

Le monteur son, maillon d'un collectif décorrélé

Jean-Michel DENIZART

La dynamique de division du travail dont fait l'objet l'industrie cinématographique semble puiser au moins en partie ses origines dans la résonance que certaines évolutions technologiques, les usages qu'elles autorisent et les mutations qu'elles suggèrent, ont su trouver auprès des praticiens. C'est du moins ce que sous-tend Philippe Le Guern quand il considère, d'une part, que « le facteur économique n'est pas l'unique vecteur de changements dans les modes de production [cinématographique], mais qu'il existe plutôt un entrelacement de différents facteurs, dont la technique », et d'autre part, que « les technologies ne se limitent pas à des changements de techniques ; elles entraînent des bouleversements affectant les métiers, les produits, les conceptions des modes de production et l'organisation ». Or, s'il est un métier qui illustre parfaitement « ces modifications des pratiques qui peuvent aller jusqu'à la transformation des métiers ou à l'apparition de nouvelles professions »¹ et qui s'avère par conséquent particulièrement symptomatique de l'organisation « divisionniste »² qui structure dorénavant l'industrie du cinéma : c'est bien le métier de monteur son.

Après avoir présenté en quoi consiste l'activité de montage son ainsi que les conditions qui ont permis son émergence, nous verrons comment celle-ci semble aujourd'hui subir le contrecoup du mouvement qui l'a pourtant fait naître et qui n'a cessé d'étendre ses possibilités. En effet, nombre de monteurs son témoignent souffrir d'une certaine forme d'isolement, qui n'a fait qu'exacerber une relation binaire avec le réalisateur, souvent décrite comme complexe, plutôt qu'un travail véritablement « collectif », où interagit l'ensemble des maillons de la chaîne sonore. Il conviendra ainsi de sonder l'origine des problématiques communicationnelles qui traversent l'équipe son, non seulement d'un point de vue interne, mais aussi dans sa relation au réalisateur, pour finalement tenter d'envisager les alternatives qui existent face à de telles difficultés ainsi que l'influence qu'elles peuvent avoir sur la bande-son d'un film.

Pour ce faire, nous nous appuyerons sur de précédents travaux aux préoccupations relativement proches, en particulier ceux qui ont pu être menés par Philippe Le Guern sur la profession de monteur dans le secteur de l'audiovisuel, en 2004 ; Jeanne Delplancq sur la modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma, en 2009 et Rémi Adjiman, sur

¹ Philippe Le Guern, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons » ; *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004.

² Terme que nous empruntons à la théorie picturale.

l'évolution de la bande sonore au cinéma, en 2014 ; ainsi que sur une quinzaine d'entretiens de monteurs son menés entre 2012 et 2016 que nous avons pu nous même conduire et/ou analyser.

Qui est le monteur son ?

À l'intérieur des grandes étapes de la chaîne de production d'une œuvre cinématographique, nombreux sont les acteurs qui contribuent à la réalisation de la bande sonore du film. Par ordre chronologique d'intervention :

- le chef opérateur du son (également appelé, « ingénieur du son ») et le perchman enregistrent sur le tournage les voix des comédiens, les sons synchrones à l'image et divers sons seuls ;
- le monteur image, parallèlement à l'agencement des plans et des séquences, fait quelques propositions sonores (principalement des effets narratifs indispensables à la compréhension du film) et confère un premier niveau de cohérence à la bande-son ;
- le monteur son choisit des sons additionnels, organise la matière sonore et construit la bande-son ;
- le bruiteur refait « tout ce que les comédiens touchent » (poignées de porte, bruits de pas, présences, etc.), afin de leur conférer précision et impact ;
- le musicien compose les musiques qui viendront renforcer les émotions ;
- le mixeur équilibre les sons, leur confère leur unité et finalise la bande sonore.

Comme nous pouvons le voir, le monteur son intervient après le montage image, c'est-à-dire après que le réalisateur ait filmé ses comédiens et raconté son histoire. Son action consiste en différentes manipulations sur la « matière de l'expression » sonore (en référence à la terminologie du linguiste Louis Hjelmslev) qui se divise elle-même en catégories, communément appelées « Stem » (contraction de l'anglais *Stereo Master*), soit un regroupement de sons, effectué selon leur nature ou leur rapport fonctionnel. On distingue par ce principe les voix, les ambiances, les effets, les bruitages et les musiques qui viennent ainsi organiser le travail de montage-son. Il est d'ailleurs courant que plusieurs monteurs se répartissent la responsabilité de ces différentes catégories de sons, voire même de sous-catégories (par exemple, à l'intérieur des « effets », les coups de feu ou les voitures), ce qui est d'autant plus vrai sur les grosses productions ou aux États-Unis qui ont toujours témoigné d'un goût pour la division du travail bien plus prononcé qu'en France. De cette façon, le monteur chargé des directs va, à partir du montage image et des sons issus du tournage, œuvrer à la

continuité dialoguée et veiller à la bonne intelligibilité des voix, alors que le monteur ambiances/effets va contribuer à la construction des espaces sonores, s'occuper des événements synchrones à l'image et prolonger le travail narratif déjà entrepris lors du montage image.

Enfin, que ce soit en amont du montage-son à proprement parler – après une phase plus ou moins longue destinée à la bonne compréhension du scénario, du film et des désirs du réalisateur – ou pendant l'exercice en lui-même, le monteur son est amené en permanence à chercher et à choisir des sons, c'est-à-dire à constituer ce qu'on pourrait appeler « la sonothèque du film », à partir des sons du tournage, de sonothèques personnelles élaborées lors de précédents montages, d'enregistrements qu'il aura lui-même effectués ou enfin de sonothèques commerciales. Le montage de la bande sonore peut ainsi se décrire comme « un processus par étape qui comprend la compréhension du film, l'élaboration de la sonothèque du film, le choix des sons et le montage des sons »³.

L'émergence du métier de monteur son

À l'échelle de l'histoire du cinéma et comparativement aux métiers de chef opérateur du son et de mixeur que nous introduisons et qui existent pratiquement depuis l'origine du cinéma parlant, le métier de monteur son est, quant à lui, beaucoup plus récent. L'émergence de cette fonction, que l'on associe souvent à l'irruption du numérique dans la sphère cinématographique, remonte en réalité probablement au début des années 1980, soit peu de temps après l'avènement du *Dolby Stereo* et de ses quatre canaux discrets (*Left, Center, Right* et *Surround*) matricés sur deux pistes. Commercialisée en 1975, cette technologie, totalement analogique, a offert un tout nouvel espace d'expression sonore multipoint à investir, plus large, plus profond, et a introduit également le réducteur de bruit de fond *Dolby A*. Ce dernier a permis de considérablement améliorer le rapport signal/bruit de la bande-son, d'avoir recours à des sons plus faibles auparavant confondus dans la masse indifférenciée du souffle et donc de proposer une plus grande dynamique de restitution. De plus, le *Dolby Stéréo* s'est rapidement démocratisé dans de nombreuses salles, notamment en raison de son faible coût ainsi que du succès du film *Star Wars* en 1977. En outre, on assiste au même moment à l'accroissement du spectre de diffusion dans les salles de cinéma avec des systèmes qui descendront jusqu'à 30 Hz⁴. De ces différentes avancées technologiques qui bouleverseront à jamais la conception et

³ Jeanne Delplancq, « La modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma », Mémoire professionnel de fin d'études, École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2009, p. 76.

⁴ Rémi Adjiman, « Entre technique, évolution des métiers et création : une évolution de la bande sonore au cinéma » ; *Revue francophone en informatique musicale*, n°4, 2004.

les usages de la bande sonore au cinéma est progressivement né le sentiment qu'une nouvelle organisation de la chaîne de postproduction était alors nécessaire⁵.

Le monteur image et son assistant, qui avaient à cette époque le monopole de l'assemblage des sons, durent en effet rapidement constater de la limite de leur console et de ses trois plateaux qui ne permettaient d'écouter simultanément que trois bandes-son magnétiques perforées (dont deux généralement attribuées aux dialogues). Après s'être notamment adjoint les services d'ingénieurs du son studio et de leurs enregistreurs multipistes afin de pouvoir synchroniser, à partir de cassettes VHS, quelques sons additionnels, le monteur image et son assistant ont finalement dû céder une partie des tâches qui leur étaient jusqu'à lors dédiées. C'est ainsi que le métier de monteur son, suite à une période trouble d'expérimentations en tout genre que l'émergence du numérique finira d'éclaircir, est définitivement venu s'immiscer entre le montage image et le mixage, séparant par la même occasion le travail de l'image de celui du son, ce qui ne manqua pas de provoquer quelques réticences. Alors que pour certains cette évolution allait de soi, pour d'autres, ces deux activités ne pouvaient être dissociées. Toutefois, cela n'a pas empêché le monteur son de s'implanter au sein de la chaîne de fabrication filmique, qu'il soit ancien monteur image en quête de reconversion ou qu'il appartienne à cette nouvelle génération intéressée avant tout par l'univers de la musique et du son et à qui certains des monteurs, dans un élan identitaire, et conservateur, reprochent souvent de « ne rien comprendre à l'image »⁶.

Des frontières poreuses

Avec l'inexorable ascension du numérique, l'apparition des machines de montage virtuel, l'extraordinaire évolution de leur puissance de *processing*, la banalisation des disques durs, etc., le travail de montage son a, depuis son émergence, considérablement évolué. À tel point qu'après avoir délesté le monteur image et son assistant d'une partie de leurs responsabilités, il s'est mis peu à peu à empiéter sur les prérogatives de l'ingénieur du son, du bruiteur, mais aussi du mixeur. En effet, armé de ses giga puis téra-octets de sonothèques – qu'il s'agisse de sons qu'il a lui-même pu enregistrer, échanger ou qu'ils soient issus de sonothèques commerciales – le monteur son a participé à renverser l'hégémonie de l'ingénieur du son qui a longtemps été le principal pourvoyeur de matière sonore :

⁵ Autonomisation qui s'est d'ailleurs plus ou moins rapidement popularisée que l'on soit en France ou chez nos voisins d'outre-Atlantique.

⁶ Philippe Le Guern, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons » ; *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004.

À l'époque du 35mm, [...] c'est l'ingénieur du son qui amenait les sons aux monteurs image et qui faisait des propositions d'ambiance, etc. [...] Ca a complètement disparu, parce que les monteurs son enregistrent et ont leur sonothèque, bien plus vaste que celle de l'ingé son...⁷

De plus, ces sonothèques transcendent parfois les possibilités que confère un auditorium de bruitage :

Si les bruiteurs font tout ce que les comédiens touchent, on a une sonothèque tellement fournie qu'en général ils ne font pas les portes, juste les poignées, d'autant plus qu'il n'y a pas toujours tous les types de portes disponibles en auditorium.⁸

Enfin, le monteur son, qui a vu au fil des années ses conditions de travail sensiblement s'améliorer – d'une petite salle de montage avec des écoutes standards, il migre vers une grosse cabine équipée en multicanal et dotée d'une surface de contrôle, de compresseurs, de réverbérations, de plugins –, parvient également à anticiper nombre d'opérations autrefois dévolues au mixeur (égalisation, dynamique, volumes, spatialisation, etc.). Nouvelles possibilités qui ne sont d'ailleurs pas sans arranger les productions, car dans les conjonctures économiques actuelles, la tendance est à la réduction des temps de fabrication, et en particulier, du nombre de jours dédiés au mixage qui reste une étape extrêmement coûteuse, en ce qu'elle nécessite la location d'un auditorium équipé en fonction et réunit traditionnellement réalisateur, mixeur, monteur image et monteur son. Face aux contraintes budgétaires et au nombre de pistes à mixer de plus en plus pléthorique, le mixeur n'a eu guère d'autre choix que de déléguer une partie de son travail au monteur son :

Le montage son empiète de plus en plus sur le mixage. Il y a plus de cinq ans, un mixeur pouvait nous demander d'enlever les volumes qu'on avait faits pour les retravailler. Aujourd'hui, plus aucun mixeur ne nous demanderait ça ! On essaye de faire en sorte que sur une séquence toutes les voix soient au même niveau et même, s'il y a des valeurs de plans différentes, on peut être amené à les jouer.⁹

Un « problème interprofessionnel »

Comme nous venons de le voir, l'émergence du montage son ainsi que le déplacement des compétences qui l'a accompagné, doivent effectivement à un « entrelacement de différents facteurs » :

⁷ Extrait de l'entretien compréhensif que nous avons mené avec Valérie Deloof le 10.07.2015 à Paris.

⁸ Extrait des entretiens compréhensifs menés avec une quinzaine de monteurs son entre 2012 et 2016.

⁹ Extrait des entretiens compréhensifs menés avec une quinzaine de monteurs son entre 2012 et 2016.

- l'introduction de technologies nouvelles puis numériques au sein du processus de création filmique ;
- l'accueil dont ces technologies ont pu bénéficier auprès des utilisateurs, mais aussi ;
- l'influence d'une inexorable politique de réduction des coûts à l'intérieur de laquelle le monteur son, acteur peu coûteux aux pouvoirs démultipliés, est devenu la réponse à différents besoins.

C'est ainsi que le montage son, qui découle initialement d'une volonté d'hyperspécialisation de la pratique, en est venu paradoxalement à conjuguer diverses activités : enregistrement, habillage, gestion du multicanal, pré-mixage, etc. Activités dont Philippe Le Guern pointait déjà en 2004 le chevauchement avec celles imparties à d'autres maillons de la chaîne (comme le mixeur ou le bruiteur que nous évoquions un peu plus tôt) et dont les limites ont depuis encore été repoussées. À tel point qu'on se demanda en 2011, dans une communication du même nom, « jusqu'où ira le monteur son ? » :

Il est probable que ses missions vont continuer à s'étoffer, empiétant encore davantage sur le mixage, le remplaçant même parfois, partout où, malgré une exigence de qualité, les pressions économiques prévalent (documentaire, fiction TV, court métrage et cinéma à petit budget).¹⁰

Ce qui est certain, c'est que le monteur son est aujourd'hui le principal vecteur de changement. Il contribue à l'intégration des technologies numériques et participe à l'institution de nouvelles habitudes de travail. Toutefois, si l'on avait pu croire que les multiples compétences dont témoigne ce caméléon du son auraient permis à terme de l'ériger au rang de véritable agent cohésif à l'interface des différentes étapes de la chaîne de production sonore (à la manière du *sound supervisor* aux États-Unis, resté à l'état de fantasme en France), il témoigne à l'inverse d'une forme d'isolement qui, avec les mutations qui l'ont accompagné, semblent mettre à mal l'identité et la cohésion de tout un groupe professionnel. C'est ce que la monteuse son Valérie Deloof (*Dheepan, Enter The Void, Irréversible*), avec qui nous avons eu la chance de nous entretenir, qualifie de « problème interprofessionnel » :

Les monteuses son, sont très isolés du reste de l'équipe son et ils ont arrêté de travailler avec les ingénieurs du son. [...] Il y a peu de dialogues entre nous. C'est un peu le problème, cette absence de relation de travail entre les trois postes son [ingénieur du son/monteur/mixeur] qui sont sensés être les interlocuteurs. Il n'y a pas du tout de

¹⁰ Rémi Adjiman, « Jusqu'où ira le monteur son ? » ; Communication au colloque *Travail et création artistique en régime numérique*, Avignon, 2011.

discussion, les mixeurs ne viennent jamais nous voir en amont, ils récupèrent nos éléments en les découvrant en mixage.¹¹

L'un des premiers éléments qui participent de l'isolement ici décrit est bien évidemment inhérent à l'organisation même du processus de fabrication filmique dont l'évolution a pourtant fait naître le monteur son. Ce dernier y occupe une position que l'on pourrait qualifier, par bien des égards, d'« excentrée »¹². Il est tout d'abord chronologiquement très éloigné du tournage, car à l'inverse du montage image qui débute immédiatement après, parallèlement ou quelque peu avant sa conclusion, le monteur son intervient quant à lui plusieurs mois plus tard, ce qui rend parfois toute relation avec l'ingénieur du son relativement délicate :

Ça m'est arrivé de ne pas avoir du tout de relation avec l'ingénieur du son. C'est-à-dire qu'entre le moment où l'ingénieur du son a fait son travail et celui où nous on commence, il y a souvent plusieurs mois.¹³

De plus, il faut noter que contrairement au plateau, où toute l'équipe œuvre conjointement, collabore de manière transversale, pour un objectif commun, « dans l'exercice des fonctions de l'après-tournage, il y a séparation physique des actes, division du travail »¹⁴. La post-production est un procédé intrinsèquement longitudinal qui, malgré quelques recoupements¹⁵ entre certaines étapes constitutives, une répartition des tâches fluctuante, et des frontières poreuses entre les compétences, tend à cloisonner chacun de ses acteurs, à étanchéiser leurs interventions, ce qui est d'autant plus vrai quand leurs espaces de travail respectifs sont disséminés aux quatre coins de Paris ou de la France. Ainsi, mixeur et monteur son, pour reprendre l'exemple de Valérie Deloof, se rencontrent le plus souvent lorsque leurs objectifs immédiats convergent, c'est-à-dire pendant l'étape finale du mixage, où le premier est traditionnellement assisté par le second, plutôt qu'au cours du montage son, qui est de la seule responsabilité du monteur son (le mixeur peut aussi se retrouver seul pour des raisons de réduction des coûts).

Ajoutez à cela que les temps alloués aux productions ne cessent de se raccourcir et que, paradoxalement, leur nombre augmente. Les techniciens se retrouvent ainsi sollicités sur de

¹¹ Extrait de l'entretien compréhensif que nous avons mené avec Valérie Deloof le 10.07.2015 à Paris.

¹² Philippe Le Guern, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons » ; *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004.

¹³ Extrait des entretiens compréhensifs menés avec une quinzaine de monteurs son entre 2012 et 2016.

¹⁴ Michèle Borghi, « L'évolution du montage dans les nouveaux types de post-production » ; *Cahier du Circav*, n°14, 2002, pp. 231-240.

¹⁵ On observe depuis quelques années que, dans deux cas sur trois, le montage son débute avant la fin du montage image. Ce procédé intervient dans un souci de contraction des temps de production, ou plus rarement dans une volonté de faire bénéficier le montage image d'éléments sonores issus du montage son, ceci afin de pouvoir juger immédiatement de l'impact du son sur certaines séquences, notamment en terme de rythme.

nombreux projets successifs avec peu de disponibilités entre chaque film, mais aussi, peu de marge de manœuvre à l'intérieur même des processus de création, notamment pour se rapprocher des autres membres de l'équipe :

[À propos de l'ingénieur du son] Soit il est parti sur autre chose, donc il n'est pas disponible, soit c'est nous qui ne prenons pas le temps de l'appeler [...] on commence à travailler et du coup on se retrouve à ne pas avoir de discussion avec l'ingénieur du son ce qui est un peu dommage, car il se sent exclu du travail de post-prod'.¹⁶

Le facteur temps possède ainsi un grand pouvoir de hiérarchisation des tâches à accomplir, la priorité étant de parvenir au bout de sa mission et de répondre aux attentes qui pèsent sur soi :

Malheureusement, il y a le temps qui fait que déjà t'essayes de finir... de faire ton film proprement avec tout ce qui a été demandé.¹⁷

Au-delà de l'organisation de la chaîne de production et plus spécifiquement de postproduction, particulièrement « divisionniste » – au sens qu'elle divise les tâches, mais aussi le collectif –, et de la question du temps, dont le tarissement ne laisse que peu l'occasion d'interagir avec ses pairs, intervient également dans le phénomène d'isolement du monteur son, la question de sa « personnalité ». Pour aborder le métier le plus sereinement possible, un monteur son se doit de témoigner, à minima, d'un certain degré de tolérance face à la solitude et à l'enfermement inhérent à sa profession. Car même si l'on peut déplorer les difficultés communicationnelles dont sa position fait l'objet, le montage nécessite, par définition (sans qu'elles ne doivent être exclusives) de longues phases de travail solitaire face au logiciel et à la matière sonore qu'il s'agit de manipuler. Les jeunes générations se souviendront peut-être qu'au sein de leur formation audiovisuelle, il était déjà aisé de deviner lequel de ses camarades avide de contact humain et de grands espaces deviendrait perchman, et lequel des « rats de laboratoire » se destinerait quant à lui au métier de mixeur ou de monteur son. À ce titre, il n'est donc pas étonnant qu'à l'inverse de Valérie Deloof, certains monteurs sons apprécient, voire alimentent cet isolement ainsi que l'image que véhicule par conséquent leur activité :

On jouit de grands privilèges au montage son, on est tranquille, on n'a personne avec nous ou pas trop souvent. [...] Certaines personnes se complaisent dans cet isolement, font leur tambouille de leur côté, [...] ils se sont appropriés le travail de montage son, c'est leur responsabilité, et une fois qu'ils sont satisfaits de leur travail, ils le présentent au mixeur. [...] Forcément quand on amène quelqu'un en salle de montage son, on

¹⁶ Extrait des entretiens compréhensifs menés avec une quinzaine de monteurs son entre 2012 et 2016.

¹⁷ Extrait des entretiens compréhensifs menés avec une quinzaine de monteurs son entre 2012 et 2016.

s'expose au risque qu'il y ait des modifications. Si on n'amène personne dans la salle, on saute cette étape-là.¹⁸

On comprend que dans ce contexte, même si un mixeur peut être enclin à consacrer un peu de temps au monteur son afin de passer le voir en cabine, l'attitude, la stratégie dont il est ici question ou la réputation même dont jouit globalement la profession peuvent suffire à aller à l'encontre d'un tel rapprochement. De la même manière, le chef opérateur du son, que nous évoquions un peu plus tôt, pourrait, au fil des projets dont il aura été tenu à l'écart, se résoudre à méconnaître ce qu'il advient de la matière qu'il fournit. Ce qui est d'autant plus paradoxal que son positionnement liminaire au sein de la chaîne sonore et la légitimité historique dont il bénéficie (il n'y pas si longtemps que Pierre Gamé, dont le travail reste très présent dans les esprits, pouvait encore « signer » une bande-son) le prédisposerait presque au rôle de *sound supervisor* ou du moins à son équivalent Français qui reste encore à inventer.

Un cercle vicieux

Résultent ainsi de l'isolement du monteur son deux phénomènes majeurs. À défaut de la mise en place d'un processus de travail transversal et pleinement collaboratif où interagissent les membres de l'équipe son, le modèle qui prévaut est, par conséquent, celui de multiples contributions individuelles orchestrées par un réalisateur duquel seul dépend la coordination artistique de toute l'équipe et dont la position hégémonique de créateur s'en trouve ainsi confortée. D'autre part, l'isolement du monteur son « contribue à accentuer la méconnaissance d'une profession tenue à l'écart des éléments les plus visibles et les plus valorisés de l'audiovisuel (le plateau de tournage, le réalisateur et les comédiens) »¹⁹. Une forme d'obscurantisme auquel participent également les frontières confuses qui circonscrivent son champ d'intervention (comme nous l'avons vu, il est parfois difficile de déterminer ce qui différencie le montage son du mixage ou du bruitage) ainsi que le désintérêt du CNC²⁰ pour la profession ou du moins pour son appellation. On peut d'ailleurs noter qu'au même titre, les Assedic (puis Pôle Emploi) n'ont reconnu que tardivement l'appellation « monteur son ». On la retrouve aujourd'hui au sein du Répertoire Opérationnel des Métiers et des Emplois (Rome) dans la section L1507 « Montage audiovisuel et post-production ».

De cette façon, le « flou artistique » qui entoure le métier de monteur son, ainsi que la prédominance d'une modalité participative réduite à son expression binaire, ont pour effet de

¹⁸ Extrait des entretiens compréhensifs menés avec une quinzaine de monteurs son entre 2012 et 2016.

¹⁹ Philippe Le Guern, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons » ; *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004.

²⁰ Centre national du cinéma et de l'image animée

plonger ce dernier à l'intérieur d'un système qui tend à le rapprocher d'un réalisateur avec lequel il n'est également pas toujours aisé de communiquer ou, plus spécifiquement, d'opérationnaliser les intentions / de retranscrire les volontés au sein de la bande-son.

En effet, certains metteurs en scène :

- ne disposent pas nécessairement des outils, notamment langagiers²¹ ;
- méconnaissent les rudiments ainsi que les apports de cette mystérieuse pratique qu'est le montage son, et qu'enfin, dans les cas les plus extrêmes ;
- peuvent, *ipso facto*, témoigner d'un certain désintérêt pour cette étape de la postproduction (ce qui peut malheureusement se traduire par une absence totale de leur part).

Ce désintérêt est d'autant plus prégnant lorsqu'en raison de la relative récence de son émergence, le monteur son apparaît aux yeux du réalisateur comme un acteur peu légitime, ou du moins dont la légitimité n'égale celle du chef monteur image avec lequel il a historiquement toujours étroitement collaboré (phénomène qui tient également à des effets générationnels et à d'anciennes habitudes de travail au pouvoir, encore aujourd'hui, coercitif). C'est alors que se dessine un véritable cercle vicieux, car la prééminence alliée à la complexité de la relation qu'entretient le monteur son avec son réalisateur, peut parfois dissuader à leur tour les moins téméraires de trouver refuge auprès d'autres membres de la chaîne de réalisation, par peur d'ajouter de nouvelles variables à une équation déjà bien difficile à résoudre :

Si le travail est déjà compliqué avec le réalisateur [...] demander l'avis d'une autre personne c'est encore prendre le risque d'avoir un avis différent. C'est pourquoi les mixeurs ne sont pas forcément conviés en salle de montage son.²²

Quelles alternatives ? Quelle influence sur la bande-son ?

En guise de conclusion et à défaut de répondre totalement à la question, nous souhaiterions apporter quelques éléments de réflexion concernant les alternatives qui existent face aux difficultés précédemment pointées, ainsi que sur l'influence que peuvent avoir sur la bande-son d'un film de telles solutions.

²¹ Pour plus d'informations à ce sujet, nous renvoyons aux travaux de la psycholinguiste Danièle Dubois, et plus particulièrement, *Le sentir et le dire concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, L'Harmattan, Paris, 2009.

²² Extrait des entretiens compréhensifs menés avec une quinzaine de monteurs son entre 2012 et 2016.

Pour ce faire, nous partirons cette fois-ci des propos du monteur son Vincent Montrobert (*Alexander, les Rivières pourpres*) concernant sa collaboration avec le réalisateur Éric Besnard sur le film *le Goût des merveilles*, sorti en salles le 16 décembre 2015 :

Éric Besnard est un des rares réalisateurs à avoir l'intelligence de convoquer les membres des équipes son et production [l'ingénieur du son, monteur son, mixeur, directeur de production et premier assistant] avant le tournage, afin de lire ensemble le scénario. [Cette réunion participe de] la cohésion de tous les corps des métiers du son car un film, ça se fait à plusieurs, ça se fait au service d'un récit en répondant aux demandes d'un réalisateur.²³

En marge de la lecture commune du scénario, cette réunion a été l'occasion d'aborder plusieurs aspects du film, dont un qui a particulièrement retenu notre attention :

La Volvo, faudra que ce soit une Volvo à essence, car une Volvo diesel on n'en peut plus. Une vieille Volvo 740 diesel ça fait un baroufle d'enfer et surtout, ce n'est pas glamour, parce que c'est l'histoire d'une femme jouée par Virginie Efira qui a perdu son mari, qui est perdue et fragilisée. La mettre dans un poêle à mazout, c'est moche ! Vaut mieux la mettre dans une voiture plus discrète, même si elle peut bringballer parce que ça balance, etc. Ça, narrativement, c'est autre chose !²⁴

Ce que nous pouvons tout d'abord relever, c'est que la dynamique de groupe qui est ici recherchée doit encore une fois au réalisateur et à l'autorité dont il bénéficie, car sans son initiative, ingénieur du son, monteur son et mixeur ne se seraient peut-être jamais retrouvés dans la même pièce. On comprend également que l'enjeu d'un tel rassemblement est de conférer à l'équipe son les moyens logistiques – d'où la présence de l'équipe de production – ainsi qu'une direction commune qui traversera l'ensemble des maillons de la chaîne sonore afin que chacun puisse, avec les moyens dont il dispose, répondre à un impératif narratif : celui des « qualificatifs sonores » (et plus spécifiquement ici les sons de la Volvo et de son moteur) qui serviront à caractériser le personnage principal. Car un son c'est avant tout une origine acoustique (une Volvo essence plutôt que diesel), mais aussi une certaine manière pour l'ingénieur du son de la sonoriser, pour le monteur son de l'habiller et enfin, pour le mixeur, de la placer dans l'espace. En empruntant à la terminologie de la théorie sémio-pragmatique nous dirions que l'objectif est ici de « mettre en phase »²⁵ toute l'équipe, c'est-à-dire de veiller à ce qu'à l'intérieur de l'espace de production/réalisation, l'ensemble des paramètres filmiques (ici

²³ Extrait de l'entretien compréhensif que nous avons mené avec Vincent Montrobert le 30.06.2015 à Paris.

²⁴ Extrait de l'entretien compréhensif que nous avons mené avec Vincent Montrobert le 30.06.2015 à Paris.

²⁵ Nous nous permettons ici un léger glissement car la « mise en phase » désigne avant tout la modalité de participation affective du spectateur, même s'il nécessite la mise en œuvre des opérations décrites en réception tout comme en production.

les paramètres sonores) soit mobilisé au service de la narration « de telle façon que les relations créées entre le spectateur et le signifiant filmique (les relations filmiques) soient construites comme homologues aux relations existant entre les éléments de la diégèse [...] (les relations diégétiques) »²⁶. En l'occurrence, il s'agit bien d'accorder les interventions de chacun afin de créer une relation de mimétisme entre l'état psychologique du personnage de Louise et certains éléments de son environnement sonore qui seront proposés au spectateur.

La question qu'il faut maintenant se poser est celle de la « plus-value » qu'apporte la « cohésion » ici décrite par Vincent Montrobert. Serait-on parvenu au même résultat si l'équipe son n'avait pas été réunie ? À défaut d'une réunion, la seule présence d'Éric Besnard aux diverses étapes de réalisation aurait-elle suffi à « mettre en phase », ses partenaires, à les guider dans une même direction ? (Probablement) Ces derniers auraient-ils pu mettre en place spontanément, et malgré l'ensemble des contraintes que nous décrivions, une stratégie collaborative ? (Péniblement) Et en cas d'absence totale de réalisateur et d'intentions, l'orchestre – qui parvient généralement et malgré tout jusqu'à la fin du morceau – aurait-il interprété de la même façon la partition que symbolisent les enjeux collectivement partagés par les acteurs en situation ? (Difficile de savoir).

Ce qui est certain, c'est que toute tentative allant dans le sens de la cohésion de l'équipe – qu'elle se traduise par la mise en relation directe de ses membres, ou qu'elle subsiste indirectement à travers l'ensemble des relations « individuelles » qu'entretient le réalisateur – permet de se prémunir d'autant de risques d'autonomisation d'un des paramètres filmiques par rapport au récit, qu'il existe d'étapes de réalisation ou de divisions des tâches. Et c'est bien aujourd'hui un véritable enjeu, car pour que le spectateur soit amené à « vibrer au rythme des événements racontés », encore faut-il que l'équipe du film, et *a fortiori* l'équipe son, dont le nombre de maillons n'a cessé de croître, soit, plus que jamais, capable d'unifier ses actions, c'est-à-dire de *corréler* ses interventions.

²⁶ Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Paris, Bruxelles, 2000, p. 44.

Bibliographie :

Rémi Adjiman, « Entre technique, évolution des métiers et création : une évolution de la bande sonore au cinéma » ; *Revue francophone en informatique musicale*, n°4, 2004.

Rémi Adjiman, « Jusqu'où ira le monteur son ? » ; Communication au colloque *Travail et création artistique en régime numérique*, Avignon, 2011.

Michèle Borghi, « L'évolution du montage dans les nouveaux types de post-production » ; *Cahier du Circav*, n°14, 2002, pp. 231-240.

Jeanne Delplancq, « La modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma », Mémoire professionnel de fin d'études, École Nationale Supérieure Louis Lumière, 2009, p. 76.

Danièle Dubois, *Le sentir et le dire concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, L'Harmattan, Paris, 2009.

Philippe Le Guern, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons » ; *Volume ! La revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004.

Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck Université, Paris, Bruxelles, 2000, p. 44.