



**HAL**  
open science

**L'influence du son direct “ à la française ” dans le  
cinéma d’Afrique de l’ouest aujourd’hui : un état des  
lieux des métiers de la prise de son en tournage en  
Afrique de l’ouest**

Hugo Dardel

► **To cite this version:**

Hugo Dardel. L'influence du son direct “ à la française ” dans le cinéma d’Afrique de l’ouest aujourd’hui : un état des lieux des métiers de la prise de son en tournage en Afrique de l’ouest. Sciences de l’Homme et Société. 2020. dumas-02948376

**HAL Id: dumas-02948376**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02948376v1>**

Submitted on 24 Sep 2020

**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.

DARDEL Hugo

# **L'influence du son direct « à la française » dans le cinéma d'Afrique de l'ouest aujourd'hui.**

Un état des lieux des métiers de la prise de son en tournage en Afrique de  
l'ouest

Université d'Aix-Marseille

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

Mémoire de Master « cinéma et Audiovisuel »

2019 - 2020

Travail réalisé sous la direction de BELIN Frédéric

Soutenance le 07 avril 2020



DARDEL Hugo

# **L'influence du son direct « à la française » dans le cinéma d'Afrique de l'ouest aujourd'hui.**

Un état des lieux des métiers de la prise de son en tournage en Afrique de  
l'ouest

Université d'Aix-Marseille

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

Mémoire de Master « cinéma et Audiovisuel »

2019 – 2020

Travail réalisé sous la direction de BELIN Frédéric

Soutenance le 07 avril 2020



# **L'influence du son direct « à la française »** **dans le cinéma d'Afrique de l'ouest** **aujourd'hui.**

## **Un état des lieux des métiers de la prise de son en tournage en Afrique de** **l'ouest**

Le métier de preneur de son pour le cinéma en France est défini et protégé par des législations, des codes. L'ingénieur du son et son équipe travaillent en composant avec les autres corps de métier qui composent l'équipe de tournage, ils ont leur place sur le plateau, même si leurs méthodes de travail changent au grès des évolutions technologiques. Il est possible de vivre en exerçant ces métiers en France. En est-il de même partout ailleurs ? C'est évidemment le cas dans d'autres pays comme les Etats-Unis ou la Grande Bretagne, pôles historiques majeurs de fabrication du cinéma. Mais, dans le cadre de ce mémoire, je souhaiterai m'intéresser à une région du monde dont on entend peu parler et que l'on connaît peu du point de vue cinématographique : L'Afrique de l'ouest. Ce n'est pourtant pas un désert vide de productions et d'œuvres marquantes.

Le but ici est de tirer un portrait des métiers de la prise de son en tournage en Afrique de l'ouest aujourd'hui et de faire le parallèle avec les méthodes françaises. Il existe un lien entre l'hexagone et la partie du continent africain concerné, évidemment lié au colonialisme. Cela se manifeste-t-il aussi au niveau de la prise de son ?

Mots clés : Son direct, Afrique de l'ouest, équipe son, prise de son, son « à la française »



## Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier toutes les personnes qui m'ont accordé leur temps avec gentillesse pour répondre à mes interrogations, et ce malgré la distance. Au Mali, Dramane Traoré, Aboubacar Gakou et Yiriyé Sabo ; au Nigéria, Temidayo Adeyemo et John Olufunmibi ; au Sénégal, Michel Tsagli ; en France, Pierre Carrasco. Leur participation permet d'ancrer ce travail dans la réalité professionnelle telle qu'elle est à ce jour, je suis très content d'avoir pu échanger avec eux.

Enfin, je remercie mon directeur de mémoire Frédéric Belin pour son aide et ses conseils.





## Table des matières

<b>10 – Introduction</b>	<b>p10</b>
<b>13 - Partie I : Le cinéma d’Afrique de l’ouest aujourd’hui</b>	<b>p13</b>
I.1) Point historique de l’Afrique de l’ouest	p14
I.2) Histoire du cinéma en Afrique de l’ouest	p15
<b>17 - Partie II : Le son direct</b>	<b>p19</b>
II.1) Le son direct « à la française » aujourd’hui	p20
II.2) Le son direct en Afrique de l’ouest, un lieu d’échange	p23
<b>23 - Partie III : Le travail d’un ingénieur du son ouest-africain</b>	<b>p28</b>
III.1) L’aspect financier	p29
III.2) La question du matériel et la place sur le plateau	p31
III.3) Le cas particulier du Nigéria	p34
<b>27 – Conclusion</b>	<b>p36</b>
<b>28 – Annexes</b>	<b>p38</b>
<b>41 – Bibliographie/ Netographie/ Filmographie</b>	<b>p57</b>
<b>42 - Contacts</b>	<b>p59</b>

## Introduction

*« La richesse culturelle d'un pays ne peut se perpétuer sans création artistique. C'est à travers l'art que s'affirme et se développe une identité. Mémoire et création face aux aléas du devenir. Le cinéma du Sud est ce lieu de liberté où les points de vue se croisent, s'interrogent et se répondent.<sup>1</sup> »*

Ces mots de Rithy Panh résonnent avec l'idée que je me fais du rôle du cinéma et de l'importance de la liberté artistique. « Cinéma du Sud », un terme bien flou, très vague puisqu'il englobe tous les pays qui ne font pas partie de ce que l'on appelle « l'occident ». En France – et dans les autres pays les plus influents du monde – on voit très peu de créations filmiques provenant des pays plus « en marge », moins riches. Ce constat s'est imposé à moi, à mesure de mon avancée dans des études de cinéma et a soulevé des questions qui ont en partie motivé mon choix de sujet. Pourquoi ce silence ? Ce ne sont pas tous les pays du Sud qui sont au centre de mon questionnement mais une région d'Afrique que l'on appelle « l'Afrique de l'ouest ». Elle est composée d'un groupement de 15 pays allant du Sénégal au Niger en passant par les pays côtiers jusqu'au Nigeria (voir annexe 1). J'ai choisi de me concentrer sur cette zone pour différentes raisons.

Tout d'abord, et c'est sûrement la cause principale, j'ai eu la chance de vivre une grande partie de mon enfance dans différents pays d'Afrique. Je suis né en Côte d'Ivoire et j'ai vécu treize ans sur le continent africain dont dix en Afrique de l'ouest. J'ai donc été élevé dans un mélange de culture occidentale (mes parents sont français) et de culture d'Afrique de l'ouest et je suis attaché à cette région du monde. Quand je me suis orienté vers le son puis plus précisément vers la prise de son pour le cinéma, j'ai découvert un domaine qui m'a rapidement plu, des métiers différents et passionnants. Je me suis vite tourné vers ce métier en particulier car le travail en équipe me stimule et que j'aimerais pouvoir voyager dans le cadre de mon travail. En étudiant davantage le cinéma, j'ai fini par m'étonner de ne pas voir, ou très peu, de films provenant d'Afrique et plus particulièrement d'Afrique de l'ouest. Très peu d'exemples utilisés en cours proviennent de cette région et, de manière générale, ce n'est pas un cinéma très

---

<sup>1</sup> Propos recueillis dans le livre de PAQUOT Claudine et FRODON Jean-Michel, *Au Sud du cinéma*, édité par cahiers du cinéma et Arte Editions le 3 décembre 2004.

diffusé en France. Ainsi, lorsqu'il a fallu choisir un sujet de mémoire, J'ai choisi d'exprimer ce « manque » et j'ai décidé de lier ce thème à mon projet professionnel. Il y a deux ans, j'ai réellement été initié aux méthodes de travail professionnelles en occupant le poste de perchman sur un long métrage de fiction. Entouré d'une équipe de techniciens expérimentés, j'ai pu voir des conditions de tournage différentes de celles que j'avais connues jusque-là sur des courts métrages d'étudiants. Grâce à mon parcours d'étude et mes différents stages, j'ai commencé à mieux appréhender le monde professionnel de la prise de son direct en France et je me suis rapidement demandé si ce savoir-faire était applicable à d'autres pays et en particulier en Afrique de l'ouest. La réalité professionnelle de la production cinématographique dans les pays ouest africains m'était alors inconnue. L'industrie du cinéma a-t-elle une grande importance là-bas ? Comment travaillent les preneurs de son ? Quelle est leur place sur un plateau ? Leur impact sur un film ? Existe-t-il beaucoup de gens spécialisés uniquement dans le son direct ? Tant de questions qui ont motivé mon choix de sujet. Chaque pays accorde une importance différente au son direct, en France nous y sommes très attachés, un peu moins en Amérique ou en Grande Bretagne. Mais qu'en est-il pour le cinéma Malien ou Sénégalais par exemple ?

En effectuant des recherches sur la production cinématographique dans cette région d'Afrique, j'ai relevé une tendance qui m'a interpellé. Malgré l'indépendance des pays francophones entre les années 60 et le milieu des années 70, les principaux longs métrages à gros budget qui ont eu un retentissement international sont le fruit de co-production avec des organismes français. Ainsi, dans les propos de Rithy Pahn que je cite en préambule, un mot éveille mon questionnement : « liberté ». L'industrie du cinéma dans cette région du monde est-elle complètement libre, échappe-t-elle à toute influence extérieure ? Puisque la grande partie des films locaux sont tournés dans la semi-indifférence des pouvoirs publics, voire parfois malgré eux, il apparaît que l'aide financière provenant de l'hexagone représente une part importante de leur budget. Cela pose des questions sur l'authenticité et la marge de manœuvre des réalisateurs locaux. Mais ce n'est pas le sujet de ce travail. Dans ce contexte, quand est-il de la captation sonore sur les tournages ? Pour Mr Aboubacar Gakou, réalisateur Malien de documentaires et de séries : « *C'étaient des coproductions occidentales, donc les boîtes de productions européennes qui arrivaient à mobiliser beaucoup de fonds venaient avec leurs exigences. Ils amenaient les directeurs photos, tous les responsables venaient d'Europe. Les maliens étaient sur les postes d'assistantat.* ». Il semblerait que la majorité des chefs de poste engagés sur les longs métrages co-produits viennent de France ou d'Amérique. Cela limite les contacts potentiels d'ingénieurs du son locaux, c'est le cas au Mali par exemple. Le pays ne

compte que très peu de techniciens formés et expérimentés pour assurer les prises de son des productions cinématographiques. Néanmoins, les temps changent, avec le développement du numérique, les gens peuvent accéder plus facilement à des moyens d'enregistrement d'image et de son, cela permet un accès plus facile à la production de film. *« L'ère du numérique nous offre une nouvelle chance et la production reprend mais dans un autre contexte. Un contexte d'industrie cinématographique et audiovisuelle qui n'est pas seulement le cinéma d'auteur qu'on a connu avant. C'est du cinéma qui se fait avec la vidéo et qui cherche aussi son public. »*, m'a expliqué Monsieur Gakou. Ce mode de production se rapproche de ce qui se fait dans un des pays qui produit le plus de films à l'année au monde ; le Nigéria. Avec une moyenne de 600 à 700 films par ans, il est devenu le géant africain des images vidéo. Ces films connaissent un immense succès populaire dans le pays et dans les états voisins (Cameroun, Togo, Bénin). Ce système économique est très différent de celui des pays d'Afrique francophone. Il repose presque exclusivement sur des producteurs privés qui autoproduisent leurs films et se chargent également de distribuer les vidéos, stockées sur cassettes, via un réseau très dynamique de commerçants (il est possible d'acheter des films au feu rouge en même temps que des cartes téléphoniques ou des fruits). Tournés en des temps records avec des budgets très bas, la question du son direct dans ces conditions m'intrigue beaucoup.

Ainsi, avec ce mémoire je chercherai dans un premier temps à dresser un bilan de l'état de la prise de son au cinéma en Afrique de l'ouest et dans un deuxième temps j'essaierai d'analyser dans quelle mesure il existe des liens, ou non, avec le son direct « à la française ». Dans des contextes politiques, économiques et sociaux très différents de ce que l'on connaît de ce côté de la méditerranée, je chercherai à comprendre comment s'est imposé la prise de son au cinéma et quelle place est accordée à l'équipe son sur les tournages. Ce travail se base sur des entretiens avec des professionnels du cinéma – réalisateurs et ingénieurs du son – exerçant en Afrique de l'ouest et/ou dans des pays occidentaux. Enfin, j'ai volontairement choisi d'analyser deux types de production en particulier. Celles que l'on retrouve majoritairement dans les pays francophones, les anciennes colonies françaises et celles qui se sont développées au Nigéria, sous la forme d'une production massive de films à petits budgets, tournés sur des périodes très courtes et financés par des particuliers.

## **PARTIE I**

### **Le cinéma d'Afrique de l'ouest aujourd'hui**

## **I.1) Point historique de l'Afrique de l'ouest**

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il me semble nécessaire de faire un point rapide sur l'histoire de notre zone d'étude. L'Afrique de l'ouest rassemble quinze pays dans une zone située au sud du désert du Sahara, allant des pays côtiers du nord du golfe de Guinée au fleuve Sénégal avec le Niger comme frontière à l'Est. Pendant longtemps, de vastes et puissants empires y règnent et se sont les premiers à s'ouvrir au monde extérieur. Ces grands empires s'éteignent vers la fin du XVIe siècle et aucune structure politique indépendante de cette importance ne renaîtra en Afrique de l'Ouest. L'organisation mondiale change et les grosses civilisations ont du mal à bien s'adapter. Le commerce triangulaire et la traite orientale menée par les Portugais, les Français et la Grande Bretagne met à mal cette région du monde. A la fin du XIXe siècle, les pays d'Afrique de l'ouest se font coloniser par la France, le Royaume-Uni et le Portugal à l'issue de la conférence de Berlin qui partage l'Afrique aux pays européens. Toutes les institutions coloniales sont en place en 1914, au moment où débute la première guerre mondiale. Celle-ci mobilise beaucoup d'hommes en Afrique de l'ouest qui sont envoyés au front en Europe. On y voit également un grand nombre de gens de cette région du monde combattre aux côtés des occidentaux. Après la deuxième guerre mondiale, l'Afrique de l'ouest connaît une grande vague d'indépendance, comme presque partout sur le continent. La volonté d'être souverain de son propre pays prend le dessus et, quelques temps avant, les soldats africains ont vu pour la première fois les Européens, que beaucoup croyaient supérieurs, dans la boue, la saleté, la douleur et la mort. Ils réalisent alors qu'il n'y a pas de différences entre les Hommes. L'Afrique-occidentale française (gouvernement général regroupant au sein d'une même fédération huit colonies françaises d'Afrique de l'Ouest) est dissoute en 1958 et les années soixante voient de nombreux pays devenir indépendant. En 1973, toute l'Afrique de l'ouest est indépendante. Une communauté de pays s'est créée (le CEDEAO) pour maintenir la paix. Cette région du monde possède de nombreuses ressources mais reste parmi les plus pauvres. La croissance démographique est très élevée depuis longtemps et la situation politique actuelle est majoritairement tendue. L'Afrique de l'ouest est une vaste région qui concentre beaucoup de richesses, une grande diversité culturelle et des paysages variés, beaucoup d'éléments qui en font un lieu propice à la production cinématographique avec un important public potentiel.

Pourquoi n'entendons-nous pas parler de films Ouest Africain ? Où en est la production cinématographique en Afrique de l'ouest ?

## **I.2) Histoire du cinéma en Afrique de l'ouest**

L'Afrique a été très tôt un lieu d'images, mais le rapport entre les populations autochtones et les occidentaux est très inégal. Les opérateurs lumière s'intéressent à ce continent, ils partent à la recherche d'images exotiques pour célébrer les bienfaits civilisateurs de la France. La deuxième guerre mondiale explose et les colonies sont alors utilisées à des fins politiques, pour montrer que l'Empire ne fait aucune distinction entre ses enfants. Dans tous les cas les Noirs sont présentés comme une forme innocente de civilisation primaire qu'il faut protéger et éduquer. Le cinéma occidental ignore la culture propre aux peuples présents sur le continent et recycle les clichés d'une Afrique sauvage, éternellement innocente avec des décors somptueux propice à la mise en valeur des grandes stars occidentales. D'ailleurs on ne voit presque pas de noir devant la caméra, ou en tant que figurant, et surtout pas derrière la caméra. Très peu de techniciens africains sont formés et le pouvoir colonial garde un droit de regard très strict sur ce qu'il s'y produit. Cette mainmise se durcit après la deuxième guerre mondiale à mesure que la volonté d'indépendance née dans de nombreux pays. Il faut attendre 1955 pour voir apparaître les premiers réalisateurs Africains. Paulin Soumanou Vieyra et Mamadou Sarr, deux Sénégalais passent derrière la caméra et filment « Afrique sur seine », un moyen métrage de 21 minutes. Il leur était interdit de tourner sur leurs terres, le film se passe donc à Paris et montre la vie d'un immigré d'Afrique Sub Saharienne dans cette grande ville occidentale.

# **AFRIQUE SUR SEINE**



Réalisé par  
Paulin SOUMANOU VIEYRA & SARR Mamadou

La censure demeure, plus politiquement mais économiquement



En Afrique de l'ouest, les années soixante sont marquées par d'importants mouvements sociaux suivis par la déclaration d'indépendance de nombreux pays (Congo, Gabon, Sénégal, Cameroun...). Cela entraîne l'apparition de réalisateurs africains qui tournent des films dans l'urgence dont les messages, les personnages et les histoires correspondent aux impératifs du moment. Cette période voit la naissance du cinéma Malien à proprement parler et du cinéma Mauritanien peu après. D'abord anticolonialiste, le cinéma africain tend rapidement à endosser le rôle d'éducation de masse. Des figures marquantes voient le jour, comme Sembène Ousmane



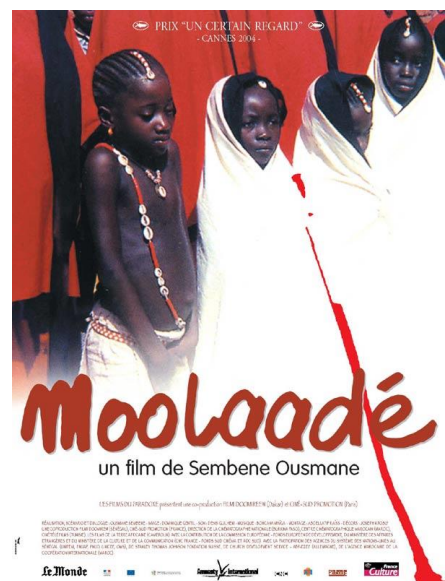
(Sénégal) qui fait un cinéma très engagé. Avec une structure classique, il aborde des sujets forts et engagés. Pour lui le cinéma est une arme (politique) et un outil (pédagogique). Il réalise « Borom Sarret » (1963), « La Noire de... » (1966), « Le mandat » (1968) qui s'inscrivent dans un cinéma militant. D'autres réalisateurs importants voient le jour, en Mauritanie Med Hondo utilise tous les outils du cinéma pour servir ses propos engagés. Au Mali, Cheik Oumar Sissoko, après des études en France à l'école Louis Lumière, utilise l'humour et des micros intrigues pour traiter des réalités du pays.

Les mouvements d'indépendance des années soixante se voient entachés par les événements politiques, l'Afrique de l'ouest est freinée, encore aujourd'hui mais dans une moindre mesure, par des régimes politiques autoritaires. Le cinéma est également touché. Certains pays se démarquent par leur production de films. Sept d'entre eux sont particulièrement marquants. La Côte d'Ivoire est l'un d'eux. Le Burkina Fasso produit une diversité intéressante de sujets traités dans les films. Certains thèmes reviennent souvent dans le cinéma ouest Africain, on retrouve beaucoup de films qui traitent des mêmes sujets (comme la confiscation du pouvoir par les pères ou les figures en marge de la société par exemple) mais des réalisateurs se démarquent de ce modèle et utilisent d'autres moyens pour porter un regard sur la société. Idrissa Ouedraogo est un nom important du cinéma burkinabé. Il dresse un paysage différent de ce qui se fait à ce moment dans le cinéma classique, en mettant en scène des situations de vie fortement inscrites dans le réalisme social. Le but est d'interroger la responsabilité de chacun dans le collectif, avec par exemple « Samba Traoré » (1992). Le Niger et la Mauritanie font partie des pays d'Afrique de l'ouest dont la production cinématographique

se détache, de plus en plus de réalisateurs se lancent dans la production d'œuvre. Le Mali est un lieu important du cinéma, des cinéastes importants y travaillent. Il est représenté par les réalisateurs Souleymane Cissé, réalisateur entre autres de, « Baara » (1978), « Fynié » (1982), et « Waati » (1995) et Abderrahmane Sissako, réalisateur de « La vie sur terre » (1998), « Heremakono » (2002) et « Bamako » (2006). Le Sénégal occupe une place de choix, son cinéma est l'un des plus anciens et des plus vivants d'Afrique. Ses représentants les plus connus sont les réalisateurs Djibril Diop Mambéty et Ousmane Sembène.

Au Nigeria, l'industrie cinématographique est un cas à part, en plein essor depuis les années 90. Elle est appelée « Nollywood ». C'est un mot-valise évoquant l'importance du cinéma de ce pays. Depuis 2009, le Nigeria est la deuxième puissance cinématographique au monde en nombre de films produits par an. Après l'Inde (Bollywood) mais devant les États-Unis (Hollywood), le Nigeria produit chaque année 2 000 films vidéo, dont le coût total estimé ne dépasse pas 20 millions d'euros. Son public est estimé à 150 millions de spectateurs réguliers. Nollywood est née dans les rues de Lagos grâce au commerce informel des vendeurs de rue à la fin des années 1980. Il a pris de l'importance dans les années 1990, au moment où la télévision nationale a été victime des tensions politiques mettant de nombreux artistes et techniciens au chômage. Ils se sont alors mis à produire des films indépendants à petit budget.

Le cinéma Africain a donc eu une naissance mouvementée, des réalisateurs ont vu le jour dans une volonté commune de porter un regard sur eux-mêmes, un moyen d'éducation de masse, de comprendre les mécanismes de sociétés déchirées par des gouvernements autoritaires. Il prend de l'ampleur au niveau international dans les années 2000 où trois films ont été nommés à Cannes. « Moolaadé » de Sembene Ousmane (Sénégal) est projeté à Cannes en 2004. Cet événement marque le retour sur scène depuis quelques années du cinéma Africain dans la sélection du festival le plus prestigieux du monde. Le film ne passe pas inaperçu aux yeux du public et de la critique. Cela démontre également qu'aucun film d'Afrique de l'Ouest n'est présenté dans les autres catégories en sélection officielle depuis 7 ans (depuis « Kini et Adams » de Idrissa Ouedraogo, Burkina Faso). Depuis la deuxième moitié des années 90, dans les grands festivals, le cinéma d'Afrique de



l'ouest est comparable à un désert d'où émergent de temps en temps des oasis. Constat étrange alors que leur visibilité fleurissait dans les années 80. Des organismes d'appui cinématographiques voient le jour pendant cette période, comme le Fonds Sud Cinéma (voir annexe 2) 1984, les aides de l'UE ACP 1986, les Fonds Hubert Bals (Pays Bas) 1988, etc. Certains films de cette région sont diffusés par des chaînes de TV européennes. On voit une certaine quantité de coproductions ou d'achats de films par Canal+ et par d'autres chaînes européennes.

Aujourd'hui, des festivals comme le FESPACO au Burkina Faso participent au développement du cinéma en Afrique et à l'international. Il s'agit d'un grand festival de films qui a lieu une fois tous les deux ans dans la capitale, Ouagadougou et qui diffuse des films provenant de beaucoup de pays d'Afrique.

## **PARTIE II**

### **Le son direct**

## **II.1). Le son direct « à la française » aujourd'hui**

Dans ce mémoire nous allons nous concentrer sur la prise de son direct sur le plateau de tournage. La France est connue – ou du moins l'a été – pour son attachement au son direct. On utilise même fréquemment le suffixe « à la française » pour le qualifier.

Au début du cinéma parlant, l'enregistrement du son se fait avec des appareils imposants, des microphones très peu sensibles et peu directifs. L'ingénieur du son est enfermé dans une cabine insonorisée pour écouter les prises, ce qui le coupe entièrement du plateau et des autres membres de l'équipe. Ce matériel encombrant et lourd freine les tournages en extérieur, il faut attendre les premiers enregistreurs portatifs, les Nagra, inventés par Stefan Kudelski, qui apparaissent sur les plateaux en 1951. L'ingénieur du son qui a maintenant plus de libertés, peut être présent avec le reste de l'équipe sur le plateau derrière la caméra. Les tournages en extérieur se démocratisent. Malgré cela, il reste le problème de la synchronisation de l'image et du son qui est réglé au début des années soixante. L'utilisation d'un dispositif de prise de son léger, portable et synchrone à l'image chamboule la profession. L'allégement du matériel (micros et enregistreurs), l'amélioration des contrôles de la pureté du son, et surtout l'écoute immédiate de l'enregistrement (son magnétique) sont des progrès très importants. Le magnétophone et la caméra sont reliés par un câble qui assure la synchronisation. A partir de là, les documentaires, et de plus en plus de fictions, utilisent le son direct qui devient, en France, le moyen privilégié de construction de la bande sonore d'un film. Là où les cinéastes d'Amérique, de Grande Bretagne ou encore d'Italie usent beaucoup de la post-synchronisation en studio, le cinéma français accorde une grande importance au son direct. La matière provenant du tournage est gradée et utilisée au montage son et au mixage. Outre une économie certaine, cela permet de garder l'authenticité du jeu des acteurs. Les faire revenir en studio pour la postsynchronisation implique qu'il faut les payer pour le temps des enregistrements, qu'il faut faire des prises jusqu'à ce que la synchronisation labiale soit satisfaisante et que le jeu soit bon. Enfin, il faut réintégrer les répliques dans le film. En effet, l'enregistrement se fait généralement dans un environnement traité acoustiquement et en proximité. Une étape de mixage est nécessaire pour intégrer les voix dans la bande sonore du film. Un traitement en fréquence, en acoustique et en dynamique est appliqué sur les prises en studio. Ce travail est long et dénature la performance originelle des acteurs. Pour ces raisons, vers la fin des années cinquante, la nouvelle vague s'empare du son direct et en fait une de ses caractéristiques. Ce mouvement et

les cinéastes qui le compose ont beaucoup contribué à l'image du cinéma français à l'étranger et en particulier au cinéma du direct. La volonté de casser les codes et les manières de faire ont fini par imposer le son direct sur la majorité des projets, même après le déclin de la nouvelle vague. Le son direct « à la française » était donc réputé à l'international par les autres grands producteurs de films pour qui la prise de son sur tournage se résumait en général à du son témoin. Les ingénieurs du son français ont, dans ce contexte, donné une réelle place au son sur le plateau, dans l'équipe et dans la discussion artistique autour du film. Aujourd'hui, le rapport de l'équipe son aux autres membres du plateau et à la mise en scène a encore évolué, notamment avec la révolution numérique.

Le son numérique s'est généralisé près de vingt ans avant l'image numérique. Dans les années 1980 les CD remplacent les microsillons puis le cinéma profite des techniques développées dans le secteur musical. À partir des années 90, plusieurs marques proposent un système numérique complet depuis l'enregistrement jusqu'à la diffusion en salle. Le numérique a, petit à petit, été accepté par les professionnels du son, non sans réticence. Même s'il permet le stockage d'un grand nombre d'informations sur un petit support et qu'il rend possible un grand nombre d'évolutions technologiques (la liaison HF, enregistrement multipiste, possibilités d'édition inédites, etc.), les ingénieurs du son ne l'ont pas adopté tout de suite. Fatalement, les avantages économiques et ergonomiques ainsi que les possibilités de la post-production numériques ont eu raison du Nagra à bande. Aujourd'hui la plupart des films sont tournés avec du matériel numérique, il s'est imposé un peu partout et la majorité mélange son direct, c'est-à-dire pris au moment du tournage, et postsynchronisation. Pour les dialogues, on essaie au maximum de garder ceux pris sur le tournage pour conserver l'intensité du jeu des acteurs. Mais des accidents sonores peuvent perturber l'enregistrement sans que soit demandée une nouvelle prise. Il faut alors refaire les répliques après le tournage. Dans quelles mesures ces modifications changent la manière d'exercer le métier de preneur de son ? C'est sûr qu'il y a un impact, l'utilisation des micros HF, des micros canon et la systématisation du tournage en multi-caméras entraîne des méthodes de travail différentes et change la place de l'équipe son sur un plateau. J'ai eu la chance de pouvoir parler de cela avec un ingénieur du son français, Pierre Carrasco. Avec une longue carrière dans le son, il a travaillé sur des courts et longs métrages de fiction avant de se consacrer aux films documentaires. Cela lui a permis de beaucoup tourner à l'étranger et notamment en Afrique de l'ouest. En évoquant le sujet de la place du son direct, Mr Carrasco m'a dit qu' « *Avec la nouvelle vague, le son direct a été privilégié mais les techniques sont les mêmes un peu partout dans le monde. La place du son*

*sur un film en fiction s'est dégradée, est passée au second plan. Le plus important c'est l'image maintenant. Avant, le son avait un réel pouvoir de détermination des décors, de dire « c'est possible » ou « ce n'est pas possible », « là le cadre il ne sera pas plus large que ça parce que mon micro il faut qu'il soit à telle hauteur ». Ça c'était au début du cinéma et après petit à petit, la technologie évoluant, avec l'utilisation des micros HF et des micros hyper directionnels, il s'est avéré que le son est passé derrière. D'autant plus qu'avec les techniques de post-production, beaucoup se sont dit que même si le son n'est pas bon on tourne et on le fera après. ». Les micros-cravates HF permettent une prise en proximité malgré un plan large. C'est ce que recherchent beaucoup de réalisateurs aujourd'hui. Il est donc compliqué, voire impossible, d'imposer une modification du plan ou de la lumière pour bien placer une perche, qui reste toujours le meilleur moyen pour faire une prise de qualité. « La place s'est dégradée du fait des évolutions techniques et du fait qu'on peut refaire le son après. Aux Etats-Unis ils le refont beaucoup, sur les blockbusters par exemple ils s'en foutent du son, ils refont tout après. En France, c'est de plus en plus souvent le cas, ils se disent « bon on va postsynchroniser ». »*

Il semblerait alors que, malgré l'amélioration qualitative constante du matériel de prise de son ces dernières années, l'exigence de qualité manifestée par l'équipe mise en scène ait significativement baissée sur le tournage. La qualité de la prise n'est plus la priorité, c'est la prise de vue et l'optimisation du temps de travail qui prévaut. Des économies sur le budget mais qui doivent se rattraper en post-production à quel prix ? Ces enjeux économiques se retrouvent également dans le documentaire. Pierre Carrasco, qui a réalisé la prise de son de nombreux films documentaires, témoigne que sur ce genre de production aujourd'hui : « *les gens partent tout seuls, comme il y a de moins en moins d'argent pour les productions de documentaires, les réalisateurs sont amenés à partir seuls avec un micro-caméra. De plus en plus, les gens viennent pour que je nettoie leurs sons, que je fasse docteur Carrasco, « voilà je suis parti avec le micro sur la cam c'est pourri... arrange moi ça ». C'est de plus en plus le cas. Donc les moyens à la prise de son et sur le son en général sont souvent dérisoires, on se dit qu'après on peut récupérer sur la post-production ». L'héritage de la nouvelle vague se dilue dans une multitude de problèmes économiques et la technologie, de plus en plus performante, disponible en post-production (avec le plug-in de nettoyage des sons Isotope RX notamment), sert d'excuse à la mise en marge des preneurs de son. Le son direct « à la française » a-t-il laissé derrière-lui une empreinte identifiable dans les méthodes de travail appliquées en Afrique de l'ouest ?*

## II.2) Le son direct en Afrique de l'ouest, un lieu d'échange

En raison de leur passé commun, la France et l'Afrique de l'ouest ont connu un certain nombre d'échanges. Longtemps l'hexagone a gardé un contrôle sur la production cinématographique de ces anciennes colonies. On observe une aide très massive des pays du Nord aux principaux réalisateurs locaux, mais force est de constater l'absence du public africain dans la majorité des pays concernés. Ce n'est pas nécessairement la conséquence d'un désintérêt du public (il y a une énorme affluence de gens au Fespaco, à Ouagadougou), mais le signe de la mainmise d'une poignée de compagnies occidentales sur la distribution et les salles africaines. En effet, la colonisation a installé un contrôle total des films diffusés dans les salles d'Afrique de l'ouest ainsi que la gérance de ces dernières. La dissolution du Consortium africain de distribution des films (CIDC) en 1984, a laissé la distribution entre les mains de l'AfrAm (African American Films), tête de pont de la MPEAA (Motion Picture Export Association of America) qui détient dans 14 pays d'Afrique le quasi-monopole sur la distribution des films avec jusqu'à 87% des principaux « marchés » de cette zone (Côte d'Ivoire, Gabon, Sénégal, Burkina Faso). Aujourd'hui elle partage le marché avec la CFZAO, une filiale du groupe Pinault-Printemps-La Redoute. Les cinéastes africains doivent passer par ces organismes étrangers pour financer et diffuser leurs films, faute d'aide des états. Ces coproductions sont soumises à certaines conditions. Lors de notre entretien, Mr Yiriyé Sabo, ingénieur du son malien, m'a dit : *« nous avons tourné la première et la 2eme saison les rois de Ségou en Français parce que l'AIF, la francophonie, avait participé au financement. Leur condition était que les dialogues soient en français. Mais comme ça parle de l'épopée de Ségou, le royaume Bambara, on devait tourner en Bambara. Mais bon, on a essayé de faire un doublage après »*. Il y a également des conditions dans la composition des équipes de tournage, comme l'a évoqué Aboubacar Gakou, réalisateur et distributeur malien *« C'étaient des coproductions occidentales. Les boites de productions européennes qui arrivaient à mobiliser beaucoup de fonds venaient avec leurs exigences. Donc ils amenaient les directeurs photos etc. tous les responsables étaient amenés d'Europe. Les maliens étaient sur les postes d'assistanat. »*. Les productions Françaises engagent les ingénieurs du son et tous les chefs de poste sur le continent et les techniciens locaux occupent les postes d'assistants ou de réalisateur. Cette tendance n'existe pas uniquement au Mali. Mr Michel Tsagli, ingénieur du son Sénégalais, m'a accordé un entretien. Il s'est formé et a passé la plus grosse partie de sa carrière sur les plateaux de tournage en Amérique et, depuis quelques années, travaille dans son pays d'origine. Lors de



notre discussion, il m'a dit que « *C'est toujours la même situation, malheureusement le financement vient souvent d'ailleurs, que ce soit du Canada, des Etats-Unis ou de la France. Automatiquement, le système français impose des techniciens français sur certains postes, comme cadreur, ingénieur du son etc. Ils financent à hauteur de 70% même parfois 100% du budget total. Du coup il y a pas mal d'échanges de techniques, de décisions, d'approche du son, de discussions avec le réalisateur.* » Dans ce contexte, il est clair que des échanges se font entre les français et les sub-sahariens. Des échanges de connaissances techniques et théoriques, des échanges de savoir-faire. A quelle point l'exercice de la prise de son « à la française » a-t-elle déteint sur les techniciens locaux ? Et inversement ?

La collaboration entre ingénieurs du son français et ingénieurs du son ouest-africains s'est perpétrée durant de nombreuses années. Aujourd'hui, de plus en plus de techniciens qualifiés sont engagés sur place pour mener à bien les prises de son, mais le modèle de production -et donc les conditions des productions françaises- changent peu. Le manque de structures de formation techniques rend la connaissance professionnelle des ingénieurs du son venant d'Europe utile pour les ingénieurs du son locaux. Mais l'échange est nécessaire dans les deux sens selon Mr Tsagli : « *Il y a un échange. On apprend toujours de chacun. Un ingénieur du son français qui vient à Dakar ne sait pas qu'à 15h il y a la prière par exemple. Il y a pas mal de choses comme ça. Ce sont des petites choses que nous, ingénieurs du son en Afrique, connaissons et qu'il faut prendre en compte.* ». Pierre Carrasco a été dans ce cas, il a tourné des films à gros budget au Burkina Faso sur lesquels il a travaillé avec des assistants burkinabés, il raconte : « *Quand j'ai tourné en Afrique de l'ouest les chefs de postes venaient de France. C'est souvent le cas. C'est-à-dire qu'il n'y a pas beaucoup d'écoles de cinéma en Afrique. J'ai tourné une fiction à Ouaga<sup>2</sup> et j'avais un assistant burkinabé, il ne savait pas très bien percher, mais ça allait. C'est souvent un peu la démerde là-bas en Afrique, il y a des métiers mais en général tout le monde sait tout faire, c'est un peu l'école du bien formel. Le savoir-faire existe, celui que j'ai eu à la perche sur la fiction était ingénieur du son, mais il travaillait à la télé, il était habitué à faire du son télé et ce n'est quand même pas le même travail. Comme il touchait à tout il savait un peu faire. Obligatoirement je suis un peu formateur du coup. C'est super intéressant, moi j'adore faire ça.* ». Ainsi, dans ce contexte de coproduction avec les occidentaux, les techniciens locaux, peu formés faute d'écoles dédiées, apprennent les méthodes et techniques des techniciens étrangers. Cet échange est presque le seul moyen de formation technique pratique pour la majorité des techniciens d'Afrique de l'ouest. Il existe

---

<sup>2</sup> Ouagadougou, capitale du pays

quelques écoles de cinéma dans certains pays de cette région d'Afrique. Au Burkina Faso, à Ouagadougou il y a deux écoles, une au Mali, à Bamako et une en Côte d'Ivoire, à Abidjan. Très peu de gens y sont formés et, pour des raisons de subventions, certaines d'entre elles forment aux métiers du multimédia. Yiriyé Sabo, un des rares ingénieurs du son vraiment en activité au Mali, s'est beaucoup formé sur le tas. Il a fait le Centre International de Radio Rurale de Ouagadougou où il a appris la prise de son radio, mais pour les techniques de plateau, « *j'ai un aîné, Bakari Sangaré. Il a tourné un peu partout en Afrique, il a même été invité sur un plateau en France. C'est un ingénieur du son vraiment confirmé sur tous les plans. Les techniques de prise de son sur plateau, je les ai apprises avec Bakari en ayant déjà des notions de prise de son.* ». C'est un cas représentatif de la formation aux métiers du son en Afrique de l'ouest, comme le confirment les propos de Mr Tsagli « *Beaucoup ont appris sur le tas, ce ne sont pas de gens qui ont faits des écoles. Moi j'ai fait une formation de 4 mois en Amérique mais beaucoup n'ont pas les moyens, ils apprennent sur le tas. D'où l'importance d'avoir des gens comme nous, moi ou d'autres de la diaspora qui reviennent en Afrique pour former ces gens-là. Ça fait de très belles collaborations, des rencontres, ça fait travailler et surtout monter l'expérience. On a des gens qui sont vraiment capables, il y a de très très bons techniciens qui vont très vite, qui sont très pointus. Non il y a vraiment des équipes très béton.* ».

L'évolution technologique se fait également sentir en Afrique de l'ouest, dans une dimension un peu différente. Internet, l'accès aux équipements technologiques récents permettent aux gens de se former de manière autodidacte et de produire eux même des films. Dramane Traoré en est un bon représentant. Il a créé sa boîte de production de films, « Golden Light » au Mali et essaye d'en vivre « *Il n'y a pas d'école de cinéma donc les gens apprennent sur le tas. Avec le numérique, les appareils reflex etc. on a accès à tout. C'est plus facile d'accès, chacun peut réaliser quelque chose avec son appareil. C'est la qualification qui manque à notre niveau. On a besoin de professionnaliser ce secteur en Afrique.* ». Avec son associé, ils enchaînent les films de capitalisation d'ONG pour pouvoir financer leurs propres projets. Ainsi, la majorité du temps, faute de budget suffisant, il s'occupe de toute la chaîne de captation seul sur le tournage. « *Par rapport au son, si je prends les productions de capitalisation pour les films institutionnels, on place des micros-cravates en HF et on fait le son avec. Par exemple, tu es réalisateur, tu es cadreur, tu gère le son, parfois tu n'as qu'un seul assistant pour t'aider. Ça fait beaucoup de travail. Tu te retrouves seul à tous les niveaux. Je te donne un exemple, je reviens juste d'un tournage et j'ai filmé, j'ai réalisé, j'ai fait le son, je pilote même mon drone. Quand je suis revenu, j'ai fait le montage, le mixage son. Je dois*

*tout faire moi-même.* ». De manière générale, on peut identifier deux processus dans l'accès à la prise de son directe en Afrique de l'ouest francophone ; faire une formation technique et compléter ses compétences en suivant l'enseignement d'un ingénieur du son déjà aguerrit, ou parvenir à se former seul sur internet et se faire sa propre expérience en tournage avec du matériel limité. Il y a peu d'ingénieurs du son à proprement parlé dans l'Afrique sub-saharienne. Le Mali et le Sénégal, qui sont assez représentatifs de la situation globale, en comptent un nombre réduit par rapport à ce que nous connaissons en France. Comme en témoignent Aboubacar Gakou :

- « *Quelques-uns ont réussi à se démarquer notamment deux personnes qui ont travaillé sur presque tous les long-métrages maliens de 1960 à 2000. Il n'y a que ces deux personnes qui sont connues, qui ont appris sur le terrain et, en même temps, qui ont bénéficié de formations en Europe et qui se sont installés. On s'appuyait sur eux finalement puisqu'ils sont sur toutes les productions. Il n'y en a pas beaucoup* »

Yiriyé Gakou :

- « *Les ingénieurs du son au Mali ne sont pas très nombreux mais il y'en a et on est en train de former la relève. Il n'y en a pas beaucoup, on peut les compter sur le bout des doigts, nous ne sommes que quelques-uns.* »

Et Michel Tsagli :

- « *Ici au Sénégal on doit être quatre ou cinq à être vraiment équipés et à beaucoup tourner. Sinon le reste ce sont des jeunes qui commencent avec des perches, des Zooms etc.* »

En Afrique de l'ouest, le Nigéria se détache de ce modèle de production de films. Même s'il y a de plus en plus d'autoproductions et de films financés en partie par l'état, les pays francophones (anciennes colonies françaises) produisent peu de longs métrages par an et dépendent encore des subventions extérieures. Au Nigéria il en va différemment. Des cinématographes indépendants prennent en main les frais et toute la chaîne de production des films. Je me suis entretenu avec des producteurs et cinématographes locaux, Temidayo Adeyemo et John Olufunmibi qui m'ont confié respectivement que « *Les Nigerians sont résilients et entrepreneurs. En même temps, on improvise beaucoup. Ça vous surprendra d'apprendre qu'on produit des films avec un budget d'à peine 1 500 dollars. L'esprit de communauté africain aide, nous avons des acteurs volontaires etc. Dans tous les cas, la*

*production de films marche avec la collaboration parmi les acteurs et professionnels du milieu, 80% des cinéastes montent leurs propres fonds pour tourner leurs projets. » et « Engageant plus d'un million de gens, Nollywood est le deuxième plus grand employeur du pays après l'agriculture. Il n'y a pas d'aides financières de l'état pour le moment, mais nous sommes présentement en plein dialogue avec le gouvernement pour qu'ils investissent dans cette industrie. Moi j'utilise mon propre argent pour produire mes films. ».* Nollywood est une grosse machine qui produit près de cinquante films par semaine. Ce nombre est plus important que la production cinématographique d'Hollywood. Cette effervescence est portée par des initiatives de particuliers avec une forte volonté de créer. Selon Mr Olufunmidì, il y a des gens qui sont spécialisés dans la prise de son et qui dont c'est l'unique activité sur les tournages : « *Il existe un nombre important d'ingénieurs du son au Nigéria, mais seulement 20% d'entre eux sont des professionnels.* ». Au vu du nombre important de tournages qui ont lieu au Nigéria, la demande d'ingénieurs du son est élevée. Même si une petite partie d'entre eux bénéficient d'une formation de base dans les rares écoles qui existent, tous se font leurs armes dans la pratique du métier. L'apprentissage se fait principalement par le partage des plus expérimentés vers les jeunes qui s'essayent à la prise de son. « *Il existe un petit nombre d'écoles au Nigéria, mais, à ma connaissance, elles dispensent un enseignement théorique. 90% des ingénieurs du son se forment donc sur le terrain.* » m'a rapporté Mr Adeyemo.

## **PARTIE III**

### **Le travail d'un ingénieur du son ouest-africain**

### III.1). L'aspect financier

Être ingénieur du son en Afrique ou en Europe ne change pas grand-chose au niveau des techniques de prise de son. A part éventuellement une bonnette en plus sur la perche pour lutter contre le vent dans le désert, le principe reste le même. Une perche, un perchiste et éventuellement des cravates HF. Cependant, certains points au niveau de l'approche de la prise de son changent, comme l'explique Mr Tsagli : *« Il y a toujours du bruit qui arrive de n'importe où, n'importe comment, c'est quand même une approche différente. Comme une spirale, ça tourne, il y a toujours un bruit qui arrive et qui n'est jamais le même. C'est donc très difficile d'avoir un bon raccord. C'est à l'ingé son de savoir s'il faut reprendre la prise, s'il faut faire une ambiance raccord, un son seul. Il faut arriver à faire en sorte que l'équipe laisse faire les sons, s'il faut refaire la prise etc.... C'est très rare, quasiment impossible, d'avoir cinq minute -et encore c'est beaucoup- une minute de silence avec un son qui varie peu. Quand on est ingénieur du son en Afrique, une fois qu'on connaît ces failles là on peut les contourner. En même temps je pense qu'on a une richesse pas possible. »*. Ce n'est pas du côté purement technique que les ingénieurs du son ouest africains se démarquent. Il est question ici de voir comment s'exerce le métier dans un contexte économique, culturel différent du nôtre. Quelle place le son occupe sur les plateaux, quels moyens sont alloués à l'équipe son. Dramane Traoré m'a expliqué que, dans le contexte d'une boîte de production aux moyens limités, il faut déjà disposer d'un budget suffisant pour engager des techniciens. Selon lui, *« le son c'est 50% d'un film, si tu as de belles images mais que le son n'est pas audible tu n'as pas fait de film. »*, le problème d'argent persiste *« il y a toujours le problème économique. On te fait faire un film avec 1000 euros, 2000 euros, ce n'est pas grand-chose. Tu calcules le budget, le voyage etc. en plus, tu dois prendre quelqu'un pour le son, tu dois prendre quelqu'un pour le cadre, toi tu dois réaliser, tu dois prendre un assistant... ça fait que tu n'as rien à la fin. Pour pouvoir gagner un peu, tu es obligé de tout faire. Donc tu travailles beaucoup pour finalement gagner peu. »*. Il semble alors difficile pour des techniciens du son de gagner leur vie en pratiquant leur métier, en tout cas au Mali. Le problème d'argent est récurrent dans toutes les productions cinématographiques, il l'est d'autant plus en Afrique de l'ouest. Les aides de l'état sont minimales, celui-ci est bien souvent trop occupé par d'autres problèmes internes ou peu intéressé par le cinéma. Le Mali, par exemple, traverse actuellement une crise politique conséquente, l'industrie du cinéma en subit fatalement le contre-coup. Il y a beaucoup moins de subventions d'organismes européens, l'état tente de continuer à produire via l'ORTM (Office de

radiodiffusion télévision du Mali) ou le CNCM (Le Centre national de la cinématographie du Mali) « *Le CNCM est un centre national, étatique qui fonctionne sur budget national. C'est un centre qui s'occupe de la production cinématographique du Mali. Donc, comme les financements extérieurs sont plus ou moins inexistantes maintenant et, étant donné que le Mali est un pays à fort potentiel culturel, la production devient nationale. Tant bien que mal, ils essayent de produire au moins un long métrage par an ou tous les 2 ans pour pouvoir participer au Fespaco.* » m'a confié Yiriyé Sabo. Il m'a relaté plusieurs cas de tournages qui se sont éternisés ou stoppés par manque de budget de l'état. Le Mali se détache un peu de ses voisins à cause des problèmes qui explosent à l'interne. Il en va un peu différemment pour les autres pays, comme le Sénégal par exemple. La production audiovisuelle y est en meilleur état. Michel Tsagli explique qu' « *En ce moment il y a pas mal de boîtes qui sont en train d'ouvrir en ce qui concerne la post-production son. Des gens sont en train de venir s'installer, en tout cas ici au Sénégal. C'est très bien, parce que on en a besoin. Pouvoir faire toute la post production à Dakar serait vraiment bien. Il y a pas mal de productions qui viennent de l'extérieur, surtout avec tous ces nouveaux styles de télévision, de cinéma et avec les séries. Avec Canal+ et Netflix, il y a une grande demande audiovisuelle. Après des longs métrages je pense qu'il y en a entre trois et quatre par an qui se font au Sénégal.* »

J'ai dit plus tôt que le nombre d'ingénieur du son vraiment formés qui tournent sur les gros projets est très réduit en Afrique de l'ouest. Comment, dans ces conditions, espérer vivre du métier de preneur de son ? Comme le dit Mr Sabo, « *Pouvoir vivre uniquement de son métier d'ingénieur du son est vraiment problématique. Je suis employé à l'ORTM comme ingénieur du son, et même là le problème de budget se fait sentir.* ». Il est très compliqué de vivre uniquement du métier d'ingénieur du son cinéma (assistant son également) tant les projets se font rares et maigres en budget au Mali, il faut combiner cela avec d'autres jobs. Il est donc indispensable de se démarquer des autres et d'occuper les rares places disponibles dans le réseau professionnel. En France, le métier d'ingénieur du son est défini et protégé par la législation du pays. Un salaire minimum et un nombre d'heures de travail maximal sont fixés. En Afrique de l'ouest, ce n'est pas le cas. Le salaire dépend de l'ingénieur du son qui fixe le montant de sa rémunération avec son employeur. Mr Tsagli soulève ce problème : « *Du côté du salaire, un ingénieur du son ici ne gagne pas autant qu'un ingénieur du son en France ou aux Etats-Unis. De manière générale, au Sénégal, il gagne 15 euros la semaine, peut-être même moins. Du coup, il n'y a pas d'évolution au niveau du métier en Afrique de l'ouest. Malheureusement il n'y a pas encore de réseau entre tous les ingénieurs du son d'Afrique de l'ouest. Pourquoi pas*

*créer une sorte de syndicat ici et s'expandre en Afrique de l'ouest. Déjà pour protéger les droits des techniciens, pour que les salaires soient au même niveau. Pour l'instant y'a pas de barème sur les salaires. On peut proposer un salaire de 2000 euros comme un salaire de 500 euros. Le métier d'ingénieur du son n'est pas précaire, c'est juste qu'il n'y a pas de barème fixe pour les salaires comme en Europe. Par exemple moi quand on m'appelle pour un boulot on me dit « on aimerai bien te prendre mais tu es trop cher ». Du coup ils prennent quelqu'un qu'ils vont payer 10 fois moins. Après il n'a pas la même expérience, le même matos, s'il s'en sort tant mieux. J'ai investi beaucoup dans le matériel et je considère que je dois avoir un certain minimum au niveau des salaires, c'est normal. ». A la difficulté de se former vient s'ajouter la question du matériel.*

### **III.2) La question du matériel et la place sur le plateau**

Le matériel utilisé est sensiblement similaire en Afrique de l'ouest et en France. Bien sûr, peu de moyen oblige, on n'y trouve pas de grosse machine onéreuse tel le Cantar x3 par exemple dans la majorité des pays, mais il y a de quoi mener à bien une prise de son. Il n'existe pas d'importante boîte de location de matériel professionnel en Afrique de l'ouest. Soit les ingénieurs du son sont équipés, soit le matériel provient des organismes de production. Pour garder l'exemple du Mali, Mr Sabo raconte « *Comme matériel aujourd'hui, nous disposons de mixettes. A l'ORTM nous avons des SQN-4S mini. Comme je te l'ai dit, avec les évolutions technologiques, avec la vidéo, les mixettes peuvent bien faire le travail. En plus nous avons des Sound Devices série 5 qui sont arrivés, là ce sont des enregistreurs numériques. Au niveau du centre national cinématographique du Mali, ils sont vraiment mieux équipés puisqu'ils s'occupent exclusivement de cinéma. Tout ce dont on a besoin pour un tournage, ils l'ont sur place. Que ce soit en termes d'équipement vidéo et son, perches, micros HF, micros-cravates, micros-canons...* ». Avoir son propre matériel représente donc un vrai avantage dans « la course au travail » de ce côté de la méditerranée. Là où en France la grande majorité des ingénieurs du son ne possèdent pas de dispositifs complets de prise de son -en tout cas pour les longs métrages importants- et louent le matériel, en Afrique de l'ouest, l'accès aux équipements professionnels est limité, ceux qui possèdent un kit complet de tournage se voient appeler plus souvent. « *Un gros problème qui se pose pour les ingénieurs du son ici c'est l'accès au matériel. Moi j'ai eu la chance et le privilège de travailler au Etats-Unis où tu gagnes quand même plutôt bien ta*



*vie. Du coup tu peux acheter du matos. Après quand tu viens ici avec ton matériel, c'est vrai que tu es prioritaire. Quand tu as le matos qu'il faut, les gens ils se demandent pourquoi louer en France ou ailleurs. Bon, personnellement j'ai quand même investi sur des micros de pointe, comme des Schoeps, des DPA, des Sennheiser et ça coute très cher. Alors beaucoup de gens n'ont pas les moyens. Je connais beaucoup de petits jeunes ici qui font du son, qui sont capables mais qui n'ont pas les moyens. Un micro Schoeps ça coute entre 1600 et 2000 dollars, ici ça vaut une fortune, 1 million de francs CFA, c'est énorme. » explique Mr Tsagli.*

Sur le plateau, d'après les entretiens avec les différents ingénieurs du son, j'ai l'impression que les problèmes rencontrés sont sensiblement les mêmes qu'en France. La place de l'équipe son est réduite au profit de l'image. Comme en France avec l'utilisation des HF ou du multi-cam, on laisse peu de marge de manœuvre aux ingénieurs du son de l'autre côté de la méditerranée. Le son est négligé et passe après la composition des plans ou l'installation lumière. Yiriyé Sabo raconte : *« J'avoue que ce n'est pas facile, l'image est reine sur un plateau de tournage. Mais le son à son importance, on n'est plus à l'époque du cinéma muet. Le métier de preneur de son c'est un métier délicat et ingrat. Quand ça marche on oublie le son, c'est quand il n'est pas bon qu'on s'en rend compte. Ce n'est pas facile mais on se bat pour gagner sa place. Il y a beaucoup d'anecdotes en la matière. J'ai plusieurs fois eu des prises de bec avec la réalisation et surtout avec le directeur de la prise de vue car on a tendance à vouloir marginaliser le son. Par exemple, j'ai dû me battre pour que mon assistant, le perchiste, puisse avoir sa place. Quand l'éclairage est mal fait tu n'arrives pas à entrer la perche, alors que c'est une erreur d'éclairage. Il faut se battre, c'est comme sur tous les plateaux. Mais ici c'est plus accentué car on ne cherche d'abord qu'à sauvegarder la bonne image. Une fois que l'image est bonne on fait attention au son. »*. Comme une règle universelle ces paroles résonnent avec celle de Pierre Carrasco concernant la prise de son directe en France. Elles sont confirmées par Mr Tsagli *« C'est compliqué de se faire entendre quand on est sur le plateau. Quand un ingénieur du son fait trop de bruit il dérange. Quand je parle de bruit c'est qu'il la ramène trop parce qu'il y a trop de gens qui parlent sur le plateau. Tu dérange. Cette mentalité-là, qui est en train de changer car je vois qu'il y'a de plus en plus de gens qui comprennent l'importance, qui prennent le temps d'écouter l'ingénieur du son, fait que c'est très difficile, ici en tout cas. »*. L'importance accordée à l'équipe de prise de son est discutable et il faut réussir à s'imposer, aujourd'hui plus que jamais, pour que la qualité de la prise de son n'en souffre pas trop. Le métier d'ingénieur du son en Afrique de l'ouest n'est pas très prisé. Peu de gens, parmi tous les métiers du cinéma, portent leur choix vers la prise de son. Cette tendance explique en

partie le nombre limité d'ingénieurs du son. Durant notre entretien, Michel Tsagli m'a expliqué que : *«Ce n'est pas vraiment que les autres métiers sont mieux payés, mais il y a moins de casse-tête et le côté reconnaissance joue aussi. Le réalisateur est souvent beaucoup plus respecté qu'un ingénieur du son, en tout cas ici en Afrique. Aux Etats-Unis ou en Europe, tu as un pouvoir en tant qu'ingénieur du son, tu es quand même le 3eme sur le plateau, après le réalisateur et le chef opérateur. Ici c'est une bataille quoi, quand tu dis « silence » ou « taisez-vous » ils ne comprennent pas, ils n'ont pas encore la notion de l'importance de notre métier. Beaucoup vont vers la réalisation parce qu'ils pensent qu'il y a plus de pouvoir à être un réalisateur, on est mieux vu, mieux respecté qu'un ingénieur du son. »*

Dramane Traoré m'a raconté une anecdote que je trouve très parlante : *« On a fait un court métrage de fiction, on s'est dit qu'on allait allouer un budget au son. On a pris un ingénieur du son qui est au CNCM du Mali. Malheureusement, à la fin le son n'était pas bon. Le matériel faisait défaut je pense. On a eu un souci, dans les réglages de la caméra il y avait deux options : son extérieur ou son intérieur. Par défaut, ou quelqu'un l'a modifié, le son était comme un son intérieur. La caméra n'avait pas pris le signal provenant des entrées, d'où arrivait l'équipement du son. Donc on n'a pas eu un bon son à la fin, le film était fini, on a été obligé de doubler les voix. Je me suis dit que si les gens étaient réellement pros, on aurait pu éviter le problème. Le problème n'était pas uniquement au niveau de l'ingénieur du son, mais au niveau de toute l'équipe. Je me suis dit si que l'ingénieur son avait été qualifié, peut-être il aurait tout vérifié et on aurait évité le problème. A tous les niveaux, avoir un retour quand même. »*. Le cas typique d'un problème technique lié au manque de matériel et de formation. Il semble que dans ce cas de figure le son et l'image étaient enregistrés dans la caméra. Cette histoire fait écho avec les paroles de Yiriyé Sabo *« Il y a ce problème de formation et, avec la technologie, le net et autre, de plus en plus de formations se font de manière autodidacte. Les aînés essaient aussi de transmettre leurs connaissances aux jeunes. Quand tu m'as contacté pour cet interview je t'avais dit que je n'étais pas disponible parce que j'encadrais des jeunes qui veulent faire du cinéma. Donc ce sont des petites initiatives comme ça qui essaient de maintenir la flamme pour former des jeunes dans les métiers du cinéma. »*. Face au manque cruel de réelle formation professionnalisante dans les pays d'Afrique de l'ouest, le rôle de l'ingénieur du son est aussi porté vers la transmission de ses connaissances, de son expérience. *« L'expérience vient avec la pratique, la formation par l'exercice du métier. Mais la relève est toujours assurée puisqu'il y a des jeunes qui s'intéressent aux métiers et qui sont en train petit à petit d'acquérir de l'expérience et qui vont être prêts à prendre la relève. »*. Les places de

preneur de son sont limités et le passage de relai à la nouvelle génération se fait assez tard en raison du départ très tardif à la retraite. *« Comme dans le métier y'a pas de retraite, administrativement on est en retraite mais dans les métiers du son, tant qu'on est bien portant qu'on peut subir les exigences du plateau on continue toujours à produire. »*.

### **III.3) Le cas particulier du Nigéria**

Intéressons-nous maintenant au cas du Nigéria. Dans une industrie où les films sont le fruit d'initiatives personnelles de cinéastes motivés avec des budgets très serrés, dans quelles conditions les preneurs de son exercent-ils leur métier ?

A l'issue des différentes discussions que j'ai eues avec des professionnels du cinéma au Nigéria, le bilan semble positif. Je me suis surtout entretenu avec des réalisateurs/producteurs, tous m'ont affirmé que le son est très important sur les plateaux de tournage et que l'équipe son est bien considérée : *« Les producteurs considèrent le son direct comme très important. Ils s'assurent que tous les tests sont effectués et que le son est propre. L'équipe son est importante sur le plateau, ils peuvent travailler en toute liberté. »* m'a assuré Temidayo Adeyemo. Tous les gens avec qui je me suis entretenu sont dans les métiers du cinéma mais pas ingénieurs du son. La fameuse tendance des réalisateurs à dire qu'ils accordent beaucoup d'importance au son pour, finalement sur le tournage, mettre l'équipe son de côté est connue en France. En va-t-il de même au Nigéria ? Malheureusement, le seul échange que j'ai eu avec un ingénieur du son local se résume à un message vocal transmis par un réalisateur. Dans celui-ci, concernant la place de l'équipe son, il a tenu ces propos : *« Une chose est sûre, tous les métiers du cinéma sont liés. On ne peut donc pas dire que l'un est indépendant des autres, nous sommes une équipe. Professionnellement, on ne peut enregistrer que ce qui est permis par les choix du réalisateur. »*. Il semble difficile avec ces éléments de définir avec certitude la place de l'équipe son. Toutefois, un point a été soulevé par Mr Adeyemo qui semble pencher en faveur des preneurs de son : *« Bien sûr, pour nous le son direct est très important et rentable aussi »*. Dans beaucoup de productions cinématographiques des pays historiquement influents du cinéma occidental, le son en tournage est mis entre parenthèse au profit de la postsynchronisation en studio. Les budgets permettent de faire revenir les acteurs pour doubler leurs répliques. Cette tendance se développe également en France. Au Nigéria, les budgets limités obligent les

producteurs et réalisateurs à faire des choix. Il semble que, dans ce contexte, les problèmes financiers et la recherche d'économie profite au son direct.

Pour pouvoir rentabiliser une production et payer les gens qui travaillent dessus, il faut que ce soit fait vite et à moindre coût. Le contre coup de cela se ressent sur le matériel. Au niveau du son -comme pour les autres départements- les moyens techniques sont très limités. Temidayo Adeyemo témoigne : « *Ils sont limités en termes d'équipements, donc ils ne sont pas libres du tout de ce côté-là.* ». Seuls les éléments vraiment essentiels sont présents sur les plateaux de tournage ; une perche et une mixette (quand le son n'est pas enregistré directement dans la caméra). C'est encore plus l'école de la débrouille sur les tournages de Nollywood. Il faut être inventif, efficace et maîtriser son domaine d'expertise : « *En termes de moyen de subsistance, il est possible de gagner de l'argent en tant que preneur de son si tu es bon. Si tu n'es pas bon, tu ne travailles pas.* » m'a confié l'ingénieur du son. Selon les réalisateurs/producteurs, « *Il est possible de vivre du son, c'est le cas de nombreuses personnes* ». Le poste d'ingénieur du son au Nigéria demande de se démarquer des autres par ses compétences techniques et son savoir vivre. En effet, pour des raisons de gain de temps de temps et d'argent, beaucoup d'équipes de tournage vivent ensemble dans le même appartement pendant la durée du tournage.

# Conclusion

L'Afrique de l'ouest est une terre d'image et ce depuis le tout début du cinéma. Son histoire la lie malgré-elle au continent européen. Le rapport de force entre les deux est déséquilibré, les colonies sont rapidement devenues dépendantes de leurs colonisateurs. La majorité des pays francophones d'Afrique de l'ouest ressentent toujours cette mainmise, mais dans une moindre mesure. A cause des problèmes politiques qui persistent dans une grande partie d'entre eux et qui freinent leur croissance économique, ils restent grandement dépendants des apports de financements extérieurs pour accompagner la production cinématographique. Même si cette tendance commence à changer, peu de longs métrages et séries voient le jour sans fonds étrangers. Pendant longtemps les coproductions françaises ont amené des techniciens du continent pour occuper les postes à responsabilité sur les plateaux africains. Ce monopole a entraîné de nombreux échanges de connaissances et de savoir-faire dans la pratique des métiers du cinéma et a pallié le manque de formation professionnelle en Afrique. La transmission perdure aujourd'hui, mais autrement ; les techniciens locaux expérimentés qui ont appris sur le tas ou au côté de technicien aguerris, transmettent leur expérience aux jeunes qui souhaitent travailler dans le cinéma. Le métier de preneur de son est difficile à pratiquer. Entre les investissements onéreux, l'environnement imprévisible et la difficulté de s'imposer sur les plateaux, la majorité des ingénieurs du son ouest africains doivent s'armer de patience et de motivation.

Les évolutions techniques et l'avènement des outils numériques ont eu des effets sur les deux continents. Si cela impacte la place de l'équipe son sur les plateaux de tournage et la considération du son direct des deux côtés de la méditerranée, une autre conséquence est très visible en Afrique de l'ouest. L'accès plus facile au matériel et à son utilisation permet à beaucoup de gens de se former en autodidacte et de s'essayer à la production de films. Même si le manque d'argent prédomine, une réelle motivation, une envie de créer et de nombreux talents existent. Le métier d'ingénieur du son dans cette région du monde n'est pas protégé et est très peu codifié. Il est difficile de vivre uniquement des contrats sur des œuvres cinématographiques dans la majorité des pays d'Afrique de l'ouest. Que ce soit dans le modèle de production des pays francophones ou au Nigéria, le manque d'argent fragilise la stabilité et

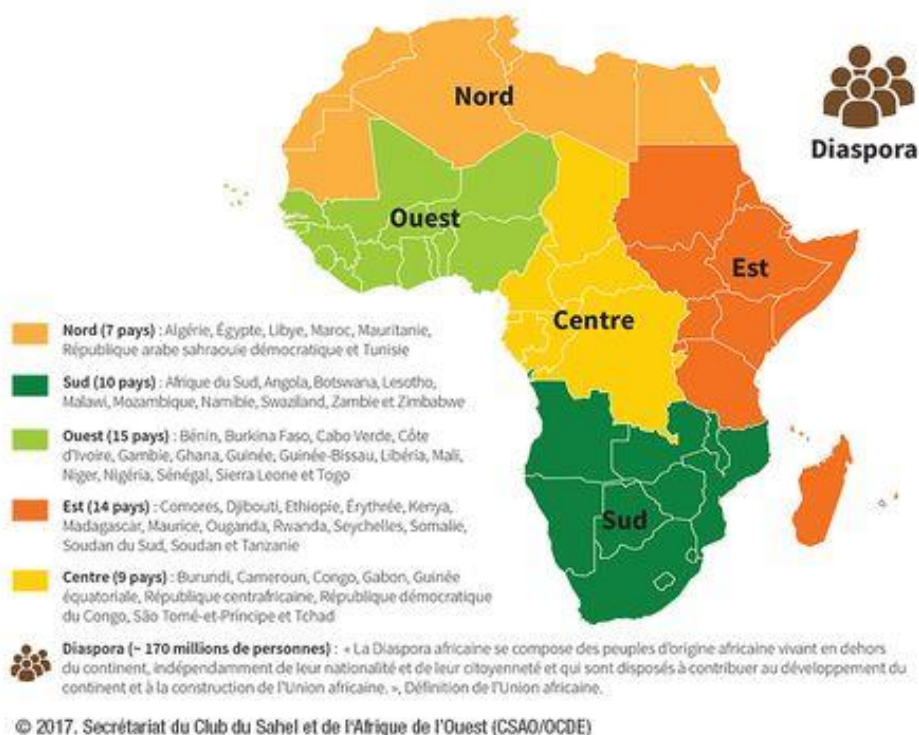
la pérennité de ces emplois. Dans le premier cas, il faut trouver à se former, avec un mentor, pour ensuite arriver à se faire une place parmi les ingénieurs du son « reconnus » que les producteurs appellent pour travailler. Peu de gens occupent les places de preneur de son sur les plateaux, pour les raisons économiques. Le déséquilibre entre l'investissement matériel et le montant des salaires ; mais également à cause de l'image du métier. La majorité des jeunes se tournent vers le métier de réalisateur. Ce dernier à une place centrale sur les films, il a plus d'importance et d'influence. Enfin, avec ce poste vient une responsabilité de formation des futures générations de techniciens, témoin du manque de formations techniques complètes dans ces pays. Le deuxième cas, celui du Nigéria, est un bon exemple de motivation, de volonté de créer même sans aide de l'extérieur ou de l'état. La production en masse de films est possible grâce à l'explosion des outils numériques accessibles à prix raisonnables. Les initiatives individuelles de particuliers motivés ont créé un modèle économique dont la productivité dépasse celle des Etats-Unis. Le métier d'ingénieur du son ici semble avoir un statut particulier. La prise de son directe est vue comme très importante, les budgets et les temps de production très serrés rendent impensable la postsynchronisation des répliques. Il faut donc s'assurer que le son provenant du tournage soit le plus propre possible, et ce malgré les moyens techniques vraiment limités. Nollywood prouve ce que tous les professionnels ouest africain avec qui je me suis entretenu m'ont dit ;

*« Ce ne sont pas les idées qui manquent, ce n'est pas la motivation qui manque ce sont les conditions qui font défaut »*

# Annexes :

## Annexe 1 : Carte de délimitation de la zone géographique d'étude ; l'Afrique de l'ouest

### LES SIX RÉGIONS DE L'UNION AFRICAINE



## Annexe 2 : Fonds sud cinéma

Le fonds sud cinéma est une aide sélective créée en 1984 financée par le ministère des affaires étrangères et le CNC qui soutient la diversité cinématographique dans le monde. Elle a soutenu la production de plus de 500 longs métrages originaux d’Afrique, d’Amérique latine, d’Asie, du Proche et Moyen-Orient, et de certains pays de l’Est depuis 1997. Une commission composée de professionnels du cinéma, renouvelable tous les deux ans, est chargée d’examiner les demandes. Elle émet un avis sur chaque projet en fonction de sa qualité artistique et de sa faisabilité. L’aide est réservée aux longs métrages destinés à une exploitation en salles (fiction, animation ou documentaire) réalisés par des ressortissants des pays du Sud et tournés majoritairement dans les zones géographiques éligibles. (*Afrique, Caraïbes et Océan indien, Amérique latine, Asie (à l’exception de la Corée, du Japon, de Singapour et de Taïwan), Proche et Moyen-Orient (à l’exception d’Israël, de l’Arabie Saoudite, des Émirats arabes unis, de Bahreïn, de Brunei et du Qatar) et pays de l’Est suivants : Albanie, Bosnie-Herzégovine, Croatie, Slovaquie, Serbie, Monténégro, Ancienne République Yougoslave de Macédoine, Arménie, Géorgie, Azerbaïdjan, Kazakhstan, Kirghizistan, Ouzbékistan, Tadjikistan, Turkménistan*).

Le budget annuel du Fonds Sud Cinéma est de 2 000 000 €. L’aide accordée ne peut dépasser 152 000 €. Cette aide doit être partiellement affectée à des dépenses de production dans les pays éligibles.



### Annexe 3 : Entretien téléphonique avec Dramane Traoré

Ici c'est une toute petite boîte Golden light et quand on revient un peu en arrière par rapport à l'expérience de la boîte, au début on a commencé par les petites vidéos, petit à petit on est allé vers des courts métrages de fiction et documentaire. On n'a pas réalisé beaucoup de courts métrages parce que, ici au Mali, on a beaucoup de difficultés. C'est compliqué de ne vivre que du cinéma et de l'audiovisuel. A cause du contexte économique et social ce n'est pas facile. Je suis soit cadreur, soit producteur sur ces films. Après on fait beaucoup de films institutionnels pour pouvoir gagner de l'argent. C'est ça qui nous ralentit dans l'écriture. Je reviens juste d'un voyage où j'étais vers le nord. On est allé faire trois films institutionnels, des documentaires pour les ONG ou les institutions internationales, des films de capitalisations. A la base on est 2 dans golden light mais maintenant on commence à avoir des stagiaires, des assistants et souvent on travaille avec des freelances quand on a besoin ? Quand on travaille sur des projets qui demandent beaucoup de personnes par exemple les fictions on fait appel à eux.

Ici ce n'est pas facile, on est sensé faire minimum deux productions par an mais, vu le contexte, c'est pas facile. On est obligé de faire des films de capitalisation pour des ONG et tout donc ça prend énormément de temps. Tout ça nous met en retard par rapport au travail d'écriture ce qui fait qu'on produit moins. Le but en réalité c'est faire nos projets. On aimerait plus se concentrer sur nos propres projets mais il y a moins d'accompagnement. Quand tu as un scénario fini, pour le produire et le réaliser c'est rarement évident. Donc maintenant il y a des jeunes boîtes de production et on essaye de s'associer autour de certains projets.

Par rapport au son, si je prends les productions de capitalisation pour les films institutionnels, on place des micros-cravates en HF et on fait le son avec. Par exemple, tu es réalisateur, tu es cadreur, tu gères le son, parfois tu n'as qu'un seul assistant pour t'aider. Ça fait beaucoup de travail. Tu te retrouves seul à tous les niveaux. Je te donne un exemple, je reviens juste d'un tournage et j'ai filmé, j'ai réalisé, j'ai fait le son, je pilote même mon drone. Quand je suis revenu, j'ai fait le montage, le mixage son. Je dois tout faire moi-même. Je pense que c'est ça aussi qui fait que la qualité n'est pas toujours au rendez-vous. Une seule personne qui doit tout faire va forcément laisser passer certains détails. Je pense qu'il y a deux problèmes, le premier c'est l'argent, il y a toujours le problème économique. On te fait faire un film avec 1000 euros, 2000 euros, ce n'est pas grand-chose. Tu calcules le budget, le voyage etc. en plus, tu dois prendre quelqu'un pour le son, tu dois prendre quelqu'un pour le cadre, toi tu dois réaliser, tu

dois prendre un assistant... ça fait que tu n'as rien à la fin. Pour pouvoir gagner un peu, tu es obligé de tout faire. Donc tu travailles beaucoup pour finalement gagner peu. Même dans la production de nos propres projets. Des fois tu es cadreur/réalisateur, avec deux caméras le réalisateur est obligé de prendre une caméra et le cadreur prend l'autre. Du coup tu as du mal à te concentrer sur le jeu d'acteur parfois. Parce que tu dois regarder ton cadre et regarder le jeu des acteurs, franchement y'a des choses qui vont t'échapper. En fait c'est ça le souci aujourd'hui, à notre niveau. Sinon je pense que ce ne sont pas les idées qui manquent, ce n'est pas la motivation qui manque ce sont les conditions qui font défaut. Ce sont les conditions qui nous bloquent. Et puis un très gros souci je dirais, c'est la formation. C'est vrai qu'on a cherché à connaître ces choses-là, on a cherché l'expérience nous-même mais la formation manque beaucoup, les gens ne sont pas assez qualifiés. J'ai participé à une résidence d'écriture pour un documentaire que je suis en train d'écrire, avec le réseau africadoc. On a fait ça à Abidjan et on avait un formateur belge. C'est là que j'ai compris que c'est la formation qui nous manque beaucoup. Y'a pas d'école de cinéma donc les gens apprennent sur le tas. Avec le numérique et les appareils reflex on a accès à tout. C'est plus facile d'accès, chacun peut réaliser quelque chose avec son appareil. Certains ont fait des grandes écoles de cinéma mais pas la majorité donc c'est la qualification qui manque à notre niveau. On a besoin de professionnaliser ce secteur en Afrique, en tout cas au Mali. Parce que l'Afrique c'est un peu vague, je ne peux pas parler des autres pays. Par exemple nous on a fait un court métrage de fiction, on a pris un ingénieur du son parce que on sait que le son c'est 50% d'un film, si tu as de belles images mais que le son n'est pas audible tu n'as pas fait de film. On s'est dit qu'on allait allouer un budget au son. On a pris un ingénieur du son qui est au CNCM du Mali. Malheureusement, à la fin le son n'était pas bon. Le matériel faisait défaut je pense. On a eu un souci, dans les réglages de la caméra il y avait deux options : son extérieur ou son intérieur. Par défaut, ou quelqu'un l'a modifié, le son était comme un son intérieur. La caméra n'avait pas pris le signal provenant des entrées, d'où arrivait l'équipement du son. Donc on n'a pas eu un bon son à la fin, le film était fini, on a été obligé de doubler les voix. Je me suis dit que si les gens étaient réellement pros, on aurait pu éviter le problème. Le problème n'était pas uniquement au niveau de l'ingénieur du son, mais au niveau de toute l'équipe. Je me suis dit que si l'ingénieur du son avait été qualifié, peut-être il aurait tout vérifié et on aurait évité le problème. A tous les niveaux, avoir un retour quand même. Le matériel image était à nous mais le matériel son c'était à l'ingénieur, on a fait appel à son matériel.

## Annexe 4 : Entretien téléphonique avec Aboubacar Gakou

En réalité, pour ce qui concerne le cinéma Malien, on fait partie des rares pays africains qui ont quand même une histoire glorieuse de cinéma. Depuis plus de 20 ans, à peu près, il y avait un arrêt. Mais maintenant l'ère du numérique nous offre une nouvelle chance et la production reprend mais dans un autre contexte. Un contexte d'industrie cinématographique et audiovisuelle qui n'est pas seulement le cinéma d'auteur qu'on a connu avant. C'est du cinéma qui se fait avec la vidéo et qui cherche aussi son public. Donc il y a cet espoir qui vient de renaître et on arrive à faire des productions locales. Y'a quand même de l'espoir. Sinon globalement le Mali a une histoire glorieuse, il y a eu un arrêt et maintenant l'espoir qui renaît pour relancer la production et le public malien viendra à nouveau dans les salles. C'est vraiment l'objectif qu'on se fixe pour l'instant. Avant c'étaient beaucoup des productions européennes puisque c'était des structures maliennes privées en coproduction avec le centre national du Mali et aussi en coproduction avec une boîte européenne ou américaine. C'est ce qui a beaucoup aidé, avec des films à gros budget, le cinéma Malien à avoir la place qu'il avait. Maintenant avec les changements, l'ajustement structurel avec la fermeture des salles et le Mali qui a eu des problèmes avec l'union européenne -qui était quand même une des parties d'où venait une majeure partie de financement de production de cinéma-, la fermeture de africalia et ACP tout ça a causé l'arrêt du cinéma malien pendant plus de 20 ans. Plus le contexte politique du pays. Il n'y a pas beaucoup d'ingé son malien qui prennent le son sur le tournage. Les coproductions c'étaient des coproductions occidentales, les boîtes de productions européennes qui arrivaient à mobiliser beaucoup de fonds venaient avec leurs exigences. Donc ils amenaient les directeurs photos etc. tous les responsables étaient amenés d'Europe. Les maliens étaient sur les postes d'assistanat. Quelques-uns ont réussi à se démarquer, notamment deux personnes qui ont travaillées sur presque tous les long-métrages maliens de 1960 à 2000. Il n'y a que ces deux personnes qui sont connues, qui ont appris sur le terrain et en même temps qui ont bénéficié de formations en Europe et qui se sont installés. On s'appuyait sur eux finalement puisqu'ils sont sur toutes les productions au Mali. Il n'y en a pas beaucoup. Maintenant c'est beaucoup d'autoproductions mais pas seulement. Certains bénéficient quand même de fonds à l'échelle internationale, des petites subventions. Même si ce ne sont pas des montants très élevés, certains bénéficient quand même de soutien. J'en fait partie parce que je suis de la génération qui a la chance de participer et d'avoir beaucoup de soutien du CNC France. Il y a des productions locales de documentaires et des séries qui bénéficient quand même des soutiens et des fonds à

travers le monde, ça existe. Moi je suis toujours sur des projets, je ne m'arrête jamais parce que je suis cinéaste et j'ai beaucoup de projets. Qu'il y ait de l'argent de l'extérieur ou pas je peux faire deux films par an, que ce soit long métrage fiction, documentaire ou série. De 2015 à maintenant je ne m'arrête pas, avec des conditions vraiment difficiles. Même si on n'est pas très nombreux dans ce cas, ça existe.

## Annexe 5 : Entretien téléphonique avec Pierre Carrasco

Avec la nouvelle vague le son direct a été privilégié mais les techniques sont les mêmes un peu partout dans le monde. La place du son sur un film en fiction s'est dégradée, c'est passé au second plan. Le plus important c'est l'image maintenant. Avant le son avait un réel pouvoir de détermination des décors, de dire « c'est possible » ou « ce n'est pas possible », « là le cadre il ne sera pas plus large que ça parce que mon micro il faut qu'il soit à telle hauteur ». Ça c'était au début du cinéma et après petit à petit, la technologie évoluant, avec l'utilisation des micros HF et des micros hyper directionnels, il s'est avéré que le son est passé derrière. D'autant plus qu'avec les techniques de post-prod, beaucoup se sont dit que même si le son n'est pas bon on tourne et on le fera après en post-production. Donc il y a eu cette évolution-là. Après en documentaire c'est différent, le son a une plus grande importance, si t'entend pas bien ce qui se dit, que ne t'es pas proche des gens, tu perds vachement sur ton film. En documentaire on a plus de poids sur le tournage, on a autant de poids que l'image. Aux Etats-Unis ils refont beaucoup le son, enfin il n'y a pas de règle parce que même aux Etats-Unis il y a des films d'auteur qui se font en son direct. Les blockbusters etc. ils s'en foutent du son quoi, ils refont tout après et en France c'est de plus en plus souvent le cas, ils se disent « bon on va postsynchroniser », je ne sais pas quelle est la part de postsynchronisation sur les films français mais on doit être au moins à 20/30%. Je ne fais pas beaucoup de fiction, j'en fais plus même depuis un moment, je suis plutôt branché documentaires et je sais qu'en fiction c'est quand même souvent postsynchronisé. C'est récent, ça a 20 ans, depuis que les possibilités en post-production sont évoluées, avec l'évolution du Protocols et de toute la chaîne audio-numérique. Ça a évolué encore plus en documentaire, les gens partent tout seuls. Comme il y a de moins en moins d'argent sur les productions de documentaires les réalisateurs sont amenés à partir tous seuls avec un micro caméra. Je fais toute la chaîne du son, je suis preneur de son mais aussi monteur son, mixeur, musicien et de plus en plus maintenant, les gens arrivent pour que je nettoie leurs sons, que je fasse docteur Carrasco : « Je suis parti avec le micro sur la cam, c'est pourri arrange moi ça ». C'est de plus en plus le cas. Donc les moyens à la prise de son et sur le son en général sont souvent dérisoires, on se dit qu'après on peut récupérer sur la post-production.

J'ai quand même pas mal tourné à l'étranger, j'ai tourné un peu partout, en Australie, en Chine, en Afrique, en Amérique du sud. Quand tu fais du documentaire, il y a 20 ans on partait beaucoup. Maintenant vu qu'il n'y a plus de distribution de documentaires à la télévision, le

financement est de plus en plus difficile. Ce ne sont que des films qui vont être distribués au cinéma et donc il n'y a pas énormément de films qui sont financés, donc les réseaux ce sont les festivals, les distributions alternatives en association etc. On part moins, il y a 20 ans je devais faire cinq ou six films à l'étranger dans l'année et maintenant j'en fais un et encore. Je pense que c'est vraiment l'évolution de la chaîne de production. J'ai l'impression qu'on cherche plus tellement la qualité de la prise son, on s'en fou un petit peu quoi, ce qu'on veut c'est comprendre. Là je vais travailler sur un film en Afrique du Sud, je vais partir 10 jours, mais le réalisateur il tourne depuis deux ans tout seul avec un micro-cam. C'est vrai maintenant les productions payent moins d'ingénieur du son pour suivre un projet du début à la fin. Moi je vais me retaper un tournage ou je vais essayer de faire des ambiances qui n'ont pas été enregistrées par les précédents, je vais prendre la matière pour enjoliver de qu'a tourné le réalisateur. Le travail a muté. C'est un autre travail qu'on peut vraiment faire si on connaît le son quoi, faut que ça paraisse naturel.

Quand j'ai tourné en Afrique de l'ouest les chefs de postes venaient de France. C'est souvent le cas. C'est-à-dire que y'a pas beaucoup d'écoles de cinéma en Afrique. J'ai pas mal tourné au Burkina Faso, il y a des écoles de cinéma mais ça manque encore de savoir-faire tout simplement. J'ai tourné une fiction à Ouaga et j'avais un assistant Burkinabé il ne savait pas super bien percher mais il savait percher. Après c'est souvent un peu la démerde là-bas en Afrique, y'a des métiers mais en général tout le monde sait tout faire, c'est un peu l'école du bien formel. Le savoir-faire y'en a, le gars que j'ai eu à la perche sur la fiction à Ouaga il était entre ingénieur du son mais il travaillait à la télé, il était habitué à faire du son télé et ce n'est quand même pas le même travail. Après comme il touche à tout il savait un peu faire ça quoi, ils savent un peu tout faire. Obligatoirement je suis un peu formateur du coup. C'est super intéressant, moi j'adore faire ça, communiquer ce que je sais. Les moyens techniques, comme tout s'est un peu démocratisé au niveau du matériel de prise de son, à part les micros qui restent toujours assez cher, maintenant tu peux trouver des petits enregistreurs pour moins de 500 euros, donc en Afrique ils peuvent avoir un peu de matériel de relativement bonne qualité pour peu cher. Ça avance de ce côté-là.

## Annexe 6 : Echange avec Yiriyé Sabo

J'ai commencé à travailler à l'ORTM en 1988. D'abord je m'occupais de la mise en ligne, c'est-à-dire le direct à la radio, la chaîne 2 de l'ORTM, après à la télévision. A côté je tournais des séries télévisées et les longs métrages avec le centre national de cinématographie du Mali.

Avant la crise, avant que le Mali ne soit dans cette situation d'insécurité aggravée, il y avait bcp de coproduction avec les chaînes étrangères, avec les télévisions étrangères. Beaucoup de chaînes françaises venait tourner au Mali. Et en général quand l'équipe venait, le réalisateur venait avec un producteur et le reste de l'équipe, ils complétaient l'équipe un fois sur place ici. J'ai plusieurs fois tourné avec des équipes françaises et des équipes Suisses en documentaire, surtout dans le nord. C'est arrivé à plusieurs reprises. Mais maintenant avec l'insécurité les gens ne viennent plus, ce sont les productions nationales qu'on fait et même là, le financement se fait rare. On pouvait faire au moins un long métrage par an dans le temps, mais maintenant, c'est un tous les deux ans et parfois on peut passer deux ans sans tourner.

Nous tournons actuellement sur le budget national, comme je l'ai dit, la situation de crise se ressent même sur le budget de l'état, à l'ORTM qui faisait des séries télévisées. La crise étant, avec les restrictions budgétaires les productions nationales se font plus ou moins rares. Mais on vient de boucler un long métrage avec le centre national de cinématographie du Mali : Sheitan. C'est un de long métrage, fiction. Le tournage a duré plusieurs mois du aux problèmes de financement. Comme c'est sur budget national on tourne quand il y a de la liquidité et ça s'arrête quand y'a pas d'argent. Un tournage qui devait durer deux mois finalement s'est étalé sur six mois avec des arrêts. Le film est fini, le prémontage avait été fait ici, la post-production devait être faite à Paris. L'équipe est partie là-bas mais, toujours à cause des problèmes d'argent, ils sont revenus et jusqu'à présent le film n'a pas pu être bouclé. On attend. Il devait partir au dernier Fespaco mais il n'a pas pu être monté et fini à temps pour aller en compétition. C'est un long métrage de Assane Kouyaté qui a tourné beaucoup de films dont un qui a été primé au Fespaco, « Kabala » (2003). Un film de fiction bien inspiré mais qui a été tourné dans des conditions difficiles avec beaucoup d'arrêts. Un très beau film mais qui, faute d'argent, est en train de mal finir. Dans les productions nationales, je pourrais vous citer par exemple « Les aventures de Seko ». Les premiers épisodes (1,2,3) c'était avec des Français, Nomad production. On a fait les trois premiers épisodes avec eux puis ils sont partis. L'ORTM a continué. La série devait continuer, ça a eu beaucoup d'engouement au Mali ici mais l'ORTM

a produit trois épisodes pour en faire six et le CNCM avec Ora film est venu à la rescousse. C'était une série qui plaisait beaucoup au Mali mais, par faute de financement, la suite n'a pas été tournée. Toujours dans les séries nationales, l'ORTM en coproduction avec Greeko film, nous avons tourné « Les rois de Ségou » première et deuxième saison en Français parce que l'AIF, la francophonie avait participé au financement. Leur condition était que les dialogues soient en français. Mais comme ça parle de l'épopée de Ségou, le royaume Bambara de Ségou on a essayé de faire un doublage en Bambara normalement. Donc c'est pour dire que les sujets ne manquent pas mais actuellement le cinéma Malien est en train de mourir par faute de financement à l'interne comme à l'externe.

Le CNCM c'est un centre national, étatique qui fonctionne sur budget national. C'est un centre qui s'occupe de la production cinématographique du Mali. Donc comme les financements extérieurs sont plus ou moins inexistant maintenant et étant donné que le Mali est un pays à fort potentiel culturel, la production devient nationale et tant bien que mal, ils essaient de produire au moins un long métrage par an ou tous les deux ans pour pouvoir participer au Fespaco.

Les films de Souleymane Sissé, Omar Sissako, ces grands films qui ont été tournés en 36mm, le directeur photo, disons une grande partie de l'équipe était carrément étrangère, pratiquement toute l'équipe venait de l'étranger et les maliens étaient des assistants. Mais avec l'évolution de la technologie, quand on a quitté le 36mm pour aller à la vidéo, les compétences sont disponibles sur place. Mon aîné par exemple, Bakari Sangaré, était l'assistant de Martin, un ingénieur du son français. A cette époque c'étaient des chefs de poste étrangers et toujours des maliens en assistants. Mais de nos jours, il y a la compétence sur place. Nous pouvons faire des plateaux entièrement avec des techniciens maliens.

Dans le temps pour les techniciens de la sous-région, en tout cas au Mali, la formation était à l'INA de Paris. Mais depuis que l'INA a fermé, la formation académique en tant que telle est quasiment disparue. En matière de technique il n'y a pas d'école professionnelle bien étayée dans la sous-région. C'est ainsi que, comme tous les pays ont les mêmes besoins, il y avait une école à Ouaga, financée par les allemands qui est fermée. Les Ivoiriens ont essayé de relancer l'ISTC pour essayer de répondre à ce besoin de formation technique mais ils ne sont pas purement dans la radio/tv/cinéma. Ils sont un peu dans le GSM, l'infographie, dans le multimédia. Il y a ce problème de formation et avec la technologie, le net et autre, de plus en plus les formations se font de manière autodidacte. Les aînés essaient de transmettre leurs connaissances aux jeunes. Pour la petite histoire, quand tu m'as contacté pour cet interview je t'avais dit que je n'étais pas disponible parce que j'encadrais des jeunes qui veulent faire du cinéma. Ils ont initié cette



formation sur trois semaines. Tous les métiers du cinéma y sont. Cad ; la real, le jeu d'acteur, la prise de son, le montage. Ils ont essayé de toucher à tout, ils ont fait venir des formateurs ; un allemand qui est venu de Berlin, un franco-sénégalais qui est venu de Dakar et une dame qui est venue de Niamey, le président de l'UMCM Salif Traoré, Lamisa Traoré il est enseignant à l'INA de Bamako pour le jeu d'acteur et moi je m'occupais du son. Il y avait aussi une suisse qui est mariée à un malien qui faisait la post-production. Ce sont des petites initiatives comme ça qui essayent de maintenir la flamme pour la formation des jeunes dans les métiers du cinéma.

En termes de nombre je peux dire que y'en a pas beaucoup [il s'agit ici d'ingénieurs du son], on peut les compter sur le bout des doigts, nous ne sommes que quelques-uns. Mais la relève est toujours assurée puisqu'il y a des jeunes qui s'intéressent aux métiers et qui sont en train petit à petit d'acquérir de l'expérience et qui vont être prêts à prendre la relève. Moi par exemple j'ai un aîné, Bakari Sangaré qui a tourné un peu partout en Afrique, il a même été invité sur un plateau en France. C'est un ingénieur son vraiment confirmé sur tous les plans. Comme dans le métier y'a pas de retraite, administrativement on est en retraite, mais dans les métiers du son, tant qu'on est bien portant qu'on peut subir les exigences du plateau on continue toujours à travailler. En matière de formation le besoin est là mais il n'y a pas de formation professionnelle à haut niveau pour former en son donc ça se base sur les expériences pratiques. Mon assistant j'essaye de le former. L'expérience vient avec la pratique. C'est la formation par la pratique, par l'exercice du métier.

C'est Bakari qui m'a encadré mais j'avais la base de la prise de son parce que j'ai fait le centre international de radio rurale de Ouagadougou. Là, je faisais du son radio, les techniques de prise de son sur plateau je les ai apprises avec Bakari en ayant déjà des notions de prise de son. Dans ce centre on faisait tout ce qui était les techniques de prise de son radio, les équipements en ce temps c'était le Nagra. J'ai une base en son et après en 2007 je suis allé à Abidjan, à l'ISTC. C'est une école supérieure d'audiovisuel mais multimédia (intégration, infographie, mise en ligne...) donc ce n'est plus le son pur et dur qu'on connaissait avant. Sur ma base de prise de son radio j'ai ajouté des formations techniques.

J'avoue que ce n'est pas facile, l'image est reine sur un plateau de tournage. Mais le son a son importance, on est plus à l'époque du cinéma muet. Le métier du son en général est ingrat. Quand ça marche on oublie le son, c'est quand il n'est pas bon qu'on s'en rend compte. Le métier de preneur de son c'est un métier délicat et ingrat. J'avoue que ce n'est pas facile mais on se bat pour gagner sa place. Il y a beaucoup d'anecdotes en la matière. J'ai plusieurs fois eu des prises de bec avec la réalisation et surtout avec le directeur de la prise de vue car on a

tendance à vouloir marginaliser le son. Par exemple, j'ai dû me battre pour que mon assistant, le perchiste puisse avoir sa place. Quand l'éclairage est mal fait, tu n'arrives pas à entrer la perche, alors que c'est une erreur d'éclairage. Il faut se battre, c'est comme sur tous les plateaux. Mais ici c'est plus accentué car on ne cherche d'abord qu'à sauvegarder la bonne image. Une fois que l'image est bonne on fait attention au son.

Je suis un employé à l'ORTM comme ingénieur du son de l'ORTM. Normalement en plus de l'émission en direct, nous faisons des programmes, nous tournons des séries télévisées, des documentaires ou des courts métrages. Même là le problème de budget se fait sentir. Cela nécessite des fonds, chose rare. Réellement pouvoir vivre uniquement de son métier d'ingénieur du son est vraiment problématique.

Nous avons des perches, des casques. Pour le dernier film, Sheitan qu'on a tourné en 2018 comme on était assisté par des Danois, la post-prod se faisait au Danemark. Eux ils nous avaient conseillé d'enregistrer en stéréo, c'est à dire le son perche sur une piste et les HF qu'on faisait porter par les comédiens sur l'autre piste. C'était deux canaux distincts bien différents. Comme matériel aujourd'hui nous disposons de mixettes. A l'ORTM nous avons des sqn4s mini avant c'était les sqn4 simples. Comme je t'ai dit avec les évolutions technologiques, avec la vidéo les mixettes peuvent bien faire le travail. La mixette sert de traitement en amplitude et en fréquence. En plus nous avons des Sound Devices 5 qui sont arrivés, là ce sont des enregistreurs numériques. Au niveau du centre national cinématographique du Mali, ils sont vraiment mieux équipés puisqu'ils s'occupent exclusivement de cinéma. Tout ce dont on a besoin pour un tournage, ils l'ont sur place. Que ce soit en termes d'équipement vidéo ou de son. Ce qu'il manque c'est l'argent pour pouvoir tourner. Sinon il y a beaucoup de scénarios qui sont prêts mais y'a pas de financements.

## Annexe 7 : Echange avec Michel Tsagli

Mon parcours alors, c'est un peu le hasard parce que moi je suis parti de Dakar quand j'avais 15 ans, je suis monté à Paris pendant une dizaine d'années. J'y ai rencontré des jeunes qui étaient dans la musique, notamment Sami Bugzy. C'est un pionnier du rap Français avec MC Solar etc. Très jeune j'étais intéressé par le son, j'ai un ami qui m'a introduit à la guitare. En partant de Dakar, on n'avait pas de vertu musicale à part la musique locale, le reggae et tout ça. En arrivant à Paris j'ai rencontré des gens qui m'ont introduit au jazz et tout ça, j'ai rencontré des guitaristes, des bassistes. De là j'ai appris la guitare en autodidacte et je suis parti pour devenir guitariste, je faisais partie de ce cercle de musiciens, on faisait des petits trucs à Paris. Je me suis mis à produire un peu. De là je suis parti travailler avec des musiciens à gauche et à droite, ils venaient à la maison, on se faisait des séances de compo. Tout ça restait dans le domaine musical, pas encore dans le cinéma. Puis j'ai rencontré quelqu'un avec qui j'ai passé quelques années, elle était américaine. Je l'ai suivie au Etats-Unis, je suis parti comme ça à l'aventure. J'étais jeune, j'avais 25/26ans comme ça et, après quelques années, notre couple s'est cassé la gueule, moi j'étais en Pennsylvanie et je suis allé à New-York. Le hasard a fait que j'ai retrouvé un pote de Paris qui était bassiste et qui allait à New-York. Comme on avait gardé contact à l'époque avec AOL, par e-mail, je l'ai rejoint. Je me retrouve à Harlem, j'arrive dans son appart. On se dit qu'on va essayer de tenter notre chance à et on monte un petit groupe ensemble. On a sorti un album quand même, on avait signé un contrat avec une maison de disque et on a sorti cet album. A cote je bossais dans une boutique, je vendais des jeans. Je suis resté à NY quelques années, deux ans après mes potes sont repartis en France, le groupe s'est un peu éclaté et moi je me suis retrouvé à rester à New-York, je ne voulais pas rentrer à Paris. J'ai fait ma vie, un peu tous les boulots pour survivre. La rencontre du cinéma c'était vraiment quand j'ai rencontré mon ex-femme, Valéry Romer. Elle produisait tous les gros clips de l'époque pour les gros chanteurs hip hop de l'époque. On s'est mariés, on a pris un appart et je me suis monté un petit studio, j'avais toujours cette passion pour le son. J'ai lancé mon petit studio à la maison pour le fun. Elle m'a proposé de venir sur un plateau de tournage, j'y suis allé. Un jour elle me propose de faire électro, j'ai dit ok. On n'était pas loin des -30, moi qui viens d'Afrique je me retrouve à -30 à tirer des câbles électriques, quand je suis rentré j'ai dit « j'arrête, c'est pas pour moi ce truc ». Elle m'a présenté à un ingénieur du son, un mec très sympa. D'ailleurs c'était un noir, un black ce qui était quelque chose d'assez rare à l'époque,

y'en avait pas beaucoup en tant qu'ingénieur du son dans ce milieu-là. Je pars sur le plateau, elle me présente à ce mec, très sympa. Je l'aide sur le plateau, il m'explique des trucs à gauche à droite. Un beau jour il m'appelle il me dit « écoute aujourd'hui je ne pourrais pas venir c'est toi qui vas le faire. Et c'est de là qu'est partie toute l'histoire. Ça s'est très bien passé parce que mon expérience d'ingé son en musique à beaucoup aidé dans le sens où j'avais une bonne connaissance des prises, des connecteurs etc. Et c'est là que c'est parti, qu'on a commencé à m'appeler. J'ai commencé sur les clips à faire du play-back, après des trucs corpos, des pubs etc. et petit à petit je suis passé sur des séries télévisées là-bas et après sur le long métrage. J'ai fait beaucoup de projets télé et là dernièrement depuis quelques années ce qui m'intéresse c'est plus les longs métrages. Au niveau son y'a une recherche qui est beaucoup plus intéressante que sur les séries. L'avantage c'est qu'au Etats-Unis, un ingénieur du son il a son matériel, on ne loue pas là-bas, on achète. Du coup tu connais mieux le matériel, tu passes du temps avec. Voilà mon départ.

Un jour je suis revenu dans mon quartier à Dakar, on parlait avec un ami et je me suis rendu compte qu'on faisait le même métier. Du coup on a commencé à créer cette sorte de collaboration et c'est comme ça que je me suis mis à travailler en Afrique. Lui il avait pas mal de projets et du coup, il m'appelait à chaque fois. Je ramenait le matériel et on travaillait ensemble. Lui il mixait, moi je l'assistais ou vice versa, c'était un vrai plaisir de travailler en Afrique, de connaître un peu le milieu du cinéma ici au Sénégal. A l'époque je faisais beaucoup d'aller-retour entre le Sénégal et les Etats-Unis, je venais pour quelques mois, je repartais... Et ces deux dernières années j'ai décidé de vraiment m'installer ici pour créer ce networking et ça marche plutôt bien. Cette année j'ai bossé pas mal à Dakar, en Côte d'Ivoire, au Burkina et là au Gabon, ça a été une année assez pleine. Je commence à me faire connaître. C'est-à-dire que tu ne peux pas prévoir, y'a toujours du bruit qui arrive de n'importe où, n'importe comment, c'est quand même une approche différente.

Un gros problème qui se pose pour les ingénieurs du son ici c'est l'accès au matériel. Moi j'ai eu la chance et le privilège de travailler au Etats-Unis où tu gagnes quand même plutôt bien ta vie du coup tu peux acheter du matos. Après tu viens avec ton matériel et c'est vrai que tu es prioritaire. Quand tu as le matos qu'il faut, les gens ils se disent pourquoi les louer en France ou ailleurs alors qu'on peut l'avoir avec lui. Bon j'ai quand même investi sur des micros de pointe, comme des Schoeps, des DPA, du Sennheiser, on n'arrête pas d'investir, d'évoluer parce qu'on essaye toujours de trouver le meilleur en ce qui concerne les équipements et ça coute très cher. Beaucoup de gens n'ont pas les moyens, je connais beaucoup de petits jeunes ici qui font

du son, qui sont capables mais qui n'ont pas les moyens. Un micro Schoeps ça coûte entre 1600 et 2000 dollars, c'est 1 million de francs CFA, c'est énorme. Il y a aussi le côté du salaire, un ingénieur du son ici ne gagne pas autant qu'un ingénieur du son en France ou aux États-Unis. Ici, il gagne je pense en moyenne 150 euros la semaine, peut-être même moins. Avec ça tu ne peux pas t'acheter de matériel, ce n'est pas possible. Du coup il n'y a pas d'évolution au niveau des ingénieurs du son en Afrique de l'ouest. Raison pour laquelle ce n'est pas un métier facile à faire quand on est dans le cinéma. Être ingénieur du son, implique automatiquement un investissement. Pas seulement matériel mais aussi d'expérience. Beaucoup ont appris sur le tas, ce ne sont pas de gens qui ont faits des écoles. Moi j'ai fait une formation de 4 mois en Amérique mais beaucoup n'ont pas les moyens, ils apprennent sur le tas. D'où l'importance d'avoir des gens comme nous, moi ou d'autres de la diaspora qui reviennent en Afrique pour former ces gens-là. Beaucoup ne s'investissent pas dans le son parce qu'ils savent qu'être ingénieur du son ça demande d'acheter du matériel. Dans une classe, je dirai 98% des élèves veulent faire de la réalisation, peut-être 1 ou 2% vont vouloir faire du son. C'est compliqué, le matériel coûte cher, ce n'est pas aussi bien payé alors ils préfèrent réaliser ou faire autre chose. Ce n'est pas vraiment que les autres métiers sont mieux payés, mais il y a moins de casse-tête et le côté reconnaissance joue aussi. Le réalisateur est souvent beaucoup plus respecté qu'un ingénieur du son, en tout cas ici en Afrique. Aux États-Unis ou en Europe, tu as un pouvoir en tant qu'ingénieur du son, tu es quand même le 3ème sur le plateau, après le réalisateur et le chef opérateur. Ici c'est une bataille quoi, quand tu dis « silence » ou « taisez-vous » ils ne comprennent pas, ils n'ont pas encore la notion de l'importance de notre métier. Beaucoup vont vers la réalisation parce qu'ils pensent qu'il y a plus de pouvoir à être un réalisateur, on est mieux vu, mieux respecté qu'un ingénieur du son. Quand un ingénieur du son fait trop de bruit il dérange, quand je parle de bruit c'est qu'il la ramène trop parce qu'il y a trop de gens qui parlent sur le plateau. Tu dérange. Cette mentalité-là, qui est en train de changer, fait que c'est très difficile, ici en tout cas.

Techniquement l'approche du son ici est différente, comme une spirale, ça tourne, il y a toujours un bruit qui arrive et qui n'est jamais le même. C'est donc très difficile d'avoir un bon raccord. C'est à l'ingé son de savoir s'il faut reprendre la prise, s'il faut faire une ambiance raccord, un son seul, il faut arriver à faire en sorte que l'équipe laisse faire les sons, s'il faut refaire la prise etc.... C'est très rare, quasiment impossible, d'avoir cinq minutes, et encore c'est beaucoup, une minute de silence avec un son qui varie peu. Quand on est ingé son en Afrique, une fois qu'on connaît ces failles là on peut les contourner. En même temps je pense qu'on a une richesse pas possible. Au montage on a besoin de quelque chose de plutôt clean pour pouvoir mettre des

ambiances. Moi j'essaye tout le temps de séparer les deux. Souvent je travaille avec des réalisateurs qui me disent « mais non c'est super y'a une ambiance c'est normal qu'on l'entende, c'est bien » je préférerais qu'on entende que les voix et que ça je le prenne à part et après tu le monte. Sinon il va y avoir des problèmes de raccords.

En ce moment il y a pas mal de boîtes qui sont en train d'ouvrir en ce qui concerne la post-production son. Des gens sont en train de venir s'installer, en tout cas ici au Sénégal. C'est très bien, parce que on en a besoin. Pouvoir faire toute la post production à Dakar serait vraiment bien. Il y a pas mal de productions qui viennent de l'extérieur, surtout avec tous ces nouveaux styles de télévision, de cinéma et avec les séries. Avec canal et Netflix, il y a une grande demande audiovisuelle. Après des longs métrages je pense qu'il y en a entre trois et quatre par an qui se font au Sénégal. Moi en tout cas cette année j'ai travaillé sur une série pour France 3 qui s'appelle « Black and White », qui a été tournée à Dakar, à Thiès et à Gorée qui a duré sept semaines. La production est quand même assez importante, pas mal d'acteurs français et sénégalais sont venus. Ça fait une très belle collaboration, des rencontres, ça fait travailler et surtout monter l'expérience. On a des gens qui sont vraiment capables, il y a des très très bons techniciens qui vont très vite, qui sont très pointus. Non il y a vraiment des équipes très béton. C'est toujours la même situation, malheureusement le financement vient souvent d'ailleurs, que ce soit du Canada des Etats-Unis ou de la France. Automatiquement, le système français impose des techniciens français sur certains postes, comme cadreur, ingénieur du son etc. Ils financent à hauteur de 70% même des fois 100% du budget total. Je pense que ça commence un peu à changer maintenant qu'on a des techniciens sénégalais qui sont capables de remplir ces postes-là. Au Maroc sur les grosses productions ils doublent les techniciens étrangers avec des techniciens locaux. Pourquoi pas faire la même chose ici ? Si demain tu veux ramener un ingénieur du son français, tu le double avec un ingénieur du son sénégalais. C'est quand même une bonne chose que le technicien africain puisse travailler aussi, qu'il y ait une collaboration. Du coup y'a pas mal d'échanges de techniques, de décisions, d'approches du son, de discussions avec le réal. Tout ça fait partie de la technique de prise de son. Un ingé son français qui vient à Dakar ne sait pas qu'à 15h il y a la prière, on apprend toujours de chacun. Il y a pas mal de choses comme ça. Ce sont des petites choses comme ça que nous en tant qu'ingénieurs du son en Afrique on connaît et ce sont des choses qu'il faut prendre en compte. Malheureusement il n'y a pas encore de réseau entre tous les ingénieurs du son d'Afrique de l'ouest. Pourquoi pas créer une sorte de syndicat ici et s'expandre en Afrique de l'ouest. Déjà pour protéger les droits des techniciens, pour que les salaires soient au même niveau. Je pense qu'il y a pas mal

d'avantages à avoir un syndicat. Pour l'instant il n'y a pas de barème sur les salaires. On peut proposer un salaire de 2000 euros comme un salaire de 500 euros. C'est une industrie qui est en train de se faire, qui est là, le métier d'ingénieur du son n'est pas précaire, c'est juste qu'il n'y a pas de barème fixe pour les salaires comme en Europe. Par exemple quand on m'appelle pour un boulot on me dit « on aimerai bien te prendre mais tu es trop cher », du coup ils prennent quelqu'un qu'ils vont payer 10x moins. Après il n'a pas la même expérience, le même matos, s'il s'en sort tant mieux. J'ai investi beaucoup dans le matériel et je considère que je dois avoir un certain minimum au niveau des salaires, c'est normal. Y'a pas mal de jeunes qui commencent à faire du son, je dirais qu'on est 4/5 à être vraiment équipés quoi, sinon le reste ce sont des jeunes qui commencent avec des perches et des Zooms. Les micros-cravates ce n'est pas trop ça, ils ont des Sennheiser mais après y'a toute la technique de savoir mettre les micros, l'approche des plans, sérés larges. Y'a toute une approche à comprendre. Y'en à beaucoup qui ne l'ont pas encore.

## Annexe 8 : Echange avec Temidayo Adeyemo et Olufunmidi John

### **Temidayo :**

I run a print/electronic media consultancy firm. We have a team of professionals that specialises in various aspect of media production. I am film and content producer. In any case, movie production works through collaboration amongst stakeholders and professionals in the field of film making 80% of film makers raise our own funds for our film projects. Govt at different times allocated funds for the movie/entertainment industry but it takes a lot of bureaucracy for individual movie makers to access.

- *Ok. And there is an impressive number of movies produced per year, so are people really productive or is there a great number of film makers?*

Nigerians are resilient and industrious. At the same time, we improvise a lot. It will surprise you we produce some films with a budget of just about \$1,500. The communal spirit of Africa helps. We get volunteer casts etc. A lot of factors go onto play.

- *Is there a lot of people specialized in sound recording? That only do that?*

A lot of people specialized in sound but only 20% are professional

- *Is there any school in Nigeria to learn sound recording technics? Do people learn this job as they go along, on the field?*

There are a few schools in Nigeria. But these schools just teach theory, as far as I know. So 90% of sound recordist train on the Job.

- *What is the place of sound in a shooting? Is sound from the set important? Do sound recordists have the means they need on set, can they work freely?*

Sure, we consider sound from the set is very important and cost effective too. They are limited in terms of equipment. So they are not free at all. Film producers consider sound from set as really important, they make sure the audio check is made on set, they make sure the sound is clean. They are important on set, they can work freely.

- *Is it possible to live from sound recording in Nigeria?*

A lot of people live on sound. It's possible to live on sound.

### **Olufunmidi John :**

I'm a film producer, cinematographer and editor



I use my money to produce movies

Hiring more than a million people, Nollywood is the country's second largest employer after the agriculture industry. The ability of film crews, using guerilla filmmaking, to shoot a full-length feature in a week, has made Nollywood a powerhouse in the world of movies.

- *Is there any governmental helps?*

None for now but we are presently in dialogue with the government to consider investing in the industry

According to the World Bank, Nollywood produces up to 50 films a week, surpassing Hollywood in volume.

### **Réponse de l'ingénieur du son Nigérian :**

In Nigeria there is a lot of people specialized in sound recording in studio or film location. In our training school, we train people to do sound recording, how you can do your audio check, how you can record your sound and people also learn on the job. Without the sound the whole film is messed up. There is no point if we don't have a good sound. You know one thing is that every department in filmmaking is broad, so you can't say one is independent, we are a team. So nobody can be independent. Professionally you can only record what is permitted, you have a director who decide everything. In terms of livelihood you can make money as sound recordist if you are good. If you are not good you can't make money

## **Bibliographie :**

- DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, édité chez Klincksieck en 2006, 192 pages.
- LEQUERET Elisabeth, *Le cinéma Africain, un continent à la recherche de son propre regard*, édité par les Cahiers du Cinéma en 2003, 95 pages.
- NOUGARET Claudine et CHIABAUT Sophie, *Le son direct au cinéma*, édité à Paris par la FEMIS en 1997, 220 pages.
- PAQUOT Claudine et FRODON Jean-Michel, *Au Sud du cinéma*, édité par Cahiers du Cinéma et Arte Editions le 3 dec 2004, 256 pages

## **Netographie :**

- BARNIER Martin, « Histoire du son au cinéma » [en ligne], page consultée le 02/02/2020, URL : <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/1-histoire-des-images/histoire-du-son-au-cinema>
- BARNIER Martin, « Les premiers ingénieurs du son français » [en ligne], page consultée le 02/02/2020, URL : <https://journals.openedition.org/1895/4445>
- TAZER Haroun, « La différence de son entre un film US et un film FR » [en ligne], page consultée le 15/12/2019, URL : [https://www.reddit.com/r/france/comments/9k82qp/la\\_diff%C3%A9rence\\_de\\_son\\_entre\\_un\\_film\\_us\\_et\\_un\\_film/](https://www.reddit.com/r/france/comments/9k82qp/la_diff%C3%A9rence_de_son_entre_un_film_us_et_un_film/)

## **Filmographie :**

- *Afrique sur seine*, Paulin SOUMANOU VIEYRA et Mamadou SARR, 1955
- *Borom Sarret (Le charretier)*, Ousmane SEMBENE, 1963
- *Le mandat*, Ousmane SEMBENE, 1968
- *Baara (Le travail)*, Souleymane CISSE, 1978
- *Samba Traoré*, Idrissa OUEDRAOGO, 1992
- *Moolaadé*, Ousmane SEMBENE, 2004

# Contacts

## Au Mali :

- Dramane Traoré
- Aboubacar Gakou
- Yiriyé Sabo

## Au Nigéria :

- Temidayo Adeyemo
- John Olufunmibi

## Au Sénégal :

- Michel Tsagli

## En France :

- Pierre Carrasco





# **L'influence du son direct « à la française » dans le cinéma d'Afrique de l'ouest aujourd'hui.**

## Un état des lieux des métiers de la prise de son en tournage en Afrique de l'ouest

Le métier de preneur de son cinéma en France est défini et protégé par des législations, des codes. L'ingénieur du son et son équipe travaillent en composant avec les autres corps de métier du cinéma, ils ont leur place sur le plateau, même si celle-ci change au grès des évolutions technologiques. Il est possible de vivre en exerçant ces métiers en France. En est-il de même partout ailleurs ? Il semble évident que c'est également le cas dans d'autres pays comme les Etats-Unis ou la Grande Bretagne, mais sortons un peu des pôles majeurs de la scène mondiale du cinéma dont on entend très souvent parler. L'objet de ce document se concentre sur une région du monde dont on entend peu parler et que l'on connaît peu du point de vue cinématographique : L'Afrique de l'ouest. Ce n'est pourtant pas un désert vide de productions et d'œuvres marquantes.

Le but ici est de tirer un portrait des métiers de la prise de son en tournage en Afrique de l'ouest aujourd'hui et de faire le parallèle avec les méthodes françaises. Il existe un lien entre l'hexagone et la partie du continent africain concerné évident lié au colonialisme, cela se manifeste-t-il aussi au niveau de la prise de son ?

Mots clés : Son direct, Afrique de l'ouest, équipe son, prise de son, son « à la française »

The profession of sound recorder in is defined and protected by laws and codes. The sound engineer and his team work by composing with the other trades of cinema, they have their place on the set, even if this changes following the technological evolutions. It is possible to live by exercising these occupations in France. Is it the same everywhere else? It seems obvious that this is also the case in other countries like the United States or Great Britain, but

let's get out of the major poles of the cinema world scene which we very often hear about. The topic of this document is focused on a region of the world that we hear little about and that is not known well from the cinematographic point of view: West Africa. However, it is not, an empty desert concerning movie production and remarkable pieces.

The goal here is to draw a portrait of the professions of sound recording in West Africa today and to link it with French methods. There is a link between France and the part of the African continent concerned, obviously due to colonialism, does this also manifest itself in terms of sound recording?

Key words: sound recording, west Africa, sound team, direct sound, "à la française" sound