

L'influence du cadre institutionnel et des stéréotypes sonores sur le montage son d'un film de fiction

*The Influence of Institutional Context and of Sound Stereotypes on the Sound
Editing of Fiction Films*

Jean-Michel Denizart



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/8252>

DOI : 10.4000/edc.8252

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 173-188

ISBN : 978-2-917562-20-8

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Jean-Michel Denizart, « L'influence du cadre institutionnel et des stéréotypes sonores sur le montage son d'un film de fiction », *Études de communication* [En ligne], 51 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 11 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edc/8252> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.8252>

L'influence du cadre institutionnel
et des stéréotypes sonores
sur le montage son d'un film de fiction

*The Influence of Institutional Context
and of Sound Stereotypes on the Sound
Editing of Fiction Films*

Jean-Michel Denizart

Laboratoire Perception, Représentations, Image, Son, Musique (PRISM)
FRE n°2006 - Aix-Marseille Université/CNRS
Jeanmichel.denizart@hotmail.fr

Résumé / Abstract

Au cours d'une projection d'un film de fiction, qui n'a jamais eu l'occasion d'entendre les aboiements d'un chien ayant élu domicile dans le lointain, les gazouillements d'une colonie d'hirondelles rappelant la douceur du printemps, le hululement soudain d'une chouette ou encore le pot de détente pétaradant d'une mobylette ? Autant de configurations sonores rémanentes que la plupart des monteurs son décrivent essentiellement à travers la notion de « stéréotypes » ou « clichés sonores ». Qu'est-ce qu'un stéréotype sonore ? De quelle manière influence-t-il le montage son d'un film de fiction ? Sommes-nous condamnés à écouter toujours les mêmes bandes-son ? Autant de questions auxquelles cette contribution se propose d'essayer de répondre.

Mots-clés : stéréotype, cliché, institution, montage son, cinéma, fiction.

During the screening of a fiction film, who has not had occasion to hear the distant barking of a dog, the chirping of a flock of swallows evoking the beauty of springtime, the sudden hoot of an owl or the put-put-put noises of a mopeds' exhaust pipe? Most sound editors describe these recurring configurations as "stereotypes" or "sound clichés". What is a sound stereotype? How does it influence the sound editing of a fiction film? Are we forever doomed to listen to the same soundtracks? These are the questions we seek to address in this article.

Keywords: stereotype, cliché, institution, sound editing, cinema, fiction.

D'un point de vue communicationnel, concourir à la création de la bande-son d'un film de fiction, c'est-à-dire faire figurer différents signes sonores sur un support audiovisuel destiné à être interprété par un spectateur, peut être appréhendé comme un processus participant d'une opération plus large de production filmique, s'inscrivant elle-même dans une situation globale de communication médiatisée¹. Cependant, comme le soulignaient déjà Claude et Robert Marty en 1992 dans « 99 réponses sur la sémiotique », les problématiques de la production des signes sont très peu étudiées. Constat qui, dans le champ particulier des études cinématographiques et audiovisuelles, reste encore d'actualité, dans la mesure où il a été plus souvent question de se placer du côté du spectateur ou des publics² que de mettre en lumière les problématiques sémiotiques traversant les instances énonciatrices.

C'est pourquoi nos travaux proposent de déplacer ce cadre de recherche prédominant vers celui de la production cinématographique – fleuron de notre industrie culturelle – et, plus spécifiquement encore, vers l'une de ses étapes constitutives les plus méconnues : le montage son. Activité dont la finalité est de « contribuer au récit filmique et à l'émotion des spectateurs »³, par l'intermédiaire d'un travail de recherche, d'écoute et de suggestion d'éléments sonores que l'on peut décrire succinctement comme « l'habillage sonore » du film.

Au cours d'une enquête menée entre 2012 et 2016 par notre laboratoire de recherche, notre co-directeur de thèse et nous-même, nous sommes entretenus avec une douzaine de monteurs son afin d'essayer de mettre en relief les éléments contextuels pertinents qui participent de la définition de la situation de montage son pour le monteur, modifient ses perceptions et influencent ses décisions. Parmi ces éléments, nous nous sommes notamment intéressés à l'action qu'exercent sur les choix du monteur son certaines des normes professionnelles relatives à la forme organisationnelle cinématographique dans laquelle celui-ci s'inscrit. En effet, de la même manière qu'entreprendre la peinture d'un retable au milieu du XV^e siècle s'accompagnait d'exigences contractuelles précises⁴, concourir à la création d'une bande-son au XXI^e siècle implique un certain nombre de contraintes qui définissent un cadre dont l'institution cinématographique délimite les frontières et à l'intérieur duquel le monteur son peut corrélativement exercer sa créativité.

Parmi les contraintes institutionnelles qui semblent particulièrement influencer la démarche du monteur son, nous avons exposé lors d'une pré-

1 C'est-à-dire où émetteur (l'équipe de réalisation) et récepteur (le public) sont positionnés dans un espace-temps différent.

2 On pensera aux travaux de Staiger (1992), Allard (2000), Esquenazi et Odin (2000), Ethis (2006), Gelly et al. (2012), etc.

3 <http://www.afsi.eu/node/6035>

4 Notamment en termes de technique, de forme, de contenu, de temps, de collaborateurs, de signature, etc. (Baxandall, 1991, repris par Esquenazi, 2007).

cédente contribution l'existence de procédures que nous pourrions décrire, en référence à la théorie socio-sémiotique de Jean-Pierre Esquenazi, comme participant de l'élaboration d'un « modèle de l'activité artistique ». Autrement dit, il est des habitudes qui concourent à une certaine « organisation du travail » tout en caractérisant en partie la compétence professionnelle des acteurs de la production (Esquenazi, 2007, 62) – soit leur capacité « à utiliser leur jugement, de même que les connaissances, les habiletés et les attitudes associées à leur profession pour résoudre des problèmes complexes » (Brailovsky et al., 1998, 171). On pensera entre autres aux facteurs (pratiques, outils, espace de diffusion, etc.) qui conduisent les monteurs à discriminer chaque élément constitutif d'un phénomène sonore qu'ils souhaiteraient reconstituer en autant de pistes séparées de leur logiciel de montage ; ceci afin de laisser la possibilité d'intervenir de manière individuelle sur chaque « couche de son », de les disposer différemment dans l'espace multicanal ou finalement de ne pas en retenir certaines pendant l'étape finale de mixage.

Néanmoins, si tout projet de création d'une œuvre culturelle ou artistique, tel que la réalisation d'un film de fiction, va de pair avec un « modèle de l'activité », selon l'auteur de « La sociologie des œuvres », ce dernier est lui-même associé à un « modèle de l'œuvre à accomplir » pour lequel il se met au service. Ainsi, tout « modèle de l'œuvre » se compose d'un agencement de règles concernant l'univers caractéristique que le projet artistique ou culturel doit décrire, le registre distinctif qu'il doit employer et enfin le point de vue qu'il doit manifester (Esquenazi, 2007, 59). Au cinéma, de telles contraintes en lien avec le modèle de l'œuvre à exécuter opèrent également : d'une part, lorsque techniciens et metteur en scène tentent d'accorder leur vision respective du film en faisant explicitement référence à une ou plusieurs réalisation(s) préexistante(s) constituant alors une base de travail commune ; ou, d'autre part, dès qu'un des acteurs de la chaîne de fabrication s'en remet à sa propre compréhension des conventions esthétiques, thématiques, narratives ou idéologiques sur lesquelles repose – et par lesquelles est reconnu (Moine, 2015, 83) l'ensemble des productions audiovisuelles qu'il est en mesure de comparer (en vertu de leurs similarités) au film dont il concourt à la création.

Parmi les modèles filmiques usuels susceptibles de guider ou d'accompagner le processus de réalisation d'une fiction dans son ensemble et donc sa mise en son, nous avons par conséquent tout d'abord tenté d'interroger les professionnels rencontrés quant à l'influence que pouvait éventuellement exercer l'appartenance des films sur lesquels ils travaillent à tel ou tel genre cinématographique. En effet, les genres représentent autant de « modèles fictionnels » particuliers dont on affirme souvent qu'ils sont au cinéma un outil efficace, tant du point de vue économique que social, culturel ou communicationnel qui nous intéresse plus spécifiquement (Moine, 2015, 62). Or, il semblerait qu'il y ait aujourd'hui finalement peu de genres (notamment parmi ceux les plus produits en France), dont au moins quelques règles constitutives relèveraient d'aspects strictement sonores en lien avec le montage son et qui auraient par

conséquent un impact quant à leur manière de percevoir, choisir et agencer des sons. Autrement dit, il semble qu'à l'exception de quelques catégories filmiques (comme les films d'époque, la science-fiction ou le cinéma d'épouvante⁵), il n'existe que peu de sonorités permettant réciproquement de décliner un univers acoustique et d'adopter un registre audio tous deux caractéristiques d'un genre cinématographique particulier, c'est-à-dire qui concourraient à le distinguer. Ce phénomène a d'ailleurs probablement été amplifié par le fait que les frontières esquissées aujourd'hui par les genres tendent inexorablement à se chevaucher. C'est ce que Raphaëlle Moine nomme « l'inflation postmoderne du mélange des genres » (Moine, 2015, 113).

Si les modèles génériques (dans le sens de « relatifs aux genres ») semblent donc peu influencer le monteur, il existe néanmoins certains ensembles plus ou moins fixes de sonorités que l'on retrouve de manière récurrente dans diverses productions fictionnelles et dont la systématisation trahit l'existence de ce que l'on pourrait appeler : un « modèle général de la fiction » ou « modèle sonore fictionnel ». En effet, au cours d'une projection d'un film de fiction, qui n'a jamais eu l'occasion d'entendre les aboiements d'un chien ayant élu domicile dans le lointain, les gazouillements d'une colonie d'hirondelles rappelant la douceur du printemps, le hululement soudain d'une chouette ou encore le pot de détente pétaradant d'une mobylette empruntant une ruelle étroite et réverbérante ? Autant de configurations sonores rémanentes inspirées de scènes de la vie de tous les jours qui, à une époque, caractérisaient d'ailleurs presque à elles seules l'activité de montage son :

Fut un temps où le montage son, lorsqu'on travaillait encore en 35mm, se résumait à « chien/mobylette ». C'était quelque chose de récurrent ! Il y avait aussi une hulotte, que tout le monde entendait, qui était la propriété d'une personne dont je tairai le nom, qui n'exerce plus depuis longtemps et qui, dans chaque film, remettait les mêmes chiens, les mêmes mobylettes et la même hulotte. Ça commençait à faire rire⁶ !

Si, fort heureusement, la gamme de sonorités employées par les monteurs son s'est depuis largement étoffée, on se doit malgré tout de constater la persistance de certaines représentations sonores que la plupart des professionnels que nous avons questionnés décrivent essentiellement à travers la notion de « stéréotypes » ou « clichés sonores ». Qu'est-ce qu'un stéréotype sonore ? De quelle manière influence-t-il le montage son d'un film de fiction ? Sommes-nous condamnés à écouter toujours les mêmes bandes-son ? Autant de questions auxquelles nous nous proposons ici d'essayer de répondre. Pour ce faire, nous reviendrons sur l'origine des termes « stéréotype » et « cliché » avant de nous

5 Lequel utilise de manière récurrente des ambiances continues – ou « nappes » – basses fréquences d'influence lynchienne.

6 Extrait de l'entretien réalisé avec le monteur son Jean Goudier le 08.07.15 à Paris.

appuyer sur la représentation sonore des environnements urbains au cinéma depuis le cinéma d'entre-deux-guerres et l'émergence des « banlieue-films » dans les années 90 jusqu'à des productions plus récentes, comme le film *Dheepan* (2015) de Jacques Audiard et sur lequel a pu travailler l'un des monteurs son que nous avons rencontré. Enfin nous verrons notamment grâce à deux exemples filmiques sortis après 2013 et issus du genre de la science-fiction, comment l'apparente rigidité du cadre institutionnel cinématographique ainsi que des règles sur lesquelles reposent certains stéréotypes ou modèles sonores peut néanmoins céder la place à quelques « variations ».

1. De l'origine des termes « stéréotype » et « cliché »

Comme le rappellent Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, la notion de « stéréotype » partage avec celle du « cliché » son origine typographique :

Larousse (1875) définit le substantif par la référence à l'adjectif : « Imprimé avec des planches dont les caractères ne sont pas mobiles, et que l'on conserve pour de nouveaux tirages » [...]. La « stéréotypie » désigne, de même, l'art de stéréotyper ou l'atelier où l'on stéréotype, mais il est employé aussi de façon métaphorique par F. Davin dans l'Introduction aux études de mœurs du XIX^e siècle chez Balzac (1835), à propos des écrivains qui « en haine des formules, des généralités et de la froide stéréotypie de l'ancienne école [...] ne s'attachaient qu'à certains détails d'individualité, à des spécialités de forme, à des originalités d'épiderme » (2011, 28).

[Ainsi, les usages du cliché et du stéréotype glissent progressivement] du littéral au figuré, et de l'acception neutre au sens péjoratif. De la *standardisation industrielle pure*, ils en viennent à désigner la *mécanisation de la production culturelle* (Amossy, 1989, 34, nous soulignons).

En 1922, dans son ouvrage *Public Opinion*, le journaliste américain Walter Lippmann emprunte le terme stéréotype au langage courant afin de désigner « les images dans notre tête [*pictures in our heads*] qui médiatisent notre rapport au réel, [c'est-à-dire] les représentations toutes faites, les schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante » et parvient à la généraliser, la comprendre puis à agir sur elle (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2011, 29). Dans cette perspective, le stéréotype est envisagé, dans un sens plus neutre, comme l'un des premiers fondements de la compréhension de notre environnement. Il représente le fruit d'une forme particulière de catégorisation qui, comme tout processus de regroupement cognitif des données perceptives, permet une économie et un gain d'efficacité, ce qui se vérifie d'autant plus lorsque les catégories ainsi construites sont partagées au sein de la communauté où elles ont été élaborées :

...toute catégorisation est le résultat d'un équilibre entre exigence d'un coût minimal dans la manipulation et celle d'une rentabilité cognitive maximale : il s'agit de couvrir le plus grand nombre possible de besoins (besoins qui vont décider de la saillance de tel ou tel trait), et cela, grâce au plus petit nombre de catégories. Il s'agit pour les besoins de l'action, de maximiser les faisceaux de qualités des entités (Klinkenberg et Édeline, 2015, 207).

Suite aux réflexions de Lippmann, de nombreux travaux relevant principalement de la psychologie sociale (qui se rapprochera vers la fin des années 1970 des sciences cognitives) s'emploieront à l'analyse des formes stéréotypées (au nombre desquelles appartient toute production culturelle/artistique standardisée destinée à la consommation de masse) selon deux tendances diamétralement opposées. La première consiste à rejoindre – en dépit des propositions formulées dans *Public Opinion* – l'acception commune et dépréciative du terme « stéréotype » afin de « démythifier » (Moine, 2015, 70) les représentations collectives qui, en simplifiant le réel, favorisent l'émergence de préjugés. La seconde tente quant à elle de dépasser – sans jamais être parvenu à s'y substituer – la question de la péjoration afin de poser celle des *médiations sociales* et de la *communication* (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2011, 29-31). À l'intérieur de ce deuxième mouvement, certaines études interrogeront d'ailleurs la capacité du stéréotype à rendre une œuvre « intelligible ». On pensera en particulier, comme Raphaëlle Moine, à l'analyse que propose Umberto Eco de la série *James Bond* et plus spécifiquement du système d'oppositions élémentaires ainsi que des « clichés » issus de l'opinion publique de l'époque auxquels Ian Fleming a recours afin de « donner un visage aux forces premières et universelles » (1993, 190) qu'incarment les couples qu'il met en scène (Bond – « M », Bond-Méchant, Méchant-Femme, Femme – Bond, Monde Libre – Union Soviétique, Grande Bretagne – Pays non anglo-saxons, etc.)⁷.

7 Dans la série littéraire *James Bond*, « le Méchant naît dans une zone ethnique allant de l'Europe centrale aux pays slaves en passant par le bassin méditerranéen ; en règle générale, il est de sang mêlé et ses origines sont complexes et obscures. Il est asexué ou homosexuel, ou pour le moins sexuellement déviant. Doué de qualités exceptionnelles d'invention et d'organisation, il entreprend à son propre compte une activité considérable lui permettant d'amasser une immense fortune, grâce à laquelle il travaille en faveur de la Russie » (Eco, 1993, 173). C'est aussi pour cela que les romans de Fleming ont parfois été interprétés comme maccarthystes, fascistes, violents ou racistes alors que l'analyse d'Umberto Eco voit davantage dans la caractérisation des personnages de James Bond une « exigence rhétorique » plutôt que la manifestation d'un positionnement idéologique.

Ainsi, conformément à l'*ambivalence constitutive* que revêt la notion de stéréotype dans la pensée contemporaine (Amossy, 1989), bien que les sonorités qu'en viennent à utiliser de manière répétée les monteurs son soient parfois présentées péjorativement par ceux que nous avons interrogés, dans le même temps, ces derniers reconnaissent volontiers qu'il n'est pas nécessairement aisé de s'en défaire. En effet, certains clichés ont su démontrer leur efficacité lorsqu'il s'agit de guider ou d'« immerger » le spectateur :

Tout ce qui est transport, gares, aéroports, tu as toujours l'annonce [...]. Il y a des choses comme ça qui sont très conventionnelles [...]. Je suis le premier à vouloir changer tout ça. Il y a depuis longtemps des sons qui sont restés des stéréotypes d'ambiances. Mais tu ne peux pas faire autrement *parce que ça fonctionne* [...] ! Alors, c'est peut-être conventionnel, mais quand tu arrives dans un hall, etc., tout le monde s'y retrouve et se dit « je suis dans un aéroport »⁸ !

De la même façon que les caractéristiques physiologiques, raciales et biographiques des personnages de Fleming s'appuient sur un certain nombre d'idées reçues ou « vérités accréditées » (Amossy, 1989, 42), tout en participant à la construction d'un système actanciel fixe dont la stéréotypie permet le bon fonctionnement de la série littéraire, il existe dans le cinéma des univers rémanents que les monteurs son ont donc pris pour habitude d'habiller d'une façon particulière. Pour ce faire, ces derniers puisent directement à l'intérieur de représentations préexistantes relativement figées – que le septième art lui-même tout comme la culture de masse ont contribué à répandre à propos de certains milieux – facilitant par conséquent le travail du spectateur de *reconstruction d'un lieu des possibles narratifs*.

2.

Entre imaginaire social et conventions filmiques : l'exemple de la représentation des environnements urbains à connotation populaire ou bourgeoise

Il en va ainsi de notre environnement urbain et péri-urbain que le cinéma français présente, depuis l'entre-deux-guerres, comme « sujet et objet de la misère des hommes qui habitent ces espaces morcelés [que sont] les quartiers populaires, les faubourgs du début du siècle, les grands ensembles de l'après guerre et plus globalement par la suite, la banlieue » (Neiertz, 2009). Par ailleurs, cette même banlieue deviendra l'élément central d'un genre à part

⁸ Extrait de l'entretien réalisé avec le monteur son Samy Bardet le 09.07.15 à Paris.

entière dont l'année 1995 et la sortie du film *La Haine* de Mathieu Kassovitz marquent la naissance officielle en tant que catégorie de réception, à savoir : le « cinéma de banlieue » ou « banlieue-film » (Milleliri, 2011, § 5). De telle sorte que toute figuration de la ville s'inscrit aujourd'hui au sein d'une histoire des représentations dont l'art cinématographique constitue un support privilégié. En effet, comme le roman pour la ville du XIX^e siècle, c'est le cinéma qui a défini les cadres de l'imaginaire urbain contemporain (Fourcaut, 2000, cité par Neiertz, 2009), c'est-à-dire celui d'une zone de fracture où les plus aisés délaissent une périphérie en proie à la misère, la violence et la délinquance.

À titre d'exemple, il est clair qu'un film comme *Dheepan* (2015)⁹, sur lequel a travaillé un des monteurs interrogés, s'appuie largement sur cet imaginaire et par la même occasion sur tout un ensemble de réalisations qui en ont systématisé l'expression. Une telle influence s'en ressent notamment dans le choix des sonorités qui jalonnent le montage-son du septième long-métrage de Jacques Audiard, dont l'un des enjeux majeurs consistait à « redonner vie au décor » ; autrement dit à transformer le quartier abandonné de la Coudraie ayant servi de lieu de tournage, en la cour d'HLM relativement animée (quand elle n'est pas le théâtre d'affrontements sanglants) qui fait office de toile de fond aux péripéties de *Dheepan*, ancien combattant des Tigres tamouls poursuivi par les démons de la guerre.

Pour ce faire, Valérie Deloof, la monteuse son du film, nous a en effet confié s'être naturellement référée à certains aspects des représentations stéréotypées qu'a concouru à véhiculer (et que véhicule encore aujourd'hui) tout un pan du cinéma à propos des quartiers populaires ou des banlieues comme univers de tension et de promiscuité où le singulier se confond avec le collectif. Cette volonté se traduit au son – que ce soit dans *Dheepan* comme dans une grande partie des films contemporains mettant en scène des cités ou les lieux de vie de classes sociales défavorisées – par la persistance dans les séquences dites d'« intérieur », d'un « brouhaha » ponctué d'émergences de voix, de braillements, d'abolements voire de scènes de disputes... Autant de symptômes du malaise profond qui règne au sein de ces espaces de vie à forte interpénétrabilité.

À l'inverse, s'il avait été question pour notre monteuse d'habiller l'intérieur d'un appartement, par exemple de type haussmannien¹⁰, il y a fort à parier que

9 Précisons que *Dheepan* relève davantage du film *en* banlieue (voire du « western urbain » selon certains critiques), que du film *de* banlieue (lequel nécessite que la cité soit « à l'origine de toute l'organisation narrative et discursive du film », Milleliri, 2011, §9, ce qui n'est pas le cas ici).

10 Décor que l'on retrouve également au sein de nombreuses productions françaises, dans la mesure où celui-ci est particulièrement apprécié de nos scénaristes lorsqu'il s'agit de symboliser une certaine condition sociale et que Paris reste un lieu de tournage privilégié. Un des monteurs son que nous avons interrogé évoque d'ailleurs, non sans une pointe d'ironie, des « scénaristes nombrilistes qui ne parlent que de leurs sœurs riches s'ennuyant

Valérie Deloof aurait dépeint un cadre sonore parfaitement opposé à celui du film d'Audiard. Néanmoins, ce cadre n'en répond pas moins à cette forme de *doxa* urbaine, dualiste et fracturée, introduite un peu plus haut, laquelle s'impose comme critère de vraisemblance (ou « esthétique du vraisemblable », Amossy, 1989, 42) à faire valoir sur la bande-son, pour la seule et bonne raison que « l'art de persuader doit s'appuyer pour établir des raisonnements crédibles sur [...] ces choses que pense la majorité des gens » (Eco, 1993, 189). De cette façon, l'intérieur haussmannien est un environnement que l'on imagine généralement assez calme – car non seulement équipé de double vitrage, mais aussi parce que dans le 16^e arrondissement « les voisins ont la réputation d'être polis ou de monter les escaliers sur des tapis »¹¹ – et dont seuls les aboiements de l'agaçant pékinois de la voisine de palier ou bien encore les cours de piano de Marie-Mélie, la cinquième de la famille du dessous, parviennent à ébranler la quiétude.

De ce fait, ce type de décor est le plus souvent représenté sur le plan sonore à l'aide d'une faible rumeur de circulation, de légers bruits de pas provenant du couloir et au demeurant très feutrés, voire de quelques aboiements ainsi que d'une éventuelle ambiance musicale. Autant d'images ou de sonorités convenues et condensées qui relèvent de la fiction « non parce qu'elles sont mensongères, mais parce qu'elles expriment un imaginaire social » (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2011, 29). Imaginaire dont la sollicitation concourt à faciliter le travail cognitif du spectateur de reconstruction d'un univers filmique, dans le cas présent, aux connotations « bourgeoises » ou « populaires » en ce qui concernait *Dheepan* :

Lorsque nous avons en tête une image préétablie, qui suscite une certaine attente, nous avons tendance à sélectionner les informations nouvelles qui viennent confirmer cette attente. Elles sont mieux perçues et mémorisées dans la mesure où elles s'assimilent plus aisément aux conceptions stéréotypées préexistantes (Amossy et Herschberg-Pierrot, 2011, 50).

Ainsi, lorsqu'il souhaite caractériser un lieu, les personnages qui y vivent ou véhiculer des valeurs, le cinéma de fiction tire profit des « conceptions stéréotypées » décrites par Amossy et Herschberg-Pierrot aussi bien qu'il les alimente en les incarnant à l'écran, tout comme dans l'espace multicanal. Pour ce faire, le septième art use de formules audiovisuelles dont il a éprouvé l'efficacité et qu'il a donc systématisées, c'est-à-dire instituées en modèles ou règles de forme, de contenu et de point de vue, auxquelles se réfèrent émetteur et récepteur au sein de leur espace de communication (Odin, 2011). Dès lors, la notion de « stéréotype sonore » renvoie à la fois à :

dans leur appartement haussmannien ».

11 Extrait de l'entretien réalisé avec le monteur son Vincent Montrobert le 08.07.15 par téléphone.

- *une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée [...] concourant à la construction d'une réalité [en l'occurrence acoustique] commune à un ensemble social* » (Jodelet, 1989, 36, nous soulignons) ;
- et aux configurations de sonorités répétées (chiens, oiseaux, mobylettes, etc.) qu'emploie le cinéma afin de représenter cette « réalité » (tout en la modelant), lesquelles jouent le rôle de « modèles sonores » à valeur médiatrice dont font usage monteur et spectateur dans leur travail respectif de mise en son ou de reconstruction d'un univers fictionnel.

De cette manière, choisir de faire figurer un son sur une bande-son en vertu des conventions ou modèles sonores sur lesquels repose un grand nombre de productions fictionnelles, c'est donc *interroger la capacité de la sonorité considérée à mobiliser chez le spectateur l'imaginaire social approprié*. Ceci en questionnant son aptitude à reproduire – et par la même entretenir – les représentations stéréotypées auxquelles fait appel l'ensemble des productions filmiques qui se sont inspirées de cet imaginaire, tout en ayant concouru à sa construction.

3. De l'apparente rigidité du cadre institutionnel à la variation des modèles

Comme nous avons pu le constater, l'industrie culturelle cinématographique, en tant que forme institutionnelle « qui cristallise les normes, les règles, les conventions, les façons de faire et leur donne une légitimité » (Le Moëne, 2008b, §11), délimite l'activité du monteur son à l'aide d'un ensemble de contraintes (au nombre desquelles appartiennent les stéréotypes sonores) dont celui-ci procède et qui, par conséquent, lui préexiste. Toutefois, il ne faut pas pour autant oublier que tout acteur socioprofessionnel concourt également, « plus ou moins volontairement et plus ou moins consciemment » (Mucchielli, 2005, 173), d'un côté, à la construction et la pérennisation des « référents normatifs » par l'intermédiaire desquels ses actions prennent sens ou, de l'autre, à leur modification.

Pour comprendre un tel phénomène, il faut tout d'abord souligner que « les règles caractérisant les modèles d'œuvres ne bénéficient jamais de la stabilité des normes de langues : c'est au contraire leur souplesse qui permet d'y introduire des variations » (Esquenazi, 2007, 61). Le succès des genres cinématographiques, par exemple, repose notamment sur cette flexibilité. En effet, leurs occurrences successives relèvent d'une dialectique « répétition/différenciation », qui permet au spectateur, à travers certaines traditions énonciatives, d'identifier génériquement les films, tout en s'adaptant à l'évolution des publics et de leurs exigences afin d'empêcher un effet de lassitude (Milleliri, 2011, §9). On constate d'ailleurs que les stratégies mises en œuvre par l'équipe

de réalisation pour distinguer toute production filmique des pratiques usuelles et la rendre ainsi « originale » peuvent parfois intervenir par le son.

Comme l'a notamment souligné Henry Torgue, la plupart des bandes-son des films de science-fiction représentent l'espace intergalactique par l'intermédiaire d'un renforcement considérable des bruitages parfaitement irréaliste (dans la mesure où le vide sidéral n'autorise pas la propagation des vibrations sonores), mais souvent jugé indispensable pour « accréditer la véracité de ce que l'on voit à l'image » (2013). Cependant, il est quelques réalisations récentes produites outre-Atlantique telles que *Gravity* (2013) d'Alfonso Cuarón ou *Interstellar* (2014) de Christopher Nolan qui, d'un point de vue audio, s'appuient sur d'autres conventions ou « modèles » que celles et ceux inhérent(e)s au genre de la SF, lesquelles se substituent habituellement à la réalité¹². En effet, pour signifier la vacuité de l'espace, ces deux films – à l'instar de *2001 : l'odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubric – ont systématiquement recours à un silence assourdissant ainsi qu'à des effets ou bruitages sonores très étouffés, beaucoup plus proches de ce que doit réellement expérimenter un astronaute en combinaison lorsqu'il évolue à l'extérieur de la station spatiale internationale, que des fantômes acoustiques habituellement nourris notamment par les *space operas*. Si cette démarche est ici facilitée par la typologie particulière des films ou des scènes considéré(e)s¹³ ainsi que le sentiment de confinement ou d'oppression recherché, elle n'en reflète pas moins l'un des aspects de ce que les monteurs son appellent : « l'hyperréalisme sonore »¹⁴.

Pour le théoricien et réalisateur Denis Lévy (1995), le « réalisme » cinématographique, qui consiste à rendre crédible des univers fictifs, repose sur un équilibre entre le « naturalisme originel du cinéma » (lequel représente l'une des techniques les plus efficaces pour créer l'illusion de la réalité) et ses prétentions artistiques. Autrement dit, il s'agit donc d'une tension entre, d'une part, la *transparence* des opérations formelles propres au langage cinématographique (qui est une « concession » faite au naturel afin de ne pas rompre avec l'illusion de la réalité) et, d'autre part, la nécessité de produire et supporter une pensée par

12 « Les codes du théâtre, de la télévision, et du cinéma [...] ont créé pour chacun d'entre nous des conventions très fortes, déterminées par un souci de rendu plus que de vérité littérale, et ces conventions submergent facilement notre expérience propre et s'y substituent, devenant la référence du réel » (Chion, 1990, 93).

13 Lesquelles tranchent radicalement avec les imposants croiseurs interstellaires que nous donnent à voir des films comme ceux issus de la saga *Star Wars* (pour ne citer que cet exemple).

14 « *Gravity* et *Interstellar* sont des films hyper réalistes qui revisitent le genre et où dans l'espace il n'y a pas de sons. Il y a donc eu des choix forts et un véritable questionnement sur la manière de représenter quelque chose qu'on ne faisait qu'imaginer à une époque, mais qu'on a aujourd'hui davantage conscientisé [...]. En même temps, les deux films s'y prêtent beaucoup. Le silence y a une valeur très narrative » (extrait des entretiens réalisés avec les monteurs son Samy Bardet et Cyprien Vidal respectivement le 09.07.15 à Paris et le 15.05.15 à Marseille).

l'intermédiaire d'« une schématisation de l'objet » montré qui relève de *choix d'ordre esthétique*¹⁵. Ainsi, on peut décrire l'hyperréalisme sonore comme une redéfinition de cet équilibre en faveur d'une plus large concession accordée au naturalisme, c'est-à-dire comme l'amendement de certains stéréotypes ou schèmes sonores qu'utilisent les monteurs, de manière à les rapprocher de l'expérience du réel plutôt que de seulement s'en inspirer ou s'y substituer.

Ainsi qu'a pu en rendre compte Michel Chion, il est par exemple courant d'entendre dans des films tel que *Trop belle pour toi* (1989) de Bertrand Blier, des oiseaux ne pouvant chanter « ni à la période de l'année où le film est censé se dérouler [...], ni dans les lieux montrés par celui-ci » (au point d'éveiller la fureur d'une poignée de spectateurs amoureux de la nature, [Chion, 1990, 93]). Toutefois, on constate qu'à l'instar de l'évolution de la représentation acoustique de l'espace intersidéral, il est de plus en plus de bandes-son qui s'attachent au contraire à mettre en scène des chants d'oiseaux correspondant à des espèces qui pourraient effectivement évoluer dans l'univers et la période figurés à l'écran. Ce qui revient finalement à mettre en œuvre des critères de vraisemblance davantage en adéquation avec le réel et ce, même si paradoxalement la majeure partie des spectateurs, lorsqu'ils entendent un son dit réaliste ou « hyperréaliste », ne sont que rarement « en mesure de confronter celui-ci au son réel » (Chion, 1990, 93). Un phénomène qui s'explique soit parce que le public n'a pas accès au son réel, soit parce qu'il n'en garde qu'un souvenir lui-même influencé par la représentation qu'en donne habituellement le cinéma.

Par ailleurs, on dénombre également quelques monteurs son qui, face à ce trop plein de réalisme, ont développé une forme d'affection contestataire pour ce qu'ils nomment des « sons décalés ». Cette volonté de se démarquer de la recherche de cohérence extrême, se traduit généralement par l'émergence discrète de « bizarreries » ou « fantaisies » sonores n'ayant « aucune fonction particulière, si ce n'est de faire sourire », comme par exemple : « des ambiances de souk égyptien du Caire sur des séquences parisiennes, un pochetron qui chante dans un arrière-plan, une marche arrière excitée en *off*, etc. »¹⁶.

15 On retrouve d'ailleurs ici la pensée d'André Bazin qui, plutôt que d'« équilibre » ou de « tension », parle de « contradiction » : « Toute esthétique choisit forcément entre ce qui vaut d'être sauvé, perdu ou refusé, mais quand elle se propose essentiellement, comme le fait le cinéma, de créer l'illusion du réel, ce choix constitue sa contradiction fondamentale, à la fois inacceptable et nécessaire. Nécessaire puisque l'art n'existe que par ce choix. Sans lui [...], nous retournerions purement et simplement à la réalité. Inacceptable, puisqu'il se fait en définitive aux dépens de cette 'réalité' que le cinéma se propose de restituer intégralement » (1985, 269).

16 Extraits des entretiens réalisés avec les monteurs son Jean Goudier le 08.07.15 à Paris et Vincent Montrobert le 30.06.15 par téléphone.

Conclusion

Pour conclure, concourir à la création d'une bande-son d'un film de fiction quand on est monteur son et dans le cadre de son appartenance à une forme institutionnelle telle que celle du cinéma, ce n'est donc pas seulement respecter l'organisation des tâches, appliquer des méthodes de travail ou, comme on l'a abordé dans cet article, reproduire des configurations sonores préexistantes. Habiller une bande sonore, c'est aussi concourir à un processus permanent de production normatif, en encadrant de nouvelles pratiques, en pérennisant certaines habitudes¹⁷ ou, au contraire (notamment dans un souci de ne pas lasser le spectateur) en se détachant des canons afin de faire émerger de nouvelles conventions. En effet, le monteur peut également se livrer à des actes presque « militants », en essayant de faire évoluer certaines représentations, voire en en prenant ostensiblement le contre-pied (à l'aide de sons décalés ou en mettant un point d'honneur à ne pas travailler « à la manière » d'un autre)... tout en sachant que « ce qui est d'abord singularité peut être ensuite regardé comme conformité et donc source de légitimité » (Esquenazi, 2007, 64).

17 Comme lorsque le monteur met en son un film de science-fiction à l'aide d'une bande-son « parfaitement 'terrestre' alors que l'image, peut être 'intergalactique' », (Torgue, 2013).

Bibliographie

- Adjiman R., Denizart J.-M. (à paraître). « Pour une sémiotique située : Variations sur le thème des intentions d'écoute portées sur les ambiances sonores ». In *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée*, vol. 26, p. 274-289.
- Allard L. (2000). « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma ». In *Réseaux*, vol. 18, n° 99, p. 131-168.
- Amossy R. (1989). « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine ». In *Littérature*, vol. 73, n° 1, p. 29-46. Disponible sur http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1473 (page consultée le 6 mai 2017).
- Amossy R., Herschberg-Pierrot A. (2011). *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, A. Colin.
- Baxandall M. (1991). *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.
- Bazin A. (1985). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éd. du CERF.
- Brailovsky C., Miller F., Grand'Maison P. (1998). « L'évaluation de la compétence dans le contexte professionnel ». In *Service social*, vol. 47, n° 1-2, p. 171-189.
- Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/706787ar> (page consultée le 13 février 2017).
- Chion M. (1990). *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Nathan.
- Eco U. (1993). *De superman au surhomme*, Paris, Grasset.
- Esquenazi J.-P. (2007). *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, A. Colin.
- Esquenazi J.-P., Odin R. (dir.) (2000). « Dossier : Cinéma et réception ». In *Réseaux*, vol. 18, n° 99, p. 13-168.
- Ethis E. (2006). *Les spectateurs du temps : Pour une sociologie de la réception du cinéma*, Paris, Editions L'Harmattan.
- Fourcaut A. (2000). « Aux origines du film de banlieue : Les banlieusards au cinéma (1930-1980) ». In *Sociétés & représentations*, vol. 8, p. 113-127.
- Gelly C., Roche D. (2012). *Cinéma et Théories de la Réception. Études et Panorama Critique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Jodelet D. (1989). *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Klinkenberg J.-M., Édeline F. (2015). *Principia semiotica, aux sources du sens*, Paris, Les Impressions nouvelles.

Le Moëne C. (2008). « L'organisation imaginaire ? ». In *Communication et organisation*, vol. 34, p. 130-152.

Lévy D. (1995). « Le réalisme au cinéma ». In *L'art du cinéma*, vol. 7. Disponible sur <http://www.artcinema.org/article35.html> (page consultée le 4 décembre 2018).

Marty C. R. (1993). *99 réponses sur la sémiotique*, Montpellier, Centre régional de documentation pédagogique.

Milleliri C. (2011). « Le cinéma de banlieue : un genre instable ». In *Mise au point. Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, vol. 3. Disponible sur <https://map.revues.org/1003> (page consultée le 12 mars 2017).

Moine R. (2002). *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan Université.

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

Neiertz J. (2009). *Images de la banlieue d'hier à aujourd'hui*, Paris, EHESS.

Odin R. (2011). *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

Staiger J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press.

Torgue H. (2013). « Le sonore et l'imaginaire », présenté à *Winter School 2013*, Laboratoire Cresson, Grenoble.