

# HUMOUR ET ESTHETIQUES DES ESPACES SONORES DANS LE FILM « LES TROIS LASCARS » DE BOUBAKAR DIALLO.

**Bangbi Francis Frédéric KABORÉ**  
**Arouna YAMÉOGO**

*Assistants UFR-LAC, Université Joseph Ki-Zerbo*  
*kaborefr@gmail.com, yaaroun@yahoo.fr*

## Résumé

*Le décor sonore cinématographique fait partie intégrante de l'intention de monstration de l'auteur, avec sa part d'esthétique et de poésie spécifiques au cinéma, mais il est surtout porteur de l'identité culturelle de l'œuvre.*

*Le possible regard sur les espaces sonores dans les œuvres populaires africaines a pour objectif de lever un coin de voile sur l'esthétique sonore dans les nouveaux contextes de production où la technologie exerce une forte influence sur la créativité.*

*La présente approche fait une exégèse de l'espace sonore qui construit le lit du récit filmique « Les trois lascars » dans l'objectif de faire ressortir la cohérence sémantique entre objets sonores qui construisent une esthétique, mais aussi une disrépance qui trahit la vérisimilitude qui, le plus souvent, n'échappe pas à la reproduction d'une réalité physique et culturelle.*

*En se référant à une réflexion de Michel Chion (2003), l'espace sonore vise le réel cinématographique et le réel diégétique. La présente investigation de l'espace sonore filmique du film long métrage « Les trois lascars » de Boubakar Diallo cherche à faire ressortir les esthétiques sonores et les identités culturelles éventuelles qui pourraient aider à construire dans une approche sémio-pragmatique l'imaginaire du spectateur.*

*La construction esthétique et humoristique des espaces sonores du film « Les trois lascars » de Boubakar Diallo sélectionné au FESPACO 2021 pourrait donner à s'interroger sur la force de l'imagination humaine et sur les capacités créatives des auteurs burkinabè de la génération montante mises au service de la création.*

**Mots clés.** *Cinéma, sonore, identitaire, esthétique, sémio-pragmatique*

## Abstract

*The cinematographic soundscape is an integral part of the author's intention of showing, with its share of aesthetics and poetry specific to cinema, but above all it conveys the cultural identity of the work.*

*The possible look at sound spaces in popular African works aims to lift a corner of the veil on sound aesthetics in new production contexts where technology exerts a strong influence on creativity.*

*This approach makes an exegesis of the sound space which builds the bed of the filmic narrative "Les trois lascars" with the aim of bringing out the semantic coherence between sound objects which build an aesthetic, but also a discrepancy which betrays the verisimilitude which, most often than not, does not escape the reproduction of a physical and cultural reality.*

*By referring to a reflection by Michel Chion (2003), the sound space aims at the cinematographic real and the diegetic real. The present investigation of the filmic sound space of the feature film "Les trois lascars" by Boubakar Diallo seeks to bring out the sound aesthetics and the possible cultural identities which could help to build in a semio-pragmatic approach the imagination of the spectator.*

*The aesthetic and humorous construction of the sound spaces of the film "Les trois lascars" by Boubakar Diallo selected at FESPACO 2021 could give rise to questions about the strength of the human imagination and the creative capacities of the Burkinabe authors of the rising generation brought to light.*

**Keywords:** *Cinema, sound, identity, aesthetics, semio-pragmatics*

## Résumé de l'œuvre

« *Les trois lascars* » est un long métrage humoristique du prolifique auteur burkinabè Boubakar Diallo qui signe son n-ième œuvre de fiction dans cette catégorie. Inscrite dans ce qui a pu représenter la cinématographie burkinabè lors de la vingt-septième édition du festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (FESPACO), cette œuvre que l'on peut qualifier « d'humour noir », raconte l'histoire de trois hommes mariés travaillant chacun dans une entreprise de la ville. Ils font la rencontre de trois femmes et se laissent attirer par l'idée d'un voyage professionnel inventé pour Abidjan, capitale de la Côte d'Ivoire. Ce voyage prévu pour être effectué en avion n'aura pas lieu, mais pour leurs épouses, les trois hommes se sont envolés pour la capitale de ce pays pour des raisons professionnelles. Dans les faits, ils se sont retrouvés dans une auberge touristique loin de leur ville de résidence pour y passer une « lune de miel » avec leurs nouvelles idylles, laissant leurs épouses et leurs connaissances penser qu'ils étaient morts dans le crash de l'avion qu'ils étaient censés emprunter.

En rappel, cette œuvre a remporté le prix de l'intégration de la Communauté Économique Des États d'Afrique de l'Ouest (CEDEAO) dans la catégorie des prix spéciaux au FESPACO 2021.

## Introduction

C'est un film de la catégorie populaire qui se déroule dans deux grands environnements sonores que sont la grande ville et la campagne qui enveloppe le quotidien d'une auberge.

Le cinéma populaire burkinabè des deux dernières décennies peut être comparé à celui du néoréalisme italien tant il se pratique dans des conditions socio-historiques qui peuvent être rapprochées (Bangbi

Frédéric Kaboré, 2020 : 220). Cette nouvelle cinématographie, née avec la révolution numérique de la fin du vingtième siècle, a donné l'occasion à une génération de créateurs épris de cet outil d'expression populaire pour y déverser les trop-pleins sociétaux que traverse une jeunesse désemparée et tenaillée par les affres d'une double domination économique et culturelle exercée sur elle par les autres continents.

La présente recherche se lance dans une investigation de l'impact de l'espace sonore sur l'identité spatio-culturelle et les esthétiques du film d'un point de vue sonore, dans un registre dramaturgique construit sur l'humour.

En choisissant de rechercher le caractère identitaire de l'œuvre à travers l'espace sonore on se rend compte que l'architecture des fonds sonores de l'œuvre repose sur le commun. Dans cette œuvre qui a choisi le village ou la campagne et la grande agglomération comme le lit dramaturgique de sa démarche narrative, l'attention du spectateur est sollicitée pour rechercher les éléments sonores distinctifs au plan culturel ou socio-historique. La question de fond résultante est celle qui interroge l'expérience culturelle du spectateur sur les fonds sonores des villes ou des campagnes. Cette interrogation fait appelle à une autre, celle du choix artistique et idéologique de l'auteur de narrer la ville ou la campagne par leurs particularités matérielle et culturelle. Pour le cas de la présente étude, il est possible de s'appuyer sur la théorie du rhizome d'Édouard Glissant selon Valérie Loichot (2016 : 138) tant la campagne tout comme la ville africaine présentent des similitudes, respectivement entre-elles, découlant de la vie culturelle des communautés de plus en plus cosmopolites qui les animent au quotidien dans une poétique de la relation et du contact. Il s'agit par ailleurs de porter un regard sémiopragmatique sur l'espace sonore construit sur les intentions idéologique et artistique de l'auteur.

Le centre d'intérêt de la présente démarche se porte sur la réelle participation de l'espace sonore dans la construction d'une esthétique sonore dans une première approche et dans une deuxième, celle d'un contraste humoristique entre la prison et la liberté vues sous le prisme de la ville et de la campagne.

## **I. Participation de l'espace sonore dans la construction esthétique de la bande son**

Au cinéma, le lieu d'immersion du spectateur est le son environnant de la scène jouée à l'écran. C'est pourquoi le son est toujours d'écran et de scène et constitue ce qu'il convient d'appeler indistinctement espace, environnement et décor ou fond sonore. L'environnement sonore du film est alors constitué d'une ambiance en filigrane ressentie par le spectateur et rendant compte d'une atmosphère dans laquelle apparaissent de multiples éléments sonores qui participent à l'édification du sens et des émotions, faisant ainsi la base de l'esthétique sonore du film.

### ***1.1 Choix esthétique des espaces sonores du film sur fond de matière figurative***

« L'espace sonore cinématographique constitue tout au long du récit le lit de la narration image. Il comprend les silences du plateau enregistrés par le technicien au cours du tournage que viennent nourrir les différents bruitages et même les effets musicaux qui participent au façonnement de la diégèse au sens cinématographique du terme. L'espace sonore traduit le quotidien social des acteurs dans la diégèse. Il est le reflet de la vie des choses et des êtres qui agissent ou subissent l'activité de toute présence dans la scène » Bangbi Frédéric Kaboré (2020 :323).

L'espace sonore renvoie à l'ensemble de la manifestation sonore qui accompagne l'image à l'écran. À la différence de l'image qui dans ce film est dans un plan à deux dimensions, le son lui, prend en compte ce qui entoure la portion d'espace que donne à voir l'écran. Il faut en conséquence prendre en compte le hors champ qui fait partie de l'image sonore et qui nourrit en contre point la narration de l'image filmique. Ce hors champ peut devenir très déterminant dans la narrativité de l'environnement sonore. À titre d'exemple, la scène où plongent les trois hommes épris d'amour dans la piscine de l'auberge qui les accueille pouvait être transportée dans un pays disposant d'un littoral avec à proximité un port en y faisant apparaître l'avertisseur sonore d'un navire. Il y a alors une intention de consigner la territorialité de la scène sans avoir recours à un rajout d'image explicative ou descriptive.

L'écriture de l'espace sonore au cinéma revêt une importance capitale dans la narratologie. Les sujets filmés évoluent dans un environnement

qui influence dans une logique culturelle leur comportement. Nier cet environnement ou le négliger revient à ignorer l'art de la discoursivisation et de la narrativisation cinématographique. Le décor sonore est à la scène ce que la toile est à la peinture.

Dans « Les trois lascars », les deux espaces sonores que sont celui de la campagne et celui de la ville sont porteurs de narration perceptible d'un point de vue humoristique dans l'œuvre. On observe une pauvreté des occurrences sonores figuratives tout au long des espaces urbains, contre une expression soulignée de la nature dans l'auberge et ses alentours.

Le décor sonore de bar ou de bistro choisit d'isoler les trois compagnons à chacune de leurs rencontres, dans une bulle mentale où beaucoup d'abstractions sonores sont observables. Les autres clients du bar n'existent que par leurs « images mortes », même filmés en avant plan. Une évanescence presque permanente de la production sonore de la ville se rattache au silence interrogatif du quartier résidentiel où habitent les trois héros. Le silence environnant des scènes phagocyte la rumeur urbaine lointaine qui devient à peine perceptible. Même quand l'image montre l'activité urbaine en arrière-plan, l'espace sonore semble se refuser à lui accorder le moindre intérêt. L'ambiance sonore urbaine sur un lieu de travail tel le bureau dans la banque est omise pour laisser la place au son de claviers de téléphones à écrans tactiles et leurs sons de notification. Le seul son qui marque sa présence dans les bistros tout comme dans les résidences est celui de la télévision qui déverse généreusement la retransmission du brouhaha des stades de football. Le choix du match de football à la télévision n'est pas anodin. Il est destiné à l'expression du lieu commun de l'image et sa masse sonore confuse à l'écran, tant il ne fournit aucune information culturelle ou territoriale particulière. Dans les domiciles, membres de la famille et voisinage sont réduits à un silence d'absence. La vie semble prendre fin quand les hommes ont rejoint leur domicile pour ne reprendre que dès qu'ils en sont libérés.

Dans un autre décor que constitue une auberge de la campagne, il y règne une autre vie, avec des présences sonores forts appréciables. Entre les chants d'oiseaux dans les arbres et les insectes dans les herbes tout comme ceux des pelouses qui environnent les bungalows, il y a le bruissement du vent sur les feuilles, l'ensemble transforme le cadre de l'auberge en un nid naturel qui accueille et célèbre tout simplement la vie.

Les deux décors, la ville et la campagne, semblent présenter des intérêts opposés, tant leurs structures sonores le sont en plus d'un aspect. Quand on connaît le niveau d'animation sonore des villes capitales en Afrique, en particulier la ville de Ouagadougou avec ses nuées de motocyclistes dans les rues tout au long de la journée jusqu'à tard dans la nuit, on ne peut que s'interroger sur les intentions idéologiques et esthétiques de l'auteur. Il semble éviter aux spectateurs de percevoir ce qui pourrait distinguer le film burkinabè d'un autre d'origine étrangère. Les espaces sonores dans le film se distinguent d'un possible fond sonore entretenu par les bruits des vagues de la mer à grand Bassam en Côte d'Ivoire ou celui caractérisé par le sifflement du vent désertique qu'accompagnent les scintillements sonores du sable des dunes surchauffées par un soleil cuisant au Niger. La ville a une identité matérielle et humaine ; par conséquent, elle a une identité d'un point de vue de ses espaces sonores.

### ***1.2 L'esthétique des occurrences sonores non figuratives dans le film***

L'effet sonore non figuratif est un outil essentiellement cinématographique très usité dans les films populaires d'auteurs burkinabè.

Dans la plupart des films hollywoodiens les effets sonores sont très souvent utilisés pour surligner le malaise et les émotions que ni la caméra, ni les mots ou encore le jeu d'acteur ne savent suffisamment dégager. L'absence quasi totale de ces artifices montre la suffisance de la technique de narration sonore avec les moyens que sont le verbal, les musiques et les bruits.

L'instance de réception est une donnée fondamentale dans les processus de création cinématographique. C'est souvent dans la salle de projection que la qualité de la diffusion sonore révèle des incongruités qui dégonflent une œuvre.

Dans le film « les trois lascars », la musique très présente et très régulière dans le film joue efficacement son rôle thymique et le récit se retrouve débarrassé de l'usage d'un design sonore construit à l'aide de sons de villes importés des sonothèques occidentales qui dénaturent souvent le contexte d'un récit construit dans un objectif de narrativisation qui vise un niveau de vérisimilitude admissible, même dans un récit humoristique.

La musique joue alors constamment l'effet de masque sur l'environnement sonore physique des scènes tout au long de l'œuvre, en particulier dans sa partie urbaine avec une esthétique par effet clip au point final de la narration (Jullier, L. et Péquignot, J. (2013 : 77). L'usage de la musique, essentiellement extradiégétique, sert à dédramatiser les tragédies familiales qui se préparent. La guitare qui joue la neutralité émotionnelle accompagne en leitmotiv chacun des trois infidèles dans leur conversation de persuasion d'un amour partagé mais en réalité momentanément effrité. Les musiques rythmées empreintes de gaité et d'entrain montre l'engagement des trois hommes totalement omnibulés par les trois filles qui n'ont pour objectif que d'arracher ces trois imprudents à leurs foyers. Cette musique de gaité se poursuit et s'installe tout au long du récit, en ville comme à l'auberge en campagne. Le récit est musical et sa tendance est d'extraire les trois hommes de leurs réalités sociétales : perte d'emploi, difficulté de procréation, et frustration de régime polygamique dans le mariage. Cette immersion dans la musique les transporte dans la transe de la danse et les pousse aux excès. La fin de la musique dansante marque la fin des rêves et le retour à la réalité.

### ***1.3 La contribution de l'espace sonore dans l'expression esthétique du film***

Selon Rémi Adjiman (2018 :141) une fois associé à l'image, l'espace sonore interagit et fusionne avec celle-ci dans une relation contrapunctique pour ne plus faire qu'un. C'est ce que Michel Chion, (1985 :221) appelle l'indivisibilité des éléments sonores et visuels. C'est la forme esthétique de l'espace sonore que cette œuvre révèle dans une discrétion sémio-pragmatique car la connaissance du contexte socioculturel montré à l'écran est un atout pour le décryptage d'un tel dispositif sonore. Rien dans cette œuvre n'est entendu en dehors de l'expression d'une intention humoristique de l'auteur.

## **II. Intention humoristique dans la construction des espaces sonores**

La construction de l'environnement sonore de la scène dans le film de fiction fait nécessairement appel à une typologie des ambiances selon Rémi Adjiman (2018 :148).

Le premier usage fonctionnel de l'espace sonore filmique est celui d'assurer une continuité spatio-temporelle des unités scéniques en effaçant toutes traces de fabrication dues à des discontinuités éventuelles occasionnées par le montage.

La deuxième fonction du décor sonore est territoriale et donne par conséquent à identifier une zone géographique circonscrite ou spécifique ; Elle a donc une forte tendance au réalisme où on peut repérer des éléments sonores saillants qui construisent la cohérence de l'atmosphère de cette espace mis en exergue.

Le troisième usage de l'environnement sonore répond à sa fonction narrative dans sa lecture sémio-pragmatique pour le spécifique de la fiction par opposition au film documentaire. Il relève de la créativité de l'auteur qui peut se départir de son caractère factuel, ou du contenu socio-historique de la scène, toute chose qui peut mettre en difficulté le caractère identitaire que peut inspirer l'œuvre par le récit de son environnement sonore toujours dans l'approche sémio-pragmatique à sa réception.

Roger Odin (2011 : 23 ) définit la sémio-pragmatique comme une approche qui considère l'objet du film en rapport avec les connaissances et l'expérience du spectateur. Elle est de ce fait un outil, une lunette par laquelle on appréhende un acte de communication. Le cinéma est donc un moyen de communication dont il faut acquérir au préalable une certaine connaissance des outils d'analyse ou l'expérience dans sa réception, pour parvenir plus souvent à un décryptage du discours qu'il véhicule. Par la relation établie entre le réalisateur et le spectateur, il est un double processus de production du sens.

Appliqué à l'œuvre qui fait l'objet de la présente investigation sémiologique, il est nécessaire de connaître l'environnement sonore de la ville de Ouagadougou, forte de plus de deux millions d'habitants caractérisés par une autonomie du moyen de locomotion, pour appréhender une volontaire mise sous silence de ces nuées d'engins qui vrombissent sans arrêt de jour comme de nuit, même dans les quartiers résidentiels.

Cette omission intentionnelle de l'espace sonore urbain naturellement bruyant, à laquelle on peut associer des cadrages en plans serrés, surligne l'emprisonnement mentale des trois hommes par les trois femmes. Elles arrivent ainsi à les confiner dans une bulle sentimentale qui les fera prendre une décision qui les conduit à l'absurdité.



Une fois à l'auberge, le vent de la liberté caractérisé par les oiseaux dans la biodiversité de l'auberge et de ses environs de campagne, leurs yeux vont progressivement s'ouvrir vers leurs réalités. On aurait dit les animaux d'un jardin zoologique remis dans la nature. Après un temps d'adaptation ils retrouvent leurs sens de la vie sauvage.

### ***II.1 Intentionnalité et idéologie dans la narration des espaces sonores dans une œuvre filmique de fiction***

« Le plus beau son » n'est pas nécessairement le son le mieux adapté à un plan ou une séquence audiovisuelle. Car le son au cinéma n'est pas un son isolé, *in abstracto*. Sa présence dépend du contexte plus large du film : son propos et son esthétique, le récit, les images et les espaces qu'elles décrivent, leurs mouvements et leurs rythmes, les conventions d'effacement des traces de fabrication du montage, les habitudes de travail... et, bien entendu, de l'imaginaire du réalisateur et du monteur son. C'est à partir de ce contexte élargi qu'une bande sonore intègre « le son » le plus approprié pour contribuer à l'ambiance qui doit être installée à ce moment précis. Le récit sonore sur un environnement image dépend en conséquence de l'expérience socio-historique de l'auteur et de ses intentions de narrativisation. Cette intention nourrit toute une idéologie sur le sujet de l'ouvrage. Comme le dit Béla Balázs (Antoine Gaudin 2015) on vit seulement l'expérience de l'espace que l'on veut entendre. Sous ce rapport, Antoine Gaudin énonce que « L'espace s'enracine dans l'existence et la spatialité primordiale se confond avec l'être même du corps ; le rapport que nous entretenons avec l'espace a ceci d'essentiel qu'il reflète notre manière d'être au monde, d'habiter le monde à un moment donné. Mais bien entendu, il ne s'agit pas de réduire le cinéma au rang « d'illustration » d'une pensée élaborée dans le champ philosophique. Notre but est plutôt de montrer comment certains cinéastes ont pu, grâce à leurs associations de sons et d'images, exprimer d'autres dimensions de l'espace que celles que nous mobilisons en contexte courant ; et comment leurs films peuvent ainsi nous guider vers une pensée renouvelée de la situation de l'homme dans le monde sensible. » (Antoine Gaudin, 2013 : 4)

## ***II.2 L'intérêt idéologique que l'auteur donne à voir dans son œuvre***

L'idéologie véhiculée dans cette stratégie de narrativisation humoristique vise le lieu commun pour stipuler que cette histoire n'est pas typiquement ouagalaise, et que cette campagne peut se retrouver dans un pays quelconque de savane.

L'auteur cherche à éviter pour la ville et pour la campagne la fonction territoriale de l'espace sonore pour des besoins d'altérité dans la stratégie de narrativisation. L'histoire des trois lascars n'est pas celle d'un pays, d'une culture en particulier. À l'image des grandes agglomérations, le petit groupe d'interprètes est constitué d'acteurs d'origines culturelles diverses mais leur comportement émane d'une culture plurielle et rhizomique. La notion de rhizome selon Édouard Glissant (1996 :17) dans son « Introduction à une poétique du divers », traitant de littérature et de son rapport au monde, qui peut se rapporter au cinéma au regard de sa proximité avec la précédente, peut faire l'objet d'une convocation dans la réflexion sur le choix de l'altérité par l'auteur pour traiter d'un sujet engageant à la fois territorialité et culture qui peuvent caractériser tout espace géographique donné. E. Glissant en s'inquiétant des hégémonies linguistiques avec la disparition de certaines langues, la tragique question identitaire qui fait refuser un monde de la diversité, avec cet inexorable croisement interculturel au sein d'une humanité plurielle et qui doit finir par devenir une dans sa diversité sciemment tue, donne l'argument à Boubakar Diallo, dans une pensée universelle de la ville, d'éviter les implants sonores à caractère identitaire dans une intention de penser monde tout comme E. Glissant qui dit que toute pensée est une pensée-monde.

## ***II.3 Espace sonore psychologique, une esthétique de narrativisation dans « Les trois lascars »***

Les espaces sonores de la ville et de la campagne sont construits sur la mémoire du spectateur. Les bruits de la circulation qu'on entend pas physiquement alors qu'on voit passer automobiles et cyclomoteurs ou au contraire les oiseaux de la campagne dans l'auberge qu'on ne voit pas mais qui marquent leur présence effective est le fait d'une construction humoristique qui se sert du principe esthétique de l'espace sonore psychologique. Sous ce rapport, Daniel Deshays (2010 :27) fait remarquer que : « Écouter, accéder à son propre fond sonore, là où

s'activent les empreintes acquises des expériences passées, c'est aussi comprendre l'événement accidentel qui surgit en le comparant à un modèle enfoui ; c'est s'abandonner à la jouissance du souvenir, quitte à dérapier vers des méandres qui mènent droit à la rêverie ».

Boubakar Diallo renvoie chaque spectateur à l'écoute de sa mémoire auditive pour recréer la ville de ses rêves, ou la campagne de ses aspirations profondes pour accentuer le caractère humoristique du récit. La force de la mémoire conduit le spectateur à rechercher d'éventuels espaces indépendants de ceux présents dans le film où les mets en combinaison avec d'autres images que celles qui apparaissent à l'écran, donnant lieu à des ressentis qui lui rappellent des expériences socio-émotionnelles.

L'usage intentionnel de la musique sur les espaces sonores ont pour but d'entretenir une imprécision des bruitages. Cette stratégie de composition de la bande sonore entretient les efforts mnésiques du spectateur qui finit par se résigner sur ce qui lui est de plus familier. Ce qu'il entend est un espace sonore qu'il reconnaît. Son adhésion au film se déroule au niveau du récit des images, le son étant déjà en lui.

### **III. Conclusion**

Le film « Les trois lascars » de Boubakar Diallo est un humour total qu'entretient efficacement la bande sonore à travers les esthétiques de ses espaces.

L'écoute gnosique des espaces sonores du film d'une part, c'est-à-dire en recherchant une reconnaissance et une localisation des sources par les sons-index (Laurent Jullier (1996 :127) et l'écoute phatique d'autre part, en vivant l'épreuve directe de la matière sonore en mouvement avec l'image qui lui est associée, conduisent à considérer la bande sonore du film comme une construction lacunaire, légère. Ces écoutes gnosique et phatique ôtent le jeu humoristique de ces sons tantôt mnésiques tantôt fictifs qui cependant construisent la base esthétique de la démarche narrative de l'œuvre.

La matière d'expression sonore des espaces urbains et campagnards figuratives relève de l'intention de l'auteur de demeurer dans une sémiopragmatique odinienne avec une difficulté de garder le cap d'une altérité fondée sur son expérience socio-historique rhizomique au sens glissantien. L'humour de la narration des espaces sonores n'est pas un

fait du hasard. L'évanescence du son dans l'image traduit la neutralité culturelle des espaces et renforce le choix idéologique de l'auteur dans sa vision d'une histoire qui en réalité n'a ni culture particulière de nationalité. C'est une histoire d'humains vivant n'importe où sur terre. Chacun s'y identifie.

## Références bibliographiques

**Antoine Gaudin** (2013), « Sound & space – Construction audiovisuelle de l'espace dans le cinéma contemporain », in *Une larme du diable, revue des mondes radiophoniques et des univers sonores*, n°4, 2013, pp.55-68

**Antoine Gaudin** (2011), *L'image-espace. Pour une géopoétique du cinéma*, thèse de doctorat en Études cinématographiques soutenue sous la direction de Philippe Dubois, Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, p.273-280.

**Adjiman Rémi** (2005), « Sons, images et narration au cours de la projection » in *Une architecture du son* Rémi Adjiman et Bruno Cailler (dir.), Paris, l'Harmattan, 2005, pp. 101-138

**Deshays Daniel** (2010), *Entendre le cinéma*, Perronas, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2010

**Adjiman Rémi** (2018), « Les usages des ambiances sonores dans les films de fiction ». In *Communication 2018/I* (n° 102), P. 137 -151

**Chion Michel** (1985), *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 221

**Chion Michel** (2003), *Un art sonore : le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Essais », 2003 Jullier, Laurent. *Les sons au cinéma et à la télévision*, Paris, Armand Colin, 1996

**Dorismond Edelyn**, 2009, « Créolisation de la politique, politique de la créolisation » In *Cahiers Sens public*, 2009, 3\_4 (N°11-12) P. 137 à 146

**Loichot Valérie** (2016), « La Pédagogie Glissant », in *Èrès/ « Chimères »*, 2016/3 N° 90/P ; 135-146. <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2016-3-page-135.htm>

**Jullier Laurent et Julien Péquignot** (2013), « L'effet-clip au cinéma » *Kinephanos, Média Fans et sacré*, Vol. 4, N°1.

**Schaeffer Pierre** (1966), *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.

**KABORE Bangbi F. F.** (2020), « *Approche sémiologique de la bande son de la cinématographie burkinabè* ». Thèse de Doctorat unique en sciences du langage, Université Joseph Ki-Zerbo, 563 p