



## LES SONORITES DU 7<sup>EME</sup> ART COMME MODALITÉ D'ANCRAGE COMMUNICATIONNEL

---

**KHOUDOUR Souad**  
ENS DE CONSTANTINE  
[benhcine.souad@ensc.dz](mailto:benhcine.souad@ensc.dz)

**Résumé :** Nul ne peut contester le fait que les sonorités ont su s'imposer comme des signes cinématographiques pourvus d'une forte charge sémantique. Elles permettent de par des spécificités rythmico mélodiques d'ancrer la séquence filmique dans un contexte spécifique. Qu'elles soient diététiques ou extra-diégétiques, ces sonorités sont propices, de par la relation qu'elles entretiennent avec l'image, à l'ancrage. Mais, comment cela s'avère-t-il possible ? Comment une combinaison de spécificités sonores en arrive-t-elle à orienter avec tant de minutie l'interprétation filmique, et ce quand bien même l'image est en contrepoint ? Serait-ce dû à une régularité schématique, qui crée des attentes, ou bien cela relèverait d'une interprétation aléatoire. Afin de trouver réponse à nos questions nous envisageons une étude sémio-pragmatique des messages sonores, et ce, dans la mesure où la signification résulterait tant de la spécificité des combinaisons sonores (sémiologie), ainsi que de leurs interactions avec l'image (pragmatique). Ainsi, au sein de cet article. Il sera question d'appréhender les valences émotionnelles qui émergent des spécificités sonores compte tenu de leur impact indéniable sur l'ancrage communicationnel. Outre cela nous envisageons de mettre en exergue son pouvoir en dressant une cartographie des macro-fonctions communicatives émanant des combinaisons audiovisuelles.

**Mots-clés :** Sonorités, Cinéma, Émotion, schématisation, attentes, ancrage

### THE SOUNDS OF 7<sup>TH</sup> ART AS A MODALITY OF COMMUNICATIONAL ANCHORING

**Abstract :** No one can dispute the fact that sounds have established themselves as cinematic signs with a strong semantic charge. They allow, through rhythmic and melodic specificities, to anchor the film sequence in a specific context. Whether dietary or extra-diegetic, these sounds are conducive, through the relationship they have with the image, to anchoring. But how is this possible? How does a combination of sound specificities come to direct the filmic interpretation with such meticulousness, even when the image is in counterpoint? Could this be due to a schematic regularity, which creates expectations, or would it be due to a random interpretation. In order to find answers to our questions we are considering a semio-pragmatic study of sound messages, to the extent that the meaning would result both from the specificity of sound combinations (semiology), as well as from their interactions with the image (pragmatics)). So, within this article. It will be a question of understanding the emotional valences, which emerge from the sound specificities given their undeniable impact on the communicative anchoring. In addition to this, we plan to highlight its power by mapping of the communicative macro-functions emanating from audiovisual combinations.

**Keywords:** Sounds, Cinema, Emotion, schematization, expectations, anchoring

## Introduction

Nul ne peut contester le fait que les catégories sonores cinématographiques s'imprègnent d'une diversité dont l'impact ne cesse de fasciner. Qu'il s'agisse des bruitages, des musicalités, du silence ou des flots de paroles, tous ces sons contribuent, en adéquation avec l'image, à orienter la narrativité d'une œuvre cinématographique. Une orientation d'autant plus accrue de par celle qui « donne un supplément d'âme aux images » (Guiraud, 2014, p.11), à savoir, la musique.

Nonobstant le fait que ces notations écrites d'airs musicaux n'aient pas toujours fait l'unanimité, elles n'en restaient pas pour autant laissées pour compte. En effet, même si certains metteurs en scène français<sup>1</sup> les ont autrefois considérées comme un ornement point indispensable, seulement six (Jullier, 2012, p. 254) ont réellement proscrit leur usage au sein de leurs œuvres cinématographiques. Un refus d'obtempérer à cette éviction qui relevait initialement d'une nécessité compte tenu de son aptitude à « masquer les bruits ambiants » (Chion, 2003, p. 40) émis par les appareils cinématographiques de l'époque.

De cette fonctionnalité primitive s'en est suivi un éventail d'atouts faisant d'elle une composante tant indissociable qu'indispensable à l'image cinématographique. Ce faisant se tisse un lien audio-visuel d'une telle subtilité que bon nombre de spécialistes en viennent à se demander « Qui commande dans le couple ? » (Jullier, 2012 : 250). Une problématique point des moindres dans la mesure où les réponses ne font guère l'unanimité, et ce, malgré une prestance de l'image indéniable. Une controverse qui résulterait en grande partie du pouvoir d'ancrage relatif à la musique prédisposant le récepteur filmique à une interprétation dite « automatique, omniprésente et (surtout) inconsciente » (Silveira, 2013, p. 113). Mais, comment cela s'avère-t-il possible ? Comment une combinaison de spécificités sonores en arrive-t-elle à orienter avec tant de minutie l'interprétation filmique, et ce quand bien même l'image est en contrepoint ?

Telle est principalement la pertinence de notre recherche qui visera non seulement à appréhender l'impact des sonorités cinématographiques, tant diégétiques qu'extra-diégétiques, sur la production du sens, mais aussi à dresser une cartographie des macro-fonctions communicatives qui émergent des différentes combinaisons audiovisuelles possibles compte tenu de leur impact indéniable sur l'ancrage communicationnel. Pour ce faire, nous avons envisagé

---

<sup>1</sup> Jean Renoir, François Truffaut et Robert Bresson sont de grands metteurs en scène qui se refusait à accorder à la musique une place phare au sein de leur court métrage.

une étude sémio-pragmatique des messages sonores cinématographiques, et ce, dans la mesure où la signification résulterait tant de la spécificité des combinaisons sonores (sémiologie), ainsi que de leurs interactions avec l'image (pragmatique).

### **1. Réalisme et fonctionnalité : lorsque de l'écoute émerge du sens**

La dichotomie musique réaliste et musique fonctionnelle correspond respectivement à celle de diégétique et extra-diégétique. La distinction prend forme conformément au caractère audible d'une source sonore chez l'acteur. Ainsi, une musique est dite réaliste (diégétique) si elle s'avère audible par le personnage, à l'instar d'un chanteur qui susciterait la transe chez les spectateurs. Contrairement à ce que l'on puisse penser, les musiques diégétiques ne sont point présentes pour faire office d'ornement ou de distraction pour nos personnages. Elles permettent aux spectateurs d'appréhender avec plus de minutie tant le contexte dans lequel se trouve notre personnage que sa personnalité. En effet, si au sein d'une séquence filmique, nous sommes confrontés à un personnage assailli par des sonorités à consonance pop rock cela n'est autre qu'une modalité d'ancrage qu'use le réalisateur afin d'assigner à l'acteur un tempérament extraverti ; contrairement à un introverti qui se délecterait de musiques classiques. Dès lors, comme son nom l'indique, la musique réaliste nous renseigne sur « les personnages, sur un aspect de leur personnalité, de leur classe sociale, du style de musique qu'il affectionne, de l'environnement dans lequel ils évoluent » (Khoudour, 2011, p. 112).

Bien que le son contribue à communiquer aux spectateurs des informations cruciales, son impact n'est point analogue au sein de toutes les séquences filmiques. En effet, cette distinction relève de l'interaction qu'il peut entretenir avec le discours et l'image. (Lecompte, 2014, p. 87). Au sein d'une séquence sonore, il nous est possible d'appréhender trois niveaux : acoustique<sup>2</sup>, linguistique<sup>3</sup> et iconique<sup>4</sup>. Comme il nous est possible de le constater ci-dessous, les combinaisons de ces niveaux permettent l'élaboration de degrés spécifiques : degré I, degré II et degré III.

---

<sup>2</sup> Ce qui relève de la sonorité

<sup>3</sup> Ce qui relève des paroles qui accompagnent la sonorité

<sup>4</sup> Ce qui relève des manifestations physiques qui résultent de la sonorité : le mouvement du corps, les mimiques, etc.

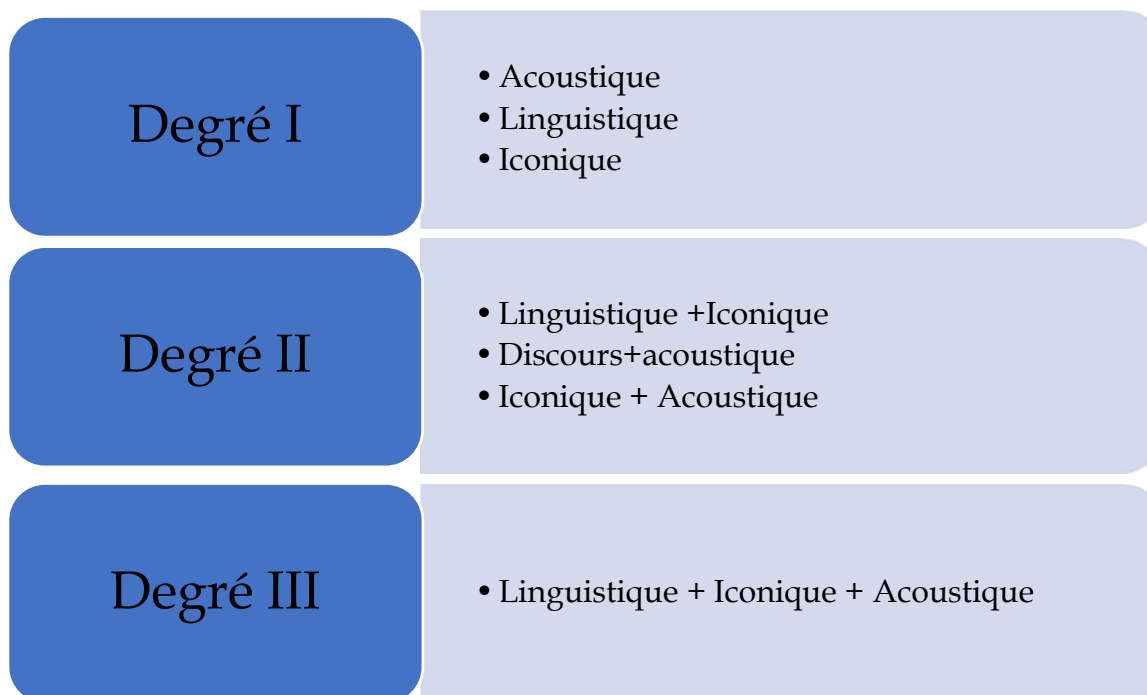


Schéma 1 : Les différents degrés de combinaisons sonores.  
(Lecompte, 2014, p. 87)

Au numéro du degré correspond le nombre d'éléments en interaction, mais surtout le degré de son impact sur l'interprétation filmique. Ainsi, une séquence audiovisuelle dotée d'un degré I sera insignifiante face à celle du degré III. Plus les intégrations seront nombreuses plus l'émergence d'informations subsidiaires s'en fera ressentir (Lecompte, 2014, p. 87). Ainsi, l'écoute d'une musique douce dépourvue de paroles ou la mise en scène d'une femme assise seule au comptoir un verre à la main n'aura point le même impact que l'association de ces trois niveaux. En effet, tandis que la première séquence de degré I suscitera un brin de peine, le degré III sera source d'une affliction, d'un déchirement profond, et ce à la vue d'une femme seule écoutant les paroles d'une musique d'amour qui relate une rupture. Dès lors, le son permettra au spectateur de vivre « une expérience immersive » (Violaine Anger, 2024).

Contrairement aux sonorités réalistes, les fonctionnelles, à savoir les extra-diégétiques sont inexistantes pour les personnages. Seuls les spectateurs en seront les témoins et pourront les entendre. Bien qu'elles soient insérées en post-production, ces différentes sonorités ne sont point dénuées d'utilité. Elles jouent un rôle crucial car elles permettent de donner une touche de réalisme à la scène. (Guglielmetti, 2018, p. 37). À titre illustratif citons la scène de « Titanic » lorsque Jack se tient debout derrière Rose, le metteur en scène ajoute en poste production

la chanson de Céline Dion *My heart will go on*. Cette insertion donne un supplément d'âme à la scène et permet aux spectateurs de la vivre pleinement.

Les sons diégétiques et extra-diégétiques s'amalgament à une autre catégorie dite champ et hors-champ où il est principalement question de vision. Ainsi, un son est diégétique et dans le champ lorsqu'il est audible et perceptible par l'acteur, et ce à l'instar d'un protagoniste qui serait spectateur d'un concert. Cependant, le son sera diégétique hors-champ lorsque le protagoniste sera à l'extérieur de la salle de concert où seules les performances sonores de l'artiste seront perceptibles. Il est à noter que la combinaison extra-diégétique et dans le champ du protagoniste est extrêmement rare, et ce, pour des raisons techniques (Odin, 1990, p. 254). En effet, il est extrêmement difficile de permettre à l'acteur de percevoir la source sonore sans entendre les différents sons qui en émanent. Contrairement à une musique extra-diégétique hors-champ qui relève de la manipulation la moins couteuse dans la mesure où son insertion s'effectue en post-production.

Ces quatre combinaisons sonores ne sont point choisies aléatoirement. Elles permettent d'insuffler une atmosphère spécifique. (Bohme, 1993, p. 125). Lors du visionnage d'une séquence filmique, « Le bon, la brute et le truand (1966), les premiers éléments qui retiennent notre attention ne sont point le décor western ou les boules de paille qui déferlent par terre, mais bien évidemment le souffle du vent qui permet l'immersion du spectateur dans une atmosphère, une ambiance de saloons. (Adjiman, 2018).

## **2. Le pouvoir des ambiances sonores : entre dénotation et connotation**

Bien qu'à son début, le son avait pour principale fonctionnalité de dissimuler les bruits ambiants, il a su s'accaparer d'une place phase au côté de l'image. Dès lors, son rôle relevait de la « physiologie » (Kracauer, 2010, p. 203) apportant à l'image un brin de réalisme. Ayant pris conscience de ce potentiel, de nombreuses industries musicales voient le jour, entre autres « Sam Fox », « Gordon's motion picture collection ». Ces industries mettaient à la disposition des réalisateurs différentes ambiances filmiques afin de stimuler l'expérience auditive du spectateur (Breymon, 2016, p. 195). Avec le développement de l'industrie cinématographique, d'autres plateformes ont vu le jour offrant des millions de sonorités différentes en fonction de l'ambiance, du genre filmique, des instruments préconisés. Des critères de sélection d'une importance cruciale car le son se devait d'épouser, d'accompagner subtilement l'image. Cette osmose audiovisuelle Bernard Guiraud (2014, p. 56) l'illustre au sein de son ouvrage en évoquant l'exemple phare du film « *Les dents de la mer* » (1975) lorsque le son des

contrebasses gagne et perd en intensité afin d'illustrer respectivement le rapprochement et l'éloignement du requin.

Le pouvoir du sonore peut relever de sa spécificité rythmico-mélodique. Selon l'intention voulue, le cinéaste agit en conséquence. En effet, afin d'insuffler chez le spectateur un sentiment de quiétude, il ne tiendra qu'au metteur en scène d'avoir recours à une combinaison de sons harmonieuse -l'assonance - et à une combinaison de sons dépourvue d'harmonie, à savoir la dissonance, afin que la tension règne (Jullier, 2012, p. 256). Ce système d'assonance et de dissonance reposant sur des combinaisons de sons reste, néanmoins, une question de familiarité : seules les personnes ayant été bercées par ce système peuvent en appréhender l'impact (Jullier, 2012, p. 257).

Tout aussi important que le cinéaste et le réalisateur, le compositeur de la bande sonore est considéré « comme l'un des auteurs du film » (BRISELANCE et MORIN, 2010, p. 170). Sa contribution est d'une telle importance qu'il est souvent amené à la production musicale, et ce avant même que la réalisation débute. Pour les « Choristes » de Christophe Barratier, le compositeur avait confectionné les musiques neuf mois avant le tournage (Morin, 2010 : 41). Ainsi, conformément à des thématiques qui lui ont été proposées par le metteur en scène, le compositeur se charge de confectionner les différentes sonorités qui viendront épouser la séquence visuelle. Pour ce faire, il se base principalement sur deux spécificités musicales : le rythme et l'harmonie. Le rythme régulier ou irrégulier souligne respectivement un effet d'équilibre narratif – la situation des personnages est stable, sans souci particulier- et de perturbation – l'avènement d'éléments perturbateurs-. L'harmonie, quant à elle, relève de l'accord des notes les unes aux autres. Si elle est parfaite, l'harmonie vient accentuer cette stabilité : ce qui est principalement le cas au sein des scènes d'amour. Cependant si l'harmonie est rompue, cela laissera place à une tension : la querelle de nos tourtereaux.

Nonobstant le fait que la dichotomie connotation dénotation relève du discours, elle trouve toute sa légitimité au sein du septième art. Selon Roger Odin (1990, p. 125), tous les films, aussi superficiels soient-ils, regorgent de connotations. Même si les informations subsidiaires ont souvent relevé de l'image, les sonorités en regorgent. Elles ont le pouvoir d'évoquer, s'insuffler un état affectif spécifique, et ce à l'instar de la madeleine de Proust qui est propice à la nostalgie. En effet, qui n'a pas été submergé d'émotions à l'écoute d'une sonorité car elle est anecdotique.

Ayant conscience du pouvoir de la bande son, le réalisateur peut soit la confectionner afin de permettre aux spectateurs d'en déduire les connotations qui y ont été insérées, ou sélectionner une sonorité connue de tous, mais qui lui permettra moins facilement de contrôler l'interprétation du spectateur dans la

mesure où elle a été, précédemment, assignée à une charge sémantique. (Guiraud, 2014, p. 69). Outre cela, une sonorité ayant eu un excès de notoriétés peut à la longue s'avérer être lassante, ce qui aura pour conséquence la perte de l'attention du spectateur.

Le pouvoir des sonorités n'est plus à débattre. Il nous suffit de prendre une même scène et d'y superposer des sonorités divergentes pour s'en rendre compte. La connotation qui en découlerait serait différente, d'une part si les deux sonorités sont différentes (voir expérience de Bernard Guiraud ci-dessous), et d'autre part si les deux sonorités diffèrent seulement d'un point de vue tempo lent/rapide et mode mineur/majeur. Ainsi, une tragédie peut-être moyennement mélancolique si la même sonorité est lente en mode mineur, mais source d'un déchirement si le mode devient majeur. Cette divergence d'ancrage émotionnel relève principalement du contraste qui résulte entre l'image et la sonorité. Assigner à un drame une sonorité à valence émotionnelle négative suscitera des émotions moindres que de lui assigner une sonorité à valence émotionnelle positive. Il s'agit ici d'un montage audiovisuel contrapuntique.

L'ambiance sonore est un élément crucial. Son impact est tel qu'il nécessite méthodologie et expérience, et ce en raison des différentes subtilités connotatives qui pourraient en découler. Si choisir une tonalité au détriment d'une autre s'avère complexe, le choix de s'y astreindre est tout aussi impactant. Car faire le choix de s'affranchir du son, au sein d'une séquence filmique, est déstabilisant pour un spectateur dans la mesure où cela va à l'encontre de ses habitudes tant cinématographiques que dans la vie réelle. Le silence incite le spectateur à être aux aguets, à scruter les éléments qui constituent la séquence filmique, ce qui amplifie la connotation dramatique (Doubresse, 2023)

### **3. Son et image : Qui mène la danse ?**

De cette obsession de la corrélation image-son naît une dualité. Qui mène la danse ? Est-ce l'image ou le son ? Tandis que certains définissent les sonorités comme un effet-cirque, un artifice de moindre importance venant seulement accompagner l'image (Jullier et Péquignot, 2013, p. 66) ; d'autres lui attribuent le nom d'effet clip, un statut démesuré car sa sélection ne se soucie point de la cohérence filmique. Ces deux dénominations viennent détrôner le son de son pouvoir communicationnel.

Cette dualité les metteurs en scène ont su l'appréhender afin de servir la narrativité de leur film. Le contraste image-son est propice à un contrepoint musical, une écriture contrapuntique qui n'est autre que le signe d'une non-coïncidence entre les images et les sonorités « Aumont, 2016, p. 64) obtenant les effets suivants :

- Lorsque la non-coïncidence relève du climat, en d'autres termes la séquence musicale assonante associée à une séquence visuelle à valence négative ou inversement, n'est autre que le signe d'une situation en proie aux tourments. C'est principalement ce à quoi nous assistons au sein de séquences relatives aux films d'horreur. La séquence visuelle d'un personnage insouciant, flânant seul associé à une séquence sonore dissonante laisse présager une tragédie éminente.

- Lorsque la non-coïncidence relève du rythme, en d'autres termes la vitesse d'exécution de l'action est rapide ou lente par rapport au tempo musical fonctionne favorise l'accélération du rythme cardiaque, par conséquent suscite de la frustration. Ainsi, nul ne pourra se défaire du sentiment de frustration lorsqu'il sera témoin d'une séquence filmique qui assigne une sonorité à tempo rapide à l'image d'une femme flânant lentement dans les bois.

Au sein de ce type d'écriture, Bernard Guiraud (2014, p. 49) s'est adonné à une expérience avec ses étudiants. Il leur a proposé de visualiser une séquence filmique où les thématiques soulevées n'étaient autre que la guerre, la souffrance et la mort d'enfants innocents. À cette séquence, il y superpose une sonorité à valence émotionnelle positive assonante dont les paroles évoquent la joie et l'euphorie des enfants. Cette combinaison audiovisuelle est d'un tel contraste que les étudiants se trouvent horrifiés. Cette singularité du montage de la bande sonore sur la bande image n'est autre que « le montage des attractions » (Gilles Deleuze, 1985, p. 204). Vouloir déterminer qui serait le principal responsable d'une telle collision émotionnelle n'est point envisageable. C'est principalement les spécificités contrastées tant de l'image et du son qui permettent à la séquence filmique une rétrospection de la moralité humaine. À cet égard, si pour Pierre Schoeffler (1946) le rapport image-son est propice à l'émergence de différents effets (masquage, opposition et synchronisme) Jullier (2012, p. 250) le compare à un couple. Ce dernier, à l'instar du montage audiovisuel, ne cesse de se quereller, mais leur union est irrévocable, et ce, malgré les différences qui constituent chaque entité.

*a. Les régularités schématiques créatrices d'attentes*

Au sein de son ouvrage « Sweet anticipation », David Huron (2006) élabore une théorie des attentes qui soutient que les prédictions qu'un individu est capable d'effectuer relèvent essentiellement des émotions qui résultent de deux phases : La phase pré-résultat qui comprend les systèmes d'Imagination et de Tension, et la phase post-résultat qui comprend la Prédiction, la Réaction et l'Appréciation. Cinq systèmes qui constituent la base de sa théorie ITPRA.

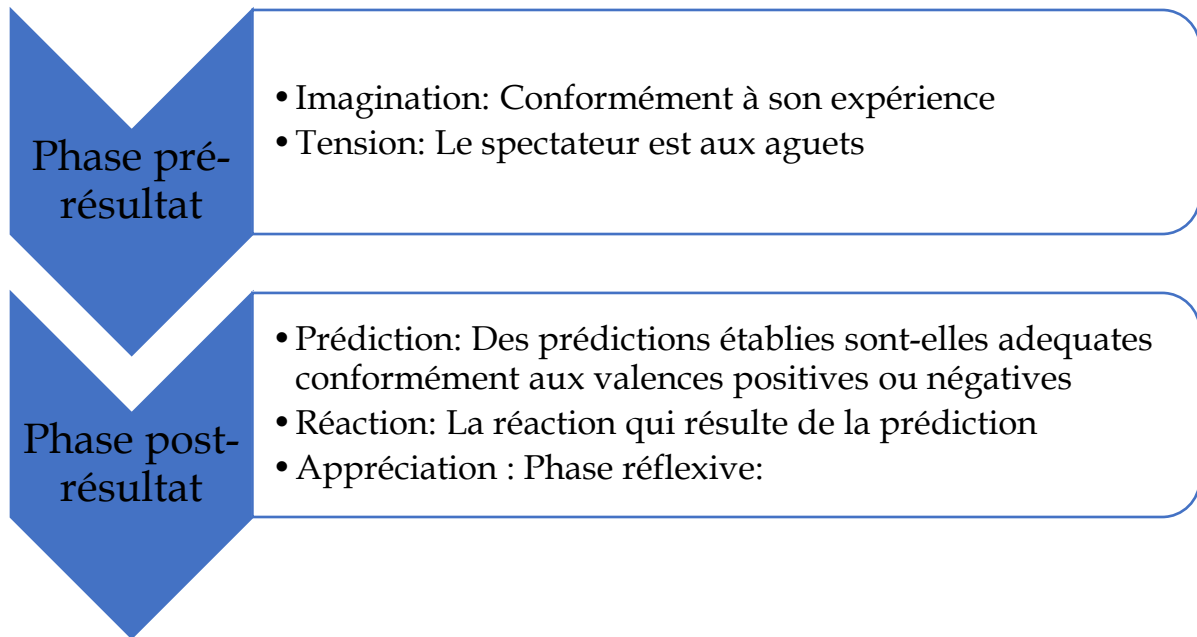


Schéma 2 : Spécificités des systèmes constitutifs de la théorie des attentes de Huron David (2006).

Au sein de ces différentes phases, il est possible d’appréhender l’impact que les régularités audiovisuelles ont sur la prédiction. Lorsque le réalisateur confectionne sa séquence filmique, il est amené à prendre en considération l’expérience tant filmique du spectateur que son expérience de tous les jours (Bar, 2009, pp. 1235-1240). De ces deux types d’expérience, l’individu intègre dans son inconscient des schémas qu’il activera lorsqu’il y sera confronté. Ainsi l’interprétation filmique ne relève point dans son intégralité à la compétence du réalisateur, mais aussi de celle du spectateur (Jullier, 2012, p. 11). Être face à une scène ou un couple se tient enlacé près d’une cheminée laisse présager (imagination) des signes démonstratifs de tendresse, si cette même scène est accompagnée d’une sonorité assonante.

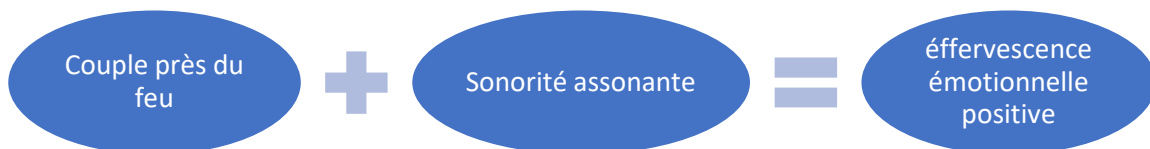


Schéma 3 : Représentation des attentes relatives à une schématisation audiovisuelle

Une fois l'imagination établie, s'ensuit une réponse tension qui relève principalement de la physiologie de l'être humain : augmentation de la fréquence cardiaque. De par les spécificités du tempo sonore, le spectateur ressent une accélération du rythme cardiaque, ce qui laisse présager des attentes spécifiques. Ces modifications de tempo interviennent bien avant l'avènement de l'action, et ce dans le but de créer une phase de suspense purement prédictive. Ainsi, l'association d'une sonorité à tempo rapide, dissonante à la scène de nos tourtereaux qui s'enlacent près du feu sera source de tension. Association qui insufflera dans l'esprit du spectateur un drame imminent chez les protagonistes.

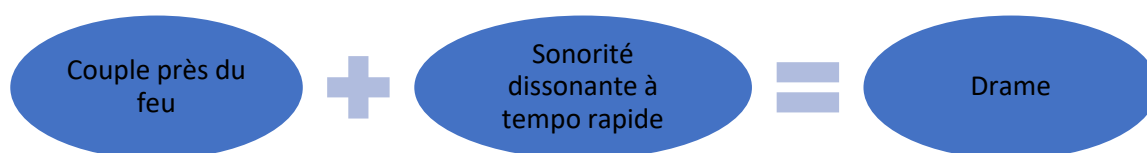


Schéma 4 : Représentation des attentes relatives à une schématisation audiovisuelle

Le pouvoir des sonorités à tension est incontestable dans la mesure où elle crée de la tension même là où elle n'a pas lieu d'être. Il nous suffit de visualiser un film d'horreur pour nous en rendre compte. En effet, la schématisation est tellement récurrente que le spectateur semble être sous tension à l'écoute d'une sonorité insistante, et ce même s'il sait pertinemment qu'il s'agit du personnage principal de l'histoire. De même pour les films d'animation, il est point envisageable que notre protagoniste ne se fasse tuer, et ce même si la musique connote un drame.

Suite à la prédiction, la schématisation audiovisuelle a un impact sur le spectateur, et ce, suivant la constitution d'une attente adéquate ou erronée. L'effet de surprise et d'imprévu est indispensable au sein d'une interprétation filmique permettant d'interpeller le spectateur. Ceci étant, ce qui faut savoir, c'est que « les échecs répétés des prédictions peuvent évoquer des émotions négatives qui restent plus longtemps » (Henrico, 2016, p. 63).

Ce phénomène de prédiction relève selon Huron (2006, p. 2) d'une schématisation universelle que les compositeurs se partagent, et ce pour la simple raison qu'un film est confectionné afin de transmettre un message que le spectateur se doit de décoder, et ce conformément à des spécificités rythmico-mélodiques qui épousent la séquence filmique.

#### 4. Macro-fonctions communicatives des combinaisons audiovisuelles

A l'instar de la communication langagière, la communication cinématographique s'imprègne de fonctions étant donné qu'il s'agit d'un langage propice à la communication entre un émetteur et un récepteur. Aussi analogues que puissent paraître ces combinaisons, elles s'imprègnent de fonctionnalités pragmatiques divergentes, et ce, à l'instar des pratiques langagières. Il est à noter que trois grandes familles de fonctions sont recensées comprenant à leurs tours des micro-fonctions. (Cano, 2010, p. 167). Ce qui est important de préciser, c'est que même au cinéma, les fonctions pragmatiques relatives aux sonorités ne s'excluent pas les unes les autres. Ainsi, une sonorité peut, selon les contextes, référer à différentes fonctions.

Macro-fonction	Fonction	Micro-fonction
Communicative	Fonction discursive	- Commentaire - Référentielle - Spectaculaire
	Fonction narrative	- Conjonctive - identificatrice - mnésique
	Fonction poétique	

Tableau 1 : Tableau récapitulatif des fonctions communicatives relatives aux combinaisons audiovisuelles.

##### 4.1. La fonction discursive : Lorsque les sonorités se substituent au langage.

La musicalité a cette aptitude à se substituer au langage. De par des spécificités rythmico-mélodiques superposées à une image, il nous est possible de narrer la séquence filmique sans pour autant être soutenu par un flot de paroles. Cela est parfaitement perceptible au sein de séquences dramatiques. Les personnages sont tellement anéantis qu'ils ne peuvent s'exprimer, ceci étant la sonorité de fond s'accapare de cette fonctionnalité, et ce de par une mélodie dissonante en mode majeur. Dans le jargon cinématographique, cette fonction se nomme « double commentatif » (Jullier, 2012, p. 256). Au sein de séquence d'amour, il est possible de constater que le langage est souvent absent. L'image semble se suffire à elle-même, pourtant il n'en est rien dans la mesure où la sonorité s'imprègne d'une micro-fonction commentaire qui vient accentuer sa perception. (Cano, 2010 :208). Cette fonction pragmatique prend forme grâce aux différents codes sonores déployés. La dissonance, la consonance, le mode majeur/mineur, le rythme lent/rapide sont tant de procédés qui permettent aux

sonorités de se substituer au langage, et ce avec autant de subtilité. C'est principalement ce à quoi nous assistons au sein du film « Les seigneur de Anneaux » de Howard Shore. Lors de la bataille du gouffre d'Helm, les séquences sonores gagnent en intensité ce qui vient, à l'instar du discours, mettre en exergue l'ampleur du combat.

Tout aussi propice au voyage, la musique permet aux spectateurs, conformément à la culture musicale de tout un chacun, d'ancrer l'action dans un contexte géographique, culturel, sans pour autant avoir recours à un indicateur d'ordre visuel ou discursif. Cette aptitude relève de la micro-fonction référentielle. Pour ce faire, le metteur en scène usera de sonorités spécifiques à une culture, à savoir la guitare flamenco pour l'Espagne, le Yayue pour la chine, le Malouf pour l'Algérie (Constantine), etc.

Au sein de scènes de suspense ou d'action, le spectateur est constamment confronté à des manipulations rythmiques. Lorsque la tension musicalité est à son apogée, et ce, de par l'utilisation d'un rythme rapide dissonant en mode mineur, cela crée une attente dramatique chez le spectateur.

Outre cette aptitude à susciter la surprise, cette micro-fonction spectaculaire contribue à l'accentuation d'un détail visuel. Elle incite le spectateur à être attentif à un élément que le cinéaste juge primordial à l'interprétation filmique. Les bruitages, quant à eux, sont des sons pourvus d'une micro-fonction spectaculaire. Il se manifeste dans la manière de guider l'attention du spectateur. Le son d'une sirène serait le signe d'un potentiel incendie, le bruit d'une horloge représenterait le temps qui file, tandis que le son des klaxons incessants évoquerait un embouteillage. Il est possible de constater la fonction spectaculaire au sein de la séquence de la bataille du gouffre d'Helm -Le seigneur des anneaux-. En effet, les bruits des épées, des armes, des catapultes, du vent, du terrain boueux, les cris des soldats et des créatures, ainsi que le silence précédant le climax viennent commenter l'affrontement spectaculaire mis en scène.

#### 4.2. *La fonction poétique : lorsque les sonorités font submerger nos émotions*

C'est incontestablement la fonction qui illustre le mieux le cinéma dans la mesure où il combine des éléments des six arts traditionnels. Il s'agit d'un art qui, en association avec l'image, a cette aptitude à projeter l'état d'âme des protagonistes sur le spectateur. Cette fonction se tisse de complexité narrative ; elle se traduit principalement lorsqu'il y a écriture contrapuntique entre les codes sonores et visuels. À titre illustratif citons le film « Fargo » (1996), le réalisateur associe des sonorités lentes à mode majeur à des scènes de violence. Il en va de même pour « The Revenant (2015) où l'horreur et la nature se côtoient afin de créer une symbolique. L'œuvre présente des scènes de violence soutenues par le

bruitage des éléments de la nature. Au sein de cette écriture, il ne s'agit point de narrer, mais de créer une immersion sensorielle afin d'inciter le spectateur à une profonde remise en question. Au sein du film d'animation « Coco » (2017) de Pixar, cette écriture est un élément clé de l'esthétique du film. Le réalisateur confronte le spectateur à deux modes : Celui des morts qui profitent de la vie en dansant et chantant. Les habitants sont à l'apogée de leur épanouissement et celui des vivants que la tristesse, les remords plongent dans une léthargie. A ces deux mondes sont respectivement associés des musiques festives et lugubres, et ce à l'instar de la contradiction humaine.

#### *4.3. La fonction narrative : lorsque les sonorités se proclament proto-récit*

Nonobstant cette analogie qui lui est attribuée avec le texte littéraire, les sonorités cinématographiques permettent de suggérer, sans pour autant asserter avec la même précision que le texte littéraire. Dès lors, le terme proto-récit renvoie à des indices de nature sonores capables d'orienter l'interprétation filmique du spectateur avant même que le discours ne s'en charge.

Au sein d'un texte littéraire, la cohésion des différentes parties du texte est primordiale, il en va de soi au cinéma. Les différentes séquences filmiques se doivent d'être cohérentes, et ce en ayant recours à des sonorités pourvues d'une micro-fonction de conjonction. À cet égard, « Interstellar » (2014) de Christopher Nolan en est l'illustration parfaite. Le réalisateur use de la même séquence sonore afin d'effectuer une transition, entre les différents cadres spatio-temporels. La répétition de motifs sonores permet de créer une liaison apportant cohésion, cohérence et fluidité cinématographique.

Il est à noter que la répétition de motifs sonores relève aussi de la micro-fonction identificatrice. Au cinéma, une sonorité peut être spécifiquement attribuée à un personnage ou à un contexte. C'est en fonction du degré de répétition qu'une schématisation audiovisuelle s'effectue permettant de faire référence instinctivement à une personne ou à un contexte, et ce, lors de son activation. Au cinéma, ce procédé porte le nom de Leitmotiv. Au sein du film *Dune* (2021) Deni Villeneuve attribue à Paul Atreides le même motif musical. La répétition est telle que son activation permet aux spectateurs de créer une attente visuelle, à savoir l'apparition de Paul. John Williams célèbre compositeur des bandes sonores des films *Star Wars* est un adepte de la micro-fonction mnésique : chaque planète à un motif musical spécifique permettant aux spectateurs de se situer. Avoir recours à ce genre de procédés permet la création d'une schématisation, mais surtout d'accentuer le rapport entre le spectateur et les éléments constitutifs de ce schéma.

## Conclusion

Malgré de premières apparitions dépourvues d'intention narrative dans le monde du cinéma, les sons ont su gagner du terrain et s'affirmer comme composante phare. Ce statut s'explique de par son aptitude à se substituer au discours. De part des spécificités rythmiques, les sonorités permettent aux spectateurs d'osciller entre des valences émotionnelles tant positives que négatives. Joie, peur, euphorie, tristesse, mélancolie ... sont tant d'émotions qui lui est possible d'évoquer, et ce sans avoir recours au discours. Si à ces débuts, certains cinéastes la considéraient comme un effet-cirque, elle constitue, de nos jours, une composante qui nécessite une prise en considération dans la mesure où elle constitue une composante émotionnelle, narrative, symbolique et culturelle : une véritable composante d'ancrage communicationnel.

Les cinéastes ont bien compris que de cette cohabitation naît une discordance : Qui commande dans le couple (Jullier). Il est primordial de réconcilier ces deux composantes cinématographiques afin que de cette discordance ne s'ensuive pas des connotations qui iront à l'encontre de la narrativité filmique. En effet, comme il nous a été possible de le constater, assigner des sonorités à valence négative à une séquence filmique à valence positive viendrait à connoter un tourment imminent. Bien que les associations audiovisuelles soient innombrables, elles n'entravent en rien l'interprétation filmique dans la mesure où le spectateur, selon son expérience filmique, semble en avoir mémorisé les codes. Dès lors, avant même que l'évènement surgisse, le spectateur semble être aux aguets, et avoir anticipé la tournure que la situation va prendre. Il semble, de par la sonorité, pouvoir appréhender la personnalité des protagonistes, les tourments qui l'assaillent et le cadre spatio-temporel dans lequel il évolue. Dès lors, elle s'imprègne de nombreuses fonctions pragmatiques qui une fois combinées orientent l'interprétation de l'œuvre.

Nonobstant ses atouts, les sonorités ne peuvent s'attribuer tous les honneurs, et ce à l'instar de l'image. En effet, c'est bien évidemment l'association de ces deux composantes qui font du film une œuvre par excellence. Que leur liaison relève de la correspondance ou du contrepoint, les interprétations qui en résultent relèvent de l'art. En effet, car paradoxalement s'il est difficile pour un spectateur de définir avec exactitude les spécificités tant de l'image que du son, il ne semble point en avoir lorsqu'il s'agit d'en appréhender les informations subsidiaires.

**Les références bibliographiques**

- Adjiman Rémi. 2018. « Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction », *Communications*, 1/ 102, pp. 137-151. (en ligne), consulté le 03/11 /2024, [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2018\\_num\\_102\\_1\\_2896](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2018_num_102_1_2896)
- Aumont J, Michel M, 2016, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3<sup>ème</sup> édition Armand Colin Paris.
- Briselance M-F & Morin J.C, 2010, *Grammaire du cinéma*, Nouveau Monde, Paris.
- Chion M, 2003, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Edition Cahier du Cinéma, Paris.
- Daubresse Louis. 2023. « Du dépouillement surgit le silence : une adaptation sous couvert de minimalisme audiovisuel », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 21-n°55, (En ligne), consulté le 05 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/lisa/15171>.
- Deleuze G, 1985, *Image-temps*, Les éditions de Minuit, Paris.
- Gernot Böhme. 1993, « Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics », *Thesis Eleven*, 36, 1, pp. 113-126. (en ligne), consulté le 23/11 /2024, <https://doi.org/10.1177/072551369303600107>.
- Guglielmetti Y, 2018, *Silence, bruit et musique au cinéma*, Ouverture philosophique esthétique, L'Harmattan, Paris.
- Guiraud B, 2014, *La musique au cinéma et dans l'audio-visuel*, Edition Baie des anges, Paris.
- Huron D, 2006, *Sweet anticipation : music and the psychology of expectation*, the Bradford Books, London.
- Jullier et Péquignot, 2013, « L'effet clip au cinéma », *Kinéphanos*, Média, fans et sacré, 1,4, pp. 64-80. (En ligne), Consulté le 10/12/2024. Disponible [https://www.kinephanos.ca/Revue\\_files/2013-jullier-pequignot.pdf](https://www.kinephanos.ca/Revue_files/2013-jullier-pequignot.pdf)
- Jullier L., 2012, *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*, Edition Flammarion, Paris.
- Khoudour, 2020, *L'impact sémio-pragmatique des messages audio-visuels sur les interprétations du film d'animation « Les noces Funèbres » de Tim Burton chez les étudiants de première année de Français, ENS de Constantine, Université de Batna.*
- Lecompte R, 2014, *Représentation de la musique dans le cinéma de fiction : L'exemple de la musique diégétique dans le cinéma français des années 1960*, Université de Tours.
- Odin R, 1990, *Cinéma et production de sens*, Edition Armand Colin, Paris.
- Silveira CH, 2013, *La musique de film : introduction à l'étude des attentes musico-filmiques du spectateur*, Université Lumière Lyon 2.

Violaine Anger. 2024. « L'hybridité entre la musique et l'image au cinéma : la question du support », *Littérature, textes, cultures : Itinéraires*, Numéro 1, pp. 1-22. (en ligne), consulté le 13/12/2024, URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/14713>