

Écrire le son : le monteur son et la supervision sonore à l'heure actuelle

Paul Bernhard

► **To cite this version:**

Paul Bernhard. Écrire le son : le monteur son et la supervision sonore à l'heure actuelle. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2017. <dumas-01587677>

HAL Id: dumas-01587677

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01587677>

Submitted on 14 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

BERNHARD Paul

**ECRIRE LE SON :
LE MONTEUR SON ET LA SUPERVISION SONORE A L'HEURE
ACTUELLE.**

Université d'Aix Marseille

-

Département Sciences Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Mémoire de Master professionnel

2016 - 2017

Soutenance : 3 avril 2017

BERNHARD Paul

Université d'Aix Marseille

-

Département Sciences Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Mémoire de Master professionnel

**ECRIRE LE SON :
LE MONTEUR SON ET LA SUPERVISION SONORE A L'HEURE
ACTUELLE.**

Travail réalisé sous la direction de : Rémi ADJIMAN.

Soutenance : Avril 2017.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les personnes qui m'ont accordé des entretiens, à savoir, Vincent ARNARDI, Alexandre POIRIER, Marc CARO, Thomas DESJONQUERES et Julien CLOQUET, pour le temps et l'attention qu'ils m'ont généreusement offerts, et pour leur grande contribution dans ce travail qui n'aurait pas pu voir le jour sans eux.

Je tiens également à remercier mon directeur de mémoire Rémi ADJIMAN et le responsable des mémoires Jean-Michel DENIZART pour leur suivi, leur disponibilité et leurs conseils.

ECRIRE LE SON :

LE MONTEUR SON ET LA SUPERVISION SONORE A L'HEURE ACTUELLE.

Résumé :

Depuis une trentaine d'années, le monteur son s'est imposé comme un élément central du processus de fabrication de la bande son sur les films de fiction en France. Cette évolution est notamment due à des évolutions techniques qui ont permis une plus grande sophistication de la bande son. D'autre part, depuis environ dix ans apparaît le poste de superviseur sonore, dont les apparitions étaient auparavant anecdotiques, malgré son implantation aux Etats-Unis depuis la fin des années 1970.

Ces évolutions techniques et organisationnelles sont corrélées à des évolutions esthétiques qui entraînent de nouveaux enjeux pour l'identité et la cohérence esthétiques des films. Une supervision sonore efficace pourrait permettre de répondre à ces nouveaux enjeux. Dès lors, nous pourrions nous demander quel avenir est réservé à la supervision sonore en France.

Mots-clés :

Montage son, supervision sonore, écriture sonore, cohérence sonore, esthétique sonore, intentions sonores, mise en scène sonore, management, gestion.

TABLE DES MATIERES

Introduction	9
I – Superviseur sonore : un métier encore en pointillés dans le contexte de l’institutionnalisation récente du métier de monteur son.	13
A - L’évolution du métier de monteur son depuis sa création, et son institutionnalisation dans les équipes.	13
1 – Evolution.	13
2 – Institutionnalisation.	16
B – La réalité de la supervision en France	18
1 – La supervision, aujourd’hui en France, de rares apparitions et un poste qui ne dit pas toujours son nom.	18
2 – La possibilité d’une institutionnalisation ?	21
C – Le monteur est-il devenu l’élément central dans la fabrication de la bande son ?	23
1 – L’importante contribution du monteur son à l’esthétique sonore du film.	23
2 – Le monteur son supervise-t-il ?	24
II – Des postes et une esthétique sonore qui évoluent conjointement.	26
A – La bande son surchargée.	26
1 – L’hyper-réalisme sonore en cause.	26
2 – La responsabilité de l’évolution technique.	28
B – La contribution du monteur son.	30
C – Le superviseur sonore, rempart contre cette surcharge ?	33
1 – Le superviseur technicien.	33
2 – Le superviseur producteur.	34
3 – L’importance de la communication : le superviseur, un pont entre les équipes.	35
III – Quel avenir pour la supervision sonore ?	36
A – Vers la reconnaissance de l’importance du silence ?	36
1 – Le silence perdu.	36
2 – Une supervision pour épurer ?	39
B – La question économique.	41
1 – Le frein économique à la création d’un poste à part entière.	41
2 – Le temps de travail du chef monteur son l’empêche-t-il d’aller au bout de sa recherche esthétique ?	42
C – Les nouveaux outils multicanal : de nouveaux besoins de supervision ?	44
Conclusion	47
Bibliographie	51
Filmographie	53
Netographie	55
Contacts	56

INTRODUCTION

« *Does every film want, or need, to be like Star Wars or Apocalypse Now? Absolutely not. But lots of films could benefit from those models.* »¹ ; ce sont les mots du *Sound Designer* et superviseur sonore Randy THOM dans son article « *Designing a Movie for Sound* » dans lequel il met en évidence l'importance de penser le son d'un film, mais surtout de penser le film en fonction du son.

*Star Wars*² et *Apocalypse Now*³ sont des films célèbres, notamment pour leurs bandes sons qui ont marqué l'histoire du son à l'image. Or, ces deux films ont pour point commun d'avoir bénéficié de l'intervention d'un *sound designer*, Ben BURTT pour *Star Wars*, et Walter MURCH pour *Apocalypse Now*. Le terme de *sound designer* a été créé en 1979 pour désigner le poste de Walter MURCH et a ensuite été réutilisé pour désigner celui de Ben BURTT, avant d'être institutionnalisé et de voir son sens élargi.

Le poste occupé par ces deux hommes, pionniers du *sound design*, consistait en la création de sons et d'effets sonores inédits, tout en supervisant la construction de la bande son, depuis la pré-production, jusqu'au mixage. Ici, c'est ce sens de *sound designer* que nous retiendrons, et non le sens élargi de technicien polyvalent capable de créer des sons, monter le son, et mixer qui est communément admis de nos jours.

Aux Etats-Unis, le poste s'est institutionnalisé, et aujourd'hui, les films bénéficient souvent de la supervision d'un spécialiste du son, qui participe de moins en moins directement à la construction de la bande sonore⁴, mais intervient plus comme consultant et pour gérer le portefeuille accordé à la création de la bande son du film. C'est ce type de poste qu'ont pu occuper Randy THOM sur *Moi, moche et*

¹ THOM Randy, « *Designing a Movie for Sound* », 1999, p.1.

² *Star Wars: Episode IV – A New Hope (Star Wars, Episode IV : Un nouvel Espoir)*, George LUCAS, 1977.

³ *Apocalypse Now*, Francis Ford COPPOLA, 1979.

⁴ CHION Michel, *Un Art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 2003, 478 p.

*méchant*¹ en 2010 ou Ben BURTT sur *Star Wars : Episode VII – Le Réveil de la Force*² en 2015.

La supervision sonore combine donc deux aspects, un premier aspect esthétique dans la responsabilité de la fabrication d'une bande son propre au film, un second aspect économique et managérial dans la gestion du budget alloué tout au moins à la post-production sonore et dans la gestion d'équipe.

En France, ce poste commence à émerger officiellement depuis quelques années sous la forme de ce que le cinéma américain appelle des *supervising sound editors* ou chefs monteur son. Le superviseur sonore intervient dès la pré-production et dirige une équipe de monteurs son dont il fait lui-même partie. Les apparitions plus anciennes ont été anecdotiques, la supervision incombant à différents membres de l'équipe en fonction des films et des relations au sein de cette dernière. On peut par exemple noter la double casquette de réalisateur et *sound designer* de Marc CARO sur ses coréalizations avec Jean-Pierre JEUNET *Delicatessen*³ et *La Cité des enfants perdus*⁴ sur lesquelles il est crédité dans la catégorie « effets sonores ». « Pour *Delicatessen* j'ai concocté avec mes machines les effets sonores, les nappes, les drones, certaines ambiances un peu psychédélicues dans les séquences de cauchemar... »⁵.

Randy THOM ajoute, à propos du mixage d'*Apocalypse Now*, « *Well, what was great about that mix began long before anybody got near a dubbing stage.* ». En effet, les bandes son qui se distinguent des autres par leur richesse et leur justesse semblent avoir été pensées au long de la création du film et bénéficier de ce qu'on peut appeler une écriture sonore. Le théoricien et technicien Daniel DESHAYS la définit comme suit « Et c'est ça que j'appelle l'écriture du sonore, c'est-à-dire qu'on va décider dans l'assemblage des éléments, disons la désignation des éléments, on va construire en associant certains éléments, ou, au contraire, en creusant la surcharge sonore du réel.

¹ *Despicable Me (Moi, moche et méchant)*, Pierre COFFIN et Chris RENAUD, 2010.

² *Star Wars: The Force Awakens (Star Wars – Episode VII : Le Réveil de la Force)*, J. J. ABRAMS, 2015.

³ *Delicatessen*, Marc CARO et Jean-Pierre JEUNET, 1991.

⁴ *La Cité des enfants perdus*, Marc CARO et Jean-Pierre JEUNET, 1995.

⁵ Entretien par courriers électroniques avec Marc CARO, mars 2017.

On va construire une forme ou une autre. »¹. Ce qu'on peut donc appeler écriture sonore ou écriture du sonore serait donc la mise en place d'un système esthétique propre au film au niveau sonore.

Il semble donc que trouver une écriture sonore, un langage sonore propre au film, soit le principal intérêt et la principale mission d'un superviseur sonore. Or, le montage son qui consiste à associer les sons directs du tournage avec les sons créés, collectés, et le bruitage, semble être un lieu décisif de la création de cette esthétique propre au film.

« Quand une bande son est réussie, c'est quand le monteur son a su parfaitement intégrer un univers, par rapport aussi aux demandes du réalisateur parce que c'est lui qui détermine l'esprit du film, la température. »².

Le poste de monteur son a connu une rapide évolution au cours des trente dernières années. Le montage son incombait auparavant aux monteurs, et peu à peu, avec les évolutions technologiques, des nouvelles techniques ont été mises en place. « L'équipe du montage du film, qui s'occupait de toutes les opérations sent, vers le début des années 80, qu'une nouvelle organisation devient nécessaire, que de nouveaux usages du son émergent, que de nouveaux savoir-faire sont introduits et voit un nouvel interlocuteur intervenir. »³. Mais le poste de monteur son prend réellement son essor dans les années 1990 avec l'introduction de machines numériques comme le resté célèbre *Akai DD1500*. Puis, ce métier émergent a pris de plus en plus d'importance dans la chaîne de fabrication de la bande son avec l'arrivée des *Digital Audio Workstations* (DAW), et notamment *Pro Tools*. « C'est pas arrivé avec le numérique en fait, c'est arrivé avec le *Pro Tools*, parce qu'à l'époque où on montait les films sur les *Akai DD1500*, qui sont la première machine à s'être vraiment répandue dans le cinéma, en tout cas en France, c'était pas le même outil, t'avais pas de console intégrée dedans comme dans le *Pro Tools*. »⁴.

¹ DESHAYS Daniel, « L'écriture du son au cinéma », conférence captée à Clermont-Ferrand (La Jetée), le 3 février 2015, lors des rencontres nationales des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images.

² Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

³ ADJIMAN Rémi, "Jusqu'où ira le monteur son ?", *Actes du colloque: Travail et création artistique en régime numérique*, Avignon, mai 2011.

⁴ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

Le montage son est aujourd'hui devenu une étape centrale et emploie souvent plusieurs techniciens avec des répartitions qui dépendent des productions. Cependant, cette expansion rapide des moyens techniques et de l'importance du monteur son dans la fabrication de la bande son semble corrélée à une tendance actuelle à surcharger la bande son comme de nombreuses personnes la dénoncent, notamment Daniel DESHAYS¹.

« Il y a souvent un côté assez boursoufflé dans les bandes son, ça arrive assez fréquemment, oui. »².

Les possibilités techniques offertes au monteur son et son rôle d'assemblage des éléments sonores semblent le désigner comme responsable d'une grande partie de l'esthétique sonore des films. Cependant, il semble que ces moyens repoussent toujours la prise de décision et entraînent une esthétique trop peu tranchée en définitive : « Il s'agit d'avoir un parti-pris esthétique... le numérique induit un phénomène qui reporte la prise de décision à plus tard... Pour ma part, je pense que le choix doit être fait au moment où sont faites les choses... et si on est pas satisfait... on recommence... après c'est trop tard... »³.

Dès lors, dans quelle mesure, sur les films de fiction français, la supervision sonore peut-elle faire l'objet d'un poste à part entière ou incombe-t-elle au monteur son ?

Pour répondre à cette question, nous étudierons dans un premier temps la supervision sonore comme métier encore en pointillés dans le contexte de l'institutionnalisation récente du métier de monteur son, puis, dans un deuxième temps, nous verrons que ces postes et l'esthétique sonore évoluent conjointement. Enfin, nous nous questionnerons sur l'avenir réservé à la supervision sonore.

¹ DESHAYS Daniel, « L'écriture du son au cinéma », conférence captée à Clermont-Ferrand (La Jetée), le 3 février 2015, lors des rencontres nationales des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images.

² Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

³ Entretien par courriers électroniques avec Marc CARO, mars 2017.

I – Superviseur sonore : un métier encore en pointillés dans le contexte de l’institutionnalisation récente du métier de monteur son.

Il est aujourd’hui quasiment impensable de créer un film sans l’intervention d’au moins un monteur son, tandis que le poste de superviseur sonore peine à s’imposer et peut être perçu comme une idée fantaisiste, étant parfois occupé de manière plus ou moins officieuse. Il semble donc intéressant de mettre en lumière l’évolution et l’institutionnalisation du métier de monteur son, puis d’étudier la réalité de la supervision en France, avant de se demander si le monteur son est bel et bien devenu l’élément central de la création de la bande son.

A - L’évolution du métier de monteur son depuis sa création, et son institutionnalisation dans les équipes.

1 – Evolution.

A l’origine, le monteur, qui est souvent appelé monteur image de nos jours, afin de le différencier du monteur son, et son assistant s’occupaient de monter le son du film, comme l’image. Le métier de monteur son n’existait pas, ou de manière anecdotique, jusqu’à la fin des 1980, où ce métier est venu s’insérer dans le prolongement du montage, tout en empiétant sur une partie du travail des monteurs et aussi sur celui du mixage. « Il s’intercale entre les deux extrémités de la chaîne du son. Mais, en se rajoutant et en s’insérant assez brutalement dans un processus opératoire qui préexistait, son avènement s’est accompagné de bouleversements importants, tant au niveau des méthodes collectives de travail (c’est le cas également

pour le chef opérateur du son et pour le mixeur) qu'au niveau des prérogatives de chacun des acteurs. »¹ explique à ce sujet Rémi ADJIMAN.

Le travail du monteur son, à cette époque, s'inscrit dans la lignée du travail effectué par les monteurs auparavant. Il assemble des sons sur bandes magnétiques, travaillant lui aussi sur un banc de montage. Les sons additionnés, sont repiqués sur une autre bande, et ainsi de suite, afin de réduire au maximum le nombre de pistes en vue du mixage. « D'abord, au début, y en avait pas. C'était en général les monteurs image qui s'occupaient de monter des sons, mais je te parle de l'époque où on travaillait en bande perforée. Puis sont apparus les monteurs son sur quelques films friqués. On travaillait toujours sur bande perforée. Mais ce qu'il faut bien comprendre, c'est qu'à l'époque des mixages 16 ou 35, dans une régie d'auditorium, t'avais entre 10 ou 20 défileurs, donc tu pouvais pas aller au-delà en terme de lecture de bandes en simultané. C'est pour ça, à mon sens, qu'on faisait des prémix parole. »². En sortie de mixage, on faisait une stéréo limitée pour que le son, imprimé en optique sur la pellicule, n'explose pas la cellule à la lecture³.

Par la suite, sont apparues les premières machines numériques qui ont commencé à permettre un travail plus poussé et efficace du monteur son. Elles ont permis au monteur son de traiter les sons grâce à des effets intégrés. Le monteur son pouvait notamment égaliser le son, ce qui incombait entièrement au mixeur auparavant ; cependant, ces machines ne permettaient qu'une synchronisation à l'image près, et non à l'échantillon près, comme l'ont permis les DAW, ou *Digital Audio Workstation*, par la suite et leurs fonctionnalités étaient assez limitées comparées à celles que le travail sur ordinateur a permis. « Tu pouvais faire des petits effets dedans, mais pas grand-chose. Et c'était une machine qui montait à l'image près, pas à l'échantillon. Mais avec la généralisation du *Pro Tools*, c'est devenu beaucoup plus transparent, puisque le monteur son, même s'il n'a pas de console à proprement parler, il a une console virtuelle donc il peut faire quasiment tout. »⁴.

¹ ADJIMAN Rémi, "Jusqu'où ira le monteur son ?", *Actes du colloque : Travail et création artistique en régime numérique*, Avignon, mai 2011.

² Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Parmi les premières machines apparues et qui étaient peu répandues, on peut citer par exemple l'Audio File qui est la première que Vincent ARNARDI ait connue¹ ; mais c'est avec *Akai* et le *DD1500* que le montage son sur machine numérique s'est vraiment répandu, celui-ci avait été précédé par le *DD1000*, commercialisé de 1990 à 1993².

C'est donc avec l'arrivée des DAW que le montage son a connu un vrai essor. Les firmes qui se sont lancés dans la course étaient nombreuses, car le marché était ouvert avant d'être complètement dominé par *Pro Tools*, d'abord édité par la firme *Digidesign*, puis racheté par *Avid*. Cependant, j'ai pu rencontrer divers ingénieurs du son qui s'étaient lancés dans le monde des DAW avec *Digital Performer* de *MOTU* ou encore *Pyramix*. L'intérêt, et le potentiel danger, qu'ont présenté tous ces logiciels a été de permettre aux monteurs son et aux mixeurs de travailler dans le même environnement virtuel, avec les mêmes outils et les mêmes possibilités.

Dès lors, la limite du travail des monteurs son n'était plus définie par les possibilités que leur offraient leurs outils. Le monteur son a donc de plus en plus empiété sur le mixage, jusqu'à pré-mixer grâce aux outils permettant de faire les niveaux, d'égaliser et de spatialiser. « Le monteur son il prémixe aujourd'hui, il spatialise des choses, il fait les niveaux avec le clip gain, éventuellement tu fais des automs que tu resetes avant de les donner au mixeur. En plus le prémixe est modifiable en permanence, avant quand tu faisais un prédub, pour le modifier il fallait reprinter tout le prédub, c'était un enfer. »³.

Grâce à sa console virtuelle⁴, le monteur son a donc aujourd'hui un outil qui pourrait lui permettre d'aller jusqu'au bout de la fabrication de la bande son, alors qu'au commencement ses possibilités de prise de partis et de contribution à l'esthétique du film était strictement cantonnée au choix, à la collecte, et à l'assemblage des sons.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

² ADJIMAN Rémi, "Jusqu'où ira le monteur son ?", *Actes du colloque : Travail et création artistique en régime numérique*, Avignon, mai 2011.

³ Compte-rendu d'entretien avec Alexandre POIRIER, mars 2017.

⁴ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

2 – Institutionnalisation

« Petit à petit, avec l'arrivée du numérique, la profession de monteur son s'est généralisée, on s'est même mis à mettre des monteurs son sur des documentaires, ce qui était inimaginable avant. »¹.

Aujourd'hui, on ne peut plus penser faire un film sans monteur son ; d'une part, parce qu'on a pris l'habitude de bandes sons riches avec beaucoup d'éléments, à cause d'une tendance à « l'hyper-réalisme sonore »², et d'autre part, car le monteur son permet d'avancer le travail sur la bande son au maximum, et, ainsi, économiser en coût de production, car un monteur son coûte moins cher qu'un mixeur. En effet, selon la convention collective nationale de la production cinématographique, le salaire minimum pour un chef monteur son est de 1 446,88 euros, contre 1 810,91 pour un mixeur cinéma, sur la base de 39 heures³. De plus, la location d'une salle de montage son coûte bien moins cher à la production que la location d'un auditorium de mixage, pouvant aller du simple au triple ; en effet, la location d'une salle de montage son pour une journée coûte en général quelques centaines d'euros tout au plus, tandis que la location d'un grand auditorium de mixage peut aisément dépasser le millier d'euros.

A l'époque de l'analogique, les niveaux, la spatialisation, l'égalisation étaient des tâches qui incombaient systématiquement au mixeur du fait qu'il était le seul à avoir les outils pour effectuer ce travail. Il est à noter qu'à cette époque les consoles n'étaient pas automatisées et il n'était pas possible de corriger immédiatement et facilement ses erreurs : « C'était un autre métier et c'était beaucoup plus acrobatique, y avait pas de *undo*, si tu effaçais la passe que tu avais bien faite, il fallait la refaire. »⁴. Aujourd'hui, avec les DAW, le monteur son localise tous les sons, même si certains effets de passages d'objets ou autres sont faits au mixage avec les outils adaptés,

¹ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

² *Ibid.*

³ Convention collective nationale de la production cinématographique du 19 janvier 2012 - Textes Salaires - Accord du 24 juillet 2015 relatif aux salaires du personnel technique (titre II) - Article 2.3 – www.legifrance.gouv.fr.

⁴ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

il fait les niveaux grâce au gain de clip, et peut même commencer à travailler l'acoustique des séquences en appliquant des *reverbs*.

Le monteur son, au-delà de son rôle esthétique devenu incontournable dans un contexte d'une bande son de plus en plus riche, s'est donc aussi imposé comme un atout économique pour le budget de la production.

D'autre part, avec la tendance à utiliser de plus en plus de matière sonore, le montage son doit souvent être confié à plus d'une personne. Ainsi, on a pu voir apparaître le poste de monteur des directs, aussi appelé monteur parole ou monteur dialogues. Ce poste est apparu notamment avec l'arrivée des enregistreurs multipistes numériques. A l'époque des magnétophones à bande magnétique comme le *Nagra IV-S*, les monteurs son récupéraient le *mixdown* stéréo du chef opérateur du son. A l'heure des enregistreurs numériques pouvant atteindre jusqu'à 24 pistes comme le *Cantar X3* de *Aaton*, l'utilité d'un tel poste est de récupérer les pistes du direct éclatées afin de reconstituer au mieux l'espace sonore du tournage, décalant donc une bonne partie des décisions esthétiques à cette étape de la post-production.

Le montage son est donc devenu une étape incontournable du processus de fabrication d'un film, au point qu'on arrive à créer des équipes de monteurs son.

Vincent ARNARDI explique d'ailleurs à propos de *Delicatessen*¹ qui avait nécessité un travail important en montage son : « Gérard HARDY a fait toute la partie créative dite réelle, et tous les sons synthétiques, c'est Marc (CARO). Il y a aussi une deuxième monteuse son qui s'est occupée de toute la séquence de l'eau parce que c'est beaucoup de boulot. »².

La création de telles équipes suppose donc une hiérarchie et une organisation particulières afin de centraliser les éléments et de faire le lien entre les techniciens.

¹ *Delicatessen*, Marc CARO et Jean-Pierre JEUNET, 1991.

² Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

B – La réalité de la supervision en France

C'est donc dans ce contexte de la création d'équipes de post-production sonore plus importantes et d'une numérisation des matériaux et des outils qu'on a pu voir apparaître des postes de superviseur sonore.

1 - La supervision aujourd'hui en France : de rares apparitions et un poste qui ne dit pas toujours son nom.

Le titre de superviseur sonore est encore rarement attribué en France et on peut observer une certaine résistance à l'idée de la création d'un nouveau poste à part entière. On lui préférera plus souvent le terme de chef monteur son, lui-même encore peu employé.

Thomas DESJONQUERES occupe ce poste depuis quelques années. Il dit lui-même : « D'abord, il y a des gens qui veulent pas faire ça. Etre superviseur, c'est un truc que toi tu essayes de faire comme ça, mais qui n'est pas un poste clairement revendiqué aujourd'hui. On le fait parce qu'on a des accointances avec une production ou un réalisateur qui veut ça, mais c'est pas encore un poste qui existe vraiment. Ou ça existe au sein de sociétés. »¹.

Pourtant, Il a pu être crédité sur plusieurs films comme superviseur sonore depuis 2004², au nombre desquels on peut citer *Un petit Jeu sans conséquences*³, *Whatever Lola Wants*⁴, *La Danseuse*⁵...

¹ Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

² www.imdb.com

³ *Un petit Jeu sans conséquences*, Bernard RAPP, 2004.

⁴ *Whatever Lola Wants*, Nabil AYOUCHE, 2008.

⁵ *La Danseuse*, Stéphanie DI GIUSTO, 2016.

Le superviseur sonore offre tout d'abord une consultation au réalisateur sur son scénario, discute des idées et de comment il peut venir les appuyer au son : « [...] donner un retour sur le script, l'histoire, des problématiques sonores, ou même, de manière plus générale, d'avoir un retour. En fait, c'est d'essayer de se placer comme un collaborateur qui peut amener quelque chose dans la narration, ou des idées. »¹.

Il intervient aussi en pré-production pour préparer le tournage et s'assurer d'obtenir la matière nécessaire à la mise en œuvre des intentions sonores établies avec le réalisateur : « Il y a mille cas, donc tu commences à réfléchir aux choses. Et comment imaginer les choses sur le tournage avec l'ingénieur du son. Les principes de prise de son, de travail du son seul... Donc t'essayes de balayer au maximum pour la suite tout ce qui peut avoir du sens ou un intérêt, c'est différent sur chaque film. »².

Parfois, le superviseur sonore peut intervenir sur le tournage, soit toujours dans un contexte de supervision, soit dans un contexte plus technique pour faire des prises de son additionnelles quand le chef opérateur du son n'a pas forcément la possibilité ; puis, il intervient au montage pour fournir des sons spécifiques afin de commencer à donner au film une couleur sonore particulière : « Toutes les discussions qu'on a pu avoir en amont, c'est relayé par l'équipe du tournage, tu vas sur le tournage pour faire des sons additionnels, ou juste comme ça, pour avoir une présence. Et après, tu retrouves le réalisateur et le monteur pendant le montage image, pour leur fournir des sons ou des idées de sons qui peuvent aider à la construction du film. T'essayes d'être présents à ce moment pour éviter qu'ils aillent piocher dans des collections ou des sons moins intéressants. »³.

Puis le film arrive en montage son, et le superviseur sonore prend plus proprement son rôle de chef monteur son en supervisant le travail de ses assistants et en centralisant les éléments : « Et après, arrive ton moment où tu commences à travailler et ton travail il est de construire la bande son et de travailler avec tous les intervenants de cette construction, sur les paroles, sur les bruitages... Et ton rôle c'est de t'assurer, d'avoir une vision ou un contrôle sur ce qui va arriver au mixage. C'est

¹ Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

pas une question de contrôle, mais de t'assurer que toutes les sensations et toutes les idées que tu avais voulu faire passer en accord avec le réalisateur sont présentes dans les différents projets : ambiances, paroles, bruitages, musique... »¹.

Les configurations et la constitution des équipes pour cette étape sont variables en fonction des besoins esthétiques, du budget des projets, et du ressenti, des désirs du superviseur : « [...] souvent les équipes sont pas très importantes, il y a trois personnes de manière constante et des gens viennent en support quand il y a trop de difficulté, ou quand le montage image bouge beaucoup, ou quand il y a beaucoup de choses à faire. »².

Enfin, le superviseur sonore assiste au mixage pour vérifier la bonne transmission des intentions sonores, la bonne exploitation de la matière montée, et la finalisation de la bande son : « Puis arrive le mixage, où tu es là, la messe est un peu dite, et moi je me vois plus pendant le mixage comme quelqu'un qui voit comment le mixeur essaye de réinterpréter tout ça. Et tu essayes d'avoir le plus de recul possible sur tout ce travail fait en amont pour voir comment tu ressens le film et comment tout est mis en forme. »³.

Le travail du superviseur se compose de « deux volets »⁴, le premier étant le volet esthétique que nous venons d'aborder, le second concerne plus un aspect de gestion économique et de management. Le superviseur se voit attribuer un budget qui, ici, contrairement aux superviseurs américains, ne concerne que le pôle du montage son, même s'il a son rôle à jouer dans la création des équipes de tournage. Sur le plan humain, le superviseur doit fédérer l'équipe en créant un suivi et un lien entre les différentes étapes de fabrication de la bande son. « Ca concerne plus la post-production, mais même sur le tournage, il peut y avoir des choses comme défendre la position d'assistants qui veulent faire des sons seuls ou des choses comme ça, mais ça concerne plus aussi la méthode de fabrication de la post-prod, comment, avec qui, combien de temps, quel type de matériel. Mais c'est maintenant une dimension qui arrive et que t'es obligé de gérer. »⁵.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

En fonction des projets, les moyens, les étapes et le degré d'implication dans celles-ci sont variable ; mais le rôle du superviseur se joue principalement à un niveau social, d'écoute auprès du réalisateur et de lien entre les différents pôles de création.

Il s'agit donc d'un métier encore mal implanté et mal défini. Parfois ce rôle est joué de manière relativement officieuse. On peut noter que, contrairement au type de supervision qui est de plus en plus courante aux Etats-Unis, le superviseur est un technicien qui agit directement sur la bande son et non pas un gestionnaire bénéficiant d'une forme de délégation de l'autorité du réalisateur.

2 - La possibilité d'une institutionnalisation ?

Dans ce contexte d'un rôle encore mal défini et du manque d'une réelle autorité, ce métier a du mal à s'imposer. Certaines personnes sont tout à fait réticentes à ce poste atypique dans le système de production français, qui peut être vu comme un gadget ou comme carrément contre-productif. Ainsi, Julien CLOQUET a pu me rétorquer « Je continue à ne pas comprendre la nécessité de créer de nouveaux postes ronflants comme *sound designer* ou superviseur sonore. Je veux dire, on est des grands garçons, on se parle, on fait le taf, il y a pas de problème. »¹ Et d'ajouter « Je suis totalement opposé à la notion de *sound designer* parce que pour moi un *sound designer* c'est quelqu'un à qui fait appel un réalisateur qui le missionne sur l'écriture sonore de son film pour se dire « moi je fais mon film et quelqu'un d'autre va s'occuper de l'écriture sonore » ; mais c'est pas comme ça qu'on fait un film, un film c'est pas une image plus une bande son, un film c'est un tout, c'est un scénario, c'est des acteurs, c'est des décors, c'est de l'image, et c'est un son. Quand on dit que le son c'est 50% d'un film, c'est une connerie, le son c'est 100% d'un film, l'image c'est 100% d'un film, les acteurs c'est 100% d'un film, le scénario c'est 100% d'un film, tout est 100% d'un film. »².

¹ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

² *Ibid.*

Cette réticence semble aussi provenir, au-delà de la nécessité d'une cohérence totale des éléments du film, de la vision française du réalisateur comme auteur et comme seul signataire de l'esthétique du film qui est notamment venue avec la nouvelle vague.

D'autre part, l'institutionnalisation d'un nouveau poste signifierait des nouvelles dépenses pour les productions et irait donc à l'encontre de la logique de réduction des coûts. Il semble donc y avoir une réticence au niveau financier. A l'heure où certains monteurs son se plaignent de ne pas avoir suffisamment de temps de montage avec des charges de travail toujours plus importantes du fait des nouvelles technologies, il semble légitime de se poser la question de la réelle nécessité de cet investissement ; cependant, Thomas DESJONQUERES semble relativement optimiste à ce sujet : « Mais en tout cas, j'ai l'impression que ça vient bien, que les mentalités changent. En ce moment la crise, les difficultés, ça a tendance à remettre en cause beaucoup de choses, donc ça a ce côté peut-être assez positif. Il y a aussi des écueils, mais dans les côtés positifs, on pourrait dire que ça amène d'autres idées de fabrication. »¹.

Le poste de superviseur sonore peine donc à s'imposer et son utilisation semble donc vouée à rester assez marginale ; mais nous pouvons nous questionner sur la possibilité que le monteur son endosse de fait le rôle de la supervision.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

C - Le monteur son est-il devenu l'élément central dans la fabrication de la bande son ?

1 – L'importante contribution du monteur son à l'esthétique sonore du film.

Comme nous avons pu le constater, le monteur son joue un rôle qu'on peut qualifier de central dans la création de la bande son du fait qu'il est celui qui collecte les sons du tournage et du bruitage et crée la librairie sonore du film avec des sons qu'il a cherchés, potentiellement créés, pour ceux de synthèse, ou commandés à des professionnels spécialisés. Ainsi, quand j'ai demandé à Vincent ARNARDI l'étape qui selon lui était la plus importante dans la création de l'esthétique sonore du film, il m'a répondu « La matière. Avant de commencer quoi que ce soit, il faut créer la librairie sonore du film. »¹.

C'est le monteur son qui choisit et assemble les sons, faisant écouter des combinaisons et des équilibres au réalisateur qui choisit en fonction de son ressenti. Il crée donc l'univers sonore du film en créant et en équilibrant la matière sonore qui ne pourra plus être modifiée au mixage, si ce n'est en retirant des éléments. Ainsi, selon Alexandre POIRIER : « On encense souvent le mixeur, mais c'est pas lui qui crée la bande son, il ne fait que d'équilibrer la matière qui est là. Le chef monteur son c'est celui qui donne la couleur du film. Ben Burtt dans *Star Wars*, il est aussi connu que George Lucas. »²

La comparaison de Vincent ARNARDI est assez parlante : « C'est un peu comme si tu allais faire toutes tes courses au marché, tu les achètes, tu les prépares, et le mixeur, lui, il vient cuisiner le plat, il assaisonne pour trouver l'équilibre gustatif. »³. Elle rappelle celle de Jean-Pierre HALBWACHS dans le film *Dans la Tête d'un monteur*

¹ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

² Compte-rendu d'entretien avec Alexandre POIRIER, mars 2017.

³ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

son¹ : « C'est très clairement un métier qui se rapproche de l'art culinaire [...] Mais la cuisine c'est un tout en soi ; le montage son c'est qu'une toute petite partie. ».

2 – Le monteur son supervise-t-il ?

Le monteur son, du fait de son rôle de collecte et d'assemblage des éléments, semble se trouver au centre de la chaîne de fabrication de la bande son, autant au niveau temporel, qu'au niveau des enjeux esthétiques. Ainsi, grâce à son statut particulier au niveau esthétique et de sa situation de lien entre l'équipe du tournage en la post-production, le monteur son semble tout désigné pour avoir une vue générale sur la création de la bande son et fédérer l'équipe, tout en conseillant le réalisateur.

Thomas DESJONQUERES semble d'ailleurs ramener la question de la supervision, en quelque sorte, à une question de conscience professionnelle : « Superviseur sonore, monteur son, tout ça, forcément, en fonction du rôle que tu peux avoir, ou de l'autorité que tu peux avoir, tu peux peut-être aboutir plus tes bandes son. Mais c'est très marginal. Le titre est pas si important, c'est plutôt ce que tu mets dans ton métier, comment tu veux le pratiquer, et moi je sais que tout m'intéresse et que plus je suis impliqué dans quelque chose, plus ça m'intéresse. »².

Le monteur son a donc un rôle essentiel, même si trop souvent mésestimé par le réalisateur, qui parfois n'assiste pas au montage son. « S'il n'y a pas eu cette étape, et qu'ils arrivent au mixage et qu'ils sont mis devant le fait accompli, ils refusent tout en bloc, et on repart pratiquement vers le son du direct, enfin le son du tournage. »³.

Le monteur son ne gère pas de budget, ni forcément d'équipe, et n'a donc pas le rôle managérial que peut avoir le superviseur et qui lui confère un pouvoir supplémentaire sur le plan relationnel. Il semble donc que le rôle de superviseur ait pour principal effet de légitimer l'importance du monteur son, et d'ainsi lui donner une

¹ *Dans la Tête d'un monteur son*, Marina FERNANDEZ et Laure PRIGNET, 2010.

² Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

³ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

forme d'autorité esthétique qui a pour but d'aboutir les intentions de réalisation à un niveau sonore.

L'évolution du rôle joué par le monteur son dans la fabrication de la bande son et l'apparition progressive de superviseurs sonores semblent corrélées à l'évolution de l'esthétique sonore qui découle elle-même d'évolutions technologiques.

II – Des postes et une esthétique sonore qui évoluent conjointement.

On assiste depuis la fin des années 1980 à l'apparition progressive d'une esthétique que nous avons nommée plus haut hyper-réalisme sonore, selon les termes de Julien CLOQUET. Or, cette tendance semble créer une surcharge de la bande son. En donnant trop à écouter, on n'entend plus rien. Le monteur son a donc probablement sa part de responsabilité dans cette tendance à la surcharge, d'autre part, un poste de superviseur pourrait constituer un rempart contre une esthétique sonore mal définie et une surcharge informationnelle.

A – La bande son surchargée.

1 – L'hyper-réalisme sonore en cause.

Actuellement, le spectateur est souvent assailli d'informations provenant de la bande son, ce qui entraîne une surcharge cognitive, d'où notre postulat d'une surcharge de la bande son. Trop d'informations auditives empêchent le spectateur d'entendre ce qu'on veut lui donner à entendre, parfois, faire vivre tous les éléments d'un plan au son revient à nier tout parti pris sonore et ne plus vouloir rien faire entendre de précis.

« On a une tendance à surcharger, oui, j'aime bien les bandes sons plutôt simples. Ces trente dernières années, l'attention a été à la recherche d'un hyper-réalisme sonore, c'est-à-dire qu'on ait l'impression dans les films d'entendre comme dans la vie mais en mieux. Par exemple, si on nous filmait nous en train de parler, on bruyerait aussi les pas des gens dans la rue, alors qu'on les entend pas. Moi ça m'arrive de sortir de bruitage et de me dire « Je n'entends pas mes propres pas,

pourquoi on enregistre les pas d'un mec à dix mètres ? ». »¹ m'a confirmé Julien CLOQUET.

Ne pas choisir ce que l'on fait entendre n'influe pas que sur la bande son de manière intrinsèque. En effet, ne pas choisir ce que l'on donne à entendre, c'est ne pas choisir ce que l'on donne à voir dans l'image au spectateur. Comme Daniel DESHAYS le démontre dans son ouvrage *Entendre le Cinéma*², notre écoute constitue le fondement de notre vision. Dans la matrice, l'enfant développe d'abord le toucher, puis l'ouïe, la vision se fonde par la suite sur ces premières sensations. Ainsi, « Tout phénomène sonore renvoie au phénomène visible qui en est la cause. Au contraire, le visible ne renvoie à l'audible que dans la mesure où apparaît dans la scène le mouvement d'un corps. »³.

Le son attire donc notre vision sur des éléments précis de l'image, une surcharge de son nous empêche donc de lire l'image. La réalité est elle-même surchargée de son, ainsi, Daniel DESHAYS parle de « surcharge sonore du réel »⁴, mais notre ouïe fait abstraction de certains sons, notamment ceux continus, pour se concentrer de manière précise, ce qui lui est impossible face à la restitution des haut-parleurs. Ainsi, une part de l'écriture sonore serait d'aller « creuser la surcharge sonore du réel »⁵. « Moins on entend, plus on voit »⁶ nous dit Daniel DESHAYS ; en effet, quand on nous prive d'informations auditives, nous compensons en allant chercher des informations visuelles dans l'image. Le conférencier prend donc l'exemple de *Stalker*⁷ d'Andreï TARKOVSKI et de la séquence du travelling qui entre dans la chambre. Dans cette séquence, l'absence de son crée une attente et rend l'œil du spectateur curieux du moindre indice qu'il pourrait trouver pour se situer spatialement et temporellement, jusqu'au premier son qui est celui du verre qui tremble et qui annonce l'arrivée du train.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

² DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 50 questions, 2010, 191p., p.15-19.

³ *Ibid.*

⁴ DESHAYS Daniel, « L'écriture du son au cinéma », conférence captée à Clermont-Ferrand (La Jetée), le 3 février 2015, lors des rencontres nationales des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Stalker*, Andreï TARKOVSKI, 1979.

Julien CLOQUET prend à cet égard l'exemple d'*Elephant Man* de David LYNCH : « Il y a une très belle scène dans *Elephant Man*¹ de David Lynch, c'est tout au début du film et c'est le savant qui déambule dans la fête foraine, à la recherche de la créature. C'est au milieu d'un bordel, tu as des cracheurs de feu, etc... Le premier plan où tu le vois lui, c'est un plan très large avec des gens partout et tu regardes ce mec tout au fond de l'écran. Pourquoi tu le regardes lui et pas les autres ? C'est le seul dont tu entends les pas. Ca c'est une belle utilisation du son, de pas être dans la surcharge, mais de dire « l'élément sonore important du plan, c'est ça, on va entendre ça ». Instantanément, ça te focalise le regard. »².

L'hyper-réalisme sonore empêche donc le spectateur de lire le film, le fatigue même du fait de forts niveaux sonores et de la surcharge d'informations à traiter, et prive souvent le film d'un « langage sonore »³ propre en standardisant les bandes son.

D'autre part, l'hyper-réalisme sonore, en forçant le son d'un film à représenter le réel impliqué par l'image crée un effet de redondance et prive de la richesse perceptive que pourrait créer l'introduction d'une désynchronisation⁴ entre le son et l'image ; en effet, Daniel DESHAYS explique l'effet d'une telle désynchronisation par l'expression « 1 + 1 = 3 »⁵. Le son que l'image laisse attendre n'est pas celui qui est donné à entendre au spectateur, dès lors, on le surprend et on le déstabilise, ce qui le rend actif dans sa manière d'appréhender le film. On perçoit le son et l'image séparément et l'esprit essaye de faire un lien, de trouver la relation. Les films de Jacques TATI sont de bons exemples de désynchronisation, notamment *Les Vacances de M. Hulot*⁶ où un son fantaisiste de ressort aigu remplace le son attendu de la porte de la salle à manger de l'hôtel et où des synchronismes hasardeux sont mis en place entre des événements visuels et des événements sonores hors-champ dans un phénomène que Michel CHION nomme « synchrèse »⁷ et selon le principe de congruence.

¹ *The Elephant Man (Elephant Man)*, David LYNCH, 1980.

² Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

³ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

⁴ DESHAYS Daniel, « L'écriture du son au cinéma », conférence captée à Clermont-Ferrand (La Jetée), le 3 février 2015, lors des rencontres nationales des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images.

⁵ *Ibid.* et DESHAYS Daniel, *Pour une Écriture du son*, Paris, Klincksieck, 50 questions, 2006, 192 p.

⁶ *Les Vacances de M. Hulot*, Jacques TATI, 1953.

⁷ CHION Michel, *L'Audiovision*, Paris, Nathan Université, 1990, 202p., p.55-56.

L'hyper-réalisme sonore est donc l'esthétique sonore hégémonique à l'heure actuelle, bien qu'elle ne soit pas forcément la plus profitable à la qualité et à la richesse perceptives des films. Cette hégémonie s'explique notamment par des avancées techniques qui l'ont rendu possible.

2 – La responsabilité de l'évolution technique.

A l'époque de Jacques TATI, la question de cet hyper-réalisme sonore ne se posait pas du fait qu'il était rendu impossible par les conditions de restitution des sons ; en effet, les systèmes de diffusion des salles n'étaient pas normalisés et le son optique imprimé sur la pellicule, ainsi que les bandes magnétiques, comportait un bruit de fond important qui excluait l'utilisation de toute ambiance ou de tout bruitage faible.

L'utilisation de niveaux faibles, et, par conséquent, la création d'une bande sonore beaucoup plus réaliste, a été permise par l'arrivée du *Dolby NR* en 1966 qui était la première technologie de réduction de bruit qui a permis de se débarrasser d'une importante partie du souffle inhérent aux supports analogiques ; cependant, à l'époque, la technologie analogique ne permettait pas encore une réelle surcharge à cause du travail sur bande qui faisait qu'à cause du nombre de bandes qui pouvaient être lues simultanément dans un auditorium de mixage, le mixeur mixait avec dix à vingt pistes.

L'arrivée des DAW et la dématérialisation du son semblent avoir été les réels vecteurs de cette hégémonie de l'hyper-réalisme sonore en permettant de travailler avec des centaines, voire des milliers, de pistes en simultanées dans les studios bien équipés. Une interface *Pro Tools HD* permet de lire 256 pistes en simultané à une fréquence d'échantillonnage de 48 KHz ; or, les grands auditoriums de mixage utilisent un nombre variable de ces machines en fonction de leur configuration. Par exemple, Julien CLOQUET m'a confié avoir récemment mixé un projet qui comportait 280 pistes¹.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

B - La contribution du monteur son.

« Je pense ne pas qu'on a tendance à surcharger. Mais à partir du moment où tu as un univers à créer, si tu veux le faire simplement, c'est un parti que tu prends. Après, faire du montage son pour faire du montage son, c'est pas bien, faire du montage son pour raconter une histoire c'est bien. »¹.

La responsabilité du monteur son est nécessairement à pointer du doigt dans cette course à un son toujours plus dense ; en effet, le montage son est l'étape d'assemblage des éléments sonores, et par conséquent le lieu où l'on doit choisir ce que l'on donne à entendre ou non ; cependant, le monteur son se trouve souvent dans des situations problématiques qui l'empêchent de produire un travail clairement tranché sur le plan esthétique.

Un des problèmes qui peuvent survenir est l'absence du réalisateur pendant le montage son, à cause d'empêchements ou par simple déconsidération de cette étape. Le monteur son n'osera pas forcément prendre des partis esthétiques forts sans l'aval du réalisateur. « [...] il y a une autre problématique, c'est quand le réalisateur n'a pas travaillé avec son monteur son et qu'il découvre tout au moment du mixage. Imagine-toi, il est avec son monteur, il monte l'image, il rajoute des sons pour donner du rythme. Qu'est-ce qu'ils font à ce moment-là ? Ils créent la partition rythmique du film, et ils s'habituent. »². Ainsi, le monteur son s'inspirera du travail sonore effectué lors du montage en prenant le moins de risques possibles ; cependant, le réalisateur, en arrivant au mixage, s'il n'a pas vu la bande son évoluer, aura tendance à rejeter toutes les propositions un tant soit peu tranchées.

Il semble donc y avoir une logique de fabriquer un montage son le plus complet possible afin d'être irréprochable, qu'on ne puisse pas prétendre qu'il manque des sons. On peut faire le rapprochement avec la logique actuelle de prise de son sur les enregistreurs multipistes qui est de ne pas prendre de partis esthétiques forts à la prise de son, pour laisser le maximum de possibilités en aval. Pour reprendre la citation de Marc CARO utilisée plus haut : « Le numérique induit un phénomène qui reporte la

¹ Compte-rendu d'entretien avec Alexandre POIRIER, mars 2017.

² Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

prise de décision a plus tard... »¹. Ainsi, les chefs opérateurs du son se protègent-ils en produisant le maximum de matière sonore, la plus malléable possible pour laisser le plus de liberté dans le montage des directs et l'utilisation des sons seuls. « La tendance, c'est que les ingénieurs du son ne prennent plus de partis pris très esthétiques. Y en a encore quelques-uns qui le font mais la plupart, et je comprends pourquoi, assurent un peu leurs arrières. Et la prise de son est souvent reconstituée pendant qu'on monte les paroles. »² m'a expliqué Thomas DESJONQUERES. De la même manière, le monteur son fabrique parfois un montage son dense et dénué de partis pris pour ne pas risquer de se trouver confronté à un refus total lors du mixage, alors que la matière n'est pas forcément présente pour tester une autre option.

La question du temps entre elle aussi en compte comme nous le verrons plus bas. Le monteur son n'a pas toujours le temps de tester plusieurs options pour trouver, en accord avec le réalisateur, lorsque celui-ci est présent, les meilleures solutions, celles qui conviennent le mieux à la vision que le réalisateur a de ce que doit être son projet abouti. « C'est une question qu'on a pas toujours le temps de jouer avec tous les éléments, et d'écrémer, et d'éprouver. Il faut avoir beaucoup de concentration et beaucoup de tenue pour arriver à simplifier ou faire que ce soit simple. Il nous manque une étape en fait, et c'est souvent lié à la manière dont sont faits les plannings. »³ selon Thomas DESJONQUERES qui ajoute « Mais le mixage, d'une certaine manière, et plus du pré-mixage que du mixage. On a pas le temps, à part sur certains projets où tu as le temps d'éprouver la bande son, de faire tes choix, et d'avoir l'autorité. Ça arrive de temps en temps d'arriver avec beaucoup trop de pistes, d'arriver avec le bruitage où rien n'est vraiment choisi, et tu n'as pas toujours le temps de choisir exactement tous les sons que tu veux intégrer dans ta bande son finale. »⁴. On peut donc aussi constater ici l'effet du report de décision en aval induit par le numérique dont parle Marc CARO.

Le monteur son semble donc se trouver dans une situation ambiguë de construction de l'esthétique sonore du film, tout en devant laisser des possibilités pour faire des choix au moment du mixage, qui est souvent devenu trop court, du fait que

¹ Entretien par courriers électroniques avec Marc CARO, mars 2017.

² Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

le montage son a empiété sur lui à un niveau temporel, pour réellement tester des solutions de manière approfondie.

Vincent ARNARDI me disait à propos de son collègue Gérard HARDY, avec qui il a travaillé sur *Delicatessen*¹ et *La Cité des enfants perdus*² de Marc CARO et Jean-Pierre JEUNET, puis sur tous les long-métrages de Jean-Pierre JEUNET (notamment *Le fabuleux Destin d'Amélie Poulain*³, oscar du meilleur son), à l'exception d'*Alien : La Résurrection*⁴, pour des questions de co-production : « Très grand monteur son qui a cette intelligence du son à l'image. Il n'est pas dans la représentation, il n'est pas dans le « on met 600 pistes pour exister ». Non, il met le bon son, là où il faut et qui raconte quelque chose dans l'image. C'est le principe du bon monteur son. »⁵. Cet idéal de ce qu'un bon monteur son devrait être semble donc être contredit par les conditions de production et les standards de fabrication actuels, entraînant une surcharge qui n'a plus le temps d'être creusée au mixage, dernière étape du processus de fabrication de la bande son.

¹ *Delicatessen*, Marc CARO et Jean-Pierre JEUNET, 1991.

² *La Cité des enfants perdus*, Marc CARO et Jean-Pierre JEUNET, 1995.

³ *Le fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre JEUNET, 2001.

⁴ *Alien : Resurrection (Alien : La Résurrection)*, Jean-Pierre JEUNET, 1997.

⁵ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

C – Le superviseur sonore, rempart contre cette surcharge ?

1 – Le superviseur technicien.

Dans sa position de technicien, le cas d'un superviseur chef monteur son qui intervient directement en manipulant le son dans un DAW, le superviseur sonore pourrait prévenir une surcharge de la bande son lorsqu'elle arrive au mixage. Du fait de sa participation à la construction de l'esthétique générale du film, depuis la lecture du scénario jusqu'au mixage, le superviseur a une vision d'ensemble du projet et une proximité au réalisateur qui peut lui permettre d'avoir une conscience plus aiguisée des besoins du film que d'autres techniciens de la post-production.

D'autre part, du fait de son rôle de centralisation des éléments, il a connaissance de tous les éléments et de leurs compatibilités ou incompatibilités éventuelles. Il reste pourtant toujours confronté à la volonté de sonoriser tous les éléments dans l'image, notamment avec le bruitage. Le bruiteur, confronté à l'esthétique de l'hyper-réalisme sonore et à une demande qui va dans ce sens depuis des années, bruite absolument tous les éléments présents dans l'image et susceptibles de produire du son. Ainsi, le monteur son obtient une matière surchargée à elle seule provenant du bruitage et n'a pas toujours le temps de trier les très nombreux éléments qu'elle contient, comme l'explique Thomas DESJONQUERES dans sa citation précédemment utilisée, lorsqu'il dit « Ca arrive de temps en temps d'arriver avec beaucoup trop de pistes, d'arriver avec le bruitage où rien n'est vraiment choisi. »¹.

Le superviseur, en sa qualité de technicien, pourrait donc avoir une influence sur cette surcharge mais se trouve toujours confronté à l'ancrage de l'hyper-réalisme sonore et à la tendance à repousser les décisions en aval induite par la technologie numérique. D'autre part, le manque de temps reste un facteur déterminant dans la capacité à épurer la bande son.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

2 – Le superviseur producteur.

D'un autre côté, un superviseur employé uniquement dans un rôle de production et de supervision esthétique pourrait être une solution dans la mesure où ce rôle lui permettrait d'avoir une vue d'ensemble du processus de fabrication de la bande son, sans pour autant être impliqué dans une de ses étapes, et donc d'avoir un meilleur recul. Un tel superviseur pourrait être le représentant de l'autorité esthétique du réalisateur, et ainsi œuvrer à la mise en œuvre des intentions en contrôlant chaque étape.

Le superviseur pourrait aussi avoir un simple rôle de consultation, au-delà de la gestion budgétaire, et ainsi se concentrer purement et simplement sur l'esthétique sonore du film.

Un tel poste se rapproche de la notion de superviseur que l'on connaît au système américain de production, bien que les superviseurs y soient aussi parfois chefs monteur son ou *re-recording mixer* (mixeur final qui récupère les pré-mixages des différents projets (ambiances, bruitages, effets, dialogues...) dans le système de post-production américain) ; mais en France, les équipes sont beaucoup plus réduites et l'emploi d'un superviseur qui ne s'occupe que de gestion budgétaire, de management et de supervision esthétique semble encore lointain, et encore plus celui d'un simple consultant, du fait qu'il est mieux accepté de payer un peu plus un technicien pour occuper ce poste en plus de son poste de prédilection.

Vincent ARNARDI me disait à propos du rôle de superviseur aux Etats-Unis : « J'ai connu des *supervisors* qui ne touchaient pas un *Pro Tools*, qui ne posaient pas un seul son, ils organisaient et ils écoutaient, et ils faisaient refaire. Parfois, c'est même pas le réalisateur qui parle à l'ingénieur du son, c'est par l'intermédiaire du superviseur sonore. »¹.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

La création d'un poste à part entière pourrait donc être une solution pour redonner aux films une identité et une cohérence sonores clairement marquées, car, de cette manière, le superviseur a un réel recul du fait qu'il ne manipule pas directement le matériau sonore.

3 – L'importance de la communication. Le superviseur : un pont entre les équipes.

L'action du superviseur pour la création d'une écriture sonore aboutie, libérée de l'hyper-réalisme sonore, pourrait se jouer dans son rôle social de lien entre les équipes. En effet, la communication est souvent réduite au minimum entre les équipes de tournage et de post-production, et souvent les techniciens découvrent l'état du projet au moment où ils commencent à travailler dessus, ou légèrement avant.

Ainsi, le superviseur, en se constituant comme véritable pont entre la réalisation, le montage, le montage son, le bruitage et le mixage, doit être l'élément qui permet à la bande son de ne pas être la combinaison des intentions isolées de techniciens esseulés.

Face à ces questionnements d'ordre esthétique, il semble falloir trouver de nouvelles manières d'aborder la bande son des films de fiction. Un poste de superviseur à part entière pourrait être une réponse ; cependant les mentalités et les enjeux budgétaires semblent encore bloquer une telle remise en cause du *workflow* traditionnel des productions françaises. On peut donc se demander quel avenir sera réservé à la supervision sonore en France.

III – Quel avenir pour la supervision sonore ?

Dans ce contexte d'une esthétique de la bande son qui évolue avec de nouvelles technologies et des acteurs qui voient leur rôle se transformer progressivement, il semble que les lignes puissent bouger malgré certaines réticences. On pourra donc se demander si une supervision pourrait permettre de retrouver l'importance du silence dans la bande son. Il semble aussi intéressant d'aborder la question économique qui est une condition majeure dans l'implantation de ce nouveau poste. Enfin, on peut se questionner sur les nouveaux enjeux que vont créer de nouveaux systèmes de diffusion multicanal comme le *Dolby Atmos*.

A – Vers la reconnaissance de l'importance du silence ?

1 – Le silence perdu.

Le constat semble évident que la première cause, et aussi la première conséquence de l'aspect surchargé ou « boursoufflé » de la bande son, provient de l'absence de moments de silence.

Il est important de noter ici, que le silence n'est pas l'absence de son, mais une sensation qui provient du fait que seuls des niveaux faibles subsistent, au contraire, une absence de son aura tendance à sortir le spectateur du film.

« Sometimes you can get the most impact with the least number of elements, allowing the audience to be more participatory by letting them fill the gaps in their

minds, as opposed to handing them a full plate. »¹ explique David SONNENSCHNEIN dans son ouvrage *Sound Design : The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*.

Ainsi, des moments de silence aident le spectateur à ressentir la puissance des moments où on lui donne beaucoup à entendre. Si le son d'un film stagne sur des niveaux forts en permanence, qu'il n'y a pas de variations de niveaux, le spectateur ne pourra pas être impacté de la manière la plus puissante, car une monotonie se sera installée. A l'inverse, faire varier les niveaux, en utilisant des niveaux faibles afin de surprendre le spectateur avec des niveaux forts, est une technique qui a largement fait ses preuves, comme l'explique Vincent ARNARDI : « Il faut que le spectateur soit dans un *rocking chair* et qu'il prenne du plaisir. Tu peux l'agresser de temps en temps. Il faut pas l'agresser en permanence, parce que c'est désagréable. Je ne suis pas contre des niveaux sonores forts, mais en forme impulsionnelle. Les bandes son qu'on a tendance à voir maintenant avec le son qui est très fort pendant parfois 20 à 30 minutes, c'est épouvantable. D'ailleurs, tes oreilles se protègent d'elles-mêmes, c'est plus agréable. Tu enlèves justement le principe de la dynamique, le principe d'échange, le principe de rebond, le principe de surprise ; ce que savaient très bien faire les Américains, mais ils ont perdu cet esprit-là : préparer le silence et... paf ! Ils t'impactaient, tu avais un moment de surprise, et puis ils te ramenaient quelque part. J'espère qu'on va revenir à ça. »².

On ne trouve malheureusement que peu de bandes son à l'heure actuelle qui laissent la place au silence, on peut prendre comme exemple les films *DC Comics* comme *Batman v Superman : L'Aube de la justice*³ qui ont une bande son extrêmement élaborée et sophistiquée mais qui agressent le spectateur à cause de niveaux forts continus et de retours au calme trop rares ou trop brefs. A l'inverse, on peut prendre l'exemple de *2001, l'Odyssée de l'espace*⁴ où l'utilisation du silence faite par Kubrick dans l'espace est très intéressante. Seule la respiration de l'astronaute est donnée à entendre du fait de l'absence d'air pour porter le son. Ce parti pris sonore

¹ SONNENSCHNEIN David, *Sound Design : The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City, Michael Wiese Productions, 2001, 244p., p.79.

² Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

³ *Batman v Superman : Dawn of Justice (Batman v Superman : L'Aube de la justice)*, Zack Snyder, 2016.

⁴ *2001 : A Space Odyssey (2001, l'Odyssée de l'espace)*, Stanley KUBRICK, 1968.

permet de placer le spectateur dans la subjectivité auditive du personnage, créant une immersion particulière. Marc CARO explique au sujet de ce parti pris : « [...] la conception originale propose un vrai point de vue sonore qui participe à la narration... si des parti-pris forts existent comme par exemple Kubrick dans « 2001 »¹ ; dans l'espace il n'y a pas d'air donc pas de son... on entend juste la respiration de l'astronaute dans le micro de son scaphandre... son idée est brillantissime ! »². Un procédé similaire a pu être utilisé dans un film comme *Gravity*³, où le son apparaissait par le contact physique avec les objets dans l'espace ; cependant, le spectateur n'était pas réellement impacté par le silence, qui aurait pu provoquer la sensation du vide et de l'étendue infinie, du fait d'une musique presque omniprésente.

Vincent ARNARDI fait aussi le constat de l'importance du silence à propos de l'esthétique sonore de *Delicatessen*⁴ : « Ce que j'aime bien dans *Delicatessen*⁵, c'est qu'on part dans plein d'univers, mais c'est toujours avec des petits détails, des petites choses, par exemple quand il pose la clef, la petite clef qu'on entend, il tire le cheveu de la femme, on l'entend. C'est ça qui est joli. Et c'est ça qui me plaisait, il y avait un silence qui permettait d'avoir ces petits détails, ces petites choses. »⁶.

On pourrait aussi, ici, citer comme exemple David LYNCH avec la première séquence de *Lost Highway*⁷ qui suit le générique et qui contraste avec lui du fait de son silence et de la rareté des mouvements dans l'image. Le silence de cette séquence, juste vêtue d'une nappe continue dans le bas du spectre, permet un impact réel des sons qui sont donnés à entendre au spectateur : l'allumage de la cigarette, le rideau mécanique qui se relève, la sonnette... Rémi ADJIMAN écrit à propos de cette séquence : « A une image lumineuse succède une image sombre et à un niveau élevé succède un niveau faible, presque un silence. »⁸ puis plus loin « Un bruit sec et hors-champ, pénètre dans cet espace apparemment clos. Je ne sais réellement pas d'où il provient et quelle source le produit. [...] Néanmoins, si je ne peux identifier la cause

¹ *2001 : A Space Odyssey (2001, l'Odyssée de l'espace)*, Stanley KUBRICK, 1968.

² Entretien par courriers électroniques avec Marc CARO, mars 2017.

³ *Gravity*, Alfonso CUARON, 2013.

⁴ *Delicatessen*, Marc CARO et Jean-Pierre JEUNET, 1991.

⁵ *Ibid.*

⁶ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

⁷ *Lost Highway*, David LYNCH, 1997.

⁸ ADJIMAN Rémi, « Sons, Images et Narration au cours de la projection », *Une Architecture du son*, ouvrage collectif sous la coordination de Rémi ADJIMAN et Bruno CAILLER, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, Cahiers de champs visuels n°1/2, 2005, 382 p., p.109.

de ce son, il attire cependant mon attention. Plus encore, des interrogations peuvent naître de mon incapacité à en démasquer l'origine. »¹.

Il semble donc qu'un excès de son annule les bénéfices que la bande son peut amener à la mise en scène. On peut donc se demander si une bonne supervision esthétique pourrait être la clef pour épurer la bande son.

2 – Une supervision pour épurer ?

Le superviseur, dans son rôle de soutien et de conseiller du réalisateur pour mener à bien les intentions de mise en scène à un niveau sonore, pourrait donc à l'avenir devenir le garant d'une bande son maîtrisée et équilibrée.

Ici, l'enjeu se situe au niveau d'une écriture sonore qui pourrait intervenir dès l'écriture scénaristique en définissant des partis pris sonores. Il s'agit de déterminer l'identité sonore de chaque séquence et d'établir des contrastes, en fonction des contraintes scénaristiques et visuelles.

Il est aussi important de se rappeler que le superviseur ne devrait pas être un support qui permettrait au réalisateur de ne plus avoir à se pencher sur la bande son comme le redoute Julien CLOQUET², ce qui pourrait conduire à voir la bande son comme « une espèce d'animal indépendant qui va se mouvoir dans le film et qui ne fait pas exactement parti de l'ensemble. »³.

Marc CARO m'expliquait à cet égard : « Pour moi un film c'est un tout et pour la bande son aussi... Une harmonie parfaite entre la musique et le bruitage... Dans *Il était une fois dans l'Ouest*⁴ le travail de Leone et Morricone est exemplaire... on se

¹ ADJIMAN Rémi, « Sons, Images et Narration au cours de la projection », *Une Architecture du son*, ouvrage collectif sous la coordination de Rémi ADJIMAN et Bruno CAILLER, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, Cahiers de champs visuels n°1/2, 2005, 382 p., p. 113.

² Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

³ *Ibid.*

⁴ *C'era una volta il West (Il était une fois dans l'Ouest)*, Sergio LEONE, 1968.

souvent tout autant du fameux air d'harmonica que des grincements de l'éolienne, ou des gouttes d'eau sur le crâne dans la séquence d'ouverture. »¹.

Le superviseur sonore pourrait donc permettre une meilleure prise en compte des enjeux dramatiques et narratifs de la bande son, afin d'améliorer la qualité de l'expérience du spectateur.

¹ Entretien par courriers électroniques avec Marc CARO, mars 2017.

B – La question économique.

1 – Le frein économique à la création d'un poste à part entière.

Comme nous avons pu le voir plus haut, la question financière est centrale lorsque nous abordons les modalités de fabrication de la bande son d'un film. Il est désormais considéré comme tout à fait normal pour la quasi-totalité des productions d'engager un ou plusieurs monteurs son en fonction du projet, mais cette introduction relativement récente d'un nouveau pôle de post-production a déjà élargi les équipes de manière assez considérable quand on pense à la difficulté qu'il peut y avoir en France à faire investir les productions dans le budget sonore du film.

Dès lors, il semble acceptable pour les productions d'élargir le champ d'action d'un technicien, à savoir le chef monteur son, qui est engagé principalement pour son action directe sur la bande son et en supplément pour son rôle de gestion et de consultation.

Thomas DESJONQUERES m'expliquait à propos de la rémunération en tant que superviseur : « [...] ça dépend encore des films. Sur le mixage, c'est historiquement pris en compte, encore aujourd'hui, peut-être que ça changera, un monteur son est prévu sur le temps de mixage. Sur les travaux avant, c'est souvent des enveloppes ou des forfaits, et puis de temps en temps c'est pas grand-chose, ça dépend, il y a plusieurs moyens que ce travail soit pris en compte. »¹.

Il semble donc encore difficile d'imaginer en France l'intervention d'une personne qui n'intervienne pas au niveau technique mais en tant que consultant esthétique et potentiel manager en partie à cause du coût qu'une telle prestation pourrait entraîner pour la production. De plus, ce genre de poste est souvent occupé par des professionnels dits seniors - on peut penser ici à Randy THOM ou Ben BURTT - , ce qui fait que leur rémunération est naturellement plus élevée.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

2 – Le temps de travail du chef monteur son l'empêche-t-il d'aller au bout de sa recherche esthétique ?

Les délais de fabrication étant courts et de nouvelles problématiques étant apparues, les chefs monteurs son n'ont pas toujours le temps de pousser leur recherche esthétique sur le film. Même si des idées sonores sont présentes dès le début de la fabrication du film, à la fin du montage image le son est toujours à repenser à l'aune de ce qu'ont fabriqué le monteur et le réalisateur. Comme l'explique Vincent ARNARDI : « [...] c'est eux qui créent le rythme et la partition sonore. [...] Le plus important au montage son, c'est de trouver l'harmonie, et d'apporter une petite partition supplémentaire à la fondamentale du montage. »¹

La bande son ne pourra donc jamais être exactement celle imaginée en amont. Même avec un travail de recherche et de prévision dès la pré-production, des réajustements seront toujours à faire. Mais le temps de montage son est déjà entamé par de nombreuses nécessités et notamment un montage des directs de plus en plus complexe car comprenant de plus en plus de pistes comme l'expliquent Thomas DESJONQUERES² et Julien CLOQUET³. D'autre part, on peut rappeler ici le phénomène de prise de décision reportée par l'utilisation d'outils numériques qu'évoque Marc CARO⁴.

On peut aussi constater que malgré une participation toujours plus grande à l'élaboration de la bande son et un travail qui a tendance à s'étirer en amont, avec la reconstitution des directs via l'éclaté des enregistreurs multipistes, et en aval, avec le pré-mixage, le temps de montage son n'a pas réellement augmenté depuis les débuts de l'avènement de la profession, comme ont pu en témoigner la plupart des professionnels avec qui j'ai pu m'entretenir, à savoir Thomas DESJONQUERES⁵, Julien CLOQUET⁶ et Vincent ARNARDI⁷.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

² Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

³ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

⁴ Entretien par courriers électroniques avec Marc CARO, mars 2017.

⁵ Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

⁶ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

⁷ Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

Le chef monteur son aura donc tendance à remplir la *timeline* de son logiciel avec l'idée que le mixage permettra d'épurer ; cependant, le mixage a lui-même pâti de l'institutionnalisation du métier de monteur son, et le mixeur n'a donc pas le temps d'aller dans une recherche suffisamment approfondie. Thomas DESJONQUERES explique à ce sujet : « Mais le mixage, d'une certaine manière, est plus du pré-mixage que du mixage. On n'a pas le temps, à part sur certains projets où tu as le temps d'éprouver la bande son, de faire tes choix, et d'avoir l'autorité. »¹.

Il faudrait donc faire des essais et monter dès le départ les sons justes pour créer l'esthétique sonore qui correspondrait pleinement au film, et c'est à ça que pourrait servir une institutionnalisation du poste de superviseur.

Comme me l'a résumé Vincent ARNARDI : « Le plus gros problème, c'est toujours le temps, parce que tout ce dont je te parle c'est du temps. »².

¹ Compte-rendu d'entretien avec Thomas DESJONQUERES, mars 2017.

² Compte-rendu d'entretien avec Vincent ARNARDI, mars 2017.

C – Les nouveaux outils multicanal : de nouveaux besoins de supervision ?

L'arrivée de nouveaux systèmes de diffusion multicanal comme le *Dolby Atmos*, l'*Auro 3D*, ou le *DTS : X*, qui permettent désormais de travailler la diffusion du son au-delà de l'axe horizontal avec des enceintes suspendues dites *tops*, pose de nouvelles questions sur l'esthétique des films de fiction.

Il est important de noter, que la diffusion verticale du son préexistait à ces systèmes, notamment avec le système de diffusion *IMAX* qui comprend un *top* communément appelé *voice of God* ; cependant pour prendre l'exemple du *Dolby Atmos*, il s'agit de manière basique d'un système à dix canaux, un 7.1 avec deux canaux supplémentaires pour les *tops* gauche et droit, dans le lequel on peut placer des objets sonores précis qui naviguent entre 64 haut-parleurs. Ce système offre donc d'immenses possibilités aux monteurs son et aux mixeurs.

Il est donc intéressant de se demander comment on pourra mettre au service d'un film de telles possibilités d'immersion, sans aggraver la surcharge induite par l'hyper-réalisme sonore.

Ces systèmes risquent d'augmenter la charge des monteurs son du fait du travail de spatialisation accru qu'ils nécessitent. Ainsi, d'après Alexandre POIRIER : « [...] le monteur son devra être d'autant plus vigilant et créatif pour trouver des ambiances qui se complètent, etc... Plus tu as de canaux, plus tu as de boulot. Mais je pense que ça va s'arrêter là. L'*Atmos*, à part améliorer le *workflow* et comment ça fonctionne, je vois pas ce que tu peux faire de plus. »¹.

Ces systèmes risquent donc de réduire encore la disponibilité du monteur son pour la recherche esthétique en l'enfermant plus dans des carcans techniques. L'introduction d'un *workflow* sur le modèle américain avec un superviseur voué uniquement à la gestion et au management sera donc probablement bénéfique dans l'utilisation d'outils d'une telle envergure, afin de ne pas tomber dans une nouvelle problématique de surcharge.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Alexandre POIRIER, mars 2017.

Julien CLOQUET me répondait à ce sujet : « [...] l'*Atmos*, j'ai pas grand-chose à en dire. Je pense que ça va venir. Les enregistreurs portables 24 pistes, ça risque d'aller beaucoup dans cette direction-là. On en revient au début de notre conversation. Mais je pense qu'il y a une autre voie à trouver, plus vers l'épure que la surcharge. »¹.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

CONCLUSION

Les méthodes de fabrication de la bande son ont donc rapidement évolué durant les trois dernières décennies, notamment à cause d'évolutions techniques d'envergure. Les équipes ont vu apparaître un nouveau poste qui s'est imposé comme central dans la création de la bande son, celui de monteur son. D'autre part, on a vu ponctuellement apparaître des cas de supervision sonore inspirés du travail des *sound designers* ou *sound supervisors* apparus depuis la fin des années 1970 aux EU ; cependant, certains professionnels commencent à exercer cette fonction de manière récurrente depuis une dizaine d'années, dans le contexte de gestion de l'équipe montage son, sur le modèle des *supervising sound editors* ou chefs monteur son.

Parallèlement à ces évolutions de processus de fabrication, on a vu l'esthétique sonore des films de fiction se transformer du fait des progrès techniques vers ce que nous avons appelé hyper-réalisme sonore¹, selon les termes de Julien CLOQUET. La supervision ne semble pas encore, du fait de différents facteurs, pouvoir permettre une écriture sonore mieux aboutie et libérée de la surcharge sonore.

L'avenir de la supervision sonore sur les films de fiction en France semble donc se situer dans une qualité d'autorité esthétique qui permettrait une épuration de la bande son, et, par conséquent, une conception sonore mieux aboutie et plus percutante pour le spectateur, notamment avec les nouveaux moyens techniques qui créent de nouveaux enjeux esthétiques.

L'emploi de superviseurs sonores reste cependant grandement conditionné par les conditions économiques, et l'institutionnalisation d'un tel poste, si elle survient finalement, prendra un temps certain.

¹ Compte-rendu d'entretien avec Julien CLOQUET, mars 2017.

Le monteur son semble donc devoir jouer un rôle de contrôle sur l'esthétique sonore du film à défaut de la présence d'un superviseur sonore, malgré la difficulté d'épurer la bande son alors même qu'il est payé pour assembler de la matière sonore. Il semble donc exister une dichotomie entre le rôle idéal d'épuration que le monteur son devrait jouer dans l'esthétique sonore du film et la mission pour laquelle il est engagé et rémunéré.

Il arrive que le monteur son néglige de ménager des silences en montant un maximum de sons dans l'espoir de pouvoir épurer par la suite, ce qui semble tout à fait illusoire du fait des emplois du temps très serrés en post-production, le temps de mixage ayant aussi été amoindri en faveur d'un travail plus poussé du monteur son, principalement pour des raisons budgétaires.

Un autre problème récurrent pour le monteur son semble être le manque de communication avec les autres acteurs de la bande son et de l'esthétique globale du film. Le monteur son n'étant en relation, la plupart du temps, et, d'une certaine manière, dans le meilleur des cas, qu'avec le réalisateur et le mixeur - au moment de lui fournir la session, en début de mixage.

Jeanne DELPLANCQ écrit dans son mémoire « La Modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma » : « Le monteur son est, au final, un individu assez isolé. Même lorsque sa salle de montage est mitoyenne de la salle de montage image il passe la plupart de son temps seul devant son ordinateur. Accompagnée de plannings de post-production souvent très serrés [...] »¹.

Le superviseur sonore peut dès lors avoir un rôle majeur à jouer en fédérant les équipes et en créant une communication constante qui permettrait d'éviter la matière sonore excédentaire et les conflits esthétiques entre techniciens, afin que la bande son devienne un élément fabriqué en commun et non la combinaison de travaux distincts qui se rencontrent.

¹ DELPLANCQ Jeanne, « La Modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma », mémoire de fin d'études de son à l'image, sous la direction de CHANGENET Frédéric et HALBWACHS Jean-Pierre, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2009.

Il semble donc que le plus important dans la fabrication d'une esthétique sonore cohérente, pour un film donné, soit la communication. La clef d'une bande son efficace, qui sert le film se trouverait dans la communication et la cohésion de l'équipe, et dans le dialogue avec le réalisateur, garant de l'esthétique générale du film.

Bibliographie :

Livres :

- CHION Michel, *Un Art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Essais, 2003, 478 p.
- DESHAYS Daniel, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 50 questions, 2010, 191p.
- CHION Michel, *L'Audiovision*, Paris, Nathan Université, 1990, 202p.
- SONNENSCHNEIN David, *Sound Design : The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City, Michael Wiese Productions, 2001, 244p.
- *Une Architecture du son*, ouvrage collectif sous la coordination de Rémi ADJIMAN et Bruno CAILLER, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, Cahiers de champs visuels n°1/2, 2005, 382 p., p.109.

Articles :

- THOM Randy, « Designing a Movie for Sound », 1999.
- ADJIMAN Rémi, "Jusqu'où ira le monteur son ?", *Actes du colloque: Travail et création artistique en régime numérique*, Avignon, mai 2011.
- ADJIMAN Rémi, « Sons, Images et Narration au cours de la projection », *Une Architecture du son*, ouvrage collectif sous la coordination de Rémi ADJIMAN et Bruno CAILLER, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, Cahiers de champs visuels n°1/2, 2005, 382 p.

Textes légaux :

- Convention collective nationale de la production cinématographique du 19 janvier 2012 - Textes Salaires - Accord du 24 juillet 2015 relatif aux salaires du personnel technique (titre II) - Article 2.3 – www.legifrance.gouv.fr.

Mémoires :

- DELPLANCQ Jeanne, « La Modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma », mémoire de fin d'études de son à l'image, sous la direction de CHANGENET Frédéric et HALBWACHS Jean-Pierre, Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière, 2009.

Filmographie :

- *Star Wars: Episode IV – A New Hope (Star Wars, Episode IV : Un nouvel Espoir)*, George LUCAS, 1977.
- *Apocalypse Now*, Francis Ford COPPOLA, 1979.
- *Despicable Me (Moi, moche et méchant)*, Pierre COFFIN et Chris RENAUD, 2010.
- *Star Wars: The Force Awakens (Stars Wars – Episode VII : Le Réveil de la Force)*, J. J. ABRAMS, 2015.
- *Delicatessen*, Marc CARO et Jean-Pierre JEUNET, 1991.
- *La Cité des enfants perdus*, Marc CARO et Jean-Pierre JEUNET, 1995.
- *Un petit Jeu sans conséquences*, Bernard RAPP, 2004.
- *Whatever Lola Wants*, Nabil AYOUCHE, 2008.
- *La Danseuse*, Stéphanie DI GIUSTO, 2016.
- *Dans la Tête d'un monteur son*, Marina FERNANDEZ et Laure PRIGNET, 2010.
- *Stalker*, Andrei TARKOVSKI, 1979.
- *The Elephant Man (Elephant Man)*, David LYNCH, 1980.
- *Le fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre JEUNET, 2001.
- *Alien : Resurrection (Alien : La Résurrection)*, Jean-Pierre JEUNET, 1997.
- *Batman v Superman : Dawn of Justice (Batman v Superman : L'Aube de la justice)*, Zack Snyder, 2016.
- *2001 : A Space Odyssey (2001, l'Odyssée de l'espace)*, Stanley KUBRICK, 1968.
- *Gravity*, Alfonso CUARON, 2013.

- *Lost Highway*, David LYNCH, 1997.
- *C'era una volta il West (Il était une fois dans l'Ouest)*, Sergio LEONE, 1968.
- DESHAYS Daniel, « L'écriture du son au cinéma », conférence captée à Clermont-Ferrand (La Jetée), le 3 février 2015, lors des rencontres nationales des pôles régionaux d'éducation et de formation aux images.

Netographie :

- www.vimeo.com : plateforme de partage de vidéos sur laquelle j'ai pu trouver la conférence « L'écriture du son au cinéma » de Daniel DESHAYS.
- www.filmsound.org : site consacré au son à l'image sur lequel j'ai pu trouver l'article « Designing a Movie for Sound » de Randy THOM.
- www.legifrance.gouv.fr : site du gouvernement où l'on peut consulter les textes de lois. J'ai pu y consulter la convention collective nationale de la production cinématographique.
- www.imdb.com : site consacré au cinéma au sens large. On peut notamment y consulter les films sur lesquels des techniciens ont travaillé.

Contacts :

Professionnels :

- Vincent ARNARDI : mixeur.
- Marc CARO : réalisateur, scénariste, directeur artistique, *storyboarder*, *sound designer*, acteur...
- Julien CLOQUET : mixeur, chef opérateur du son, et monteur son.
- Thomas DESJONQUERES : monteur son et superviseur sonore.
- Alexandre POIRIER : monteur son, mixeur, et *sound designer*.

Autre :

- Participation à la projection de la version restaurée de *Delicatessen* au cinéma Les Fauvettes, en présence des réalisateurs et de l'équipe.

Résumé :

Depuis une trentaine d'années, le monteur son s'est imposé comme un élément central du processus de fabrication de la bande son sur les films de fiction en France. D'autre part, depuis environ dix ans apparaît le poste de superviseur sonore, dont les apparitions étaient auparavant anecdotiques. Ces évolutions techniques et organisationnelles sont corrélées à des évolutions esthétiques. Dès lors, nous pourrions nous demander quel avenir est réservé à la supervision sonore.

Mots-clés :

Montage son, supervision sonore, écriture sonore, cohérence sonore, esthétique sonore, intentions sonores, mise en scène sonore, management, gestion.

Summary :

Since roughly thirty years, the sound editor has become the central element of the creation process of the films soundtracks in France. On the other hand, since roughly ten years the sound supervisor job have appeared, its previous appearances were anecdotal. These technical and organisational evolutions are correlated to aesthetical evolutions. Consequently, we could ask ourselves about what could be the future of sound supervision.

Key-words :

Sound editing, sound supervision, sound design, sound coherence, sound aesthetic, sound intentions, sound directing, management.