



HAL
open science

Au cœur de l'évolution de la chaîne de fabrication cinématographique Le cas du monteur son

Rémi Adjiman

► **To cite this version:**

Rémi Adjiman. Au cœur de l'évolution de la chaîne de fabrication cinématographique Le cas du monteur son. Les Cahiers du numérique, 2019, Dispositifs numériques et organisations, volume 15 (2019/4), pp.39 à 65. hal-02491684v2

HAL Id: hal-02491684

<https://hal.science/hal-02491684v2>

Submitted on 25 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.

UMR PRISM – Aix-Marseille Université - CNRS

AU CŒUR DE L'ÉVOLUTION DE LA CHAÎNE DE FABRICATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Le cas du monteur son

REMI ADJIMAN

Merci de vérifier également que la bibliographie est bien aux normes de la revue (je n'ai pas eu le temps de m'y pencher précisément).

1. Introduction

Depuis son origine, le cinéma s'est continuellement appuyé sur des innovations technologiques que ce soit au niveau des processus techniques de captation, de fabrication ou de diffusion. Au cours de ces trente dernières années, le domaine de la post-production du son et l'émergence de la phase du montage son constitue certainement une des plus notables évolutions. Contrairement au chef opérateur du son présent dès l'avènement du cinéma sonore dans les années 1930 et au mixeur arrivé vers les années 1950, le poste du monteur son n'existait pas encore au début des années 1980 (Adjiman,

2014). En effet, depuis l'origine du son dans les salles¹ « une disparité technologique aura finalement interdit presque cinquante années durant au cinéma de transposer à sa dimension sonore les effets illusionnistes qu'il multiplie sur le plan visuel » (Jullier, 1997). Après une évolution sans relâche de la qualité de l'image, c'est seulement vers la fin des années 1980 que le son s'est enfin mis à lui emboîter le pas. L'avènement du numérique a largement contribué à l'émergence de ce métier et à son évolution constante au cours du temps. Dans le monde professionnel, l'arrivée du poste du monteur son est d'ailleurs classiquement présentée comme directement corrélée à l'introduction du son multicanal puis à la numérisation de la chaîne de fabrication et au développement des stations de travail audionumériques.

Si ce technicien n'existait pas il y a encore trente ans, son rôle, majeur, s'est peu à peu affiné et se transforme encore aujourd'hui. Dans ce texte, nous nous intéressons à mettre en parallèle les évolutions des outils numériques de la chaîne de fabrication du son des films de fiction avec l'évolution des missions du monteur son. Nous verrons également quels sont les effets induits de ces mutations sur les autres acteurs de la chaîne de fabrication du son des films et l'impact sur la création. C'est ici tout un système d'interactions que nous souhaitons considérer ; système au sein duquel l'évolution des outils numériques se retrouve centrale.

Nous voulons préciser néanmoins que notre propos ne sera pas déterministe et que nous ne ferons pas porter aux seules technologies la responsabilité de ces changements. Car ce sont aussi de nouvelles attentes du public et de nouvelles perspectives d'expression et/ou de valorisation pour les films qui ont créé un contexte favorable à l'introduction puis à l'appropriation de ces outils par un nouvel acteur : le monteur son. Nous notons également que ces technologies n'auraient pas pu s'imposer si elles n'étaient pas arrivées au moment opportun. Aucune invention dans ces domaines ne trouve de débouchés si les nouveaux usages qu'elle autorise ne sont pas accueillis favorablement. Ainsi, de nombreuses innovations techniques pertinentes n'ont laissé aucune trace parce qu'elles ne correspondaient pas aux attentes des utilisateurs, que ces attentes aient été du côté de la production (producteur, technicien) ou de la réception (spectateur). L'évolution technologique en général n'est que rarement « première », ni à l'origine de tous les basculements. C'est toujours la conjonction d'un contexte particulier, favorable et global qui rend possible l'avènement d'un changement. L'approche qui place la technique aux origines de tous les changements est réductrice. Comme le précise Cornelius Castoriadis (Castoriadis, 1992) cité par Patrice Flichy (Flichy, 2003) :

¹ Le premier film ayant reçu une large audience qui introduit des voix synchrones à l'image est *Le Chanteur de jazz* d'Alan Crosland, sorti dans les salles le 6 octobre 1927.

Là où l'on s'aperçoit que le mouvement technologique contemporain possède une inertie considérable, qu'il ne peut être dévié ou arrêté à peu de frais, qu'il est lourdement matérialisé dans la vie sociale, on tend à faire de la technique un facteur absolument autonome, au lieu d'y voir une expression de l'orientation d'ensemble de la société contemporaine.

L'évolution technologique des moyens de production et de post-production a, dans un contexte favorable d'émergence, contribué à repousser des limites qui existaient depuis des décennies. En quelques années, la chaîne de fabrication s'est profondément modifiée et la qualité de diffusion dans les salles de cinéma s'est à la fois améliorée et généralisée. A compter de la toute fin des années 1970, puis continuellement au cours de la décennie qui a suivi, avec une accélération à partir de 1990, les caractéristiques techniques globales de la bande sonore au cinéma vont évoluer, de sa fabrication jusqu'à sa diffusion. L'avènement des systèmes de diffusion multicanal dans les salles est au centre de ce virage et porte avec lui d'autres améliorations rendues possibles sous l'effet de la numérisation comme l'accroissement progressif de la bande passante et de la dynamique sonore. La clarté de la diffusion permet ainsi de qualifier les plans sonores et les différents cercles autour de l'écran. Au cours de ces périodes, l'ambiance sonore et le travail sur cette matière spécifique deviennent centraux et se complexifient. De même les silences se mettent à prendre une place de plus en plus grande dans la bande sonore.

Ce texte se concentre sur les changements et les permanences observées au cours de ces toutes dernières décennies. Il tente de délimiter un espace dans lequel s'insèrent les principaux protagonistes impliqués dans la chaîne de fabrication du film et de l'énonciation filmique : le réalisateur, le monteur du film, le monteur son et le mixeur. Il s'intéresse à la fois à l'arrivée du monteur son, au rôle des évolutions technologiques dans le processus de fabrication, au morcellement des tâches, aux résistances et aux habitudes des principaux acteurs, aux difficultés de communication liées à l'avènement de ce nouveau métier et aux modifications structurelles et organisationnelles que son intégration dans le *pipeline* de production implique. Pour finir, nous nous intéressons également à la question centrale de la création, dans un métier où l'emprise des outils est forte et où la technique et les processus de travail prennent régulièrement le pas. Le numérique est considéré ici en tant qu'outil de travail inséré au sein du processus de fabrication du film, un outil en évolution constante qui aura considérablement modifié les modes de collaboration et de coopération entre les différents acteurs cités ci-dessus.

Ce travail s'est en particulier appuyé sur le corpus de douze entretiens semi-directifs de monteurs son professionnels², dont plusieurs ont obtenu soit une nomination soit un César du son. Ces entretiens ont été réalisés dans le cadre d'une perspective de recherche sémio-pragmatique appliquée à la production de médias. La démarche adoptée s'intéressait aux pratiques professionnelles et l'objectif spécifique était de comprendre comment les sons d'ambiance sont recherchés dans les bases de données et comment améliorer la façon de les qualifier et de les indexer pour en permettre un usage plus efficace mais aussi plus créatif. Notre travail a consisté en une approche en compréhension de situations de façon à pouvoir appréhender des questions comme : comment les monteurs son recherchent les matières sonores dont ils ont besoin dans un film ? Comment procèdent-ils pour « rentrer dans le film » et pour cerner les moments pivots ? Comment définissent-ils les besoins en matière sonore et comment trouvent-ils les sons correspondants ? Quels sont les qualificatifs employés pour la recherche dans des bases de données et comme ces qualificatifs révèlent-ils les écoutes portées sur les sons ?

Le film « Dans la tête d'un monteur son » (Fernandez et Prignet, 2010), dont nous avons initié la ligne éditoriale et assuré le suivi de réalisation, est également une source importante citée dans le présent article.

Par ailleurs, nous voulons également préciser que nous appuyons ici nos analyses sur une solide épaisseur empirique consécutive à notre connaissance du terrain et des métiers du son à l'image acquise au cours de notre ancienne activité de praticien dans ce domaine. Depuis, nous avons également maintenu une grande proximité avec les milieux professionnels ; nous enseignons au sein d'un master cinéma et audiovisuel qui forme des praticiens dans le secteur d'activité du son à l'image.

2. L'arrivée du monteur son : au centre d'un bouleversement

Au cours du processus de la fabrique d'un film, on dénombre trois phases. La première : la pré-production concerne les phases de préparation comme l'écriture du scénario, le montage financier du film, les repérages, le casting, la constitution de l'équipe... La deuxième : la production concerne le tournage lui-même. La troisième : la post-production regroupe de très nombreuses opérations comme le montage, le montage son, le bruitage, la post-synchronisation, l'étalonnage, le mixage...

Au cours de cette dernière phase, le montage son s'insère juste après le montage du film. Lorsque le monteur son s'empare du film, les éléments bruts

² Six entretiens ont été réalisés en 2012, six autres en 2015.

de la prise de vue et de la prise de son ont été en grande partie agencés, la trame narrative est déjà structurée, les choix esthétiques sont déjà non seulement affirmés, mais également organisés et majoritairement mis en œuvre. Le montage son constitue une des dernières étapes de travail de la réalisation du film pour renforcer son expression, lui donner du corps et de la matière.

Jusque dans les années 1980, le montage du film c'est-à-dire le montage de l'image et du son était confié au monteur du film (que l'on nomme chef monteur au cinéma) et à son assistant sur un même poste de travail : une table de montage analogique traditionnelle. À l'arrivée du son multicanal, cette table de montage ne permettait plus de monter simultanément le nombre de sons nécessaires. Il devient alors obligatoire d'introduire une phase de montage son, indépendante du montage du film, avec des outils dédiés qui supporte la multiplication des pistes audio. Le monteur son s'insère progressivement dans la chaîne, incarné par un acteur autonome. Très rapidement, le numérique vient apporter des solutions pour répondre à ces besoins ; il supprime l'ancienne technologie et, en une décennie, toute la chaîne se retrouve transformée.

Le monteur du film se voit alors dépossédé d'une grande partie du travail sonore réalisé sur le film. Alors qu'antérieurement son ouvrage était directement confié au mixeur, il voit maintenant une opération intermédiaire supplémentaire s'intercaler dans le *workflow*³ et un nouvel acteur s'interposer avec le pouvoir d'apporter des changements et d'interférer sur son travail. Cette transition n'a pas été simple, des freins multiples sont apparus liés en particulier à la modification de l'organisation du travail et la perte d'influence du monteur du film et à la nécessaire nouvelle coopération entre ces acteurs. L'émergence du métier de monteur son a donc souvent été accompagnée de réticences de la part des monteurs, des réticences d'ailleurs perçues de façon parfois exacerbée par les monteurs sons eux-mêmes.

Cela n'est d'ailleurs étrangement jamais évoqué dans le milieu professionnel, mais aujourd'hui, par un effet d'analogie avec le terme « monteur son », l'usage du vocable « monteur », pour parler du monteur du film, a été souvent modifié au profit de l'expression réductrice de « monteur image ». Or, même depuis cette nouvelle organisation, le monteur du film n'est en rien un acteur qui se limite au travail d'assemblage des images puisque, pour réaliser le montage des plans et des séquences d'un film, le son est obligatoirement assemblé en même temps. Lorsqu'il expose une situation initiale, amène l'intrigue, présente les personnages puis développe les péripéties pour conduire le film jusqu'à son dénouement il s'intéresse à l'enchaînement d'événements narratifs « audiovisuels » qui associent forcément les images et les sons, dans un même

³ C'est-à-dire dans le flux de travail.

mouvement signifiant. Dans le cas des situations dialoguées, les voix constituent même le guide principal sur lequel s'appuie toutes les décisions d'édition. Plus généralement encore, le chef monteur utilise les sons directs (les sons enregistrés en même temps que l'image), les effets sonores importants (porte, pas, coups, chute, sonnerie...) et les musiques (souvent encore à l'état de maquette) pour élaborer sa construction et bâtir le récit.

Il est par ailleurs celui qui connaît le mieux le projet du réalisateur, celui auquel ce dernier accorde traditionnellement le plus de temps et de présence en post-production. Il remplit son montage, fait d'images et de sons, de toutes les intentions que le réalisateur lui communique.

Le monteur son est donc un acteur récent. Les missions qu'il assume se sont définies au fur et à mesure, par une série d'ajustements qui jusqu'à la fin des années 1990 ont conduit à répartir les tâches et à préciser le rôle de chacun. Son travail s'appuie sur une trame narrative existante remplie des décisions prises par le binôme constitué par le réalisateur et le monteur du film. Par son travail sur le son il renforce les intentions présentes dans le texte filmique. Il rajoute de la matière, il travaille les ambiances, il donne de la profondeur à la bande sonore, la rend plus détaillée et travaillée. Par ailleurs, il prépare le travail du mixage, c'est cette construction sonore-là qui sera mixée aux normes actuelles de diffusion.

Pour y parvenir, il exploite des stations de travail audio numériques dédiées et prolonge le travail engagé par le monteur du film. Il amène la bande sonore non seulement vers plus d'expressivité et vers un niveau de qualité qui la rende diffusable mais permet également la mise en œuvre de procédures compatibles avec les possibilités offertes par la chaîne numérique de fabrication et en particulier le fait de favoriser la possibilité de prises de décision de dernière minute, c'est-à-dire jusqu'aux derniers moments du mixage, en présence du réalisateur. Nous allons plus particulièrement revenir sur ce point.

Aujourd'hui, les acteurs de la chaîne du son sont devenus nombreux à contribuer aux avancées d'un film : le chef opérateur du son et le perchman qui captent et enregistrent les sons directs du tournage, le monteur du film qui fonde la structure du film et du récit, le monteur son qui choisit et rajoute des sons additionnels pour construire la bande sonore, le bruiteur qui refait certains sons pour leur donner de l'impact et le mixeur qui crée l'unité en équilibrant les différents sons entre eux.

Le monteur son s'est inséré assez brutalement au sein d'une chaîne de fabrication presque centenaire en dérangeant un processus opératoire préexistant et institutionnalisé. Certains réalisateurs et acteurs de la chaîne de fabrication du film n'ont pas bien compris quelle place prend ce nouvel acteur

et quel rôle il peut jouer dans la construction du film. Son arrivée s'est accompagnée de bouleversements importants. Il assure des fonctions nouvelles, utilise un nouvel espace dédié et de nouveaux outils, contribue à modifier les méthodes collectives de travail et à réorganiser les prérogatives de chacun des acteurs. Encore récent, le montage son est, au regard de l'histoire du cinéma mais également et plus concrètement au regard des auteurs et de réalisateurs nourris aux anciennes pratiques, une étape encore mal identifiée. Ces derniers ne s'intéressent pas tous à l'expression sonore ce qui rend plus difficile encore le dialogue entre le réalisateur et le technicien et la parfaite connaissance du rôle du monteur son.

De plus, cela a été renforcé encore par le fait qu'une fois en place, le monteur son n'a cessé, en plusieurs phases, d'accroître l'étendue de son action, rendant moins lisibles et faciles à circonscrire les opérations sur lesquelles il intervient. Par un travail d'expert de l'élaboration d'une bande son compatible avec les standards actuels de la diffusion multicanal, il a d'abord justifié son rôle dans le prolongement du travail du monteur du film. Une fois en place, il a commencé à étendre son action en aval, en préparant de plus en plus le travail du mixeur au point de grignoter peu à peu certaines des opérations réalisées par ce dernier. Dans une chaîne toujours en évolution, les missions du monteur son ne sont pas aujourd'hui encore totalement stabilisées. Cette expansion s'est principalement faite à la faveur de mutations technologiques et n'a pas été appelée ni accompagnée par tous les acteurs de la chaîne de fabrication. Jean-Pierre Halbwachs explique comment, en France, à partir de 1994 seulement, une position d'équilibre va être trouvée dans la chaîne de fabrication, en particulier dans la relation avec l'équipe du montage (Fernandez et Prignet, 2010). Il faudra donc attendre plus de dix années pour que le monteur son soit réellement considéré par les différents interlocuteurs, au sein d'une nouvelle chaîne de fabrication numérique. Ce métier, certainement plus que d'autres, s'adapte et se redéploie continuellement pour suivre les contraintes des coûts de production et l'évolution constante des possibilités offertes par les outils ; il reste, au regard des missions précises qu'il assume, encore relativement mal identifié, même aujourd'hui.

L'arrivée du monteur son dans la chaîne de fabrication numérique du cinéma et de la télévision reste un phénomène assez atypique dans la façon dont il s'est manifesté. Il s'agit bien ici d'un bouleversement technologique profond, mais il s'est inséré au cœur d'une fabrique qui aura, plus que dans d'autres secteurs, résisté au changement, manifesté des freins⁴, aidé en cela par

⁴ Au moment du tournant technologique, on note en particulier que les nouveaux matériels qui ont su s'imposer – en tournage ou en post-production – sont souvent

les conservatismes du cinéma ancrés dans d'anciennes pratiques et gardés par un corporatisme puissant (Adjiman, 2002). Dans le processus de numérisation de la chaîne graphique, dans celui du jeu vidéo ou dans celui de l'industrie du disque (Le Guern, 2016) il n'y a pas eu cette résistance mais plutôt une mutation presque totale des différents postes de travail. C'est un changement complet de « façon de faire » mais également un changement d'intitulés de métiers et de chaîne de fabrication qui s'est manifesté très rapidement dans ces trois industries. Néanmoins, nous notons que certains pans de la fabrication d'un film n'ont pas pu exercer cette résistance face aux mutations. Ainsi, en passant de l'ère de l'analogique au temps du numérique, l'industrie des effets spéciaux est passée radicalement de l'univers des maquettes filmées et des trucages réalisés à la prise de vue à l'univers des trucages digitaux et/ou de la synthèse d'images réalisés en post-production.

3. Un environnement technologique qui s'impose et qui impose

Dans les métiers techniques de la production audiovisuelle et cinématographique, les protocoles et les procédures de travail se sont mis en place, uniformisés et standardisés en même temps que, la numérisation de la chaîne de fabrication s'est peu à peu opérée. « Le Workflow est l'illustration emblématique de ce processus de rationalisation. Sa vocation est en effet d'automatiser les flux de travail et d'information, en spécifiant les tâches et les fonctions de chaque opérateur dans un circuit de traitement prédéterminé » (Bobillier-Chaumon, 2003). Nous avons déjà exposé la façon dont le métier de monteur son a émergé pour s'insérer, assez brutalement, dans un processus de travail préexistant. Plusieurs phases technologiques de cette évolution sont à discriminer dans la mesure où l'arrivée de ce nouveau poste n'a pas coïncidé comme cela est souvent mentionné avec l'informatisation mais davantage avec l'introduction des dispositifs de diffusion multicanal. Or le multicanal, avant d'être numérique, était pleinement analogique avec à l'origine le système Dolby Stéréo apparu dès 1975⁵. Ce n'est qu'à la toute fin des années 1980 puis ensuite au cours des années 1990 qu'apparurent dans les cabines de montage son d'abord les enregistreurs numériques multipiste puis ensuite les stations de travail dédiés avec les premiers éditeurs spécialisés dans le travail du son (*Sound*

ceux qui ont conservé une ergonomie et des logiques de fonctionnement proches des systèmes analogiques antérieurs.

⁵ Ce système sera utilisé respectivement pour *Lisztomania* de Ken Russel (1975) dans sa version LCR puis pour *A star is born* de Franck Pierson (1976) dans sa version LCRS puis pour *Star Wars* de Georges Lucas (1977), qui va définitivement encourager la généralisation de ce système.

designer, *Sound Tools* puis *Pro Tools 1*). La puissance des processeurs et la généralisation des stations de travail vont accompagner ce mouvement et permettre aux outils d'offrir des fonctionnalités qui placent alors le monteur son dans une certaine position de stabilité. La division des tâches dans la fabrication de la bande sonore s'institutionnalise alors.

Marc-Eric Bobillier-Chaumon expose les trois possibilités d'évolution des dispositifs de travail, caractérisés par de nouvelles formes d'articulation entre tâches et activités. Cette lecture ne s'applique pas spécifiquement aux métiers des industries créatives, il concerne différents secteurs d'activité où les nouvelles technologies ont contribué à modifier l'organisation du travail. Pour l'auteur, les changements intervenus sur la description du travail se sont principalement manifestés :

- 1) *soit par un renforcement de la prescription ; dans ce cas, le système technique est espace de contraintes et donc d'aliénation de l'individu par la technique ;*
- 2) *soit par l'émergence de systèmes discrétionnaires ; dans ce cas, le dispositif offre un espace de compromis entre les contraintes techniques et les aspirations de l'individu ;*
- 3) *soit par une réappropriation de la technique ; dans ce cas, le système technique devient « espace du possible » qui se met au service de son utilisateur.*

Pour Philippe Le Guern le monteur son se place précisément au point de recouvrement entre le champ de la technique et celui de l'artistique (Le Guern, 2004). Intuitivement, nous pourrions penser que le travail par essence créatif du monteur son renvoie à la possibilité d'une totale liberté vis-à-vis du système technique (c'est-à-dire le troisième cas). Nous estimons cependant qu'il se place plutôt dans le deuxième cas, celui où il doit faire face à des contraintes multiples tout en ayant la possibilité de manifester son élan et son ambition.

Quelles sont alors ces différentes contraintes qu'il subit ? Et quelles sont les marges de manœuvre dont il dispose ?

3.1. L'outil : entre possibilités nouvelles et cadre imposé

Le monteur son est un technicien de la production audiovisuelle. Son travail s'appuie en effet sur une organisation technique minutieuse réglée à la fois par l'articulation entre les étapes de la postproduction, mais aussi par le cadre opérationnel que définit son logiciel de montage son. Ainsi les différentes applications dédiées à cet usage⁶ permettent de répondre à l'essentiel des

⁶ Nous pensons en particulier aux éditeurs de son à l'image comme *Pro Tools*, *Nuendo* et *Logic*.

besoins techniques et créatifs. Les interfaces utilisateurs sont présentées et organisées de façon assez analogue et offrent des fonctionnalités multiples qui permettent de répondre aux besoins des professionnels. L'environnement de travail s'appuie depuis les années 1990 sur des stations de travail associées à des outils logiciels, du type *ProTools*⁷, qui offrent des interfaces parfaitement adaptées et modulables, mais en même temps standardisées. L'apprentissage en est facilité.

Il est possible de préciser par quelles évolutions ergonomiques ou techniques, l'informatisation et l'introduction des stations de travail a accompagné cette évolution :

- une multiplication du nombre, théoriquement infini, de pistes disponibles ;
- une généralisation de la représentation temporelle des sons sur la *timeline* ;
- une introduction de références temporelles communes pour l'image et le son ;
- une extrême précision du montage (avec une édition à l'échantillon près) ;
- une évolution de l'ergonomie des interfaces homme-machine qui permettent de visualiser et de contrôler tous les paramètres du son ;
- une intégration d'outils d'édition et de traitement évolués (permettant d'étirer temporellement les sons, de modifier la hauteur tonale...) ;
- une utilisation de nombreux plug-in de plus en plus performants, permettant un travail expert pour le traitement des sons ;
- une adaptation constante de l'intégration de ses outils dans la chaîne de production (le workflow).

Dès lors, la cabine de montage son devient le nouvel espace de travail de ce technicien. Elle est dotée des outils nécessaires – des moyens d'édition du son, de synchronisation avec les images et d'écoutes audio de qualité – permettant d'effectuer un travail en toute autonomie mais un travail qui impose son ergonomie, ses modalités de fonctionnement, ses outils dédiés et, nécessairement, une certaine standardisation des protocoles. S'ils sont pensés pour que l'expérience utilisateur soit optimale, ces logiciels organisent le travail et font des propositions implicites qui influencent la création. La perspective de créer une quasi-infinité de pistes audio ou la possibilité d'insérer de très nombreux traitements du son apportent une réelle souplesse mais sous-tendent également une forme de prescription des méthodes, dans un domaine où les procédures de travail se diffusent et s'imposent rapidement à travers la coopération et l'organisation collective.

⁷ *ProTools* est une application et une solution hardware intégrée développée par la firme *Avid Technology*.

3.2. La logique du workflow (ou le report de la décision en bout de chaîne)

Au sein du réseau des techniciens du cinéma et de l'audiovisuel, il existe une phrase courante dite comme une boutade : « on verra ça en post-prod⁸ ! » Cette formule signifie que si le résultat n'est pas conforme aux attentes au cours d'une certaine phase de travail amont comme le tournage par exemple (parfois à cause d'un travail mal anticipé ou soumis à des contraintes de temps imprévues) cela pourra se rattraper plus tard dans une des phases aval de la post-production. En quelque sorte cette formule explique de manière assez ironique que le travail pourra être « bâclé » et reporté sur d'autres acteurs de la chaîne de fabrication.

Mais si cette expression a trouvé son public parmi les professionnels, c'est aussi parce que le travail du traitement numérique de la post-production a aujourd'hui une très forte emprise. Dans de nombreux cas, il autorise réellement ces rattrapages (et permet d'espérer qu'un dysfonctionnement en amont pourra être récupéré en aval). Cela est vrai par exemple pour des corrections de sous-exposition de l'image ou pour des besoins de recadrage dans l'image. Ainsi, par exemple, avec la vidéo haute définition, l'étalonnage, c'est-à-dire la correction d'exposition et de colorimétrie de l'image, devient maintenant intégrée au processus, placée tout en bout de chaîne. Les effets spéciaux également, réalisés antérieurement à l'occasion de la prise de vue, sont aujourd'hui travaillés principalement sur des stations numériques par assemblage d'images, par incrustation ou par synthèse.

Nous notons que dans l'industrie de la photographie, les systèmes de traitement de l'image (nous pensons à des applications comme Lightroom ou Photoshop) permettent également de faire des retouches mais aussi de corriger – dans une certaine limite – des erreurs faites à la prise de vue. Il semble bien que les pipelines de production qui enchaînent différentes phases, depuis la captation jusqu'au traitement numérique, aient bien intégré cette possibilité d'une logique systématique de rattrapage.

Dans le domaine du son que nous connaissons le mieux, une même logique s'est imposée. Ainsi, les sons sur un plateau de tournage sont maintenant enregistrés sur un magnétophone multipiste. Antérieurement, à l'époque des enregistreurs bipiste, toutes les sources sonores issues du plateau de tournage – les voix, les présences, les bruits, les ambiances – étaient toutes mixées et donc « physiquement » et définitivement mélangées sur le lieu même du tournage,

⁸ Il y a une page Facebook créée avec cet intitulé et également une série canadienne de TV5 qui a adopté ce titre. <https://tv5.ca/on-verra-ca-en-post-prod>

pour être enregistrées sur un support analogique puis plus tard numérique (la transition s'est faite vers la fin des années 1980). C'est donc cet enregistrement sur deux pistes qui était transporté de bout en bout de la fabrication du film, sans aucune possibilité de séparer les différentes sources, jusqu'au mixage final et donc également jusqu'en salle devant les spectateurs. Le chef opérateur du son figeait certaines décisions artistiques dès le plateau de tournage ; il « signait » le son du film.

Aujourd'hui, tous les maillons de la chaîne ont peu à peu été soumis, par le biais de la numérisation du signal et de l'accroissement des puissances de traitement et des capacités de stockage, à la possibilité d'une gestion discrète des pistes sonores. Par « discrète », il est entendu une gestion totalement indépendante des canaux entre eux et ce de bout en bout de la chaîne de fabrication. Ainsi, les pistes maintenant séparées du tournage – que l'on nomme un « éclaté⁹ » – sont ventilées, c'est-à-dire réparties dans la fenêtre d'édition de la station de travail (après le montage du film) du monteur son pour être exportées, avec tous les sons additionnels rajoutés au cours du montage son, vers le mixage. Au moment du mixage, phase ultime de la réalisation du film, chaque son peut donc être dosé totalement individuellement. Cela est vrai pour les sons du tournage mais, dans le cas qui nous préoccupe davantage ici, cela est vrai aussi pour tous les sons rajoutés lors du montage son. Ainsi chaque ambiance travaillée a été – nous allons y revenir – conçue par un assemblage de sons qui restent tous indépendants les uns des autres, pouvant être mis en avant, modulés à la baisse ou même totalement coupés, selon les demandes du réalisateur.

Les technologies numériques insérées dans une chaîne de fabrication intégrée permettent de reporter la décision à plus tard (Adjiman, 2002). Le réalisateur disposera, jusqu'à la phase du mixage, de la décision finale de validation ou d'invalidation de tels ou tels sons ou ensemble de sons. Ainsi, au moment de l'ultime étape du mixage final, là où toute la substance du film est disponible, dans les meilleures conditions d'écoute, le réalisateur pourra décider de ne pas conserver tel vent sifflant inquiétant ou tel chant d'oiseau joyeux parce que cela ne correspond pas précisément à l'expression de la séquence.

Pour se préparer à cette éventualité où le réalisateur imposerait une mise en berne de certains sons, le monteur son doit structurer la bande sonore de façon à ce que les éléments puissent être retirés au cours de cette ultime étape sans que cela ne risque de faire finalement apparaître un silence numérique. Les monteurs son ont peaufiné des méthodologies de travail assez proches les unes

⁹ Le monteur du film ne gère pas cet éclaté multipiste mais un down mix c'est-à-dire un mixage bipiste réalisé après chaque journée de tournage par le chef opérateur du son.

des autres qui répondent à ce besoin, en structurant et hiérarchisant la bande sonore en plusieurs couches principales.

Louis Bart, dans cette même logique, précise également :

Si le réalisateur te dit « Ah non, cette couche je ne l'aime pas du tout ! Là, pourquoi tu as mis des voix très présentes ? Et là, pourquoi tu as mis ces klaxons ? Enlève-les-moi ! », alors, il faut que tu aies toujours un tapis sonore en arrière-plan [pour masquer le vide du silence numérique NDLR] (Bart, 2012) !

Pour le monteur son (et *a fortiori* pour le chef opérateur du son), c'est donc la logique du report des décisions en bout de chaîne qui influence l'organisation et la méthode. Et ce d'autant plus que le travail du monteur son prépare et précède celui du mixeur qui focalise davantage l'attention, puisqu'il constitue le dernier maillon de la chaîne, celui qui pour le réalisateur et le producteur va donner au film sa dernière chance d'être à la hauteur de tous les espoirs qu'ils ont fondés en lui. Lorsqu'il sépare les sons les uns des autres sur son éditeur de montage c'est pour laisser au mixeur, guidé par le réalisateur, la possibilité de décider de maintenir ou de retirer un son et ce jusqu'au tout dernier moment.

Ainsi, le numérique autorise, en permettant la séparation des canaux de bout en bout, de toujours prendre plus tard des décisions et des choix qui auparavant étaient déjà figés par une décision et un geste. Le chef opérateur du son ne peut plus signer sa bande son lors du tournage. Le monteur son doit s'organiser pour que les décisions finales soient prises après lui. Le « on verra ça en post-prod » prédomine ou plus précisément ici le « on verra ça plus tard ». Il impose une réorganisation du travail et dépossède, en partie seulement, les acteurs du début de la chaîne d'un certain nombre de décisions, en tout cas pour les décisions qui auraient pu être définitives. Avec la numérisation il devient possible de reporter les choix décisifs à plus tard et le cas échéant, de revenir en arrière si une proposition inadaptée a été faite.

Pour une génération de chef opérateur du son habituée à procéder à ces choix artistiques sur le plateau de tournage, cette évolution imposée par le numérique a constitué une véritable frustration. Pour eux, il est nécessaire de continuer à imposer des choix artistiques au risque de devoir aller chercher ailleurs que dans la signature du son les satisfactions de ce métier.

Du point de vue de la qualité des productions culturelles, il est difficile de dire si cette évolution est directement responsable d'une certaine perte de qualité ou de créativité. Certains auteurs comme Daniel Deshays (D. Deshays, 2006) estiment plus globalement que la création nécessite des actes forts et des choix à chacune des étapes d'un projet (de l'écriture jusqu'au mixage) et au moment précis où il est possible de juger des qualités mises en jeu. A ce titre, le report systématique de la décision en bout de chaîne conduit à une perte, dans

la mesure où il dépersonnalise le geste de plusieurs techniciens. Il offre également à l'acteur placé en aval un trop grand nombre de possibilités et de choix qu'il ne pourra plus considérer ni aborder dans le temps imparti de son travail.

Cette logique n'est d'ailleurs pas encore parvenue à son terme ; elle se poursuit aujourd'hui encore. Les besoins d'accroître encore la productivité et de réduire le temps de travail conduisent à de nouveaux développements technologiques. Ainsi, alors que jusqu'à encore peu les différentes phases de travail de la post-production (montage, montage son, mixage) s'enchaînaient séquentiellement l'une à la suite de l'autre, il apparaît depuis quelques années un chevauchement entre ces phases. Ainsi, le montage son peut maintenant commencer alors que le montage n'est pas encore terminé. Le monteur son récupère les exports du montage du film au fur et à mesure que le monteur progresse dans l'avancée dans son travail. De même, bien que cela ne soit pas encore une procédure courante, les outils (comme « Nuendo » de la société Steinberg) permettent aujourd'hui de synchroniser les éditeurs de façon à ce que la session de mixage (c'est-à-dire la fenêtre avec tous les sons) dans l'auditorium se mette à jour au fur et à mesure que le monteur son avance dans son travail. Ce dispositif permet, par recouvrement des phases de travail, de réduire le temps de post-production et autorise une plus grande flexibilité et souplesse dans la gestion des plannings. Par ailleurs, il n'autorise plus les acteurs à échanger et à se concerter entre deux phases de travail.

Pour finir, nous pointons de nouveau que ces pratiques innovantes, rendues possibles par l'avancée des technologies ne se généralisent (ou pas) qu'à la faveur des besoins manifestés par un ensemble d'acteurs : les producteurs, les réalisateurs, les industriels et même les diffuseurs et le public. Loin du déterminisme technologique, ce ne sont pas les caractéristiques intrinsèques de la technologie qui en déterminent précisément les effets. Ce ne sont pas les nouvelles technologies qui imposent *ex abrupto* un type d'organisation ou de modèle du travail, mais elles offrent des potentialités que des contextes communicationnels, culturels, économiques, organisationnels, économiques ou des situations de commodité ou d'usages favorisent, orientent, adoptent ou rejettent. Les logiciels sont d'ailleurs remplis de fonctions qui parfois semblent inutiles, parfois ne trouvent pas d'usage dans telles ou telles situations et parfois sont détournées pour répondre à un autre besoin spécifique non encore intégré dans les outils. Ainsi, dans les cas qui nous concernent, la pression économique, la complexité toujours croissante du montage des projets, l'incertitude grandissante sur les retombées financières des films conduisent au développement de méthodes de travail qui tendent à réduire les coûts et les temps de production, à rationaliser les processus et à permettre de faciliter la

validation artistique du réalisateur (et du producteur). L'accroissement des missions du montage son (au détriment du mixeur) et le « on verra ça plus tard » permettent en particulier de répondre favorablement à toutes ces contraintes par l'apport des technologies numériques.

4. Un contexte complexe pour les relations entre le réalisateur et le monteur son

Si l'arrivée du numérique a modifié la chaîne de fabrication du son des films en introduisant un nouvel opérateur et en modifiant le rôle de chacun des acteurs existants : le chef opérateur du son, le monteur du film et le mixeur, cela influence également les relations que le réalisateur entretient avec le monteur son. C'est donc dans un contexte global, au sein duquel les possibilités offertes par les technologies numériques tiennent un rôle majeur, que cette interaction avec le réalisateur est rendue complexe voire parfois délicate.

Depuis l'origine du cinéma, le réalisateur consacre beaucoup de temps au travail du montage de son film en présence du chef monteur. C'est au cours de cette phase que l'œuvre rentre en construction et donne à révéler ses forces et ses faiblesses. L'arrivée du montage son est considérée comme une étape de travail importante par certains réalisateurs, mais peut apparaître comme moins essentielle que celle qui la précède. D'ailleurs, les nombreux monteurs son rencontrés exposent presque tous l'attachement du réalisateur pour la version de la bande sonore entendue des centaines de fois au cours du montage du film ; une bande sonore emplit à ce stade principalement des sons directs c'est-à-dire des sons du tournage. Pour souligner cet attachement du réalisateur aux sons du tournage et à la bande son issue du montage du film, Jean-Pierre Halbwachs (Halbwachs, 2012) expose une situation dialoguée inventée, mais représentative de son vécu, entre un réalisateur et un monteur son. Elle se veut révélatrice des échanges récurrents qui peuvent exister lorsque les sons ajoutés au moment du montage son semblent, du point de vue du réalisateur, dénaturer le film voire le trahir.

Au-delà du travail de la mémoire qui tend à privilégier ce qui a été maintes fois entendu et validé au cours du montage du film, il y a également ici l'idée qu'un choix de nature éthique, certainement dans la lignée de l'expression artistique de la Nouvelle Vague, respecte et favorise l'empreinte du réel, par opposition à une réalité réinventée, factice et plaquée.

Au cours d'un montage son, le visionnage d'une séquence en présence du réalisateur.

Le réalisateur « Mais attends, tu as mis des oiseaux là ? »

Le monteur son « Ben oui, on est dans la forêt ! »

Le réalisateur « *Ab oui, mais il n'y avait pas d'oiseaux au tournage !* »

Le monteur son « *Ben non mais regarde la nature ! Vous avez tourné au mois de mars, mais le film est sensé se passer au mois d'août. Alors au mois de mars les petits oiseaux ne chantent pas. Mais moi je suis sensé faire croire au spectateur qu'on est au mois d'août. Donc j'ai mis des grillons, j'ai mis des oiseaux, j'ai mis du vent dans les arbres, puis j'ai mis un petit ruisseau.* »

Le réalisateur « *Ab bon ? Mais pourquoi t'as mis un ruisseau ?* »

Le monteur son « *Parce qu'on en entend un dans le son direct !* »

Le réalisateur « *Ab oui, mais on ne le voit pas à l'image !* »

Le monteur son « *Je sais, mais comme ça, ça va uniformiser la séquence.* »

Le réalisateur « *Ab non, non, non, mais attends, le ruisseau là, attends, on n'est pas en train de faire un film "Club Med" là. Tu me retires le ruisseau !* » « *Et les oiseaux aussi parce que les oiseaux ça m'ennuie les oiseaux, ils font "cui-cui" et ça m'énerve !* »

Alors là tu exécutes sa demande, tu retires le truc et là il te fait :

Le réalisateur « *C'est quoi ce souffle ?* »

Le monteur son « *Bah, c'est le vent dans les arbres !* »

Le réalisateur « *Ab non, non, ce n'est pas bien ça !* »

Alors tu retires le vent et tu lui dis :

« Ben finalement il reste quoi ? Il ne reste plus rien ! »

Et là on repasse la scène et il est satisfait.

Puis, plus tard, plusieurs jours après, on repasse de nouveau le film dans sa totalité et il retombe sur la scène et il dit :

Le réalisateur « *Mais, il n'y a plus rien dans cette scène !* »

Le monteur son « *Et ben non, tu m'as tout fait retirer !* »

Le réalisateur « *Ab oui, mais quand même, c'est gênant. Qu'est-ce qu'on avait ?* »

Pour Cyprien Vidal (Vidal, 2015), le travail du montage son peut effectivement gêner le réalisateur (trice). Il arrive qu'à sa demande, les couches d'ambiance rajoutées soient retirées strate par strate pour redonner sa place au son direct et revenir pratiquement au son sorti du montage.

Avant de revenir sur les changements liés à la numérisation de la chaîne de fabrication, nous souhaitons formuler l'hypothèse que cet attachement au son

direct et plus encore aux sons entendus à de nombreuses reprises au cours du montage du film est celui d'un engagement en actes¹⁰ (Bernard, 2014) du réalisateur lié aux choix antérieurs qu'il a été amené à effectuer. L'idée est intéressante dans la mesure où elle est contre intuitive. En effet :

Le présupposé dominant est le suivant : en pesant sur les idées (attitudes, opinions, croyances) on pèse sur les actes ; la théorie de l'engagement et nos travaux reposent sur un présupposé différent : il est plus pertinent de peser sur les actes pour modifier un cours d'action et pour développer les significations et les valeurs qui l'accompagnent (Bernard, 2011).

Dans le cas de la réalisation filmique et plus généralement des arts, ce présupposé est peut-être, plus encore que dans d'autres domaines, communément considéré. La démarche artistique, même collective (Becker, 1974), est traditionnellement perçue comme portée par des idées, par des intentions, par une expression libre et volontaire des acteurs.

Joule et Beauvois cités par Françoise Bernard (Bernard, 2015) montrent dans leurs travaux comment :

« l'acte préparatoire », un petit acte réalisé dans une situation de communication à caractère public, et comportant un petit coût, matériel ou immatériel, symbolique peut produire de grands effets, dans le sens où il inscrit le sujet dans une série d'actes convergents et cohérents avec ce premier petit acte peu coûteux. Autrement dit, de petits actes peuvent nous embarquer plus assurément et plus loin dans le changement en actes que de grandes idées.

Dans le cas qui nous concerne les actes préparatoires revêtent la forme d'un enchaînement de prises de position en faveur de l'avancement et de la construction du film, un enchaînement effectué tout au long des diverses phases de préparation, de tournage et de montage, toutes publiques et antérieures au montage son. L'engagement nous semble pouvoir être d'autant plus intense que les actes préparatoires sont directifs ou négociés mais dans les deux cas assumés et partagés avec d'autres acteurs qu'ils soient producteurs ou techniciens. Françoise Bernard cite également Vallacher & Wegner et précise que les effets sont renforcés par les processus psycho-cognitifs d'identification de l'action qui montrent comment, inévitablement, nous donnons sens à nos actes. Par des actes répétés, face à une matière filmique en gestation et au cours de multiples échanges et négociations, le réalisateur se sent engagé ; il va ancrer son attachement à certaines solutions et rencontrer des difficultés pour en adopter d'autres. Il existe une certaine continuité d'action entre le tournage et le

¹⁰ Cette dichotomie entre engagement par les idées et engagement en actes est introduite dans Bernard, 2014.

montage du film qui occasionne une écoute continue des sons directs et possiblement une prise de position en faveur de ces sons du réel. Il s'opère une sorte de changement de paradigme lorsque le montage son – qui nécessite souvent l'apport de sons additionnels jugés parfois surfaits – démarre.

Par ailleurs, l'introduction de ce poste de travail du montage son, la complexité du travail sur le son et la création d'un espace technique dédié rendent difficiles la communication interpersonnelle avec le réalisateur. Le metteur en scène ne connaît que rarement le travail du monteur son par conséquent c'est au monteur son de savoir accéder aux intentions du réalisateur et à savoir les interpréter de façon sonore. C'est ce qu'exprime Selim Azzazi.

[...] à part quand tu travailles avec des réalisateurs qui adorent la post-production et qui sont là tout le temps, Jean-Jacques Annaud ou Jean-Pierre Jeunet, tu les vois tous les jours [...], on attend toujours de toi de tout comprendre sans que l'on ait besoin de t'expliquer. Parce qu'il faut bien se représenter que la réalisatrice ou le réalisateur ils ont dix, vingt, trente, quarante interlocuteurs et qu'ils ne peuvent pas ! En plus, quand toi tu arrives au montage son, ça fait déjà un an et demi, deux ans qu'ils y sont ! Ils ne peuvent pas tout te réexpliquer depuis le début. C'est tellement plus simple pour eux que tu comprennes sans qu'on ait à te le dire (Azzazi, 2012).

La grande difficulté du montage son – je ne parle pas des choses évidentes comme tout ce qu'on voit à l'écran que le réalisateur a envie d'entendre ou de ne pas entendre, mais de tout ce qui peut être interprétation, décors sonores autour d'un personnage, ou d'une action, ou d'un sentiment – c'est de commencer à comprendre ce qu'il a dans la tête. Et c'est ce qu'il y a de plus difficile dans ce métier, c'est de se mettre dans son cerveau, dans ses oreilles (Goudier, 2015).

Sans considérer le contexte spécifique du montage son, et indépendamment du fait qu'il est difficile pour un réalisateur non expert de formaliser une pensée sonore, il est dans l'absolu très complexe de décrire des idées de son avec des mots. Comment décrire par exemple deux frottements différents dont l'action de frotter à l'origine du son pourrait laisser supposer qu'ils se ressemblent, alors qu'ils sont aussi différents dans les ressentis phénoménologiques que le frottement d'une éponge sur une table et le frottement d'un râteau dans des graviers ? Comment expliquer leurs similitudes et leurs différences ? Comme l'exprime Fred Bielle dans le film dans « La tête d'un monteur son » :

Deux personnes qui parlent d'un son ne parlent jamais de la même chose et n'entendent pas la même chose dans leur tête. Quand vous voyez un carré bleu à l'image, c'est un carré bleu, il peut être plus ou moins grand ou plus ou moins bleu mais ça reste un carré bleu. Au son, c'est ce que l'on entend chacun dans sa tête, mais on ne peut pas le dire à l'autre (Fernandez et Prignet, 2010).

Les réalisateurs ne savent par ailleurs probablement pas communiquer sur le son comme ils savent le faire sur le montage, le rythme du montage, la logique d'un montage alterné ou d'un montage parallèle, ou sur l'image, le cadre, la profondeur de champ, la lumière, le contraste. Est-ce parce que la culture de l'image et celle du récit sont plus accessibles ou plus faciles à approcher ? Le travail de l'image et celui de la structure narrative se traduisent-ils plus facilement en mots que le travail sur la matière sonore ?

C'est donc dans ce contexte d'un attachement du réalisateur aux sons du montage et d'une difficulté à communiquer sur la matière sonore que l'apport du monteur son et de son environnement technologique est à considérer. Les stations de travail audionumérique ont profondément modifié l'organisation du travail mais participent également indirectement des relations entre les acteurs impliqués sur le film. En effet, l'étendue des possibilités des outils d'édition sonore et le nombre infini des pistes audio disponibles dans les sessions de travail incitent et même engagent le monteur son à fournir une matière abondante voire à faire des propositions multiples pour satisfaire le réalisateur et ne pas rester sans solution face à son souhait de ne pas enrichir la bande son au-delà des sons directs ou face à la difficulté de communiquer ses choix. Le monteur son va donc beaucoup plus facilement faire avancer les réflexions et le travail en faisant écouter au metteur en scène des propositions qui serviront de base de départ à l'échange.

Nous pointons que dans les différents entretiens, les réalisateurs cités qui ont des intentions sonores fortes (Michael Haneke, Jean-Pierre Jeunet, Jan Kounen, Xavier Beauvois) parviennent à s'affranchir de ce contexte délicat par une détermination et une vision personnelle réfléchie en amont et affirmée. Ainsi Nadine Muse explique comment Michael Haneke parvient à sortir des conventions qui imposent aujourd'hui l'usage systématique de très nombreuses couches de sons.

C'est très épuré. C'est énormément de travail pour parvenir à ce résultat. On rajoute d'abord énormément de sons puis on les retire peu à peu. Il y a finalement très peu de choses qui restent. Et je trouve que c'est très efficace parce que même si c'est déroutant pour nous pendant le travail, au final c'est très fort.

Les réalisateurs aiment d'ailleurs souvent confirmer, film après film, le maintien de certains techniciens au sein de leur équipe parce que la qualité de la relation draine avec elle la confiance et l'apaisement et conduit à une expérience réussie de la collaboration. Dans l'éventail des phrases toutes faites, ne dit-on pas souvent dans cette profession que 50% du métier, c'est de la communication !

5. Au cœur du changement : la question artistique

L'arrivée du montage son est-elle bénéfique du point de vue de la création sonore des films ? Si le numérique et la standardisation des méthodes de travail ont contribué à permettre de reporter la décision en bout de chaîne, est-ce pour une plus grande pertinence dans les choix qui vont pouvoir ainsi être effectués au mixage ? Ces questions ne semblent pas constituer un enjeu, ni dans la littérature, ni dans la profession. Très logiquement la prise en main de la bande sonore par un spécialiste doit conduire à un enrichissement de la matière et de plus grandes possibilités de création. Claude Bailblé et Daniel Deshays (Deshays, 2012), qui ont vu l'un et l'autre le passage au numérique et l'avènement du montage son, considèrent à l'inverse que l'arrivée de ce dernier, en divisant le travail, a appauvri l'exercice de la conception sonore qui était antérieurement majoritairement pensé au moment crucial du montage « image et son » du film alors qu'il s'effectue aujourd'hui par l'ajout de couches sonores dans l'après coup de cette phase clé de l'élaboration du film¹¹. Ce qui est pointé ici comme ayant un effet négatif est la séquentialité imposée au processus mis en œuvre au cours du travail opéré d'abord sur la narration (le montage du film) puis ensuite, dans un deuxième temps seulement, sur l'enrichissement par le son (le montage son). Cette deuxième phase ne permettant pas, souvent, selon les auteurs, de dépasser un travail d'illustration sonore de l'image.

Nous ne chercherons pas précisément à trancher cette problématique complexe. Nous souhaitons néanmoins l'approcher pour montrer combien l'introduction du montage son conduit à des attentes du réalisateur et surtout à une représentation de ces attentes-là par le montage son lui-même qui en devient influencé dans son action. Le simple fait de la présence du montage son institue un rôle supposé et une demande *sui generis* qui influence son rôle réel.

5.1. Des logiques industrielles de production cinématographique et télévisuelle

A ce point de notre développement, nous nous devons d'abord la question économique, forcément cruciale lorsque l'on considère la question des processus de travail. Nous revenons ensuite sur notre problématique artistique.

Nous notons, dans une logique macro-économique, que le secteur de la production audiovisuelle et cinématographique, même s'il continue globalement de croître, est aujourd'hui soumis à des contraintes qui obligent les acteurs du

¹¹ Nous avons vu néanmoins que les étapes de montage et de montage son tendaient maintenant à se superposer, ce qui peut en théorie autoriser des aller-retours féconds.

secteur à faire évoluer leur modèle d'activité. Ces mutations du contexte économique (de 2005 à 2015, la part d'audience des chaînes nationales historiques est passée de 86,1% à 63%) conduisent les entreprises du secteur à s'adapter afin de rester compétitives. Les financements des projets cinématographiques s'émettent, mobilisent un beaucoup plus grand nombre d'acteurs qu'auparavant, et deviennent de plus en plus complexes à mettre en œuvre. Cela fragilise la position des producteurs. Le contexte général devient donc celui d'une optimisation accrue et constante des coûts de fabrication. Ces derniers deviennent de plus en plus contrôlés et les temps de production et de post-production tendent, dans un secteur d'activité qui n'échappe pas à des tensions, à se réduire (CSA, 2016).

Le monteur son est bien entendu soumis à ces contraintes. Il est inséré dans une chaîne technique dont les temps de travail ont été estimés en amont et répondent à des normes de durée. Très régulièrement, en France, il est programmé environ quatre semaines pour le montage des directs et huit semaines pour le montage son d'un long métrage de fiction cinéma (c'est à peu près la moitié de cette durée pour un film unitaire¹² de télévision qui dure 90 minutes). Cette évaluation du temps est imposée au monteur son. S'il effectue un travail dans laquelle la dimension artistique reste forte, il n'est pour autant pas un artiste qui pourrait s'accorder le temps qu'il souhaite pour finaliser une œuvre. Il ne dispose donc que très rarement d'un véritable espace créatif de recherche ou de temps pour aller enregistrer de sons spécifiques pour le film, sauf s'il le prend sur son temps personnel.

C'est bien entendu aussi cette contrainte du niveau économique et de la durée limitée du travail accordé au montage son qui encourage, dans la communauté des monteurs son, à l'élaboration de protocoles de travail normalisés et d'habitudes ou de routines. Ainsi, nous avons déjà pointé l'enchaînement des différentes phases de travail de la post-production (du montage au mixage) totalement standardisés. Les habitudes peuvent être considérées comme des méthodes plus personnelles qu'il élabore souvent lui-même ou qu'il adapte à partir de modèles empruntés à d'autres.

5.2. Une propension à la surcharge et à la densité

L'arrivée du métier de monteur son au cours des toutes dernières décennies et son intitulé même – celui de monteur son – contribuent à orienter le champ

¹² « Un unitaire » est un film unique tel que peut l'être un long métrage de cinéma. En France, il est généralement calibré sur une durée de 90 minutes. Il s'oppose à la notion de film issu d'une série.

des possibles de son travail mais ne permet pas d'identifier précisément ses missions. Si Robert Bresson assurait que « Le cinéma sonore a inventé le silence » (Bresson et Le Clezio, 2010), cela est bien plus vrai encore aujourd'hui, à l'heure du numérique et des normes acoustiques de diffusion THX dans les salles, qu'à l'orée des années 1930. Il est possible aujourd'hui de faire entendre des écarts de niveaux considérables, entre *fortissimo* et *pianissimo* parce que les silences peuvent s'entendre et ne sont plus masqués par le souffle de l'analogique et le bruit du projecteur.

Si la création sonore passe notamment par la possibilité de faire exister des ambiances paisibles, douces et feutrées (ne serait-ce que pour mieux faire ressentir des surgissements sonores soudains), il n'est pas facile pour le monteur son de les justifier. Car, ces besoins de silences subtils, pourtant savamment composés, apparaissent souvent pour les autres acteurs comme un travail facile du monteur son, voire un non-travail, comme s'il ne faisait pas ce pour quoi il est payé, c'est-à-dire monter des sons, des sons qui doivent s'entendre.

Pourtant le travail des silences, car les silences peuvent aujourd'hui être détaillés et précis, est crucial. Et leurs usages sont essentiels dans le récit. Selim Azzazi explique que le silence annonce tout de suite un drame. « C'est anormal le silence. Le vide, c'est un gouffre sonore dans lequel vont peut-être chuter les personnages. Le monteur son se sert du silence pour créer une attente » (Fernandez et Prignet, 2010).

Loïc Prian surenchérit pour préciser que les moments de silence servent à raconter quelque chose de fort comme des moments intimistes où l'on a besoin de rien d'autre que les expressions des comédiens. Mais il rajoute : « on a souvent peur de ne rien mettre parce qu'on a l'impression de ne pas travailler alors qu'au contraire c'est respectueux pour le film » (Prian, 2012).

Pour Jean-Pierre Halbwachs (H) :

Une des maladies du monteur son c'est de mettre du son partout. Je crois très profondément que le silence, comme en musique d'ailleurs, est une des armes essentielles du montage son. Il faut travailler non pas dans un but de remplissage mais dans un but de contrepoint ; c'est-à-dire comment se construire sur du silence et non comment tuer le silence.

Daniel Deshays regrette beaucoup la surcharge liée à l'accumulation possible du nombre de pistes. Pour lui :

Le vrai problème avec le son, c'est la tendance à l'accumulation : dans le cadre tout est désigné. Avec le numérique, les pistes se sont multipliées de manière exponentielle. Antoine Bonfanti disait : « Pas plus de pistes que je n'ai de doigts », et il lui en manquait un ! Jusqu'à la fin des années 1980, on trouvait cette économie même sur

des gros films où le son est très riche. Playtime¹³ n'avait que treize pistes, alors que c'est un film en quatre canaux. Ça veut dire qu'on était obligés de « sortir » des sons pour en amener d'autres. Aujourd'hui, on les laisse trainer, on a des stratifications et des continuités inutiles. Mais si on comprend qu'il n'y a pas de continuité dans la production des sons, que notre attention saute continuellement, qu'il n'y a jamais un seul point d'écoute, alors on peut repenser la construction. L'évacuation des sons est aussi importante que leur arrivée, la rupture des continuités est fondamentale. Faire trainer des ambiances ne sert à rien. [...] Tout le monde veut justifier son poste, avec l'argument qu'il sera toujours possible de modifier au mixage. (Deshays, 2018).

Dans un contexte où la possibilité de prendre son temps est aujourd'hui considéré comme un luxe quasiment inaccessible (Lépine et al. 2017), le monteur son a dû apprendre à hiérarchiser ses priorités et ses interventions. Dans ce métier, il devient donc de plus en plus difficile de consacrer son temps à assembler des « fonds d'air » presque inaudibles ou à chercher (ou le cas échéant, à concevoir) longuement la correspondance d'un son et avec les images d'une séquence donnée du film. Il subsiste en effet une forme d'injonction à l'efficacité qui enjoint le monteur son à hiérarchiser ses actions, à sélectionner les sons qui s'entendent le mieux et plus largement à prioriser les aspects de sa démarche qui sont reconnus comme un travail avéré. Pour parvenir à s'arroger des espaces de liberté et certains moments de création, le monteur son doit savoir gagner du temps à d'autres moments, aller souvent à l'essentiel, appliquer des méthodes efficaces et inventer des routines, pour être plus productif.

6. Conclusion

L'arrivée du son multicanal puis celle de la digitalisation du signal et de la survenue des stations de travail audio numérique aura accompagné et même en grande partie décidé de l'avènement d'un nouveau métier dans la chaîne de fabrication du film : celui de monteur son. Son rôle a été rendu nécessaire pour répondre à l'évolution des moyens techniques de diffusion en salle et à l'avènement d'une meilleure qualité de restitution. Les avancées technologiques auront très largement initié et accompagné ce mouvement ; elles l'auront même légitimé. Le monteur son a très rapidement, à partir du milieu des années 1980s puis des années 1990s, contribué à modifier la fabrique de la bande sonore du film. Il n'est plus possible d'imaginer maintenant, pour un film de fiction cinématographique (ou télévisuel) et même pour un documentaire, un processus de travail qui se passerait de cette étape. Le travail sur les sons

¹³ Tati, J. (1967) *Playtime*.

directs, sur les ambiances et sur les effets s'en est trouvé totalement renouvelé. En s'insérant dans la chaîne de fabrication du film, le monteur son a créé un travail qui n'existait pas antérieurement, mais il a également redéfini la répartition des tâches de la post-production son, réalisée auparavant uniquement par le monteur du film et le mixeur.

Dans un premier temps, la place qu'il s'est mise à occuper a conduit à un nouveau partage des rôles qui a empiété sur les missions essentielles du monteur du film. Cela ne s'est d'ailleurs pas produit sans incompréhension, ni résistance, ni souffrance ; ce dernier acteur s'est retrouvé dans l'obligation de céder au monteur son certaines de ses prérogatives essentielles comme celle du travail de l'articulation créative entre l'image et le son, elle-même à l'origine de la construction du film. Pour certains auteurs, théoriciens ou praticiens, cette nouvelle organisation reste du point de vue de la fabrique filmique, une réelle aberration qui a certainement coûté à l'expression filmique contemporaine.

Plus récemment, le travail du monteur son s'est mis cette fois-ci à empiéter peu à peu sur les opérations réalisées par le mixeur et à redessiner le contour de ses attributions. Avec les contraintes de production et la tentation toujours forte de diminuer les coûts de fabrication, la phase onéreuse du mixage s'est vite retrouvée en ligne de mire. Et la réduction du nombre de jours de mixage devenait d'autant plus possible que les moyens techniques alloués au monteur son permettait de lui confier une part croissante du travail de préparation du mixage.

Si cette phase de travail du montage son est aujourd'hui reconnue et intégrée dans le *workflow*, tous les acteurs de la réalisation et de la production ne savent pas encore précisément comment le monteur son peut servir le film ni quelles demandes ils peuvent précisément attendre de lui. Si cela tient à la complexité du travail sur la matière et l'expression sonore cela découle également d'une difficulté à cerner ce métier et les mutations organisationnelles toujours en gestation qu'il génère. De nombreux réalisateurs pensent encore aujourd'hui, souvent davantage par attachement au son direct et à la culture esthétique et éthique qu'il véhicule, que le son d'un film se limite ou doit se limiter principalement aux voix des dialogues, à quelques bruits synchrones et bien-sûr aux musiques, sans connaître l'étendue du travail minutieux réalisé par le monteur son du film. Ainsi, les recherches sur les ambiances, les bruits additionnels, les nappes sonores et tout le travail de *sound design* effectué pour que l'entité audiovisuelle ait de l'impact, de la présence, du rythme et qu'elle soit diffusable, en salle ou à l'antenne sont parfois peu considérés. Mais, parler du son et de son potentiel reste difficile. En séparant le travail du montage du film du travail de montage son du film, la communication s'en est trouvée très largement complexifiée. Le monteur son se sent souvent un peu incompris par

les acteurs impliqués sur la réalisation et la production du film. Ce sentiment est certainement renforcé par la sensation d'isolement qu'il peut ressentir, un isolement réel dans la mesure où ses outils sont réunis dans une cabine son de petite taille qu'il peut occuper pendant une longue période dans un travail quasi solitaire. Les échanges avec le monteur son et surtout les propositions sonores opérées directement sur le film servent justement à opérationnaliser la communication et à faire avancer le processus de travail et le projet de film.

L'intégration du monteur son est-elle aujourd'hui totalement stabilisée ? Son rôle peut se définir comme celui d'un acteur autonome (Ansart-Dourlen, 2015) et créatif, mais inséré dans un système hiérarchisé et contraint. Il est soumis à des protocoles de travail très précis qu'il partage avec ses pairs et s'insère dans une chaîne de fabrication industrielle. En parallèle, il maîtrise, seul, un environnement complexe qui lui offre d'innombrables possibilités ; une part essentielle de son action revêt une dimension créative. Il met en œuvre des moyens technologiques de très haut niveau sans cesse en évolution, pour suivre les besoins d'un cinéma qui doit aussi savoir se donner en spectacle et s'adapter aux besoins du marché.

Au sein de la chaîne cinématographique où l'évolution des technologies est toujours associée aux changements, il est hautement probable que d'autres innovations surviennent au cours des prochaines années. Cela conduira *a minima* à faire bouger les points de jonction entre les différents métiers de la chaîne sonore mais pourra le cas échéant déstabiliser l'homéostasie d'un système en équilibre toujours instable.

Bibliographie

Adjiman R. (2002). L'intégration des techniques numériques dans les systèmes de la production image et son. *Pragmatique des communications instrumentées*, ss. dir. de Le Bœuf C., Paris, L'Harmattan, p. 85-103.

Adjiman R. (2012). Série d'entretiens réalisés avec Azzazi, S., Bart, L., Halbwachs, J-P., Huonnic, R., Muse, N., Prian, L.

Adjiman R. (2014). *Entre technique, évolution des métiers et création : une évolution de la bande sonore au cinéma*, <http://revues.mshparisnord.org/rfim/index.php?id=278>

Adjiman R., Cailler B. (2006). *Une architecture du son*, Cahiers de Champs Visuels, L'Harmattan, Paris.

Ansart-Dourlen M. (2015). Castoriadis. Autonomie et hétéronomie individuelles et collectives. Les fonctions de la vie imaginaire, *Les cahiers psychologie politique*, n°7, <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1111>

Becker H. S. (1974). Art As Collective Action, *American Sociological Review*, vol. 39, n°6, p. 767–776.

Beghin C. (2018). Tout Oreille, entretien avec Daniel Deshays, *Les Cahiers du cinéma*, p. 6–9.

Bernard F. (2011). Communication environnementale et action, *Recherches en communication*, n°35, p. 171–184.

Bernard F. (2014). Imaginaire, participation, engagement et empowerment : Des notions pour penser la relation entre risques et changements, *Communication et organisation*, n°45, p. 87–98.

Bernard F. (2015). La communication des organisations entre questions d'influence et questions d'autonomie. L'actualité des notions d'engagement, d'émergence et d'institution, *Communication et organisation*, n°47, p. 85–95.

Bobillier-Chaumon M.-É. (2003). Évolutions techniques et mutations du travail : émergence de nouveaux modèles d'activité, *Le travail humain*, vol. 66, n°2, p. 161.

Bresson R. and Le Clézio J.-M. G. (2010). *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris.

Castoriadis C. (1992). Technique, *Encyclopædia Universalis*, tome 22, p. 125.

Chion M. (2003). *Technique et création au cinéma : le livre des images et des sons*, ESSEC, Paris

CSA. (2016). *Etude économie production audiovisuelle 2016-2017*, 2ème édition, https://www.audiens.org/files/live/sites/siteAudiens/files/03_documents/groupe/CSA-Etude-economie-production-audiovisuelle-2016-2017.pdf

Denizart J.-M., (2015). Série d'entretiens réalisés avec Bardet, S., Deloof, V., Goudier, J., Vidal, C.

Deshays D. (2006). *Pour une écriture du son*, Klincksieck, Paris

Deshays D. (2012). Face à l'idée de synchronisme. Notes d'un preneur de son sur le théâtre et le cinéma, *Intermédiatités*, N°19, p. 85.

Ferenczi A. (2009). Il y a des sons qui se perdent..., *Télérama*, p. 4.

Fernandez M. et Prignet L. (2010). film Dans la tête d'un monteur son, <https://vimeo.com/55844639>

Flichy P. (2003). *L'innovation technique : récents développements en sciences sociales, vers une nouvelle théorie de l'innovation*, La Découverte, Paris, p. 13-38.

Jullier L. (1997). *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Champs visuels, L'Harmattan, Paris.

Le Guern P. (2004). Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons, *Volume !*, p. 101–121.

Le Guern P. (2016). Où va la musique ? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute, Presse de Mines, Paris.

Lépine V., Le Moëne C., Parrini-Alemanno S. (2017). *Communications & organisations : accélérations temporelles*, L'Harmattan, Paris.

Simion P. et Abadjian R. (2014). film Dans la tête d'un mixeur, <https://vimeo.com/99619766>