



HAL
open science

Approche sémio-pragmatique en réception et production des sons au cinéma. Interpréter et qualifier les ambiances sonores cinématographiques

Rémi Adjiman

► **To cite this version:**

Rémi Adjiman. Approche sémio-pragmatique en réception et production des sons au cinéma. Interpréter et qualifier les ambiances sonores cinématographiques. Sciences de l'information et de la communication. Aix-Marseille Université (AMU), 2019. tel-02483534v1

HAL Id: tel-02483534

<https://hal.science/tel-02483534v1>

Submitted on 20 Feb 2020 (v1), last revised 27 Feb 2020 (v2)

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.

**Approche sémio-pragmatique en réception et production des sons
au cinéma :**
Interpréter et qualifier les ambiances sonores cinématographiques

Rémi ADJIMAN

Maître de Conférences en Sciences de l'Information et de la Communication

Mémoire d'habilitation à diriger des recherches

En Sciences de l'Information et de la Communication

Soutenue le 21 novembre 2020

Tutrice : Professeure Françoise BERNARD
Professeure en Sciences de l'Information et de la Communication
IMSIC (EA 4792 – UTLN – AMU)

Membres du jury

Françoise ALBERTINI Professeure Université de Corté (Rapporteuse)

Mitsuko ARAMAKI Directrice de recherche CNRS

Jean-Jacques BOUTAUD Professeur Université de Bourgogne (Rapporteur)

Michel DURAMPART Professeur Université de Toulon (Rapporteur)

Sylvie LELEU-MERVIEL Professeure Université Polytechnique Hauts-de-France

Jean-Guy MEUNIER Professeur Université du Québec à Montréal

Roger ODIN Professeur émérite Université Sorbonne Nouvelle (membre invité)

Remerciements

Pour mener à bien ce travail, j'ai été soutenu, accompagné, encouragé, libéré aussi de ma culpabilité à me détourner de manière passagère de mes engagements collectifs. J'ai rencontré une incroyable solidarité, une indulgence, de l'aide, de la compréhension, de la sympathie, de l'amitié et finalement beaucoup d'humanité. Je voudrais exprimer ma reconnaissance pour tous ceux qui m'ont apporté ces signes essentiels qui se sont transformés en une énergie et un réel plaisir à formaliser ce travail.

Je souhaite particulièrement citer :

Françoise Bernard pour son rôle de tutrice, mais également pour son soutien amical depuis de très nombreuses années et ses mots toujours encourageants. Son accompagnement, sa présence et son exigence ont été déterminants dans l'accomplissement de ce travail. Merci infiniment Françoise.

A tous les membres du jury qui ont accepté de consacrer de leur énergie et de leur temps à la lecture de mon travail : Françoise Albertini, Mitsuko Aramaki, Jean-Jacques Boutaud, Michel Durampart, Sylvie Leleu-Merviel, Jean-Guy Meunier et Roger Odin.

Laurence Mouret pour tous les signes d'encouragement répétés qu'elle m'a adressés depuis de nombreuses années pour que j'entreprenne et que je finalise cette démarche de HDR.

Florence Tildach, Elise Perret et Frédéric Belin qui ont tous les trois de façon très spontanée pris de nombreux relais au sein du département SATIS d'Aix-Marseille Université pour assumer une partie de mon travail de direction et le faire toujours dans un esprit de très grande solidarité et de générosité et sans jamais peser sur moi ni me faire sentir l'impact que cela pouvait avoir pour eux. Cela m'a énormément apaisé et libéré.

A toute l'équipe de SATIS qui d'une façon générale, par son implication, par son professionnalisme, par son engagement, par sa passion et par des relais spontanés m'a permis de prendre du temps pour cette rédaction.

A toute l'équipe de PRISM, en particulier Richard Kronland-Martinet, Sølvi Ystad, Mitsuko Aramaki, Jean Vion-Dury qui m'encouragent et me montrent régulièrement combien ils attendent patiemment que ce travail soit finalisé pour que je puisse m'engager avec eux sur la voie du partage et de l'interdisciplinarité.

Jean-Michel Denizart, étudiant à SATIS puis doctorant à ASTRAM et enfin à PRISM, et aujourd'hui MCF à l'UFR Ingémédia à Toulon (quel parcours !) dont j'ai co-dirigé la thèse et qui a beaucoup contribué aux avancées de ce projet de recherche. Travailler avec Jean-Michel est toujours un grand plaisir et un incroyable gage d'efficacité.

Danielle Denizart, sa maman, professeur de français, qui m'a si gentiment et spontanément proposé de relire mon travail pour y dénicher les nombreuses fautes d'orthographe qui se dérobaient à ma vue !

Olivier Claude (aujourd'hui chef opérateur du son), qui a travers son mémoire de Maitrise : La recherche intelligente de sons (soutenu en 2006) a contribué à initier ce programme de recherche sur les bases de données de son d'ambiance.

Jacques Sapiéga, qui est le premier à avoir pensé que le projet de base de données sonores « Sons du Sud » pouvait avoir un réel retentissement et a tout fait pour que cela se concrétise et qui m'a toujours encouragé dans cette démarche.

Jacques Hubinet, fidèle de notre formation, Président de longue date de l'association LASER, membre du Conseil de perfectionnement du département SATIS d'Aix-Marseille Université, qui nous montre son attachement à notre travail et son soutien à nos actions lorsqu'il s'agit de former, de donner leur chance et leur autonomie aux étudiants. Il connaît le projet Sons du Sud depuis l'origine pour l'avoir soutenu en tant que Président de Cinéma au soleil (le PRIDES Image PACA).

Elory Humez et Romain Huonnic, anciens étudiants du département SATIS aujourd'hui mixeur et monteur son, toujours fidèles, qui ont toujours eu une écoute attentive et bienveillante sur les différents projets sur lesquels je me suis engagé. Leur regard de grands professionnels exigeants et passionnés m'a considérablement motivé pour, toujours, essayer de cerner les métiers du son au cinéma, pour comprendre les interactions entre ces métiers et m'approcher au plus près des gestes des praticiens.

Jérôme Alexandre et Jean-Pierre Halbwachs ont également été de ceux qui m'ont engagé dans la réflexion autour du montage son, ils m'ont régulièrement passionné, surpris, impliqué et fait réagir. C'est une grande chance de pouvoir les côtoyer.

Thierry Lebon, lui aussi mixeur de films cinématographiques, lauréat d'un César du son, qui a toujours été solidaire et qui a permis de soutenir notre projet auprès de l'AFSI, l'association des professionnels français du secteur du son à l'image.

Laetitia Lasagesse pour son enthousiasme pour ce projet et pour cette si belle énergie engagée pour l'avancement de la sonothèque Sons du Sud, devenue Sons de France avec l'apport de la SATT.

Yoann Lubiato qui s'est engagé sur ce projet avec passion et détermination. Nous sommes tous fiers de cet outil grâce à toi.

Pour finir, je voudrais remercier tous les monteurs son qui ont accepté de nous recevoir, Jean-Michel Denizart ou moi-même, pour de longs entretiens ou pour la réalisation du film « Dans la tête du monteur son » et qui ont tous grandement contribué à l'avancée de cette recherche (Selim Azzazi, Samy Bardet, Louis Bart, Valérie Deloof, Jean Goudier, Jean-Pierre Halbwachs, Romain Huonnic, Valérie Meffre, Vincent Montrobert, Nadine Muse, Loïc Prian, Cyprien Vidal) et d'autres encore comme Damien Guillaume, Guillaume d'Ham et Gérard Lamps qui ont toujours répondu à nos sollicitations.

Mots clés

Ambiances sonores
Cinéma
Son
Son à l'image (interaction image-son)
Innovation
Création
Pratiques professionnelles
Sémiologie
Sémiotique
Phénoménologie
Action située
Cours d'action
Perception / Réception
Interprétation
Situation de communication
Transdisciplinarité et SIC

Vous entendez un bruit, vous recréez la scène.

Vous entendez un sifflement de locomotive, vous voyez la gare.

Tandis que vous voyez une locomotive, vous n'entendez pas un sifflement.

Je crois que l'ouïe est beaucoup plus créatrice que l'œil.

Cependant l'œil invente aussi. Mais il n'invente pas dans le domaine des sons, tandis que les sons inventent dans le domaine de l'image.

Si je peux remplacer un décor par un son, je préfère prendre un son.

Et alors là, ça a cet avantage de donner libre cours à l'imagination du public et d'arriver à cette chose si difficile de ne pas montrer les choses, mais de les suggérer.

Robert Bresson

Sommaire

| | |
|--|-----------|
| <i>Approche sémio-pragmatique en réception et production des sons au cinéma : Interpréter et qualifier les ambiances sonores cinématographiques</i> | 1 |
| Remerciements | 3 |
| Mots clés | 5 |
| Sommaire | 9 |
| Introduction | 13 |
| Présentation générale de notre thématique de recherche | 15 |
| Le projet Sons du sud, un ancrage qui oriente la recherche et les problématiques associées | 16 |
| Une thématique ancrée dans le champ des Sciences de l'Information et de la Communication | 19 |
| Quelques notes personnelles | 22 |
| Présentation des différentes parties de ce travail | 24 |
| Partie I – Positionnement et originalité du programme de recherche | 29 |
| I.1 – Le son au cinéma : émergence et légitimation d'une thématique de recherche | 31 |
| I.1.1 – Les recherches sur le sonore : à l'origine, une chasse gardée des sciences dites « exactes » | 32 |
| I.1.2 – La sémiologie du cinéma est une sémiologie de l'image | 33 |
| I.1.3 – Les précurseurs d'une spécialisation de l'analyse du son au cinéma | 36 |
| I.1.4 – La grande vague des théoriciens du son à l'image | 38 |
| I.1.5 – En France, une affaire de spécialistes : M. Chion, C. Bailblé, D. Deshays | 39 |
| I.2 – Une nouvelle question de recherche : analyser et qualifier les ambiances sonores | 44 |
| I.2.1 – Les recherches sur la qualification et l'indexation des sons (musiques et voix) et des contenus audiovisuels : cartographie et état de l'art | 44 |
| I.2.2 – Des paysages sonores aux ambiances | 47 |
| I.2.2.1 – Les soundscapes (les paysages sonores) | 47 |
| I.2.2.2 – Cartographie des laboratoires et des acteurs de la recherche sur les ambiances | 48 |
| I.3 – Les ambiances sonores et le monteur son dans le champ des SIC | 51 |
| I.3.1 – L'interdisciplinarité des SIC pour approcher la matière sonore | 52 |
| I.3.2 – Différentes étapes, différentes méthodologies | 55 |
| Partie II – De la matière à la situation | 65 |
| II.1 – Les situations d'interprétation : révélatrices d'un processus sémiotique | 67 |
| II.1.1 – De l'espace de la réception à celui de la production | 67 |
| II.1.2 – L'interprétation, d'un espace à l'autre : un double processus de production de sens | 68 |
| II.1.3 – L'expérience cinématographique du spectateur, au cours de la projection | 70 |
| II.1.3.1 – Le protocole | 70 |
| II.1.3.2 – Le film commence | 71 |
| II.1.4 – Le film et le spectateur : l'effervescence de la structuration des données | 72 |
| II.1.4.1 – Un premier événement | 73 |
| II.1.4.2 – « Dick Laurent is dead » : l'incertitude aux commandes | 75 |
| II.1.5 – Le film et le spectateur : une inextricable relation | 76 |
| II.1.5.1 – D'une hypothèse à l'autre : l'effervescence | 77 |

| | |
|--|------------|
| II.1.5.2 – Le contexte du cadre de lecture _____ | 79 |
| II.1.5.3 – Le film et le spectateur ouvrent des axes d’interrogations _____ | 80 |
| II.2 – Une approche holistique : extension du cadrage _____ | 81 |
| II.2.1 – L’intention comme fondement du lien entre le sujet et l’objet _____ | 82 |
| II.2.2 – La sémio-pragmatique au cœur de la modélisation des processus _____ | 84 |
| II.2.3 – La matière sonore, prise dans un mouvement sémiotique _____ | 85 |
| II.2.4 – Du spectateur au monteur son : de la nécessité d’un recentrage sur la matière sonore _____ | 87 |
| II.3 – A l’origine de l’émergence des significations _____ | 89 |
| II.3.1 – Le sonore : un potentiel de significations _____ | 89 |
| II.3.2 – Ecoutes, intentions, signes _____ | 92 |
| II.3.2.1 – Ecoute flottante, écoute désirante _____ | 92 |
| II.3.2.2 – Les signes face aux écoutes désirantes du spectateur de fiction _____ | 93 |
| II.4 – Les rapports image-son : élargissement du cadrage de l’observation _____ | 95 |
| II.4.1 – De la prédominance de l’image sur le son _____ | 95 |
| II.4.2 – Autour du thème des relations image-son _____ | 98 |
| II.4.2.1 – De la stricte perception audio-visuelle à la nécessaire prise en compte des intentions _____ | 98 |
| II.4.2.2 – Les formes d’association de l’image et du son au cinéma _____ | 100 |
| • La synchrèse : le mensonge de la causalité verticale _____ | 101 |
| • La cohérence sémantique _____ | 101 |
| • La congruence _____ | 102 |
| II.4.3 – Rapport image-son : le jeu de la construction de sens _____ | 105 |
| II.4.4 – Le rôle des ambiances sonores dans le film _____ | 107 |
| II.4.4.1 – Les ambiances : un nouvel élément de la bande sonore des films _____ | 108 |
| II.4.4.2 – Comment se construit l’ambiance au sein d’une bande sonore ? _____ | 110 |
| II.4.4.3 – Différents usages des ambiances cinématographiques _____ | 113 |
| • L’usage fonctionnel _____ | 113 |
| • L’usage territoire _____ | 114 |
| • L’usage narratif _____ | 115 |
| II.4.4.4 – Une proposition de typologie des ambiances _____ | 116 |
| Partie III – Au cœur de la sélection des ambiances : l’enjeu de la communication _____ | 119 |
| III.1 – Les ambiances au cinéma : un destin lié à l’apparition du monteur son _____ | 121 |
| III.1.1 – Au commencement _____ | 121 |
| III.1.2 – L’ère de l’emprise de la post-production son : l’émergence de nouveaux métiers _____ | 126 |
| III.1.3 – Au cœur de mutations globales, un nouveau son émerge _____ | 129 |
| III.2 – Le monteur son : analyse communicationnelle d’un contexte de travail _____ | 133 |
| III.2.1 – L’arrivée du monteur son : au cœur d’un bouleversement _____ | 133 |
| III.2.2 – L’attachement au son direct : une forme d’engagement des réalisateurs _____ | 135 |
| III.2.3 – Cerner les intentions sonores du réalisateur pour son film : communication ou incommunication ? _____ | 140 |
| III.2.4 – Un environnement technologique qui s’impose et qui impose _____ | 146 |
| III.2.4.1 – L’outil : entre possibilités nouvelles et cadre imposé _____ | 147 |
| III.2.4.2 – La logique du workflow (ou le report de la décision en bout de chaîne) _____ | 148 |
| III.2.5 – Au cœur du changement : la question artistique (et la fabrique des silences) _____ | 150 |
| III.2.5.1 – Des logiques industrielles de production cinématographique et télévisuelle _____ | 151 |
| III.2.5.2 – Une propension à la surcharge et à la densité _____ | 152 |
| III.3 – Au cœur du choix du son : l’acteur engagé dans un cours d’action _____ | 154 |
| III.3.1 – Le son au cinéma : un langage qui utilise des conventions et des codes institués au cours du temps _____ | 155 |
| III.3.2 – Un travail créatif (propre à l’individuation) mais des actes guidés par une forte logique méthodologique (collectivement partagée) _____ | 164 |
| III.3.2.1 – Le désir de création comme moteur _____ | 165 |
| III.3.2.2 – Des guides qui aident à la décision et à la conduction de l’action _____ | 167 |
| • La force du récit _____ | 170 |

| | |
|--|------------|
| • Le raccord avec les sons directs _____ | 172 |
| • La logique des couches de son : le fond, le décor et la narration _____ | 174 |
| III.3.2.3 – Le cours d’action : le geste guidé par des logiques d’action et... par des aléas ! _____ | 179 |
| Conclusion – De l’émergence des significations à l’émergence d’un programme de recherche interdisciplinaire _____ | 187 |
| L’interprétation des ambiances sonores : au cœur de la situation _____ | 191 |
| 1 – L’ambiance sonore : un potentiel _____ | 191 |
| 2 – Dans l’espace de la lecture _____ | 193 |
| 2.1 – Le cas de Lost Highway _____ | 194 |
| 2.2 – Le mouvement de l’interprétation _____ | 195 |
| 3 – Dans l’espace de la production _____ | 197 |
| Perspectives de recherche : du rôle des situations et des contextes dans l’interprétation des ambiances sonores _____ | 203 |
| 1 – Des perspectives thématiques _____ | 203 |
| 1.1 – Le langage des sons _____ | 204 |
| 1.2 – L’axe ambiance / atmosphère _____ | 207 |
| 2 – Des perspectives épistémologiques : l’interdisciplinarité _____ | 209 |
| Bibliographie _____ | 213 |
| Illustrations _____ | 226 |
| Entretiens _____ | 227 |
| Conférences (citées dans le texte) _____ | 228 |
| Filmographie _____ | 229 |
| | |
| Addendum _____ | 1 |
| La sonothèque « Sons du Sud », comme espace de recherche _____ | 3 |
| 1 – Génèse du projet _____ | 3 |
| 2 – Sons du Sud, une base de données sonores innovante _____ | 5 |
| 3 – D’une sonothèque contributive à un programme de recherche _____ | 8 |
| Document 1 – Dossier de demande de subvention au Conseil Régional PACA, au titre de projet collaboratif (2008) _____ | 11 |
| Document 2 – Compte rendu première réunion du groupe des experts (2008) _____ | 15 |
| Document 3 – Cahier des charges récapitulatif et recommandations pour le rendu des sons de la sonothèque - Document à l’attention des étudiants (à partir de 2008 jusqu’à aujourd’hui) _____ | 21 |
| Document 4 – Document récapitulatif sur l’avancée du projet (2009) _____ | 23 |
| Document 5 – Sons du Sud : projet de recherche du laboratoire ASTRAM (2011) _____ | 30 |
| Document 6 – Déclaration d’invention de Rémi Adjiman – Document SATT (2017) _____ | 40 |
| Document 7 – Certificat de protection de Sons du Sud – Document SATT (2017) _____ | 45 |
| Document 8 – Présentation synthétique projet sonothèque Sons du Sud - Document SATT (2018) _____ | 46 |
| Document 9 – Cahier des charges maturation sonothèque Sons du Sud - Document SATT (2018) _____ | 49 |
| Document 10 – Questionnaire en ligne pour la description des ambiances sonores (2018) _____ | 58 |
| Document 11 – Analyse lexicométrique de la description des ambiances sonores (2018) _____ | 71 |
| Document 12 – Lettre de mission pour la création d’un Pôle d’innovation Territorial à Aubagne (2018) _____ | 101 |
| Document 13 – Inauguration de la sonothèque Sons de France (2019) _____ | 104 |

Introduction

Présentation générale de notre thématique de recherche

Notre recherche s'intéresse à un objet d'étude original : les ambiances sonores cinématographiques.

Intuitivement, l'expression « ambiance sonore » d'un film ou d'un moment d'un film peut volontiers exprimer une sensation globale apportée conjointement par l'ensemble des éléments de la bande sonore. Ce serait alors comme une atmosphère qui par le sonore créerait un climat particulier, pénétrerait les images, envahirait le film et deviendrait présente à l'esprit du spectateur. Mais dans le cas qui nous concerne, l'ambiance, même si elle entretient des liens certains avec le sens commun d'un ressenti et d'une impression d'ensemble (comme décrit ci-dessus), est à considérer différemment. L'ambiance sonore qui concerne nos travaux de recherche est moins difficile à cerner et à circonscrire ; elle est plus simplement l'un des quatre éléments constitutifs de la bande sonore. En effet, dans le son d'un film l'ambiance est mise en association avec les voix, les musiques et les bruits. Cette typologie se justifie d'un point de vue sémiologique. Les voix, paroles ou dialogues portent le discours, le langage, la dimension digitale de la communication² mais également sa dimension analogique par le biais des intonations. La musique, composée à partir du solfège de Danhauser ou écrite comme une musique concrète, même s'il n'est pas possible d'en préciser toutes les fonctions en quelques mots³ exprime le mouvement, marque les environnements sociaux, ethniques, géographiques (par exemple le Japon), culturels ou historiques (par exemple une époque médiévale), elle révèle les émotions des personnages et oriente le spectateur dans les partis pris narratifs du film. Les bruits sont des sons généralement saillants, souvent synchrones avec l'image, qui s'insèrent dans le récit pour marquer un événement ou une action.

Les ambiances, contrairement aux autres sons, ne se remarquent pas et ne sont pas intrusives. Elles n'essayent pas d'être proéminentes ni d'attirer l'oreille, mais restent en arrière-plan. Elles enveloppent le spectateur et lui apportent le sentiment d'un ancrage dans un environnement. Car, « beaucoup plus que la vue qui extériorise et distancie le décor, l'ouïe est vraiment le sens par lequel est ressentie la plongée corporelle dans le milieu ambiant »⁴.

Claude Bailblé qualifie les sons d'ambiance de sons « entendus » plutôt que de sons « 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 »⁵.

Cette structuration de la bande sonore en quatre éléments distincts, justifiée par les différentes perceptions que nous pouvons ressentir en les écoutant, trouve également un prolongement très concret dans l'organisation et les procédures de travail de la création d'une bande sonore au cinéma. Ainsi, au cours des phases finales de la fabrication d'un film, ces différents types de sons sont « ventilés » c'est-à-dire organisés et répartis dans la fenêtre d'édition des logiciels selon cette catégorisation : voix, ambiance, bruits et musiques.

L'ambiance, celle qui nous concerne dans cette recherche, peut être décrite à la fois pour ce qu'elle exprime, par opposition aux autres sons, mais aussi par la relation qu'elle entretient avec l'image. Nous y reviendrons.

² Watzlawick, Paul. Une logique de la communication, Ed Seuil, Paris, 1972, p 101

³ Zofia Lissa dans son ouvrage « Nouveaux essais sur l'esthétique de la musique » (Neue Aufsätze zur Musikästhetik) expose 12 fonctions principales.

⁴ Torque, Henry. « Posture d'écoute et attention au monde sonore ». In *L'économie de l'attention : nouvel horizon du capitalisme ?* Paris : La Découverte, 2014, p 233.

⁵ Bailblé, Claude. « La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma ». Paris 8, 1999, p 248.

Si les voix et les musiques ont été abondamment étudiées par de très nombreux auteurs (on peut penser à Michel Chion et à Claudia Gorbman⁶) et si les bruits, enracinés dans la structure narrative du récit, l'ont été également (nous pensons aux ouvrages de Thierry Millet, de Martin Barnier et de celui, récent, d'Edouard Arnoldy) les ambiances sont les sons négligés et encore méconnus des études cinématographiques.

Si leur discrétion est peut-être la cause principale de cet oubli, il faut aussi évoquer le rôle relativement récent des ambiances au cinéma. Au regard de l'utilisation des voix, des bruits et des musiques, présents dès l'avènement du cinématographe, bien avant le cinéma sonore⁷, les ambiances, dans la diversité de leurs formes actuelles (en particulier lorsqu'elles adoptent de faibles niveaux sonores et prennent l'apparence d'un « silence habité ») ne sont apparues que beaucoup plus récemment. Dans l'industrie cinématographique, l'ambiance est un son qui a pris une ampleur considérable dans les films dans un premier temps à la fin des années 1980 avec l'arrivée du son multicanal puis dans un deuxième temps au cours des années 1990 avec la numérisation de la chaîne de fabrication. Le cinéma est un art où l'évolution des techniques a souvent libéré les attentes des équipes de réalisation comme celles du public.

Le projet Sons du sud, un ancrage qui oriente la recherche et les problématiques associées

Ce sujet de recherche sur la thématique du sonore a été initié par l'intermédiaire d'un projet de création d'une sonothèque de sons d'ambiance à vocation cinématographique dont le début du développement a commencé en 2008 et qui se poursuit encore aujourd'hui-même.

Ce projet, au-delà de la mise en œuvre d'une réalisation concrète⁸ – la sonothèque Sons du Sud⁹ de sons d'ambiance – intégrait dès l'origine une ambition de recherche. Il s'est tout de suite révélé être un fabuleux pourvoyeur de problématiques, dans le champ de la sémiologie du son au cinéma et de la réception sonore au cinéma. Par ailleurs, la sonothèque devenait également un terrain d'expérimentation et d'application des savoirs.

Cette sonothèque, pour en expliquer les principes fondamentaux, est un outil consultable en ligne où les sons peuvent être recherchés avec des mots clés puis écoutés avant d'être sélectionnés puis téléchargés. Il s'agit d'un outil créé dès l'origine comme un dispositif à l'attention des professionnels chargés du travail d'élaboration du son des films : les monteurs son. Sons du Sud est donc destiné à s'insérer dans la chaîne de fabrication des films, après la phase de tournage, et doit offrir des sons d'ambiance susceptibles de répondre aux besoins identifiés d'une séquence d'un film. D'autres usages de ces sons sont également possibles en dehors d'une exploitation cinématographique mais c'est bien l'audiovisuel qui est majoritairement visé.

La ligne éditoriale du projet Sons du Sud s'intéresse aux sons de la Région Sud.

La première particularité de ce projet est donc qu'il s'adresse à des professionnels qui recherchent un son pour « habiller » une séquence de film. Nous nous plaçons dans l'espace bien particulier de la production de médias audiovisuels et plus spécifiquement encore dans celui de la post-production sonore et de la fabrication-crédation de la bande sonore dans un film.

La deuxième particularité est que nous nous centrons sur les films de fiction dont la structure narrative nécessite un travail de découpage en séquences et en plans, où les moyens de

⁶ Claudia Gorbman est également la traductrice en anglais de plusieurs ouvrages de Michel Chion

⁷ Barnier, Martin. *Bruits, cris, musiques de films : les projections avant 1914*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁸ Une des vocations de ce projet était pédagogique, permettant aux étudiants de faire une collecte de sons.

⁹ <http://www.sonsdusud.fr>

production sont les plus importants, où les sons peuvent exploiter tout le potentiel technique des systèmes de diffusion en salle et où la bande sonore nécessite un travail exigeant dont le savoir-faire est mobilisé pour que toute cette matière soit au service du récit. Par ailleurs, c'est dans ce domaine que les besoins en son d'ambiance sont les plus importants.

Le monteur son récupère le film après qu'il ait été écrit, tourné et monté. Le monteur du film monte les images et les sons essentiels au récit, certains bruits, des musiques (souvent à l'état de maquette), etc. Les sons directs, enregistrés sur le plateau de tournage en même temps que l'image, ne sont pas suffisants pour créer toute la bande son. La difficulté majeure pour le monteur son consiste à comprendre le film et les intentions du réalisateur, à prendre en compte les contraintes de production, à savoir identifier et formuler ses besoins en sons additionnels pour déterminer l'ambiance qu'il recherche. Il doit trouver les mots clés adaptés qui vont lui permettre de sélectionner des sons, avant qu'il n'en choisisse un qui lui convienne (ou pas). L'objectif du développement de ce projet de sonothèque est donc de créer un outil dont la logique d'indexation des sons permette une classification de ces sons, dans la perspective d'une recherche efficace de ceux-ci par les monteurs son.

Notre thématique de recherche, si elle s'intéresse aux ambiances, s'intéresse spécifiquement à essayer de comprendre les ambiances sonores cinématographiques dans la perspective de pouvoir les qualifier pour les indexer dans une base de données. Il s'agit donc fondamentalement de caractériser ces sons avec des mots, des phrases ou des expressions qui soient pertinents dans le cadre spécifique de la production audiovisuelle.

La problématique principale de notre recherche pourrait être définie par l'interrogation suivante : comment qualifier des sons d'ambiance pour les indexer dans une base de données à l'attention des professionnels du son ?

Les sonothèques de sons d'ambiance et de bruits (que l'on appelle des effets¹⁰) existent depuis longtemps, bien avant que les réseaux et l'Internet ne permettent d'accéder à du contenu en ligne. Les sonothèques étaient alors constituées de banques de sons gravés sur des collections de *compact discs*¹¹. Puis des sonothèques consultables en ligne se sont mises à exister. Mais, les modalités de qualification des sons gardaient globalement la même logique que les CD et tous les sons étaient décrits par le biais de l'identification des lieux et des sources sonores qui produisent ces sons. Cette description correspond à ce que l'on nomme une écoute causale du son.

Pierre Schaeffer¹², repris ensuite par Michel Chion¹³, a théorisé les différentes écoutes portées sur les objets musicaux et sonores et trois écoutes fondamentales ont été identifiées :

- L'écoute causale est directement relié à l'événement acoustique qui crée le son. Le son est alors considéré comme l'indice d'une source sonore qui en est la cause. On perçoit dans cette écoute ce que le son est censé représenter, un bruit de pas, un bruissement de feuillage, un passage de véhicule...

- L'écoute sémantique s'intéresse à décoder le message pour essayer d'extraire les significations qui y sont déposées. L'exemple le plus courant est celui de l'interprétation du

¹⁰ Le terme « effet » est utilisé à la place du mot bruit dans le vocabulaire des professionnels. Il permet de marquer une différence avec le mot bruitage qui implique une séance de travail spécifique avec un bruiteur (pour rendre ces bruits plus crédibles).

¹¹ Nous pensons aux deux plus célèbres sonothèques américaines : Sound ideas et Hollywood edge.

¹² Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux essai interdisciplines*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.

¹³ Chion, Michel. *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Nouv. éd. Bibliothèque de recherche musicale. Paris : Buchet/Chastel [usw.], 1995.

langage parlé. En allumant la radio pour écouter les informations, on mobilise une écoute sémantique c'est-à-dire que l'on écoute cette voix pour ce qu'elle exprime avec les mots.

- L'écoute réduite n'est ni la première (causale) ni la seconde (sémantique) ! « L'écoute réduite est celle qui fait volontairement et artificiellement abstraction de la cause et du sens [...], pour s'intéresser au son considéré pour lui-même, dans ses qualités sensibles non seulement de hauteur et rythme, mais aussi de grain, matière, forme, masse et volume »¹⁴. Il est plus aisé de faire une écoute réduite d'un son dont la source et dont le sens ne sont pas identifiables, par exemple le son inouï produit par une très fine plaque d'acier qui serait frottée par l'archet d'un violon. Mais il est possible d'écouter un journaliste en ne s'intéressant qu'à son timbre de voix, sans même chercher à relier les caractéristiques de sa voix avec l'expression de son propos.

Le réveil qui sonne le matin peut être écouté comme un son provenant du réveil et de son buzzer (écoute causale), comme un son qui signifie que je dois me réveiller (écoute sémantique) et comme un son fort, strident, bref, répétitif... (écoute réduite).

Dans une très grande majorité de cas, les sons insérés dans des sonothèques ne considèrent exclusivement que l'écoute causale¹⁵. L'ambiance sonore captée depuis le trottoir, à l'angle d'une rue de grande ville à l'heure de la sortie des bureaux est alors décrite par « ville », « circulation automobile » « klaxon » et le cas échéant « scooter » « voiture de sport » « passants » « cris d'enfants »...

Notre recherche, pour être innovante et pertinente, s'est rapidement fixée l'objectif (dès 2010 au moment de la conception du site Sons du Sud) de dépasser le cadre d'une description classique et purement causale pour favoriser des usages plus créatifs des sons. Il devient dès lors question d'identifier les différentes formes d'expressivité des sons, leur dimension narrative, leur pouvoir rythmique, leurs qualités « mélodiques » (même si ce n'est pas une musique) ou leur puissance émotionnelle. Il s'agit donc de pouvoir identifier un son non seulement par l'objet ou le lieu qui le produit mais bien aussi parce que ce son prend un autre sens dans le film. La rumeur dans l'enceinte sportive surchauffée d'un match de football au stade Vélodrome de Marseille peut alors, au-delà de l'ambiance située dans ledit stade, prendre la forme d'une métaphore et être entendue comme le symbole de la foule et de la multitude, comme l'expression de la liesse, de la déception, de la ferveur ou comme un inquiétant et incontrôlable phénomène de masse. Toutes ces expressions pourraient alors être utilisées pour décrire cette ambiance.

Le projet de réalisation, même s'il vise une forme d'opérationnalisation, vient nourrir le projet de recherche, vient l'alimenter en interrogations qui se placent à un niveau scientifique c'est-à-dire à l'endroit de la connaissance des sons d'ambiance, de leurs usages et des contextes dans lesquels ils sont écoutés.

Plusieurs interrogations émergent alors même que ce travail de qualification des sons est posé. Quel cadrage de l'observation faut-il considérer ? Les ambiances sont au centre de notre travail, elles sont la matière même sur laquelle se focalisent les résultats de notre recherche. Une connaissance du sonore et des ambiances est donc fondamentale.

Est-il envisageable de ne s'intéresser qu'aux ambiances sans considérer également le rapport qu'elles entretiennent avec les images et le film ?

Par ailleurs, le principal usager de ces ambiances est le monteur son. C'est lui qui sait identifier ses besoins. C'est lui qui va se forger une représentation du film et de la séquence concernée. C'est lui qui recherche les sons. C'est lui qui *in fine* formalise une requête pour trouver le son

¹⁴ Chion, Michel. *Le son: ouïr, écouter, observer*. Malakloff : Armand Colin, 2018, p 180.

¹⁵ Denizart, Jean-Michel. « Analyse des méthodes d'indexation des ambiances sonores au sein des sonothèques », s. d., 15.

qui va sembler lui convenir à ce moment précis. C'est lui qui choisit les mots clés pour extraire des propositions de sons de la base de données.

Est-il possible de s'en tenir à l'ambiance elle-même et de rester centré sur la matière de l'expression filmique uniquement ? Faut-il nécessairement considérer l'acteur principal du choix des sons, placé au centre de l'espace social et technique de la production ?

Une thématique ancrée dans le champ des Sciences de l'Information et de la Communication

Les études cinématographiques et les recherches sur l'objet filmique se sont ancrées au cours du temps dans différents champs disciplinaires comme les arts et l'esthétique, les sciences de l'information et de la communication, l'économie et même la psychologie¹⁶. Pour aborder l'analyse filmique ou la réception filmique elles ont mis en œuvre des approches théoriques comme la linguistique, la sémiologie, l'esthétique, la narratologie, la psychanalyse et plus récemment la psychologie cognitive¹⁷ et la sémio-pragmatique.

Même si l'objet filmique a plus d'un siècle, les études sur le son au cinéma ne se sont réellement développées que depuis une grosse vingtaine d'années (voir le chapitre I.1 – Le son au cinéma : émergence et légitimation d'une thématique de recherche) et restent encore relativement marginales et dispersées. Les experts identifiés dans ce domaine sont assez peu nombreux et, en France, à l'exception de trois ou quatre d'entre eux¹⁸, sont majoritairement peu engagés dans une logique disciplinaire. Si le son ne peut plus être aujourd'hui considéré comme un impensé de la recherche fondamentale sur le cinéma et la réception filmique, il offre encore néanmoins de très nombreux champs d'analyse non encore réellement abordés.

Par ailleurs, le son au cinéma, peut-être parce qu'il ne peut se soustraire à sa nature fondamentalement phénoménologique, semble en partie construire sa propre identité scientifique. Appréhender le son peut se faire d'autant plus aisément que l'on en comprend la forme et la structure et que l'on parvient à corrélérer cette connaissance avec les ressentis et les sensations. Aborder le son et la réception sonore est également facilité si on détient les clés de la physique de l'onde sonore et de la physiologie de l'audition.

Pour notre part, d'un point de vue thématique, méthodologique, épistémologique mais aussi des référents théoriques, le travail de recherche que nous produisons s'inscrit fondamentalement dans le champ des Sciences de l'Information et de la Communication.

Si nos référents théoriques empruntent des notions aux sciences cognitives et s'appuient parfois implicitement sur la physique du son ou la physiologie de l'audition (et même de la vision), notre préoccupation reste totalement centrée sur une question qui focalise toute notre attention : l'émergence des significations. Ce thème s'est structuré en plusieurs temps pour aborder différentes problématiques, toutes connectées à la question du son dans le film :

- Comment les significations se construisent-elles chez le spectateur de cinéma, au cours de la projection ?
- Comment interagissent les sons et les images dans la perception et la réception audiovisuelle

¹⁶ On se souviendra que la première étude fouillée consacrée au cinéma a été écrite par Hugo Münsterberg en 1916 Münsterberg, Hugo, Martin Richet, et François Bovier. *Le cinéma : une étude psychologique, et autres essais*. Genève : Héros-Limite, 2010.

¹⁷ Ce courant est important aux Etats-Unis, ouvert par David Bordwell et Edward Branigan puis repris en France par Laurent Jullier.

¹⁸ Nous pensons à Martin Barnier, Giusy Pisano et Laurent Jullier, tous spécialistes du son au cinéma et professeur en esthétique (CNU 18)

- Comment qualifier les sons d'ambiance cinématographiques (pour pouvoir les indexer dans une base de données et/ou les rechercher) et donc comment le monteur son comprend et utilise ces sons spécifiques ?

Autour du thème des sons au cinéma, nous cherchons donc par une approche compréhensive à expliciter et délimiter les conditions de la mise en sens. Notre préoccupation rejoint donc celle des origines de la sémiologie et s'inscrit dans le prolongement des travaux historiques des théoriciens du cinéma. Notre recherche est, nous pourrions dire, doublement herméneutique. Il s'agit d'abord, assez classiquement, d'une herméneutique des textes filmiques, une herméneutique située en quelque sorte car nous nous intéressons toujours à l'interprétation d'un acteur engagé dans une action et dans une situation, qu'il soit spectateur ou technicien du son. Mais, nous pourrions parler également (cette formule n'a pas été souvent utilisée¹⁹) d'une herméneutique du son ou d'une herméneutique sonore qui focalise son attention sur les spécificités de cette forme d'expression, surtout lorsqu'elle est associée à l'image.

L'approche sémio-pragmatique fondée par Roger Odin, adaptée et adaptable, constitue un des fondements théoriques de ce travail. Elle imprègne et jalonne ce document ; elle apporte son cadre structurant. Même si notre préoccupation croise les questions importantes de l'expressivité et de la façon la plus intéressante que le son a de dire, notre propos ne sera pas focalisé sur l'esthétique, mais bien plus généralement sur le sens et plus précisément sur la façon dont il se cristallise. La matière sonore constitue donc le niveau – essentiel cependant – le plus fondamental de notre recherche. Mais elle n'est pas abandonnée à elle-même ; elle n'existe qu'au centre d'un vaste système d'interactions au sein duquel sont mobilisés les images, le film, le récit, le spectateur ou davantage ici le technicien monteur son, énonciateur réel de la production²⁰ (en coopération avec tous les autres acteurs de la production, réalisateur en tête). Le son, sa matière, sa forme, ses qualités (au sens peircien du terme) constituent dans notre travail le point focal d'une analyse de la façon dont les significations viennent à exister à différents niveaux et dans différents contextes²¹.

Notre travail de recherche est lui-même, par son thème, assez atypique et original. Il s'inscrit très précisément à cet endroit où les connaissances sur le sonore et le son à l'image se sont peu à peu formalisées. Et s'il vient puiser dans les apports des théoriciens spécialisés dans ce domaine il se nourrit également de son enracinement dans les théories de la communication, de l'approche systémique appliquée à la pragmatique de la communication par l'Ecole de Palo Alto, du constructivisme de Berger et Luckman et d'Alfred Schutz, de la phénoménologie d'Husserl, de la sémiotique de Peirce et des théories de l'action située et du cours d'action. Ces approches théoriques se sont répondues, se sont enrichies, se questionnent et finalement s'articulent pour produire des avancées.

D'un point de vue épistémologique, le cadre pragmatique de notre travail, abordé dans un premier temps de nos travaux de recherche par la réception filmique du spectateur dans le cours d'action de la projection, postule déjà l'intention de dépasser une logique immanentiste et un cadrage de l'observation étroit centré sur la matière de l'expression. Pour comprendre l'acteur en situation, il se révèle absolument nécessaire d'avoir une approche qui dépasse le cadre structuraliste de la sémantique du sonore, des caractéristiques endogènes du son lui-même et de ses relations avec le film. Car dans ce travail de mise en correspondance des sons avec des images, pour servir un propos ou une dynamique narrative, un son n'est a priori que rarement

¹⁹ Nous l'avons trouvé seulement sous la plume de Rick Altman (1980) et celle de Dominique Nasta (1999)

²⁰ Nous empruntons ce terme à Odin, Roger. *De la fiction*. 1re éd. Arts et cinéma. Bruxelles : De Boeck Université, 2000, pp. 53-62

²¹ Sur la notion de contexte, nous pointons le cadre général posé par Pierre Paillé dans le chapitre sur « la tension entre événement et contexte ».

Paillé, Pierre, et Alex Mucchielli. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : A. Colin, 2016, pp. 315-374

choisi pour lui-même, mais bien pour les liens qu'il entretient avec ce que le film exprime ou plutôt – et la différence est de taille – avec ce que les acteurs de la chaîne de fabrication pensent que le film doit exprimer à travers la compréhension qu'ils peuvent en avoir. Le film est un fait social²², cela a été souvent considéré dans l'espace de la réception du spectateur, mais il est également un fait social dans l'espace de la production, lorsque le monteur son s'en empare.

Pour bien comprendre comment opérer le travail de la qualification des sons, il devient alors nécessaire d'élargir le cadre d'analyse. Notre connaissance de ces métiers et de leurs pratiques nous permet d'identifier que le choix des ambiances s'opère en considérant les sons eux-mêmes, pour leurs qualités morphologiques propres, pour leur expressivité et leurs significations mais également pour les relations qu'ils entretiennent avec les images, en analysant les besoins du film, de la séquence et même du plan ou de l'événement narratif. Mais le monteur son ne se forge-t-il pas une opinion sur les besoins du film ? N'est-il pas soumis à une organisation hiérarchique ? N'intègre-t-il pas également les demandes du réalisateur, en comprenant les intentions qui le guident ? Mais comment cette communication des intentions sonores parvient-elle à s'opérationnaliser ? Comment le monteur son fait-il appel à sa propre expérience professionnelle mais également le cas échéant à sa propre expérience de spectateur ? Ne s'appuie-t-il pas sur sa représentation des genres filmiques, sur sa culture de l'esthétique sonore et sur des acquis et des savoirs implicites, souvent partagés par sa communauté professionnelle, sur la façon d'exprimer telle ou telle situation narrative au cinéma et de la mettre concrètement et techniquement en application ? Les outils qu'il utilise et les méthodes de travail influencent-ils sa façon d'identifier et de rechercher un son ? Toutes ces connaissances et savoirs implicites ou explicites, influencent-ils réellement sa recherche des sons ? Quelle est donc sa démarche méthodologique ? Et finalement, quel est son système de pertinence²³ au moment-même où il recherche un son ?

Par ailleurs, comment faire pour analyser une situation si complexe ? Comment prendre en compte les paramètres essentiels ? Comment saisir les éléments pertinents dans un contexte où le sens naît de l'action de l'acteur en situation ? Comment, justement, se rapprocher au plus près des situations du mouvement de l'interprétation ?

D'un point de vue méthodologique nous n'avons pas – au cours de toutes ces années de recherche sur le son à l'image, les méthodes de réalisation et les sonothèques – créé un processus toujours infaillible dans sa logique de progression mais nous avons, à partir des problématiques et des situations rencontrées, mis en œuvre un mouvement itératif qui a produit des avancées connexes et toujours pertinentes pour éclairer ce qui est devenu peu à peu notre sujet central : l'analyse des situations de production impliquant la matière sonore et les ambiances en particulier.

Notre préoccupation, avant que cette recherche ne soit reconnue par une déclaration d'invention²⁴ pour le travail innovant sur le projet de qualification et d'indexation des sons pour le projet Sons du Sud puis ne soit ensuite soutenue financièrement par la SATT pour la maturation du projet, n'a d'ailleurs pas été de formaliser rapidement et de façon productive et focalisée des résultats relatifs à la logique d'indexation des sons. Notre parti-pris a toujours été davantage de me placer au plus près de situations de construction des significations, de trouver le cadrage de l'observation approprié et de cerner la complexité par une approche en

²² Esquenazi, Jean-Pierre, et Roger Odin, éd. « Le film, un fait social ». In *Cinéma et réception*, Réseaux : communication, technologie, société, Band 18, Heft 99. Paris: Hermes Science Publications, 2000, pp 13-47.

²³ Alfred Schutz décrit le système de pertinence comme l'ensemble des prédispositions et des préoccupations qui orientent la vision du monde d'un individu et le conduisent à une perception sélective des situations et des phénomènes rencontrés. Schutz, A. (2008) *Le chercheur et le quotidien : phénoménologie des sciences sociales*. Paris : Klincksieck.

²⁴ Document 4 : Déclaration d'invention de Rémi Adjiman (document SATT)

compréhension. L'objectif était clairement de progresser dans tous les domaines qui nous concernaient pour pouvoir aborder ensuite cette question en reliant nos connaissances.

Cette recherche a trouvé sa cohérence non par une stratégie anticipée et modélisée par un programme détaillé dès l'origine du projet, mais plutôt par des bonds successifs accompagnés d'un repositionnement *ad hoc* du cadrage. Rétrospectivement, dans l'après-coup, il apparaît que notre travail de recherche semble ne jamais s'être égaré. Mais, c'est par contiguïté, c'est-à-dire par une approche pas à pas, et par des ajustements progressifs que s'est peu à peu dessinée la trajectoire.

Car, un fil conducteur guide notre travail depuis l'origine de notre activité de recherche, nous avons toujours tenté d'approcher les questions de signification et d'émergence des significations par un travail de mise en système qui permet d'explicitier les facteurs pertinents et leurs interactions. Au cours de ces années, nous avons donc tout particulièrement procédé à des méthodes qui permettent des allers-retours incessants et toujours féconds entre d'un côté une meilleure connaissance de la matière (de ses significations, de sa forme, de son expression, du statut des sons dans la bande sonore, des relations du son à l'image...) et de l'autre une prise en compte de la situation et d'un cadrage large nécessaire pour saisir les contextes, les modalités de travail, les postures, les actions. Nous précisons dans le chapitre I.3 : « Ouverture méthodologique : quel pluralisme ? » les aspects méthodologiques de notre recherche.

Quelques notes personnelles

Le titre de notre document « Approche sémio-pragmatique en réception et production des sons au cinéma » peut intriguer dans la mesure où il fait figurer la réception avant la production. Cela ne cache pas un sens profond, mais rend plutôt compte de la chronologie de nos propres recherches, dans la mesure où les travaux de notre doctorat nous ont d'abord permis de nous approcher du mouvement de l'interprétation du spectateur et qu'aujourd'hui, et depuis plus de dix ans, nos recherches s'intéressent au monteur son, un des acteurs majeurs de la production de la bande sonore d'un film.

Nous souhaitons rajouter également que la réception et la production ne sont pas deux espaces de lecture indépendants et étanches l'un par rapport à l'autre. Le spectateur, à travers son intérêt pour le faire et par passion pour les images, les souvenirs, les séquences *selfie* et la compréhension des *tricks*, en particulier grâce à l'accès aux outils (comme le *smartphone*) et à des tutoriaux sur Internet, devient de plus en plus un expert et opère une lecture des données filmiques qui tente, parfois, d'endosser la posture et le regard du professionnel. A l'inverse, le professionnel au cours de son travail de construction et de création doit s'interroger en adoptant une lecture la plus vierge et la plus proche possible de celle du spectateur, lorsque ce dernier découvre le film. L'espace de la réception et celui de la production se recouvrent très largement, même s'ils doivent, d'un point de vue méthodologique, être abordés indépendamment l'un de l'autre (voir II.1.2 – L'interprétation, d'un espace à l'autre : un double processus de production de sens).

Dans notre travail de thèse d'ailleurs, la prise en compte du spectateur comme partie intégrante du système était et reste encore aujourd'hui une donnée relativement nouvelle et souvent abordée dans les recherches du côté psychanalytique (la double identification au cinéma). Au moment de notre travail de doctorat (entre 1998 et 2002) et même encore aujourd'hui, l'immense majorité des travaux s'est focalisée sur l'analyse du message contenu dans l'objet cinématographique lui-même, sans considérer les contextes de la situation de réception et les intentions *sui generis*.

Seule la sémio-pragmatique a permis de cerner et d'analyser de manière méthodique les processus en jeu et leurs modalités d'action.

La question du cours d'action et de l'interaction constante entre les images et les sons, au cœur de notre thèse, restent des préoccupations également assez atypiques.

L'orientation récente de nos travaux qui se sont intéressés au son et à la construction de sens dans le contexte de la production constitue une démarche là aussi assez originale, y compris avec les apports de la sémio-pragmatique²⁵.

Ce travail de recherche, dont les problématiques sont en partie catalysées par un projet de création d'une base de données sonores, est guidé par une démarche holistique originale. Nous nous trouvons immergés au cœur de situations de travail où le professionnel du son est engagé au cœur d'un système de coopération, impliqué dans un processus de travail à la fois technique et créatif, où la matière sonore est auscultée, catégorisée, analysée, pour être sélectionnée.

Pour cerner et discerner, nous sommes aidés par des apports théoriques dont certains nous permettent de comprendre les particularités de la matière sonore et de la perception humaine et d'autres nous permettent de prendre ce recul nécessaire pour inclure cette matière dans des contextes et des actions situées.

Nous souhaitons également exprimer ce qui nous semble être totalement fondamental lorsqu'il s'agit d'aborder une recherche sur le sonore. Le son est toujours la rencontre d'un événement vibratoire qui se déploie en tant que phénomène pour une visée, pour une conscience qui va le percevoir²⁶. En d'autres termes, le son n'existe (et donc ne peut être analysé) que si on l'écoute. De plus, la mémoire sonore est fugace, et ce d'autant plus que le son est - contrairement à la stabilité de l'image - sans cesse conduit au changement (nous développons ce point précis au chapitre II.4.1 – De la prédominance de l'image sur le son). Ce renouvellement permanent de cette matière mouvante vient méthodiquement recouvrir et effacer les couches précédemment mémorisées. Le monde du sonore s'apprend donc par une expérience consciente et réflexive, par une expérience subjective, personnelle et intime. Cette connaissance est essentielle ; l'interprétation et la compréhension d'un domaine comme le son et le son au cinéma nécessitent de s'appuyer sur une épaisseur empirique, une sensibilité expérientielle principalement acquise par une démarche phénoménologique. Ce sont ces acquis issus du quotidien et ces interrogations récurrentes sur les impressions ressenties qui, une fois corrélés à un ensemble de connaissances, permettent au chercheur dans ce domaine d'analyser les situations, de cerner et de sérier la complexité, d'orienter les questionnements dans une direction pertinente et de savoir opérer le bon cadrage de l'observation. Ainsi, associée aux connaissances scientifiques et à des méthodes de collecte et d'analyse des données, cela permet également à l'écoute d'être orientée pour qu'elle parvienne à trouver telle ou telle formalisation pertinente. L'épaisseur empirique acquise par l'expérience devient un guide pour l'analyse des situations. Dans le cas spécifique du sonore, la mise en signification peut facilement rester dans de pures abstractions si elle ne trouve pas les ancrages phénoménologiques qui lui donnent sa validité. C'est cette expérience de l'écoute qui ancre les problématiques et leurs résolutions dans des approches concrètes et fondées.

Dans la mesure où nous allons principalement nous intéresser à l'espace de la production, et tout particulièrement au monteur son, les contextes envisagés sont étroitement liés à la posture du praticien et à ses usages spécifiques du sonore. Il devient alors même un réel atout pour le chercheur de connaître de près le métier et les processus de travail. Cela aide à comprendre quel

²⁵ Je n'en avais d'ailleurs pas conscience, c'est Roger Odin lui-même qui l'a confié à l'auditoire lors de la soutenance de thèse de Jean-Michel Denizart le 27 novembre 2018.

²⁶ Cette réflexion, reformulée par moi-même, est présente tout au long de l'ouvrage :

Bonnet, F.-J., Szendy, P. and Éditions de l'Éclat (2012) *Les mots et les sons: un archipel sonore*. Paris: Éditions de l'Éclat.

regard particulier est porté sur cette matière si polysémique et protéiforme. Un des enjeux est de parvenir à saisir l'orientation de l'écoute et les intentionnalités afférentes.

Au cours de l'ensemble de ce cheminement, notre objet d'étude s'est affiné mais s'est également enrichi par un incessant travail de cadrage et de recadrage qui s'est toujours intéressé à la matière sonore en essayant de la replacer dans les contextes et les situations qui permettent d'en analyser les signes et les traits distinctifs, avec le plus de pertinence et de rigueur possible.

Nous voudrions finir par rendre un hommage appuyé aux étudiants. Ce travail, cette épaisseur empirique, cet intérêt toujours vivace pour les métiers et les procédures, cette sensibilité à l'expression par le sonore et cette quête constante d'une meilleure compréhension théorique des phénomènes observés ou ressentis ne serait rien sans l'appétit sans cesse manifesté par les étudiants, sans les nombreux moments de déstabilisation face à leurs demandes précises et exigeantes, sans le regard curieux et les interrogations inattendues qu'ils nous adressent. Leur besoin d'articuler enseignements théoriques et connaissances de terrain produit un mouvement permanent de questionnement qui vise à relier les connaissances entre elles.

Ce travail actuel leur sera restitué, mais au-delà des contenus structurés qu'il proposera, il permettra également de poser des bases nouvelles sur des questions éthiques liées à l'importance de la passion du métier, à la philosophie de travail, à la nécessaire exigence artistique ; des aspects fondamentaux pour que l'exercice d'une profession puisse se pérenniser avec bonheur tout au long d'une vie.

Présentation des différentes parties de ce travail

Afin de permettre au lecteur de se repérer dans la progression de notre démarche, nous souhaitons présenter ce mémoire de HDR en précisant la logique développée dans ce document, constitué d'un prisme à trois faces.

- Première partie : Positionnement et originalité du projet de recherche

Nous apportons ici une réflexion – à notre connaissance inédite – sur la genèse des recherches sur le son au cinéma mais également sur l'émergence du travail spécifique sur les ambiances sonores, thématique qui se manifeste depuis ces toutes dernières années. Les recherches sur le son sont depuis l'origine l'apanage des sciences exactes. Le cas est différent pour les études cinématographiques investies surtout par des chercheurs en esthétique. Plus spécifiquement encore, les recherches sur le son au cinéma restent encore relativement marginales même si Michel Chion, un chercheur français traduit dans plusieurs langues, a investi cette thématique et est reconnu aujourd'hui comme LE spécialiste mondial²⁷. Il existe bien un courant de recherche identifié, mais il n'existe que très peu de chercheurs reconnus dans ce domaine dans le champ des Sciences de l'Information et de la Communication. Nos travaux, à défaut d'être précurseurs, ouvrent une piste.

Une première face de notre travail revient sur l'origine des études dans ce domaine et établit un historique des recherches assez minoritaires sur le son au cinéma. Nous exposons donc la spécificité de notre recherche en mettant en évidence l'intérêt de développer un tel axe au sein des Sciences de l'Information et de la Communication, par essence interdisciplinaire.

Dans cette partie, nous précisons également l'origine du travail sur les ambiances sonores. La question de l'ambiance en général et des ambiances sonores en particulier, devient un sujet

²⁷ Un colloque international organisé les 14 et 15 février 2019, « Michel Chion, l'inventeur », était entièrement dédié à son œuvre

<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/main/?colloque-michel-chion-l-inventeur.html> (lien vérifié le 28 mars 2019)

émergeant. Il est difficile d'expliquer pourquoi ce thème est aujourd'hui identifié, pourquoi il mobilise autour de lui des acteurs, pourquoi il est institutionnalisé et même réifié. On peut émettre une hypothèse. Celle d'un lien entre les ambiances et les problématiques environnementales. En effet dès 1975, l'Unesco prend conscience que d'une part les sons se modifient avec le temps et d'autre part que les nuisances sonores et l'accroissement des bruits industriels, de la circulation automobile et du trafic aérien réduisent drastiquement le nombre de sites naturels dont l'ambiance sonore est non impactée par l'homme.

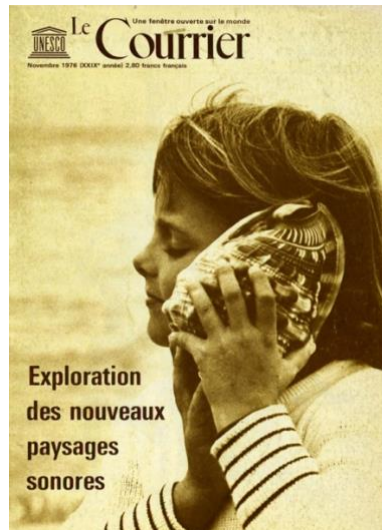


Figure 1 – Courrier de l'Unesco - Novembre 1976

C'est le début des travaux de R. Murray Schafer, chercheur, compositeur, écologiste. Ce dernier développe un projet ambitieux qui sera rattaché à l'Université Simon Fraser près de Vancouver, le *World Soundscape Project*, centré sur l'écologie sonore. Ce projet conduira à l'échantillonnage d'ambiances enregistrées dans divers sites du monde entier. C'est lui également qui invente le terme « paysages sonores » (*soundscapes*) qui sera utilisé par la suite dans de nombreux domaines dont l'écologie, l'urbanisme, la sociologie et bien-sûr celui de l'enregistrement sonore.

Dans cette partie, nous présentons également l'état de l'art, c'est-à-dire l'essentiel des travaux spécifiques liés à la question de la qualification et de l'indexation des ambiances sonores. Nous verrons que l'essentiel des travaux se placent dans le champ des disciplines comme la physique ou l'informatique (reconnaissance statistique des formes). Les recherches avancent mais dans la mesure où les sons de l'environnement sont complexes – il n'y a par exemple pas de modèle physique capable de synthétiser les sons de l'environnement – il n'est encore pas possible de procéder à une reconnaissance automatique de ces sons. L'approche par une analyse qualitative dans le champ des Sciences Humaines et Sociales reste la piste prépondérante pour aborder les ambiances sonores et la façon dont elles sont écoutées.

Nous revenons ensuite sur les paysages sonores et nous tentons de faire un tour d'horizon des différentes approches actuelles de l'ambiance sonore, principalement de nature anthropologique et urbanistique.

Pour finir, après avoir abordé les cas de l'ambiance sonore à travers différentes approches et dans différentes disciplines, nous revenons vers notre propre objet d'étude. La question du rapport entre la matière et le regard qu'on lui porte s'intéresse à la fois aux signes et aux

situations d'interprétation, elles-mêmes initiatrices des modes de lecture des données et des intentionnalités mobilisées. C'est bien au cœur des Sciences de l'Information et de la Communication qu'il est possible de manier les concepts adaptés et d'adopter les méthodologies appropriées. Nous exposons ici les différents cadres méthodologiques avec lesquels nous avons conduit nos recherches. Nous développons point par point, en les reliant, les différentes situations rencontrées et exposons les méthodes utilisées et les résultats obtenus.

Dans la deuxième partie - De la matière à la situation - nous rendons compte d'un double mouvement de notre travail de recherche.

D'une part nous procédons à un déplacement qui va de l'espace de la réception vers l'espace de la production. Notre compréhension des phénomènes s'appuie sur des interactions qui elles-mêmes s'insèrent dans des systèmes fonctionnels et des cadres situés.

Nous rendons ainsi compte dans un premier temps du travail que nous avons effectué en observant, par une approche à la première personne, notre propre interprétation du film *Lost Highway* dans lequel le travail des ambiances est central. Cette démarche conduit à s'approcher au plus près des processus sémiotiques et à donner sa juste place à la matière de l'expression filmique. Mais, cette analyse pas à pas est avant tout introductive de toute notre façon d'approcher les relations qui existent entre l'interprète et le matériau qu'il considère. Cela permet d'éclairer, dans une logique toute sémio-pragmatique les liens qui règlent l'interprétation et en particulier les visées intentionnelles qui conduisent à extraire et ausculter les signes. La construction des significations est scrutée dans le cours d'action et met en évidence les liens étroits qui se jouent, qui se nouent, qui se font et se défont au gré du défilement des données filmiques.

Les intentions mises en œuvre ici sont clairement fictionnalisantes ; elles orientent le regard et l'écoute. Car fictionnaliser, ce n'est pas percevoir le tout du film, c'est lire le film pour en tirer et même pour en extraire un récit. Nous nous appuyons sur la sémio-pragmatique pour expliciter nos résultats.

D'autre part, nous introduisons la situation du monteur son qui, s'il est soumis lui aussi pour une part à la nécessité d'aborder le film comme un spectateur se trouve engagé dans un processus qui l'amène également à prendre en compte d'autres contraintes. L'orientation de son écoute sur la matière sonore répond à un système de pertinence complexe.

Pour mieux cerner cette vision du monde il devient nécessaire, à ce point précis de notre développement, de mettre en scène le deuxième mouvement que nous abordons dans ce chapitre. Nous procédons ici à un zoom arrière qui se focalise d'abord sur la matière sonore et son expression de manière à mieux la comprendre et mieux en saisir la complexité. Mais, nous l'avons déjà précisé, ce son qui nous intéresse, n'existe pas seulement pour lui-même. Nous élargissons notre vision en considérant le son dans son rapport à l'image, ce que l'on nomme aussi les interactions image-son. Elles sont au centre de la production de sens dans un film.

Pour finir par une explicitation du rôle des ambiances dans le film, nous précisons ensuite comment ces dernières jouent de multiples fonctions dans le film. Dans cette dernière analyse, nous commençons à introduire les résultats du travail des entretiens non directifs réalisés avec les monteurs son. Nous finissons sur une proposition de typologie de l'usage des ambiances dans le film. Ce sont les prémisses d'une analyse plus systématique du rôle du monteur son, abordé dans la troisième partie de ce document.

• Dans la troisième partie – Au cœur de la sélection des ambiances – nous poursuivons notre zoom arrière et nous nous focalisons sur l'acteur au centre de notre travail : le monteur son. Pour cerner cet acteur et mieux comprendre les situations de communications qui l'entourent

nous commençons par l'approcher en observant les conditions d'émergence de ce métier encore très récent et du même coup l'accroissement du rôle d'un son nouveau dans la bande son : l'ambiance.

Ce contexte d'apparition du monteur son permet de mieux cerner sa place, son rôle et les relations qu'il entretient avec différents interlocuteurs, au cœur de la fabrication du film. Cela permet d'approcher au plus près le système de pertinence du monteur son et de comprendre comment s'opère l'acte de sélection des sons. Nous plaçons ensuite le monteur au centre d'une chaîne de fabrication où se jouent des coopérations, des coordinations, où s'impose un cadre hiérarchique, où la dimension artistique côtoie la dimension industrielle et où l'acte créatif ne peut se soustraire à la productivité.

Il est question de cerner ce qui détermine son mode opératoire, ce qui forge ses réflexions et finalement ce qui guide ses gestes. Comprendre le monteur son c'est saisir les différentes situations pertinentes pour cet acteur et définir un cadre au sein duquel se dessine le passage à l'acte du choix des sons, depuis les procédures et les habitudes de travail, jusqu'à l'analyse de la situation, tant au niveau des intentions du réalisateur que de l'analyse du plan, de la séquence ou du film tout entier.

L'analyse de la situation de communication permet ainsi de mieux cerner le regard porté par le monteur son sur la matière sonore et les ambiances en particulier.

Si cette typologie est en soi un pas vers notre objectif de mieux comprendre les ambiances et de les qualifier, nous souhaitons dans cette partie avancer davantage vers une compréhension des relations que ces ambiances entretiennent avec le monteur. C'est ici que s'opère un nouveau recadrage de l'observation qui nous conduit à insérer le monteur son dans son environnement et à cerner le système de pertinence qu'il mobilise pour écouter et choisir un son dans une base de données.

Nous concluons en deux sous parties. Dans un premier temps nous opérons une mise en perspective finale où nous tentons, en guise de conclusion, de formaliser en quelques pages, et par une mise en perspective nouvelle, une réflexion sur l'importance des situations et des contextes dans l'écoute portée sur les sons. Nous établissons ainsi un parallèle entre les « configurations » d'interprétation des ambiances par le spectateur et par le monteur son. Le son n'existe que s'il est écouté et c'est donc dans la relation bidirectionnelle entre les ambiances et les intentions portées sur elles que ces dernières peuvent être qualifiées. Ces allers-retours questionnent les rapports entre la matière et l'action. Cette approche compréhensive d'interprétations situées nous permet de mieux comprendre cette matière spécifique qu'est l'ambiance mais également de donner à la situation d'interprétation toute son importance. L'ouverture vers la vie réelle des signes constitue un moteur heuristique pour le processus de recherche.

La deuxième sous-partie inscrit nos résultats dans une perspective de recherche à venir. Il est question ici d'articuler notre réflexion et notre connaissance de l'analyse communicationnelle des situations d'interprétation pour engager de nouvelles recherches interdisciplinaires avec des spécialistes de la physique du son et de la cognition. Il s'agit de s'engager dans une direction qui tente d'analyser et de comprendre des situations d'interprétation nouvelles au sein desquelles des sons sont produits et écoutés. Ces situations peuvent le cas échéant conduire à des modes de lecture spécifiques. Ces applications peuvent d'ailleurs dépasser le cadre des applications audiovisuelles pour, par exemple, s'appliquer à la production de son dans des environnements comme les automobiles électriques.

L'addendum placé à la fin de ce mémoire récapitule le déroulement du projet Sons du Sud dont j'assume la responsabilité scientifique. Cette partie explicite les innovations et les avancées à

travers les différentes phases rencontrées au cours du développement du projet. Un certain nombre de textes et de documents joints y sont intégrés pour attester de cette démarche étroite qui relie la recherche et la mise en place du dispositif. Ces écrits permettent de cerner cette progression et de dessiner un cheminement qui précise les enjeux de ce travail. Par ailleurs, dans ce mémoire de HDR, nous serons régulièrement appelés à procéder à des allers-retours pour expliquer comment la conduite de ce dispositif aura orienté le travail de recherche, fait émerger des faisceaux de questions ou modifié le cadrage de l'observation.

Nous concluons ensuite ce travail d'une part par une synthèse de nos résultats opérationnels et en particulier sur les différents enseignements concrets de nos recherches et d'autre part par une réflexion théorique sur notre approche implicite de l'interdisciplinarité, à travers une réflexion sur l'émergence des significations.