



HAL
open science

Pour une sémiotique située. Variations sur le thème des intentions d'écoute portées sur les ambiances sonores

Rémi Adjiman, Jean-Michel Denizart

► To cite this version:

Rémi Adjiman, Jean-Michel Denizart. Pour une sémiotique située. Variations sur le thème des intentions d'écoute portées sur les ambiances sonores. Sémiotique appliquée, sémiotique applicable : nouvelles méthodes, May 2015, Rimouski, Canada. hal-01626782

HAL Id: hal-01626782

<https://amu.hal.science/hal-01626782v1>

Submitted on 14 Nov 2017

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

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

Pour une sémiotique située. Variations sur le thème des intentions d'écoute portées sur les ambiances sonores

Rémi Adjiman et Jean-Michel Denizart

Résumé

Au cinéma, avec l'évolution des moyens techniques, un type de son a pris beaucoup d'importance ces dernières années au cinéma : il s'agit de l'ambiance. Or cette ambiance sonore est multiple et parfaitement polysémique. Les auteurs s'intéressent d'abord à l'ambiance seule, puis à son écoute dans son interaction avec l'image et enfin à sa prise en compte dans un contexte professionnel où le monteur son procède au choix du son. Ce que ce travail révèle, c'est que chaque situation génère sa propre écoute spécifique et conduit finalement à révéler des qualités différentes, présentes dans la matière de l'expression sonore.

Introduction

Dans ce travail, nous nous intéressons à une sémiotique du sonore, et plus spécifiquement à une sémiotique d'un son communément rencontré dans notre quotidien : l'ambiance.

Ce terme d'ambiance sonore constitue en soi un large champ d'investigation ; il est l'objet de recherches académiques dans les domaines de l'anthropologie, de la sociologie, de l'architecture, de l'urbanisme, de la santé... Nous l'abordons pour notre part dans un cadre qui est celui de la production de média audiovisuel et cinématographique. Il s'agit de l'un des sons essentiels que l'on peut entendre dans un film.

Ce terme d'ambiance sonore n'est d'ailleurs pas une appellation de circonstance, il rentre dans une typologie bien identifiée lorsqu'il s'agit de créer la bande sonore d'un film. Il prend place aux côtés des voix, des bruits et des musiques et occupe des fonctions sémiologiques bien spécifiques.

Durant ces dernières décennies, l'évolution des systèmes techniques et en particulier l'accroissement de la dynamique sonore a permis de diffuser des sons plus subtils, car de niveau plus faible. De même, la généralisation du son multicanal au cinéma a largement contribué à donner à l'ambiance sonore une place qu'elle n'avait pas antérieurement.

Ainsi, le travail de création d'un environnement sonore cohérent diffusé antérieurement sur un seul canal et maintenant projeté à partir de plusieurs haut-parleurs disposés autour du spectateur, a permis de mieux simuler les conditions naturelles de la perception auditive et d'accroître l'effet d'immersion. Plus encore, cela a autorisé la multiplication des sources sonores différentes, alors qu'antérieurement le masquage interférentiel, sur un seul haut-parleur, rendait cette complexification impossible. En parallèle, l'exigence de la qualité technique des sons est donc devenue plus grande, et ce, même si la question artistique reste prédominante pour déterminer la pertinence de la bande sonore (Balibar, 2015).

Ce présent travail sur la sémiotique des sons prend place dans un cadre de recherche qui s'intéresse à qualifier et indexer les sons d'ambiance cinématographique. Nous nous appuyons sur un outil créé spécifiquement pour notre recherche : une base de données sonores dédiée aux professionnels du son, tout particulièrement pour un usage audiovisuel¹.

Depuis l'entame de nos travaux, nous aurions pu procéder à une analyse sémiotique théorique en considérant le son comme une matière abstraite avec ses potentialités signifiantes a priori. Nous nous serions alors appuyés sur notre déjà-là, c'est-à-dire la mémoire de notre expérience phénoménologique du sonore. Mais notre parti pris est radicalement différent et nous sommes partis sur une considération de la matière sonore concrète. Pour mieux comprendre comment indexer ces sons et formaliser une proposition opérationnelle, nous avons entrepris de nous intéresser également à tout le processus de sélection de ces sons et de centrer notre travail sur le praticien qui en fait l'usage dans la chaîne de fabrication d'un film.

Au lieu de favoriser exclusivement une sémiotique centrée sur les signes endogènes de l'ambiance sonore, nous avons donc privilégié un cadrage plus large qui englobe l'acteur principal concerné par la sélection et le choix de ce son : le monteur son. C'est en effet à ce dernier que revient la mission, après l'écriture du scénario, après le tournage et après le montage image, de façonner la bande sonore du film, de mettre en évidence les moments essentiels, d'accompagner la narration, de rendre les dialogues parfaitement intelligibles, de donner de la force aux événements sonores et de choisir des sons pour recréer une ambiance sonore au film. Cette phase du montage son précède le mixage final du film qui finalisera le travail du son.

¹ www.sonsdusud.fr

Nous partirons ici d'un son d'ambiance, considéré comme matière de l'expression (Hjelmslev, 1973) sonore, pour faire apparaître les significations intrinsèques et les signes pertinents qui accompagnent ses potentialités.

Au cours des phases suivantes, il va s'agir, par un mouvement de zoom arrière, de faire peu à peu interagir ce son dans la situation de travail, c'est-à-dire d'élargir graduellement le cadrage de l'observation pour intégrer un contexte pragmatique qui va contribuer à comprendre comment le son va être écouté, perçu, analysé, considéré.

1. À l'origine : identifier une ambiance

Dans la production de médias, une ambiance sonore pourrait être décrite comme l'ensemble des sons qui constituent un arrière-plan sonore, presque un second plan, et construisent un environnement sur lequel peuvent s'appuyer les autres sons, ceux destinés principalement à la progression du récit. Les ambiances caractéristiques sont celles des sons de la nature (le vent, la mer, la forêt, la pluie, etc.) et celles des activités humaines (foule, circulation, site industriel, parc, école, plage, gare...)

Plus généralement, la notion d'ambiance croise celle de *Soundscape*, terme inventé par R. Murray Schafer (2010) et traduit par l'expression paysage sonore. Plus précisément, elle est ce que l'auteur nomme les *keynote sounds*, c'est-à-dire les sons essentiels qui constituent la trame et jouent – dans une perspective musicale – le rôle de tonalité. Yann Paranthoën, un des plus grands créateurs français de documentaires radiophoniques, aujourd'hui disparu (1935-2005), la qualifie de « toile de fond » (Jaillard, 1992).

Dans cette logique toute gestaltiste, on peut la décrire comme tenant le rôle du fond qui permet de faire émerger la figure.

Mais cette ambiance désignée comme une surface aux reliefs aplanis et ne pouvant pas tenir le premier rôle constitue en même temps un son global avec ses caractéristiques et son existence propres. Il est le soubassement sans lequel les événements saillants ne peuvent exister et constitue lui-même un tout plus ou moins difficilement divisible. Comme l'écrit Michel Chion (2010 : 13), « un des propres du son est la mêlée ». Les sons, si certains se succèdent, se superposent également. S'ils apparaissent de manière séquentielle, ils existent ensuite et surtout dans la simultanéité.

Quels signes tangibles peuvent être soumis à l'auditeur lorsque l'on écoute une ambiance ? Quelles intentionnalités sont mobilisées ?

Avant d'aller plus loin, il nous semble essentiel d'écouter une ambiance dont certains traits caractéristiques de cette typologie des sons nous apporteront une première réflexion sur les processus à l'œuvre :

<https://amubox.univ-amu.fr/index.php/s/ON8xaQceSv1A4R2>

Prenons comme exemple un son que nous soumettons à notre écoute sans aucune consigne de lecture. La première approche spontanée vers cette ambiance dans laquelle émergent des éléments du réel, consistera à tenter de décrypter ce son, c'est-à-dire à discerner les sources sonores et à essayer de les intégrer dans un tout cohérent. Une intentionnalité *sui generis* va en découler qui s'intéresse, au cours de la diffusion, à prélever des éléments sonores identifiables et simultanément à structurer une forme globale, un contour, une identité.

Dès la première seconde, nous sommes soumis à une rumeur confuse, dense, indistincte et, confirmation immédiate de l'origine humaine de ce brouhaha, quelques éclats de voix se mettent à émerger. Il est encore difficile de préciser le lieu où nous pourrions nous situer. Des sons secs, mais faibles, sonneries, klaxons lointains viennent ponctuer ces premiers instants.

Le son ne peut être perçu dans l'instantanéité et c'est à chaque nouveau signe tangible que la construction de sens s'opère. « L'événement sonore enclenche une image [...] rapportée à son origine. L'avancée incessante des données amène à de nouvelles inférences, à de nouvelles projections. » (Bailblé 2005)

D'autres voix sont perceptibles et cela nous renvoie à un environnement bruyant et à la notion de foule. Les bruits que l'on perçoit s'apparentent à des mouvements et des déplacements qui ne sont pas précisément identifiables.

Quelques secondes seulement se sont écoulées depuis le début de l'écoute. Cette scène, au-delà des manifestations humaines, parvient-elle à se révéler davantage ? Est-ce une scène explicite comme un attroupement ? Ou serait-ce l'activité d'une scène de marché ou pourquoi pas d'une gare ?

Un véhicule semble démarrer à distance moyenne. Nous nous trouvons à l'extérieur, près d'une rue. Tous les signes de l'urbanité semblent réunis.

Toutes ces certitudes, incertitudes, interrogations ne peuvent émerger dans le temps réel de la diffusion. Plusieurs mouvements d'interprétation simultanés progressent, certains pour comprendre la temporalité de la

séquence sonore, d'autres pour ausculter les événements sonores isolés les uns des autres, d'autres encore pour réinterpréter une totalité signifiante qui va agréger les éléments autonomes.

Des voix plus jeunes jaillissent et deux coups de klaxon se font entendre, plus nettement. À cet instant, le son semble soudainement s'éclaircir. Car, notre attention se focalise avec facilité sur un événement saillant et plus durable qui vient d'émerger. Il s'agit d'une succession de pas, manifestement des chaussures de femme avec un talon étroit et dur, avec son effet poinçonnant. Est-il plus fort ? Est-il plus prégnant ? Est-il plus explicite ? Est-ce sa durée ? Est-ce son rythme régulier, récurrent ? Est-ce le fait qu'il soit identifiable et si reconnaissable ? Mais, l'irruption de ces pas conduit à ce que le reste de l'ambiance passe presque en arrière-plan tant ce son vient aimanter notre perception.

Les intentions d'écoute mobilisées sont totalement différentes selon que l'on écoute ce son, par exemple, pour essayer prioritairement d'identifier cette ville (ou une partie du globe où elle pourrait se situer) ou pour essayer de savoir si l'ambiance donne une indication sur la condition sociale de ses habitants, si les sons ambiants risquent de générer des gênes auditives ou si nous essayons, comme nous le faisons ici, d'identifier le lieu, l'activité humaine et l'espace dont il s'agit.

Ces sons de talons peuvent laisser penser qu'il s'agit d'une zone piétonne, mais un indice supplémentaire nous intéresse. Ces pas, mats au début, deviennent peu à peu de plus en plus réverbérés. Cette réverbération, dont chacun est expert sans même le savoir, nous donne une indication sur la topographie du lieu. Ces pas circulent dans un espace suffisamment restreint, voire clos (est-ce un lieu fermé ou une rue étroite bordée de bâtiments ?) pour générer une telle acoustique.

On peut noter que ces multiples significations ne sont en rien immanentes. Elles sont déjà le fruit de multiples processus de contextualisation mis en œuvre par l'auditeur, court-circuités par les habitudes², qui contribuent à l'illusion immanentiste. Qu'en serait-il de l'interprétation de quelqu'un qui ne connaîtrait rien aux univers urbains ? Il est probable qu'il ne parviendrait pas même à isoler certains sons et percevrait un tout impossible à discriminer.

2. Le rapport à l'image : une mutation de l'écoute !

² Le terme habitude est utilisé ici dans le sens peircien du processus habituel.

Aborder la question du rapport son-image présuppose d'abord de préciser la supériorité du sentiment de réalité apporté par l'image. En effet : « 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 (les imageries auditives par exemple), 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. » (Bailblé, 2005 : 14-27) « 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. » (Bailblé, 2005 : 14-27)

De plus, d'un point de vue perceptif, l'image peut s'apercevoir dans sa globalité et même se décrypter en quelques très brefs instants, alors que quelques instants de son ne peuvent rien révéler puisque le son ne peut, par définition, s'exprimer que dans la durée. Un instantané de son n'a aucune réalité physique et ne peut véhiculer aucun des signes propres au monde sonore.

Cette prédominance de l'image sur le son, à la fois dans l'impression de réalité et la rapidité d'aperception, n'est en rien anodine. Elle est également à l'œuvre dans le cas d'un spectateur de cinéma face à une image frontale 2D qu'il sait pourtant recréée, voire fabriquée. Elle est même à l'origine d'une véritable hiérarchisation et organisation de nos perceptions lorsque nous sommes soumis à une séquence audiovisuelle. L'image aimante le son.

Dans le cas du rapport entre des images et une ambiance sonore, une première particularité est qu'aucun effet de synchronisme ne peut survenir entre eux. C'est le propre du statut d'une ambiance sonore au cinéma de ne pas marquer de relation causale temporelle avec des événements présents dans l'image. Un fond sonore est créé par la circulation de bruits passagers et contingents dont les sources sont le plus souvent invisibles (Bonamy, 2005). En d'autres termes, cela signifie que dans la dialectique qui s'instaure entre la matière sonore d'une ambiance et les images sur lesquelles elle est posée, les liens de contiguïté qui les relient ne peuvent pas conduire à l'effet perceptif quasi mécanique de la synchrèse³.

Avant d'aborder notre troisième partie qui élargit notre cadrage à la situation du monteur son et à la prise en compte du récit, comment peut se décrire le rapport audiovisuel spécifique qui peut exister entre une ambiance et les images sur lesquelles elle est « couchée », et en quoi ce lien modifie-t-il la mise en signification de ce son ?

³ La synchrèse, mot défini par Michel Chion exprime l'effet de concomitance entre un événement sonore ponctuel et un événement visuel ponctuel qui conduit instantanément à établir entre eux un rapport très étroit (Chion, 1991).

Commençons concrètement par envisager un cas particulièrement atypique. Celui d'une réelle incohérence d'espace sémantique entre le son que nous avons précédemment analysé et un cadre visuel qui pourrait être celui d'une vue totalement champêtre avec un chemin de campagne qui circule à travers les champs de blé. Michel Chion nommerait cet exemple une dissonance audiovisuelle (Chion, 1985).

Associer ce son-là à une telle image, ce n'est pas interroger l'image dans son rapport au son, mais principalement l'inverse. L'image ne peut être de prime abord remise en cause, elle explicite d'un trait rapide le lieu de l'action et c'est en quelque sorte la correspondance ou la non-correspondance du son, qui est prioritairement scrutée, et ce, au fur et à mesure qu'il se dévoile, se laisse découvrir et interagit avec le visuel.



Chemin de campagne à travers des champs de blé

Le son entendu va être testé pour savoir s'il parvient à expliquer et à justifier sa présence ou pas. Nous cherchons alors les signes de l'urbanité et nous allons inférer toutes les suppositions possibles pour trouver les raisons d'une telle non-coïncidence. Dans la mesure où le regard ne peut trouver de solution plausible et stable, c'est dans un ailleurs – par exemple lié au récit – qu'il cherchera des solutions qui pourraient expliquer les raisons d'une telle inadéquation (le son serait par exemple celui perçu par le personnage principal, à l'instant

précis où il se trouve dans le champ de blé). Mais notre cadre d'analyse ne prend pas encore à ce stade les particularités de la prise en compte du récit.

Si l'image devenait cette représentation d'un champ de blé dans lequel on distingue un village dans un second plan lointain, le processus inférentiel engagé par l'observateur pourrait être plus fécond. C'est alors que la situation, toujours improbable, incite le regard et le guide pour qu'il essaye, dans cette image irréfutable, de trouver à imaginer que les sons entendus sont ceux, très fortement grossis, que l'on entend au milieu du village, comme si un effet de loupe sonore avait été pratiqué.



Champ de blé avec présence d'un village dans le lointain.

L'intentionnalité réactionnelle qui résulte de cette décorrélacion devient d'essayer de trouver des correspondances possibles et de trouver une logique qui stabilise cette incongruité. Mais, dans ces deux cas, l'interaction image-son n'est pas suffisamment prégnante pour que le son soit perçu dans son rapport étroit avec l'image.

Le son lui-même est finalement entendu comme s'il était décorrélé et il se met à conserver son indépendance et son identité propre. Ici, toutes les qualités et tous les signes intrinsèques qu'il présente lorsqu'il est autonome restent majoritairement présents, accessibles et disponibles. L'association des deux genres néanmoins une charge cognitive spécifique, mais qui ne semble pas conduire à occulter les éléments signifiants présents dans le son.



Rue piétonne à Marseille : la rue Saint-Ferréol⁴

Si notre son devient plus légitime dans sa relation à l'image et s'y associe avec plus de cohérence, par exemple avec une image qui représente l'activité d'une rue piétonne, le son et l'image se mettent alors à avoir une identité et une logique communes. Les sons se trouvent du même coup intégrés à l'image et viennent fusionner avec elle.

Ainsi, lorsque le son et l'image vont de pair, ce travail d'interrogation sur le lien supposé qu'ils entretiennent s'éclipse spontanément. Le processus interprétatif mobilise instantanément un interprétant logique final. Ce n'est pas ce qui est cohérent et va « matcher » qui conduit à se questionner, mais tout ce qui continue à créer une distance, à manifester un interstice.

Dans le cas de notre démarche, où la question est justement celle de la logique du rapport audiovisuel, ce son urbain placé sur une image fixe d'une rue piétonne marseillaise va être implicitement testé dans sa cohérence avec la représentation de ce lieu. Il semble qu'une certaine correspondance thématique puisse s'établir pour un individu qui aurait une expérience citadine. Le décor sonore semble globalement cohérent avec celui, visuel, qui est présent dans l'image. Ainsi, dans le cas qui nous préoccupe, il existe dans ce son une sorte de trépidation urbaine qui s'associe possiblement à notre image et les fait fusionner instantanément. Les éléments pris dans leur globalité semblent pouvoir convenir.

⁴ Nous remercions Youropi qui nous a permis de disposer de cette photographie <http://www.youropi.com/nl/marseille/locations/rue-saint-ferreol-1616>.

Néanmoins, les klaxons et le démarrage de voiture, qui semblent assez présents au son, ne trouvent pas de réalité visuelle dans cette rue piétonne. Proviennent-ils de rues adjacentes ? Proviennent-ils de derrière l'appareil de prise de vue ? Des éclats de voix d'enfants proches sont reconnaissables. Peuvent-ils trouver une réalité dans cette image ? De même, les coups de talon saillants de cette femme pressée peuvent-ils se situer quelque part dans l'espace représenté ? La dureté de l'impact semble cohérente avec la nature du sol, mais la précision du son est-elle cohérente avec la distance visualisée ?

Car au-delà de la correspondance apparente des éléments du décor visuel et sonore représentés, de la similitude des sources sonores et de leur présence à l'image, d'autres signes sont testés ici comme tous ceux de la représentation visuelle et sonore. Ici par exemple, pouvons-nous dire que les coups de klaxon peuvent provenir d'un ailleurs, non visualisé ? La distance supposée de ces véhicules rend-elle possible leur présence dans cette représentation 2D ? De même, les pas et les cris d'enfants, si précis et proches au son, peuvent-ils provenir de cet espace visuel capté en plongée depuis une hauteur supérieure à celle des visages ? Ici les questions mobilisées sont celles de l'adéquation entre le plan sonore et le plan visuel et plus précisément entre le point de vue et le point d'écoute.

D'autres questions de cohérence peuvent exister comme celle de la présence marquée de cette réverbération dans l'espace de cette rue.

Ainsi, il existe un réel échange entre l'image et le son dont l'observateur se trouve être le « metteur en sens ». Les sons qui surviennent incitent le regard à interroger l'image. C'est le son qui guide l'œil. Et en même temps, c'est l'image qui – irréfutable – cadre le champ des possibles du sonore. L'image offre son cadre délimité et permet de préciser si les sons sont perçus en son sein ou s'ils proviennent d'un ailleurs, situé dans le hors champ.

Dans le cas d'une séquence d'images animées, c'est chaque correspondance qui peut ainsi être testée alors que le cadre de l'image évolue consécutivement au mouvement de la caméra ou par le montage d'une succession de plans. L'ambiance va elle-même pouvoir suivre ces changements en s'adaptant à la représentation visuelle. À moins qu'au contraire, selon les usages, ce soit elle qui permette de recréer cette impression d'une stabilité et de permanence de notre perception, par l'usage d'un son continu qui crée la soudure entre les discontinuités de l'image.

Dans sa relation à l'image, le son n'est plus perçu dans son intégrité originelle, comme lorsqu'il était considéré de manière isolée. Il se révèle alors à travers un partage des rôles et des liens de correspondance et de contiguïté qu'il entretient avec ce que l'image fait voir et représente. Les intentions d'écoute se forment, se font

et se défont en fonction des émergences qui surviennent. Notre regard est guidé par ce que nous entendons, mais notre écoute aussi se focalise, se resserre, s'éloigne, ausculte en fonction de ce que nous voyons. Il existe tour à tour un lien fluctuant entre l'audible et le visible, dans lequel l'image et le son entretiennent un rôle parfois d'équité, parfois de subordonné, parfois de totale soumission. « Il y a une relation d'interdépendance qui les relie. C'est un son qui nourrit une image et une image qui précise le son. L'œil va nous permettre d'aller chercher des choses que l'oreille ne pourra pas percevoir seule⁵. »

Jusqu'à présent, nos intentions n'étaient pas d'insérer ces sons et ces images dans le cadre d'un récit ou d'un discours, mais bien simplement dans un travail d'association qui se centre sur des aspects principalement formels. Si nous nous plaçons dans le cas du visionnage d'un film de fiction, le spectateur est alors mis en phase. Cela signifie que ses intentionnalités tendent à construire un récit. Il s'intéresse spécifiquement à tout ce qui va lui permettre d'avancer dans cette construction et ne va principalement percevoir dans les données filmiques que ce qui va le faire avancer dans cette quête. Comme le dit Roger Odin, dans un film lu à la mise en phase, tout devient narratif (Odin, 2000 : 42).

3. Les intentions d'écoute du monteur son

Comme nous venons de le voir, une ambiance sonore est par nature polysémique. Que celle-ci soit considérée dans une perspective d'écoute spontanée, ou dans sa relation à l'image, elle incarne un vaste réservoir sémiotique de significations potentielles, que les différents contextes qui encadrent leur manifestation concourent ou non à actualiser. Dans cette troisième partie, nous nous intéresserons exclusivement à la situation particulière du monteur son, aux éléments qui la composent ainsi qu'à leur influence sur la perception d'une ambiance. S'il est certain que l'image, dont nous avons analysé les effets, représente un paramètre important, voire prédominant, de la situation qui l'entoure, il existe également d'autres facteurs tout aussi susceptibles d'être pertinents pour lui quand il s'agit d'ausculter un son. Face à l'impossibilité de tous les aborder dans le cadre de cet article, nous nous intéresserons ici uniquement à quelques exemples significatifs.

Les images à partir desquelles travaille le monteur son de fiction sont rarement muettes (ce qui est à l'inverse le cas en animation). Subsistent en effet certains sons enregistrés pendant le tournage, appelés « directs » et majoritairement constitués des dialogues des acteurs. Le travail du monteur son consiste justement, pour reprendre la métaphore de Michel Chion, à enrichir ce son qui, pendant le tournage, tel « un aliment industriel », a été « écrémé de certaines substances » (Chion, 1991). Ces « directs » à l'esprit et dans la perspective de déterminer la capacité de l'ambiance à « se marier avec les autres ingrédients sonores du film⁶ »,

⁵ Daniel Deshays explicite cette relation d'interdépendance dans sa conférence « L'image sonore » http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_image_sonore.1400

⁶ Entretien avec Selim Azzazi réalisé par Rémi Adjiman le 06.04.2012.

le monteur va alors considérer dans le son examiné différentes qualités (au sens peircien) d'ordre technique, inhérentes à ses conditions d'enregistrement. On pensera notamment au spectre fréquentiel et à la dynamique restitués, au rapport entre champ direct et champ réverbéré, ou enfin aux propriétés acoustiques du milieu dans lequel s'est manifestée l'ambiance. Autant d'éléments qui participent de cette impression holistique que l'on appelle communément la « couleur » du son et qui, au-delà de la question de l'interaction image-son, introduisent une nouvelle relation syntagmatique (Odin, 1990) entre les différents sons qui composent la matière de l'expression sonore et leur aptitude à se mélanger entre eux.

Considérons, par exemple, une séquence mettant en scène deux personnages à l'intérieur d'un bureau de taille moyenne et dont le mobilier ainsi que les murs sont composés de différentes essences de bois. L'image suggère ici un univers sonore particulier que l'on pourrait imaginer assez « rond », « chaud » et modérément réverbéré. L'empreinte des voix et de leurs diverses réflexions sur les murs, quant à elle, fait davantage que suggérer : elle impose un cadre auquel devra se conformer le monteur lors du choix de l'ambiance destinée à cette séquence, si celui-ci souhaite conférer une certaine cohérence à la bande-son. C'est alors principalement les propriétés acoustiques de l'ambiance sonore auscultée (répartition des réflexions précoces et tardives, temps de réverbération, réponse fréquentielle du milieu, etc.) ainsi que ses similitudes ou dissemblances avec le son du tournage qui polariseront ici son attention et feront sens pour lui. De plus, le rapport entre champ direct et champ réverbéré dans lequel s'insèrent les voix des acteurs – rapport qu'on appelle également le « plan sonore » et qui permet d'apprécier la distance absolue entre la source et le point d'écoute –, peut également servir de référence au monteur son : « toute esthétique de plan sonore aura comme point de repère le son direct⁷ ». 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 conséquent le spectateur à se focaliser sur l'élément narratif de première importance que constituent les dialogues.

On voit ici, comment *la considération du son direct* constitue un premier « prisme déformant », différent de l'image et à travers lequel l'ambiance sera perçue et interprétée.

Autre élément également à considérer, l'organisation de la chaîne de postproduction audiovisuelle. Celle-ci renvoie à toute une série de conventions, de procédures, de processus et d'habitudes de travail, qui ont pour objet de conduire à la réalisation pratique de l'œuvre. C'est ce que Jean-Pierre Esquenazi (2007), inspiré par Michael Baxandall (1991), dénomme « le modèle de l'activité artistique » ou Alex Mucchielli (2005) et Christian Le Moëne (2008) le « contexte organisationnel ». Le monteur son est la composante d'une vaste « fabrique filmique » (Feigelson, 2001) dont le fonctionnement est assuré par la mise en œuvre de conventions de travail qui l'invitent par exemple à aborder la matière sonore à travers une logique de « couches », c'est-à-dire à travers une méthode qui l'enjoint à discriminer chaque événement sonore en autant de pistes superposées de son logiciel de montage. Que ce soit pour laisser la possibilité d'intervenir de manière individuelle sur chaque son, de les disposer différemment dans l'espace multicanal ou finalement de ne pas en retenir certains pendant

⁷ Entretien avec Selim Azzazi réalisé par Rémi Adjiman le 06.04.2012.

le mixage⁸, le monteur sera amené à privilégier, dans la mesure des ressources dont il dispose, des enregistrements audio mettant en scène peu de sons différents ou du moins peu de sons simultanés. Ainsi, pour reconstituer un décor sonore de forêt, dans toute sa complexité⁹, il pourra rassembler différentes ambiances : des oiseaux au loin, du vent, des conifères, des bruissements de feuilles, un ruisseau, des insectes, etc., qui seront donc ensuite superposés et répartis dans l'espace. 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 les autres sons. Dans le cadre de la nécessité de discriminer des sons par « couches » qui devront ensuite, par assemblage, constituer une entité cohérente et crédible, 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 former une structure, à nous projeter dans un lieu ou à exprimer une couleur, mais sa densité, c'est-à-dire 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 ?

La logique de couches constitue donc avec *le prisme des directs*, un deuxième paramètre à travers lesquels l'ambiance peut être auscultée.

Toujours dans cette perspective de « contexte organisationnel », le monteur son peut également faire l'objet de directives de réalisation, que celles-ci transparaissent à travers le montage image ou qu'elles soient plus ou moins précisément communiquées par la figure d'autorité qu'incarne le réalisateur du film. Imaginons une séquence mettant en scène, dans leur appartement respectif avec fenêtre ouverte sur la ville, deux protagonistes radicalement opposés : le premier à la fois épanoui et très extraverti, puis le second, dépressif et renfermé sur lui-même¹⁰. Une intention de réalisation pourrait être, en ce que cela constitue un enjeu narratif important, de souligner les intériorités dichotomiques des personnages à l'aide de l'environnement sonore hors champ. Le réalisateur pourrait ainsi transmettre au monteur sa volonté d'exprimer une forme de « rupture » entre les ambiances qui devront caractériser le cadre de vie des personnages ainsi que leur état psychologique, ceci en plaçant le premier dans un milieu « apaisant », « joyeux », « vivant », et le second dans une atmosphère très « urbaine », « oppressante », « sans vie ». Pour répondre à cette demande de réalisation, le monteur son va alors examiner plusieurs ambiances de villes qui seront par la suite « jouées » hors champ (en l'occurrence traitées et disposées dans l'espace de manière à ce qu'elles paraissent provenir de la fenêtre ouverte). Seuls quelques signes de cette matière sonore seront ici perçus. L'écoute du monteur va exclusivement extraire du fatras phénoménal les diverses manifestations suggérant le vivant, la joie et la quiétude (voix, rires, bruits de

⁸ Le travail de montage des ambiances et des effets sonores fait souvent l'objet pendant le mixage d'une importante épuration au profit de la musique ou des dialogues.

⁹ Une ambiance « complexe » est reconstituée à partir de plusieurs ambiances, c'est-à-dire de plusieurs couches de sons.

¹⁰ Cet exemple s'inspire d'un téléfilm produit par France Télévision, sur lequel a pu travailler le monteur son Cyprien Vidal et dont il a pu nous faire part lors d'un entretien réalisé le 05.05.2015.

pas, cris d'enfants, d'oiseaux, rue calme, absence de circulation, etc.) ou dans la perspective inverse, les marques de la déshumanisation, de l'urbanité et de la nuisance (trafic important, vrombissement de moteurs, klaxons, crissements de pneu, etc.). Divers éléments significatifs qu'il tentera, comme nous l'avons vu précédemment, de discriminer en autant de couches possibles et qui, au-delà de leur dimension indicielle ou connotative (qui renvoie déjà à la catégorie du symbolique¹¹), pourront également faire sens-pour-lui en vertu de leurs qualités esthétiques. Le monteur son pourra en effet, toujours dans l'optique de renforcer les sentiments que le réalisateur souhaite dégager (la joie vs l'oppression), rechercher dans les diverses ambiances auscultées une certaine forme de « musicalité » – que cette dernière s'exprime naturellement dans des chants d'oiseaux de ville ou par l'intermédiaire du rythme et de l'intonation de voix de passants – ou à l'inverse, une propension à la « dissonance », notamment dans les klaxons, les crissements ou plus globalement dans la masse sonore indifférenciée du trafic automobile.

À travers cet exemple, nous voyons comment *les intentions de réalisation et la prise en compte du récit* influencent également la perception du monteur, lorsqu'il s'agit d'écouter une ambiance sonore. Nous pourrions également développer d'autres paramètres qui composent la situation particulière du monteur son. En effet, nous n'avons abordé ici qu'un seul exemple des différentes habitudes de travail qui modifient l'interprétation du monteur et ses intentions d'écoute, à savoir *la logique de couche*. De plus, ce « modèle d'activité » ou « contexte organisationnel » est à mettre au service d'un « modèle de l'œuvre » (Esquenazi, 2007) que nous n'avons pas eu l'occasion d'introduire, mais qui renvoie à la notion de *genre cinématographique* (Moine, 2008). Une ambiance sonore peut concourir à inscrire un film dans un genre particulier, qu'il s'agisse de reconstitutions de décors historiques pour les films d'époque ou des célèbres nappes sourdes de David Lynch dans ses thrillers psychologiques. Nous pourrions enfin aborder la question du *temps* et plus particulièrement du *temps de production* qui diffère grandement entre les institutions cinématographiques et télévisuelles, ce qui n'est pas sans incidence sur la prise en compte des différents éléments contextuels précédemment abordés ainsi que sur leur hiérarchisation. Toutefois, il n'était nullement question ici de prétendre à l'exhaustivité, mais plutôt d'introduire la pluralité des intentions d'écoute que le monteur son est susceptible de mobiliser.

Conclusion

L'ambiance est une matière particulière, elle se fond, se laisse oublier lorsqu'on est entouré d'elle. Pourtant, elle se donne aussi à entendre et si on l'écoute isolément dans une démarche volontaire, elle se laisse saisir pas à pas, nous enveloppe de sa continuité, mais nous expose également à des événements plus saillants. Elle n'est pas transparente, à chaque instant elle nous fait réagir, nous sollicite, nous incite à essayer, au fur et à mesure qu'on la découvre, de construire un tout signifiant, une entité cohérente. Chaque moment nouveau s'agrège-t-il à ce qui a été construit précédemment ? Confère-t-il une autre identité à ce tout en gestation ?

¹¹ Des cris d'hirondelles, par exemple, peuvent être à la fois perçus comme indice de la présence de l'oiseau et de la vie animale ou par convention culturelle comme un symbole connotant la joie et la gaité.

Si on associe cette ambiance à une image, sa nature change. D'un seul coup, il va moins s'agir d'essayer de l'identifier comme une forme indépendante, mais davantage de tester la relation qu'elle entretient avec l'image, de valider la correspondance entre les signes de l'expression sonore et ceux de la représentation visuelle. Si l'image ne semble pas correspondre à l'ambiance, chacune reprend son autonomie. Mais si des cohérences semblent pouvoir apparaître, alors elles vont s'interroger mutuellement au plus profond de la matière de l'expression pour en extraire les liens potentiels.

L'ambiance sonore n'est plus la même, son potentiel de signification n'est plus perçu à travers le même prisme. Soudainement, ce ne sont plus les mêmes intentionnalités qui dirigent l'écoute. C'est l'image qui interroge les qualités présentes dans l'ambiance et le son qui, à l'inverse, guide le regard.

Si c'est maintenant un professionnel du son qui choisit cette ambiance pour qu'elle puisse se calquer sur l'image, ce sont alors d'autres considérations qui vont guider les intentionnalités à l'œuvre. Il sera ainsi possible que le monteur son se centre uniquement sur les signes de l'espace acoustique pour savoir s'ils sont congruents avec l'espace visuel représenté. C'est alors les indices déposés dans la réverbération qui vont l'intéresser pour savoir s'ils correspondent à ceux de l'espace visuel et de la topographie du lieu. D'autres considérations narratives, rythmiques, tonales peuvent intervenir.

Ainsi, l'objectif de notre travail sémiotique s'élargit peu à peu au-delà du son lui-même pour englober le son dans sa relation à l'image, au plan, aux séquences, au sens du film, au genre filmique, mais aussi à l'acteur, auteur de l'interprétation, considéré avec ses propres acquis culturels et sociaux et avec sa connaissance du travail technique et artistique (celle du monteur son) et plus largement encore, à ce même acteur considéré dans un cadrage plus large qui met en jeu la situation professionnelle, dans laquelle prennent place l'interprétation, et le système d'interactions relationnelles entre les acteurs influents (en particulier le réalisateur, le producteur et le chef monteur) qui communiquent leurs intentions et agissent sur le projet.

Plus encore, les phénomènes que nous avons observés, poussés par la prise en compte du son qui, par définition, ne se dévoile que seconde après seconde, manifestent un processus dans lequel les signes s'actualisent dans le cours d'action, au sein d'un système complexe en permanente réorganisation et avec les aléas de la rencontre quasi fortuite entre un instant sonore, une intentionnalité sous-jacente, une intentionnalité réactionnelle et des éléments contextuels. Le sens émerge au gré des configurations sémiotiques qui se font, s'organisent, se restructurent, se modifient dans le temps. Le sens est énoncé (Varela, 1989), mais les potentialités des concepts sémiotiques permettent de porter cette évolution graduelle et de s'adapter à la plasticité de l'émergence des significations.

C'est bien la prise en compte et la compréhension d'un système global, mobilisé à chaque instant dans le cours d'action de l'interprétation, qui devient le cadre d'émergence des significations que peut avoir le son. C'est ce cadre qui règle ce en quoi la sémiotique excelle : le processus interprétatif.

Cette analyse du son, fouillée, la plus précise possible, qui s'appuie aussi sur une démarche qui prend en compte une approche fondamentalement phénoménologique, conduit à démontrer que notre démarche sémiotique ne peut être valide sans la prise en compte d'une situation complexe qu'il s'agit précisément dans nos travaux de mieux identifier.

Le son est polysémique ; il constitue un réservoir de significations potentielles. D'une part, c'est le cadre et le contexte de son analyse, les conditions de son écoute et les intentions réactionnelles mobilisées qui vont guider son interprétation. D'autre part, on voit combien il n'est pas possible d'extraire le son de conditions particulières dans lesquelles il va être pris en considération. Le sens ne peut être déduit sans que le système de pertinence de l'acteur et la situation soient connus, car ils interagissent si fortement avec la matière de l'expression sonore qu'il n'est pas possible d'aborder cette dernière de manière isolée.

La sémiotique a cela d'efficace qu'elle n'est pas une méthode qui contraint d'aborder les phénomènes observés et leur compréhension en imposant un cadrage figé. Nous ne sommes pas contraints par exemple de nous centrer sur l'objet sonore lui-même et sa structure interne. Elle est une théorie appliquante qui autorise un cadrage variable de la situation et permet une lecture parfaitement dynamique des phénomènes (Penelaud, 2010 : 18-21).

Notices biobibliographiques

Rémi Adjiman est maître de conférences à l'université d'Aix-Marseille, enseignant au département SATIS (implanté à Aubagne) et chercheur au laboratoire ASTRAM.

Il est Directeur du département SATIS et responsable du Master et de la spécialité « Son à l'image » du Master.

Ses recherches portent sur les interactions de l'image et du son en audiovisuel et la réception filmique. Il est l'auteur de nombreux articles sur la sémiotique des sons et a codirigé l'ouvrage *Une architecture du son* (l'Harmattan).

Par ailleurs, il pilote un projet de base de données sonores, « Sons du sud », à l'attention des professionnels de son. Ce projet est le support d'un travail de recherche sur la qualification et l'indexation des sons d'ambiance pour l'audiovisuel.

Jean-Michel Denizart prépare actuellement une thèse codirigée par Rémi Adjiman et Jacques Sapiéga sur « l'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche des sons ».

Ouvrages cités

- Bailblé, Claude (2005), « L'imagerie auditive », *Voir (barré)*, n°3, *L'ouïe*, p. 30-31, Bruxelles.
- Balibar, Lucien (2015), *La chaîne du son au cinéma et à la télévision, De la prise de son à la post-production*, Paris, Dunod.
- Baxandall, Michael (1991) *Formes de l'intention*, Nîmes, Édition Jacqueline Chambon.
- Bonamy, Robert (2005), « Le fond sonore au cinéma », *Filigrane*, n°2 (novembre).
- Chion, Michel (1985), *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Chion, Michel (1991), *L'Audiovision*, Paris, Armand Colin.
- Chion, Michel (2010), *Le son, traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin.
- Deshays, Daniel (2004), « L'image sonore », http://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/l_image_sonore.1400, consulté le 22 avril 2015.
- Deshays, Daniel (2012) « Paysage sonore, discontinu et oubli », <http://leblogdocumentaire.fr/paysage-sonore-discontinu-et-oubli-par-d-deshays/>, consulté le 22 avril 2015.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2007), *La sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin.
- Feigelson, Kristian (2001), *La fabrique filmique. Métiers et professions*, Paris, Armand Colin.
- Hjelmslev, Louis (1973), *Essais linguistiques II*, Copenhague, Nordisk Sprog- og Kulturforlag.
- Le Moëne, Christian (2008), « Ethiques et contextes organisationnels », *Médiation & Information*, n° 29, p. 39-54.
- Moine, Raphaëlle (2008), *Les genres du cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Mucchielli, Alex (2005), *Approches par la contextualisation*, Paris, Armand Colin.
- Odin, Roger (1990), *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin.
- Odin, Roger (2000), *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck.
- Penelaud, Olivier (2010), « Le paradigme de l'énonciation aujourd'hui, Apports et limites d'une théorie cognitive "révolutionnaire" », *PLASTIR*, n°1, p. 18-21.

- Schafer, Raymond Murray (2010), *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, Wildproject Editions.
- Varela, Francisco (1989), *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, Seuil.