



Sémiotique des sons et cognition située

Rémi Adjiman

► **To cite this version:**

Rémi Adjiman. Sémiotique des sons et cognition située. Solilang. Les sens du son, 2015, 2849320803.
<hal-01626799>

HAL Id: hal-01626799

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01626799>

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.

Sémiotique des sons et cognition située

L'indexation des sons d'une sonothèque, pour un usage audiovisuel

Rémi Adjiman

Introduction

Cette recherche s'inscrit dans un projet global de développement d'une sonothèque de sons d'ambiance, une base de données sonores consultable en ligne et à l'attention des professionnels de l'audiovisuel¹.

Ceci est la première partie d'un travail en plusieurs étapes qui doit nous conduire in fine à préciser comment indexer les sons d'ambiance, dans cette sonothèque.

Ce qui guide ce travail, c'est le fait que nous souhaitons développer un projet de nommage des sons qui puisse être partagé par les monteurs son, c'est-à-dire qui soit à la fois innovant et productif dans un contexte d'exploitation professionnelle. Une des priorités est de parvenir à dépasser la seule description causale des sons, c'est-à-dire la description qui fait référence à ce qui est à l'origine de la production acoustique du son. Cette logique est très largement prédominante actuellement lorsqu'il s'agit de qualifier les sons.

Pour avancer de façon pertinente dans cette direction, nous souhaitons, dans une visée pragmatique, nous appuyer sur une observation et une compréhension du métier, de ses règles sociales, de ses procédures, de ses outils et des situations sémiotiques et cognitives concrètes rencontrées. Ce qui nous semble essentiel est de parvenir à saisir ce qui guide la démarche et les actions du monteur son et à nous approcher au plus près du processus diachronique de l'émergence des significations

¹ www.sonsdusud.fr

lors de la recherche des sons. Il s'agit de mettre en évidence les intentions, les multiples écoutes mobilisées et les processus cognitifs et interprétatifs mis en jeu lors de la sélection des sons, en situation de recherche.

L'objectif du présent article est de montrer dans le cas spécifique du monteur son et de la relation du son à l'image combien la situation de recherche des sons d'un film, et les intentionnalités qui en découlent, modifient la perception, l'interprétation et le sens même des sons.

1 – Mais qui est le monteur son ?

Les acteurs de la chaîne du son sont nombreux.

Sur le tournage, le chef opérateur du son et le perchman assurent l'enregistrement des voix des comédiens, mais également des ambiances du lieu.

Au cours de l'assemblage du film, le monteur suit le découpage du film, construit la narration, écoute les attentes et les intentions du réalisateur et contribue à affirmer ses choix essentiels.

Le monteur son, lui, analyse le film après le montage, imagine des espaces sonores, définit le degré de mise en correspondance du son et les rapports plus ou moins fins que ce dernier entretient avec les images, il choisit les sons nécessaires et vient les associer à l'image, il construit, enrichit et organise la bande sonore.

Le bruiteur refait, en leur donnant précision et impact, les événements sonores synchrones².

Le musicien compose les musiques et les fait interagir avec les images et le récit.

Le mixeur équilibre tous les sons entre eux, en met certains en valeur, les fait évoluer dynamiquement avec le récit, donne une unité à l'ensemble et finalise la bande sonore en vue de ses diverses exploitations possibles.

« Dans la chaîne de fabrication, le monteur son récupère donc la matière filmique lorsque le réalisateur a filmé ses comédiens (les sons directs sont déjà-là), a déjà fait

² Ces événements sonores synchrones à l'image s'appellent les effets. On peut donner comme exemple les coups de feu, les coups de poings, les claquements de portes et portières, les bruits de pas et tous les sons qui nécessitent une synchronisation minutieuse et précise par rapport à l'image.

son montage et raconté son histoire³ ». Les choix esthétiques sont déjà affirmés, les éléments bruts du tournage sont – au moins partiellement – agencés, la trame narrative est établie et le rythme, celui porté par la cadence des images ou du découpage du montage, est déjà présent.

Le terme de « montage son » désigne donc différents choix et manipulations sur la matière sonore, des opérations qui peuvent d'ailleurs être réalisées par plusieurs personnes sur le même film. Une seule et même personne s'occupe rarement de monter les dialogues, les ambiances, les effets, les musiques et de faire la création sonore des éléments originaux. Cela est encore plus vrai aux USA où les tâches sont encore davantage subdivisées et où certains monteurs son peuvent se voir confier exclusivement une courte séquence ou le travail de certains effets sonores seulement. Le monteur son des dialogues⁴ va s'appuyer sur le montage du film pour reprendre la matière captée au tournage⁵ et recréer une continuité dialoguée qui soit fluide, parfaitement intelligible et la plus juste possible au niveau de l'expressivité. On distingue alors un autre montage, que l'on peut qualifier de montage de la bande son⁶, qui introduit une dimension plus orientée sur les ambiances, les événements synchrones et la création sonore. C'est ce montage-là qui nous intéresse davantage, et s'inscrit dans le prolongement du travail du monteur image, pour renforcer la narration du film.

³ Jean-Pierre Halbwachs, *Dans la tête d'un monteur son*, film de 26', réalisé par Laure Prignet et Marina Fernandez, supervisé par Rémi Adjiman, 2010

<https://vimeo.com/55844639>

<http://www.imdb.com/name/nm0354765/>

⁴ Car souvent, plusieurs monteurs son se partagent le travail et l'un d'entre eux se concentre exclusivement sur les dialogues.

⁵ Et éventuellement d'autres voix refaites en studio et enregistrées en post-synchronisation

⁶ Comme cela a été proposé par Jeanne Delplancq dans son mémoire de fin d'étude à l'Ecole Louis Lumière

Jeanne Delplancq, *la modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma*, Mémoire dirigé par Frédéric Changenet et Jean-Pierre Halbwachs, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2009

Le monteur son doit alors s'appropriier le film à la fois dans sa globalité et dans ses différentes séquences ou moments clés, analyser les besoins du film, trouver la place du son, s'imaginer l'interaction que ce dernier va générer en s'associant à l'image, appuyer les choix du réalisateur, en développant, en renforçant, parfois même en inventant, la narration. Le son va amener son potentiel de significations et d'expression. Le monteur son va chercher à comprendre quelles sont les contraintes et les libertés qui lui permettent de choisir ces sons. En travaillant pour le récit, il va se demander comment le son peut raconter l'histoire.

« Dans *Le Pianiste* de Roman Polanski, le film a été tourné en studio à Babelsberg. Tout ce qui est situé dans l'appartement où le pianiste se cache, est un monde artificiel au niveau sonore. Il faut tout refaire. Tous les bruits, tout ce qu'il entend off, et même tout ce qu'il voit dans la rue, c'est du studio. ... Il faut être crédible, mais plus encore, c'est une réinvention du monde sonore tel que l'on pense que c'était. C'est une composition. » Gérard Hardy^{7 8}

2 – Le son : la matière de son expression⁹

La bande sonore¹⁰ est constituée principalement de quatre catégories de sons que l'on organise en « stem » (ou Stéréo Master) dans la fenêtre d'édition d'un montage son : les voix, les ambiances, les effets et les musiques.

Les sons qui nous intéressent spécifiquement sont les ambiances. Ce sont elles principalement que l'on peut trouver dans des sonothèques car elles ne sont pas temporellement inféodées à l'image et peuvent se travailler, s'associer ou s'adapter à une séquence déjà existante. Elles ont un pouvoir narratif très fort et offrent de grands espaces de liberté.

⁷ Entretien réalisé par Thomas Didier avec Gérard Hardy, *Monteur son*, le 29 juin 2009.

⁸ <http://www.imdb.com/name/nm0362647/>

⁹ La matière de l'expression est une notion empruntée par Roger Odin au linguiste danois Louis Hjelmslev. Elle désigne la structure matérielle du support des significations.

Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 31

¹⁰ Nous utilisons le terme de bande sonore pour caractériser le résultat du travail de la conception et réalisation sonore. Nous sommes néanmoins parfaitement en accord avec Michel Chion qui considère que, du point de vue de la perception, l'image et le son ne peuvent être dissociés et la bande son ne peut être considérée comme une entité indépendante de l'image.

Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003, pp 201-205

Les ambiances ne sont pas stables, constantes, sans variation. Ce ne sont pas des objets figés au sein d'une même séquence. Elles peuvent au contraire être vivantes, dynamiques et peuvent ainsi se modifier dans le temps, avec l'évolution du récit, suivre l'intensité de ce dernier et muter peu à peu pour accompagner une tension, l'évolution de la narration ou l'état d'âme d'un personnage. Une des formes d'expression du cinéma est de travailler les interactions entre l'image et le son et les ambiances peuvent largement y participer.

Les ambiances sonores permettent de contribuer à la construction du décor, d'habiller un lieu, de matérialiser le volume et la nature de l'espace d'un lieu, de raccorder avec les sons directs (pour optimiser les raccords des voix prises en son direct), de créer une atmosphère, de renforcer l'impact émotionnel d'une scène et d'immerger le spectateur.

Si, au cinéma, l'ambiance peut évoluer dans sa « tonalité », elle peut aussi évoluer dans sa densité. Ainsi, certaines ambiances très légères sont appelées des silences plateau ou des fonds d'air. Elles s'apparentent à un presque silence, à un souffle. Mais aussi faible soit-il, ce dernier donne déjà des indications sur le lieu, il signe l'espace. De plus il conserve toutes les caractéristiques de l'ambiance, il est une trame, un substrat sur lequel vont pouvoir se poser des événements sonores saillants et des voix.

Pour William Flageollet¹¹, mixeur, il existe deux types d'ambiance.

- L'ambiance fonctionnelle est celle qui raccorde, c'est-à-dire s'intègre naturellement et s'harmonise avec les éléments visuels du décor et les éléments sonores présents en arrière plan dans les dialogues du tournage (il s'agit en général des « sons seuls » enregistrés par le chef opérateur du son sur les lieux mêmes du décor ou des sons provenant de sonothèques).

- Les ambiances narratives sont celles qui ne correspondent pas nécessairement au décor, mais dont la tonalité est choisie pour aller dans le sens de la narration et de l'histoire du film¹².

¹¹ <http://www.imdb.com/name/nm0280833/>

Au-delà même de la typologie des sons dans l'industrie cinématographique, la fabrication d'une ambiance complexe¹³, c'est-à-dire d'une ambiance qui contient de multiples éléments sonores différents, nécessite de travailler les sons indépendamment les uns des autres.

Au mixage par exemple, une ambiance constituée par différents sons comme des rafales de vent, les sifflements du vent qui s'engouffrent sous la porte, le claquement irrégulier d'une fenêtre mal fermée, la pluie battante sur les vitres et le tonnerre qui gronde, sera ajustée en fonction des événements vus ou non vus à l'image et le réalisateur voudra, en fonction de la progression de la narration pouvoir favoriser tel son à tel moment et en rehausser un autre un instant après.

Cela conduit à séparer tous ces sons au moment du montage son et donc de pouvoir en disposer indépendamment les uns des autres. Une ambiance complexe n'est donc pas enregistrée telle quelle avec tous les sons déjà mélangés mais est bien souvent constituée de différentes couches de son d'ambiance, autonomes et exploitables individuellement les unes des autres.

3 – Qu'est ce qui influence le monteur son (son système de pertinence) ?

Avant de commencer le montage proprement dit, c'est-à-dire l'édition et le placement des sons sur la *timeline*, en relation directe avec l'image, le monteur son va constituer la sonothèque du film. Pour cela, dans une phase amont, le monteur va s'imprégner du film, il en parle avec l'auteur, il lit le scénario, il commence à y penser, il laisse passer du temps. Il laisse « décanter » le film.

¹² Sur le forum de discussion du site Sound Designers.

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

¹³ Nous préférons appeler ambiance complexe, une ambiance constituée de plusieurs sons, de plusieurs couches de sons. Dans « penser les sons » Stephen Mac Adams utilise le terme de mixture sonore.

Stephen Mac Adams, Emmanuel Bigand, *Penser les sons*, Paris, PUF, 1994

Il va ensuite généralement prendre des notes et décrire les sons qu'il recherche par des mots ou des expressions.

C'est alors seulement qu'il va écouter un grand nombre de sons parmi ses sonothèques personnelles, élaborées lors de ses montages précédents (elles peuvent être classées par film), et des sonothèques commerciales¹⁴ et sélectionner les sons qui lui paraissent adaptés pour certaines séquences :

*Tu derushes les sons du tournage, et réfléchis aux sons que tu connais qui viennent des films sur lesquels tu as travaillé. Des liens vont se créer dans ta mémoire entre les images que tu vois dans le film et les images que tu as vues, sur lesquelles tu as travaillé dans d'autres films, et les images et les sons que tu as vus en tant que spectateur.*¹⁵

Selim Azzazi fait déjà une « pré-sélection » des sons qu'il va utiliser dans le montage. Il a ainsi évoqué un exemple de préparation de la sonothèque :

*Si tu montes un film où les vents seront importants, tu derushes tous les vents que tu as. Ce n'est pas quand tu les écoutes au début, et que tu les sélectionnes que tu vas prendre une décision. Par exemple, sur 100 vents, tu les écoutes un par un, en connaissant l'image, et un truc dans ton cerveau va te dire : ce vent va dans telle séquence. Ça te donne des idées. Quand tu le fais de manière rigoureuse, tu le fais jusqu'au vent numéro 100. Il y a des séquences où il va y en avoir 10 et d'autres où il n'y en aura aucun.*¹⁶

Mais, qu'est-ce qui influence le monteur son lorsqu'il recherche des sons ? Comment parvient-il à savoir si un son peut l'intéresser, s'il est adapté à ce qu'il recherche ? Il y a tout un système de contraintes constitué de nombreux éléments qui viennent régler, influencer, modifier son écoute et révéler à ses oreilles la pertinence de telle ou telle ambiance.

Les facteurs qui contribuent à modifier le système de pertinence du monteur son n'exercent pas leur action de la même façon. Certains critères s'appliquent au choix

¹⁴ Des sonothèques comme les deux plus grandes sonothèques commerciales que sont *Sound ideas* et *Hollywood edge*.

¹⁵ Jeanne Delpancq, Selim Azzazi, Compte-rendu de l'entretien du 26 mars 2009.

¹⁶ Selim Azzazi, Compte-rendu de l'entretien du 26 mars 2009.

de l'ensemble des sons du film et, du même coup, affectent les intentions d'écoute du monteur pour des sous-ensembles de sons qu'il doit sélectionner. D'autres facteurs, plus contextuels agissent de manière plus restreinte sur les sons d'une séquence ou d'une scène seulement.

Ainsi certains parti pris de l'auteur pour l'ensemble de son œuvre (réaliste, burlesque, loufoque, intime, suspense...) peuvent orienter l'expression de la quasi totalité de la matière sonore du film alors qu'à l'inverse la spécificité d'un moment particulier de la narration du film et des émotions qu'il véhicule ou le décor visuel d'une scène ne conduira à une écoute particulière des sons que dans ladite scène. Ce sont deux niveaux bien différents d'interprétation des sons qui peuvent d'ailleurs se cumuler. Un travail abouti et minutieux sur les interactions image-son (sur les valeurs de plans, sur la définition de l'image, sur les mouvements de caméras...) conduit souvent à une recherche très précise qui conduit à une écoute de critères du son bien centrés sur l'instant présent du film.¹⁷

Le monteur son dispose d'un espace de création et peut engager sa sensibilité, sa compréhension, son expérience, son sens de l'esthétique, qui vont se manifester en autant d'intentions.

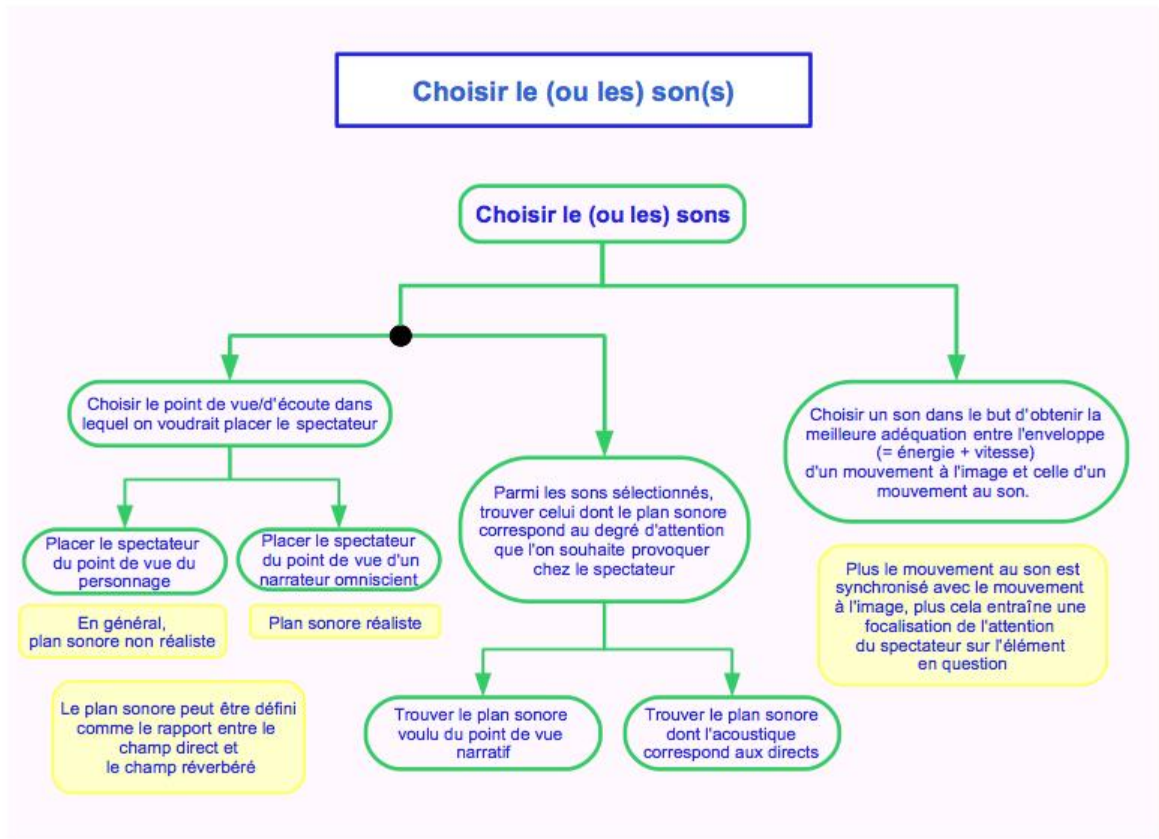
Souhaite t-il renforcer le potentiel émotionnel d'une séquence ? Souhaite t-il se projeter dans la tête d'un personnage pour exprimer ce que ce dernier entend et affirmer ainsi une certaine subjectivité ? Souhaite t-il renforcer l'identité sonore d'un lieu ? Souhaite t-il retravailler la matière de l'expression sonore pour la manipuler, la modifier et en extraire certaines composantes expressives (sound design) ?

Dans chacune de ces démarches, il y a une intention et une écoute différente portée sur le son.

¹⁷ Sur cette question, nous nous référons à nos propres travaux sur la congruence.

Rémi Adjiman, *Autour de la notion de congruence, Le Son au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2008

De nombreuses questions se posent : le son et l'image doivent-ils fusionner et se renforcer ? Doivent-ils au contraire se révéler l'un l'autre en se dissociant ou en créant un contrepoint ? Doivent-ils créer une congruence en s'associant dans le rythme ? Doivent-ils se correspondre au niveau de la correspondance de la valeur des plans visuels et sonores ?



Modèle de tâche « Choisir le (ou les) son(s) »¹⁸

4 – Un son, des signes : que peut-on entendre dans une ambiance ?

Si l'on aborde la matière sonore d'un point de vue ontologique, ses significations sont intrinsèquement multiples : un son est polysémique.

Prenons un exemple très trivial lorsqu'il s'agit de montage son d'un film : celui de l'ambiance d'une ville. Cette dernière pourra être entendue de façon à pouvoir déterminer, dans un premier temps, si la ville est conforme à ce que les images visualisées et le décor imposent. Dans un délai très court et en fonction des signes que le son propose, le monteur son aura la capacité d'analyser des impressions comme le niveau de densité de l'activité urbaine (si elle fourmille ou si au contraire elle est calme), l'espace sonore et le rendu de l'espace sonore (le volume du lieu,

¹⁸ Jeanne Delplancq, *la modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma*, ibidem, p 71 (annexe 1)

l'importance de la rue, du boulevard ou de la place), l'époque (les sons des véhicules sont-ils compatibles ou anachroniques ?)...

Il saura ensuite, si nécessaire, discriminer avec précision les éléments sonores qui composent l'ambiance pour en valider la pertinence. Il percevra la densité de la circulation automobile, les manifestations des passants (les voix, les cris, les bruits de pas...), la rapidité du flot des véhicules, le type des véhicules (bus, automobiles, motos, cyclomoteurs...).

Ensuite, il s'intéresse à l'identité du son, y a-t-il des signes, des marqueurs sonores comme les appelle Murray Schafer¹⁹ qui permettent de savoir si cette ville est nord américaine, européenne ou africaine ? Des klaxons fréquents sont-ils présents ? Les feux rouges de ce paysage urbain sont-ils sonores ? Les véhicules font-ils le bruit de grosses cylindrées ? Des musiques hurlantes sortent-elles des véhicules ? Différentes langues sont-elles présentes chez les passants ? Des oiseaux, du vent dans les feuilles, des animaux domestiques apportent-ils des informations complémentaires ? Y a-t-il des travaux ?

Cette complexité est aussi réglée par la mise en valeur de certains éléments au détriment d'autres : les valeurs de plan, la proximité de tel événement sonore, l'éloignement de tel autre et également la localisation des sources (pour des sons en stéréo ou en multicanal)...

De même, le son peut jouer sur la dynamique des éléments sonores. Ménage-t-elle des surprises comme des passages soudains de véhicules de sport, des cris d'enfants, des chants d'oiseaux...

Au-delà, ce son urbain contient-il des signes de vitesse, de puissance, de stridence, d'angoisse, de nervosité et de tumulte ou au contraire par une certaine douceur presque champêtre, du calme, de la quiétude ou de l'allégresse.

Le son peut manifester également ses qualités techniques (qui ne sont d'ailleurs pas toujours si essentielles, ce qui prime reste l'intérêt et la pertinence du son), comme sa capacité à reproduire toutes les fréquences du son et en particulier les basses fréquences, comme sa distorsion ou sa capacité à représenter dans l'espace la répartition des sources sonores.

Toutes ces significations sont plus ou moins présentes dans le son, chacune d'entre elles pouvant être parfaitement explicité ou être totalement indéterminable.

¹⁹ R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, Marseille, Wild Project, 2010

Fusion ou scission : la question des intentions d'écoute

Lorsqu'il s'agit de cerner les qualités intrinsèques d'un son, une question nouvelle émerge. Le son est-il constitué comme une entité ou une globalité ou plutôt comme un ensemble contenant des éléments disparates ? Autrement formulé comme le font les cognitivistes, un son écouté, constitué de sources multiples conduit-il à la fusion ou à la scission de ses éléments ?

Si on aborde cette question dans le champ de la psychoacoustique, il existe, depuis Albert S. Bregman, un sujet d'étude qui s'intéresse aux liens entre les caractéristiques physiques des sons et les sensations qu'elles évoquent : c'est l'ASA, l'analyse des scènes auditives²⁰. Un des objectifs de ce champ de recherche est justement de tenter d'aborder le cas de sources multiples, plutôt que d'être limité à traiter de sources isolées.

En analyse des scènes auditives, on parle de groupement (ou de fusion) et de séparation (ou scission) de traits acoustiques. Il est question de comprendre pourquoi l'oreille humaine est capable de dissocier les sources plutôt que de les percevoir globalement, comme un tout indivisible, comme le fait un microphone qui entend mais ne sait pas écouter. « En cas de fusion, les traits sont attribués à une même source ou *flux sonore*, en cas de scission, ils sont répartis entre plusieurs sources »²¹. Il faut considérer ici que des indices caractérisent le monde sonore et les différentes sources. Mais, les indices dont il est question dans l'ASA sont à chercher, non pas dans les significations du son, mais dans la physique du signal avec des représentations dans le domaine du temps, de la fréquence ou du temps-fréquence qui facilitent cette fusion ou cette scission. On peut citer des critères comme l'harmonicité, la cohérence d'enveloppe, la synchronicité d'attaque, la corrélation binaurale, la modulation cohérente de fréquence...

Si l'on aborde cette question du point de vue de la sémiotique, qui nous concerne bien davantage, la formulation se déplace. Il devient alors question de comprendre

²⁰ A. S. Bregman, *Auditory scene analysis*, Cambridge, MIT Press, 1990

²¹ Alain de Cheveigné, troisième partie, p 173

http://recherche.ircam.fr/equipes/pcm/cheveign/pss/2002_hermes_v1ch5.pdf

comment s'établit le rapport dialectique entre les signes présents dans le son et les intentions d'écoute²², c'est-à-dire comment ils se donnent l'un à l'autre pour que dans certains cas les sources soient perçues séparément (scission) et dans d'autres, qu'elles soient retenues ensemble (fusion) ?

Il n'est pas possible de répondre simplement à cette question, mais elle permet de mettre en évidence que différents sons peuvent s'agréger dans notre perception parce que nous les reconnaissons comme un ensemble cohérent, déjà identifié comme faisant partie d'un même univers : c'est un ensemble musical, c'est une cuisine, c'est une basse cour, c'est la rumeur d'une foule (ce que les américains appellent un walla), ce sont les sons provenant d'une station de métro...

L'habitude²³ conduit à porter une écoute qui organise, structure et façonne l'intégration des parties pour en faire un tout et renvoie à une construction identifiée et stable. C'est la loi de la bonne forme décrite par les tenants de la gestalt theorie.

Si, à l'inverse, l'interprète ne parvient pas à construire une cohérence d'ensemble, ni à réunir les différentes sources sonores parce qu'elles lui semblent disparates, alors il va porter son attention alternativement sur l'une et sur l'autre sans parvenir à leur trouver une identité commune.

²² Nous adoptons à la lettre l'expression de Jean-François Bordron qui écrit « Il semble qu'une dialectique subtile gouverne ce qui est au fond une rencontre entre deux actes, l'un provenant de l'objet sonore, l'autre du sujet, comme s'ils devaient s'ajuster ensemble dans un co-énonciation.

Jean-François Bordron, Quelques réflexions préliminaires en vue d'une sémiotique des sons

Publié en ligne le 30 mars 2010, lien consulté le 1 septembre 2012

<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3378>

²³ Chez Peirce, l'habitude joue un rôle majeur, elle résulte de l'action des signes antérieurs. Elle nous permet d'attribuer telle signification à tel signe dans tel contexte qui nous est familier. Elle nous permet également de procéder à l'intégration d'un ensemble de sons qui constituent une entité déjà identifiée, un tout cohérent.

Nicole Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif, Introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*, Liège, Mardaga, 1990

Dans la perspective de Pierre Schaeffer, adoptée et enrichie par Michel Chion (pour la placer dans un cadre qui dépasse les seuls objets musicaux), cette distinction dans les intentions d'écoute renvoie à l'idée que différentes écoutes sont sollicitées et mobilisées²⁴.

Des intentions d'écoute multiples

Dans le cas du monteur son, l'écoute portée sur les sons est également multiple. Voici quelques situations rencontrées qui permettent de mieux cerner les différents « regards » portés sur les sons et approchent ainsi le processus sémiotique.

Lorsque le monteur écoute des sons en cherchant « exclusivement » à les faire correspondre à un décor (une scène à la plage, dans la rue, dans le métro...), il va chercher à déterminer en quoi il existe une correspondance entre l'environnement visualisé et les sons qu'il écoute. Chaque décor détermine alors une sorte de « cadrage sémantique » auquel peut ou non correspondre une liste possible de sons. L'écoute consiste alors à balayer le son pour trouver les rapprochements, les cohérences, les incohérences, les décalages qu'il entretient avec l'image. C'est un travail de mise en relation qui doit également prendre en compte les possibilités offertes par le hors champ. Mais, c'est également un travail qui consiste à identifier le son, à le catégoriser pour savoir si une identité s'en dégage et permet de qualifier le lieu visualisé. Cette écoute favorise la fusion des éléments sonores.

Mais, le monteur son travaille aussi pour un récit et se demande comment le son peut raconter une histoire ?²⁵ Il interroge alors les sons qu'il écoute et ausculte la matière de l'expression sonore pour savoir si cette dernière est narrative.

Mais, cette « narrativité » s'exprime elle-même de façon multiple et oriente de ce fait de façon totalement différente les intentions d'écoute portées sur le son.

- Le monteur recherche-t-il à savoir si le son permet d'aider à comprendre les événements relatés ? Le son contient-il des informations qui donnent des indications sur des faits qui surviennent dans une perspective narrativisante²⁶ ?

²⁴ Michel Chion, *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet Chastel, 1983, pp 25-28

²⁵ Selim Azzazi, *Dans la tête d'un monteur son*, Ibidem

²⁶ Nous nous référons ici au terme narrativisation utilisé par Roger Odin pour exprimer un

- Il s'interroge sur le potentiel suggestif du son, ce dernier va t-il inquiéter ou déstabiliser, va t-il surprendre, va t-il dynamiser, va t-il amuser ?

- Il peut se demander si le son, dans sa relation (ou sa non relation) à l'image et au récit, peut amener le spectateur à s'interroger sur les événements narratifs à venir et ainsi l'inciter à se projeter dans le récit, se mobiliser pour inventer des hypothèses, l'amener à questionner la matière de l'expression filmique pour élaborer ses propres inférences...

Ce sont là des lectures qui tentent d'extraire les valeurs narratives du son, qu'elles soient explicites ou suggérées, qu'elles soient informatives ou qu'elles cherchent à favoriser les émotions chez le spectateur.

Une autre approche consiste à savoir si le son contient des composantes rythmiques, spectrales ou harmoniques qui lui confèrent une expressivité musicale. Il s'agit alors de déplacer son écoute vers certaines caractéristiques formelles, présentes dans le son. La matière de l'expression est écoutée pour elle-même pour en déterminer le potentiel d'expression musicale.

A chacune de ces intentions correspond une écoute spécifique qui interroge le son par un biais particulier. Chacune de ses intentions conduit à mobiliser un interprétant singulier et chaque « regard de l'oreille » conduit à décortiquer le son et – c'est essentiel – à en extraire des signes différents²⁷.

Comment le sens vient à l'esprit ? Pour une approche située et incarnée, prise dans le cours d'action.

Au cours de son travail de création sonore, nous avons vu que le monteur son élabore la liste des sons qu'il souhaite trouver. Il fait un inventaire de ces sons et les décrit

événement non inséré dans un récit mais qui traduit simplement une action. Narrativisation et narration sont les processus par lesquels une production discursive peut se transformer en récit.

Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000

²⁷ Nous ne faisons ici que reprendre la logique du processus interprétatif présent dans la triade peircienne.

Nicole Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif, Introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*, Ibidem

avec des mots (des mots qui diffèrent d'ailleurs d'un monteur à l'autre) ou des phrases qui explicitent des situations.

La mise en mots, des mots qui vont souvent servir à faire une recherche dans des bases de données ou dans des dossiers classés dans un disque dur, est essentielle car elle va guider le travail dans toute cette phase amont. Elle précise la demande du monteur et définit son projet.

Le monteur a donc un plan d'action qui consiste à trouver la matière sonore de toutes les séquences dont il a imaginé la mise en son²⁸.

Mais à partir de ce moment-là survient une action située, c'est la recherche effective et l'écoute des sons en vue de leur sélection. D'un point de vue phénoménologique, la situation change radicalement. Le monteur son se retrouve alors enveloppé et emporté par la proposition que lui fait la matière sonore. Les réflexions préalables ont permis d'orienter les recherches et de resserrer le champ des possibles, mais ici, le moment présent se met à prendre le dessus et les propositions de significations, présentes dans le son, se mettent à orienter les intentionnalités et les écoutes mobilisées par le monteur. Dans le cours d'action, le modèle qui avait été préparé antérieurement subsiste, mais se retrouve influencé, parfois même concurrencé, par les effets temps réel de l'immersion dans le son. Le son ne pouvait pas se donner par procuration, avant que le monteur son ne l'entende et ne s'abandonne à lui ! Plus encore, le son ne peut réellement s'anticiper, même de quelques secondes, et ne se dévoile que dans le temps réel de l'action. Le monteur son n'entend pas nécessairement ce qu'il s'attendait à entendre. De plus le critère de l'interaction image-son devient prégnant et le son se met à se révéler réellement seulement lorsqu'il se retrouve testé dans son rapport à l'image.

Il est des sons qui sont sélectionnés parce que, dans le cours d'action, ils se sont révélés, ont fait des propositions nouvelles ou ont sollicité des écoutes inattendues. Certains sons sont conservés alors que quelques secondes seulement semblent utilisables ; des secondes furtives qui ne sont en rien représentatives des mots clés

²⁸ Depuis quelques années est apparu le terme de sonification. Nous ne l'utilisons pas ici car il concerne davantage le travail d'explicitation de données scientifiques ou industrielles par l'usage du sonore.

initiaux. Le cours d'action, ce sont les « surprises » réservées par le son et les réactions que cela suscite. Une intentionnalité réactionnelle se forge au contact de son écoute, vient s'immiscer et modifier l'interprétant du monteur son.

Lorsque le son se diffuse – c'est le moment que le monteur attend pour avancer dans sa quête – il délivre enfin sa structure et ses significations, il imprime son espace temps, il soumet le monteur au dictat de son flux temps réel, il focalise l'attention, il impose ses variations incessantes, ses surprises ou au contraire sa structure prévisible, voire lassante, il diffuse sa musique, il se donne comme un objet catégorisable ou inclassable... Il se révèle et offre maintenant tout ce qui ne pouvait pas être imaginé avant et qui conduit l'esprit – s'il y est sensible et réceptif – à se poser dessus dans l'instant présent.

Le monteur son passe d'une écoute à une autre, mais ces changements d'intentions ne sont donc pas seulement soutenus par sa propre capacité à se focaliser par anticipation sur certains traits du son, il ne suit plus tout à fait un plan prédéterminé car il est aussi à l'écoute de tout ce qui peut se produire.

C'est en écoutant le son que ces intentions continuent de se forger, qu'il extrait les signes présents dans le son. C'est en suivant les propositions faites par le son, les affordances²⁹, et en se retrouvant immergé en lui qu'il progresse. Chaque nouvel instant sonore peut l'attirer vers lui.

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

Comme l'écrit Louis Quéré, « La structure, que présente une situation à un moment donné, se découvre en fonction des préoccupations du moment : la situation apparaît alors sous un certain éclairage, qui porte à sélectionner les éléments pertinents de l'environnement pour la traiter »³⁰

Dans le cours d'action, la dialectique de la relation entre le son et l'interprète se met en œuvre non plus seulement par le biais de l'intention initiale, mais également via

²⁹ Au sens proposé par James J. Gibson où c'est le son lui-même qui propose son propre usage.

³⁰ Louis Quéré, *La situation toujours négligée ?*, Paris, Réseaux, 85, CNET, p 165

une intention réactionnelle par un engagement du monteur dans la situation dans laquelle il se trouve, où le son lui-même prend une place déterminante.

Nous retrouvons ici la pensée de Heidegger pour qui l'expérience de l'action génère en plus une relation qui va du monde à l'esprit. Ainsi la situation participe à faire sortir l'action de l'acteur. Et, si un engagement dans le monde n'implique pas que l'expérience de l'action soit séparée de l'action elle-même, de même la perception n'implique pas que l'expérience subjective soit séparée de l'objet de l'action.

Hubert L. Dreyfus cite dans son article un passage de *Human encounters in the social world* de Aron Gurwitsch où ce dernier expose son interprétation de *Etre et temps* (Aron Gurwitsch fut étudiant de Husserl tout en étant un lecteur attentif de Heidegger). « Ce qui s'impose à nous dans l'action n'est pas déterminé par nous comme si nous étions un individu qui se tiendrait à l'extérieur de la situation et qui y jetterait un regard. Ce qui se produit et s'impose à nous est plutôt prescrit par la situation et sa structure propre, et plus nous lui faisons justice plus nous nous laissons guider par elle, c'est-à-dire moins nous nous retenons de nous immerger en elle et de nous subordonner à elle. Nous nous trouvons dans une situation et nous sommes mêlés à elle, environnés par elle et comme absorbés par elle. »³¹

Soumis à la diffusion du son, le monteur opère une interprétation moment après moment et selon les continuités sonores, les fusions, les scissions, les ruptures qu'il perçoit, il déduit de cette écoute la pertinence et/ou l'exploitabilité du son, dans son rapport à l'image.

Il est à noter que cette démarche le conduit à opérer une sélection dans les signes présents dans le son, mais également une sélection dans les différentes sources sonores elles-mêmes car il n'est pas aisé, ni même réellement possible d'embrasser toutes les sources simultanément si plusieurs d'entre elles se chevauchent et arrivent d'un seul coup. Il y a donc ce que Claude Bailblé explicite pour le spectateur de cinéma, mais dont nous notons qu'il est également présent pour le professionnel du son : le phénomène du son inécouté. En effet, les différentes écoutes mobilisées

³¹ Aron Gurwitsch, *Human encounters in the social world*, Duquesne University Press, 1979

conduisent à favoriser certains éléments sonores présents dans une ambiance, mais également à en délaissier d'autres qui ne sont pas entendus³².

La construction de sens, comme les processus interprétatifs et cognitifs qui leurs sont associés, ne peuvent ici être analysés – si on veut les appréhender dans leur progression par leur changement d'état – s'ils ne sont pas insérés dans la situation particulière avec sa configuration particulière. Comme le dit Francisco Varela, « Une des conséquences cruciales de cette approche c'est l'obtention de propriétés émergentes, c'est-à-dire des états globaux de l'ensemble des variables et cela parce qu'il y a une interdépendance intrinsèque. L'organisme n'a pas de représentation d'un monde préalable, son monde émerge avec ses actions, c'est un monde "énacté". »³³

Conclusion

Nous avons abordé l'acte sémiotique dans un cadre pragmatique et même situé qui prend en compte le rapport entre les sons écoutés, celui qui les écoute et ce dans une situation donnée. Cette dernière spécificité permet, sans les dissocier, d'aborder ce qui est présent dans le son d'une part et d'autre part d'appréhender l'acte d'écoute du monteur son qui vient par ses attentes, ses intentions et ses affects discriminer et sélectionner les différents signes qui sont déposés dans cette matière sonore. Cette démarche s'intéresse à décortiquer finement l'étroite relation qui existe entre, les signes sonores présents dans le son et un interprétant, ancré dans un contexte spécifique, celui de la constitution de la sonothèque des sons d'un film.

³² Dans les observations et les entretiens que nous avons réalisés avec des monteurs son, cette situation du son inécouté est clairement présente. Il arrive fréquemment qu'un élément sonore issu d'un son complexe soit particulièrement perçu par le réalisateur comme un élément inadéquat alors que l'expert monteur son, centré sur une logique d'écoute différente, ne l'avait pas réellement entendu.

³³ Francisco Varela, Le cerveau n'est pas un ordinateur, *La recherche*, n°308, 1998

Francisco Varela, *Invitation aux sciences Cognitives*, Paris, Seuil, 1997

Mais le passage à ces différents niveaux d'écoutes devient un mouvement complexe, pris dans le cours d'action, souvent imprévisible et « énéacté », c'est-à-dire que l'interprétation émerge au gré du couplage qui évolue en permanence entre le son qui défile et le monteur son qui l'écoute, l'ausculte, le dissèque en étant impliqué dans une situation (celle de la diffusion du film, des intentions du réalisateur...) qui imprime son cadre.

Il existe une interaction forte entre la mise en signification des sons et les logiques d'action des monteurs son. Le sens du son ne peut être décorrélé de la situation dans laquelle il est appréhendé. L'écoute attentive et sélective du son peut conduire à n'écouter que certaines caractéristiques de ce dernier et faire abstraction totalement des autres ou à ne percevoir que certaines sources dans un son complexe (lui-même constitué de plusieurs sources), en oubliant les autres. Ainsi, la recherche d'une correspondance avec ce qui est visible dans le cadre de l'image (ou d'une cohérence avec le hors champ), la recherche d'une expressivité du son qui soit en adéquation avec le récit, la recherche d'une coïncidence du rythme du son et des images (du rythme du montage ou du rythme du mouvement dans l'image), la recherche d'une musicalité propre au son sont autant d'attitudes d'écoute distinctes qui conduisent à ausculter le son de manières différentes.

Les potentialités du son et les actions que le monteur son veut entreprendre sur cette matière sonore l'amène à mobiliser un certain nombre d'écoutes possibles qui font percevoir le matériau sous un angle bien déterminé. Les sons ne sont pas écoutés et catégorisés indépendamment de l'action car les sons sont intimement associés aux actions. Il existe, comme le décrit Theureau³⁴ des « schèmes typiques d'attention, de perception, d'action, de communication, d'interprétation et d'émotion », qui ne sont pas considérés de façon séparée de l'activité, mais dans une conception holistique de celle-ci, constituant un tout dynamique. Le son ne peut être décrit indépendamment de l'action et l'approche seulement sémantique du son n'est plus suffisante et doit être élargie à une sémiotique située qui prenne en compte des types d'actions identifiées par les monteurs son.

³⁴ Jacques Theureau, *Anthropologie cognitive et analyse des compétences*, in *L'analyse de la singularité de l'action*, Paris, PUF, 2000, pp. 171-211, p 173

Mais une difficulté quasi insoluble nous guette. En effet, le travail effectif de l'indexation des sons, en vue de la création d'une sonothèque – qui reste notre objectif concret – se pratique à un moment où le son est écouté indépendamment du film dans lequel il sera utilisé. Les processus cognitifs et sémiotiques à l'œuvre au moment de l'indexation d'un son sont bien différents des processus qui conduisent à rechercher ce même son pour une séquence d'un film donné. Le travail d'indexation s'appuie sur la matière sonore et se concentre principalement sur les diverses potentialités du son alors que la démarche de recherche d'un son est interdépendante du film, de son décor, de son récit, de ses partis pris.

Comment donc qualifier et indexer un son en lui donnant un maximum de chance d'être identifié et utilisé pour servir des univers filmiques encore inconnus ?

Dans une perspective sémiotique, théorique et la plus exhaustive possible, il serait envisageable que les sons puissent être identifiés et qualifiés en essayant de les aborder par TOUTES les écoutes possibles.

Mais, dans une perspective pragmatique, concrète et surtout opérationnelle dans un cadre professionnel, il n'est pas pertinent de vouloir nommer les sons d'une manière la plus exhaustive possible, en utilisant les lexiques spécifiques de l'ensemble des écoutes. En effet chaque écoute mobilise son propre lexique pour qualifier le son. L'écoute causale utilise les noms des objets qui produisent les sons, l'écoute réduite s'appuie sur une description morphologique des sons et sur ses caractéristiques intrinsèques, une écoute que l'on peut qualifier d'émotionnelle renvoie aux sensations et aux affects que le son procure, l'écoute musicale renvoie à un lexique adapté, l'écoute du son en tant que symbole d'un objet ou d'une situation qu'il représente nécessite également des mots spécifiques. Cela conduirait assez régulièrement, pour chaque son, à une liste totalement infinie de plus d'une centaine de mots. Il deviendrait difficile, mais aussi totalement inutile d'être systématiquement exhaustif car chaque son nécessiterait alors une liste interminable et impossible à circonscrire !

Alors, quelle serait une description valide des sons pour le monteur ? Comment, dans ce cas précis déterminer la façon de qualifier les sons par des mots ?

Nous ne souhaitons pas finir cet article sans finir par une proposition prospective pour une approche concrète de l'indexation.

Une approche possible consiste à placer le son dans de supposés contextes habituels d'usages cinématographiques et à essayer de cerner les perspectives dans lesquels il pourra être utilisé. Cette démarche est aussi à croiser avec le potentiel intrinsèque du son car ce dernier, malgré sa polysémie, oriente largement l'écoute portée sur lui. Ainsi, dans une logique très inspirée de Gibson³⁵, les sons vont bien souvent suggérer leurs propres usages et finalement vont proposer des affordances. Il devient alors pertinent de penser comme Francisco Varela que l'on ne peut pas caractériser le monde par ces attributs, mais seulement par des potentialités. Il ne devient alors plus utile de faire une analyse exhaustive de la sémiotique du son, mais de façon concrète de se limiter aux principaux usages qui seront rencontrés. C'est en cela que l'on peut parler d'une sémiotique pragmatique et située.

³⁵ James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale, New Jersey, 1979

Bibliographie et revues en ligne

- Jeanne Delplancq, *la modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma*, Mémoire dirigé par Frédéric Chagnenet et Jean-Pierre Halbwachs, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2009
- Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990
- Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003
- Stephen Mac Adams, Emmanuel Bigand, *Penser les sons*, Paris, PUF, 1994
- Rémi Adjiman, *Autour de la notion de congruence*, *Le Son au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2008
- R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, Marseille, Wild Project, 2010
- A. S. Bregman, *Auditory scene analysis*, Cambridge, MIT Press, 1990
- Jean-François Bordron, Quelques réflexions préliminaires en vue d'une sémiotique des sons, Nouveaux Actes sémiotiques, numéro 113, Limoges, 2010

<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2832>

Lien consulté le 14 décembre 2013

- Michel Chion, *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet Chastel, 1983
- Nicole Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif, Introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*, Liège, Mardaga, 1990
- Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000
- Louis Quéré, *La situation toujours négligée ?* Paris, Réseaux, 85, CNET, p 165
- Aron Gurwitsch, *Human encounters in the social world*, Duquesne University Press, 1979
- Jacques Theureau, *Anthropologie cognitive et analyse des compétences*, in *L'analyse de la singularité de l'action*, Paris, PUF, 2000, pp. 171-211, p 173
- James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale, New Jersey, 1979
- Francisco Varela, *Le cerveau n'est pas un ordinateur*, La recherche, n°308, 1998
- Francisco Varela, *Invitation aux sciences Cognitives*, Paris, Seuil, 1997

Interviews, interviews filmées et forums de discussions

- Jean-Pierre Halbwachs, *Dans la tête d'un monteur son*, film de 26', réalisé par Laure Prignet et Marina Fernandez, supervisé par Rémi Adjiman, 2010

<https://vimeo.com/55844639>

<http://www.imdb.com/name/nm0354765/>

- Gérard Hardy, Entretien réalisé par Thomas Didier, le 29 juin 2009

<http://www.imdb.com/name/nm0362647/>

- William Flageollet, sur le forum de discussion du site Sound Designers

<http://www.imdb.com/name/nm0280833/>

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

- Selim Azzazi, Jeanne Delpancq, Compte-rendu de l'entretien du 26 mars 2009.

- Alain de Cheveigné, Analyse des scènes auditives, p 173

http://recherche.ircam.fr/equipes/pcm/cheveign/pss/2002_hermes_v1ch5.pdf