

ENTENDRE LE LIEU, COMPRENDRE L'ESPACE, ÉCOUTER LA SCÈNE

SERGE CARDINAL

L'écoute ordinaire, comme l'écoute du spectateur de cinéma, n'est pas une simple activité d'absorption d'un phénomène physique dans le pavillon de l'oreille. Elle engage des processus perceptifs et cognitifs complexes et concurrents qui cherchent à saisir la mouvance et l'éphémère du sonore. Plus encore, l'écoute est une activité double et divisée.

Écouter un événement acoustique, c'est d'abord éprouver une matière sonore, la plasticité du *son*, son mouvement dans le temps et dans l'espace; c'est se rendre attentif aux irrégularités d'un timbre, aux fluctuations d'un volume, aux variations d'une hauteur. C'est ensuite identifier une *source*, cerner et rassembler des cellules sonores éparpillées dans le temps et dans l'espace afin de circonscrire l'identité d'un « objet » producteur de son.

Bien entendu, cette division de l'écoute n'est pas celle d'une frontière étanche et immobile. Elle installe plutôt un champ de force entre deux pôles – le son et la source – que des circonstances de diffusion, le profil d'une composition et les prédispositions d'un spectateur, poussent dans le mouvement de l'espace ou vers l'accalmie conquise de l'unité.

Emportée dans cette fissure entre le son et la source, par cet écart qui relie, l'expérience spectatorielle de l'espace filmique se dédouble. D'une part, le spectateur fait l'expérience de la spatialité des sons. Selon le timbre particulier de

chaque son mais aussi selon la liaison des sons entre eux, le spectateur forme un *lieu plastique*: un lieu issu de rapports spatiaux primitifs entre les sons – enveloppement, voisinage, etc. –. Un lieu issu de la poussée énergétique du son et des multiples formes d'expression cinématographiques. D'autre part, le spectateur induit une série de propriétés synthétiques de chaque source identifiée. Ces propriétés lui permettent de concevoir un *espace analytique*: un espace mental qui, en accord avec la logique de scénarios d'écoute conventionnels, coordonne, encadre, complète ce qui est donné à entendre.

Non seulement la conquête d'une unité entre le son et la source produit-elle une *source sonore filmique* – un objet ayant un comportement sonore dans le monde de la fiction –, mais encore l'harmonisation du lieu plastique sonore et de l'espace analytique des sources met-elle en jeu le travail d'une *scène diégétique*. Cette étendue investie par la narration, occupée par des objets, traversée par le corps imaginaire des personnages, trouve forme sous les mouvements spatiaux des sons et trouve un encadrement logique sous la régulation de l'espace analytique.

C'est dire à quel point l'écoute et la construction de l'espace filmique sont traversées par une activité croisée de perception et de cognition. Ce sont ces multiples plis et replis, ces dédoublements de l'écoute et cette complexité de l'espace filmique que nous voudrions parcourir ici.

LA DUALITÉ DE L'ÉCOUTE

L'écoute est double et divisée. Cette dualité de l'écoute est le résultat d'une particularité importante de la réception du son. Comme l'a noté Christian Metz (1975), il y a d'abord reconnaissance d'une entité sonore; un certain nombre de « traits pertinents » du « signifiant acoustique » sont groupés pour former une cellule sonore: un bruissement, un clapotis, un crissement. Dans un deuxième mouvement, cette cellule sonore est comparée à l'image auditive d'une source contenue dans le savoir du spectateur. À l'écoute d'une cellule sonore, le spectateur interpelle une image auditive, « [...] defined as a psychological representation of a sound entity that exhibits an internal consistency (or coherence) in its acoustic behavior » (McAdams, 1987:38), lui permettant de donner une identité à ce qui est entendu¹. Après avoir perçu une cellule sonore, le spectateur y reconnaît un « objet » producteur.

Ainsi, deux gestes auditifs alternent: une saisie de la dimension acoustique puis une identification de ce qui produit les sons: « [...] la reconnaissance d'un bruit conduit directement à la question "Un bruit de quoi?" » (Metz, 1975:370). L'écoute prend toujours en charge deux dimensions d'un même événement sonore. Elle saisit d'abord une pâte sonore qu'elle renvoie ensuite à un agent producteur. Le spectateur entend le son et écoute la source. L'unité conquise de la source sonore filmique est

le résultat d'un rapprochement toujours précaire entre les phénomènes divisés du son et de la source.

Cette première division entraîne une série de dédoublements. Parce que l'écoute travaille simultanément sur deux dimensions, elle récolte ainsi des informations sur la structure et la matière de l'espace filmique à partir de deux bassins de données. Ces deux dimensions se croisent et se confirment ou s'éloignent et s'infirment. La dimension de la source et la dimension du son, non seulement permettent à l'écoute de construire un espace filmique complexe et multiple, mais obligent aussi le spectateur à fonctionner selon deux ordres perceptifs différents.

LIEU PLASTIQUE SONORE / ESPACE ANALYTIQUE DES SOURCES

Le son construit un lieu plastique – la forme concrète et sensible par laquelle le spectateur appréhende l'espace – alors que la source permet la conception de cet espace analytique abstrait, composé d'un ensemble structuré d'images auditives: ces représentations mentales des sources sonores.

Le lieu sonore, comme forme concrète, sensible et plastique, est le produit du son, de sa mouvance, de sa labilité et notamment des relations de voisinage et d'enveloppement qu'il initie. Ces relations spatiales primitives, que Jean Piaget nomme des rapports topologiques (1948), tout en faisant du lieu plastique sonore une actualisation d'une structure spatiale, continuent de livrer cette structure aux forces du sensible, aux articulations propres aux formes de l'expression².

La source, de son côté, parce qu'elle suppose un ensemble de propriétés synthétiques lors de son identification, semble favoriser davantage la conception d'un espace analytique, c'est-à-dire une structure spatiale hiérarchisée. L'espace est une structure qui organise clairement, dans des systèmes d'opposition et de

hiérarchie, des objets – en l'occurrence ici les images auditives des sources – en vue de construire un ordre de la représentation, alors que le lieu plastique, tout en permettant l'avènement concret de cette structure, devient sa limite, son opacité, sa distorsion.

Il faut insister ici sur trois faits: l'espace analytique organisé autour de l'image auditive ne s'oppose pas au lieu plastique sonore; la source du son ne s'oppose pas au son lui-même; et l'écoute n'est pas une activité complètement divisée et paradoxale.

D'abord la nature double de l'écoute – une écoute du son et une écoute de la source – fonctionne selon un système de relais où les deux versants de l'écoute entrent en relation concurrente, se croisent, mais quelquefois aussi se séparent, se réservent (Deliège, 1987). Il n'y a ni unité parfaite ni division totale dans l'écoute, il y a plutôt un champ de force qui tantôt favorise un renforcement, tantôt un éparpillement du son et de la source. Tout dépend des conditions de réception et de l'écriture spécifique d'un film.

De même, le lieu plastique sonore permet la construction d'un espace analytique. Les relations de voisinage, d'enveloppement et de proximité, propres aux rapports du corps avec l'espace qu'il traverse, permettent d'organiser et de comprendre les relations d'ordre et de hiérarchie menant à l'édification d'un espace analytique. Par la projection latente des dimensions du corps propre, l'espace se met à exister. Le lieu plastique et l'espace analytique ne s'opposent pas, l'un participe à l'élaboration de l'autre. Ce sont les rapports topologiques entre les sons, formant un lieu plastique, qui accompagnent le spectateur dans son organisation logique des images auditives, dans sa conception d'un espace analytique capable de rendre un récit intelligible.

Mais il ne faudrait pas croire que le lieu plastique sonore disparaît, s'engloutit dans l'espace analytique, pas plus

que le son ne disparaît dans l'identification de la source. Au contraire, il résiste et quelquefois déplace, déstabilise la structure spatiale. Sous un désir d'abstraction nécessaire à la compréhension, il y a une résistance des formes de l'expression qui oblige le spectateur, lors de l'écoute, à se déplacer d'un espace analytique à un lieu plastique, et *vice versa*³. Les études inspirées des sciences cognitives oublient souvent ce déplacement et cette résistance du son et du lieu. À force d'observer comment l'appareil cognitif organise les formes du contenu afin de construire une structure spatiale cohérente, on n'observe qu'une dimension de la réception; on oublie celle où les formes de l'expression sont reçues dans leur force d'effraction, dans leur capacité à produire un lieu plastique déjouant la supposée cohérence préalable de l'espace analytique.

BOTTOM-UP / TOP-DOWN

À cette division du son et de la source, à cet espacement du lieu et de l'espace, correspondent deux saisies complémentaires des événements acoustiques. Ces deux types de perception sont autant de manières de construire l'espace filmique.

Le premier processus de perception, nommé *bottom-up* par les sciences cognitives, procède en examinant directement les événements acoustiques:

[...] *in very brief periods of time (with little or no associated memory) and organizing it automatically into such feature as edge, depth, motion, aural pitch, color and so on.*

(Branigan, 1989 : 316)

D'emblée, même si ce type de perception peut s'appliquer indifféremment à la source ou au son, il semble plus près du son comme lieu plastique, plus près d'une réception des phénomènes acoustiques. Il semble plus près d'une partition de la surface acoustique. Ce type de perception est toujours investi de

processus cognitifs, mais, il s'attache moins à l'établissement d'un cadre situationnel qu'à l'évaluation d'un niveau plus qualitatif, plus expressif.

Un deuxième type de perception, nommé *top-down*, se fonde sur des cadres de connaissances favorisant la saisie des événements acoustiques en dehors du flux temporel, leur organisation suivant les attentes et les objectifs du spectateur, « [...] one prominent goal, for example, in organizing data in a film is the creation of a narrative, or story world » (Branigan, 1989 : 317). Ce processus de perception est plus orienté vers la source et son espace analytique, en ce sens qu'il part de groupements prédéterminés – l'image auditive – et de relations logiques pour organiser le flux sonore. Il tient moins compte de la mouvance du son que du maintien des propriétés constantes servant à la reconnaissance d'une source (McAdams, 1984).

Bien sûr ces deux types de perception se croisent et se complètent, mais ils appartiennent malgré cela à deux processus différents d'organisation spatiale des événements acoustiques. L'un se situant plus près du lieu plastique sonore, de sa mouvance et de sa perpétuelle appropriation par l'écoute, l'autre plus près de la source et de l'espace analytique, de sa stabilité organisatrice, de sa division en éléments assemblés selon la logique des cadres de connaissances; l'un plus près d'une évolution des formes de l'expression, l'autre plus près d'une compréhension des formes du contenu. Ces deux types de perception, se croisant et s'échangeant des éléments, s'orientent mutuellement – nous avons vu en quoi l'unité préalable de l'image auditive imposée par le savoir du spectateur déterminait l'organisation de la surface acoustique. Mais en fonction de l'écriture d'un film et des situations de réception, un type de perception peut s'avérer plus fructueux que l'autre, il peut ouvrir davantage le texte à la compréhension et au plaisir du spectateur⁴.

LA SOURCE SONORE FILMIQUE

L'écoute de la fiction, orientée vers une construction d'une scène diégétique, pose la source comme élément essentiel à la création et à la reconnaissance de cette scène. La source est l'élément pivot à partir duquel le spectateur construit la scène diégétique. Le spectateur travaille plus exactement à partir de la source sonore filmique, celle que la narration et le monde développé par elle rendent légitime (Odin, 1990 : 251).

Cette source sonore filmique est au croisement du son et de l'image auditive, au croisement d'une activité perceptive et d'une activité cognitive. Dans la mesure où l'écoute de la fiction suppose l'orientation de l'auditeur vers la source sonore filmique, les processus d'organisation de la surface acoustique tendent à rassembler les éléments sonores vers une identification de cette source. Ils sont aidés en cela par les propriétés synthétiques de l'image auditive contenue dans le savoir du spectateur. La source sonore filmique est donc le produit d'une organisation du son et d'un report des propriétés de l'image auditive sur la source contenue dans le récit filmique. L'identification acoustique est doublée d'une identification catégorielle. L'écoute de la fiction s'effectue en un va-et-vient entre la surface acoustique et la table de nomination. Au croisement de ce mouvement émerge la source sonore filmique. Elle est l'unité minimale où convergent le son, le lieu plastique et les processus de perception de type *bottom-up*. Elle est aussi l'unité où convergent l'image auditive, l'espace analytique et la perception de type *top-down*.

La source sonore filmique est finalement cet « objet » qui occupe une scène diégétique par sa présence imaginaire et par son comportement acoustique. Si l'image auditive est plus près de l'espace analytique et le son plus près du lieu plastique, la source sonore filmique, elle, occupe une scène de manière à favoriser

la coordination du lieu plastique par l'espace analytique. Et si sa partie sonore s'autorise des libertés par rapport à son identité comme source, elle participe davantage à la résistance d'un lieu qu'à la conception d'un espace.

LES RAPPORTS TOPOLOGIQUES

ENTRE LES SONS

À partir d'un magma sonore, le spectateur organise, en des « [...] opérations concrètes de caractère infra-logique ou spatio-temporel » (Piaget, 1948 : 534), un lieu plastique sonore qui ne tire pas uniquement sa structure de la bande image⁵ mais aussi d'une interaction entre des processus élémentaires d'organisation auditive.

Ces opérations d'organisation auditive « [...] remplacent la notion de ressemblance par celle de voisinage, la notion de différence en général par celle de différence d'ordre ou de placement » (Piaget, 1948 : 534). Toutes ces formes d'intuition primitive de l'espace reposent sur des actions du corps : placer de proche en proche, envelopper, serrer, etc. Ces rapports topologiques permettent la construction ultérieure d'un espace euclidien, sans pour autant disparaître complètement, puisqu'ils persistent sous forme de résidus, sous la forme d'une présence du corps et de son opacité (Sami-Ali, 1982 : 98).

Ces rapports topologiques sonores représentent les actions intériorisées du corps que le spectateur met d'abord au service d'une organisation d'un lieu, et plus tard au service d'une mise en forme d'un espace illusoirement en profondeur. Le désir profond de la mise en scène classique est de « [...] pallier l'incapacité du visuel à traiter l'espace en y réinjectant fantasmatiquement la présence d'un corps », comme l'a bien souligné Jacques Aumont (1989 : 163). Mais ce corps, avant même d'être figuré, agit déjà comme pôle de structuration inconsciente de l'espace filmique. C'est aussi à partir des actions intériorisées du corps

que le spectateur déploie l'espace filmique et non uniquement à partir d'opérations logiques.

LA SCÈNE DIÉGÉTIQUE

Le lieu plastique sonore se construit suivant les rapports qu'entretiennent entre eux les sons. Ces rapports plastiques, à la fois verticaux et horizontaux, produisent une spatialité propre au courant sonore; ils induisent, suivant des rapports topologiques de voisinage, d'ordre, d'enveloppement, etc., des figures spatiales primitives mouvantes selon la transformation continue des sons et le vagabondage de l'écoute. Ce lieu sonore, lors de l'écoute de la fiction la plus traditionnelle, participe à la construction d'une scène diégétique. Cette construction, toutefois, n'oblige pas l'assujettissement total, car les rapports topologiques sonores modèlent aussi cette scène par leur résistance.

L'espace analytique se définit comme cet espace utopique que reconstruit mentalement le spectateur à partir de la suite réduite des informations que lui offre le film. Cet espace lui permet d'assurer la coordination et l'orientation de la scène, d'en escamoter les disparitions et d'en combler les inachèvements. Son appareil cognitif, suivant une série de procédures organisationnelles – généralisation, suppression, intégration, construction – et suivant des retours fréquents à un savoir structuré, établit le schéma, la cartographie globale de la scène partielle offerte par le film.

Ce sont donc des relations supra-logiques entre les sources dispersées sur le cours du film qui permettent au spectateur d'insuffler une cohérence et une coordination à ce qui, somme toute, reste toujours fragmenté: la scène diégétique. Cette organisation spatiale peut, bien sûr, être encouragée par le montage du film dans la mesure où il multiplie les indices d'orientation, de recouvrement et d'interpellation entre les fragments.

Au croisement du lieu plastique sonore et de l'espace analytique surgit la scène diégétique. La convergence des rapports entre les sons et des relations entre les sources donne, en partie, son existence à cette scène. La scène diégétique est un espace vectorisé, structuré, organisé en vue de la fiction qui s'y déroule, affectivement et cognitivement investie par le spectateur. La scène diégétique actualise une partie des composantes de l'espace et incorpore à son émergence et à son efficacité une partie du lieu.

Mais cette scène diégétique existe d'abord par l'image. Elle prend place au cinéma comme image narrativisée, une image constituée comme un espace diégétique unifié par l'action dramatique. Ce n'est qu'en liaison avec cette image narrativisée que les rapports topologiques sonores se traduisent en distance et en dimension d'une scène, ce n'est qu'en relation avec cette image narrativisée que les sources coordonnées trouvent une scène où se situer. On retrouve ici, sous un autre angle, «l'aimantation du son par l'image» pointée par Chion (1990). L'image aimante un événement acoustique à condition qu'elle soit investie d'un procès narratif minimal, à condition qu'elle soit une scène: le théâtre des événements. Mais, justement, à quelles conditions une image devient-elle une scène?

«The conception of the Quattrocento system is that of a scenographic space, space set out as spectacle, for the eye of a spectator» (Heath, 1976:77). Le creusement de l'image par la perspective et son organisation systématique autour d'un œil transforment un espace plastique en une scène imaginaire où s'établit, grâce à cette systématisation, une unité de lieu et de temps qui n'attend que l'unité d'action d'une narration⁶. L'organisation des images appelle la scène et attire ainsi à elle le flottement des événements acoustiques qui y trouvent une fonction narrative.

Cette scène prend ensuite forme par l'occupation d'un corps imaginaire: celui du personnage. L'unité supposée de ce corps devient d'autant plus importante au cinéma que la multiplication des plans et la rupture toujours présente entre eux demandent à être «suturées». C'est ainsi que par ses déplacements, ses regards et sa dimension propre, un corps imaginaire déploie une scène diégétique; il devient un pôle d'identification et de transfert, il engage la possibilité d'une appropriation kinesthésique simulée de l'espace par le spectateur.

Cette scène diégétique, tracée par l'organisation visuelle et par le corps du personnage, n'est cependant pas marquée par la plénitude: les investissements spatiaux ne recouvrent jamais la totalité de la scène. Son unité – unité de lieu, de temps et d'action – n'est pas égale à sa plénitude, à sa saturation, elle est égale à la cohérence de ses fragments. Cohérence assurée par l'action du personnage; cohérence confirmée aussi par la capacité de l'espace analytique à combler les omissions et à coordonner les restes; cohérence maintenue, finalement, par la capacité d'un processus narratif à fournir une fonction narrative au lieu plastique sonore. La cohérence du cinéma dominant tient à la capacité du texte filmique et du travail du spectateur d'assurer l'unité et non la totalité de la scène (Colin, 1992:37).

Cette unité de la scène est donc une unité de la vue autour de la perspective et du point de vue: une unité de lieu, de temps et d'action autour du corps du personnage et de son mouvement.

Les rapports topologiques sonores scelleront cette unité de la scène diégétique lorsqu'ils pourront être spatialisés sur les mouvements des objets, des personnages et sur les regards de ces derniers. Les rapports horizontaux et verticaux entre les sons deviennent alors des mouvements et des distances sur une scène. Les qualités spatiales attribuables à la composition des sons sont reportées,

en partie, à la scène diégétique, lui conférant des dimensions imaginaires qu'elle n'a pas. Mais en partie seulement, car le lieu sonore, on l'a déjà souligné, résiste à son parfait englobement. De l'autre côté, l'organisation systématique des sources, selon un espace analytique, participera à la coordination, à l'orientation et à la nomination de la scène.

Ces relations supralogiques entre les sources, même si elles arrivent à compléter les béances, à induire des prolongements, ne comblent pas pour autant la scène. Elles permettent seulement d'en assurer la cohérence, d'en supposer des ouvertures et des fermetures, d'inscrire la scène lacunaire dans un cadre de compréhension plus large. Elles ne comblent pas les absences, elles les articulent. De toute manière, le comblement total ne serait ni économique ni efficace dans la mesure où la compréhension d'une action d'un personnage sur une scène ne demande pas d'actualiser tout l'espace⁷.

LES RELATIONS SUPRALOGIQUES ENTRE LES SOURCES

Venons-en justement au travail qu'effectue le spectateur lorsqu'il combine les sources sonores filmiques entre elles afin d'établir l'identité et les contours de la scène diégétique. Pour assurer la cohérence spatiale du récit, le spectateur organise l'espace analytique dans le temps, il pose le cadre d'interprétation de la scène, il retrouve les cadres de connaissances qui rassemblent les images auditives correspondant aux sources sonores filmiques (Bregman, 1990). Il le fait par quatre opérations sur le texte de base: la généralisation, la suppression, l'intégration et la construction. Ce sont ces quatre macro-règles que Van Dijk (1984) a pointées comme nécessaires à la compréhension d'un discours.

Afin de garantir l'identité et l'unité de la scène, le spectateur doit pouvoir rassembler l'ensemble des sources sous

un dénominateur commun compatible avec ce que lui propose l'image du film. Le spectateur applique ici la règle de généralisation qui permet de ramener le multiple à une seule proposition synthétique. C'est ainsi que les bruits de vaisselle, les bribes de conversation ou une musique en sourdine deviennent les indices d'un seul espace analytique (le restaurant) que la scène diégétique va dévoiler de façon partielle.

Cette première règle n'est pas sans en appeler une autre qui lui est corollaire: la règle de suppression. Comme la compréhension du récit par le spectateur se fonde d'abord sur la clarté et l'économie de l'information, il est impératif que soit éliminé ce qui apparaît comme superflu. Pour ce faire, tout comme pour la règle de généralisation, la règle de suppression prend appui sur ce que propose la narration, c'est-à-dire l'enjeu essentiel de la scène et de l'action qui s'y déroule. C'est donc autour de ce noyau dramatique que la règle de généralisation « [...] abstrait les propriétés essentielles des objets, des propriétés ou des relations [...] » et que la règle de suppression « [...] enlève des propositions entières d'une base de texte donnée » (Van Dijk, 1984: 58).

La règle d'intégration consiste, quant à elle, à intégrer à une proposition préalable détaillée et exhaustive du texte filmique une autre proposition subséquente qui s'y loge parfaitement. Ainsi, le spectateur ramène et rassemble des informations dispersées autour d'un noyau donné par le texte filmique. Lorsqu'au fil du texte un espace analytique se met en place, toutes les informations ultérieures sont rapportées et intégrées à cet espace. De cette façon, toute nouvelle actualisation de l'espace par un déploiement inédit de la scène n'entraîne pas automatiquement la reformulation complète du schéma spatial. Ainsi, les informations déjà connues se trouvent confirmées à nouveau tandis que les nouvelles

informations spatiales trouvent à s'intégrer dans l'ensemble, dans la mesure où elles ne bouleversent pas la logique essentielle de l'espace.

Finalement, la quatrième règle (la règle de construction) permet au spectateur d'organiser l'information que lui fournit le discours filmique. Cette règle fonctionne de façon particulière puisqu'elle réduit l'information de la base de texte en introduisant des informations qu'il ne contient pas. Elle construit un espace analytique – pourvoyeur d'une identité et d'une cohérence de la scène diégétique – à partir de données qui ne renvoient pas explicitement et directement à cet espace. C'est donc à un travail de déduction, de comblement, que se livre le spectateur afin d'établir un cadre spatial global à la scène. À partir d'indices, de fragments disparates et partiels, le spectateur construit un espace analytique global qui permettra la cohérence, l'unité d'une scène diégétique.

Bien entendu, ces quatre macro-règles ne traitent pas indépendamment l'information sonore et l'information visuelle. Les données visuelles et sonores se croisent, s'accumulent, se suppriment, s'intègrent mutuellement. L'application des quatre règles, au fil du texte, suppose aussi une interaction variable et multiple entre la scène diégétique, l'espace analytique et le savoir du spectateur.

CONCLUSION

Le spectateur, plongé dans le noir, enveloppé de sons venant s'absorber dans son corps, convoque son écoute de la fiction. Le flux sonore déversé dans la salle est alors découpé, organisé et structuré par le savoir du spectateur, créant de la sorte des sources sonores filmiques ayant un comportement acoustique sur une scène diégétique instaurée en partie par l'image. Parmi les images auditives contenues dans son savoir, le spectateur reconnaît des sources sonores filmiques, initiatrices d'un monde fictif aux dimensions spatiales imaginaires. L'écoute de

la fiction consiste notamment en cela : glisser de l'événement réel de diffusion sonore dans la salle à un univers fictionnel doté de dimensions spatiales où des sources sonores imaginaires sont des points de repère.

Dans le sillage de cette transformation, par un investissement fantasmatique et par des processus cognitifs, les macro-règles servent à coordonner ces repères, elles servent à ordonner et à limiter la scène diégétique. L'écoute de la fiction s'assure ainsi de la lisibilité spatiale d'un récit ; elle trace la cartographie stable – l'espace analytique – d'une fiction par ailleurs en continu déplacement sur le temps de la réception. Mais la compréhension auditive n'est qu'une part de l'activité spectatorielle.

L'écoute de la fiction, c'est aussi une écoute spectatorielle capable de générer du sens en suivant le timbre d'un son, en étant attentive au volume, à la hauteur, à la situation spatiale d'une occurrence sonore. Le spectateur, rejoint par l'événement acoustique, n'a qu'à tendre l'oreille pour saisir les nuances d'un son.

L'oreille spectatorielle tresse aussi le profil d'une composition sonore dont la forme établit le lieu plastique sonore. Sautillant d'un son à un autre, amalgamant plusieurs sons simultanés, le spectateur enveloppe, relie, désarticule pour recomposer plus tard une matière sonore, dressant du coup un lieu sonore aux limites mobiles et aux dimensions variables.

Ce balancement entre l'iconique et le plastique multiplie les divisions et les dédoublements polarisés mais jamais dissociés : le son et la source, le lieu et l'espace, l'écoute du son ou de la source. Ces pôles sous tension inaugurent des champs de bataille : la source sonore filmique, la scène diégétique, l'écoute de la fiction. Des zones conflictuelles où le moi spectatorial clivé peut tendre vers l'unité circonscrite ou le débordement de la déconstruction.

NOTES

1. Les recherches récentes sur l'audition, d'inspiration cognitive, développent avec force ce concept d'images auditives. Ces représentations mentales seraient des outils de premier ordre dans la partition du magma sonore en objets signifiants et dans l'édification, lorsque cela l'exige, d'une scène sonore cohérente répondant à des scénarios d'écoute conventionnels. Bien sûr, ces images auditives prennent diverses formes selon les contextes de réception. Si, au cinéma, le désir de fiction oriente l'écoute vers le repérage de sources sonores construisant un monde possible consistant, l'écoute musicale, elle, convoque d'autres types d'images auditives ; il s'agit alors pour l'auditeur moins de reconnaître un instrument que de relever des harmonies, des groupes rythmiques, etc. Voir à ce sujet les travaux d'I. Deliège et de S. McAdams.

2. J. Aumont, dans son article « L'Espace et la matière », suppose ce même type de poussée du lieu sur l'espace réglé de la représentation lorsqu'il analyse les vibrations de la lumière contre l'inertie des noirs, les mouvements de caméra contre les mouvements devant la caméra dans *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1938).

3. Cette dialectique, entre la construction d'un espace stable, transparent et opératoire et des forces spatiales pliant et dépliant un lieu aux formes et aux dimensions transitoires, est exposée par Sami-Ali (1982 : 84-85).

4. « Ainsi à l'audition où à la lecture d'un texte, l'individu peut relever des indices qui lui indiqueront à quel type de situation il est fait référence : il met alors en œuvre la stratégie adéquate pour cerner ce processus. Mais ces premiers indices ne sont pas porteurs d'information autre que situationnelle. Des indices particuliers interviendront donc sur un autre plan davantage qualitatif : ce sont ces derniers qui établiront la représentation spécifique au texte et retiendront les éléments propres à son style, à son organisation sémantique, expressive, etc. » (Deliège, 1992 : 32).

5. Ici, il s'agit de nuancer, au passage, une position à saveur polémique de Michel Chion qui, dans le but de battre en brèche le discours exclusif des défenseurs de l'autonomie de la bande son face à l'image, soutient qu'il n'y a pas, à proprement parler, de liens entre les sons à part ceux qui sont provoqués par le pouvoir d'aimantation de l'image (1990 : 60). Nous croyons plutôt que le travail de l'écoute du spectateur exige que des liens entre les sons soient construits, même si à une étape supérieure de la réception il arrive souvent (mais pas toujours) que ces liaisons se soient atténuées sous l'impératif de compréhension narrative.

6. « C'est qu'avant d'être peuplé de rôles [l'espace scénique] parle tout seul et se trouve mobilisé par le "jeu" d'un seul acteur : c'est un espace entièrement défini par un système oculaire en lui contraint » (Schefer, 1969 : 83).

7. Et puis, plus fondamentalement, l'articulation du manque, plutôt que son comblement, détermine et alimente la pulsion percevante (le regard comme l'écoute) au cinéma. En cela, la construction de l'espace filmique par le son et par l'écoute ne fait que redoubler la part imaginaire du signifiant.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUMONT, J. [1989] : *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier ; [1980] : « L'Espace et la matière », *La Théorie du film*, Paris, Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 9-20.
- BRANIGAN, E. [1989] : « Sound and Epistemology in Film », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, n° 4, 311-324.
- BREGMAN, A.S. [1990] : *Auditory Scene Analysis: the Perceptual Organization of Sound*, Cambridge, MIT Press.
- CHION, M. [1990] : *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université ».
- COLIN, M. [1992] : « La Sémiologie du cinéma comme science cognitive », *Cinéma, télévision, cognition*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Processus discursifs », 25-45.
- DELIÈGE, I. [1992] : « De l'activité perceptive à la représentation mentale de la musique », *Analyse Musicale*, 28, 29-35 ; [1987] : « Le Parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique : vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale. Application au *Syrinx* de Debussy », *Analyse Musicale*, 6, 73-79.
- HEATH, S. [1976] : « Narrative Space », *Screen*, 17 (3), 68-112.
- MCADAMS, S. [1987] : « Music: A Science of the Mind? », *Contemporary Music Review*, vol. 2, n° 1, 1-61 ; [1984] : « The Auditory Image: a Metaphor for Musical and Psychological Research on Auditory Organization », *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Amsterdam, New York et Oxford, North-Holland Publisher, 289-323.
- METZ, C. [1975] : « Le Perçu et le nommé », *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 345-377.
- PIAGET, J., et B. INHELDER [1948] : *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».
- SAMI-ALI [1982] : *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (c1974).
- SCHEFER, J.L. [1969] : *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- ODIN, R. [1990] : *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin.
- VAN DIJK, T.A. [1984] : « Macrostructures sémantiques et cadres de connaissances dans la compréhension du discours », *Il était une fois... Compréhension et souvenir de récits*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 49-84.