). C'est notamment pour cette raison que bruiteur et monteur son, dans leur travail respectif sur les *STEMS* des bruitages et des effets, œuvrent conjointement à la mise en son de la majeure partie des sources sonores repérables dans l'image, et que tout événement acoustique hors-champ est généralement situable « dans l'un des espaces qui a été montré ou, pour le moins, suggéré par l'action ou les images antécédentes » (Augoyard et Torgue, 1995, p. 157, cf. 3.2.1.2.). Si l'on précise la réflexion de Laurent Jullier en l'appliquant à la question plus particulière de la matière ambiante, nous pourrions ajouter que la plupart des fictions contemporaines impliquent également une ambiance pour chaque espace diégétique et une somme de causes plausibles situées à la frontière du visible et de l'acousmatique pour chaque ambiance. Dès lors, « le mensonge de la causalité verticale » représente « le moyen principal de "tranquilliser" un spectateur pour qui la simulation repose sur l'équilibre homéostatique » (Jullier, 2003, § 9).

À l'inverse, « l'inadéquation d'un son à son lieu ordinaire d'existence est un facteur d'augmentation de l'attention. [...] Apparaît à ce moment, dans une sorte de déflagration, la relecture de chacune des parties en jeu, mais surtout l'interrogation de leur confrontation (1+1=3) » (Deshays, 2013). Lorsque la bande-son se libère du joug de ce qui est donné à voir et se met à exister indépendamment de ce que l'on peut alors appeler la « bande-image », le spectateur est en effet incité à interroger la nature des rapports qu'entretiennent images et sons dans la mesure où la brèche que fait entrevoir, sinon leur déchirure, du moins leur distanciation, matérialise l'ouverture d'un nouvel espace d'interprétation : « la superposition de sons n'appartenant pas à l'image, voire en contradiction totale avec elle [...] crée des *nœuds conflictuels particulièrement producteurs de sens* entre des espaces totalement disjoints » (Sapiega, 2010, pp. 78-79, nous soulignons).

²⁵¹ Nous ne revenons pas ici sur cette « propension de l'être humain à pratiquer l'écoute causale » (2003, § 10) à laquelle fait allusion Laurent Jullier et que nous avons développée par ailleurs, notamment au moment d'évoquer les travaux de J. A. Ballas (1993), F. Guyot (1996), C. Guastavino (2003) ou encore de C. Bailblé avec la notion de « surveillance territoire » (1999, p. 278).

Néanmoins, malgré une « imagination auditive » des cinéastes et des techniciens du son toujours plus sollicitée, « 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 films narratifs qui parviennent à s'affranchir complètement de la convention naturaliste que représente la « causalité verticale » en proposant des sons totalement « dissonants » par rapport à l'image, comme cela peut être le cas des éclats sonores du verre invisible dans *L'homme qui ment* (1968) d'Alain Robbe-Grillet ou bien encore des cris de mouettes au début de *Prénom Carmen* (1983) de Jean-Luc Godard qui se superposent aux images nocturnes du pont d'Austerlitz en plein Paris.

Cependant, de la même manière que les « sons décalés » décrits au 3.3.4 n'existent qu'au travers d'une certaine propension à l'« hyperréalisme sonore » dont il est parfois question, pour certains monteurs, de prendre volontairement le contrepied, la « dissonance audiovisuelle » ne représente, selon Michel Chion, qu'« un décalage inversé de la convention, et donc un hommage à celle-ci, nous enfermant dans une logique binaire [redondant vs contradictoire] qui n'a [finalement] que peu à voir avec le cinéma » (1990, p. 35). Afin d'étayer son propos, Chion s'appuie notamment sur la scène de résurrection de *Solaris* (1972) d'Andreï Tarkovski qui, selon lui et à l'inverse des précédents exemples de « contrepoint-contradiction », permet un « véritable contrepoint libre » :

« L'ancienne maîtresse du héros, qui s'est suicidée autrefois, lui réapparaît en chair et en os [...] sous l'effet de forces mystérieuses suscitées par une planète-cerveau. Désespérée et consciente de sa nature d'artefact, elle se suicide à nouveau [...]. Le héros étreint son corps tout gelé. Mais impitoyablement, le cerveau-océan la ressuscite, et voilà le corps étendu agité de soubresauts [...]. Sur ces images, Tarkovski a imaginé de mettre des sons d'entrechoquement de verre dont l'effet est prodigieux : ils ne sont pas entendus comme n'étant-pas-les-sons-qu'il-faudrait, mais rendent de manière troublante, voire terrifiante, le caractère à la fois fragile et artificiel de la créature, ainsi que le sentiment de la précarité des corps. » (*ibid.* p. 35-36)

Entre la redondance extrême de la causalité verticale et la contradiction absolue qu'incarne la dissonance audiovisuelle, subsiste donc bel et bien « tout un dégradé de solutions ». Toutefois, si parvenir au juste équilibre contrapuntique n'est pas chose aisée, il est en revanche moins inhabituel que la bande-son réussisse, notamment par l'intermédiaire de l'ambiance, à prendre une distance « raisonnable » par rapport à l'image.

Plus classiquement, ce genre de « désunion » permet alors « d’atténuer l’ambiguïté des énoncés visuels ou verbaux » (Jullier, 2001) – c’est ce que nous avons vu au 3.4.1 quand la matière ambiante s’inscrit dans une relative redondance des signes sans pour autant verser dans la pure illustration – ou « de gagner du temps dans la narration, soit en racontant deux choses en même temps, soit en faisant référence par le biais de la seule matière sonore à d’autres moments du film » (*ibid*) : c’est ce qu’il nous reste maintenant à aborder.

3.4.3. L’ambiance, entre contrepoint et *leitmotiv*

De manière analogue au cas de figure évoqué au 3.4.1, il est également des situations filmiques où l’ambiance reflète les émotions que traversent les personnages, mais sans nécessairement trouver de justification directe dans le cadre, comme le permettaient les fenêtres ouvertes sur la ville de la figure 3.5. Dans l’une de ses interviews, l’ingénieur du son et mixeur Thierry Lebon évoque la séquence d’un film sur lequel il a pu travailler et où l’ambiance – sans trouver d’ancrage dans la diégèse du film, mais sans pour autant entrer en complète contradiction avec le décor visuellement dépeint – parvient à concurrencer tout projet musical en racontant, parallèlement à ce que l’image décrit, les déboires psychologiques du protagoniste :

« ...à un moment précis, le personnage est isolé, il a du mal à trouver un travail. Au lieu de mettre une musique dramatique, on entend un ressac de mer avec des galets, de manière distante et déjà assez réverbérée alors que la mer se trouve à plusieurs kilomètres de l’endroit où se situe le personnage. L’ambiance raconte alors le malaise du personnage et la déconnexion au réel. »²⁵²

On retrouve également un exemple similaire dans le film *Renoir* (2013) de Gilles Bourdos auquel a participé la monteuse son Valérie Deloof. Lorsque Jean Renoir revenu convalescent de la guerre réussit, au bout de 54 minutes de film, à marcher sans ses béquilles, retentissent alors les cloches d’une église au loin. Si la présence d’un tel édifice aux abords de la maison familiale (située à l’est de Cagnes) n’a rien d’incongru, rien dans le film ne permet non plus d’en attester.

²⁵² Extrait de l’entretien réalisé avec le mixeur Thierry Lebon par Rémi Bernard, dans le cadre de son mémoire professionnel de fin d’études intitulé « Musique et ambiance sonore dans les films de fiction » (2016) dirigé par Rémi Adjiman.

Cependant, à la différence de la séquence décrite par Thierry Lebon, l'objectif ici d'un tel subterfuge est finalement moins de décrire l'état psychologique du deuxième fils d'Auguste Renoir (même s'il est possible d'entrevoir les signes d'une certaine forme de renaissance ou de résurrection) que de renvoyer à d'autres moments clés du film. En effet, si la cloche peut symboliser l'appel des fidèles, combinée à la fin de la convalescence de Jean, elle se transforme en un rappel au combat ; de telle sorte que l'ambiance se fait à la fois l'écho de la velléité martiale qu'exprimait le futur cinéaste à son retour au domaine, tout en préfigurant son enrôlement prochain dans l'aviation.

Ainsi qu'ont pu en rendre compte André Gaudreault et François Jost, ce procédé est également à l'œuvre dans *Elisa, mon amour* (1977) du réalisateur espagnol Carlos Saura, au détail près que c'est l'utilisation récurrente du même son qui permet cette fois de connecter différentes séquences et ainsi marquer « l'évolution thématique de la fiction vers la mort » :

« Dans *Elisa, mon amour* [...], l'héroïne découvre une amie, allongée sur un lit, morte ; dans le lointain on entend des bruits de marteau que rien ne justifie. [...] Lorsque le père de l'héroïne est en train de mourir, les bruits de marteau interviennent une nouvelle fois, non plus dans le même lieu, mais dans les mêmes *circonstances*. [...] Une telle utilisation du son, relativement rare, est très proche de l'utilisation des *leitmotive*, ces configurations musicales que présentent les opéras de Wagner ou de Berg, pour signaler au spectateur une action sous l'action principale : tandis que la ligne mélodique porte par exemple les événements qui se déroulent sur scène, une autre partie de l'orchestre joue un thème qui sera attaché plus tard ou qui a déjà été attaché à une autre action. » (2017 [1990], p. 46-47, l'auteur souligne)

On reconnaît d'ailleurs ici l'une des fonctions qu'arborescent également les nappes basses fréquences de David Lynch lorsque celles-ci font office de ramification souterraine ou de point de courbure entre divers espaces-temps (cf. 3.3.3.2). Néanmoins, nous pouvons désormais préciser que le fait que les nappes basses fréquences d'inspiration lynchienne évoluent à la croisée des sons figuratifs, abstraits et musicaux ainsi que du diégétique et de l'extra diégétique, autorise peut-être plus facilement ces dernières (en comparaison à des ambiances que l'on pourrait qualifier de « naturalistes ») à entrer dans le « système conventionnel d'espaces imaginaires enchâssés [qui permet] d'utiliser des sons interdits à une prise en charge par la causalité verticale (comme la musique extra diégétique, la voix off...) » (Jullier, 2004, p. 126).

Dès lors, il reste probablement encore un peu de chemin à parcourir et peut-être de nouvelles conventions à établir pour que le monteur son puisse continuer à s'affranchir raisonnablement des contingences de l'image en jouant du ressac, des sons de cloches ou des bruits de marteau-piqueur de la même manière que le compositeur fait frémir ses cordes dans un torrent de pleurs.

*

* *

En synthèse

Suite à l'analyse des circonstances à partir desquelles s'amorce le processus de recherche et de sélection des sons (chapitre 2), l'ambition du présent chapitre était d'appréhender les premières opérations qui succèdent à l'étape de compréhension filmique. À cet effet, nous avons vu que le premier objectif du monteur est de rassembler les sons qui lui paraissent les plus adaptés à certaines séquences – en particulier celles avec lesquelles il a choisi d'initier son travail – afin de constituer ce que l'on appelle communément la « sonothèque du film » (3.1.1). Dans cette perspective, celui-ci interroge les différentes bases de données dont il dispose (lesquelles ont valeur d'artefact cognitif, 3.1.2) et veille à faire émerger une quantité à la fois suffisante et raisonnable d'occurrences propres à l'intéresser : c'est alors qu'intervient l'écoute effective des sons.

Afin de comprendre comment le monteur parvient à déterminer si la matière qu'il parcourt par l'écoute est adaptée à ce qu'il recherche, il nous a d'abord fallu rappeler que toute sonorité est intrinsèquement polysémique (3.1.3), c'est-à-dire qu'elle incarne un réservoir de significations potentielles que les différents contextes pertinents qui encadrent leur manifestation ainsi que les intentionnalités générées par la définition de la situation pour l'auditeur, concourent ou non à actualiser. S'ensuit que conformément à notre hypothèse de travail constructionniste, objectiver les choix du monteur son revient à mettre au jour les éléments contextuels qui – indépendamment du fait que leur mise en tension se rapporte à un plan d'action ou aux suggestions émises par la matière elle-même – sont les plus susceptibles d'influencer son écoute. En nous focalisant sur la situation où le monteur parcourt des sons afin d'habiller un premier segment filmique à soumettre au réalisateur, nous avons donc essayé de faire progressivement interagir son action avec un certain nombre d'éléments de contexte, tout en nous appuyant quasi systématiquement sur l'écoute d'ambiances urbaines (la ville représentant l'un des décors fictionnels les plus récurrents). Un tel procédé nous a permis d'envisager à travers quels seuils de discrimination une même matière sonore pouvait être simultanément perçue, quelles qualités étaient à même de se révéler pertinentes et quels types d'intentions d'écoute le monteur son était susceptible de mobiliser.

De cette façon, nous nous sommes tout d'abord intéressés à l'image (3.2.1) dont on a pu constater que le cadrage sémantique qu'elle impose représente l'un des paramètres les plus importants de la situation qui enveloppe le monteur son. Nous avons ensuite commencé à élargir notre cadre d'observation en considérant les effets des autres matières de l'expression filmique et plus particulièrement des matières phonique (3.2.2.1) et musicale (3.2.2.2) qui constituent deux ressources privilégiées lorsqu'il s'agit d'accompagner le spectateur dans ses productions de sens et d'affects. Ainsi, nous avons vu comment l'ambiance venait s'adosser au son direct (lorsqu'il ne s'agissait pas d'en reproduire l'épaisseur) et de quelle manière celle-ci pouvait servir de « dimension pivot » tout en s'évertuant à ne pas concurrencer la partition du film.

Néanmoins, si images et sons s'imposent au monteur en tant qu'objets matériels, ces derniers font également appel à des habitudes de travail. C'est pourquoi, nous nous sommes également intéressés à la pression qu'exercent sur la perception et les choix du monteur son, certaines des normes professionnelles relatives à la forme institutionnelle cinématographique à laquelle celui-ci appartient (3.3.1) ; en prenant soin de distinguer les contraintes qui participent à l'élaboration d'un « modèle de l'activité artistique » (3.3.2) de celles qui relèvent du « modèle de l'œuvre » à réaliser (3.3.3). Dans cette entreprise nous avons donc relevé que le monteur avait la nécessité de discriminer par « couches » les sonorités qu'il manipule (3.3.2.1), qu'il ne pouvait envoyer n'importe quelle nature de son dans n'importe quel canal audio (3.3.2.2) et que celui-ci usait d'un certain nombre de conventions sonores – qui participent, soit d'un modèle général de la fiction (3.3.3.1), soit de modèles fictionnels particuliers (3.3.3.2) – tout en s'inscrivant lui-même dans un processus permanent de production normatif (3.3.4).

Enfin, après avoir développé comment le monteur son pouvait s'attacher à ce que la matière ambiante apporte de sens à la construction d'un lieu des possibles narratifs, nous avons interrogé la manière dont ses choix d'ambiances pouvaient contribuer plus directement à la narration et aux émotions du spectateur (3.4). Ainsi, nous avons pu constater qu'entre la démarche purement illustrative et le rejet total de l'image, subsistait toute une série de compromis allant d'une redondance des signes pondérée par le récit au contrepoint libre en passant par la figure du *leitmotiv*.



- CHAPITRE 4 -

Vers un équilibre jugé satisfaisant



CHAPITRE 4 VERS UN ÉQUILIBRE JUGÉ SATISFAISANT	255
4.1. De la notion d'« étape » à celle de « processus » de compréhension filmique	257
4.1.1. De la gestation des informations récoltées pendant le visionnage à l'éclosion des enjeux filmiques.....	258
4.1.2. Vers une meilleure compréhension des intentions de réalisation	259
4.1.2.1. Tâtonnements, essais/erreurs et approximations successives	260
4.1.2.2. La matière sonore comme catalyseur de discussions	261
4.2. Entre ajustement et négociation	264
4.2.1. Qu'est-ce que la négociation ?	264
4.2.2. Opérationnaliser, est-ce négocier ?.....	266
4.2.3. De l'ajustement à la négociation	268
4.3. Le temps comme « méta-contexte ».....	272
4.3.1. Entre évolution des compréhensions... ..	272
4.3.2. ...et altération du système de pertinences du monteur son	273
En synthèse.....	276

Figure 4.1 : Le montage son, un processus récursif256

CHAPITRE 4 Vers un équilibre jugé satisfaisant

« La tendance la plus profonde de toute activité humaine est la marche vers l'équilibre » (Jean Piaget, Six études de psychologie, 1964, p. 86)

En délimitant jusqu'ici notre cadre d'observation aux opérations qui, en s'appuyant sur les multiples rencontres avec la matière filmique (chap. 2), conduisent aux toutes premières propositions sonores (chap. 3), nous avons donc commencé à approcher au plus près des émergences de sens du monteur son au cours des premiers instants de la recherche et de la sélection des sons, tout en évitant d'aborder frontalement l'entière complexité d'un tel processus. Par conséquent, après avoir esquissé le faisceau de contraintes qui traverse le monteur lors de l'habillage d'un premier segment filmique d'une vingtaine de minutes, il nous faut maintenant examiner la façon dont évolue sa définition de la situation au fur et à mesure que celui-ci progresse dans le film ainsi que l'influence d'une telle transformation.

Comme nous l'évoquions au début du chapitre 3, à partir du moment où le monteur soumet ses premières propositions sonores au « regard évaluateur » (Charaudeau, 1993) du réalisateur, s'enclenche alors une forme de boucle ou processus récursif ponctué par chaque nouveau rendez-vous avec le metteur en scène, lesquels sont idéalement organisés dès qu'une bobine est terminée :

« On structure encore notre travail par bobine pour des raisons de reports pellicule 35mm. Un film représente environ cinq ou six bobines pellicule. Idéalement, les réalisateurs viennent après chaque bobine afin qu'on puisse leur montrer le travail accompli, comme ça ils peuvent réagir. [...] Selon leurs disponibilités, ils viennent donc généralement cinq/six fois pendant la période du montage son. » ²⁵³

Ainsi, au terme de chaque bobine montée et de chaque retour formulé (ce qui correspondant à une période « T » dans la figure 4.1 ci-dessous), le monteur

²⁵³ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Loïc Prian le 21.03.12 à Paris.

interroge à nouveau ses bases de données, parcourt de nouvelles sonorités, réécoute certains fichiers que ses précédentes recherches l'ont possiblement conduit à mettre de côté, sélectionne de nouveaux sons et repousse un peu plus loin encore les limites de la sonothèque du film. Il perfectionne, modifie ou réinvente ce qui nécessite éventuellement de l'être et se lance dans l'habillage de nouvelles séquences jusqu'à arriver au bout de la matière filmique.

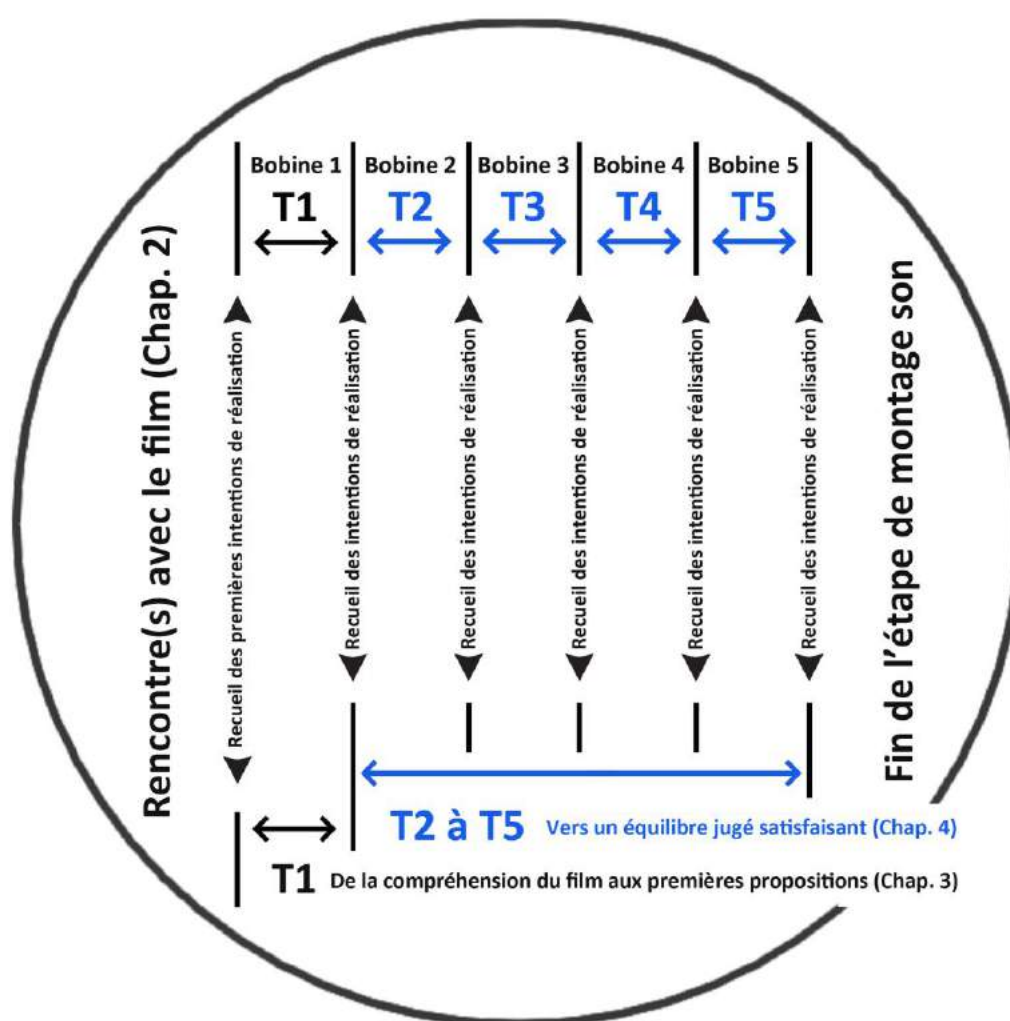


Figure 4.1 : Le montage son, un processus récursif

Si les éléments contextuels précédemment recensés, c'est-à-dire les plus à même d'influencer le monteur lors de l'habillage d'une première bobine (période « T1 » de la figure 4.1) sont également susceptibles de devenir pertinents chaque fois que

celui-ci entreprend la mise en son d'un nouveau fragment filmique, sont-ils pour autant mobilisés de la même manière ? Quels sont les nouveaux paramètres qui interviennent dans la suite du cours d'action (« T2 à T5 ») ? Comment interagissent-ils avec les autres éléments signifiants qui définissent la situation pour le monteur son ? Autant de questions auxquelles il va nous falloir essayer de répondre avant de pouvoir conclure notre recherche.

4.1. De la notion d'« étape » à celle de « processus » de compréhension filmique

Si les différentes phases que nous proposons de regrouper sous l'expression « étape de compréhension filmique » (Delplancq, 2009, p. 55) et qui consistent à (1) regarder le film « en tant que spectateur », (2) à mettre à l'épreuve l'expérience communicationnelle ainsi proposée et (3) à recueillir les premières intentions de réalisation, représentent pour le monteur son autant de moments stratégiques lui permettant d'appréhender le film sur lequel il travaille ainsi que les désirs du metteur en scène, nous pouvons maintenant préciser que sa compréhension des enjeux filmiques ainsi que des attentes qui pèsent sur lui n'en continue pas moins d'évoluer et de s'affiner tout au long de son travail. De telle sorte qu'il serait probablement plus adéquat de parler d'un *processus* de compréhension filmique qui s'étendrait à l'ensemble de la période de montage son, plutôt que d'une *étape* dont on pourrait penser qu'elle s'estompe une fois le monteur lancé dans la recherche des sons. En effet, nous verrons dans un premier temps qu'au moins certaines des informations récoltées pendant les premières lectures du film nécessitent parfois un temps de « gestation »²⁵⁴ avant de révéler ou de laisser éclore tout leur potentiel signifiant (4.1.1). Enfin, nous reviendrons sur la manière dont les propositions du monteur son autorisent généralement une meilleure compréhension des intentions de réalisation (4.1.2).

²⁵⁴ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

4.1.1. De la gestation des informations récoltées pendant le visionnage à l'éclosion des enjeux filmiques

Comme le soulignent plusieurs monteurs, après les premiers visionnages de la copie de travail, il s'opère généralement une période de « gestation » au cours de laquelle le monteur son va pouvoir en quelque sorte « digérer » ou assimiler les nombreuses informations récoltées lors de ses premières lectures. Si, parmi ces informations, certaines sont rapidement interprétées et donc à même de se révéler pertinentes dès les premiers instants du montage son (« face à un univers sonore, j'ai toujours une réponse immédiate »²⁵⁵), selon leur nature, la complexité du projet et la sensibilité du monteur, d'autres nécessitent parfois plus de temps ainsi que plusieurs visionnages afin de devenir prégnantes.

Loïc Prian nous confiait, par exemple, qu'il lui fallait habituellement plusieurs semaines afin de parfaitement identifier « la couleur » des directs et donc évaluer avec certitude la capacité des sons extraits de ses sonothèques à se marier avec ceux issus du tournage (cf. 3.2.2.1) :

« En général, tu as un rythme dans ton travail de montage son. Moi je mets deux ou trois semaines à vraiment entrer dans l'univers du film. [C'est-à-dire qu'] au fur et à mesure que tu avances dans le film, il y a vraiment une couleur qui se détache du son direct et il y a des sons que tu pensais utiliser mais que finalement tu enlèves. »²⁵⁶

De la même manière, la compréhension de ce que Selim Azzazi appelle les « pivots » (cf. 2.2.3) de la narration, c'est-à-dire les révélations importantes qui transitent par l'intermédiaire des personnages, est une opération qui continue le plus souvent de s'affiner au-delà des premières rencontres avec la matière filmique :

« Tu as une sorte de courbe exponentielle de travail et une bascule qui se fait à un moment donné. Moi je crois que ce moment il correspond à la compréhension des personnages et à ce qui se passe dans leur tête [...] et pour ça il faut un certain temps. Tu ne le vois pas tout de suite dans la copie de travail. »²⁵⁷

« Il m'arrive d'éliminer des couches de sons en me disant "bah oui, mais ça, c'est ce qui t'est venu en premier, mais narrativement, ce n'est pas du tout intéressant". Mon évolution dans l'histoire du film et sa compréhension fait que la narration de mon montage évolue également. »²⁵⁸

²⁵⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec JP Halbwachs le 07.04.12 à Paris.

²⁵⁶ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Loïc Prian le 21.03.12 à Paris.

²⁵⁷ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

²⁵⁸ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec JP Halbwachs le 07.04.12 à Paris.

Ainsi, on constate que le système de pertinences tout comme le plan d'action du monteur évoluent non seulement au contact du flux de propositions qu'émettent les sonorités qu'il parcourt (cf. 3.1.3.3), mais aussi au fur et à mesure que celui-ci progresse dans l'habillage ainsi que dans la compréhension du film pour lequel il travaille ; ce qui se traduit par la (re)considération de certains éléments contextuels signifiants jusqu'alors restés flous ou qui ne s'étaient que partiellement dévoilés (exemple : la couleur du direct, le récit dans toute sa complexité, etc.) et donc par la réévaluation – à l'aune du nouveau découpage subjectif de la situation – de certaines décisions antérieures ou orientations futures (« il y a des sons que tu pensais utiliser que finalement tu enlèves »²⁵⁹) que viennent également influencer les nouvelles indications qui se dégagent peu à peu des rendez-vous avec le réalisateur.

4.1.2. Vers une meilleure compréhension des intentions de réalisation

Si, lors du recueil des premières intentions du metteur en scène au fil du visionnage de la copie de travail (cf. 2.3), les informations communiquées relèvent le plus souvent « des impressions et des envies globales », selon les professionnels que nous avons interrogés, les entrevues qui suivent sont quant à elles généralement plus « constructives »²⁶⁰, dans la mesure où – comme nous l'introduisons en fin de chapitre 2 – au-delà du scénario du film ou de la culture cinématographique qu'éventuellement ils partagent, il est un nouveau support sur lequel monteur et réalisateur vont pouvoir appuyer leurs échanges dans le cours d'action, à savoir : la matière sonore elle-même. Dès lors, il devient habituellement plus simple pour le réalisateur de rebondir sur des propositions sonores et d'aiguiller le monteur à partir de ce qu'il a déjà assemblé, plutôt que de transmettre avec précision des intentions en prenant appui sur la seule matière filmique, soit en amont de toute suggestion.

²⁵⁹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Loïc Prian le 21.03.12 à Paris.

²⁶⁰ « La deuxième session avec le réalisateur est beaucoup plus constructive parce qu'on peut travailler à partir d'exemples que je lui sou mets et qu'il va entendre, ce qui va guider mon travail sur ses envies et ses aversions beaucoup plus précisément que lorsque l'on parle autour du film » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris).

De la même manière que le monteur son effectue parfois certains allers-retours sur le fruit de son travail, notamment au gré de sa propre avancée dans la compréhension des enjeux filmiques, s'amorce également avec le metteur en scène un processus de tâtonnement fait d'essais et d'erreurs à l'intérieur duquel le réalisateur va analyser les propositions du monteur que ce dernier pourra ensuite réitérer sous de nouvelles formes lorsqu'elles ne sont pas jugées satisfaisantes.

4.1.2.1. Tâtonnements, essais/erreurs et approximations successives

Comme le rappelle Dominique Ottavi, la « loi du tâtonnement » formulée par Édouard Claparède (1917), dont les travaux ont profondément influencé ceux de Jean Piaget, est elle-même inspirée du procédé « essais et erreurs » de la psychologie animale de Jennings. Cette loi stipule que « face à une situation nouvelle devant laquelle la répétition est inefficace, l'organisme tâtonne, le besoin déclenchant [...] une réaction de recherche » (Ottavi, 2016, p. 256). Or, toujours selon Claparède, les conduites intelligentes ont pour soubassement ce même instinct de recherche et découlent génétiquement de « la simple disposition à chercher »²⁶¹, de telle sorte que « la forme achevée de cette intelligence est la méthode expérimentale elle-même [...] : elle consiste à poser une question, à faire une hypothèse puis à vérifier l'hypothèse » (*ibid.* pp. 256, 257).

De manière analogue, lorsque les premières intentions du réalisateur demandent à être précisées, le monteur son émet un certain nombre d'hypothèses quant à ses critères d'évaluation et d'acceptation, c'est-à-dire qu'il en construit une « représentation » (Courbet, Fourquet-Courbet, 2004, p. 73) en fonction de sa propre expérience, de l'image qu'il se fait de son interlocuteur et des informations préalables que ce dernier a été en capacité de lui communiquer. Ainsi, au fil des propositions formulées, qui sont autant d'hypothèses sonores à vérifier, le monteur parvient d'ordinaire à cerner de plus en plus finement les désirs du metteur en scène, c'est-à-dire à circonscrire par une série d'approximations successives un

²⁶¹ C'est d'ailleurs pourquoi le processus de tâtonnement est souvent rapproché des mécanismes de « variations fortuites » et de « sélection » développés par Darwin.

ensemble de solutions audio susceptibles de le satisfaire, en même temps qu'il exclut les sonorités faisant systématiquement l'objet d'un refus :

« Le travail de tout monteur son, c'est de déterminer rapidement les goûts ou l'absence de goûts du réalisateur, à quels sons il est allergique, ou quels sons il affectionne. [...] On met généralement une ou deux bobines à trouver le bon univers et à bien s'entendre sur ce qu'il veut. »²⁶²

Si une telle façon de procéder reste la plus efficace, c'est qu'outre les dispositions naturelles sur lesquelles elle repose, celle-ci concourt – avec le scénario et la méthode dite « à la manière de » – à dépasser certaines des difficultés pointées au chapitre 2 et que rencontrent parfois nos deux protagonistes lorsqu'il s'agit de trouver un contexte interprétatif commun sur lequel appuyer leurs discussions.

4.1.2.2. La matière sonore comme catalyseur de discussions

Tout d'abord, les propositions du monteur confèrent un aperçu des possibilités qu'offre l'étape de montage son aux metteurs en scène peu familiarisés avec les subtilités d'une telle pratique (cf. 2.3.1) et/ou dont les attentes se limitent à celles d'une démarche purement « illustrative » (« il y a des réalisateurs qui veulent juste un montage son qui colle à leurs images »²⁶³). De cette façon, les suggestions du monteur son permettent d'interpeller les réalisateurs sans intentions sonores particulières ou préalables, en les invitant à se saisir des outils mis à leur disposition et donc à (re)considérer les apports du montage son au sein de leur mise en scène, à défaut de les avoir pleinement anticipés. De la même manière que les « affordances » émises par la matière que parcourt le monteur viennent parfois modifier son projet initial (cf. 3.1.3.3), les propositions soumises au metteur en scène peuvent l'amener à emprunter des directions auxquelles celui-ci n'avait pas nécessairement pensé et ainsi favoriser l'émergence d'intentionnalités réactionnelles à partir desquelles le travail qui consiste à opérationnaliser ses désirs va généralement pouvoir réellement commencer, en particulier lorsque les premiers échanges en présence du film se sont révélés infructueux²⁶⁴.

²⁶² Extraits des entretiens compréhensifs réalisés avec L. Prian et V. Deloof, les 21.03.12 et 10.07.15 à Paris.

²⁶³ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

²⁶⁴ « Il y beaucoup de réalisateurs qui disent rien, mais rien du tout, et qui attendent de voir des propositions » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris).

En outre, monteur et réalisateur comptent habituellement beaucoup sur les premières propositions de montage son de même que sur le mécanisme de tâtonnement qui les accompagne, afin de démêler les situations où l'absence de constructions linguistiques simples et stabilisées permettant de décrire le sonore s'avère un véritable frein à la compréhension des intentions de réalisation :

« C'est tellement dur de traduire par des mots une idée de son, qu'il n'y a que par essais/erreurs, en écoutant des exemples, qu'on commence à cerner le problème, à aller vers les envies du metteur en scène ou à comprendre ses aversions aussi. »²⁶⁵

Précisons toutefois que le processus « essais/erreurs » décrit ci-dessus par Jean Goudier n'implique nullement que les échanges langagiers disparaissent pour autant. En réalité, les suggestions du monteur permettent d'initier de nouvelles discussions en articulation avec la matière sonore devenue objet de médiation. Ainsi, le réalisateur pourra, *a minima*, indiquer si ce qui lui est proposé correspond ou non à ses attentes (« j'aime/je n'aime pas »²⁶⁶, pour reprendre ici le titre du texte anaphorique de Georges Perec), tenter de préciser ce qui à l'intérieur du substrat audio s'éloigne ou se rapproche de sa propre vision de la bande-son, voire s'essayer à de nouvelles métaphores ou combinaisons terminologiques davantage susceptibles d'interpeller son interlocuteur. Comme nous l'évoquions au 2.3.2, si définir ce que pourrait être un « son bleu » reste une tâche relativement ardue, il est d'autres qualificatifs parfois associés à la couleur bleu vers lesquels les nouvelles propositions du monteur son ainsi que les échanges qu'elles suscitent peuvent potentiellement emmener leur conversation. Par exemple, le bleu appartient à la catégorie des couleurs froides et il existe une nuance de bleu dite « bleu acier ». Si les expressions « son froid » ou « son métallique » qui pourraient en résulter semblent malgré tout relativement éloignées du langage technique employé par les professionnels du son, de la même manière que le spectre audio d'un « vent froid » se concentre plutôt dans les aigus, l'adjectif « métallique » possède également une réalité spectrale qu'il est donc possible de traduire en son ou d'opérationnaliser à travers l'application de critères de sélection spécifiques (en l'occurrence spectraux).

²⁶⁵ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris.

²⁶⁶ « C'est bien que le réalisateur vienne écouter, dise "ah ouais, c'est ça" ou "c'est pas du tout ça" ou quelque chose comme ça. Ça amène beaucoup plus d'idées ! » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris).

Enfin, rappelons une nouvelle fois que pour pleinement fonctionner, le processus de tâtonnement que nous venons de décrire nécessite bien évidemment que le réalisateur soit un minimum présent lors de la postproduction sonore de son film, c'est-à-dire qu'il soit disponible et qu'il considère le montage son comme une étape suffisamment légitime pour s'impliquer dans la co-élaboration de l'objet commun : qu'il s'agisse du produit audio ou de la situation de communication en elle-même. Si, au-delà de redynamiser les échanges avec le metteur en scène, les premières propositions du monteur son peuvent, à un niveau plus fondamental, concourir à rassurer ou « mettre en confiance »²⁶⁷ les réalisateurs simplement soucieux à l'idée que l'on « emmène le spectateur vers une voie qui n'est pas celle de la narration »²⁶⁸ (cf. 2.3.3) notamment en déléstant les directs plus que de raison (cf. 3.2.2.1), il est malheureusement parfois difficile d'amener les quelques cinéastes pour qui la mise en scène s'arrête au montage image avant de reprendre au mixage, à réévaluer la légitimité du monteur dans son rôle à la fois de collaborateur artistique et de « partenaire-interlocuteur » (Charaudeau, 1993).

Dans un tel cas de figure, faute d'allers-retours et d'interactions entre les deux protagonistes, le monteur son est donc contraint de s'en tenir tout au long de son travail à sa seule « représentation » des critères d'évaluation et d'acceptation du metteur en scène, dans le sens où ses hypothèses ne pourront être vérifiées avant l'étape finale de mixage. C'est pourquoi, face à ce genre de situation, celui-ci tentera généralement d'éviter toute prise de risque en limitant les partis pris trop radicaux et surtout en essayant de parer à toute éventualité, ce qui se traduit la plupart du temps par un épaississement drastique de la bande-son, car en théorie et en ce qui concerne le montage son : « il est toujours plus simple d'enlever que d'ajouter ».

*

* *

²⁶⁷ « C'est aussi à nous de mettre en confiance le réalisateur en lui faisant entendre des propositions » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone).

²⁶⁸ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

4.2. Entre ajustement et négociation

Si, parallèlement à l'évolution de sa propre compréhension des enjeux filmiques, les échanges qu'induit chacune de ses propositions permettent également au monteur son d'avancer dans la compréhension des intentions de réalisation, c'est par définition au prix d'au moins quelques *ajustements* de la bande-son ainsi que de son plan d'action, en vertu non seulement de l'évolution de son expertise de la copie de travail, mais surtout de sa volonté de satisfaire les désirs du réalisateur. En effet, tant que le monteur n'est pas parvenu à la fois à clarifier et à contenter les exigences de la figure d'autorité qu'incarne le metteur en scène et que ses suggestions sont par conséquent au moins partiellement contestées, celui-ci fait généralement preuve de « résilience » en rebondissant immédiatement vers de nouvelles options (Delplancq, 2009, p. 84). Il ajuste, modifie ou réinvente ce qui a déjà été construit jusqu'à trouver un terrain d'entente. Néanmoins, il est également quelques situations où l'« ajustement immédiat » (Kerbrat-Orecchioni, 2012, p. 91) peut céder la place aux négociations. Toutefois, encore faut-il que l'on s'accorde au préalable sur la définition du terme « négociation », car ainsi que le souligne Christian Thuderoz, celui-ci fait l'objet d'un « usage inflationniste » qui tend parfois à vider le concept de sa « force compréhensive » (2009, p. 107).

4.2.1. Qu'est-ce que la négociation ?

Selon la définition de Christophe Dupont, la négociation désigne « une activité qui met en interactions plusieurs acteurs qui, confrontés à la fois à des divergences et des interdépendances, choisissent (ou trouvent opportun) de rechercher volontairement une solution mutuellement acceptable » (1994, p. 11). Cette approche, également qualifiée de « classique » ou de « stricte » (Soubrier et Thuderoz, 2010, p. 40) met donc particulièrement l'accent sur la présence dans tout processus de négociation d'au moins deux acteurs, d'un litige ou conflit²⁶⁹ entre ces

²⁶⁹ « Un conflit peut se définir par le blocage d'un processus courant de décision entre des protagonistes appartenant au même système social, mais éprouvant, sur tel ou tel sujet, des difficultés à opérer des choix d'action communs » (Soubrier et Thuderoz, 2010, p. 39).

derniers et d'une volonté commune de le résoudre. Autant d'éléments que l'on retrouve également dans la définition développée par la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni, laquelle stipule que « toutes les formes de négociations comportent les éléments suivants :

- (1) Un groupe d'au moins deux négociateurs, comprenant d'abord les personnes directement impliquées dans le désaccord, mais qui peuvent aussi être assistées (voire remplacées) dans leur tâche par un ou plusieurs tiers extérieur(s) au débat (« modérateur », « médiateur », etc.) ;
- (2) Un objet à négocier, ou négociable, qui peut être de nature extrêmement variable ;
- (3) Un état initial : désaccord ou divergence (de degré également variable) entre les interactants ;
- (4) La mise en œuvre de procédures (qui constituent la négociation proprement dite) pour tenter de résorber le désaccord, que cette résolution ait effectivement lieu ou non – c'est-à-dire que pour pouvoir parler de négociation il est nécessaire, mais aussi suffisant que les participants à l'échange manifestent un certain désir (réel ou feint) de restaurer l'accord, désir sans lequel on sort d'une logique de négociation pour entrer dans celle du conflit avoué ;
- (5) Enfin, un état final : c'est l'issue de la négociation, qui peut elle aussi être variable, la négociation pouvant réussir ou échouer. » (2004, p. 8)

Face à cette conception de la négociation s'opposent des approches et des acceptions dites « élargies » ou « étendues », lesquelles consistent à « suspendre différents traits constitutifs de la notion standard » (2012, p. 89) dans le but d'éclairer d'autres phénomènes ou activités connexes ne répondant pas exactement à l'ensemble des critères précédemment invoqués. Certains des auteurs sur lesquels nous nous sommes appuyés ont d'ailleurs parfois recours à ce type d'usage, notamment afin de décrire des processus qui participent de la réduction d'un écart, par exemple : entre espaces de communication physiques et mentaux (Odin, 2016) ; entre plusieurs catégories d'interprétation ou « encyclopédies » (Klinkenberg et Édeline, 2015) entre ce que l'individu souhaite exprimer et ce qu'il peut ou sait dire au regard de ses propres compétences ainsi que des contraintes de la langue (Guastavino, 2009) ou enfin, dans le cadre de la traduction littéraire, entre le sens véhiculé par les mots de la langue source et le sens produit dans la langue cible [...] en opérant des choix de traduction parmi d'autres possibles » (Soubrier et Thuderoz, 2010, pp. 41-42, à propos de Eco, 2006).

4.2.2. Opérationnaliser, est-ce négociier ? ²⁷⁰

Selon une conception élargie de la notion de négociation, on pourrait donc considérer que l'activité qui consiste exclusivement à opérationnaliser ses propres idées ou celles du metteur en scène, c'est-à-dire à les transposer vers le médium audiovisuel, suffit à placer d'emblée le monteur son – comme tous les chefs de poste qui collaborent à la mise en scène – dans le rôle de « négociateur ».

En effet, opérationnaliser la façon dont le réalisateur ou le monteur se représentent la bande-son, consiste déjà à chercher une première forme de compromis entre, d'une part, les mots du metteur en scène ou les sonorités qu'entend le monteur son de manière « intrapsychique » (Courbet, Fourquet-Courbet, 2004, p. 68) (« j'ai une réponse sonore qui [...] est déjà là, dans ma tête »²⁷¹), et, d'autre part, le sens véhiculé par les moyens d'expression audio qui composent le langage cinématographique. Pour ce faire, le monteur parcourt les ressources dont il dispose et opère, tel « un négociateur, [...] des choix, parfois draconiens, pour en valoriser d'autres, selon ses volitions et orientations » (Soubrier et Thuderoz, 2010, p. 42), tout en évaluant les pertes et les gains qu'implique n'importe quel transfert d'un système à un autre (« entre l'idée que je me fais de la bande-son et le résultat que j'arrive à produire, il y a souvent une différence... »²⁷²).

Toutefois, pour parler de négociations au sens « strict », encore faut-il qu'au-delà de la conformation de la bande-son aux idées de chacun (« notre but, c'est d'essayer que les deux se mélangent »²⁷³), il y ait « cristallisation » d'un désaccord (Kerbrat-Orecchioni, 2004, p. 9) ; c'est-à-dire que le monteur son, à défaut de parvenir à une solution sonore qui fasse consensus, et plutôt que d'évacuer le fruit de sa propre expertise sans tergiverser en s'attelant immédiatement à de nouvelles propositions, essaye de convaincre son interlocuteur quant à la pertinence de ses choix ou du moins tente de parvenir à un nouveau compromis, cette fois-ci entre leur vision

²⁷⁰ La question ici posée fait volontairement référence à l'article de Jean Soubrier et Christian Thuderoz, intitulé « Traduire, est-ce négociier ? » (2010).

²⁷¹ « Je perçois extrêmement rapidement l'univers sonore dans lequel le film doit être plongé ; c'est-à-dire, que j'ai une réponse sonore qui se construit tout naturellement ; elle est déjà là, dans ma tête. J'entends ce que je j'imagine et je sais très bien comment je vais le traduire » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec JP. Halbwachs le 07.04.12 à Paris).

²⁷² Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec JP Halbwachs le 07.04.12 à Paris.

²⁷³ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone.

respective. Faute de quoi « la négociation est en quelque sorte étouffée dans l'œuf : on dira que l'on a affaire à un simple ajustement » (*ibid.*).

Or, si compte tenu du statut omnipotent de l'auteur-réalisateur au sein de l'institution cinématographique française, le monteur part le plus souvent du principe que « le metteur en scène à raison », qu'il s'agit de « son film » ou qu'« il n'y a pas lieu de se battre »²⁷⁴, il est aussi quelques cas de figure où – généralement après avoir essayé d'aller dans le même sens que le réalisateur (quitte à s'être éventuellement fait violence s'il n'avait pas initialement envisagé d'emprunter cette direction²⁷⁵) – celui-ci peut s'attacher à défendre certaines des propositions qui lui auraient été refusées ou plus globalement essayer de persuader le metteur en scène que le film « serait mieux servi autrement » (Delplancq, 2009, p. 84)

Si, d'après les entretiens, l'issue des négociations avec le réalisateur semble rarement aller en faveur du monteur son – d'autant plus que s'aventurer à froisser le metteur en scène et par là-même entacher son propre « capital réputationnel » (Le Guern, 2004, § 13) peut s'avérer un pari risqué – le processus en lui-même n'en demeure pas moins tout à fait intéressant pour notre étude, dans le sens où il permet de se focaliser sur l'un des enjeux majeurs qui anime le couple monteur-réalisateur et qui s'en trouve la plupart du temps masqué derrière la relation de domination implicite qui subsiste entre les deux membres de l'équipe de production, à savoir : la conciliation de leur expertise.

Ainsi, après s'être demandé si opérationnaliser revenait à négocier, on constate qu'il existe dans l'activité de montage son un « enchevêtrement » (Soubrier et Thuderoz, 2010, p. 45) de négociations multiples et que le recours à la définition « classique » de la notion aide à en distinguer les nuances, c'est-à-dire à « caractériser au sein de cet ensemble un type bien spécifique d'activité collaborative » (Kerbrat-Orecchioni, 2012, p. 93). Ce qu'il nous faut donc maintenant déterminer à l'aune des nouveaux éléments théoriques que nous venons de mettre en relief, ce sont les facteurs à même de modifier la situation et d'influencer le

²⁷⁴ Extraits de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris.

²⁷⁵ « Quand on regarde le film pour la première fois, sans sons, on a des impressions, des envies, mais tout de suite faut discuter avec le réalisateur pour savoir *ce que lui il veut*. C'est à ce moment que l'on va essayer, en fonction de nos impressions, d'aller dans le même sens et se faire violence si on n'avait pas naturellement envisager d'aller dans cette direction-là » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone).

monteur son pour que les rapports qu'il entretient avec le réalisateur et ses intentions basculent de l'ajustement à la négociation.

4.2.3. De l'ajustement à la négociation

Comme le souligne une nouvelle fois Christian Thuderoz « toute relation de négociation suppose que les protagonistes de cette action se coordonnent entre eux » (2010, p. 29), non seulement sur le plan stratégique (en déterminant ce sur quoi la négociation portera et en choisissant les moyens qui seront déployés pour y parvenir), mais aussi sur le volet communicationnel, ce qui représente une forme de prérequis dont l'objet est « la validité des prétentions de chacun » :

« Pour converger vers une solution [les négociateurs doivent] s'entendre au préalable sur la validité et la véracité de leurs analyses et de leurs propositions. [...] D'où la nécessité pour les négociateurs de parvenir, bien avant l'entente finale, à une entente *langagière*, condition indispensable à la réussite téléologique des plans d'action individuels et collectifs. » (*ibid.*, pp. 29-30, l'auteur souligne)

De la même manière, nous avons vu que l'un des premiers objectifs du couple monteur-réalisateur était de s'entendre sur le travail sonore à effectuer, notamment grâce à l'« emploi intercompréhensif de ressources langagières » (*ibid.*) ainsi qu'à la mobilisation de différents supports ou catalyseurs de discussions (cf. 2.3.4 et 4.1.2) permettant de faciliter – voire parfois de rétablir – la communication et par extension l'identification d'un éventuel blocage ou conflit d'intérêts. Ainsi, outre la possibilité que les actes langagiers sur lesquels repose ce « procès de communication » soient mal énoncés, ou mal compris (*ibid.*) – ce qu'est censée au moins partiellement contourner l'utilisation d'objets de médiation tels que la matière sonore, par exemple – on relève dans les entretiens que parmi les multiples facteurs susceptibles de faire surgir un désaccord, il existe un certain nombre de situations récurrentes pouvant conduire le monteur habituellement résilient à éprouver le sentiment que ce qu'il a compris des demandes du metteur en scène n'est pas en parfaite adéquation avec ce que nécessite (selon lui) le film pour lequel

il travaille²⁷⁶. On constate par exemple que nombre de réalisateurs ont souvent tendance à formuler d'importantes demandes en ce qui concerne l'environnement sonore hors-champ²⁷⁷ (que ce soit afin de redonner vie au décor, redynamiser la bande-son ou combler certains trous de texte ²⁷⁸), mais sans avoir été nécessairement en capacité de les anticiper à l'image ; ce qui peut aller à l'encontre de certaines des normes implicites dont fait usage le monteur son (en l'occurrence celle de la « causalité verticale », cf. 3.4.2) ainsi que des représentations mentales que celui-ci possède à propos du spectateur type. De telle sorte qu'après plusieurs tentatives infructueuses, il peut apparaître nécessaire pour le monteur de passer outre les liens de subordination qui le lient à son supérieur hiérarchique afin de le lui signifier :

« Pour instaurer un son *off*, il faut qu'on le voie. Si tu ne le vois pas au début et que tu mets un son *off*, les spectateurs vont se dire "mais c'est quoi ce son ?", ça va les sortir du film, ils vont se dire "mais c'est quoi ce truc", parce qu'on a pas eu l'image ! Par exemple un chien attaché à une laisse qui va aboyer, il faut un premier plan, type plan large, où tu le vois ! Comme ça après, tu peux mettre un aboiement, et hop tout de suite le spectateur il va se dire, "ah oui c'est le chien que j'ai vu avant". Si tu ne le vois pas, c'est l'enfer. Souvent les réalisateurs ils veulent plein de choses *off* et tu leur dis "mais ça ne peut pas marcher". »²⁷⁹

Au nombre des configurations typiques précédemment évoquées, figurent également les situations où, toujours aux yeux du monteur son, les refus ou diverses contestations du réalisateur ne seraient pas imputables à un défaut de compréhension de ses intentions, mais à des phénomènes de « conditionnements » inconscients qui se rapporteraient notamment à une trop forte implication du metteur en scène dans le processus créatif de son film (Delplancq, 2009. p. 85) et qui non seulement agiraient à son insu, mais pourraient par moment aller à l'encontre d'enjeux d'ordre narratif ou en lien avec la bonne compréhension du spectateur.

Comme le font remarquer les professionnels que nous avons rencontrés, après avoir éventuellement participé à l'écriture du scénario, le réalisateur est

²⁷⁶ « Ce que demande le projet n'est pas toujours ce que demande le réalisateur » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone).

²⁷⁷ « Il y a des réalisateurs qui vont être très demandeurs de choses *off* » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Loïc Prian le 21.03.12 à Paris).

²⁷⁸ « [À propos d'un réalisateur avec qui Jean Goudier a collaboré] il ne craint qu'une chose c'est d'ennuyer le spectateur. Dès qu'il y a un trou de dialogue, ça le rend dingue ! Il craint que les gens s'ennuient » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris).

²⁷⁹ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Samy Bardet le 09.07.15 à Paris.

généralement mobilisé pendant plusieurs semaines, voire – selon les projets – plusieurs mois de prises de vue, au point de quelquefois donner le sentiment de s'être inconsciemment imprégné de la réalité sonore des lieux de tournage, alors que les images capturées ne permettent pas systématiquement de se saisir de cette réalité et qu'elles doivent même parfois contribuer avec la bande-son à raconter une toute autre histoire :

« Ça m'arrive tellement souvent de voir des réalisateurs me dire "ah oui, mais attends, tu as mis des oiseaux là ?" ; "bah oui, on est dans la forêt !" ; "ah oui, mais il n'y avait pas d'oiseaux au tournage..." ». Là tu dis "bah non regarde, la nature... le film est censé se passer au mois d'août. Mais vous avez tourné au mois de mars [et] moi je suis censé faire croire au spectateur qu'on est au mois d'août. Donc j'ai mis des grillons, des oiseaux, du vent dans les arbres, etc." »²⁸⁰

En outre, s'ajoute au temps de tournage la période de montage image, laquelle s'étend également sur plusieurs mois et implique un important investissement de la part du metteur en scène. De telle sorte que, selon les monteurs son interrogés, le réalisateur peut s'être profondément habitué, voire attaché, aux différents aspects que revêt la bande sonore au cours du montage image, jusqu'à conférer par moment l'impression que, peu importe la pertinence de la proposition, toute tentative essayant de l'extraire de cet *habitus* sonore l'incommode ou le « dérange »²⁸¹ :

« Il y a des réalisateurs qui tiennent beaucoup à ce qu'ils entendent depuis le début du montage, c'est-à-dire les pistes des directs et les rajouts faits par le monteur image, ça fait partie de *la chanson du film* pour lui. C'est très dur de changer de direction ou même d'aller dans la même direction avec d'autres éléments sonores quand il a ça dans la tête. »²⁸²

Ainsi, quand le monteur son est animé par le sentiment que le réalisateur s'est attaché plus que de raison à la réalité acoustique du tournage de même qu'aux sonorités utilisées pendant le montage image (indépendamment du fait que les hypothèses sur lesquelles repose ce sentiment soient ou non avérées), ou que les

²⁸⁰ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Jean-Pierre Halbwachs le 07.04.12 à Paris.

²⁸¹ « ... souvent, ton travail dérange le réalisateur [...] C'est très curieux, mais quand je dis ça, le premier exemple qui me vient à l'esprit est assez épouvantable, mais tout à fait juste, c'est que le jour où on m'a présenté ma mère après sa mort, les croque-morts l'avaient maquillée. Or ma mère ne se maquillait jamais... jamais ! Et je me suis dit que les réalisateurs devaient souvent avoir cette image-là dans la tête, c'est-à-dire que j'avais maquillé leur film... D'une manière à laquelle ils ne s'étaient pas attendus. [...] C'est fort comme image, c'est un peu poussé, mais il y a du vrai » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec J-P. Halbwachs le 07.04.12 à Paris).

²⁸² Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris.

exigences et éventuelles contrepropositions du metteur en scène s'opposent à certains principes qu'il considère comme indispensables au bon déroulement de l'expérience fictionnalisante du spectateur, celui-ci peut donc – plutôt que de passer outre leur(s) différent(s) – tenter d'emmener son interlocuteur vers d'autres directions et ainsi essayer de le convaincre quant à la pertinence de ses suggestions. S'ensuit l'amorce d'un processus de négociation dont les issues possibles sont les suivantes :

- A. Les discussions aboutissent à « un compromis sur la base de concessions mutuelles » (Kerbrat-Orecchioni, 2012, p. 94) : le monteur accepte par exemple de conserver certains sons qui ont été ajoutés par le monteur image à condition de pouvoir les enrichir ou les mélanger à d'autres ;
- B. Bien que moins satisfaisant pour « l'équilibre rituel de l'interaction » : l'une des deux parties consent à se rallier de manière intégrale à l'autre (*ibid.*). Si le monteur son a par exemple « l'impression que le réalisateur nourrit des rêves qui ne sont pas inscrits dans la matière filmée »²⁸³ (comme l'envie d'un son *off* qui ne lui paraîtrait par suffisamment justifié à l'image), le metteur en scène peut alors essayer d'apporter de nouveaux éléments de compréhension qui auraient éventuellement fait défaut au monteur et donc l'amener à réévaluer la situation en faveur de sa demande ou admettre qu'il n'a pas été en mesure d'anticiper suffisamment les choses et s'orienter vers d'autres solutions ;
- C. Enfin, les négociations échouent et « chacun campe sur ses positions » (*ibid.*). Précisons toutefois que dans ce cas de figure, c'est d'ordinaire le réalisateur qui, notamment grâce à son positionnement hiérarchique, obtient le dernier mot : « une fois qu'on l'a dit plusieurs fois et que ça commence à se fâcher de l'autre côté, il faut dire “bon, bah, OK” ou alors il faut démissionner, mais je n'ai jamais eu le courage de le faire »²⁸⁴.

²⁸³ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Damien Guillaume le 07.01.16 par téléphone.

²⁸⁴ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Jean Goudier le 08.07.15 à Paris.

4.3. Le temps comme « méta-contexte »

4.3.1. Entre évolution des compréhensions...

Ainsi qu'a pu en rendre compte Alex Mucchielli, « tous les acteurs sociaux sont immergés dans le temps. Ce qui s'est fait, se fait et peut se faire, sert donc toujours de contexte » par rapport auquel nos actions et nos conduites prennent sens (2005, p. 235). Dans le cadre de l'activité de montage son, nous avons vu que cette immersion dans le temps était tout d'abord synonyme chez le monteur d'une évolution à la fois de sa propre compréhension du film, mais aussi des intentions de réalisation, c'est-à-dire d'une restructuration permanente de la définition de la situation dans laquelle il est plongé au fil des jours et donc d'une réévaluation constante de ses décisions en lien avec ce qui a été fait, ce sur quoi il travaille et la manière dont il envisage d'aborder ce qui lui reste à faire.

Par ailleurs, si l'on avait pu croire que les multiples rendez-vous avec le metteur en scène représentaient les seuls moments d'appréciation de la pertinence des choix du monteur son, on constate que l'évaluation du travail du monteur est en fait une opération doublement itérative en forte corrélation avec le processus de compréhension filmique dans son ensemble et donc avec le temps en tant qu'élément de contexte. Comme le créatif publicitaire dont Didier Courbet et Marie-Pierre Fourquet-Courbet ont analysé les processus psychologiques, le monteur « auto-évalue » à de multiples reprises son montage son²⁸⁵. « Il cherche, d'une part, à justifier de manière rationnelle les systèmes esthétiques et sémiotiques qu'il vient de concevoir » (2005, p. 73) en se rapportant régulièrement aux retours qu'a été à même de lui formuler le metteur en scène et, d'autre part, à « comparer » la bande-son en cours de construction avec l'évolution de son analyse de la copie de travail (soit la façon dont il « idéalise » le rendu sonore du film) ; le tout en s'efforçant de trouver des sonorités répondant à la fois à ses propres critères d'évaluation ainsi qu'à ceux du réalisateur ou, le cas échéant, en tentant de négocier un nouvel « équilibre » entre leur expertise respective (lequel peut aller du rapport de force en

²⁸⁵ « Comme la plupart des monteurs son, je commence ma journée en réécoutant ce que j'ai monté la veille » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12).

faveur du réalisateur au parfait compromis, en passant par le ralliement consenti de l'une des deux parties).

Néanmoins, si les processus de compréhension filmique et d'évaluation de la bande sonore en fabrication participent, dans le cours d'action, à l'« affirmation par l'acteur [en l'occurrence le monteur] de son point de vue sur le monde » (Astier et al., 2003, p. 121), du découpage de la situation qui l'entoure et par conséquent de ses décisions, il est également plusieurs phénomènes en lien avec les contraintes pesant sur son temps de travail qui, parallèlement aux opérations précédemment décrites, peuvent concourir en quelque sorte à « altérer » le système de pertinences du monteur son.

4.3.2. ...et altération du système de pertinences du monteur son

Comme le soulignent Valérie Lépine, Sylvie Alemanno et Christian Le Moëne dans l'introduction de l'ouvrage intitulé « Communication et organisations : accélérations temporelles » :

« ... la possibilité de prendre ou perdre son temps est aujourd'hui un luxe ou parfois une lutte qui n'existe qu'à la marge, dans un contexte où finalement les contraintes pesant sur le temps de travail ou le temps au travail sont loin de s'être desserrées. [...] L'accélération et l'intensification du temps de travail sont consubstantielles du projet de rationalisation qui fonde la modernité occidentale. Entre la fin des années soixante et la période actuelle, les crises socio-économiques successives ont engendré une mutation des formes organisationnelles et institutionnelles ainsi que des bouleversements culturels profonds. L'explosion du numérique à partir des années 1990, a entraîné la mutation des sociétés contemporaines qui ont à gérer le développement de normes et de flux nouveaux. Ceux-ci participent de l'« éphémérisation du présent » dont parle Hartmut Rosa (2010). » (2017, p. 11)

Or, nous avons vu au 1.1.4 que l'industrie culturelle cinématographique ne dérogeait pas à la règle et que non seulement les temps de fabrication ne cessaient de se raccourcir, notamment sous le poids d'une inexorable politique de réduction des coûts, mais que la flexibilité alliée à l'efficacité des outils dont jouit aujourd'hui le monteur son (et dont on rappelle que l'émergence a été entérinée par l'arrivée du numérique) représentaient aux yeux des sociétés de production un levier stratégique lorsqu'il s'agissait de boucler les plannings de postproduction.

Toutefois, à toujours en demander plus en un minimum de temps, et même si les outils contemporains tendent à supporter cette logique, on observe l'émergence corrélative d'effets néfastes agissant sur les choix du monteur et pouvant conduire à altérer son jugement quand la pression du résultat se fait trop grande ; c'est-à-dire à lui faire prendre des décisions sur la base de phénomènes d'« auto-persuasion » et non plus uniquement en fonction de la capacité d'un son à pleinement satisfaire telle ou telle expertise. On relève en effet que le monteur son est régulièrement en prise avec des situations où celui-ci peut être tenté de se convaincre *a posteriori* de la pertinence d'un son qu'il ne sait que partiellement approprié, en cherchant inconsciemment à donner du sens à sa décision sur la base de ce qui lui semble être ses critères habituels de sélection, alors que s'il a été contraint de sélectionner telle sonorité, c'est en réalité parce qu'il n'a pas eu le temps de trouver plus satisfaisant :

« Quand tu es devant l'image, tu te dis "bon, là j'ai deux heures, il faut à la fin des deux heures un résultat". Tu vas aller chercher des sons, le chronomètre, ça fait "tic, tac, ti, tac, tic, tac", au bout d'une demi-heure, une heure, tu n'as pas encore trouvé quelque chose de complètement satisfaisant, à un moment donné quand tu vas arriver au bout des deux heures du temps qui t'est imparti, tu vas te dire « il faut que j'aie un résultat ! ». Et donc ta perception elle va être pervertie par ça ! [...] Il y a le risque que tu arrives à t'auto-convaincre. »²⁸⁶

On constate ainsi que les rationalités temporelles « s'imposent comme normes de travail et impliquent des formes d'action [...] qui heurtent les conceptions traditionnelles de l'activité » (*ibid.* p. 12) ; ce qui s'avère d'autant plus vrai dans le cadre de la production télévisuelle où les contraintes pesant sur le temps de travail sont encore plus fortes et les conséquences sur le processus de fabrication d'autant plus visibles, en particulier pour les monteurs travaillant d'ordinaire dans le cinéma :

« Le problème en télévision c'est le temps qui est très court. C'est compliqué, parce qu'on n'est jamais content de ce qu'on a fait, parce qu'il a fallu aller vite, on n'est jamais allé au bout forcément de ce qu'on voulait rechercher, trouver, parce qu'on se dit "aujourd'hui il faut que j'aie monté tant de minutes du film", il faut y arriver ! Donc, on ne va peut-être pas au bout de ce qu'on voudrait faire ! C'est ça qui est compliqué, moi j'aime faire mon travail bien et pour le faire bien, il faut du temps ! [...] Dans un téléfilm, malheureusement, on prend un son, il a intérêt à marcher et on avance ! C'est une autre façon de travailler ! [...] Revenir sur son montage, corriger, remplacer une ambiance, ce n'est pas possible. On avance et puis on ne regarde pas derrière. [...] Alors effectivement, les producteurs sont moins regardants sur la qualité de ce qui est livré. [...] Donc, on en a pour son argent comme on dit. »²⁸⁷

²⁸⁶ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris.

²⁸⁷ Extraits des entretiens compréhensifs réalisés avec Valérie Meffre, Nadine Muse et Vincent Montrobert, respectivement les 06.07.15, 06.04.12 et 08.07.15 à Paris et par téléphone.

Face à l'accélération croissante des plannings de postproduction, le monteur TV tout comme le monteur cinéma – qui nous intéresse plus spécifiquement – ont dû par conséquent apprendre à hiérarchiser leur travail en priorisant les aspects de leur intervention qui, selon la forme institutionnelle à laquelle ils appartiennent, leur paraissent les plus importants, au détriment de ceux jugés moins essentiels. Ce qui implique non seulement que l'ensemble des contraintes qui traversent le monteur son, composent son système de pertinence et influencent ses perceptions ainsi que ses émergences de sens, n'exercent pas exactement le même poids sur ses décisions, mais que selon les fonctions qu'est amené à remplir le son écouté – notamment en termes de compréhension et d'implication affective du spectateur –, il est des critères de sélection plus rigides que d'autres :

« On a aussi une gestion du temps donc on doit placer notre énergie sur les choses les plus importantes, les plus signifiantes, plutôt que sur un fond d'air [ou « ambiance fonctionnelle »] qui est principalement à vocation technique, qui permet de faire un lien, de donner une texture de base, mais qui n'apporte rien narrativement ou émotionnellement. »²⁸⁸

Ainsi, le facteur temps apparaît ici comme une forme de « **méta-contexte** » dans la mesure où celui-ci agit en corrélation avec certains des éléments qui définissent la situation pour le monteur, à la fois pour en révéler toute la quintessence sémiotique, mais aussi afin d'en nuancer la pertinence.

Soulignons enfin que c'est aussi en raison de la pression qu'exerce le temps sur l'organisation du montage son, que le premier visionnage de la copie de travail (cf. chapitre 2) reste une étape aussi importante. En effet, le monteur son n'a par la suite que peu l'occasion de regarder une nouvelle fois le film dans sa globalité, et ce, même si au fil de son avancée dans la compréhension filmique, il s'éloigne aussi fatalement des conditions de réception du spectateur du cinéma (cf. 2.2.3) dont il lui serait parfois utile de se rapprocher à nouveau²⁸⁹, autrement que par l'intermédiaire des notes qui en ont partiellement cristallisé l'évanescence.

²⁸⁸ Extrait de l'entretien compréhensif réalisé avec Valérie Deloof le 10.07.15 à Paris.

²⁸⁹ « Le problème c'est qu'on voit en permanence le film par fragments, sauf lors des projections sur grand écran, quand il y en a, qui nous amènent énormément d'informations parce que ça nous permet de reprendre un recul de spectateur qui nous remet dans une perspective beaucoup plus pertinente, enfin où toutes les idées qui nous viennent paraissent évidentes » (extrait de l'entretien compréhensif réalisé par Rémi Adjiman avec Selim Azzazi le 06.04.12 à Paris).

En synthèse

Comme nous l'introduisons en début de chapitre, l'objectif était ici de se demander (1) si les éléments contextuels les plus à même d'influencer le monteur lors de l'habillage d'une première bobine étaient ensuite mobilisés de la même manière ; (2) quels étaient les nouveaux paramètres qui intervenaient dans la suite des opérations ; et enfin, (3) comment ces derniers interagissaient avec les autres éléments signifiants qui définissent la situation pour le monteur son.

Afin de répondre à cet ensemble de questions, nous avons dans un premier temps souligné que l'immersion du monteur dans le cours d'action permettait – généralement au bout de quelques bobines – non seulement de révéler tout le potentiel signifiant de certaines informations recueillies pendant la première rencontre avec le film (cf. 4.1.1), mais aussi, la plupart du temps, de clarifier les intentions du réalisateur, notamment grâce au recours à la matière sonore comme support de médiation (cf. 4.1.2). Ainsi, nous avons pu mettre en avant le fait que, sans parler de nouvelles contraintes au sens strict, au moins quelques éléments de contexte précédemment recensés en lien avec la compréhension du film et des prétentions de son auteur, continuaient de se dévoiler et de se préciser dans le temps (d'où l'utilisation de l'expression « processus » de compréhension filmique plutôt que celle d'« étape »). Tant et si bien que la possibilité qu'émerge un éventuel désaccord entre les expertises respectives du monteur son ainsi que du metteur en scène en devenait d'autant plus prégnante et que, dans certaines conditions, le monteur pouvait par conséquent être amené à sortir momentanément de la mission qui consiste à ajuster la bande-son en fonction des désirs du réalisateur, afin d'essayer de « négocier » de nouvelles solutions (cf. 4.2). Pour finir, nous avons vu qu'au fil des heures et des journées de montage écoulées, la pression liée aux contraintes pesant sur le temps de travail (dont on constate l'accélération et l'intensification par-delà les frontières de l'industrie cinématographique) devenait aussi de plus en plus palpable (cf. 4.3).

Concernant enfin la question de l'interaction entre les éléments de contexte dont la prégnance ou les capacités interprétatives ont évolué dans le cours d'action et le reste de la situation, nous avons également fait remarquer que cette restructuration

du système de pertinences du monteur son impliquait une réévaluation de la signification de ses décisions antérieures ou orientations futures à l'aune du nouveau découpage subjectif de la situation. En outre, la nécessité impérieuse de parvenir à un résultat dans les temps impartis contraignait le monteur – aujourd'hui plus que jamais – à hiérarchiser ses priorités et donc à accorder plus ou moins d'importance à certains des paramètres qui pèsent sur ses processus décisionnels, autrement dit à modifier l'équilibre des facteurs qui concourt à faire apparaître une solution sonore comme plus satisfaisante qu'une autre.

*

* *

.



- CONCLUSION -



CONCLUSION

L'émergence des significations chez le monteur son

Dans la perspective d'un développement d'une nouvelle méthode d'indexation des ambiances destinées à la sonothèque *Sons du Sud*, l'objectif de notre recherche était de déterminer quels sont les éléments contextuels pertinents qui régissent les productions de sens du monteur son de fiction au cours des opérations de recherche et de sélection des sons. Sans chercher à recenser l'ensemble de ces éléments de manière exhaustive, les entretiens que nous avons pu mener et/ou analyser ainsi que les outils théoriques mobilisés nous ont permis de mettre en lumière un certain nombre des contraintes les plus susceptibles d'influencer les monteurs lorsque ces derniers écoutent et sélectionnent des sons.

Parmi ces contraintes, nous nous sommes tout d'abord intéressés aux circonstances à partir desquelles s'amorce le processus de recherche et de sélection des sons. Après avoir abordé comment le monteur son se dissociait en monteur-spectateur et monteur-analyste afin d'éprouver sa propre capacité à mobiliser le mode sur lequel le film dont il est en charge de l'habillage demande à être lu, nous avons vu de quelle façon cette superposition d'espaces de communication alliée au recueil des premières intentions de réalisation (ce que nous avons provisoirement nommé « étape de compréhension filmique ») concouraient à l'émergence d'un **plan d'action** concernant notamment : l'habillage des décors, l'accompagnement du spectateur dans la construction du récit, l'évolution dynamique globale de la bande-son et la modulation de l'implication affective du public.

Ainsi, le plan d'action du monteur agit comme une première ressource ou comme un ensemble de consignes à partir duquel sont initiées les opérations de recherche et de sélection des sons.

Néanmoins, si le monteur son se dote intuitivement d'un but ou d'une marche à suivre, nous avons pu constater à plusieurs reprises combien son interprétation de la situation qui l'entoure n'avait absolument rien de figé et dans quelle mesure il était par conséquent difficile pour lui d'avancer dans la mise en son de la copie de travail en se référant seulement à ce qu'il avait préalablement planifié.

En effet, nous avons dans un premier temps souligné qu'après s'être représenté mentalement le rendu de la bande-son et avoir exprimé ses besoins sous forme de mots-clés afin d'interroger ses bases de données en fonction des possibilités d'action que celles-ci confèrent (lesquelles, nous le rappelons, ont valeur d'**artefacts cognitifs**), le monteur commençait à écouter une quantité importante de sons. Or, il est apparu qu'à partir du moment où survenait l'écoute effective de la matière sonore, d'un point de vue phénoménologique, la définition de la situation changeait radicalement. Le monteur son se retrouve en effet comme enveloppé, voire submergé, par **le flux de propositions qu'émettent les sonorités** qu'il parcourt, lesquelles viennent soudainement occuper une place prépondérante au sein du découpage subjectif qu'il effectue de son environnement, tout en l'invitant à mobiliser de nouvelles intentionnalités (dites « réactionnelles »).

De plus, nous avons également été en mesure de préciser à partir du chapitre 4 que la compréhension des enjeux filmiques ainsi que des attentes qui pèsent sur le monteur continuaient de s'affiner tout au long de son travail (de telle sorte qu'il était plus adéquat de parler d'un « **processus** » de **compréhension filmique** plutôt que d'une « étape ») et que l'évolution des circonstances qui avaient initialement fait naître son plan d'action n'était donc pas sans bousculer ses projets, de même que certains choix qu'il avait pu jusque-là effectuer. En outre, il est ressorti des entretiens que l'objectif qui consiste pour le monteur à ajuster la bande-son aux désirs du réalisateur tout en y faisant cohabiter sa propre expertise était susceptible, en cas de litige et sous certaines conditions, de céder la place à **des négociations**. Or, selon l'issue de ces négociations, le monteur son peut être contraint de favoriser une expertise plutôt qu'une autre et donc une nouvelle fois de réorganiser ses plans dont on a vu qu'ils consistaient habituellement à faire en sorte que sa vision et celle du metteur en scène puissent – à défaut de parfaitement coïncider – au moins coexister.

De cette façon, on constate que, parallèlement aux nouveaux éléments que les activités du monteur l'amènent progressivement à considérer (tels que les affordances des sons, l'éclosion du potentiel signifiant de certaines informations recueillies pendant les premiers visionnages du film, la clarification des intentions de réalisation, l'issue du processus de négociation avec le metteur en scène, etc.), celui-ci s'éloigne peu à peu de tout programme préalablement établi. En effet, nous avons observé que le monteur son adapte son interprétation de la situation ainsi que des sons qu'il manipule et ajuste en conséquence ses décisions, lesquelles peuvent à leur tour concourir à une nouvelle structuration de son environnement, etc. Dès lors, subsiste une forme de « couplage structurel » ou – comme nous l'avons maintes fois souligné – *d'interdépendance* entre l'action que le monteur son souhaite entreprendre, le monde de pertinences qui s'en trouve ainsi « énéacté » (Varela, 1996) et la mise en sens des sons.

Du reste, nous avons également relevé qu'il existait à l'intérieur de ce « monde de pertinences » en constante restructuration, trois grandes catégories d'éléments de contexte à travers lesquels les sonorités que parcourt le monteur étaient auscultées/disséquées et dont la prégnance, les capacités interprétatives ainsi que le poids sur les processus décisionnels étaient par conséquent susceptibles d'évoluer dans le **temps**. Au nombre de ces catégories, appartiennent tout d'abord les **matières de l'expression filmique** avec lesquelles cohabite la matière ambiante (comme l'image, le son direct ou les musiques dont l'irréfutabilité, la géométrie variable et la prédominance, concourent respectivement à délimiter le champ des possibles de l'ambiance). Figurent également plusieurs normes ou habitudes professionnelles relevant des **contraintes institutionnelles cinématographiques** (telles que la logique de couches, le rapport à l'espace de diffusion ou les modèles fictionnels) dont les monteurs participent, d'une part, à la construction ou la pérennisation, et de l'autre, au renouvellement. Enfin, nous avons vu que les questions qui accompagnent le **récit** pouvaient concourir à faire glisser la fenêtre des solutions susceptibles de convenir à une séquence donnée, selon que la démarche du monteur ainsi que celle du réalisateur penchent du côté de la simple « illustration » ou d'une autonomie totale du son vis-vis de l'image.

Rappelons néanmoins que les éléments qui composent ces catégories n'exercent pas nécessairement leur influence sur les émergences de sens du monteur son de manière indépendante, mais peuvent agir simultanément par l'intermédiaire de tout un « système de relations ». En effet, nous avons vu par exemple que la prise en compte du son direct, en tant qu'objet matériel, faisait également appel à des habitudes de travail tout en jouant un rôle déterminant dans la structuration narrative du film ; que dans la perspective de créer un « double récit » l'autonomisation de l'ambiance par rapport à l'image s'effectuait relativement à des normes tacites qui participent de ce que Laurent Jullier appelle « le mensonge de la causalité verticale » (2003, § 9) ; ou, qu'enfin, les modèles sonores associés au degré de réalisme ou de vraisemblance auquel le film prétendait, pouvaient avoir d'importantes répercussions quant à la manière dont le monteur tentait de déterminer en quoi il existe une correspondance entre l'espace visualisé qui s'impose à lui et les sons qu'il parcourt. Par ailleurs, après s'être focalisé sur les démarches qui conduisent aux toutes premières propositions sonores pour ensuite considérer l'ensemble du processus de montage son dans toute sa complexité, nous pouvons désormais préciser que parmi les intentions d'écoute mobilisées par le monteur son suite à la mise en relation du signifiant sonore avec les éléments contextuels précédemment cités, certaines d'entre elles s'appliquent au choix de l'ensemble des sons du film, alors que d'autres agissent « de manière plus restreinte » sur les sons destinés à une séquence particulière ou à une scène seulement :

« Ainsi, certains parti pris de l'auteur pour l'ensemble de son œuvre [comme l'utilisation de certains modèles ou conventions d'ordre esthétique par exemple] peuvent orienter l'expression de la quasi-totalité de la matière sonore du film, alors qu'à l'inverse la spécificité d'un moment particulier de la narration du film et des émotions qu'il véhicule ou le décor visuel d'une scène ne conduira à une écoute particulière des sons que dans ladite scène. Ce sont deux niveaux bien différents d'interprétation des sons qui peuvent d'ailleurs se cumuler. » (Adjiman, 2015, p. 53)

Comme nous l'évoquions un peu plus tôt, rechercher puis sélectionner un son, tout en continuant d'aiguiser sa compréhension des enjeux filmiques ainsi que des intentions de réalisation, revient finalement pour le monteur à construire la bande-son par allers-retours en opérant « des choix, parfois draconiens, pour en valoriser

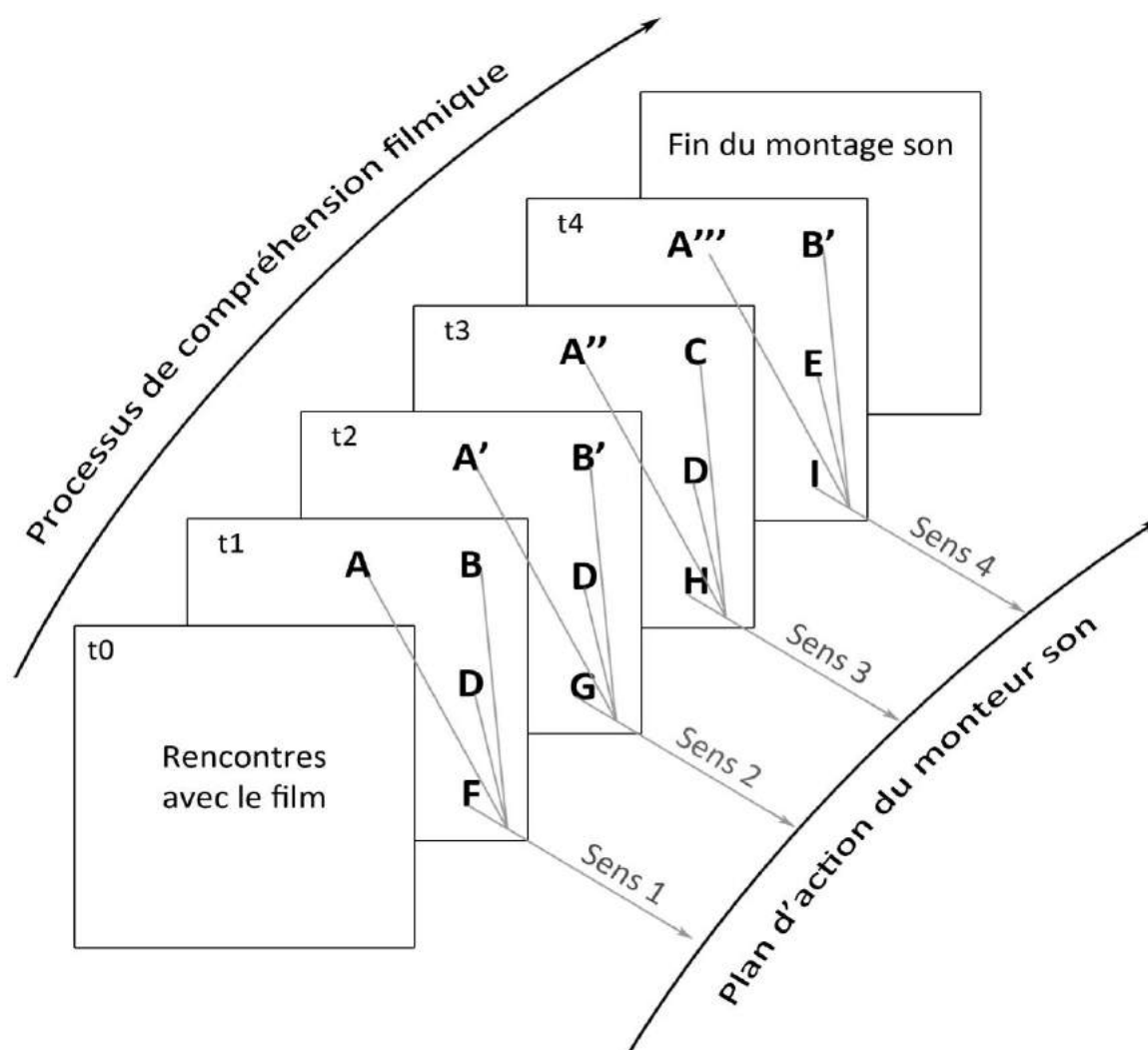
d'autres, selon ses volitions et orientations » (Soubrier et Thuderoz, 2010, p. 42) du moment. Ainsi, chaque choix de sonorité résulte d'un *entrelacement de compromis* :

- entre les capacités du son examiné à se « marier » avec **les autres matières de l'expression filmique**, à respecter certaines **normes professionnelles**, à entretenir quelques **conventions** ou à contribuer plus spécifiquement au **récit** ;
- entre les significations véhiculées par la matière sonore et **les représentations** qu'en ont les acteurs en situation ;
- entre les systèmes de pertinences respectifs du monteur et du réalisateur dont la collaboration doit permettre, *in fine*, de parvenir à **un équilibre qui soit jugé satisfaisant** (idéalement aux yeux des deux protagonistes), notamment en vertu de la faculté des solutions adoptées à supporter les opérations de construction diégétique, de structuration narrative et de « mise en phase » déployées par le spectateur.

*

* *

Le schéma ci-dessous permet de donner une représentation de l'évolution de la définition de la situation du monteur son au cours de son avancée dans la mise en son de la copie de travail ainsi que dans le processus de compréhension filmique. Chaque instant t_{n+1} fait apparaître des éléments significatifs nouveaux (ou avec des significations différentes, ex : A', A'', etc.), dont certains influencent les choix de l'ensemble des sons du film, alors que d'autres agissent de manière plus restreinte. De chaque (re)configuration de la situation émerge ainsi un sens particulier faisant appel aux aptitudes du monteur son à ajuster son plan d'action aux circonstances.



□ : Définition de la situation pour le monteur son à un instant « t » ;

A, B, C, D... I : Ensemble des éléments de contexte recensés au cours du présent document et qui relèvent des catégories suivantes : **affordances émises par les sonorités auscultées, autres matières de l'expression filmique, contraintes institutionnelles, récit.**

Figure 5.1 : Évolution des éléments significatifs constitutifs d'une situation de montage son provoquant l'émergence des significations

(Adaptation de Mucchielli, 2005, p. 171)

Préconisations concernant l'indexation des sons d'ambiance à usage cinématographique

Parallèlement à l'analyse des éléments pertinents les plus à même de modifier l'écoute du monteur son – c'est-à-dire de le conduire à discriminer via différents seuils de perception certaines qualités constitutives de la matière sonore au détriment d'autres –, nous avons donc également été amenés à recenser, tout au long de cette thèse, un certain nombre d'intentionnalités susceptibles d'être convoquées par le monteur au contact d'un son (et plus spécifiquement d'un son d'ambiance) dans la perspective de son exploitation filmique. Autant d'attitudes d'écoute que nous avons matérialisées sous la forme de différentes questions dont nous rappelons ici quelques exemples :

- En quoi existe-t-il une correspondance entre l'espace visualisé et le son écouté ?
- Quel est le degré d'activité des sources que le son met en jeu ? Quel est le volume de l'espace rendu ? À quelle période de la journée, éventuellement de l'année, voire de l'histoire fait-il écho ? Depuis quel emplacement géographique a-t-il été enregistré ?
- Le son examiné permet-il d'illustrer certaines des sources sonores suggérées par l'image qui seraient absentes du son direct ou de préciser celles déjà présentes ? Parvient-il à uniformiser d'éventuelles aspérités fréquentielles présentes dans le direct, à masquer les traces du montage parole et à combler les trous de texte qui n'auraient pu l'être auparavant ? Ses propriétés acoustiques sont-elles cohérentes avec celles des sons du tournage ?
- Les éventuelles composantes tonales, « trépidances » et fluctuations rythmiques qui pourraient émerger du son ausculté peuvent-elles respectivement s'accorder avec l'harmonie ainsi que la pulsation imposées par la musique du film ? Le spectre fréquentiel occupé par le son considéré laisse-t-il suffisamment de place à la musique pour s'exprimer ? S'agit-il d'un son angoissant, oppressant, rassurant, reposant, etc. ? Les émotions véhiculées par la matière sonore analysée se rapprochent-elles de celles suscitées par la musique ? Sont-elles antagonistes, redondantes ou complémentaires ?
- Combien de sources sonores différentes s'expriment dans cette ambiance ? Dans quelle mesure serai-je capable de les séparer, de les discrétiser ?
- Si le son se destine aux enceintes *surround*, est-il suffisamment indéfini, pauvre sur le plan spectral et peu chargé en transitoires afin de ne pas perturber le spectateur ? Si

le son est destiné au canal *LFE* est-il suffisamment court – à la fois en termes d'attaque et de durée globale – afin d'éviter tout phénomène de résonance qui pourrait s'avérer déplaisant pour l'écoute du spectateur ?

- La matière auscultée parvient-elle à solliciter l'imaginaire social que le film souhaite voir mobiliser ? Permet-elle de reproduire les représentations stéréotypées dont fait usage l'ensemble des productions filmiques qui se sont inspirées de cet imaginaire, tout en ayant concouru à sa construction ?
- Dans quelle mesure l'ambiance peut-elle concourir à atténuer l'ambiguïté des énoncés visuels ou verbaux ou faire gagner du temps dans la narration ? Permet-elle de raconter autre chose que ce que véhicule déjà l'image ou de faire référence à d'autres moments du film ?

Grâce à la mise en exergue progressive de l'ensemble de ces intentions d'écoute dans leur interaction avec la matière sonore ainsi que la situation du monteur, nous avons ainsi pu démontrer que le son était ausculté, disséqué, décortiqué à travers des préoccupations et des perspectives d'action sur la bande-son qui excédaient la seule et unique question des origines ou des propriétés acoustiques dont procèdent habituellement les logiques d'indexation causales. Comme nous l'évoquions au chapitre 1, si nous souhaitons par conséquent aboutir, dans le prolongement des présents travaux, à l'élaboration d'une nouvelle méthode d'indexation des ambiances qui puisse s'ajuster aux visées d'usage du monteur son, il sera donc indispensable d'élargir l'approche sémantique du son à « une sémiotique située qui prenne en compte les types d'actions » qu'est susceptible d'entreprendre le monteur (Adjiman, 2015, p. 61).

Toutefois, même si nous sommes parvenus, au cours de notre réflexion, à identifier un certain nombre de ces actions ainsi que de leurs archétypes, il apparaît que l'élaboration d'une telle méthode ne risquerait pas moins de se heurter à plusieurs difficultés majeures que nous souhaiterions rapidement aborder (dans une perspective purement prospective dépassant les principaux objectifs que cette étude préliminaire s'était initialement fixée) avant de proposer quelques préconisations quant à l'élaboration d'une démarche d'indexation, capable à la fois de répondre aux ambitions de *Sons du Sud* tout en contournant les difficultés pointées.

Ainsi, nous avons pu constater que les opérations de recherche et de sélection d'un son entretenaient une forte interaction avec le film (ou plus exactement avec ses décors, le son direct, sa musique, les modèles d'œuvre et d'activité sur lesquels il repose, son récit, la compréhension de ses enjeux et des intentions de son auteur, etc.). Or, il s'avère que le travail d'indexation se pratique, quant à lui, « à un moment où le son est écouté *indépendamment* du film dans lequel il sera utilisé » :

« Les processus cognitifs et sémiotiques à l'œuvre au moment de l'indexation d'un son sont bien différents des processus qui conduisent à rechercher ce même son pour une séquence d'un film donné. » (*ibid.*, nous soulignons)

Comme l'a par ailleurs souligné notre codirecteur de thèse, afin de conférer à une sonorité quelconque tous les moyens d'être découverte puis exploitée au sein d'un projet filmique dont les subtilités restent encore inconnues au moment de l'indexation, il aurait été envisageable « dans une perspective sémiotique, théorique et la plus exhaustive possible », d'essayer de parer à *toutes les éventualités* ; c'est-à-dire de s'efforcer à qualifier cette sonorité en l'abordant à travers *toutes les intentions d'écoute* possibles et imaginables (causale, réduite, morphologique, musicale, émotionnelle, symbolique, etc.). Néanmoins, « il deviendrait difficile, mais aussi totalement inutile d'être systématiquement exhaustif, car chaque son nécessiterait alors une liste interminable et impossible à circonscrire, de près d'une centaine de mots ! » (*ibid.*).

Dès lors, dans une perspective plus « pragmatique » ou « sémio-pragmatique », telle que celle que défend le projet *Sons du Sud*, une autre approche pourrait consister à décrire le son non plus uniquement en fonction de ses propriétés intrinsèques, mais de le placer au moment de son indexation, dans les contextes habituels d'usages cinématographiques que nous sommes parvenus à identifier et d'« essayer de cerner les perspectives dans lesquelles il pourra être utilisé » (*ibid.*) afin d'en inférer quelques descripteurs capables d'explicitier ce fameux « potentiel d'informations » (Simondon, 2007, p. 89) cher à Gérard Chandès (cf. introduction générale). Une telle stratégie permettrait à la fois de restreindre le champ des possibles en se limitant à l'utilisation de qualificatifs en lien avec les quelques usages principaux dont pourrait faire l'objet le son considéré, tout en rejoignant l'un de nos objectifs qui était de dépasser la seule approche causale.

Toutefois, à l'issue de notre étude, il semblerait que même dans une perspective d'exploitation cinématographique, les usages potentiels d'un son soient encore trop nombreux pour aboutir à une description à la fois opérationnelle et pertinente. En effet, imaginons une situation d'indexation où l'on essaierait, par exemple, de décrire une ambiance de ville en s'appuyant sur le lexique spécifique que mobilise chacune des écoutes susceptibles d'être déployées par le monteur son dans le cadre de son activité et dont nous avons énuméré un peu plus haut un certain nombre d'exemples sous forme de questions. Outre le fait que certaines impressions restent difficiles à expliciter et qu'il serait donc nécessaire de mener un travail conséquent afin de concevoir des qualificatifs qui puissent être entendus par tous les monteurs²⁹⁰, finalement, on obtiendrait probablement une somme de descripteurs dépassant encore la cinquantaine de mots et dont l'une des manifestations pourrait éventuellement se rapprocher de la liste proposée ci-dessous :



Figure 5.2 : Possible description d’une ambiance urbaine dans une perspective d’exploitation cinématographique

²⁹⁰ Un peu à la manière de certaines réunions de travail qu'avait déjà entrepris *Sons du Sud* avec plusieurs professionnels du son afin de concevoir la première version de son outil de suggestion de mots-clés (cf. Annexe n°5).

Par conséquent, si l'on souhaite parvenir à une méthode d'indexation capable de faciliter le travail de recherche des monteurs son, il faudra être en mesure de réduire encore davantage le « champ des possibles » qu'est en charge de retranscrire le processus de sémantisation de l'information sonore, toujours afin de ne retenir dans l'identification des sons que le plus pertinent du point de vue de la situation du monteur. Or, selon nous, une première piste de réflexion est peut-être plutôt à chercher du côté de l'enregistrement même des sons, en ce sens qu'il existe au moins quelques critères de sélection qu'il serait probablement plus pertinent d'anticiper dès la prise de son plutôt qu'à l'indexation, laquelle pourrait alors se redéployer sur la mise en mots d'autres paramètres.

En effet, nous avons vu, par exemple, que la matière sonore était notamment appréhendée par le monteur son à travers une logique de couches faisant appel à des intentions d'écoute à la fois de type causal, mais aussi en lien avec l'indivisibilité ou au contraire avec la dissociabilité des sources sonores mises en jeu par le son, dans la perspective de pouvoir les exploiter indépendamment les unes des autres. Dès lors, on tirerait certainement quelques avantages à sensibiliser un peu plus encore le groupe de travail chargé de la collecte des ambiances pour *Sons du Sud* quant à la nécessité d'éviter d'enregistrer des paysages sonores de type « composite » pour essayer de favoriser, au sein des scènes auditives à capturer, certaines sources plutôt que d'autres (notamment grâce aux précautions de prise de son, au choix du lieu et de la période d'enregistrement, etc.).

Une telle manière de procéder éviterait tout d'abord d'avoir recours à une foule de descripteurs ne serait-ce que pour énumérer la liste des origines acoustiques présentes dans le son, tout en libérant de l'espace descriptif afin de mieux qualifier les sources qui ont été jugées les plus pertinentes à la prise. De plus, cette procédure permettrait à *Sons du Sud* de proposer plus systématiquement des ambiances susceptibles d'être exploitées dans le cadre de l'application d'habitudes de travail qui s'emploient à discriminer chaque son par couche ; de telle sorte qu'avant même de s'atteler à la recherche et à l'écoute des sons, le monteur serait conscient du fait qu'il lui est parfaitement inutile de questionner la compatibilité des sonorités qu'il parcourt avec certaines procédures mises à disposition par l'institution à laquelle celui-ci appartient (ce qui peut s'avérer un premier gain d'efficacité).

De manière analogue, une autre piste de réflexion est peut-être également à chercher du côté de l'interface ou de la structure de *Sons du Sud*. Ainsi que nous avons pu en rendre compte au chapitre 1, chaque ambiance de la sonothèque est accompagnée d'une photo (cf. Annexe n°3) qui permet de visualiser les sources sonores enregistrées ainsi que le dispositif de prise de son, afin d'être plus productif et plus rapide dans la recherche. En effet, l'instantanéité de l'image qui accompagne l'ambiance indexée confère immédiatement quelques indications quant à la faculté du son considéré à s'accorder avec le cadrage sémantique imposé par les images du film ou avec la manière dont le monteur son s'est figuré le rendu de la bande-son, tout en l'informant sur certains paramètres techniques propres au matériel d'enregistrement et qui influencent la « couleur » du son. On constate de cette façon qu'il est quelques critères de sélection recensés dans cette thèse que *Sons du Sud* propose déjà de renseigner au moment de l'indexation, qui plus est grâce à des méthodes ne relevant pas uniquement de la sémantisation.

Toutefois, parmi les facteurs participant aux émergences de sens du monteur et qui échappent pour le moment à la classification développée par *Sons du Sud*, il est un élément dont l'exploitation nous semble particulièrement prometteuse dans la perspective de l'élaboration d'une nouvelle méthode d'indexation des ambiances : nous voulons parler des stéréotypes sonores ou, plus exactement, de l'existence dans le cinéma français d'univers récurrents que les monteurs son ont donc pris pour habitude d'habiller d'une certaine façon en puisant directement à l'intérieur de représentations préexistantes relativement stables. Parmi ces univers, nous avons notamment abordé la question des décors de ville ou de forêt, mais il existe bien d'autres espaces diégétiques (commissariat, bar, café, etc.) particulièrement récurrents qui mériteraient, à la suite des présents travaux, d'être plus systématiquement recensés ; pourquoi pas à travers une approche plus quantitative et le recours à des moyens statistiques afin de les détecter et d'en graduer la récurrence. Une telle démarche permettrait d'identifier où se situent les besoins les plus importants en terme de matière ambiante (à croiser avec la ligne éditoriale de *Sons du Sud*), de déceler quelques invariances quant à la représentation de certains décors et enfin de faire émerger les catégories d'univers sonores auxquelles les monteurs sont le plus fréquemment confrontés.

Il deviendrait alors possible de réorganiser l'architecture de la sonothèque *Sons du Sud* en regroupant au moins certains fichiers par types de décors filmiques et de faire en sorte que les catégories sonores associées aux univers cinématographiques identifiés comme les plus récurrents soient les plus facilement ou immédiatement accessibles par l'utilisateur. De plus, si l'on croise la question des stéréotypes sonores avec celle de la logique de couches ainsi que la capacité dont dispose déjà *Sons du Sud* à relier certains sons (de manière à pouvoir constituer une « série », cf. Annexe n°4), il serait peut-être intéressant de proposer ce que l'on pourrait appeler des « modèles d'association d'ambiances » ou plus simplement des « *templates* ». Imaginons, par exemple, qu'au lieu de télécharger un fichier stéréo d'une ambiance sylvestre dont les éléments constitutifs ont été plus ou moins imbriqués dès la prise de son, le monteur son puisse disposer d'un dossier multipiste avec, en piste 1 : le vent sifflant qui s'engouffre dans les arbres, en piste 2 : le chant des oiseaux, en piste 3 : les bourdonnements d'insectes, etc. Cela nécessiterait de pouvoir soumettre à l'écoute du monteur le fruit de la superposition de couches d'enregistrements mettant en scène des phénomènes sonores circonscrits qui auraient été regroupés en vertu de leur capacité à constituer une entité cohérente, tout en étant caractéristiques d'un certain imaginaire social de la forêt. Un tel dispositif reviendrait finalement à faire écouter des décors sonores « préconstruits » laissant ainsi la possibilité au monteur son, après les avoir téléchargés, d'intervenir indépendamment sur chacune des pistes ou couches constitutives qui ont concouru à leur composition, de façon à adapter ces formes de « patrons » ou de « gabarits audio » aux besoins particuliers du film pour lequel il travaille (par exemple, en enlevant les insectes, en déplaçant les oiseaux dans l'espace stéréophonique, en égalisant le vent, etc.).

Si, aux yeux de certains professionnels, cette proposition reviendrait probablement à encourager une politique de « prêt-à-porter » qui consiste à réutiliser les mêmes ambiances pour chaque film plutôt qu'à confectionner des bandes sonores « sur mesure »²⁹¹, il nous semble que le recours aux *templates* ou « modèles d'association d'ambiances » permettrait aux monteurs de disposer de

²⁹¹ « Mais comment peut-on se contenter de puiser dans une sonothèque en ligne ? Chaque son ne doit-il pas être conçu en relation avec l'esthétique du récit ? » (Deshays, 2010, p. 99).

réponses « clés en main » (en particulier ceux confrontés à des situations où les pressions exercées par le temps sont trop importantes pour enregistrer leurs propres sons ou parcourir pendant des heures leurs bases de données), tout en apportant des solutions relativement flexibles pour que chaque utilisateur puisse, dans une certaine mesure, se les réapproprier.

Rappelons néanmoins qu'il ne s'agit là que de pistes de réflexion et que l'élaboration d'une méthode d'indexation sur la base de nos conclusions, nécessiterait un nouveau travail de recherche à part entière afin d'élargir l'éventail des propositions, qui semble très large. Quoi de commun entre la productivité d'une série de télévision qui ne redoute pas les stéréotypes et un propos artistique fondé sur un écart avec des présupposés esthétiques et/ou culturels ? Il y a là une belle réflexion à mener sur l'attente du spectateur telle que peut, dans ce cas, se la représenter le monteur son. Par ailleurs, cette réflexion pourrait plus fondamentalement s'adjoindre d'une mise à l'épreuve de nos résultats.

Comment éprouver les limites de nos conclusions ? Quel protocole expérimental ?

Dans l'éventualité d'une poursuite ou d'un approfondissement de notre réflexion visant à éprouver les limites de nos conclusions, nous avons envisagé au chapitre 1 (cf. 1.2.3.1) le recours à une démarche de type expérimental, telle que celle développée par Didier Courbet pour les SIC. En effet, à défaut d'être venus suffisamment rapidement à bout de notre matériau empirique afin de pouvoir sérieusement considérer la mise en œuvre d'une telle méthode à l'intérieur du calendrier que nous nous étions initialement fixés, nous tenions au moins à examiner les conditions d'opérationnalisation des hypothèses inférées du terrain. Or, il faut souligner avec l'auteur d'« Objectiver l'humain ? » que « dans un contexte d'expérimentation, le concept théorique devient “opérationnel” une fois transformé en *variable* » (Courbet, 2010, p. 42, nous soulignons).

Dans le cadre de notre approche compréhensive, l'objectif était de mettre en système les éléments contextuels pertinents qui régissent les émergences de sens du monteur son, modifient ses perceptions et influencent ses choix au cours de la

recherche et de la sélection des sons. Dans une perspective plus expérimentale, les significations que l'acteur attribue à ses actions ainsi qu'aux phénomènes qui l'entourent deviennent autant d'« objets à étudier ». Le chercheur franchit alors un « pas supplémentaire » dans l'explication des processus socio-cognitifs impliqués dans la construction des significations. Que ce soit en milieu naturel ou contrôlé, après avoir observé une première fois le système, l'expérimentaliste « intervient activement » en changeant un ou plusieurs élément(s) afin d'observer les nouvelles propriétés du système (*ibid.* pp. 37-38). En d'autres termes, il manipule une ou plusieurs variable(s) dite(s) indépendante(s) en leur conférant certaines valeurs pour ensuite évaluer les effets de cette manipulation sur ce qu'on appelle alors la (ou les) variable(s) dépendante(s) :

« Par exemple, dans le cadre des effets de la publicité sur les comportements d'achats, on expose trois groupes de personnes au même message, mais avec des niveaux de répétition différents dans chaque groupe : la répétition du message est la variable indépendante. Le chercheur mesure ensuite la variable dépendante, c'est-à-dire le nombre de produits achetés dans chaque groupe. Il compare ensuite les achats des trois groupes... » (*ibid.* p. 43)

Le bon fonctionnement de toute démarche expérimentale repose donc en premier lieu sur la faculté d'une hypothèse ou d'un problème de recherche à être formulé sous la forme d'une relation entre des variable(s) dépendante(s) et indépendante(s) ainsi que sur la capacité de l'expérimentaliste, non seulement à définir ces dernières en termes opérationnels, mais aussi à les mesurer.

En ce qui concerne nos travaux, nous avons été amenés à mettre en corrélation un certain nombre de catégories d'éléments de contextes avec les processus perceptifs et décisionnels du monteur lorsque celui-ci parcourt et choisit des sons, tout en essayant de caractériser le poids ainsi que l'influence de cet ensemble de déterminants sur le processus de création de la bande-son d'un film de fiction. Comme nous allons tout de suite en rendre compte, s'il est possible d'opérationnaliser au moins quelques-uns des éléments pertinents que nous avons été à même de mettre en relief, sous forme de variables indépendantes à au moins deux modalités (« absence » vs « présence ») et reposant sur une échelle de mesure nominale, mesurer l'effet de la manipulation de ces variables sur les constructions de sens du monteur son reste une opération un peu plus délicate que quantifier ou comptabiliser le nombre de produits achetés par un groupe de clients, par exemple.

Imaginons un plan d'expérience avec plusieurs monteurs son aux profils similaires répartis aléatoirement en six groupes indépendants où l'on demanderait à chaque professionnel de réaliser l'habillage d'un même court-métrage de fiction spécialement réalisé pour l'occasion. Seraient mis à la disposition de chaque monteur, la même station de montage, la même sonothèque ainsi que la même copie de travail avec les images et les dialogues du film. À l'exception du groupe de contrôle, une ou plusieurs variables seraient administrées dans chaque groupe, de manière à déterminer les effets principaux de chacune des variables indépendantes, de même que les effets conjoints entre certaines variables (*ibid.* p. 48). Ainsi, le premier groupe aurait donc l'obligation de composer avec le fond sonore ambiant enregistré pendant le tournage (de manière à recréer les conditions d'un son direct « chargé » en sons environnementaux), le deuxième avec les musiques du film, et le troisième avec les deux variables. Les quatrième et cinquième groupes auraient quant à eux à collaborer avec un des deux expérimentateurs respectivement chargés de jouer le rôle du réalisateur sans intentions particulières (valeur 1) ou celui avec des parti pris importants quant à l'esthétique du récit de son film (valeur 2). Si, pour être parfaitement rigoureux, il aurait peut-être fallu constituer autant de groupes qu'il existe de variables indépendantes et d'interactions entre ces dernières, nous ne sommes pas convaincus qu'en situation réelle de travail, les effets de la densité du direct soient suffisamment impactés par les intentions de réalisation pour justifier une augmentation du nombre de groupes de notre plan d'expérience. De même, il n'existe que peu de situations où lorsque le réalisateur est présent au montage son, celui-ci ne communique au moins quelques indications à propos des musiques.

Variables	Groupe C	Groupe 1	Groupe 2	Groupe 3	Groupe 4	Groupe 5
Direct « chargé »		X		X		
Musiques			X	X	X	X
Réalisateur (Valeur 1)					X	
Réalisateur (Valeur 2)						X

Figure 5.3 : Plan d'expérience visant à éprouver les limites de nos conclusions

Après avoir opérationnalisé quelques-uns des paramètres que nous avons jugés les plus susceptibles à la fois d'influencer le montage son et d'être transformés en variables indépendantes, reste maintenant à préciser comment évaluer les effets de la (ou des) variable(s) manipulée(s). Dans une logique de comparaison dont procède habituellement la méthode expérimentale afin de tester ses hypothèses, il serait donc tout d'abord nécessaire de mettre en contraste les bandes sonores issues de chaque groupe. Ainsi, en se focalisant plus particulièrement sur la nature des sonorités qui composent les diverses bandes-son, lesquelles matérialisent le fruit d'un raisonnement qui s'est notamment appuyé sur les différentes variables constitutives de chaque situation, il deviendrait par exemple possible d'apprécier comment évoluent les choix d'ambiances corrélativement à l'augmentation du nombre de matières de l'expression avec lesquelles le montage doit s'accommoder (groupe C à groupe 3) ; ou bien encore de jauger l'influence des intentions de réalisation sur les effets des autres variables indépendantes, en comparant les solutions sonores adoptées par les groupes 4 et 5 avec celles des autres participants. En outre, la présence d'invariances entre les groupes ou à l'intérieur d'un même groupe quant à la représentation de certains univers sonores, la discrimination des sources acoustiques ou la répartition des sons dans l'espace, auraient tendance à confirmer l'existence de normes professionnelles participant à l'élaboration d'un « modèle de l'activité artistique » ou relevant d'un « modèle de l'œuvre » à réaliser.

Soulignons toutefois que l'ensemble de ces évaluations ne peut donc faire l'économie d'un important travail d'analyse de type qualitatif (parfois proche de l'analyse filmique) qui tranche avec les outils statistiques habituellement utilisés par les chercheurs expérimentalistes afin d'évaluer les fluctuations des variables dépendantes (comme le test de khi-deux pour les variables nominales). Ainsi, face à la difficulté de mesurer « concrètement » l'évolution des situations expérimentales dans lesquelles sont plongés les sujets lorsqu'on en modifie certains éléments constitutifs, le seul compromis pour infirmer ou confirmer l'influence des éléments de contextes précédemment opérationnalisés est donc d'envisager l'élaboration d'un protocole *ad hoc* tel que celui que nous venons de proposer, qui n'emprunte que partiellement à la méthode expérimentale ; ce qui signifie que celui-ci fera l'objet de ses propres limites en termes de validité interne et externe.

Apports théoriques de la présente recherche

Pour conclure définitivement, nous souhaiterions revenir sur notre hypothèse de travail dite « constructionniste ». Au moment d'exposer notre équation intellectuelle de départ ainsi que nos premières réflexions d'ordre épistémologique, nous avons adopté l'idée directrice selon laquelle le sens naît de la confrontation d'un objet avec son contexte qui est une *construction*, c'est-à-dire une sélection d'éléments signifiants jugés pertinents en vue de leur capacité à résoudre la problématique dont la situation est porteuse, compte tenu de l'orientation d'esprit de l'acteur, de ses perspectives d'action et de la situation elle-même. À partir de ce postulat, nous avons donc également formulé l'hypothèse que pour comprendre ce qui influence le monteur lorsque ce dernier recherche et sélectionne des sons, il nous faudrait en quelque sorte « percer » le découpage subjectif que celui-ci effectue du monde qui l'entoure, dans la mesure où d'un point de vue constructionniste, c'est à l'intérieur de cette « segmentation », à la fois nécessaire et suffisante de la réalité, que les phénomènes ainsi que ses conduites prennent sens.

Si nous avons adopté cette posture intellectuelle indépendamment de sa vérité absolue, le fait que nous soyons finalement parvenus (nous semble-t-il) ne serait-ce qu'à démontrer²⁹² que le monteur était amené à mettre en relation une ou plusieurs qualité(s) constitutive(s) des sons qu'il parcourt avec certains éléments signifiants faisant apparaître la matière sonore sous un jour particulier, tend par conséquent à appuyer : sinon l'hypothèse selon laquelle les phénomènes ne sont pas des données objectives qui existeraient indépendamment du sujet ou de la communauté qui les perçoit, du moins la force heuristique d'un tel positionnement pour notre recherche.

En outre, il apparaît que la situation de travail du monteur son, en ce qu'elle s'articule autour d'un objet de préoccupation à la fois protéiforme et particulièrement polysémique, s'avère réciproquement un cas d'étude extrêmement fécond pour les approches qui posent le contexte et ses variables intersubjectives, sociales et pragmatiques « au point de départ » des constructions de sens (Odin, 2011, p. 9) des acteurs socioprofessionnels.

²⁹² Une démonstration que pourrait éventuellement permettre d'appuyer le protocole expérimental proposé ci-dessus.

Dès lors, face au trop petit nombre de recherches qui s'intéressent aux métiers de la production sonore, nous ne pouvons qu'encourager ou exhorter la communauté scientifique à s'emparer de la question des acteurs du son et, plus spécifiquement, de celle du monteur son, dont on a vu que la récente importance au sein de cette « boîte noire » où se fabrique le film n'était pas sans bousculer certains usages de même que le statut de l'art cinématographique au début du XXI^e siècle, comme l'apparition du parlant a pu le faire en son temps.

Ainsi, nous espérons avoir révélé au lecteur, outre l'originalité, l'intérêt que pouvait représenter un tel objet d'étude, non seulement sur le plan empirique – notamment en termes d'applications et de répercussions sur le quotidien des professionnels –, mais aussi sur le volet théorique, quant à l'approfondissement des connaissances en lien avec les procédures modernes de réalisation d'une bande-son ainsi que les effets du contexte sur les émergences de sens des acteurs en situation de travail, l'articulation de certains modèles sémiotiques (en l'occurrence sémio-pragmatique, socio-sémiotique et sémio-cognitif) et la diversification des outils méthodologiques dont bénéficient les chercheurs en sciences humaines et sociales.

*

* *

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Alemanno Sylvie P., Le Moëne Christian et Lépine Valérie, *Communications & organisations : accélérations temporelles*, Editions L'Harmattan, 15 juin 2017, 204 p.

Altman Rick, *La Comédie musicale hollywoodienne: les problèmes de genre au cinéma*, A. Colin, 1992, 414 p.

Amossy Ruth, *Les idées reçues sémiologie du stéréotype*, Paris : Nathan, 1991.

Amossy Ruth et Herschberg-Pierrot Anne, *Stéréotypes et clichés: langue, discours, société* : A. Colin, 2011, 122 p.

Astic Guy, *Le purgatoire des sens: Lost highway de David Lynch*, Paris : Dreamland, 2000.

Aubron Hervé, *Mulholland drive de David Lynch: dirt walk with me*, Crisnée (Belgique) : Yellow now, 2006.

Augoyard Jean François et Torgue Henry, *A l'écoute de l'environnement: répertoire des effets sonores*, Marseille : Parenthèses, 1995 (Collection Habitat/ressources), 174 p.

Aumont Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, Armand Colin, 25 août 2010, 128 p.

Bachelard Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, PUF, 1934, 183 p.

Bailblé Claude, « L'image frontale, le son spatial », in *Cinéma et dernières technologies*, Paris : De Boeck, 1998.

Bailblé Claude, *Muriel: histoire d'une recherche*, Paris : Galilée, 1975, 414 p.

Balibar Lucien, *La chaîne du son au cinéma et à la télévision : De la prise de son à la post-production*, Dunod, février 2015.

Bardin Laurence, *L'analyse de contenu*, Presses Univ. de France, 1977, 291 p.

Bateson Gregory et Ruesch Jurgen, *Communication et société*, Seuil, 1988, book.

Baxandall Michael, *Formes de l'intention: sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1991.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. du CERF, 1985, 384 p.

Bellour Raymond, *Le corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, Paris : P.O.L, 2009.

Berger Peter et Luckmann Thomas, *La Construction sociale de la réalité*, Paris : Armand Colin, 1996.

Bernard Françoise, « Un constructivisme limité pour la communication des organisations », in *La place du constructivisme pour l'étude des communications actes du colloque, Béziers, avril 2003*, Montpellier : Publications Montpellier 3, 2004.

Blanchet Alain, Collectif, Giami Alain, Gotman Anne et Léger Jean-Michel, *L'entretien dans les sciences sociales. L'écoute, la parole et le sens*, Paris : Bordas Editions, février 1993, 286 p.

Boillat Alain, *La fiction au cinéma*, Paris, France : Harmattan, 2001 (Collection Champs visuels), 256 p.

Bonvoisin Samra-Martine, Forest Claude et Valmary Hélène, *Figures des salles obscures: des exploitants racontent leur siècle de cinéma*, Paris : Nouveau monde éditions, 2015.

Boutaud Jean-Jacques et Verón Eliseo, *Sémiotique ouverte: itinéraires sémiotiques en communication*, Paris : Hermès science publications : Lavoisier, 2007.

Breton Philippe et Le Breton David, *Le silence et la parole: contre les excès de la communication*, Toulouse : Strasbourg : Erès, Arcanes, 2009 (Collection « Hypothèses »), 116 p.

Camus Jean-François, *La psychologie cognitive de l'attention* : Armand Colin, 1996, 217 p.

Charaudeau Patrick, « Le contrat de communication dans la situation classe », in *Inter-Actions*, 1993. URL : <http://www.patrick-charaudeau.com/Le-contrat-de-communication-dans.html>.

Charbonnier Marianne et Denizart Jean-Michel, « Webdocumentaire et spectateur mutant », in *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur*, Paris : l'Harmattan, 2016, pp. 275-290.

Chion Michel, *David Lynch*, Paris : Cahiers du cinéma, 2001.

Chion Michel, *La musique au cinéma*, Fayard, 1995, 475 p.

Chion Michel, *La voix au cinéma*, Paris : Editions de l'Etoile, 1993 (Cahiers du cinéma).

Chion Michel, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Nathan, 1990, 186 p.

Chion Michel, *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Buchet/Chastel, 1983, 186 p.

Courbet Didier, *Objectiver l'humain ? : Volume 2, communication et expérimentation*, Hermes Science Publications, 6 novembre 2010.

Deleuze Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris : Editions de Minuit, 1983.

- Deshays Daniel**, *Entendre le cinéma*, Paris : Klincksieck, 2010.
- Dubois Danièle**, *Le sentir et le dire concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, Paris : l'Harmattan, 2009.
- Dubosquet Louis**, *Dissertation sur le cauchemar*, imp. Didot Jeune, 1815, 24 p.
- Dufour Eric**, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris : Presses Universitaires de France - PUF, août 2006, 224 p.
- Dupont Christophe**, *La négociation. Conduite, théorie, applications*, 4e édition, Paris : Editions Dalloz - Sirey, 1 octobre 1994, 391 p.
- Eco Umberto**, *Dire presque la même chose*, Grasset, 2006, 245 p.
- Eco Umberto**, *De superman au surhomme*, Grasset, 6 octobre 1993, 104 p.
- Eco Umberto**, *Lector in fabula*, Grasset, 1 novembre 1985, 315 p.
- Esquenazi Jean-Pierre**, *Sociologie des oeuvres: de la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, 2007 (Collection U. Sociologie), 226 p.
- Esquenazi Jean-Pierre et Odin Roger** (dirs.), *Cinéma et réception*, Paris : Hermes Science Publications, 2000 (Réseaux : communication, technologie, société, Volume 18, N° 99), 286 p.
- Ethis Emmanuel**, *Les spectateurs du temps : Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, France : Editions L'Harmattan, 1 janvier 2006, 326 p.
- Everaert-Desmedt Nicole**, *Le processus interprétatif introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège : Mardaga, 1990.
- Feigelson Kristian**, *La fabrique filmique: métiers et professions*, Paris : Colin, 2011 (Collection Cinéma/arts visuels), 253 p. P
- Foucault Michel**, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975, 360 p.
- Fressin Augustin**, *La Perception chez Bergson et chez Merleau-Ponty*, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1967, 420 p.
- Gardies André et Bessalel Jean**, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Editions du Cerf, 1992, 234 p.
- Garfinkel Harold**, *Studies in ethnomethodology*, Prentice-Hall, 1967, 320 p.
- Gaudreault André et Jost François**, *Le récit cinématographique - 3e éd. - Films et séries télévisées*, 3e édition revue et augmentée, Armand Colin, mai 2017, 272 p.
- Gaudreault André, Malthête Jacques et Méliès Georges**, *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris : CNRS, 2008 (Collection Cinéma & audiovisuel), 252 p.

Gazzaniga Michael S., *Tales from Both Sides of the Brain: A Life in Neuroscience*, F First Edition edition, New York : Ecco, 3 février 2015, 448 p.

Gazzaniga Michael S. et Kaldy P., *Le libre arbitre et la science du cerveau*, Paris : O. Jacob, 2013 (Scie).

Geertz Clifford, *Savoir local, savoir global: les lieux du savoir*, Presses universitaires de France, 1986, 293 p.

Gelly Christophe, Roche David et Collectif, *Cinema et Theories de la Réception. Etudes et Panorama Critique*, Clermont-Ferrand : Pu Blaise Pascal, juin 2012, 284 p.

Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, 25 octobre 2014, 285 p.

Gibson James J., *The Ecological Approach to Visual Perception, Classic Edition*, New York; Hove, England : Psychology Press, [1979] 2014, 346 p.

Glaser Barney G. et Strauss Anselm L., *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Aldine Publishing Company, janvier 1967, 292 p.

Goffman Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris : Les Editions de Minuit, 3 octobre 1991, 573 p.

Gottschall Jonathan, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, 2012, 272 p.

Guastavino Catherine, « Validité écologique des dispositifs expérimentaux », in *Le sentir et le dire concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, Paris : l'Harmattan, 2009, pp. 233-252

Hutchins Edwin, *Cognition in the Wild*, MIT Press, 1995, 413 p.

Jodelet Denise, *Les représentations sociales*, Presses Universitaires de France, 1989, 420 p.

Jullier Laurent, *L'analyse de sequences*, Paris : Armand Colin, 2004.

Jullier Laurent, *Cinéma et cognition*, Paris : Harmattan, 2002 (Collection Ouverture philosophique), 220 p.

Jullier Laurent, *L'écran post-moderne: Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris : Editions L'Harmattan, 1 janvier 1997, 204 p.

Kaufmann Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris : Armand Colin, 2013.

Kaufmann Jean-Claude, « Une société plus libertaire ou un déplacement des interdits ? », in *Liberté, libertés*, 2010 (Cahiers français, N°354).

Kerbrat-Orecchioni Catherine, *Le discours en interaction*, Armand Colin, juillet 2005, 364 p.

Klinkenberg Jean-Marie, *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Toronto : Du Gref, 1996, 236 p.

Klinkenberg Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris : Seuil, 1996.

Klinkenberg Jean-Marie et Édeline Francis, *Principia semiotica, aux sources du sens*, Les Impressions nouvelles, 1 octobre 2015, 560 p.

Kohler Wolfgang, *Psychologie de la forme*, 1968. URL : <http://www.chapitre.com/CHAPITRE/fr/BOOK/wolfgang-kohler/psychologie-de-la-forme,44988844.aspx>. Consulté le 18 juin 2013.

Le Moigne Jean-Louis, *Les épistémologies constructivistes*, Paris : Presses universitaires de France, 2012.

Legendre Pierre, *L'empire de la vérité: introduction aux espaces dogmatiques industriels*, Fayard, 1 janvier 1983, 276 p.

Levi-Strauss Claude, *Anthropologie Structurale*, Plon, 1958.

Lightstone Sam, *Physical database design: the database professional's guide to exploiting indexes, views, storage, and more*, Amsterdam ; Boston : Morgan Kaufmann/Elsevier, 2007 (The Morgan Kaufmann series in data management systems), 427 p.

Lippmann Walter, *Public Opinion*, Harcourt, Brace, 1922, 446 p.

Lynch David et Rodley Chris, *David Lynch: entretiens avec Chris Rodley*, Paris : Cahiers du cinéma, 2004.

Maffiolo Valérie, *De la caractérisation sémantique et acoustique de la qualité sonore de l'environnement urbain: structuration des représentations mentales et influence sur l'appréciation qualitative : application aux ambiances sonores de Paris*, Université du Maine (Le Mans), 1999, 285 p.

Mannoni Pierre, *La Peur*, Presses Universitaires de France, 1982.

Marty Claude et Robert, *99 réponses sur la sémiotique*, 1992, 226 p.

McAdams Stephen et Bigand Emmanuel, *Penser les sons: psychologie cognitive de l'audition*, Presses universitaires de France, 1994, 402 p.

McGrath Declan, *Editing & Post-production*, Focal Press, 2001, 206 p.

Moine Raphaëlle, *Les genres du cinéma*, Paris : Nathan Université, 26 septembre 2002, 192 p.

Morin Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, ESF, 1990, 164 p.

Mortureux Marie-Françoise, *La lexicologie entre langue et discours*, Armand Colin, 2001, 191 p.

Mu Groupe, Édeline Francis, Klinkenberg Jean-Marie, Minguet Philippe et Centre d'études poétiques de Liège, *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*, Paris : Seuil, 3 janvier 1992, 504 p.

Mucchielli Alex, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, 3e édition mise à jour et augmentée, Paris : A. Colin, 2009 (Dictionnaire). 301.015.

Mucchielli Alex, *Approche par la contextualisation : Etudes des communications*, Paris : Armand Colin, février 2005, 263 p.

Mucchielli Alex, *La nouvelle communication : Epistémologie des sciences de l'information-communication*, Paris : Armand Colin, 7 novembre 2000, 214 p.

Mucchielli Alex et Centre d'étude et de recherche sur l'information et la communication (Montpellier) (dirs.), *La place du constructivisme pour l'étude des communications actes du colloque, Béziers, avril 2003*, Montpellier : Publications Montpellier 3, 2004.

Mucchielli Alex et Noy Claire, *Étude des communications : approches constructivistes*, Paris : Armand Colin, juillet 2005, 240 p.

Nanteuil Pierre-Louis de, *Dictionnaire encyclopédique du son*, Paris : Dunod, 2008. URL : <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=304141>. Consulté le 8 août 2016.

Odin Roger, « Espaces de communications physiques, espaces de communications mentaux », in *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur*, Paris : l'Harmattan, 2016, pp. 331-342.

Odin Roger, *Les espaces de communication: introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2011.

Odin Roger, *De la fiction*, Paris; Bruxelles : De Boeck Université, 2000a.

Odin Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris : A. Colin, 1990.

Ottavi Dominique, *De Darwin à Piaget: Pour une histoire de la psychologie de l'enfant*, CNRS Éditions via OpenEdition, 1 juillet 2016, 355 p.

Paillé Pierre et Mucchielli Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris : Armand Colin, 2016.

Palmer Alan, *Fictional Minds*, U of Nebraska Press, 2004, 300 p.

Patton Michael Quinn, *Qualitative evaluation and research methods*, 2nd ed, Newbury Park, Calif : Sage Publications, 1990, 532 p..

Piaget Jean, *Logique et connaissance scientifique: sous la direction de Jean Piaget*, Éditions Gallimard, 1967, 1370 p.

Piaget Jean, *Six études de psychologie*, Gonthier, Broché, 1964.

- Piaget Jean**, *Études d'épistémologie génétique*, Paris : PUF, 1957.
- Porcile François et Garel Alain**, *La musique à l'écran*, Condé-sur-Noireau : Corlet, 1992 (Cinémaction, 62), 215 p.
- Prieur Jean**, *Les animaux sacrés dans l'Antiquité: art et religion du monde méditerranéen*, Ouest-France, 1988, 232 p.
- Roberge Martine**, *L'art de faire peur: des récits légendaires aux films d'horreur*, Presses Université Laval, 2004, 252 p.
- Rosa Hartmut**, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, La Découverte, 2010, 152 p.
- Rouyer Philippe**, *Le Cinéma gore. Une esthétique du sang*, Paris : Le Cerf, 3 septembre 1997, 256 p.
- Sartre Jean-Paul**, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, 1943, 738 p.
- Schaeffer Jean-Marie**, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Ed. du Seuil, 1999.
- Schaeffer Pierre**, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Nouv. éd, Paris : Seuil, 1 octobre 1966, 701 p.
- Schafer Raymond Murray**, *Le paysage sonore « The tuning of the world » : le monde comme musique*, Wildproject, 2010.
- Schurmans Marie-Noël**, *Les solitudes*, Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 15 janvier 2003, 290 p.
- Schutz Alfred**, *Le chercheur et le quotidien: phénoménologie des sciences sociales*, Méridiens Klincksieck, 1987, 286 p.
- Simondon Gilbert**, *L'individuation psychique et collective*, Paris : Aubier, 5 janvier 2007.
- Souriau Etienne et Agel Henri**, *L'univers filmique*, Flammarion, 1953, 210 p.
- Staiger Janet**, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, 1992, 296 p.
- Stern Daniel N.**, *La constellation maternelle*, Paris : Calmann-Levy, 1997 (Le passé recomposé).
- Sterne Jonathan**, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris : La Découverte, 9 septembre 2015, 512 p.
- Suchman Lucille Alice**, *Plans and situated actions: an inquiry into the idea of human-machine communication*, University of California, Berkeley, 1984.
- Thuderoz Christian**, *Qu'est-ce que négocier ? : Sociologie du compromis et de l'action réciproque*, Rennes : PU Rennes, mai 2010, 358 p.

Tisseron Serge, *Le bonheur dans l'image*, Synthélabo, 1996, 152 p.

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

Varela Francisco, *Invitation aux sciences cognitives*, Paris : Seuil, 1996.

Villiers de L'Isle-Adam Auguste de, Castex Pierre-Georges et Glaudes Pierre, *Contes cruels*, Version rev. et corr. de l'édition procurée par Pierre-Georges Castex en 1968, dans les Classiques Garnier, Paris : Classiques Garnier, 2012 (Littérature), 565 p.

Virole Benoît, *La complexité de soi: essais de psychologie*, Paris : B. Virole, 2011.

Volcler Juliette, *Le son comme arme: Les usages policiers et militaires du son*, Paris : La Découverte, 2011, 180 p. U795 .V65 2011.

Zunshine Lisa, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus : Ohio State University Press, 5 mars 2006, 198 p.

Articles

Ablali Driss, « Sémiotique et Sic : je t'aime, moi non plus », *Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours*, n° 23, 1 avril 2007. URL : <https://semen.revues.org/4911>. Consulté le 31 août 2016.

Adjiman Rémi, « Sémiotique des sons et cognition située (L'indexation des sons d'une sonothèque, pour un usage audiovisuel) », 2015.

Adjiman Rémi, « Entre technique, évolution des métiers et création : une évolution de la bande sonore au cinéma », <http://revues.mshparisnord.org/rfim>, 2014. URL : <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=278>.

Adjiman Rémi et Denizart Jean-Michel, « Pour une sémiotique située : Variations sur le thème des intentions d'écoute portées sur les ambiances sonores », [À paraître].

Allard Laurence, « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 131-168.

Amossy Ruth, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, vol. 73, n° 1, 1989, p. 29-46.

Andréani Jean-Claude et Conchon Françoise, « Fiabilité et validité des enquêtes qualitatives. Un état de l'art en marketing », *Revue française du marketing*, n° 201, 2005.

Andréani Jean-Claude et Conchon Françoise, « Méthode d'analyse et d'interprétation des études qualitatives : état de l'art en marketing », *White paper*, 2005, p. 26.

Astier P., Gal-Petitfaux N., Leblanc S., Seve C., Saury J. et Zeitler A., « Autour des mots: Les approches situées de l'action: Quelques outils », *Recherche et formation*, n° 42,

2003, p. 119-125.

Bailblé Claude, « L'imagerie auditive », *L'ouïe*, n° 30-31, 2005, titre du fascicule : *Voir [barré]*, p. 24-25.

Ballas James. A., « Common factors in the identification of an assortment of brief everyday sounds », *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, vol. 19, n° 2, avril 1993, p. 250-267.

Baratta Alexandre, Weiner Luisa et Halleguen Olivier, « Le cauchemar : histoire du concept, données cliniques et implications sociétales », *L'information psychiatrique*, me 86, n° 1, 2010, p. 73-78.

Baudry Jean-Louis, « Le dispositif », *Communications*, vol. 23, n° 1, 1975, p. 56-72.

Bernard Françoise, « Trente ans de recherches en communication des organisations : voies, paradoxes, imaginaires et questions vives », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 9, 1 septembre 2016. URL : <https://rfsic.revues.org/1997>. Consulté le 24 mars 2017.

Bobée Emmanuelle, « Monde « réel » et monde imaginaire. Le rôle de la bande-son dans *Eraserhead*, de David Lynch », *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, n° 8, 1 février 2011. URL : <https://entrelacs.revues.org/236>. Consulté le 20 mars 2017.

Boillat Alain, « La « diégèse » dans son acception filmologique. Origine, postérité et productivité d'un concept », *Cinemas: Revue d'études cinématographiques*, vol. 19, n° 2-3, 2009, p. 217.

Bonamy Robert, « Le fond sonore au cinéma Une poétique de l'absence », text, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane>, 2011. URL : <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=97>. Consulté le 13 mai 2014.

Bordron Jean-François, « Quelques réflexions préliminaires en vue d'une sémiotique des sons », *AS - Actes Sémiotiques*, 30 mars 2010. URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2832>. Consulté le 16 mai 2014.

Borghi Michèle, « Évolution du montage dans les nouveaux types de post-production », 2002.

Boutaud Jean-Jacques, « Sémiotique et communication », *Hermès, La Revue*, n° 38, 12 novembre 2013, p. 96-102.

Boutaud Jean-Jacques, « L'outil et l'ethos. Quand sémiotique, communication et organisation progressent dans l'application », *Communication et organisation*, n° 39, 1 juin 2011, p. 17-36.

Brailovsky Carlos A., Miller François et Grand'Maison Paul, « L'évaluation de la compétence dans le contexte professionnel », *Service social*, vol. 47, n° 1-2, 1998, p. 171-189.

Cance Caroline et Dubois Danièle, « Dire notre expérience du sonore: nomination et référencement Speaking about senses: naming and referring. The sonic experience », 2015. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-01294493/document>. Consulté le 13 août 2016.

Chandès Gérard, « Aide à la conception de descripteurs non-acoustiques pour une sonothèque : quels outils sémiologiques ? », 2010. URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2840>. Consulté le 10 avril 2013.

Chandès Gérard, « La sonification de l'environnement : icônes sonores de Windows », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 1, 6 juillet 2012. URL : <https://rfsic.revues.org/158#ftn6>. Consulté le 24 août 2016.

Charmillot Maryvonne et Dayer Caroline, « Démarche compréhensive et méthodes qualitatives: clarifications épistémologiques », *Recherches qualitatives*, vol. 3, 2007, p. 126–139.

Chevalier Yves, « Le savant, le sorcier et l'artiste. Le constructivisme en question », *Communication et langages*, vol. 139, n° 1, 2004, p. 5- 15.

Claparède Édouard, « La Psychologie de L'Intelligence », *Scientia*, vol. 11, n° 22, 1917, p. 353.

Courbet Didier et Fourquet-Courbet Marie-Pierre, « Les processus psychologiques lors de la création publicitaire, Psychological processes during advertising creation », *Hermès, La Revue*, n° 41, 2005, p. 67- 74.

Courbet Didier, Fourquet-Courbet Marie-Pierre et Chabrol Claude, « Sujets sociaux et médias: débats et nouvelles perspectives en sciences de l'information et de la communication », *Questions de communication*, n° 10, 2006, p. 157–179.

Denizart Jean-Michel, « Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélié », *La création collective au cinéma*, à paraître.

Denizart Jean-Michel, « La marge de manœuvre interprétative chez le cinéaste David Lynch : de Lost Highway à Inland Empire », *Les chantiers de la création*, n° 7, 1 janvier 2014. URL : <http://lcc.revues.org/653>.

Denizart Jean-Michel, « Analysis of Ambient Sound Indexing Methods in Sound Libraries », in *Proceedings of CMMR 2013*, pp. 855-869, 2013. URL : <http://www.cmmr2013.cnrs-mrs.fr/Docs/CMMR2013Proceedings.pdf>

Dubois Danièle, « Categories as acts of meaning: The case of categories in olfaction and audition », *Cognitive Science Quarterly*, vol. 1, 2000, p. 35–69.

Dubois Danièle et Cance Caroline, « Vers une sémiotique du sensible : des couleurs en discours et en pratiques », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 34, n° 1, 2012, p. 63- 95.

Dufour Stéphane et Boutaud Jean-Jacques, « Extension du domaine du sacré », *Questions de communication*, n° 1, 2014, p. 7–30.

- Esquenazi Jean-Pierre**, « Le film, un fait social », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 13-47.
- Forest Claude**, « Qui s'assoit où ? », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, # 12, 5 avril 2012. URL : <http://cm.revues.org/1070>. Consulté le 28 novembre 2015.
- Fourcaut Annie**, « Aux origines du film de banlieue : Les banlieusards au cinéma (1930-1980) », *Sociétés & représentations*, n° 8, 2000, p. 366-367.
- Guba Egon G.**, « Criteria for assessing the trustworthiness of naturalistic inquiries », *ECTJ*, vol. 29, n° 2, 1981, p. 75.
- Guillemette François**, « L'approche de la Grounded Theory; pour innover », *Recherches qualitatives*, vol. 26, n° 1, 2006, p. 32-50.
- Houix Olivier, Lemaitre Guillaume, Misdariis Nicolas, Susini Patrick et Tardieu Julien**, « Closing the Loop of Sound Evaluation and Design (CLOSED), Deliverable 4.1, Every day sound classification, Part 1 – State of the art », 2007. URL : <http://articles.ircam.fr/textes/Houix07a/index.pdf>. Consulté le 28 juillet 2016.
- Houix Olivier, Lemaitre Guillaume, Misdariis Nicolas, Susini Patrick et Tardieu Julien**, « Closing the Loop of Sound Evaluation and Design (CLOSED), Deliverable 4.1, Every day sound classification, Part 2 – Experimental classification of everyday sounds », 2007. URL : <http://articles.ircam.fr/textes/Houix07b/index.pdf>. Consulté le 28 juillet 2016.
- Jeanneret Yves**, « La prétention sémiotique dans la communication », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 23, 1 avril 2007. URL : <https://semen.revues.org/8496>. Consulté le 31 août 2016.
- Jeanneret Yves et Patrin-Leclère Valérie**, « La métaphore du contrat », *Hermès, La Revue*, n° 38, 12 novembre 2013, p. 133-140.
- Joseph Isaac**, « Le nomade, la gare et la maison vue de toutes parts », *Communications*, vol. 73, n° 1, 2002, p. 149-162.
- Jost François**, « La promesse des genres », *Réseaux*, vol. 15, n° 81, 1997, p. 11-31.
- Jullier Laurent**, « Problématique : Chico, Groucho, Harpo, du classicisme à la postmodernité », *in* , présenté à Université d'automne - Musique(s) et cinéma(s), Île de Berder, Direction de l'Enseignement scolaire, 2003 (À propos de...). URL : <http://eduscol.education.fr/cid46301/sommaire.html>.
- Jullier Laurent**, « Bande-son, attention travaux », *in* , présenté à Godard et le métier d'artiste, Paris, France, Harmattan, 2001 (Collection Champs visuels).
- Kerbrat-Orecchioni Catherine**, « Négocier la notion de négociation », *Négociations*, n° 17, 31 mai 2012, p. 87-99.
- Kerbrat-Orecchioni Catherine**, « Négocier dans les petits commerces », *Négociations*, no 2, n° 2, 2004, p. 7-22.

Klinkenberg Jean-Marie, « Pour une sémiotique cognitive », *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, n° 44, 1 juin 2001, p. 133-148.

Le Guern Philippe, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons », *Volume !. La revue des musiques populaires*, 3 : 0, 30 janvier 2004, p. 101-121.

Le Moëgne Christian, « Entre formes et normes. Un champ de recherches fécond pour les SIC », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 2, 1 janvier 2013. URL : <https://rfsic.revues.org/365>. Consulté le 10 février 2017.

Le Moëgne Christian, « Ethiques et contextes organisationnels », *Médiation & Information*, n° 29, 2008, p. 39-54.

Le Moëgne Christian, « L'organisation imaginaire ? », *Communication et organisation*, n° 34, 1 décembre 2008, p. 130-152.

Lévy Denis, « Le réalisme au cinéma », *L'art du cinéma*, n° 7, 1995.

Marcell M. M., Borella D., Greene M., Kerr E. et Rogers S., « Confrontation naming of environmental sounds », *Journal of Clinical and Experimental Neuropsychology*, vol. 22, n° 6, décembre 2000, p. 830-864.

Markowski Grzegorz, « Types et rôle de la mémoire humaine », *Synergies Pologne*, n° 1, 2005, p. 100-105.

Metz Christian, « Le film de fiction et son spectateur », *Communications*, vol. 23, n° 1, 1975, p. 108-135.

Meyer Thierry, « Validité externe et méthode expérimentale », *Questions de communication*, n° 7, 30 juin 2005, p. 209-222.

Milleliri Carole, « Le cinéma de banlieue : un genre instable », *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, n° 3, 1 janvier 2011. URL : <https://map.revues.org/1003>. Consulté le 12 mars 2017.

Norman Donald A., « Les artefacts cognitifs », *Raisons pratiques* n° 4. *Les objets dans l'action*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1993, p. 15-34.

Odin Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000b, p. 49-72.

O'Keeffe Ciaran et Angliss Sarah, « The subjective effects of infrasound in a live concert setting », in *Proceedings of CIM04: Conference on Interdisciplinary Musicology*, 2004.

Péquignot Julien, « Dispersion des écrans et normalisation des spectateurs. Le cas du clip musical », *Écrans*, n°2, « Spectateurs et écrans », 2014, p. 107-118.

Quéré Louis, « La situation toujours négligée ? », *Réseaux*, vol. 15, n° 85, 1997, p. 163-192.

Said Noha, « Choubrah entre le passé et le présent : le palimpseste des ambiances d'un quartier populaire au Caire », *in* , présenté à Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances, Montreal 2012, [s.n.], 2012, p. 493-498. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745879>. Consulté le 11 avril 2013.

Savoie-Zajc Lorraine, « L'analyse de données qualitatives: pratiques traditionnelle et assistée par le logiciel NUDIST », *Recherches qualitatives*, vol. 21, 2000, p. 99-123.

Soubrier Jean et Thuderoz Christian, « Traduire, est-ce négocier ?, Abstract », *Négociations*, n° 14, 2010, p. 37-57.

Stern Daniel N., « L'enveloppe prénarrative », *Journal de la psychanalyse de l'enfant : Naissance de la pensée, processus de pensée*, vol. 14, 1993, p. 13-65.

Taillibert Christel, « Propos introductifs : Voix off et narration cinématographique », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 20, 18 juillet 2011. URL : <http://narratologie.revues.org/6293>. Consulté le 24 juin 2017.

Thuderoz Christian, « Régimes et registres de négociation », *Négociations*, n° 12, 2009, p. 107-118.

Tsur Reuven, « Horror jokes, black humor, and cognitive poetics », *Humor - International Journal of Humor Research*, vol. 2, n° 3, 2009, p. 243-256.

Wanlin Philippe, « L'analyse de contenu comme méthode d'analyse qualitative d'entretiens: une comparaison entre les traitements manuels et l'utilisation de logiciels », *Recherches qualitatives*, vol. 3, 2007, p. 243-272.

Worth Sol, « The Development of a Semiotic of Film », 1968. URL : <http://eric.ed.gov/?id=ED031945>. Consulté le 2 septembre 2016.

Thèses et mémoires

Adjiman Rémi, *L'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique: une approche communicationnelle et cognitive*, Université de Montpellier 1, 2002, 457 p.

Bailblé Claude, *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma*, 1999. URL : <http://www.sudoc.abes.fr/xslt/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=052971090>.

Bobée Emmanuelle, *La musique et les textures sonores comme éléments du récit filmique dans l'œuvre de David Lynch, d'Eraserhead (1977) à Inland Empire (2006)*, Thèse de doctorat, Université de Rouen, France, 2015, 593 p.

Darmon Laurent, *Itinéraire de l'évaluation d'un film par le spectateur au cinéma : les chemins de la déception*, Université d'Avignon, 2013. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00990262/>. Consulté le 28 novembre 2015.

Delplancq Jeanne, *La modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma*, 2009. URL :

<http://ensll.devtotem.com/fileadmin/pdf/memoires09/smem09delplancq.pdf>. Consulté le 18 juin 2014.

Gérard Yannick, *Mémoire sémantique et sons de l'environnement*, Dijon, 1 janvier 2004. URL : <http://www.theses.fr/2004DIJOL011>. Consulté le 28 juillet 2016.

Guastavino Catherine, *Etude sémantique et acoustique de la perception des basses fréquences dans l'environnement sonore urbain*, 2003. URL : http://mil.mcgill.ca/docs/Guastavino_PhDthesis.pdf. Consulté le 18 décembre 2012.

Guyot Frédérique, *Etude de la perception sonore en termes de reconnaissance et d'appréciation qualitative : une approche par la catégorisation*, Le Mans, 1 janvier 1996. URL : <http://www.theses.fr/1996LEMA1007>. Consulté le 28 juillet 2016.

Sapiega Jacques, *Espace, Cinéma et Arts Visuels*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université de Toulouse, 2010.

VanDerveer Nancy J, *Ecological acoustics human perception of environmental sounds*, 1979.

Autres ressources

Adjiman Rémi, *Jusqu'où ira le monteur son ?*, présenté au colloque international « Travail et création artistique en régime numérique », Avignon, 2011.

Amphoux Pascal, *Le cresson enseigne (école d'hiver 2013) : Un outil d'appréhension de notre environnement sonore*, Grenoble, 2013.

Arnaud Diane, « David Lynch - La double vie des personnages », 2010. URL : <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/espace-videos/david-lynch-double-vie-personnages,v,183.html>. Consulté le 2 février 2014.

Boutaud Jean-Jacques, *Communication et sémiotique du sensible*, IUT d'Aix-En-Provence, 2013.

CNC, *Les affiches et les bandes-annonces des films*, 2000. URL : <http://www.cnc.fr/web/fr/publications/-/ressources/19778;jsessionid=66908B478946369421D85EC747883B24.liferay>.

Deshays Daniel, *Sound and Gesture*, Keynote présenté au colloque international « Computer Music Multidisciplinary Research », Marseille, 18 octobre 2013.

Domenjoz Jean-Claude, « Matières, statuts et fonctions des moyens d'expression sonores ». URL : <http://www.edu.ge.ch/dip/fim/filmique/son.html>.

Lamps Gérard, « Lettre de Gérard Lamps », 2016. URL : <http://archive.afsi.eu/node/6035>.

Lesourd Francis, *Explorations psychanalytiques et psychophénoménologiques de la notion d'enveloppe temporelle en formation d'adultes*, Expliciter, 2005. URL : http://www.grex2.com/assets/files/expliciter/60_mai_2005.pdf. Consulté le 23 septembre 2015.

Neiertz Julien, « La construction d'une représentation de la banlieue et de ses jeunes habitants dans le cinéma français des années 50 aux années 2000 », *Metropop*, 2014. URL : <http://metropop.org/wp-content/uploads/2014/06/Articles-le-représentations-de-la-banlieue-au-cinéma-V4-.compressed.pdf>.

Pannetier Arielle et Marinone Isabelle, *Le métier de réalisateur*, 2010. URL : <http://www.cpnf-av.fr/metiers-realisation/infos/realisateur-etude-complete.pdf>

Regnier Jean-François Rauger et Isabelle, « Emergence de l'horreur à la française », *Le Monde.fr*, , 12 juin 2007. URL : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/06/12/emergence-de-l-horreur-a-la-francaise_922352_3476.html. Consulté le 24 avril 2017.

Torgue Henry, *Le sonore et l'imaginaire*, présenté au séminaire « Winter School », Laboratoire Cresson, Grenoble, 2013.

Ulmi Nic, « D'où vient donc notre addiction à la narration? », *Le Temps*, juillet 2015. URL : http://www.letemps.ch/Page/Uuid/ec3a05ee-348d-11e5-a242-ec54c1dd3068/Doù_vient_donc_notre_addiction_à_la_narration. Consulté le 20 septembre 2015.

Villard Pascal, « De la détection de post-synchro », 2015. URL : <https://www.afsi.eu/articles/12931-de-la-detection-de-post-synchro>

FILMOGRAPHIE

Metropolis, Fritz Lang, 1927

M le maudit, Fritz Lang, 1931

2001 : l'odyssée de l'espace, Stanley Kubric, 1968

L'homme qui ment, Alain Robbe-Grillet, 1968

Solaris, Andreï Tarkovski, 1972

Elisa, mon amour, Carlos Saura, 1977

Le Bunker de la dernière rafale, Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, 1981

Prénom Carmen, Jean-Luc Godard, 1983

Blue Velvet, David Lynch, 1986

Trop belle pour toi, Bertrand Blier, 1989

Delicatessen, Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, 1991

Twin Peaks, Fire Walk with Me, David Lynch, 1992

La Haine, Mathieu Kassovitz, 1995

Eraserhead, David Lynch, 1997

Lost Highway, David Lynch, 1997

The Straight Story, David Lynch, 1999

Mulholland Drive, David Lynch, 2001,

Inland Empire, David Lynch, 2006

À l'intérieur, Julien Maury et Alexandre Bustillo, 2007

Frontière(s), Xavier Gens, 2008

Martyrs, Pascal Laugier, 2008

Gravity, Alfonso Cuarón, 2013

Renoir, Gilles Bourdos, 2013

Interstellar, Christopher Nolan, 2014

Belles Familles, Jean-Paul Rappeneau, 2015

Dheepan, Jacques Audiard, 2015

Horsehead, Romain Basset, 2015

Grave, Julia Ducourneau, 2017

GLOSSAIRE TECHNIQUE

Ambiance sonore : « Dans la bande-son d'un film, l'ambiance sonore permet d'identifier ou de suggérer un lieu ou une situation (milieu urbain ou naturel, bruit de vent ou de foule, silence, etc.). Une ambiance sonore est généralement perçue de manière inconsciente comme une masse sonore globale et n'est pas nécessairement synchrone avec l'action qui se déroule à l'écran » (Nanteuil, 2008, p. 24). Pour aller plus loin, nous renvoyons le lecteur à la distinction que nous avons pu effectuer entre ambiances « fonctionnelles », « territoires » et « narratives » et aux définitions corrélatives pages 32 et 33 du présent document ;

Bruitage : « Recréation et enregistrement dans un auditorium spécialisé de certains bruits – essentiellement ceux qui doivent être synchrones avec l'image – exécutés manuellement par des professionnels appelés bruiteurs » (Nanteuil, 2008, p. 65) ;

Compresseur multibande : « Appareil de traitement dynamique du signal audio [...] agissant indépendamment sur plusieurs bandes de fréquences. Le signal est divisé en 3, 4 ou 5 bandes, chacune étant dotée d'un compresseur individuel dont les constantes de temps (temps de montée et temps de descente) sont adaptées aux fréquences à traiter » (Nanteuil, 2008, pp. 107-109) ;

Égaliseur : « Également appelé EQ ou *equaliser* en anglais. Système de correction en fréquence du signal » (Nanteuil, 2008, p. 217) ;

Mixage : « Opération qui consiste à mélanger tous les éléments sonores du film pour obtenir la bande-son finale. Ces divers éléments (sons directs du tournage, dialogues, postsynchronisations, bruitages, effets, ambiances et musiques) sont déjà montés synchrones à l'image, qui défile aussi bien sûr pendant le mixage sur des bandes magnétiques perforées 35 ou 16 mm (traditionnellement) ou, aujourd'hui,

sur des stations de travail audio sur lesquelles les sons ont été montés ou enregistrés (par exemple Protools, DD1500 ou Pyramix) » (Nanteuil, 2008, p. 363) ;

Monteur son : « Professionnel du cinéma qui réalise le montage de la bande-son d'un film (terme aussi utilisé en vidéo), par opposition au monteur image. Le montage son d'un film se divise en deux parties : montage paroles (montage des dialogues) et montage ambiance/effets (montage des bruits, bruitages, ambiances sonores et effets sonores)... » (Nanteuil, 2008, p. 372) ;

Plugin : « *Direct to disc*. Module logiciel fonctionnant au sein d'une application hôte et lui apportant des fonctionnalités supplémentaires. Dans le cas d'une application audio, on distingue les plug-in d'effets et les plug-in d'instruments virtuels. Il existe différents formats de plug-in : Audio Unit (Mac OS X), VST, DXi, RTAS [et AAX] (Pro Tools) » (Nanteuil, 2008, p. 429) ;

Réverbération à convolution : « Réverbération fondée sur un principe d'«échantillonnage» de la signature acoustique du local à recréer, par prélèvement de sa réponse impulsionnelle. Cette simulation se montre d'un très grand réalisme, mais laisse moins de paramètres à la disposition de l'utilisateur qu'une réverbération numérique utilisant des algorithmes conventionnels, puisqu'elle repose sur un échantillon de réponse acoustique figé. Des manipulations mathématiques permettent toutefois d'intervenir sur certains aspects du champ réverbéré, mais le plus souvent, le naturel de la réverbération – son atout principal – en pâtit... » (Nanteuil, 2008, p. 462) ;

Sons directs : Ensemble des sons enregistrés par le perchman et l'ingénieur (ou chef opérateur) du son simultanément à la prise de vue pendant l'étape de tournage ;

Son multicanal : « Système de reproduction sonore comportant plusieurs canaux/enceintes dans une salle de cinéma, une salle de concert, un *home cinema*. Il existe une terminologie associée, constituée de deux chiffres séparés par un point (4.0, 5.1, 6.1, 7.1, etc.), qui permet de classer le nombre de canaux et le type

d'implantation des enceintes associées. Le premier chiffre indique le nombre de canaux principaux, destinés chacun à être restitués sur une ou plusieurs enceintes, tandis que le second désigne la présence d'un canal d'effets basses fréquences (en anglais *LFE* pour *Low Frequency Effect*), destiné à être restitué sur un caisson de basse. Ainsi, 5.1 correspond à un son audio cinq canaux avec un canal basses fréquences et 4.0 correspond à un son 4 canaux sans canal basses fréquences » (Nanteuil, 2008, p. 489) ;

Sonothèque : Base de données sonores regroupant un ou plusieurs types de sonorités ;

Spatialisation sonore : « Sommairement, la spatialisation sonore peut être considérée comme la création d'un espace sonore autour d'auditeurs au moyen d'un système de reproduction sonore ou à l'aide d'un casque. Effet *surround* au cinéma, répartition instrumentale multicanal en musique, son 3D dans les jeux vidéo sont des exemples dans lesquels intervient la spatialisation et où l'on tente de créer une sensation auditive » (Nanteuil, 2008, p. 492) ;

STEM : Contraction de l'anglais *Stereo Master*, soit un regroupement de sons, effectué selon leur nature ou leur rapport fonctionnel. On distingue par ce principe les voix, les musiques, les bruitages, les effets et les ambiances qui viennent ainsi organiser le travail de montage-son et de mixage ;

Transitoires : « On appelle "transitoires" les phénomènes acoustiques évolutifs en présence lors de l'établissement et de l'extinction des sons (Encyclopédie Universalis).

ANNEXES

Annexe n°1 : Cahier des charges et recommandations pour le rendu des sons de la sonothèque *Sons du Sud*

Qu'est ce qu'un bon son ? (Question difficile !)

- Un bon son, c'est d'abord un bon lieu ou une bonne situation ! Un bon son, ce n'est donc pas n'importe quel lieu ;
- C'est ensuite une bonne analyse du lieu, c'est-à-dire une écoute intelligente du lieu qui permet de savoir quels sons sont pertinents dans cet espace et comment qualifier le lieu par un choix des sons les plus signifiants ;
- C'est ensuite un son intelligible, expressif, significatif du lieu, avec si possible un certain pouvoir de suggestion ;
- C'est souvent un son avec de la matière, avec des variations ;
- C'est un son qui est « lisible » c'est-à-dire qui n'est pas masqué par des niveaux de bruits ambiants importants (circulation automobile par exemple) ou même simplement par d'autres sons non pertinents ou cohérents par rapport à la scène enregistrée ;
- Avec les micros, il faut donc savoir favoriser une source par rapport aux autres. Il faut savoir rejeter les sources moins intéressantes. Il faut savoir isoler, mais garder le contexte ;
- Pour les ambiances, essayer autant que possible de travailler par couche pour permettre de faciliter le mixage.

Format

Les sons de la sonothèque sont exclusivement en BWF (.wav).

Dans le cas d'un fichier **stéréo** :

- Le fichier est entrelacé (fichier unique et non double mono L & R)
- Dans ProTools, il faut prévoir un export en « stereo interleaved » (et non en multiple mono).

Echantillonnage, quantification

48 KHz ou plus, 24 bits.

Durée des sons édités

Il est important de prévoir une durée d'environ 3 minutes (+/- 10 secondes) pour toutes les ambiances. Pour cela, il faut faire des prises souvent supérieures à 5 minutes. Les ambiances plus courtes doivent être des exceptions.

Pour les effets, cela dépend naturellement des sons.

Recommandations pour l'édition

Dans la mesure du possible (cela n'est pas possible ou pertinent pour tous les types de son), placer, au début du fichier (c'est-à-dire au bout de quelques secondes), un moment significatif qui permette d'identifier rapidement le son, sa qualité, son intérêt...

Attention de ne pas conserver des sons qui auraient un bruit de fond ambiant de niveau élevé, surtout si ce bruit de fond n'est pas cohérent ou intéressant.

Niveau d'enregistrement

Enregistrer à un niveau cohérent et suffisant, sans chercher à moduler toujours au maximum systématiquement (c'est la tentation pas toujours justifiée de l'optimisation du rapport S/B)

Lorsque la (ou les) sources sonores vous permet(tent) d'obtenir un niveau assez élevé, il est bon de moduler avec un niveau moyen compris entre -18 et environ -10dBFS et avec des niveaux de crête qui n'excèdent pas -5dBFS voire -3dBFS (au grand maximum).

Cela vous laisse une petite réserve au cas où un événement sonore de niveau plus élevé surviendrait !

Type de prise de son

Tout est possible, mono ou stéréo. On privilégie la stéréo pour les ambiances.

** En stéréo*

Tout est possible : MS, AB ou XY.

Mais, préférence pour le AB-ORTF si l'ambiance est large et le champ est diffus (ou si champ libre), mais attention à n'avoir aucun mouvement des micros (pas de travelling, ni panoramique) ni aucun mouvement dans la scène sonore (par exemple un passage de voiture), une fois le son édité.

S'il y a un mouvement, prise de son d'intensité obligatoire (MS ou XY).

** En mono*

Toujours prévoir d'utiliser les deux canaux pour des prises de son mono : c'est le mono divergé. Il est par exemple intéressant de capter la même source sonore simultanément de près et de loin ou par dessus et par dessous ou vers la source et vers le mur (premières réflexions)...

Localisation

D'une manière générale, il est plutôt préférable d'essayer de centrer la scène sonore plutôt que de favoriser la localisation d'événements dans le canal gauche ou le canal droit. Cela peut se justifier cependant.

Série

Une des possibilités du système d'indexation de la sonothèque est de permettre de créer des séries (série de sons dans une même acoustique ou série d'une même scène sonore captée à différentes distances, c'est-à-dire avec différents plans sonores).

Pour chaque ambiance, effet ou lieu dans lequel vous enregistrez, il est important de penser aux différents plans sonores possibles, au champ et contre champ, aux différents objets à enregistrer dans un même lieu.

Photo

Merci de bien penser à prendre une photo de la scène sonore. La sonothèque permet de l'intégrer et plus tard de faire une recherche par photo.

La photo doit être au format de fichier .jpg et au format de photo 4:3. La photo doit être horizontale.

Le cadrage doit être représentatif. Il est intéressant d'intégrer les micros ou la bonnette dans une partie du cadre de façon à montrer comment les micros étaient dirigés vers la source.

Le fichier photo qui va être chargé dans la base doit être dans une résolution de 640 x 480 pixels.

Nom du fichier (convention de nommage)

- Le nom des fichiers contient **60 caractères au maximum**.
- Le nom de tous les fichiers (jpg, wav, mp3) d'un même son doit être PARFAITEMENT identique ; seule l'extension diffère (.wav, . mp3, .jpg).

Dans l'ordre il y a :

- **Le préfixe** avec l'identifiant de l'auteur du son (il s'agit de votre identifiant pour accéder à la sonothèque)
- **L'intitulé du son** : plusieurs mots séparés par un trait d'union (5 à 6 mots maximum) – Les différents mots doivent décrire la situation de plus en plus précisément c'est-à-dire en partant du général pour arriver au particulier. Par exemple : port-Marseille-quai-arrivee-remorqueur
- **L'indicatif du type de prise de son** utilisée, en 2, 3 ou 4 lettres : xy, ab, ortf, ms, dms (pour double ms), mono
- **Le numéro du son**, uniquement dans le cas d'une série d'un même espace sonore
- **Le champ** (proche/moyen/lointain) uniquement dans le cas d'une série d'une même scène sonore : cp, cm, cl
- **L'extension** .wav

Il y a un **trait d'union** entre le préfixe et le nom du son

Il y a **des traits d'union** entre les différents mots de l'intitulé du son

Il y a un **underscore** (tiret bas) entre l'intitulé du son et l'indicatif du type de prise de son (xy, ab, ortf, ms, dms, mono)

Il y a un **trait d'union** entre l'indicatif du type de prise de son et l'expression du champ ou du numéro du son

Attention : l'intitulé du son doit être explicite. Néanmoins, il n'est pas utilisé pour la recherche (c'est principalement le champ description qui permet la recherche).

Caractères utilisables dans le nom du fichier

Attention : dans les noms du fichier, veiller à ne pas utiliser les caractères accentués (aucun accent), les caractères spéciaux ("ç", "&", "@..."), ni les ponctuations SAUF "-" (tiret) et "_" (tiret sous la ligne ou underscore) et le "." (point) uniquement comme séparateur d'extension.

Quelques exemples de noms de fichiers

06BESL-mer-vent-mouette-vague_ab.wav

07WOLF-gare-hall-foule-annonce-reverb_xy-2.wav

07ARNO-port-clapot-amarre_ms.wav

Liste des fichiers et rendu

Rappel : le nom des fichiers contient **60 caractères au maximum**.

1) Si les sons sont enregistrés en XY, ORTF, AB ou mono, il y a trois fichiers différents :

- Le fichier wav en haute définition (édités, nommés...)
- Le fichier mp3 (attention débit max 64kbps)
- Le fichier jpg de la photo en 4:3

2) Si les sons sont enregistrés en MS, il y a quatre fichiers différents, (mais trois seulement seront utilisés dans la sonothèque) :

- Le fichier wav des sons haute définition MS (édités, nommés...),
- Le fichier des sons en haute définition matricés en stéréo LR (même nom de fichier mais avec LR à la place de MS). Ce fichier n'est qu'un intermédiaire pour obtenir le fichier mp3.
- Le fichier mp3 (attention débit max 64kbps).
- Le fichier jpg de la photo en 4:3.

/! Tous les fichiers seront placés dans un seul et même dossier qui sera disposé sur la partition réseau *Sons du Sud* en vue de l'*upload* **/!**

/!\ ATTENTION /!

- Les fichiers au format jpeg ont pour extension « .jpg » et non « .JPG » ou « .jpeg ».
- Le fichier LR (qui permet d'obtenir le fichier mp3) ne sera pas chargé dans la base.
- Les fichiers mp3 et jpg doivent avoir le même nom de fichier que le fichier MS.

Pour information, les différents fichiers qui seront chargés dans la base sont :

A la charge de l'étudiant :

- Le son en haute définition
- Le son mp3 basse définition (qui sert pour l'écoute en ligne)
- La photo en 640 x 480

Généré automatiquement par le logiciel « PrepaSDS » :

- La forme d'onde (au format png) réalisée à partir du fichier audio
- La photo vignette en 80 x 60 (qui est affichée dans le résultat de la recherche)

Mots clés de l'indexation (écoute SCR)

Les mots clés servent à qualifier le son pour en permettre ensuite la recherche.

Il est très important que ces mots clés soient bien choisis et cela passe par une analyse précise des différents mots pertinents, des synonymes possibles...

Les mots clés doivent comporter des accents, contrairement aux mots du nom de fichier.

La ligne éditoriale

L'objectif est de centrer la collecte sur des sons pertinents de la région PACA.

Si l'objectif prioritaire n'est pas dans ce travail de se centrer sur des sons à vocation spécifiquement documentaire, il n'est pas question non plus de s'en éloigner intentionnellement. Cette démarche de collecte des sons doit donc – en toute conscience – s'intéresser à dater les sons, à les placer dans un contexte historique, social, géographique, patrimonial.

Il est important de ne pas se centrer sur des clichés et des stéréotypes, mais – pour prendre un exemple caricatural – cela ne signifie non plus qu'il est impossible d'enregistrer des cigales. Il est d'ailleurs possible d'enregistrer des cigales de différentes manières (champ proche, plan large, cigale du matin, du soir, cigale isolée, nombreuses cigales...) qui toutes parviennent à dépasser les lieux communs habituellement entendus et à créer des variations intéressantes. L'important est de produire du sens.

Propositions de thématiques

- Les activités maritimes (la pêche, la construction navale, les activités portuaires...)
- Les embarcations de la Méditerranée
- Les éléments naturels (le vent, l'eau, le feu...)
- Les lieux et leur identité sonore
- Les activités humaines, sociales (les marchés, les bars, les parcs...)
- Les activités urbaines (les rues, les transports, la foule...)
- Les activités sportives et les loisirs...
- Les pas et les natures de sol (les sols calcaires, la terre, les éboulis...)
- Marseille : les quartiers (le Vieux port...)

Annexe n°2 : Page de recherche des sons (côté usager)

The screenshot displays a web interface for searching and selecting sounds. The interface is divided into several sections:

- recherche** (search): Includes a search bar with the text "calanque", a "durée" (duration) filter, and a "recherche avancée" (advanced search) button.
- association** (association): Shows "Sons 1 à 10 sur 10 trouvés" (Sounds 1 to 10 out of 10 found).
- sélection** (selection): A list of sound files with their names, descriptions, waveforms, and technical specifications.

File Name	Description	Format	Duration	Technical Specs
coques-bateaux-tangent_ms.wav	coque bateau amarré tangent tanguer eau clapotis barque embarcation port plaisance Morgiou calanque	stéréo / 24 bits / 48.0 kHz	03:08.00 / 32.77	03:08.52
barques-clapotis_mono.wav	glou glou bulles cordages coques tanguer eau port barques clapotis mergiou calanque amarrées	mono / 24 bits / 48.0 kHz	03:04.00 / 26.52	03:03.69
ressac-serre_mono.wav	ressac mer vague plage galets eau écume bord de mer crique ambiance calanque rochers	mono / 24 bits / 48.0 kHz	03:07.00 / 26.93	03:06.60
ressac-moyen_mono.wav	ressac mer vague plage galets eau écume bord de mer crique ambiance calanque rochers	mono / 24 bits / 48.0 kHz	03:07.00 / 26.90	03:06.38
ressac-large_mono.wav	ressac mer vague plage galets eau écume bord de mer crique ambiance calanque rochers sous bois oiseaux	mono / 24 bits / 48.0 kHz	03:02.00 / 26.19	03:01.48
morgiou-large-gens_ms.wav	ambiance port plage monde gens loin large vent air marin soleil bord de mer calanque morgiou littoral	stéréo / 24 bits / 48.0 kHz	02:47.00 / 32.77	02:46.65
mats-ressac-vent_ms.wav	ressac mats bateau taper metal mer houle écume rochers rocher rouler vent léger eau taper port plaisance morgiou calanque	stéréo / 24 bits / 48.0 kHz	03:55.00 / 32.77	03:55.00
mer-large-lointain_orf.wav	Liquide Claquer Glisser Percuter Agreable Eloigné Rond profond Constant Fort Mer Calanque Sormiou	stéréo / 24 bits / 48.0 kHz	02:47.00 / 48.01	02:46.71
- contact** (contact): A button in the bottom right corner.

The bottom of the interface features a yellow bar with the PayPal logo, the text "Accueil / Mode d'emploi / Mentions légales" (Home / User Manual / Legal Notices), and the "contact" button.

Annexe n°3 : Agrandissement photo

The screenshot displays the same web interface as in Annexe n°2, but with a large photo of a coastal landscape (a castle on a cliff overlooking the sea) prominently displayed in the center. The photo is titled "frioul-plage-sainte-estève-eloigne-gabian_MS". The interface elements are the same as in the previous screenshot, but the photo is the main focus.

Annexe n°4 : Série de sons issus d'un même espace

recherche association # sélection panier

Sons 1 à 5 sur 5 trouvés Sons d'un même espace : Ile du Frioul - Mar tous

frioul-fort-ratenneau-calme_MS.wav		
nature calme ouvert vent air épaisant espace hauteur Agréable Doux large gabian mouette éloigné rapproché	stéréo / 24 bits / 48.0 kHz	04:55.00 / 84.58 04:55.12
frioul-plage-encaisse-eloigne-gabian_MS.wav		
Plage calme vague écume grave éloigné roulis clapotis gabian mouette éloigné grouse ensemble grollant vivant	stéréo / 24 bits / 48.0 kHz	04:35.00 / 79.41 04:35.80
frioul-plage-sainte-estève-eloigne-gabian_MS.wav		
Plage vague écume grave éloigné roulis clapotis gabian mouette éloigné calme	stéréo / 24 bits / 48.0 kHz	04:21.00 / 75.12 04:20.90
port-frioul-digue-rivage-vague-proche_MS.wav		
Digue vague écume Proche rouling calme Pierre Liquide Agréable Doux	stéréo / 24 bits / 48.0 kHz	04:39.00 / 80.39 04:39.21
port-frioul-digue-rivage-vague-rapproché_MS.wav		
Digue vague écume proche fort étouffé résonnant pierre roche clapotis Bouché Grave étroit	stéréo / 24 bits / 48.0 kHz	03:55.00 / 67.81 03:55.53

Annexe n°5 : Page d'indexation (côté contributeur)

Faculté des Sciences Aix-Marseille Université

SONS du SUD SONOTHEQUE BACK OFFICE

login menu Sons du Sud (le site)

Saisie des données pour indexation

Fichier

Nom du fichier son : Marseille_fete_de_la_sciences_visiteurs_ab-1.wi (80 car. Max, A, Z, a, z, 0, 9, -, _)

Taille : 5688.28 Ko Pistes : 2 Résolution : 24 bits Fréquence : 48000 kHz Durée : 19.75 s.

Acquisition

code contributeur : 08DENI Nom : DENIZART Prénom : Jean-Michel

Prise de son : Enregistreur : Microphone :

Date : 10/10/2015 11:53:03 latitude : 43.290358 longitude : 5.569912 Chercher vérifier

Description

Lieu : Aubagne

Intérieur/extérieur : Jour

Plan sonore : Moyen

Réverbération : Mat

Usages : Motif répété : ☐

Éléments bande son :

Mots-clés (écoute SCR)

Suggestions de mots-clés : Action, Matériau, Perception, Autres mots :

Associations

sons d'une même scène : <== saisir une nouvelle série ou choisir dans la liste une série existante ==>

sons d'un même espace : <== saisir une nouvelle série ou choisir dans la liste une série existante ==>

Divers

prix : 0 Valide : ☐

retour valider

motif
nappe
drape
walia
rouling
chargé
dense
vivant
coloré
nature
acoustique
large
étroit
profond
précis
clair
sourd

Annexe n°6 : Convention de stage France Télévision



Année universitaire 2014 /2015

CONVENTION DE STAGE - Formation initiale

Nom de la composante /nom du service : UFR SCIENCES – Laboratoire ASTRAM
Adresse de la composante (convention signée à retourner) : 9, Boulevard Lakanal 13400 - AUBAGNE
Contact : Jacques SAPIEGA
Tél : 04 13 55 03 58
Courriel : jacques.sapiega@univ-amu.fr

Nota : pour faciliter la lecture du document, les mots « stagiaire », « enseignant référent », « tuteur du stage », « représentant légal », « étudiant » sont utilisés au masculin

1 - L'ÉTABLISSEMENT D'ENSEIGNEMENT OU DE FORMATION

Nom : AMU – UFR SCIENCES – Laboratoire ASTRAM
Adresse : 9 Boulevard Lakanal – 13400 Aubagne
☎ 04 13 55 03 58.
Représenté par (signataire de la convention) : André THEVAND
Qualité du représentant : Directeur délégué Site St-Charles
Composante/UFR : UFR Sciences
☎ 04 13 55 00 44
mél : andre.thevand@univ-amu.fr
Adresse (si différente de celle de l'établissement) : 3, place Victor Hugo
13331 – Marseille Cedex3

2 - L'ORGANISME D'ACCUEIL

Nom : France 3 Méditerranée Marseille
Adresse : 2 Allée Ray Grassi, 13008, Marseille.....
Représenté par (nom du signataire de la convention) :
Jean-Louis Thomé.....
Qualité du représentant : Responsable du site
Service dans lequel le stage sera effectué :
Département post-production son.....
☎ 04 91 23 45 00
mél : jeanlouis.thome@francetv.fr.....
Lieu du stage (si différent de l'adresse de l'organisme) :

France Télévisions
Filière Production
Post-Production
2 Allée Ray Grassi - CS10338
13271 Marseille cedex 08
Tél. 04 91 23 46 81/82
Fax. 04 91 23 46 57

3 - LE STAGIAIRE

Nom : DENIZART Prénom : Jean-Michel Sexe : F ☐ M ☒ N(e) le : 17 /10/ 1988
Adresse :
☎ mél : jean-michel.denizart@univ-amu.fr.....
INTITULÉ DE LA FORMATION OU DU CURSUS SUIVI DANS L'ÉTABLISSEMENT D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET VOLUME HORAIRE (ANNUEL OU SEMESTRIEL) : DOCTORANT EN ÉTUDES
CINÉMATOGRAPHIQUES AU SEIN DE L'ÉCOLE DOCTORALE 354 « LANGUES, LETTRES & ARTS », LABORATOIRE ASTRAM

SUJET DE STAGE Observation participante au sein de France 3 Méditerranée

Dates : Du 4 mai Au 22 mai
Représentant une durée totale de trois (Nombre de Semaines / de Mois (rayer la mention inutile)
Et correspondant à treize Jours de présence effective dans l'organisme d'accueil.
Répartition si présence discontinue :nombre d'heures par semaine ou nombre d'heures par jour (rayer la mention inutile).
Commentaire :

ENCADREMENT DU STAGIAIRE PAR L'ÉTABLISSEMENT D'ENSEIGNEMENT

Nom et prénom de l'enseignant référent : Jacques SAPIEGA
Fonction (ou discipline) : Directeur Laboratoire ASTRAM
☎ mél : jacques.sapiega@univ-amu.fr

ENCADREMENT DU STAGIAIRE PAR L'ORGANISME D'ACCUEIL

Nom et prénom du tuteur de stage : Colette Maurel
Fonction : Responsable de post-production
☎ 04.91.23.46.82 mél : colette.maurel@francetv.fr.....

Caisse primaire d'assurance maladie à contacter en cas d'accident (lieu de domicile du stagiaire sauf exception) : MGEN : 39 RUE TRACHEL . 06000 NICE

(Article 9 suite)

En cas de volonté d'une des trois parties (organisme d'accueil, stagiaire, établissement d'enseignement) d'arrêter le stage, celle-ci doit immédiatement en informer les deux autres parties par écrit. Les raisons invoquées seront examinées en étroite concertation. La décision définitive d'arrêt du stage ne sera prise qu'à l'issue de cette phase de concertation.

Article 10 – Devoir de réserve et confidentialité

Le devoir de réserve est de rigueur absolue et apprécié par l'organisme d'accueil compte-tenu de ses spécificités. Le stagiaire prend donc l'engagement de n'utiliser en aucun cas les informations recueillies ou obtenues par eux pour en faire publication, communication à des tiers sans accord préalable de l'organisme d'accueil, y compris le rapport de stage. Cet engagement vaut non seulement pour la durée du stage mais également après son expiration. Le stagiaire s'engage à ne conserver, emporter, ou prendre copie d'aucun document ou logiciel, de quelque nature que ce soit, appartenant à l'organisme d'accueil, sauf accord de ce dernier.

Dans le cadre de la confidentialité des informations contenues dans le rapport de stage, l'organisme d'accueil peut demander une restriction de la diffusion du rapport, voire le retrait de certains éléments confidentiels. Les personnes amenées à en connaître sont contraintes par le secret professionnel à n'utiliser ni ne divulguer les informations du rapport.

Article 11 – Propriété intellectuelle

Conformément au code de la propriété intellectuelle, dans le cas où les activités du stagiaire donnent lieu à la création d'une œuvre protégée par le droit d'auteur ou la propriété industrielle (y compris un logiciel), si l'organisme d'accueil souhaite l'utiliser et que le stagiaire en est d'accord, un contrat devra être signé entre le stagiaire (auteur) et l'organisme d'accueil.

Le contrat devra alors notamment préciser l'étendue des droits cédés, l'éventuelle exclusivité, la destination, les supports utilisés et la durée de la cession, ainsi que, le cas échéant, le montant de la rémunération due au stagiaire au titre de la cession. Cette clause s'applique quel que soit le statut de l'organisme d'accueil.

Article 12 – Fin de stage – Rapport - Evaluation

1) Attestation de stage : à l'issue du stage, l'organisme d'accueil délivre une attestation dont le modèle figure en annexe, mentionnant au minimum la durée effective du stage et, le cas échéant, le montant de la gratification perçue. Le stagiaire devra produire cette attestation à l'appui de sa demande éventuelle d'ouverture de droits au régime général d'assurance vieillesse prévue à l'art. L.351-17 du code de la sécurité sociale ;

2) Qualité du stage : à l'issue du stage, les parties à la présente convention sont invitées à formuler une appréciation sur la qualité du stage.

Le stagiaire transmet au service compétent de l'établissement d'enseignement un document dans lequel il évalue la qualité de l'accueil dont il a bénéficié au sein de l'organisme d'accueil. Ce document n'est pas pris en compte dans son évaluation ou dans l'obtention du diplôme ou de la certification.

3) Evaluation de l'activité du stagiaire : à l'issue du stage, l'organisme d'accueil renseigne une fiche d'évaluation de l'activité du stagiaire qu'il retourne à l'enseignant référent (ou préciser si fiche annexe ou modalités d'évaluation préalablement définies en accord avec l'enseignant référent).....

4) Modalités d'évaluation pédagogiques : le stagiaire devra (préciser la nature du travail à fournir – rapport, etc. – éventuellement en joignant une annexe).....

NOMBRE D'ECTS (le cas échéant) :

.....

5) Le tuteur de l'organisme d'accueil ou tout membre de l'organisme d'accueil appelé à se rendre dans l'établissement d'enseignement dans le cadre de la préparation, du déroulement et de la validation du stage ne peut prétendre à une quelconque prise en charge ou indemnisation de la part de l'établissement d'enseignement.

Article 13 – Droit applicable – Tribunaux compétents

La présente convention est régie exclusivement par le droit français.

Tout litige non résolu par voie amiable sera soumis à la compétence de la juridiction française compétente.

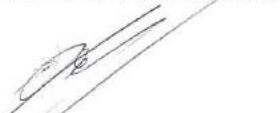
FAIT À AUBAGNE LE 7 AVRIL 2015

POUR L'ÉTABLISSEMENT D'ENSEIGNEMENT

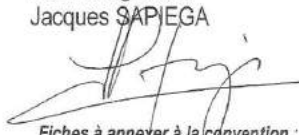
Nom et signature du représentant de l'établissement
André THEVAND


STAGIAIRE (ET SON REPRESENTANT LEGAL LE CAS ECHEANT)

Nom et signature
Jean-Michel DENIZART


L'enseignant référent du stagiaire

Nom et signature
Jacques SAIEGA



Fiches à annexer à la convention :

- ① Attestation de stage
- ② Fiche d'évaluation pour l'organisme d'accueil
- ③ Fiche d'évaluation pour le stagiaire
- ④ Attestation de responsabilité civile
- ⑤ Fiche stage à l'étranger (pour informations sécurité sociale voir site cleiss.fr, pour fiches pays voir site diplomatie.gouv.fr)

POUR L'ORGANISME D'ACCUEIL

Nom et signature du représentant de l'organisme d'accueil



Filière Production
Site de Marseille
Jean-Louis Thomé
Responsable de site

Le tuteur de stage de l'organisme d'accueil

Nom et signature



Colette MAUREL
Responsable de Post-Production

À la mémoire de **Chester Bennington** (1976-2017)

En espérant que tu puisses trouver dans une autre vie ce que dans celle-ci
tu as toujours désiré : la place à laquelle tu appartiens.

L'ÉMERGENCE DES SIGNIFICATIONS CHEZ LE MONTEUR SON, AU COURS DE LA RECHERCHE ET DE LA SÉLECTION DES SONS

Il y a plusieurs années, le département SATIS de l'Université d'Aix-Marseille ainsi que le laboratoire ASTRAM ont entamé le développement d'une sonothèque en ligne intitulée « Sons du Sud ». Cette base de données spécialisée dans les ambiances sonores du bassin méditerranéen est destinée aux professionnels du son dans les secteurs du cinéma et de l'audiovisuel et, plus particulièrement encore, aux monteurs son. L'objectif à présent de notre nouvelle unité de recherche PRISM est de développer pour *Sons du Sud* une nouvelle méthode d'indexation en rupture avec les logiques d'indexation causales les plus largement répandues. En effet, dans la perspective d'une exploitation cinématographique ou audiovisuelle, il apparaît qu'une ambiance sonore n'est que rarement choisie sur la base de critères exclusivement en lien avec son origine ou ses propriétés acoustiques, mais aussi en vertu des significations potentielles que celle-ci est à même de revêtir au contact des autres matières de l'expression filmique, des fonctions qu'elle est susceptible de remplir, des liens qu'elle entretient avec ce que le film exprime, etc. On peut alors se demander, comme le sémioticien Gérard Chandès, si ce n'est pas plutôt ce « potentiel d'informations » que les descripteurs sémantiques utilisés par les sonothèques actuelles devraient essayer d'explicitier. S'ensuit que « l'ajustement de la recherche aux différentes visées d'usage conduit la réflexion sur le terrain de la sémiopragmatique. Elle implique une réflexion sur les modes de saisie par l'utilisateur de tel ou tel son individué » (Chandès, 2010). C'est pourquoi la présente thèse se positionne comme une étape de travail préliminaire à l'élaboration d'une nouvelle méthode d'indexation : afin de répondre aux exigences de la sonothèque *Sons du Sud*, il semble indispensable d'entièrement nous consacrer à une meilleure appréhension des facteurs contribuant à modifier le « système de pertinences » de son principal usager, en examinant plus avant ce qui guide sa démarche, polarise son écoute et influence ses actions au cours de la recherche et de la sélection des sons.

Mots-clés : monteur son, montage son, cinéma de fiction, sonothèque, contextes, situation, émergences de sens, intentions d'écoute, cours d'action, sémiotique, communication, cognition.