

LA PLACE DE L'ÉCRITURE SONORE EN MONTAGE

Mémoire de fin d'études

Paul Baudoin

Département son - Promotion 2026

Tutoré par Gwennolé le Borgne

28 mai 2026

Sous la direction de Valérie DeLoof et Daniel Sobrino

Sommaire

Introduction	3
I. Analyse de l'évolutions des procédés de post-production sonores depuis les années 90....	5
A. Une redistribution du travail	5
1) L'apparition d'une nouvelle spécialisation : le montage son	5
2) Zoom sur un des nouveau métiers de la post-production : le directeur de post-production et entretien avec Pauline Gilbert	9
3) La place du montage son dans la chaîne du travail du son	12
B) Une connivence image / son qui s'avère indispensable	18
1) Interactions sensorielles	18
2) La question du temps	22
3) Production et logiques industrielles	25
C) Travail du son en montage "image"	29
1) Monteurs "image" ?	29
2) La question de la technique et des équipements en salle de montage	33
3) Maxime Mathis et Géraldine Mangenot deux portraits de monteuses	36
II. Favoriser la circulation entre image et au son pour construire le rythme du film	41
A) Les outils pour améliorer la transversalité du travail	41
1) Le rythme, l'élément central	41
2) Le workflow	46
3) Exemples de nouveaux outils et méthodes de travail	49
B) L'intérêt de cette simultanéité	54
1) Des exemples en fiction et en documentaire	54
2) Application et expérimentation d'essai de workflow sur mon film de fin d'études	58
C) Ecriture du son	61
1) Le travail avec le metteur en scène	61
2) Des interactions bénéfiques entre auteurs et monteuses sons ?	67
Conclusion	72
Bibliographie/Remerciements	74

Introduction

Le montage assemble des plans, des images, des séquences mais aussi des voix, des ambiances sonores, des musiques, des bruitages. Le montage existe depuis que le cinéma existe. Godard disait même que le montage est la seule invention du cinéma. Le son a mis plus de temps à arriver sur les films et c'est seulement à la fin des années 1920, que sont apparus les premiers films sonores. Depuis l'avènement du cinéma sonore, les bandes sons des films n'ont cessé de se complexifier avec l'accroissement des avancées technologiques et la pluralité des chemins de créations.

De par la croissance de l'industrie, les équipes de productions et de post productions n'ont pas eu le choix que de trouver des moyens de s'adapter pour suivre cette cadence. C'est au niveau de la post production que nous allons nous concentrer durant ce mémoire et plus précisément au niveau de toute la chaîne du travail du son en post production, à commencer par le montage .

L'image et le son sont deux matières qui coexistent étroitement lors de la création d'un film comme la vue et l'ouïe le sont dans la vie de tous les jours. Ils interagissent l'un sur l'autre pour nous procurer des sensations, des émotions uniques dans notre quotidien comme dans une salle de cinéma. C'est en salle de montage que commencent à émerger les premières idées sonores du film, les premiers choix narratifs, esthétiques pensé par un metteur en scène, épaulé par le monteur . Ensuite le travail est confié au monteur son puis au mixeur en passant par le montage dialogue, le bruitage, la post synchronisation, etc ...

Chaque collaborateur de post production apporte une réflexion, un geste qui vient nourrir le film . Mais la première étape est celle du montage "image" . Je précise ici que je mets des guillemets car les monteurs n'aiment pas être qualifiés ainsi , à juste titre , car précisément, ils ne montent pas que des images . Mais dans un soucis de différenciation avec le terme de montage son, et pour éviter des malentendus je serais amené à ajouter cette précision durant ce mémoire. A défaut, lorsque je mentionnerais uniquement "monteur", ce sera pour décrire évidemment les monteurs "image" et non monteurs son.

Une des raisons pour lesquelles j'ai décidé d'écrire ce mémoire part d'un ressenti que j'ai eu durant les différents projets sur lesquels j'ai eu la chance de travailler à l'école. Des frustrations dans les manières de travailler et une pensée souvent très raide du workflow de la post production. Par workflow, j'entends le déroulé de toutes les étapes qui constituent la post-production. J'ai éprouvé une incompréhension en salle de montage entre le travail du son et de l'image.

Mon mémoire porte sur des recherches et des questionnements des techniques de post-production sur les films de fiction et de documentaire afin d'optimiser le travail du son et de l'image en salle de montage.

Je ne cherche pas à donner un modèle de workflow de postproduction idéal car de toute évidence il n'existe pas. Chaque film nécessite un cadre de post production différent et une adaptation ; mais je vais questionner les différentes manières de faire, afin d'optimiser le côté créatif et relationnel en salle de montage et de montage son notamment.

Je ne cherche pas à opposer les époques ni à juger laquelle était préférable, mais plutôt à analyser les évolutions qui ont eu lieu dans chacune d'elles et à en tirer des enseignements.

Ainsi je vais tenter d'interroger la question suivante :

Comment une approche plus fusionnelle du montage image et du montage son pourrait-elle enrichir la créativité et l'efficacité de la post-production ?

Je commencerais par faire un petit tour d'horizon de l'évolution des procédés et des techniques de post-production sonores des dernières années.

Je poursuivrais en analysant quels sont les outils qui permettent de favoriser la circulation entre image et son au montage pour construire le rythme du film et quels en sont les enjeux et les intérêts en termes de création.

NB : Dans ce mémoire, je vais souvent citer des noms de métiers au masculin, comme « le monteur son » au lieu de l'écriture inclusive, le.les monteur.euses son. Cela reflète aussi une réalité dans les métiers du son et du cinéma, l'égalité entre les femmes et les hommes n'est pas encore atteinte, que ce soit dans l'accès aux postes ou dans la manière dont chacun est traité. Ce travail s'adresse bien entendu à tout le monde et c'est dans un souci de synthèse et de clarté que je fais ce choix.

I. Analyses de l'évolutions des procédés de post-production sonores depuis les années 90

A) Une redistribution du travail

1) L'apparition d'une nouvelle spécialisation : le montage son

Avant l'ère du numérique (début des années 90), le montage sonore était réalisé sur bande magnétique, tout comme le montage de l'image. Les assistants monteurs montaient ou remontaient les sons enregistrés sur le plateau. Le chef monteur était donc chargé de monter les sons du film en vue du mixage. Il arrivait très souvent qu'un autre chef monteur soit alors engagé pour l'épauler et s'occuper spécifiquement du son. Le métier de monteur son n'étant pas encore très répandu, c'est pourtant une spécialisation aux États-Unis dès les années 50. Le métier apparaît alors très vite en France sur les génériques des films.

Valérie Deloof, ma directrice du département son à la Femis, raconte : *“La bande magnétique, à force d'être passée sur la table de montage était usée, les essais de coupes et le scotch la rendaient impropre à son utilisation en mixage. Les sons étaient repiqués sur une bande neuve et remontés proprement par les assistants. Ils avaient aussi en charge de prévoir des raccords afin de permettre au mixeur de faire « passer » les coupes de montage. Le montage était alors très hiérarchisé, il fallait faire trois stages sur des longs métrages et un stage en laboratoire pour avoir une carte d'assistant, faire trois assistanats pour avoir une carte de chef monteur. Ce montage des directs faisait partie de « l'évolution » professionnelle des assistants, une étape pour devenir chef de poste. Ils étaient parfois payés comme chef monteur pour cela car ils endossaient une certaine responsabilité, celle de préparer le mixage. La partie créative restait effectuée par le chef monteur en charge du film ou un autre chef monteur qui venait renforcer l'équipe à cet endroit”.*

Ainsi, avant les années 80, monter du son n'était que très rarement une activité exclusive pour les monteurs. Nadine Muse (monteuse notamment de Michel Haneke) a été une des premières à se spécialiser dans le montage son, à l'aube des années 80.

Plusieurs facteurs expliquent cette spécialisation, qui concorde notamment avec l'arrivée du Dolby stéréo dans les années 80, et du multicanal dans les années 90¹ :

En avril 1978, *“Star Wars”* de Georges Lucas est le premier film mixé en Dolby Stéréo. Il remporte l'Oscar de la meilleure bande son. Les spectateurs découvrent alors une nouvelle invention qui va discrètement participer à changer les méthodes de travail des équipes de post productions . La bande son optique d'un film 35 mm encodé en Dolby Stereo comporte non seulement les pistes gauche et droite pour le son stéréo, mais aussi – grâce à un système de décodage matriciel (Dolby Motion Picture matrix ou Dolby MP) similaire à celui développé pour le son « quadriphonique » ou « quad » dans les années 1970 – un troisième canal central et un quatrième canal surround pour les enceintes latérales et arrière de la salle, assurant ainsi l'ambiance sonore et les effets spéciaux. On obtient ainsi un total de quatre canaux audio, comme dans le système magnétique à 4 pistes, dans l'espace auparavant réservé à un seul canal optique mono. Dolby a également intégré sa technologie de réduction du bruit de type A au système Dolby Stereo. Le Dolby stéréo annonce le début de la standardisation du multicanal au cinéma. Le multi canal signifie que des haut-parleurs différents peuvent être alimentés par différents sons indépendamment les uns des autres.

Le mixeur peut ainsi contrôler la provenance physique des sons dans la salle de cinéma, ce qui, d'une part, aide à créer une sensation d'immersion sonore, et d'autre part, permet un mixage plus clair des différents sons. De nos jours, le standard multicanal est le format 5.1 : le “5” signifiant 5 canaux principaux : Gauche, Centre , Droite , Arrière Gauche, Arrière Droite. Le “.1” correspond au canal du subwoofer (pour les sons graves en dessous de 40 Hz). Pour beaucoup de professionnels du son, ces outils vont révolutionner leur habitudes de travail: “ *C'est un tout nouvel espace d'expression sonore multipoint à investir, plus large, plus profond.* ”² ; “*Il peut être considéré comme un élément précurseur de la naissance du montage son.* ”³

Les bandes sonores des films deviennent de plus en plus complexes, avec des ajouts de plusieurs couches d'ambiances, de bruitages et de musiques. Cela nécessite des compétences spécifiques et un travail plus approfondi en post-production. Comme

¹ <https://www.afsi.eu/articles/76590-rencontre-avec-patrice-grisolet-monteur-son>

² Denizart (2017)

³ Adjiman (2017)

l'explique Rémi Adjiman⁴: *“les tables de montage ne permettaient 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 supportent 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.”*

En effet, la création de cette spécialisation de monteur son apparaît conjointement à l'arrivée du numérique, révolution pour le monde du cinéma et notamment pour la post-production.

Avec cette évolution , les monteurs “image” se voient alors démunis d'une grande partie du travail sonore réalisé sur le film. Alors qu'avant, leur travail était directement donné au mixeur , ils voient maintenant une opération de plus s'insérer dans le workflow et l'apparition de nouveaux collaborateurs qui peuvent travailler isolément leurs matière filmique.

L'organisation du travail est repensée, de nouvelles collaborations apparaissent entre différents collaborateurs qui ne parlent pas forcément le même langage (cinématographique). Adjiman souligne : *“ 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.*

Or, même avec 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'événement narratifs « audio-visuels » qui associent forcément les images et les sons, dans un même mouvement signifiant.”

De façon très juste , Adjiman, introduit certains sujets que nous allons développer par la suite (lien son- image, narration sonore à l'étape du montage etc...) mais il met surtout l'accent sur l'adaptabilité dont ont su faire preuve les monteurs “image” pour continuer à être le premier maillon de la chaîne du son en postproduction. Cette

⁴ Rémi Adjiman, Jean-Michel Denizart. Au centre du processus de création du monteur son. XXI^e Congrès de la SFSIC: Création, créativité et médiations, Juin 2018, Paris, France. {hal-01965294}

question reste pertinente aujourd'hui: à quel point les monteurs se servent du son pour rythmer leur montage, ressentir des sensations, lier des plans, créer des ruptures, des points subjectifs etc... ?

Adjiman nous aiguille : *“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.”*

En effet, monteurs et réalisateurs passent énormément de temps en salle de montage ensemble, leur relation est souvent particulière et assez intime. Pour certains réalisateurs (et c'est souvent le cas) qui auraient du mal à exprimer leurs intentions sonores, les monteurs sont aussi des bons traducteurs de sensation et d'émotions, véhiculées par le réalisateur. Ce qui fait d'eux encore une fois des vrais interlocuteurs quant à la bande sonore des films.

Dans *“Journal d'un montage”* d'Annette Dutertre, cette dernière, alors assistante monteuse du dernier film de la regrettée Christine Pascal : *“Adultère, mode d'emploi”*, va filmer toute la période de post-production du film avec un petit camescope Hi-8. Le film a été tourné en 1994, en pleine transition vers le numérique. Tout le montage était encore réalisé sur bande. On y ressent une vraie complicité entre Christine Pascal, la réalisatrice, et son monteur Jacques Comets. Un vrai lien fort, de confiance et de compréhension de l'autre. On y aperçoit également Olivier Ducastel et Waldir Xavier, qui s'occupaient du montage son et qui sont très présents dès l'étape du montage “image”. On ressent une vraie collaboration avec beaucoup d'échanges. On notera également la présence de Jacques Comet pendant toute la durée du mixage. Ainsi ces précieuses archives nous montrent le suivi intégral du monteur, à l'époque , sur le travail du son ultérieur au montage et de sa place de superviseur principal de la post-production.

De nos jours, il continue d'y avoir perpétuellement des évolutions dans les manières de travailler. J'ai questionné Sandy Notarianni (monteur son de *“En fanfare”*⁵ et *“Vingt Dieux”*⁶ notamment), il estime que le plus gros changement qu'il a constaté en 25 ans

⁵ Emmanuel Corcol , 2024

⁶ Louise Courvoisier , 2024

de carrière c'est la disparition des assistants que ça soit en montage son ou en mixage, qui permettaient de transmettre l'expérience et les techniques de manière idéale.

En 2017⁷, le poste d'assistant monteurs son ne reste pas rare (35% des films de fiction) mais le poste d'assistant mixeur a quasiment entièrement disparu. Ce qui rends plus difficile les débuts de carrières des futurs techniciens en recherche d'expérience.

Les métiers du sons connaissent aujourd'hui encore quelques difficultés quant à cette spécialisation et ce détachement du montage "image". En guise d'illustration on noteras que dans la convention collective en France, le rôle de monteur son est encore dans la catégorie montage et non dans la catégorie son.

2) Zoom sur un des nouveaux métiers de la post-production : le directeur de post-production et entretien avec Pauline Gilbert

Afin d'illustrer cette nouvelle répartition du travail du son en post-production, nous allons nous pencher sur un métier récent, héritier de ces évolutions : le directeur de post-production.

Avant l'arrivée de ce métier, de l'arrivée des rushes, jusqu'à la dernière journée de mixage, le chef monteur devait s'assurer que tout prenne forme comme il l'avait imaginé avec le réalisateur. Le monteur n'étant plus prévu tout au long de la post-production, dans les productions actuelles pour 50% des films, le directeur de post-production est l'interlocuteur privilégié pour l'organisation du travail. Cependant, nous allons voir que le directeur de post-production n'est que très rarement impliqué dans les choix esthétiques. Ces évolutions ont eu pour effet un transfert partiel ou total de responsabilités, ou tout du moins de charge de travail, du montage image vers le montage son/paroles et du mixage vers le montage son/paroles par exemple. Des transferts qui, nous le verrons n'ont pas permis d'y voir très clair pour les réalisateurs tant qu'à la personne à qui elle devait s'adresser.

Les monteurs, n'ont pas forcément apprécié ce changement de grade et mettent le doigt sur un point important, toujours dans *"l'état des lieux de la post-production de 2017"* mais du département montage : *"À l'évidence le chef monteur n'est plus considéré*

⁷ L'état des lieux de la post production de 2017

comme responsable du suivi du film jusqu'à sa finalisation, le DCP. Ce rôle a été en partie transféré au directeur de post production, pour sa partie organisation et coordination. Mais quid de sa responsabilité artistique et de la collaboration avec tous les autres intervenants sur le film ? La collaboration entre les postes se réduit de façon alarmante" Une mise en lumière d'interrogations que nous allons développer par la suite :

Comment évoluent ces questions de "responsabilité" artistiques pour les réalisateurs face à l'accumulation de ces interlocuteurs ? Une collaboration peut-elle toujours exister, se développer et nourrir le travail de chacun avec une multiplication des spécialisations ?

Pauline Gilbert, avec qui j'ai pu m'entretenir, m'a fait part de son avis précieux sur ces questions. Elle est, comme pour les autres métiers techniques, également intermittente, même si certains directeurs de post-production travaillent en interne au sein de sociétés de production. Elle travaille depuis des années surtout avec Chi-Fu-Mi Productions (*BAC Nord, Je verrais toujours vos visages, Novembre, Mandibules etc...*).

Je l'ai questionné notamment sur les échanges qu'elle a pu constater entre montage "image" et montage son sur les films sur lesquels elle a travaillé et les évolutions de son métier ces dernières années.

Elle m'a cité quelques exemples de collaboration image/son qui se sont très bien déroulées notamment sur le film "*Le Royaume*"⁸, où le passage de montage image à montage son s'est très bien déroulé et où le son nourrissait l'image dans sa construction et elle a trouvé un vrai gain de temps dans la manière de fabriquer le film.

Ça reste cependant une exception. Cette "passation" entre le montage image et le montage son est souvent un peu compliquée. Comme je l'ai décrit dans l'introduction, même sur des post-productions de longs métrages, de nombreux monteurs retouchent encore à l'image pendant le montage son, et se retrouvent parfois dépossédés de leur travail après l'ajout du son. Sur une trentaine de films qu'elle a réalisés, moins de cinq n'ont pas connu d'allers-retours entre montage image et montage son.

⁸ Julien Colonna , 2024

Je lui ai demandé ce qui d'après elle, entraîne ces réajustements. Et sa réponse a été très intéressante . Elle constate que ce sont surtout les films dont le scénario est "béton" et dans lesquels le réalisateur sait précisément où il va (elle cite "*Les enfants vont bien*"⁹ et "*Jupiter*"¹⁰) qui ne nécessitent pas d'allers-retours.

Lorsque le metteur en scène sait où il va, le monteur aussi, il réfléchit à sa mise en scène en amont donc il n'y a pas besoin d'ajustements non contrôlés¹¹. À l'inverse, elle m'a raconté un autre exemple d'une expérience avec une monteuse dont elle ne se souvenait plus précisément du nom, qui, débordée, ne savait plus quelles solutions proposer. Elle avait alors demandé au monteur son de travailler directement dans son logiciel de montage, Avid Media Composer, afin de corriger ce qui lui semblait poser problème. Pauline m'expliquait qu'il ne s'agissait pas réellement ici d'une question de son, mais plutôt d'une tentative de compenser d'autres difficultés situées en amont : la mise en scène, le jeu des acteurs ou encore le montage lui-même.

C'est ici une amorce d'un des points importants de ce mémoire. La réflexion en amont et le contrôle des intentions permettent souvent de pouvoir bénéficier du travail de multiples interlocuteurs sans perdre de ligne directrice.

Elle enchaîne en précisant que ce n'est pas du tout la norme, d'avoir des réalisateurs qui pensent leurs mise en scène sonore vraiment en amont. La plupart sont guidés par le récit et la narration (au sens visuelle et/ou du scénario), ils expérimentent au montage et se rendent compte de certains points importants de rythme au montage son , donc ils réajustent, et ça induit une perte de temps, d'argent etc ...

Pauline m'a aussi interpellé sur un sujet intéressant lorsque je lui ai posé des questions sur le suivi qu'ont les monteurs sur la suite de la post-production du son. Elle m'a expliqué que les monteurs demandent des "forfaits de suivi de post-productions" à la production, afin qu'ils suivent le montage son, les post-synchro, le mixage notamment en étant payés. Mais les négociations sont souvent assez compliquées, très souvent pour des questions de budget. En tout cas, ça révèle que l'accompagnement des monteurs dans la continuité de leur travail n'est pas systématiquement prévu par les productions.

⁹ Nathan Ambrosioni , 2025

¹⁰ Alexandre Smia , 2026

¹¹ CF partie II)C)1) sur l'écriture et la mise en scène sonore

Pauline m'expliquait d'ailleurs que beaucoup de monteurs enchaînent directement sur un autre projet une fois leur montage "image" terminé.

Elle n'a pas tant senti tellement d'évolutions dans son métier depuis qu'elle a commencé il y a 14 ans . Et m'a surtout transmis l'idée qui interroge la question qu'on a commencé à se poser tout à l'heure :

Quel entre-deux trouver entre organisationnel et artistique pour un nouveau métier comme directeur de post production ?

Pauline a insisté sur le fait que l'humain est central dans son travail aujourd'hui. Des questions d'ego, de hiérarchie, de compromis rythment sa vie quotidienne et ces questions ne sont pas négligeables. Elle me disait qu'il lui fallait passer du temps avec un réalisateur pour réussir à savoir si elle pouvait donner son avis ou pas . Pour certains c'est oui très vite , pour d'autres jamais. C'est donc une place beaucoup plus ambiguë que ne l'était le monteur, ancien superviseur de la post-production.

Nous allons maintenant nous questionner sur la place qu'a pris le montage son dans la chaîne du son de nos jours. Quel importance a pris le montage son dans le processus de la post production ? Quelle influence cela a sur le travail du son en montage "image" ?

3) La place du montage son dans la chaîne du travail du son

Le métier de monteur son a considérablement évolué et cela continue d'être le cas aujourd'hui. Encore peu connu du grand public, il prend une place particulière dans notre étude de l'évolution des métiers car son essor semble amener à questionner les limites entre les postes bien définis. *"Les mutations techniques menacent donc les hiérarchies et brouillent la division du travail."*¹² .

Depuis 2010, le processus du montage son se complexifie et s'étend pour plusieurs raisons. La qualité technique des salles de montage son s'est grandement améliorée. Les salles sont équipées en multicanal avec des enceintes correctes, un minimum de traitement acoustique, des écrans plus grands, voire de projection, etc. Les monteurs son travaillent dans des conditions d'immersion qui se rapprochent de celles de l'auditorium de mixage. Beaucoup de salles commencent récemment à être équipées en Dolby Atmos

¹² Le Guern (2004)

(nouveau système de diffusion encore plus immersif avec notamment des canaux sur le plafond et une multitudes de possibilités de spatialisation du son).

De plus, les monteurs sons disposent de sonothèque pouvant aller jusqu'à plusieurs téra octets. Ce qui rend la création de quasiment n'importe quelle scène sonore possible à ce stade.

“L'état des lieux de la post production de 2017” illustre correctement l'importance qu'ont les sonothèque aujourd'hui dans le travail du monteur son : avant les années 2000, environ 3/4 des sons des films provenaient du tournage; aujourd'hui, 1/4 seulement des sons viennent du tournage et un peu plus de la moitié proviennent de sonothèque.

Une des raisons de la prise d'importance du monteur son est le lien plus poreux qu'il existe maintenant entre montage son et mixage. De par l'existence des automatisations en temps réel dans les logiciels de montage son comme Pro Tools , et du fait que le mixeur travaille avec le même logiciel, les monteurs sons effectuent beaucoup de pré mixage. C'est-à- dire des choix de mise en place du son qui étaient autrefois strictement réservés à l'étape du mixage. Comme par exemple, gérer des volumes dans le temps, spatialiser un son, etc... De plus en plus de bandes sons arrivent au mixage “en place” c'est-à- dire prêtes à être écoutés. On appelle cela un “rough mix”. Il est demandé de pouvoir écouter ce rough mix avant de commencer le travail du mixage, pour des questions artistiques mais aussi économiques.

En effet, ces évolutions ne sont pas seulement le fruit d'innovations technologiques. Elles sont aussi liées à la baisse généralisée des budgets en post production. En effet le salaire d'un monteur son est moins élevé que celui d'un mixeur, et le coût de location d'une salle de montage bien moindre que celle d'un auditorium. En résumé l'évolution du montage son tend à occuper des tâches qui étaient bien délimitées dans les autres métiers, avec les sonothèques et prise de son et les gestes de mise en place. On peut dire que le métier de monteur son a évolué en son cœur, dans sa mission principale, Il est passé d'une action précise de placer un son dans le film, à un rôle de création, de carrefour entre les postes de la bande son.

Il semble pertinent de s'intéresser brièvement à l'évolution des postes de prise de son et de mixage, et leur rapport au montage son . Les métiers du son étant reliés les uns aux

autres par le trajet de la bande son, l'évolution de chaque poste permet de mieux comprendre les autres. Les postes de mixage et de prise de son sont les plus anciens car ils répondent aussi à une logique technique essentielle à l'enregistrement et sa diffusion, la fixation d'une information sur un support adéquat. Ainsi, à l'ère de la bande magnétique, les ingénieurs du son prennent des décisions irréversibles sur l'esthétique de la bande son directement sur le plateau. Ce travail était donc primordial et assurait une cohésion sonore jusqu'à la fin du film. C'est pourquoi le chef opérateur du son pouvait signer les bandes son de film en France jusqu'à une certaine période. Des grands noms du son étaient souvent des chefs opérateurs du son (et non des monteurs son / mixeurs), comme Antoine Bonfanti, Jean Pierre Ruh ou Jacques Maumont par exemple. Aujourd'hui cette idée semble moins répandue .

De même que pour la prise de son, anciennement, les mixeurs prenaient des décisions irréversibles, destinée à être inscrite sur la pellicule en son optique, le support de diffusion final. À partir des années 50, la bande magnétique permet de revenir sur ses choix. Plusieurs inventions apparaissent alors comme celles de Jean Nény comme par exemple la marche arrière synchrone sur les machines 35mm, le "décaleur" qui permet de décaler un son par rapport à un autre (1960) ou la bande rythmo (1959) afin d'améliorer les sessions d'enregistrement des doublages et des bruitages notamment. Ces quelques inventions ont permis de créer de plus en plus de possibilités de mixage.

A partir des années 80, les consoles de mixage permettent d'automatiser les faders, puis très vite, tous les autres réglages, ce qui permet une grande malléabilité et donc un discours sonore plus fin. De plus le mixage est une étape extrêmement coûteuse, car elle réunit traditionnellement réalisateur, mixeur, monteur image et monteur son dans un environnement de haute technologie et devant être entretenu régulièrement. On voit que les postes de prise de son et de mixage sont historiquement les premiers collaborateurs à être apparus. Malgré le numérique, ils gardent toujours en eux l'essence de leur rôle de début et fin du trajet de la bande son.

Le montage son étant à la croisée de l'image et du son , il joue le rôle d'interface avec quasiment tous les départements de la post-production pour relayer les envies du réalisateur, fournir les éléments nécessaires au bon déroulement des enregistrements et intégrer tous les éléments en vue du mixage .

Cette évolution grandissante a donc chamboulé les habitudes des nouveaux collaborateurs et forcé à repenser les manières de travailler ensemble. Mais nous allons voir que quelques problèmes de communications ou de placement de responsabilités ont amené ces changements vers une sorte d'isolation du poste de monteur son , alors justement qu'il prend encore plus d'importance . Nous allons voir quels sont ces problèmes, à quoi sont - ils dus ? Et comment ils peuvent nuire à la créativité et à l'efficacité de la post-production ?

Jean Michel Denizart, maître de conférence à l'université de Toulon, spécialiste du son dans les dispositifs audio-visuels nous dit : *“Alors que le métier de monteur son prend de plus en plus de place dans le processus créatif et technique de la bande son, il semble subir paradoxalement un isolement.”*

Est-ce depuis cette dissociation du montage que le montage son s'est isolé ? Le montage son est -il trop technique ? Trop mystérieux pour le reste des collaborateurs ? Trop peu utile pour le réalisateurs pour s'y investir pleinement ?

On s'aperçoit dans l'état des lieux de l'AFSI, que le monteur son a finalement assez peu de contact avec le reste de l'équipe son et technique, ce malgré son positionnement centrale dans la chaîne. A titre d'exemple , seulement 9% des monteurs son participent à une séance de dépouillement du scénario avec l'ingénieur du son, 49.2 % avec le monteur image, et pour finir 25% des monteurs participants déclarent avoir au moins une séance de travail avec le mixeur.

Concernant la réalisation, les chiffres sont plutôt positifs concernant la présence du réalisateur : 63.1% des monteurs sons déclarent avoir au minimum eu 3 séances de travail/ visionnage avec le réalisateur. Mais si on s'attarde sur cette dernière statistique, ce chiffre laisse surtout penser que près d'un monteur son sur deux ont moins de 3 séances en présence du réalisateur, alors que selon la même étude 80% des réalisateurs considèrent que le son est un véritable enjeu de leur film. On peut noter aussi que 63% des monteurs sons n'ont aucun contact avec la production pendant leur travail. Ces chiffres sont à relativiser tant il est difficile de considérer les différentes expériences de travail sur un film sur un même plan statistique, et l'association en question qui élabore les questions oriente de ce fait l'approche du problème. Mais ces chiffres restent quand

même assez préoccupants concernant la créativité et l'envie de travailler le son des réalisateurs.

Il est également intéressant de constater que l'idée de la présence du chef opérateur du son en salle de montage n'est pas évoquée dans les statistiques. Malgré tout, il semble ressortir sur le sujet un sentiment d'incompréhension de la part des monteurs vis-à-vis de leur travail. Peut-être est-ce parce que l'impact de l'évolution du métier est encore récent ? Les possibilités du montage son sur les autres secteurs que la bande son sont encore méconnus car récents ?

Surtout, l'isolement du monteur son pose un problème de responsabilité vis-à-vis de la cohésion de la bande son. Comme nous dit Arnaud Rolland (monteur son de *"Aline"*, *"Amore mio"* ...) : *"Naturellement, même si on ne me le demande pas, je vais prendre le rôle de superviseur sonore. Parce que c'est moi qui livre la bande son au mix, je livre un travail en place, donc quelque part on peut dire que j'ai supervisé la bande son avec ma part de technique, de créativité et ma subjectivité propre. [...] La multiplication des tâches et la solitude est assez problématique pour superviser sereinement le son, c'est souvent une grosse perte de temps pour un résultat pas toujours audible ! Si le réalisateur avait joué le rôle de superviseur sonore, ce qui fait partie de son métier, il n'y aurait pas ce problème."* En effet, si personne ne s'occupe de la supervision sonore, le monteur son s'en occupe de fait, par l'essence même de son travail et de sa place intermédiaire dans la chaîne de travail du son. Évidemment, lorsque le réalisateur écoute des choix qui ne lui plaisent pas en salle de mix, il ne souhaite pas les garder.

Rémi Adjiman souligne que la liberté du monteur son est limitée par les conventions du cinéma, les genres et la répétition de codes issus de représentations culturelles stéréotypées (Ruth Amosy et Anne Herschberg Pierrot). Ces habitudes facilitent la lecture du spectateur, mais rendent aussi difficile l'émergence de propositions sonores alternatives, comme les oiseaux pour le printemps ou les cigales pour évoquer le sud. Le travail du son reste ainsi fortement codifié, avec des conventions comme le silence dans le film d'horreur ou les drones pour créer du suspense.

Dans cette logique, le son reste étroitement dépendant de l'image. Toutefois, Jean Châteauvert explique¹³ que la séparation historique entre son et image a aussi permis

¹³ ALTMAN, Rick (direction). *Sound Theory. Sound Practice*. New York : Routledge, 1992, 290 p. Jean Châteauvert

l'autonomisation du sonore et la création d'une véritable perspective sonore (distance, volume, réverbération), construite à partir de modèles culturels et de l'expérience du spectateur. Le réalisme sonore repose donc sur des codes hérités autant du théâtre que de la radio ainsi que tous les autres arts qui convoient le son au centre de leur processus de création.

Cette spécialisation du montage son a donc contribué à éloigner la réflexion sonore et visuelle au moment du montage, rendant leur collaboration parfois moins fluide et invitant à repenser les processus de postproduction.

Valérie de Loof décrit cela du point de vue de son expérience : *“Si le montage son s’est séparé du montage image, c’est tout simplement parce que les prestataires ont pris un retard désarmant à l’arrivée du numérique. En montage image et son dans des lieux instincts, les équipes se sont scindées, la collaboration directe et les échanges ont disparu. Ils réapparaissent aujourd’hui.”*

Même si la réalité amène effectivement à une scission, Valérie finit quand même sur un point positif que nous allons essayer de creuser pour la suite : certes, les pratiques ont évolués et les travaux des collaborateurs de l'image et du son se sont petit à petit scindés mais aujourd'hui, la prise de conscience commence à émerger sur ces points de vue, notamment parmi les techniciens, ou les étudiants, qui se rendent compte des problématiques que cela entraîne.

Quelles sont alors les problématiques engendrées par une telle séparation du travail de l'image et du son en salle de montage ? Pour tenter de répondre à cette question nous allons nous pencher d'abord sur la synergie qu'il existe entre image et son lors d'une production audiovisuelle, et allons d'abord questionner d'abord :

Quels sont les interdépendances *image/ son* qui sont créés au moment du montage “image” et quelles sont les clés pour pouvoir essayer de les maîtriser ?

B) Une connivence IMAGE / SON qui s'avère indispensable

“Images et sons sont comme des gens qui font connaissance en route et ne peuvent plus se séparer.”¹⁴

1) Interactions sensorielles

Au cinéma nous avons deux sens qui sont mis à notre disposition, en tant que cinéastes, travailleurs du cinéma, pour véhiculer les choses qui nous touchent : l'ouïe et la vue. Au cinéma on ne fait “que” voir et écouter. Même si certaines nouvelles technologies de 5DX par exemple nous permettent de sentir et de toucher aussi, ces expériences restent encore peu répandues. Aujourd'hui, l'image et le son demeurent donc les principaux moyens d'immersion.

Au niveau sensoriel, on connaît l'influence qu'à l'ajout de son sur la vitesse des plans, en effet Michel Chion nous dis :

“ L'image cinématographique, en tant que phénomène principalement spatial, est perçue de manière globale et quasi instantanée, tandis que le son s'inscrit nécessairement dans une durée. Dès lors, l'ajout d'une bande sonore introduit une temporalité supplémentaire qui restructure la perception du spectateur. Comme le montre Michel Chion, le son exerce une “valeur ajoutée” sur l'image, notamment en influençant directement la perception du temps : il peut densifier, étirer ou accélérer la durée ressentie d'un plan. Ainsi, une même image peut être perçue comme plus longue ou plus brève selon son accompagnement sonore.”¹⁵

Le temps passe plus vite lorsque les images sont sonores, et encore plus si elles sont vraiment bruyantes, et/ou si la dynamique (différence entre les sons faibles et forts) est élevée. Le cerveau sollicite alors plusieurs sens simultanément, et la manière dont il traite ces différentes informations lui donne l'impression que le temps passe plus vite. Lorsque l'on voit des images avec des sons désynchronisés, le temps passe également plus vite car le cerveau doit décrypter ce qu'il voit et ce qu'il entend. Ainsi, c'est avec cette information primordiale sur le ressenti qu'on se rends compte que monter avec ou

¹⁴ Bresson : “Notes sur le cinématographe” (1975)

¹⁵ Chion : “L'audio-vision” (1990)

sans son, altère énormément la durée des plans notamment. Au montage la question du rythme est essentielle et primordiale. Ainsi le travail du son dans cette recherche de rythme et cette construction du récit est également primordial.

*“Chaque outil est un langage que nous utilisons pour parler cinématographiquement, avec des dialectes légèrement différents. Il est intéressant d’explorer ces dialectes car ils peuvent révéler des idées cachées.”*¹⁶

Les metteurs en scène cherchent à utiliser des outils différents pour toucher les spectateurs et les surprendre. Passer par ce qu'appelle Claude Bailblé une “représentation multisensorielle”. Mélanger les sensations que nous font ressentir l'image et le son, comme pourrait l'être le mélange entre le toucher et le goût par exemple lorsqu'on goûte un aliment, pourrait être un moyen de faire passer au spectateur un moment unique, surtout en salle (équipée de système diffusion plus importants à l'image ou au son) :

*“Chaque système sensoriel transforme l'énergie excitatrice (lumineuse, chimique, thermique, motrice, acoustique) en sensation codée par un capteur, en image structurée et organisée. La perception est donc polymodale. Elle assemble les diverses excitations émergentes en une représentation unifiée, multisensorielle. L'insertion de soi dans le monde sensible suppose l'éveil général des perceptions sensori-motrices, et non la réduction aux seules perceptions audiovisuelles, comme au cinéma.(...) Habituellement l'attention visuelle et l'attention auditive fonctionnent en parallèle, de manière coaxiale : le regard et l'écoute s'emparent en même temps de l'objet intrusif. Au cinéma, la mise en scène disjoint souvent le visuel de l'auditif. Le cadrage micro est souvent plus large que le cadrage caméra, par ailleurs occupé à ses différentes prises en compte frontales. Le lieu scénique — en lequel circule et progresse le fil de l'action — est toujours audible, mais l'épicentre scénique n'est pas forcément visible à l'écran ; on le devine dans le regard d'un personnage ; on l'attend dans le plan suivant. Par contre, cet épicentre sonore est presque toujours « in » (c'est-à-dire dans le champ de perception auditif), mais peut-être n'est-il pas disponible visuellement, comme c'est le cas dans l'attention coaxiale. Parfois, « l'épicentre » n'est donné que par l'écran sonore ; dans ce cas, l'image montre un « ailleurs », un « à-côté », un « off » !”*¹⁷

¹⁶ Walter Murch

¹⁷ “Ecouter, Voir” Bailblé (1997)

Dans cet article, Claude Bailblé introduit plusieurs notions essentielles concernant les relations entre l'image et le son. Il explique d'abord que le cerveau accorde naturellement la priorité à la vue sur l'ouïe : on associe ainsi un son à une image, mais rarement l'inverse. Il développe également les concepts de « disjonction visuelle et sonore » et de désynchronisation. Lorsqu'un son et une image ne sont pas synchronisés, le spectateur aura tendance à considérer que l'image ne correspond pas au son, et non l'inverse. Enfin, il évoque les notions de cadre / d'écran sonore, des termes issus du vocabulaire de l'image qui ont été transposés au domaine du son.

Ces interactions entre l'image et le son montrent que l'un ne fonctionne pas sans l'autre, mais surtout que leur combinaison permet de susciter de nouvelles sensations. Une image seule produit un premier ressenti ; un son seul en produit un autre ; mais l'association des deux crée une perception entièrement nouvelle.

Autrement dit : si IMAGE 1 = ressenti 1 et que SON 1 = ressenti 2 ;
IMAGE 1 + SON 1 = ressenti 3 (et pas ressenti 1 + ressenti 2)

La perception née de cette association ne correspond donc pas à une simple addition de l'image et du son. Elle constitue une expérience singulière, impossible à décrire en considérant séparément chacun de ces deux éléments.

Gilles Deleuze confirme : “ *Il n'y a d'autonomie que l'image visuelle, le sonore étant une composante spécifique de l'image visuelle(...). Se pose alors la question d'une hypothèse d'un nouveau point de vue sonore-visuel, le régime de la nouvelle image ; et vous voyez tout de suite l'hypothèse qu'on sera amené à faire : autonomie respective de l'image sonore et de l'image visuelle. Le sonore cesse d'être une composante spécifique de l'image visuelle et devient une image autonome qui entre dans des rapports complexes avec l'image visuelle elle-même autonome.* ”¹⁸

On peut illustrer cette hypothèse de Deleuze avec une scène d'affrontement urbain dans “*West Side Story*” d'Arthur Laurents par exemple :

Si l'on ne garde que l'image de l'affrontement, on perçoit surtout des informations visuelles : qui s'oppose à qui, où se déroule la scène, quels mouvements sont effectués, quelle stratégie semble se dessiner.

¹⁸ “*Sur le cinéma : l'image-pensée*” Deleuze (1985)

Si l'on ne garde que le son, on accède à une autre lecture : la violence des impacts, la respiration accélérée, les pas rapides sur le sol, les signes de tension ou d'hésitation à travers les bruits du corps et de l'environnement.

Mais lorsque l'image et le son sont combinés, la scène prend une toute autre dimension. On ne se contente plus de comprendre ce qui se passe : on le ressent pleinement. Les informations visuelles et sonores se renforcent mutuellement pour produire une expérience immersive, qui dépasse largement la simple addition des deux.

Bailblé continue en évoquant la désynchronisation et l'effet que cela produit : *“De cette disjonction image/son, de cette séparation peu courante dans la perception humaine, surgissent de nouvelles tensions que le cinéaste saura exploiter. Les données auditives isolées — en situation acousmatique — créent un manque-à-voir qui laisse la vue provisoirement inapaisée, insatisfaite. Il n'y a donc pas — scénographiquement parlant — de sons « off » (les vrais sons « off » sont absents ou masqués) mais des images tantôt « in », tantôt « off » encadrant ou non l'épicentre momentané de l'action. L'appellation empirique — in|off — aussi pratique soit-elle pour le monteur devant synchroniser ses sons devant l'image, correspond plus au dispositif de projection audiovisuel qu'à la problématique narrative ou à la dramaturgie.”*¹⁹

Ainsi Bailblé met en lumière que sachant la puissance des possibilités offertes par l'association (ou la dissociation) de l'image et du son. On peut ainsi explorer l'ensemble des phénomènes de désynchronisation, des jeux de correspondances et de décalages entre image et son, ainsi que des sons « off », entre autres. Toutefois, ces aspects ne seront pas détaillés en profondeur dans ce mémoire.

Mais revenons sur cette notion de vitesse et d'influence qu'à le flux, notion introduite par Daniel Deshays : *“ Dans l'énergétique du film, c'est surtout le son qui fait travailler notre sensibilité à la vitesse et au flux.”*²⁰ Ce flux est relié à cette sensation de vitesse que l'on ressent ou pas. C'est pourquoi, en postproduction, on observe souvent de nombreux allers-retours entre le montage image et le montage son. Les monteurs travaillent d'abord les séquences avec le seul son direct, puis, lors du montage son, on cherche à les enrichir en ajoutant différents éléments sonores pour leur donner plus de

¹⁹ “*Ecouter, Voir*” Bailblé (1997)

²⁰ “*Entendre le cinéma*” Deshays (2010)

vie. Cette dimension sonore, parfois renforcée par la musique, peut modifier fortement la perception du rythme et donner l'impression que certaines séquences défilent beaucoup plus rapidement. En conséquence, il devient nécessaire de revenir au montage "image" pour ajuster, prolonger certains plans, et rééquilibrer l'ensemble.

D'où l'intérêt d'intégrer assez tôt des éléments sonores afin de permettre aux réalisateurs d'avoir une perception plus juste de leur matière filmique. Même si ces éléments seront retravaillés par la suite, il est important d'éviter que les séquences apparaissent excessivement silencieuses, sauf bien sûr lorsque cela relève d'un choix intentionnel de mise en scène.

Cette question du rythme et du temps apparaît alors comme fondamentale dans la construction d'un montage. J'aborderai cette notion de temps selon deux perspectives étroitement liées : d'une part le temps en tant que perception sensorielle, rythmique et narrative, et d'autre part le temps lié aux contraintes de production, au temps disponible pour travailler et aux délais de postproduction.

2) La question du temps

Le son se perçoit dans le temps. Contrairement à l'image : on peut regarder une photo pendant quelques secondes seulement et où l'on est maître du temps qu'on y accorde. Pour écouter une bande son, on est dépendant de sa durée. Il faut prendre le temps de l'écouter et de s'y confronter dans la durée. Mais relativement à ça, il nous manque souvent de temps pour faire les choses . Prendre le temps d'écouter c'est percevoir le temps à la même vitesse que la réalité. Lors du travail en post-production, les projections prennent du temps aussi. Par nécessité d'avoir du recul sur son travail, il est également nécessaire pour les monteurs "image" , les réalisateurs, les monteurs son, de prendre du temps, d'essayer , de se tromper, de prendre du temps entre chaque séance afin de pouvoir renouveler sa vision, son écoute du film.

Mais alors comment faire en sorte que le son trouve sa place dans une économie où les temps sont de plus en plus faibles ?

“Les techniciens se retrouvent ainsi sollicités sur de 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 : le facteur temps possède ainsi un grand pouvoir de hiérarchisation des tâches."²¹

Ce rapport de temps au travail est ancré dans une logique perpétuelle rentabilité : nous travaillons dans une industrie qui a une propension à la surcharge et à la densité. Et c'est en introduisant ces notions que j'en profite pour introduire aussi la question du silence . En effet les dynamiques fortes , denses, suggèrent également la notion de niveau très bas et de "quasi silence".

Si Robert Bresson assurait que *"Le cinéma sonore a inventé le silence"*²², cela est bien plus vrai encore aujourd'hui à l'heure du numérique et des normes acoustiques de diffusion dans les salles qu'au début des années 1930. Il est possible aujourd'hui de pouvoir mixer les films avec une grande dynamique (faire entendre des écarts de niveaux considérables entre niveaux très bas et très forts) parce que les silences peuvent s'entendre et ne sont plus masqués par le souffle de l'ancien bruit de fond analogique ainsi que le bruit du projecteur.

Ainsi on obtient aujourd'hui une possibilité de silence qui apaise quant à la surcharge de densité auquel on est entouré. Cette question du silence est centrale dans le processus de création des monteurs son, car c'est précisément une arme essentielle qu'ils ont pour faire ressentir le temps différemment, pour faire ressentir l'image différemment. Un outil qui consiste à enlever. Mais bien souvent , créer un silence ce n'est pas enlever, mais c'est ajuster, laisser de la place dans le récit, à ce silence. Créer du silence c'est monter.

Selim Azzazi (monteur son, *"Le Concert"*, *"Les Chevaliers du ciel"* ...) explique que le silence est souvent annonciateur . *"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"*.²³

²¹ Denizart (2017)

²² *"Notes sur le cinématographe"* Bresson

²³ Documentaire *"Dans la tête d'un monteur son"* (SATIS, 2012)

Ce n'est donc pas le fruit du hasard lorsque le film fait entendre un silence mais bien un choix narratif, tel que pourrait l'être un coup de feu violent ou une musique qui nous tirerait les larmes. Adjiman dans son texte soulève aussi une question intéressante : celle de devoir "justifier" son travail. Effectivement dans une industrie ou la productivité n'est pas négociable, comment justifier le fait de ne mettre aucun son ?

"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".²⁴ Car, selon lui, le fait d'explorer de nombreuses pistes sur une séquence pour aboutir, au final, à un choix de silence ne constitue en aucun cas une absence de travail.

"Je n'ai pas d'avis sur le silence, c'est le récit qui en a un".²⁵

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. "Playtime"²⁶, 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 traîner, 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 traîner 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."

On ressent chez Deshays, une sorte d'exaspération de l'accumulation, de la densité. Dans un contexte où la possibilité de prendre son temps est aujourd'hui considérée comme un luxe quasiment inaccessible²⁷, les monteurs son ont dû apprendre à

²⁴ Loïc Prian (2012)

²⁵ Selim Azzazi (2012)

²⁶ Jacques Tati, 1967

²⁷ Lépine, 2017

hiérarchiser leurs priorités et leurs 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 concevoir) longuement la correspondance d'un son et avec les images d'une séquence spécifique du film. Le monteur son subit une injonction à l'efficacité, qui le force 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 se permettre 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.

Tous ces éléments vont dans le sens d'une approche plus globale en salle de montage.

Effectivement, dans une industrie où tout s'accélère, il devient d'autant plus nécessaire d'anticiper les différentes étapes en amont. Intégrer la réflexion sonore le plus tôt possible permet également d'alléger la pression en fin de montage pour les monteurs son, qui se retrouvent souvent à tout construire à partir de peu d'éléments, faute de temps laissé en amont aux monteurs « image » pour travailler ces aspects.

A quel point les productions sont-elles conscientes des problématiques liées à une scission du travail de l'image et du son en montage ? Vers quelles évolutions tendons nous pour améliorer ces pratiques ?

3) Production et logiques industrielles

Lorsque l'on considère la question des processus de travail, il est nécessaire d'aborder ou du moins d'interroger les questions purement économiques .

Le temps de travail prévu par la production est un critère majeur de l'évolution des métiers et des bonnes conditions de travail. Cependant, il est quasiment impossible de définir un cadre de production type étant donné la particularité et l'identité de chaque film. Cependant des critères liés à la bande son permettent de se repérer et d'évaluer plus précisément le temps de travail en avance.

C'est une autre facette de ces questionnements sur l'évolution de la séparation des métiers. Dans la salle de montage, lieu d'écriture et d'échanges, sont forcément

discutées des choses auxquelles le monteur son n'aura pas accès, qui l'aideraient potentiellement à mieux comprendre les intentions du réalisateur, ses attentes, ses doutes, ses regrets. Si le monteur ne se préoccupe pas du son, des questions sur l'écriture sonore du film peuvent-elles apparaître ? Le cloisonnement des postes montage/montage son, est opéré pour des raisons purement économiques. Des films comme *"Star Wars"* , qui ont poussé des créateurs sonores comme Ben Burtt, ont inventé des matières sonores nouvelles et révolutionnaires ont fait comprendre aux productions que le travail du son sur les films devait se faire par quelqu'un de qualifié et de spécialisé. Mais quels en sont les problèmes ? Le nombre d'intervenants ? Quelles sont les pertes économiques et techniques si il y en a ? Qu'en est t-il de perte de cohérence dans la chaîne de fabrication ?

Ces questionnements entraînent-ils une distanciation avec la production ?

"L'état des lieux de la post-production de 2017" de l'AFSI questionne ces interrogations également, et semble confirmer une certaine distanciation entre producteurs et techniciens : *"Pour autant ce poste qui demande de multiples compétences artistiques, techniques et organisationnelles ne semble que peu reconnu par nos employeurs producteurs avec lesquels nous n'avons aucun contact pendant le montage son pour presque 2/3 des films. Ce dernier chiffre explique peut-être une certaine méconnaissance de notre métier aujourd'hui et donc le manque de reconnaissance dont il pâtit..."*.

Adjiman nous aide à répondre à ces questionnements : *" 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 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). ”²⁸

En effet, *“les temps alloués aux productions ne cessent de se raccourcir et, paradoxalement, leur nombre augmente.”²⁹*

Le livre blanc de l'AFSI³⁰ témoigne d'un réel malaise des professions du son par rapport à cette augmentation de la productivité. Cette idée est partagée par LMA³¹, et l'ADP³² dans leurs professions respectives. La réduction des budgets renvoie directement au temps de travail alloué à chaque tâche. La gestion du temps de travail semble être un aspect primordial dans la compréhension des métiers du son. La contrainte du temps de travail permet également de mieux comprendre pourquoi la communication entre les différents métiers peut être difficile, comme nous l'avons vu précédemment. De plus, dans un contexte de séparation claire des différentes tâches, la réduction du temps de plannings peut créer de l'isolement³³ et rend encore plus compliqué la possibilité d'une collaboration entre les métiers du son. Le temps de travail prévu par la production est un critère majeur de l'évolution des métiers et des bonnes conditions de travail.

Pour continuer avec Adjiman : *“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 unitaire (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. 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*

²⁸ Rémi Adjiman, Jean-Michel Denizart. Au centre du processus de création du monteur son. XXIe Congrès de la SFSIC: Création, créativité et médiations, Juin 2018, Paris, France. <hal-01965294>

²⁹ *La production cinématographique de 2020* , CNC

³⁰ Paru en février 2019

³¹ Les monteurs et monteuses associés

³² Association des directeurs et directrices de production

³³ CF p.12

rarement d'un véritable espace créatif de recherche ou de temps pour aller enregistrer des sons spécifiques pour le film, sauf s'il le prend sur son temps personnel."

Cette partie fait évidemment écho aux questionnements que nous avons précédemment sur le temps et confirme la croissance des productions mais à une difficulté à suivre en post-production pour certaines productions, qui doivent suivre des normes de temps qui n'ont pas de sens dans un processus créatif. Je ressens ça aussi parfois à l'école où pour tous les films, les temps de post-production "image" et "sons" sont identiques pour tous les films de troisième année par exemple. Dans le cadre de l'école c'est principalement dans un souci d'équité mais chaque film nécessite une évaluation des besoins de temps de post-production qui lui sont propres. Définir des normes à l'avance contraint parfois grandement le processus artistique pour des questionnements purement financiers et/ou de méconnaissance du temps de fabrication d'un film.

"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."

Adjiman confirme qu'une moins bonne valorisation des temps de travail des postes créatifs nuit à son expression créative et les monteurs sons pourraient avoir tendance à se "conformer" pour rentrer dans des temps pas adaptés aux réels besoins du film.

Intéressons nous maintenant plus spécifiquement aux monteurs "image". Nous allons analyser la relation qu'ils entretiennent avec le son dans leur travail. Travaillent-ils le son en amont ? Est-ce vraiment un outil qui leur sert ? Narrativement ou esthétiquement ?

C) La relation des monteurs “image” avec le son

1) Monteurs “images” ?

Comme je l’expliquais dans l’introduction, les monteurs n’apprécient généralement pas d’être qualifiés de « monteurs image », puisqu’ils ne travaillent pas uniquement l’image. Cette appellation tend même à renforcer la séparation entre montage “image” et montage son, alors que ce mémoire cherche précisément à penser ces deux pratiques de manière plus globale et complémentaire.

Gwenno Lé Borgne m’a d’ailleurs raconté qu’un monteur lui avait un jour déclaré : “Il n’y a pas de montage son, il n’y a que du montage.” J’apprécie particulièrement cette phrase pour sa simplicité et sa capacité à résumer l’idée que je cherche à défendre tout au long de ce mémoire.

J’aimerais commencer cette partie par souligner la porosité qu’il existe encore aujourd’hui entre les métiers de monteurs “image” et de monteurs son. Une porosité qui est compréhensible de part l’ancienne appartenance du montage son au département montage mais je trouve intéressant que même trente ans plus tard on y trouve encore beaucoup de liens, de passerelles.

A commencer par l’interrogation suivante soulevé à juste titre par Valérie Deloof :

Pourquoi une école comme la Femis forme t-elle des monteurs son dans le département son et non dans le département montage, sachant que le montage son est toujours dans la convention collective, dans la branche montage? Serait-ce des vestiges du fonctionnement d’antan qui dépeint sur les personnalités d’aujourd’hui, ou est-ce que ces deux professions ont-elles finalement beaucoup en commun ?

C’est plutôt sur la seconde hypothèse que nous nous appuierons par la suite : celle selon laquelle le montage son serait davantage une continuité du montage « image » qu’une étape de création distincte. Car les deux professions se retrouvent à beaucoup d’endroits, dans la manière de penser, de construire un récit, une sensibilité etc ... Pauline Gilbert³⁴, trouve que très souvent les monteurs “image” et monteurs sons ont le même langage, ils parlent des mêmes choses et se comprennent très facilement.

³⁴ CF partie I)A)2)

Emmanuelle Jay, monteuse et notamment Co-présidente de l'association Les Monteurs Associés (LMA) en 2016 et 2017, a écrit un livre sur le montage, nommé *“Le montage: Technique et esthétique : fiction, documentaire, série, nouvelles écritures”*. Ouvrage passionnant où elle évoque dans un chapitre (6) les interactions image/ son au moment du montage .

“Dois-je monter l'image avant le son ? Le son avant l'image ? Comment être attentif ou attentive à l'image autant qu'au son ? Parfois le montage cherche à unifier l'image et le son, parfois il cherche à les rendre complémentaires, d'autre fois encore, il travaille à leur résonance(...) Si les monteurs et les monteuses montent à égalité de force le son et l'image, ils ont pour habitude de les penser comme deux entités possiblement séparables. (...) À l'inverse du montage des images qui n'est constitué que de coupes et qui n'utilise que très rarement la superposition, les sons s'entremêlent, se mélangent et se superposent. C'est d'ailleurs pourquoi une timeline de montage comporte rarement plus de trois pistes vidéo quand elle contient plus d'une dizaine de pistes audio...

Il est fréquent de bâtir un récit au son en parallèle des images ou avant de composer l'assemblage des images. Ce n'est qu'ensuite que s'effectue une série d'aller retours entre montage des images et montage du son pour améliorer leur calage et leur dynamique de sens . Nous cherchons alors des points de résonance du récit sonore dans les images, si possible sans devenir trop illustratifs.”³⁵

Cette approche est très révélatrice des multiples interrogations que se posent les monteurs sur le son, notamment avant de monter une séquence. Beaucoup de monteurs privilégient une continuité sonore lors d'une première version de montage d'une séquence . Ils mettent ensuite les images en fonction, mais une première base avec une continuité sonore permet de directement ressentir le rythme et de forger la notion de temps et de flux que l'on évoquait avec Deshays précédemment.

Elle évoque également les nombreux aller-retours “internes” sur le logiciel de montage, entre le travail du son et de l'image. Afin d'alterner entre travail sur le récit, sur la narration mais aussi sur la sensation.

³⁵ *“Le montage: Technique et esthétique : fiction, documentaire, série, nouvelles écritures”* Emmanuelle Jay

On introduit ici une hypothèse volontairement simplifiée, qui prendra sens par la suite : le montage image agirait principalement sur le récit, tandis que le montage son agirait davantage sur les sensations.

Sandy Notarianni m'a interpellé sur un élément qui a une importance capitale, dans la même idée : avec des réalisateurs qui ont énormément de choses à gérer en même temps lors de la création de leurs films, les monteurs ont une responsabilité qui est lourde à gérer également. Que ce soit des questions psychologiques avec les metteurs en scène, des pressions de délais, de construction narrative, des effets spéciaux, de la musique, des gestions de rushs etc Le son pour eux n'est qu'un élément de la masse de choses qu'ils ont à gérer en même temps. Alors que nous, monteurs son, pouvons nous consacrer entièrement à ça. Nous sommes en grande partie préservés de nombreuses pressions liées à la narration et au récit, notamment celles exercées par les producteurs.

Dans *"l'état des lieux de la post-production de 2017"*, les chiffres sur les monteurs décrivent les relations qu'ils ont sur la suite de la post-production. L'entente avec l'équipe de montage son est majoritairement qualifiée de collaborative et/ou cordiale mais l'enquête fait nettement apparaître que le lien s'est distendu, surtout avec les monteurs paroles : il y a des séances de travail en salle entre monteurs et monteurs paroles sur seulement 33 % des fictions ; une discussion générale ou aucune sur 40 % des fictions. La relation est qualifiée d'inexistante sur 22 % d'entre elles.

Concernant le travail avec le chef monteur son, des séances en salle ont lieu sur 41 % des fictions seulement, contre une discussion générale ou aucune sur 25 %. Pour le reste, ce sont des discussions après les projections. On note là aussi une dégradation du suivi et des échanges, peu propice à permettre une réflexion collective (réalisateur, monteur, monteur son) sur les enjeux narratifs de la bande son.

Ce sont des chiffres assez préoccupants qui ne sont pas un bon signe de l'évolution du métier de monteur depuis la spécialisation du montage son. Effectivement, comme nous l'avons vu précédemment, il était autrefois courant pour un monteur d'assurer le suivi de la postproduction. Aujourd'hui, cette pratique devient plus rare, et les chiffres montrent surtout un faible niveau d'échange : sur près d'un film sur quatre, il n'y a aucune discussion entre monteurs "image" et son !

Les Monteurs Associés³⁶ prennent conscience de cette pente qu'ils prennent. C'est un bon début comme on peut le ressentir dans cette article : “ *L'absence, ou du moins la présence intermittente, du chef monteur pendant les étapes d'élaboration de la bande son et le mixage est une question majeure, car on constate par ailleurs que celle des réalisateurs suit la même pente. Il faut définir de nouveaux dispositifs pour organiser cette partie du travail et rétablir un dialogue et une véritable collaboration avec les monteurs paroles, les monteurs son, et les mixeurs. Les réunions de travail et projections sont indispensables pour ne pas aboutir à une bande son dissociée des intentions de départ. En cela, nous avons une responsabilité pédagogique vis à vis des jeunes réalisateurs ; si le chef monteur n'accompagne pas l'élaboration de la bande son, si le travail qui se fait au montage son et au mixage n'inclut pas les cinéastes, ne permet pas recherche et collaboration, mais place les cinéastes devant des résultats à valider (ou pas), cela contribue à dévaloriser l'importance créative des ces étapes.*”

Ils parlent ici de continuité dans le travail, de collaboration, de pédagogie envers les réalisateurs. Quelques sujets que nous avons déjà traité ultérieurement mais qui prennent ici tous leurs sens . Il y a une vraie prise de conscience de la part des monteurs sur cette séparation et sur l'importance créative du travail du son qui se dégrade.

LMA communiquent également sur le travail en documentaire. Les pratiques de post-production se révèlent être assez différentes mais tout aussi intéressantes à analyser. Le travail se fait de manière plus séparée , le montage son commence environ pour la moitié des fictions pendant le montage et pour presque 80 % des documentaires, il commence après . De même pour les suivis de montage son après le montage, il est plus fréquent en fiction qu'en documentaire. Les relations sont qualifiées de plus distantes voire techniques entre monteur son et monteur.

En documentaire, la prise de son est souvent plus rudimentaire, en petite équipe , ainsi les post production du son , que ce soit montage parole ou montage son , sont parfois assez techniques , et essayent de rendre le son plus écoutable. Les budgets sont souvent plus resserrés en documentaire, les temps de post-production sont souvent plus minces. Certains documentaires se détachent avec un travail approfondi en mise en scène sonore comme “*Le Chant des forêt*”³⁷ où la prise de son et surtout le travail du son en

³⁶ LMA

³⁷ Vincent Munier, 2025

post-production est particulièrement abouti. On y entend des constructions d'ambiance de nature très immersives, des sons d'oiseaux très travaillés et instaurant un rythme qui paraît naturel et qui transporte vraiment dans ces forêts. Le film se repose sur cette immersion sonore.

On a vu que les monteurs « image » sont ainsi de véritables acteurs de la chaîne sonore et que certains se rendent compte des déséquilibres qu'il existe entre travail du son et de l'image en salle de montage. Mais d'où vient alors ce désintérêt fréquent ou ce refus du travail du son en salle de montage ? Est-ce une question de temps, de priorités ? Ces éléments varient bien sûr selon chaque monteur et chaque manière de travailler. Néanmoins, une tendance qui ressort de mes différents échanges concerne la question de la technique et des équipements sonores en salle de montage « image ».

2) La question de la technique et des équipements en salle de montage

Nous allons donc nous pencher sur l'hypothèse selon laquelle l'une des raisons du faible recours au travail du son en salle de montage serait une forme d'appréhension ou de méconnaissance des techniques sonores, ainsi que des conditions matérielles parfois inadéquates, liées à des salles mal équipées ou à des logiciels peu adaptés.

Cette idée est développée dans un document sorti par la CST³⁸ : *“Son en salle de montage”*. Il résume les préconisations qui visent à l'amélioration des conditions d'écoute en salle de montage “image”. Souvent les salles de montage sont très mal équipées pour le son, quand bien même elles disposent de postes de travail puissants et d'écrans de très bonne qualité. Pourquoi les monteurs ne travaillent-ils pas dans des salles insonorisées, traitées acoustiquement, avec une écoute 5.1 ? Certes cela coûte cher, mais le fait aussi qu'ils travaillent avec des enceintes souvent mal calibrées les freine dans leur envie de travailler la matière sonore, et amplifient leur envie de “remettre à plus tard” le travail du son.

³⁸ Commission Supérieure Technique de l'image et du son

Sandy Notarianni renforce cette hypothèse à travers une anecdote qu'il a vécue avec une monteuse sur un film dont il faisait le montage son. Lors d'une projection en salle de montage son, elle s'est rendu compte qu'elle avait complètement perdu les sensations qu'elle avait en salle de montage "image". Ils ont compris qu'elle avait passé tout son montage "image" dans une salle très réverbérée, avec une acoustique très présente.

Sans s'en rendre compte, cet environnement avait influencé sa manière de monter, ses coupes, son rythme. Cette anecdote montre à quel point la salle elle-même joue un rôle dans le travail. L'acoustique, le placement des enceintes, tout ça agit sur la perception, même pour des gens qui ne sont pas forcément attentifs au son, de manière inconsciente.

Pour retrouver des sensations proches de celles du montage, ils ont dû réadapter l'écoute, notamment en recréant un peu de réverbération, le temps de se réhabituer.

Pour un monteur son, la projection de fin de montage "image" est très importante, car elle lui permet de comprendre et d'essayer de ressentir les sensations qu'ils ont eu pendant le montage. Pour essayer ensuite de les amplifier, continuer à les faire exister mais d'une autre manière. Travailler vraiment dans la continuité. Souvent, les monteurs son essaient de se souvenir des sensations ressenties pendant cette projection.

Sandy Notarianni continue en me rassurant sur le fait que les monteurs, lors des projections de montage son sont souvent assez contents du travail réalisé. Ils ont l'impression que les voix sont plus belles, que tout s'est embellie, c'est assez rare que les monteurs aient des avis vraiment négatifs sur le travail de montage son. A part quand vraiment il y a des malentendus ou des vrais problèmes de collaborations avec des monteurs.

Pour revenir à la question de l'écoute des monteurs. Ils écoutent donc très souvent en stéréo, avec des enceintes très éloignées les unes des autres. Et avec donc aucun centre³⁹. Le centre étant très important en montage son, c'est là qu'on met les voix. Les salles de montage "image" possèdent donc un centre que l'on appelle "fantôme" c'est à dire un faux centre qui se situe au milieu entre les deux enceintes droites gauche. Mais

³⁹ Par centre, on désigne ici, le centre des trois canaux principaux utilisés en post-production : LCR (Gauche, Centre, Droite)

cela fonctionne si les enceintes sont légèrement inclinées vers l'auditeur et pas trop écartées l'une de l'autre. Ce qui est rarement respecté et pris en compte dans les salles de montage "image" ou aucune norme d'écoute n'existe vraiment, les enceintes n'étant souvent même pas calibrées.⁴⁰

Gwennolé Le Borgne, ajoute, de manière très juste que les monteurs restent en stéréo, mais ce n'est pas pas que lié à leur logiciel AVID Media Composer (mais en partie quand même car c'est un logiciel où il est assez compliqué de travailler en LCR, avec un centre donc). Le problème est plutôt de placer une enceinte centrale en salle de montage ; souvent les écrans le masque et au-dessus de la télé. C'est complexe à installer, ce qui ne les encourage pas à s'y investir.

Pour des raisons également acoustiques, ajouter davantage d'enceintes implique aussi davantage de contraintes : dans des salles non traitées, sans panneaux acoustiques ni absorption adaptée, cela peut rapidement générer des problèmes de masque et de lisibilité du son. Tant que l'écoute en salle de montage ne sera pas réellement fiable (avec un système LCR et un traitement acoustique correct) il existera une limite évidente à l'intégration du son et, plus largement, à la culture sonore en montage.

Il y a aussi la question des logiciels, effectivement les logiciels de montage comme Avid Media Composer ou Premiere Pro, ne sont pas conçus pour travailler le son en profondeur. Et rajoutant que Pro Tools est un logiciel qui peut faire peur de l'extérieur, avec des notions de plugins, d'acoustique, de traitement de voix etc ... Sans parler des conformations à faire pour passer d'un logiciel à l'autre. Cependant, il existe depuis 2024, une nouvelle version de AVID, qui permettrait d'exporter une session Pro Tools depuis AVID. Une nouvelle possibilité que nous allons creuser ultérieurement⁴¹.

Même si des solutions commencent à être envisagées, c'est vraiment le système de travail dans son entièreté qui est symptomatique également de la séparation du travail de l'image et du son en post-production. Il y a ici un questionnement qui se pose c'est la question de la technique par rapport à l'artistique. Quelle place a la technique dans la création dans la chaîne du son par rapport à l'artistique ?

⁴⁰ CST

⁴¹ CF II)A)3)

Le monteur son se place précisément au point de recouvrement entre le champ de la technique et celui de l'artistique⁴². Intuitivement, nous pourrions penser que le travail créatif du monteur son renvoie à la possibilité d'une totale liberté vis-à-vis du système technique. Nous estimons cependant qu'il se place plutôt dans le cas où il doit faire face à des contraintes multiples tout en ayant la possibilité de manifester son élan et son ambition.

Des questions se posent alors : est ce que les monteurs devraient être davantage formés au son ? Est ce que les monteurs son devraient être formés au montage ? Ne faudrait-il pas revenir à un poste unique de monteur (image et son) ?

Nous allons maintenant nous pencher sur deux exemples de monteurs particulièrement sensibles au son, qui l'intègrent de manière active dans leur travail. Nous verrons en quoi cette attention au son est importante, et ce qu'elle leur apporte concrètement au montage « image ».

3) Maxime Mathis et Géraldine Mangenot, deux portraits de monteurs

J'avais envie d'échanger avec des monteurs sur ces questions, pour qu'ils puissent me raconter concrètement leur réalité de terrain. On peut facilement formuler des hypothèses parfois un peu théoriques sur le travail des autres, mais la manière la plus juste reste encore de leur poser directement la question. J'ai interrogé Maxime Mathis, monteur depuis 2010, qui a travaillé notamment sur "*Capharnaüm*" (2018), "*Masaan*" (2015) et "*La Voix de Hind Rajab*" (2025) ; ainsi que Géraldine Mangenot monteuse depuis 2011 et connue pour "*L'Amant de lady Chatterley*" (2022), "*Les enfants des autres*" (2022) et "*De rouille et d'os*" (2012). . Je les ai tous les deux interrogés sur leurs manières de travailler . Utilisent-ils le son dans leur travail ? Si oui à quelle fin ? Quelles évolutions ont-ils remarquées dans leur métier ces dernières années concernant ces interrogations ? Et enfin, je leur ai demandé de me donner un exemple précis de film sur lequel le travail du son en amont leur a été bénéfique.

⁴² Le Guern, 2004

Maxime Mathis, m'a tout de suite dit qu'il est un monteur qui travaille énormément avec le son.

La première chose qu'il m'a dite c'est qu'il trouvait qu'effectivement, les workflows⁴³ de travail sont très figés⁴⁴, en tout cas sur les films sur lesquels il a travaillé. Dès qu'il s'agit de faire des demandes spécifiques liées au son (demander des éléments en amont, des maquettes, etc...) les choses se compliquent rapidement, surtout lorsqu'on n'est pas forcément décisionnaire, comme c'est souvent le cas pour les assistants.

Une des choses qu'il m'a dites et qui a pris beaucoup de sens pour moi, c'est que même lorsque les monteurs souhaitent vraiment travailler le son assez tôt, cela reste difficile à mettre en œuvre à cause du temps. En réalité, le montage évolue en permanence : une séquence peut être profondément modifiée, voire supprimée du jour au lendemain. Dans ce contexte, prendre le temps de travailler le son trop en amont peut vite devenir une perte de temps. Travailler le son synchrone a ses limites. Mais ce qui peut se faire, en revanche, c'est qu'avant que l'image ne soit totalement figée, le monteur son puisse travailler en amont et constituer des banques de sons à destination du monteur image, en fonction de demandes spécifiques.

Maxime Mathis m'a donné l'exemple de son travail avec Elias Boughedir et Gwénolé Le Borgne, les monteurs son sur *"La voix de Hind Rajab"*. C'est un film basé sur l'histoire vraie d'une conversation entre une association d'aide au victime et une petite fille prise au piège en pleine guerre à Gaza. Toute l'action se déroule au téléphone, on ne voit jamais parler la petite fille, on l'entend uniquement. L'enjeu au montage était énorme : faire ressentir ce qui se passait de l'autre côté (la petite fille piégée dans cette affrontement), sans qu'on en sache trop non plus. Les monteurs son sont intervenus assez tôt dans le processus de travail. Ils ont travaillé pendant un certain temps pour lui envoyer des banques de sons dont il avait besoin. Il lui fallait notamment beaucoup de sons de guerre : fusillades, tanks, chars, véhicules blindés, etc. Ces éléments ont ensuite été intégrés sur Avid afin qu'il réalise des maquettes.

Il ne voulait rien de synchro de la part des monteurs sons car, encore en phase de recherches, ils avaient besoin d'expérimenter avec Kaouther Ben Hania, la réalisatrice. C'est vraiment en essayant des sons, du hors champs, de l'espace fictionnel de la petite

⁴³ Le workflow de post-production est l'architecture de travail regroupant l'organisation toutes les étapes de travail

⁴⁴ CF partie II)A)2)

filles qu'ils ont réussi à rentrer en connexion et en empathie avec le personnage. Ce qui est intéressant c'est que Maxime m'a dit qu'au final ils ont enlevé beaucoup de choses, ne gardant parfois, que des accidents sonores, mais qu'ils ont beaucoup joué avec les silences, et c'est ça qui marchait le mieux. On peut se rendre dans cet exemple de l'importance capitale du son dans la construction du film en montage. Grâce à ces expérimentations, ils ont pu trouver ensemble le rythme du film, et les sensations qu'il procure sont très fortes et très touchantes.

Il m'a fait part aussi de son inquiétude quant à la disparition des postes d'assistant monteur, qui même encore maintenant, sont chargés en montage de superviser le son parfois. C'est donc plus compliqué pour les monteurs d'être "sensibilisés au son".

Je lui ai posé la question de savoir s'il pensait que les monteurs étaient suffisamment formés au son. Il m'a répondu clairement que non. Le concernant, il demande systématiquement une semaine entre le montage son et le mix afin de pouvoir faire des ajustements : ajout de sons, réajustement de timings, etc. Mais ces modifications restent souvent minimales, car les copies de travail qu'il rend sont déjà très travaillées sur le plan sonore, ce qui lui donne une idée assez fidèle du rendu final après le montage son.

Enfin, je lui ai demandé ce qu'il pensait de la scission actuelle entre montage image et montage son. Il m'a dit que, selon lui, les réalisateurs ont tendance aujourd'hui à moins s'occuper du son. Il trouve ça dommage, mais il pense surtout que cette séparation vient du fait que le son reste encore assez méconnu pour beaucoup de metteurs en scène. Il y a un manque de connaissances des outils et des enjeux sonores. Pour lui, il faudrait clairement plus de cours de son dans les écoles de cinéma, aussi bien pour les réalisateurs que pour les monteurs et plus largement les gens de l'image. Il y a alors tout un travail qui est nécessaire d'éducation et d'apprentissage de notre part, technicien envers les metteurs en scène, sur les apports et utilités de nos métiers.

J'ai ensuite eu l'opportunité de m'entretenir avec Géraldine Mangenot. Elle a la particularité d'avoir découvert le montage avec le montage son. Elle a commencé en tant qu'assistante monteuse son sur un film avec Gwennolé Le Borgne. Elle a ensuite découvert le montage "image" et depuis elle ne l'a plus quitté. Elle adore son métier. Elle a une vision très précise des choses. Pour elle, le son c'était ce qui permet de ressentir. Beaucoup de choses passent par la voix : ressentir de la peur, de la joie, une

excitation, une tension etc ... Mais aussi par le travail des ambiances notamment qui nous immergent dans un lieu et nous font ressentir parfois l'émotion subjective du personnage. Pour elle, sans le son, on ne dépasse pas le seuil du récit et de la narration. On ne franchit pas le cap des frissons que l'on ressent lorsqu'on entend une respiration qui s'accélère ou un sanglot qui s'échappe.

Lorsque je lui ai demandé de me raconter un exemple de film sur lequel elle a du utiliser le son comme appui narratif elle m'a parlé de son travail sur "*La petite dernière*"⁴⁵. Notamment lors d'une séquence dans une voiture, où le personnage principal vit son premier rendez-vous amoureux avec une femme ainsi que sa première expérience sexuelle. Dans les premières versions de travail, aucune véritable tension ne se dégageait de la scène. C'est vraiment lorsqu'elle est allée chercher plus précisément certains éléments sonores (les bruits de vêtements, les respirations fortes et hésitantes, les petits mouvements) que le spectateur a commencé à pouvoir se mettre à la place du personnage principal et ressentir la scène avec elle.

Le son est très relié à la mémoire aussi, beaucoup de sons que nous entendons font échos à des souvenirs passés, ce qui est un outil puissant en termes de sensation également mais qui est propre à l'expérience de chacun.

Elle a une relation particulière au son. Elle voit ça comme quelque chose qui ne doit pas être technique, car ça pourrait freiner les élans de créativité. Elle fait bosser à ses assistants, le son sur ses films. Sur son propre logiciel, Avid Media Composer.

Parfois elle propose des choses fortes au son :

Lors du montage d'"*Un bon petit soldat*"⁴⁶, : elle a cherché à ne faire que des "mauvaises coupes", des coupes pas instinctives, ni traditionnelles. D'après elle, c'était exactement ce dont le film avait besoin. Au son, l'idée n'était donc pas de lisser les raccords, mais au contraire de les assumer, voire de les accentuer. Elle a par exemple choisi de créer des changements de fonds d'air très marqués d'un plan à l'autre au sein d'une même séquence, afin que l'on sente aussi l'artifice de la post-production. C'est un geste assez fort, presque brutal parfois, mais pensé dès le montage et assumé jusqu'à la fin du mixage.

⁴⁵ Hafsia Herzi, 2025

⁴⁶ Stéphane Brizé, 2026

Elle ne revient quasiment jamais sur son montage pendant le montage son. Comme ses copies de travail sont déjà très construites sur le plan sonore, elle accepte que le travail continue ensuite entre les mains du monteur son. Je trouve cette manière de faire intéressante et cohérente avec l'idée que le montage son serait davantage une continuité du montage qu'une étape totalement séparée. Cela suppose aussi une vraie relation de confiance entre monteurs et monteurs son.

Maxime et Géraldine donnent ainsi des exemples assez encourageants d'une collaboration possible et saine entre montage « image » et travail du son.

Après ce tour d'horizon des évolutions des métiers de la postproduction ces trente dernières années, plusieurs constats apparaissent. La séparation progressive entre les métiers de l'image et du son en salle de montage a créé certaines incompréhensions et parfois une perte de dialogue. Pourtant, l'apparition du montage son comme spécialisation s'est rapidement imposée comme indispensable, autant pour des raisons techniques qu'organisationnelles. Les bandes sons étant devenues de plus en plus complexes, le nombre de collaborateurs a logiquement augmenté.

Nous avons aussi vu à quel point l'image et le son restent profondément liés, et combien leur travail conjoint permet de construire une mise en scène plus riche et plus sensorielle. Malgré des contraintes de temps, de budget ou de production qui limitent parfois ces ambitions, beaucoup de monteurs restent conscients de l'importance du son dans leur travail. Certains développent même une véritable écriture sonore dès le montage.

Nous allons maintenant nous intéresser aux différentes manières de renforcer les échanges entre image et son tout au long de la postproduction.

II.Favoriser la circulation entre image et son pour construire le rythme du film

A) Les outils pour améliorer la transversalité du travail

1) Le rythme, l'élément central

Avant de commencer à analyser les différentes possibilités qu'il existe pour favoriser cette circulation plus fusionnelle entre son et image il est important de faire un petit point sur la question du rythme.

En quoi le rythme est-il si important ? Comment le maîtriser ?

Emmanuelle Jay se questionne elle aussi en montant ses films, afin de chercher les outils pour optimiser l'expérience cinématographique des spectateurs : *“Comment révéler au mieux les émotions ? Comment les faire naître ? Qu'est-ce que le rythme ? Est-il différent du tempo ? Contrairement à la peinture qui investit le champ de la représentation par les couleurs, à la musique qui reste l'art de s'exprimer par les sons, un film c'est autant de questions esthétiques visuelles que sonores. C'est aussi l'art du collage et de la juxtaposition de puissants outils de création. Nous allons nous intéresser dans ce chapitre à la question du rythme. Qu'il batte dans le temps du film, dans la rythmique des plans ou dans la respiration dirigée des interprètes, le rythme est partout.”*⁴⁷

Le parallèle avec les autres arts est intéressant. Effectivement chaque domaine artistique à sa manière de toucher les gens qui en jouissent. Pour le cinéaste, le rythme semble être alors un outil pour guider un récit, au tempo auquel il souhaite que l'on vibre.

Emmanuelle Jay enchaîne : *Glauber Rocha nous dit : « La caméra se doit d'être travaillée comme un instrument de musique, le montage, comme la batterie. » Et si le cinéma c'était de la musique pour les yeux ? Sculpter le temps en montage est au cœur du travail. Les choix qu'effectuent quotidiennement les monteurs et les monteuses sur la*

⁴⁷ “Le montage *Technique et esthétique : fiction, documentaire, série, nouvelles écritures*” Jay, 2020

durée des plans ont un impact direct sur la perception du public. Le montage impose le rythme pour donner un sens à la lecture de la séquence.

Faut-il d'abord travailler la narration, poser la structure du film, puis affiner les durées et travailler le rythme ? Ou alors, faut-il, en s'appuyant sur le rythme interne de chaque plan, de chaque phrase, de chaque séquence, trouver la structure et affiner l'histoire ? Certainement un peu les deux : le montage est un mouvement continu de va-et-vient entre le rythme et le sens."

Le rythme et le sens semblent donc relever de deux approches différentes du montage. Contrairement au sens, le rythme ne peut pas vraiment s'écrire à l'avance ni se prévoir au scénario. On peut en pressentir une intention à travers les dialogues ou la manière dont les scènes sont décrites, mais il reste impossible de savoir précisément quel rythme conviendra au film avant d'en avoir fait l'expérience au montage. Le rythme se découvre en essayant, en déplaçant, en coupant, en ressentant les effets produits. C'est un travail profondément lié à la sensation, à l'expérimentation, et qui se réinvente à chaque film.

C'est l'élément central qui guide le travail du monteur. Le lien avec le temps et le flux⁴⁸ est viscéral. En montant du son sur les images on se rend compte alors des changements de rythme que celui-ci procure. Dans *"Alien le huitième passager"*, de Ridley Scott. La séquence où l'on voit l'alien pour la première fois, est rythmée par le bruit des chaînes qui résonnent dans le hangar et qui nous transmet inconsciemment la présence de l'alien. Sans son, la séquence perd tout son intérêt narrativement et rythmiquement.

Mais alors comment s'aider du son pour rythmer une séquence ?

Les différents éléments de la bande son rythment chacun l'image à leur manière. Nous allons en analyser trois qui sont les plus remarquables et utiles afin de rythmer un montage au son : la voix off, la musique et les dialogues. Certes, d'autres éléments sonores d'une bande son tels que les ambiances, les effets, les bruitages, confèrent aussi un réel rythme à l'image et dans le récit, mais par soucis de synthèse, nous allons nous concentrer uniquement sur les trois composants cités précédemment.

⁴⁸ CF I)B)1)

- La voix off

*“Le rapport musique/son/voix off y est aussi important que le montage des plans. Ces éléments agissent, eux aussi, comme des plans - il y a donc un dialectique qui se crée et qui fonctionne à plein. Par ailleurs, l'acte de dévoilage du grand appareillage du cinéma crée une expérience, finalement, assez proche de l'intime.”*⁴⁹

L'article souligne quelque chose de fondamental : la voix off crée son propre rythme, différent de celui de l'image. Elle impose une temporalité sonore qui peut parfois entrer en tension avec le rythme visuel déjà en place. Il faut donc l'utiliser avec précaution, pour éviter de casser une dynamique qui fonctionne déjà ou de venir redire des choses que l'image exprime déjà par elle-même.

D'après l'article *“Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains”*⁵⁰, si la voix off raconte ce que l'image montre déjà, ça peut entraîner un ralentissement du ressenti du rythme et une lourdeur. Si elle renforce le propos et s'harmonise avec, il crée un “enrichissement rythmique”.

Pour mon travail de fin d'études⁵¹, nous avons, pour des raisons de compréhension, décidé d'ajouter une voix off la deuxième semaine du montage. Nous nous sommes vite rendus compte du rythme propre qu'elle entraîne. Il a été nécessaire de changer énormément les durées de séquences dont nous étions satisfait avant.

- La musique

De la même manière que la voix off, la musique fait ressentir un nouveau rythme quant aux images. Michel Chion dans *“L'audio vision”* explique que la musique peut accélérer la perception des coupes ou à l'inverse les rendre complètement invisibles. Le rythme interne de la musique peut nous désynchroniser du rythme des plans : la musique reprogramme la perception du montage. Il introduit aussi un terme intéressant en lien avec la perception image/son, celui des phénomènes de synchrèse : *“soudures irrésistibles et spontanées qui se produisent entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela*

⁴⁹ “Du simple commentaire au journal intime : pourquoi la voix off ?” Radio France, 2020

⁵⁰ Anthony Fiant, 2011

⁵¹ CF partie II)B)2)

indépendamment de toute logique rationnelle (...) ; L'illusion d'une synchrèse s'efface devant un effet de syncope où image et son ne se soudent plus l'un à l'autre mais se nouent dans un entretien réciproque.” . La musique ferait alors écho avec l'image “*indépendamment de toute logique rationnelle*” . En lien avec le multisensorielle (vu partie I)), la musique associée à l'image nous fait ressentir des émotions de manière décuplée.

Antoine Gaudin⁵², nous narre :

“Cette approche temporelle-musicale du rythme en tant qu'opération de montage n'est pas la seule qui circule alors. Mais, pour le cinéma, elle va plus loin en termes d'implications ontologiques que les analogies avec les « rythmes-proportions » inspirées par les arts visuels institués (peinture et architecture), ou que les représentations des mouvements de la danse (en tant que rythmes internes au plan cinématographique).”

La question de flux, d'énergie cinétique, de mouvements ferait ainsi le lien entre ces différentes pratiques artistiques que sont le cinéma , la musique , la peinture et tant d'autres encore ...

*“Tous les aspects de l'art ont une essence et il faut chercher cette essence dans le rythme. Mais le rythme en art s'exprime et s'obtient par différents moyens. Au théâtre par le geste et la voix de l'acteur; au cinéma par le montage. Par conséquent, les arts se différencient les uns des autres par leurs méthodes spécifiques de victoire sur la matière, par leurs moyens propres d'obtention du rythme”*⁵³

Le rythme se révèle être un point central de ces pratiques, et un idéal sensoriel recherché par les artistes.

- Les dialogues

La dernière composante de la bande son, comme outil de rythme au montage que nous allons analyser sont les dialogues. La ou la musique, ou la voix off instaure un rythme parfois “autonome” par rapport à l'image , les dialogues imposent un rythme organique (respiration, jeu d'acteur, respiration. Les dialogues “imposent” leur rythme aux images qui en sont très dépendantes.

⁵² Dans son article “Du rythme visuel au « rythme spatial du visible » : pour une musicalité spécifique au cinéma” 2024

⁵³ Koulechov cité par Guido , 2007

Michel Chion renforce cette idée en expliquant même que le dialogue structure le montage et joue comme un “aimant perceptif” : il capte l’attention du spectateur. Le spectateur écoute avant de voir. Il précise également que codifiées ces coupes doivent respecter quelques normes : que sont la compréhension, l’intention, la continuité sonore etc ... Se posent alors des questions classiques que connaissent chaque monteur sur tous les films à minima dialogués qu’il montent : faut-il privilégier celui qui parle ? Celui qui écoute ? Qui mettre hors champs et quand ? Afin de garder l’énergie, le mouvement dont nous parlions avant et pour ne pas perdre l’attention du spectateur.

On peut observer ces différences de rythme de dialogues dans plusieurs films. Dans “*Inglourious Basterds*”⁵⁴, les dialogues prennent leur temps : silences, regards et longues pauses installent une tension proche du rythme de la vie réelle. Le montage, avec très peu de jump cuts, laisse au spectateur le temps de ressentir chaque échange.

À l’inverse, un film comme “*The Social Network*”⁵⁵ adopte un rythme extrêmement rapide. Les dialogues s’enchaînent, le montage multiplie les jump cuts et les micro-coupes pour créer une sensation d’urgence permanente. Ce rythme presque musical plonge le spectateur dans la vitesse et la pression qui traversent le personnage de Mark Zuckerberg.

Les dialogues sont donc comme le sont la musique, la voix off mais aussi pleins d’autres détails de la bande son, des éléments extrêmement utiles et indispensables pour le monteur “image” afin de rythmer et monter son film comme il l’entend.

Pour finir sur cette question du rythme, il est important d’évoquer les maquettes sonores utilisées par les monteurs en salle de montage. Lorsqu’un élément sonore manque à une séquence, ils utilisent souvent des sons temporaires pour ressentir le rythme : musiques provisoires, voix enregistrées rapidement, ambiances trouvées en sonothèque, etc. Ces maquettes sont ensuite retravaillées en montage son, mais elles permettent déjà de construire une sensation et une dynamique dès le montage.

L’utilisation fréquente de ces maquettes est, une fois de plus, une raison qui prouve que les monteurs ne peuvent se passer du son, un outil indispensable qu’ils ont pour monter leurs films.

⁵⁴ Quentin Tarantino, 2009

⁵⁵ David Fincher, 2010

2) Le workflow

Le terme workflow, que j'ai évoqué plusieurs fois dans les parties précédentes, est un point lui aussi central que nous allons analyser pour mieux comprendre ces questions de transversalités.

Le trajet du traitement de la bande son en post-production, fixe différentes nécessités à chaque étape. Le « workflow » résume bien ce constat. Il renvoie à l'idée de flux ou de courant, et aux différentes étapes de travail qui s'inscrivent dans ce mouvement. Aujourd'hui, comme le numérique n'impose plus une continuité physique du signal, on peut se demander si on pourrait imaginer des façons de travailler plus souples, adaptées à chaque projet.

On part du postulat d'analyse que l'on peut différencier plusieurs types de workflow:

- Workflows linéaire

Un workflow linéaire signifie que les étapes de travail se suivent de manière très définie : chacune commence seulement lorsque la précédente est terminée. Cette logique vient en partie des anciennes méthodes de travail sur bande magnétique, un support analogique dit « linéaire », où certaines opérations étaient irréversibles et où revenir en arrière détériorait le signal. Il fallait donc travailler de manière chronologique et très organisée. Ce fonctionnement apportait une vraie structure au travail, mais aussi une certaine rigidité dans la communication entre les métiers, chacun récupérant un travail déjà « figé ».

- Workflows non-linéaire

Un workflow non linéaire se caractérise par le fait que les étapes de travail peuvent avancer en parallèle, sans ordre strict. On peut revenir en arrière, ajuster des choix à tout moment, et circuler librement entre les différentes phases. Contrairement au workflow linéaire, il ne suit donc pas une logique de continuité.

Cette organisation est rendue possible par les supports numériques, comme le disque dur, qui ne reposent pas sur une continuité du signal et permettent une approche dite « non linéaire ». Les actions ne sont pas destructives : par exemple, une automatisation de volume peut être modifiée à volonté sans altérer le fichier source.

Ce fonctionnement ouvre de nouvelles formes de collaboration et de création, en changeant surtout la manière d'organiser le travail. Il peut toutefois entraîner une forme de dispersion des rôles et une hyper-spécialisation des tâches, ce qui peut fragiliser la cohésion entre les différents acteurs. À l'inverse, il offre une grande flexibilité, permettant d'adapter le processus aux spécificités de chaque projet.⁵⁶

- Workflow dans les méthodes actuelles

“Bien que les technologies utilisées pour réaliser des films aient complètement changé au cours des 90 années d’existence du cinéma sonore, les méthodes de travail de la fabrication des films sont restées étonnamment inchangées. Nous continuons à faire des films comme s’ils étaient tournés sur pellicule devant être développée et tirée en laboratoire, puis coupée et assemblée mécaniquement par un monteur, et enfin montée au son sur bande magnétique. La transition vers les caméras et enregistreurs sonores numériques, ainsi que vers les systèmes de montage non linéaire et les stations de travail audio, a eu très peu d’impact sur les pratiques professionnelles de l’industrie cinématographique. (...) Le passage à un flux de travail non linéaire permettrait à tous les intervenants de la post-production de collaborer de manière plus dynamique et créative. En laissant davantage de temps au monteur image et au monteur son pour expérimenter avec le son au cours du montage, il devient possible de faire des choix plus éclairés à cette étape cruciale. Cela permettrait également aux monteurs son de développer des collaborations créatives non seulement avec le monteur image et le réalisateur, mais aussi avec le compositeur de musique.”⁵⁷

Klas Dykhoff accentue les incohérences qu’il peut subsister depuis les évolutions des métiers vers le numérique mais quelques pratiques de travail et de workflow encore trop adaptées aux anciennes méthodes mais plus aux actuelles. La méthode de travail basée sur le trajet de la bande magnétique est toujours une structure d’organisation globale : on enregistre le son à la source sur le plateau, le monteur “image” reçoit les rushes et les monte, passe le film monté au monteur son, puis le mixeur fixe la bande son finale.

⁵⁶ Patel, Toulson, Azuaje, 2019

⁵⁷ “Why use linear workflows with non linear tools ?” Klas Dykhoff, (monteur son) ; traduit de l’anglais

La confo⁵⁸ : un exemple d'un reste de workflow linéaire :

Pour reprendre les termes utilisés précédemment : la confo est un outil de workflow non linéaire qui est utilisé dans un esprit de workflow linéaire. Ce qu'on appelle confo, désigne le fait de faire suivre des éléments satellites par rapport à un élément repère. Cela peut désigner plusieurs étapes, mais ici nous nous intéressons à la confo du monteur son, qui consiste à replacer le montage son en fonction des changements de la bande image. La confo est une opération non destructive, car elle permet de faire des allers retours entre le montage "image" et montage son et de revenir sur des opérations sans détériorer les fichiers sources. Mais elles sont utilisées dans un contexte de workflow linéaire : le dialogue est à sens unique, le montage son se construit sur un film monté, et une image qu'on appelle "lock" (verrouillée en français), dont les cuts sont définitifs dans la théorie.

La confo représente pourtant une phase lourde, uniquement technique et très peu appréciée des monteurs son surtout quand elle apparaît régulièrement lors d'un montage son, lorsque le monteur "image" revient beaucoup sur le montage qu'il a effectué.

*"Vous modifiez le dialogue depuis quatre semaines et avez effectué des milliers de retouches détaillées, interconnectées, ainsi que d'innombrables ajustements délicats. Sachant que le montage du film a été verrouillé il y a cinq semaines, vous avez construit en toute confiance votre château de cartes éditorial. Et voilà que vous apprenez que le réalisateur et le monteur image ont apporté des centaines de "petites modifications". "Ne vous inquiétez pas", vous disent-ils, "la plupart des changements ne concernent que quelques images chacune"."*⁵⁹

Cette citation résume bien le problème d'alourdissement du processus et de charge de travail que représente la confo dans ces conditions. Le montage "image" peut se "permettre" d'évoluer jusqu'à la fin sans se soucier des répercussions sur la quantité de travail que cela représente pour les monteurs sons ou les mixeurs. C'est révélateur des questions de problèmes de collaborations que nous évoquions précédemment.

Actuellement, la confo n'établit pas de dialogue constructif mais représente toujours un rapport de force de l'image sur le son. Les outils non destructifs existent, il faut trouver

⁵⁸ Diminutif de conformation (largement utilisé)

⁵⁹ Traduit de l'anglais ; Purcell, 2007

des solutions pour éviter que les différents collaborateurs de la bande son ne deviennent hyper spécialisés, sectorisés et ainsi séparés les uns des autres du processus narratif. Dès lors que nous nous rendons compte de ces problématiques, la solution la plus évidente devient celle de l'adaptabilité et de l'écoute, la collaboration et la compréhension de l'autre. Comment créer des workflow adaptés à chaque film ? Comment savoir ce qui est bon pour chaque film ? Comment s'adapter rapidement en comprenant les besoins de chaque spécialité ?

Sandy Notarianni m'a parlé d'un exemple de workflow adapté que j'ai trouvé particulièrement intéressant. Sur les post-productions des films de Bruno Dumont, le processus s'est ajusté progressivement à sa manière de travailler et à ses besoins réels. Lorsqu'il réalise *Flandres* en 2006, il retire en mixage quasiment tous les éléments ajoutés en montage son, pour revenir à une version très proche de la copie de travail issue du montage image. À partir de ses films suivants, il fait alors le choix inverse : limiter fortement le montage son et intégrer directement les sons dès le montage image, car il ne parvenait pas à retraverser une étape de montage son sans tout remettre en question.

Cet exemple illustre qu'en fin de compte il n'y a pas de solution miracle, de modèle de workflow idéal. Chaque workflow peut être intéressant si il est cohérent avec le film. Chaque metteur en scène peut avoir le droit de décider les manières dont il va organisationnellement contruire et bâtir son film. Tant qu'elles sont bonnes pour le film.

3)Exemples de nouveaux outils et méthodes de travail

En exemple de nouveaux outils qui permettent une réelle avancée collaborative nous allons nous intéresser à la "nouvelle" version 2022.12 de AVID Media Composer. Media Composer est une des référence en termes de logiciel de montage dans le cinéma actuellement. Fin 2022, AVID (qui développe à la fois Media Composer, en montage "image" et Pro Tools, incontournable du montage son) sort une mise à jour qui inclut de nouvelles fonctionnalités d'exports censées faciliter les échanges et améliorer les workflows. Il est maintenant possible d'échanger des sessions de manière beaucoup plus fluide entre les logiciels, ce qui n'était pas le cas jusqu'en 2022 (!). Pas encore

arrivée dans les salles de montage à la Femis, sans ces mises à jour, les échanges de sessions pour passer du travail du montage “image” (Media Composer) au montage son (Pro Tools) sont assez compliqués et fastidieux. La version 2024.6 de Pro Tools permet même d' ouvrir une session de Media Composer directement , et non pas un fichier AAF. Le fichier AAF est un fichier d'échange de données numérique entre logiciel : ici donc les sons montés par le monteur “image” au bon timecode et sur une timeline.

Thibaud Carcy de l'AFSI résume : *“les dernières mises à jour de ces deux logiciels incluent de nouvelles fonctionnalités d'exports censées faciliter les échanges et améliorer les workflows.”*

Un autre exemple d'outil : “Nuendo” de la société Steinberg. Il permet 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.

Une autre question à soulever est celle de l'utilisation de l'intelligence artificielle, révolution récente dans les pratiques de travail ; quelles en sont les utilisations en montage son / montage parole ? Quels influences ont eu ces évolutions sur les manières de travailler le son au moment du montage ?

La vidéo *“les Monteurs Son et le Scénario”* diffusée par la Cité européenne des scénaristes nous donne quelques chiffres quant à l'utilisation quotidienne de l'IA de 5 monteurs son et paroles.

L'IA est très utilisée en montage parole notamment en restauration sonore pour denoiser ,(des plugins comme dx Revive Pro⁶⁰, Clear⁶¹, Clarity Vx⁶², certains modules d'Izotope RX etc...) pour séparer la voix, l'ambiance et les bruits. Des outils qui deviennent de moins en moins destructif sur la parole, créant une voix avec un beau timbre. A titre d'exemple d'évolutions : l'IA peut maintenant faire la différence entre respiration et

⁶⁰ Développé par Accentize

⁶¹ Développé par Supertone

⁶² Développé par Waves

autres bruits alentour, ce qui est tout récent. En effet, les derniers outils peuvent resynthétiser / extrapoler les fréquences manquantes de la voix.

Dans la vidéo, les monteurs son/paroles expliquent alors que leur utilisation n'est presque que technique : rendre la voix plus belle, plus intelligible. Il n'y a pratiquement aucune utilisation artistique ou de mise en scène pure.

Lors de mon stage sur *“Le mage du Kremlin”*⁶³ de l'an dernier, j'ai pu expérimenter l'utilisation d'un plugin d'IA : Morphosis , développé par HAL Audio . Morphosis peut permettre d'appliquer le timbre d'une voix sur une autre. Par exemple, avec l'assistante monteuse son⁶⁴ nous nous sommes enregistrés (en vue d'une post-synchro qui allait se faire ensuite) puis avons appliqué le timbre d'une des comédienne dessus. Il a fallu donner à Morphosis beaucoup de phrases et d'éléments de voix de la comédienne afin qu'il puisse faire un aperçu spectral détaillé de sa voix. Le résultat a été très convaincant et m'a beaucoup questionné quant à la puissance de ces outils et de la dangerosité de leur utilisation à d'autres égards.

Gurwal Coïc-Gallas (monteur son de *Flow*⁶⁵ notamment) , nous dit que d'après lui on est pas près de se faire remplacer par l'IA en salle de montage son. C'est un outil qui nous permet de gagner du temps sur certains aspect mais qui est beaucoup trop lisse et prévisible sur le point de vue créatif : *“si tu demande à l'IA de faire une ambiance village, c'est assez basique , ca manque de dynamique, ca va être une ambiance qu'un étudiant de première année d'école va te faire. Il n'y aura pas d'accident intéressant , pas ce qui rend vivant les bandes sons. C'est des ambiances qui n'évoluent pas alors que les monteurs sons essayent de faire des ambiances qui évoluent narrativement , qui rentre dans le subjectif du personnage ou pas , qui ne sont pas que réaliste , pas statique, d'un coup ya une charrette qui passe etc...”*

Pour Gurwal, les IA ne produisent pas encore des créations suffisamment aléatoires et imprévisibles. Or, c'est précisément ce que recherchent les réalisateurs dans le montage son : des bandes-son vivantes, capables de surprendre. C'est en tout cas l'état actuel des choses, même si l'on peut s'interroger sur les évolutions futures de l'intelligence artificielle en matière de création et d'intention de mise en scène.

⁶³ Olivier Assayas , 2025

⁶⁴ Aloyse Launay

⁶⁵ Gints Zilbalodis , 2024

Ces outils sont assez simples à utiliser mais nécessitent presque tous d'y passer quand même du temps. Ce sont des outils qui ne sont utilisés presque exclusivement que par des monteurs son et monteurs paroles . Effectivement les monteurs "image" ne sont pas encore habitués à ces outils et leurs logiciels ne sont pas encore adaptés à leur utilisation. C'est donc des outils qui justifient également l'intérêt de travailler le son le plus tôt possible, par exemple pour nettoyer un son, ou créer une maquette en salle de montage "image".

Maxime Mathis m'a cependant dit que pour les monteurs qui s'intéressent au son, commencent à utiliser des outils tels que "Eleven Labs", qui peut recréer des voix facilement. Avant, quand le réalisateur et le monteur voulaient refaire rapidement des voix manquantes, ils s'enregistraient souvent avec leur téléphone. Aujourd'hui, ils peuvent utiliser des outils (comme Eleven Labs) capables de produire des voix beaucoup plus fidèles, et qui deviendront sûrement de plus en plus simples et encore plus accessibles. Ça leur permet de mieux se projeter dans le rendu final. Ces outils deviendront -ils alors des moyens pour les monteurs "image" de s'affranchir du rôle de monteur son ? Pour revenir vers un rôle unique de monteur ?

Pour conclure, il existe quelques outils qui vont vers une collaboration plus étroite du travail mais aussi des outils d'intelligence artificielle qui permettent aux monteurs de pouvoir s'affranchir du travail du monteur son en avance, mais ces pratiques ne sont pas encore répandues au point de ne pas avoir besoin de demander de l'aide à un monteur son. Ce sont des outils à prendre avec précaution, l'expertise de leurs métiers des différents collaborateurs restant encore (et heureusement) plus fiable et plus riche que celle que des outils utilisés rapidement. Dans une école comme La Femis, des outils puissants d'intelligence artificielle (comme dx Revive Pro), ne sont utilisables par les étudiant qu'à partir de la dernière année et sur demande spécifique. C'est une démarche intéressante de ne pas avoir accès tout de suite à ses outils mais d'essayer de régler les problèmes d'autres façons , de façon à développer aussi la créativité.

Adjiman conclue sur cette question des outils : *"(...) 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 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, et qui ne trouvent pas d'usage dans telles ou telles situations et sont de temps en temps détournées pour répondre à un autre besoin spécifique non encore intégré dans les outils. (...) 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.”

Adjiman en conclut que ces évolutions et modifications organisationnelles ne sont que des injonctions des demandes du public , des distributeurs, productions etc Quelque part c'est une façon de voir les choses et c'est assez juste de se rendre compte que ces questions que nous soulevons afin d'optimiser nos manières de travailler , de collaborer , de rendre le travail plus facile est avant tout encore une fois de productivité et de vente.

Après avoir présenté les outils actuellement à disposition pour permettre un travail plus simultané de l'image et du son en salle de montage, nous allons désormais analyser leurs usages ainsi que les besoins auxquels ils répondent, en termes de mise en scène et de création cinématographique.

B) L'intérêt de cette simultanéité

Sans être exhaustif, nous allons analyser quelles sont les pratiques et usages d'une intervention précoce du montage son, avant le début de son travail, à la fin du montage "image", et ce pour des films et des séquences spécifiques, décrites par des monteurs et monteurs son. Nous allons observer des pratiques pas uniquement en cinéma de fiction en prise de vue réelle mais aussi analyser les pratiques pour les films d'animations par exemple, ou sur les documentaires avec des archives ainsi qu'essayer d'observer les pratiques de films avec des genres divers.

Dans un second temps, je présenterai mon expérimentation menée sur mon film de fin d'études, en revenant sur le workflow que j'ai mis en place, ainsi que sur les résultats de cette expérience.

1) Des exemples en fiction et en documentaire

- En animation

En animation, le travail du son se fait bien plus en parallèle. Le montage son commence sur des "animatiques" qui sont des versions d'animations par encore finies. J'ai pu me rendre compte de cette pratique dans mes anciennes études. Avant de rentrer à la Femis, j'étais au conservatoire d'Annecy, en classe de Sound Design pour les films d'animation. Nous travaillions sur les films étudiants en collaboration avec des écoles comme Les Gobelins où l'ECV de Lille. Il n'était pas rare que les animateurs se servent du son, des bruitages, des ambiances que l'on ajoutait, pour préciser leurs textures, leurs couleurs, la vitesse de leurs animations. Le travail du son commence toujours avant que l'animation soit finie car l'image se nourrit du son pour se développer et pour exister.

Gurwal Coïc-Gallas, sur "*Flow*" m'a rapporté que la première passe de montage son qu'il a fait, l'animation était complètement en cours, sans couleur. La profondeur était très peu perceptible, les contrastes non plus. Il a dû faire tout un travail avec le réalisateur afin de se projeter pour imaginer ce que seront les images une fois finies. Notamment pour les textures de peau, de l'eau. Les animateurs se sont servis de la première passe de son réalisée par Gurwal pour préciser les détails de l'image. Pour "*Flow*", l'enjeu était que le spectateur s'identifie au chat mais avec un autre moyen que

la parole. Mais le défi était aussi que les spectateurs ne décrochent pas : un vrai défi pour un film sans dialogue, sans humain. La proximité sonore avec le chat, les couinements, les miaulements, les sons de pelage, des pattes, de bouche etc.... sont devenus nécessaires pour transmettre les émotions. Ils ont instauré ça assez tôt pour aider le rythme. Sans quoi c'était compliqué de ne pas s'ennuyer ou de ressentir quelque chose de fort et de proche pour ce chat. L'ajout du son a fait prendre au film une autre dimension. C'est souvent comme ça en animation, le bruitage, les ambiances font prendre vie à des images muettes et sans vie.

- Pour les films avec des VFX numériques

Les films, qu'ils soient fait en studio ou avec de la CGI⁶⁶ ou VFX⁶⁷ numériques c'est-à-dire des effets spéciaux rajoutés en montage et simulés sur le tournage avec des fonds verts, bleus etc ... , nécessitent une post production également différente notamment au niveau du son. Il est nécessaire qu'un travail du son soit fait en amont, pour faire croire aux images muettes qui sont recrées par les animateurs 3D etc... Pascal Villard⁶⁸, m'a parlé de son expérience de montage son sur *"De Gaulle"*⁶⁹ : *" Pour une séquence de guerre en CGI, j'ai dû créer toute une séquence de guerre de tank au son, toute une continuité, dont les animateurs se sont servis pour créer leurs images . Le son instaure un rythme, une vitesse, une fluidité qui est difficile à créer sans, que ce soit des passages d'avions, des tirs etc... Au tournage ils ont filmés un plan de tank fixe pendant 3 minutes, ya pas un son qui était exploitable."* Effectivement sur les tournages de grosses productions de la sorte, pour les effets spéciaux, les metteurs en scène ne savent pas forcément, au début du montage ce qu'ils vont mettre dans certains plan, à quelle vitesse etc. Ils se basent d'abord sur une continuité sonore et une fois que le rythme fonctionne, alors ils lancent l'animation.

- Sur des archives, notamment en documentaire

Sur *"Le mage du Kremlin"*, quelques archives soviétiques de l'ex URSS utilisées en montage n'avaient pas de son. Il a fallu pendant le montage, que nous cherchions

⁶⁶ "computer-generated imagery", traduction anglaise pour imagerie générée par ordinateur

⁶⁷ Visual Effects (FX) : effets spéciaux rajoutés en post-production

⁶⁸ Monteur son, *"De rouille et d'os"*, *"La môme"* etc ...

⁶⁹ d'Antonin Baudry, sortie prévue en juin 2026

comment les faire vivre, de manière réaliste, mais en ayant assez peu d'archives sonores de cette époque là. Que prioriser au son ? Que faire entendre ? Comment faire exister les voix , de personnes décédées depuis des années ? Tant de questions, parfois éthiques, intéressantes et qui font écho avec l'expérience que rapporte Claire Cahu, monteuse son sur le film *“Mis pais imaginario”*⁷⁰. Elle nous rapporte les questionnements qu'elle a eu pour sonoriser des archives d'Augusto Pinochet, ancien président chilien : *“Qu'est ce qu'on a le droit de mettre comme son ? Sur des manifestations, sur des moments d'histoire, on se pose vraiment des questions éthiques. Sur des scènes de guerre également : doit-on mettre des cris, à quelle intensité , quelles armes , quelle puissance , quelle violence ? Qui suis-je pour inventer la souffrance des autres ? Où est ce qu'on a le droit d'aller ?”*

En documentaire, la question de la crédibilité se pose beaucoup moins. Il y a des codes, mais le public se pose beaucoup moins la question si ce qu'il écoute est réel ou non, nous dit Claire Cahu. Les documentaristes sont donc beaucoup plus libres au son. Ils peuvent expérimenter des choses au montage son, le public semble plus acquis et réceptif qu'en fiction.

- Pour faire croire à un faux décor

Un autre cas pratique que soulève Gurwal est celui d'intervenir tôt dans le montage pour faire croire au spectateur à un lieu qui n'est pas celui du tournage. Pour *“Houria”*⁷¹, dont Gurwal a fait le montage son, ils ont dû reconstituer le son d'Alger , mais à Marseille, car impossible de tourner à Alger pour des questions de droit etc ... C'est très important dans le film qu'on croit que c'est à Alger pour des raisons évidentes de narration et de mise en scène culturelle. Gurwal insiste sur le fait que, même dès le montage, il fallait très tôt sentir qu'on est à Alger et pas à Marseille. Sinon, c'est compliqué de se projeter et d'entrer dans l'histoire, surtout si on entend des voix françaises ou des accents marseillais qui cassent l'illusion.

Les deux villes se ressemblent, donc installer une ambiance sonore propre à Alger permet d'éviter toute confusion dans l'esprit du spectateur.

⁷⁰ Documentaire de Patricio Guzman , 2022

⁷¹ Mounia Meddour , 2022

Ça passe aussi par une mise en scène qui est cohérente avec ce choix fort de faire ressentir une ville mais de ne quasiment pas la voir, mais juste de l'entendre. La mise en scène privilégie des plans larges mais avec beaucoup de ciel , ou de mer, avec des "morceaux" de ville, des mouettes qui passent. Afin de ne garder que ce qui est ressemblant pour pouvoir reconstituer en hors-champ ce qui est différent : l'ambiance sonore de la ville.

Laure Anne Darras⁷² nous raconte elle aussi son expérience de monteuse paroles sur *"13 jours 13 nuits"*⁷³. L'histoire se déroule en Afghanistan, et raconte l'évacuation de Kaboul au moment du retour des talibans en 2021. Tout le tournage s'est déroulé au Maroc pour des raisons évidentes d'impossibilité de tourner dans Kaboul même. Tout le travail de Gwennolé, nous raconte Laure-Anne, a été de reconstituer les sons de la ville de Kaboul. Et là encore, il y a , comme pour les archives, une question éthique de respecter l'histoire et d'essayer de reconstituer fidèlement un lieu difficile d'accès. Encore une fois la mise en scène va dans le sens de ce choix : les plans sont rarement larges mais souvent serrés afin de laisser une possibilité en hors champs de manoeuvrer et créer des ambiances sonores riches ou du moins fidèles.

Laure Anne nous raconte qu'il y avait un vrai défi à l'endroit du montage parole, qu'ils ont essayé d'instaurer avant la fin du montage : de nettoyage des sons marocains, avec de l'arabe notamment à faire complètement disparaître des directs , dans les séquences dans la ville. Ils ont dû faire des post-synchros d'ambiances dans le bois de Vincennes avec des Afghans tellement la matière sonore afghane dont ils disposaient était légère.

⁷² Monteuse parole

⁷³ Martin Bourboulon , 2025

2) Application et expérimentation d'essai de workflow sur mon film de fin d'études

Pour notre travail commun de fin d'études co-réalisé avec Louis Gautier⁷⁴, on a travaillé avec Laura, notre monteuse, sur l'existence d'un autre monde. Effectivement le film traite de la découverte par un enfant, d'un monde imaginaire, un monde peuplé de géants. Le défi était de faire comprendre à quel point ce monde parallèle était réel pour l'enfant et quelle entité sonore il avait pour lui .

Dans l'univers du cinéma de fantasy / merveilleux, le son a une place prédominante, pour faire croire à des mondes/ créatures imaginaires.

“ there is something wonderful when you are doing the sound for a movie and creating a sound of a creature and it feels alive ” ⁷⁵

Souvent destinés aux enfants, ces films nécessitent un travail sur l'imaginaire qui est très approfondi et qui passe énormément par le son.

J'ai essayé de mélanger des matières electro acoustiques notamment de Bernard Parmegiani, De Natura sonorum, ainsi que des vents très secs , pour créer une ambiance très désertique et sèche qui contrastent avec le côté humide / vivant et chaleureux de la forêt dans laquelle le personnage se perd avant de passer dans le “monde des géants”

Le traitement du son, qu'il soit réaliste ou pas, aide énormément à rendre crédibles des univers fictifs, fantastiques ou de science-fiction.

Enfin, le travail sur la voix off et la musique ont considérablement influencé également le travail sur le montage. Étant également compositeur du film et monteur son, j'établissais des maquettes de musiques que l'on essayait sur le moment avec Laura pour raccourcir ou non un plan. Ainsi que les essais de voix off que l'on faisait en montage également.

Nous avons essayé de faire un workflow qui soit le plus global possible entre image et son. C'est-à-dire que nous essayions de travailler le son en profondeur à chaque fois ou

⁷⁴ Camarade de promotion , en décor

⁷⁵ Gary Rodger Ridstorm

on jugeait que c'était nécessaire. Dès que Laura avait besoin d'un son, d'une ambiance sonore ou d'un sound design spécifique, on échangeait ensemble pour voir ce qui pouvait fonctionner, puis je faisais mes recherches de mon côté. J'avais accès à une salle de montage son où je préparais des sons avant de lui transmettre.

J'essayais aussi de faire du prémix parole à certains endroits quand c'était nécessaire. Par exemple, dans une séquence où les deux personnages se trouvent dans une empreinte de pas géante, leurs dialogues étaient altérés à cause de la pluie présente pendant le tournage. Pourtant avec Laura, nous en avons discuté et on aimait l'idée que les deux mondes soient vraiment différents au niveau de la couleur sonore. Que le monde "réel" soit humide, avec de la pluie, dense, froid et que "le monde des géants" soit désertique, sec et chaud. J'ai donc denoisé toute la séquence de discussion afin de ne plus ressentir la pluie et pouvoir être raccord avec nos intentions de mise en scène.

Un bel exemple de l'intérêt de notre travail : pendant le montage j'étais persuadé que dans la séquence du film où le petit garçon (Juju) est autour de la tête de géant dans la forêt, il fallait que ce moment soit silencieux, avec juste des bruitages des pas, des respirations dans ce grand silence. Ce qui fait que l'on a naturellement raccourci cette séquence, car étant silencieuse, le temps passait beaucoup plus lentement. On était d'accord là-dessus. Mais arrivé en montage son, après le montage, on s'est rendu compte avec Louis, que cette séquence marchait beaucoup mieux avec de la musique. La séquence passe donc beaucoup plus vite avec de la musique. Trop vite. Mais il était trop tard pour revenir en montage.

J'ai plusieurs fois "interviewé" Laura pendant le montage. On s'est vite rendu compte des limites de notre expérimentation. Au niveau du workflow, le fait que je travaille sur un autre logiciel en parallèle n'est pas du tout pratique. Il faut faire constamment des confos pour pouvoir adapter aux nouvelles versions de montage. C'est surtout une perte de temps. La seule chose qui a marché et qui a été concluante c'est quand je travaillais avec l'image de mon côté mais pas avec les sons directs, je lui envoyais juste des textures, des musiques, des expérimentations sonores, qu'elle mettait directement sur sa timeline.

Le montage est une étape où l'on change parfois de tout au tout d'un jour à l'autre. On ne peut pas se permettre de passer deux jours à travailler soigneusement une séquence

au son pour l'enlever le lendemain du montage pour des questions de narration. Cela pose un paradoxe entre le fonds et la forme. Pour que le travail soit efficace et concluant il faut réussir à faire des maquettes sonores rapidement et être sûr de ce que l'on cherche dans telle matière sonore et pourquoi. On s'est rendus compte qu'il était nécessaire d'être au moins un peu avancé dans le montage et ne pas commencer trop tôt. C'est dans l'hypothèse où nous avons deux logiciels différents pour monter l'image et le son. L'intérêt d'un logiciel comme Avid Media Composer avec une interface de travail du son disponible comme sur Pro Tools avec tous les outils serait révolutionnaire et plus adapté aux besoins que demandent le montage de nos jours⁷⁶. Ça pourrait toujours être deux personnes différentes qui font le travail, mais la transversalité serait plus fluide.

Pour conclure, nous avons vu à travers divers exemples, quelles étaient les différentes utilités d'un travail de montage image et montage son plus collaboratif et plus symbiotique à travers plusieurs usages.

Maintenant pour la dernière partie, nous allons nous pencher sur l'écriture du son et la mise en scène sonore . Le son pensé en avance peut-il aider à collaborer plus étroitement en montage ? Comment écrire pour le son ? Comment mettre en scène le son au moment de l'écriture du scénario ?

⁷⁶ CF partie II)A)3)

C) Ecriture du son

Depuis le début de ce mémoire, de nombreux exemples ont déjà été présentés. L'hypothèse selon laquelle une mise en scène et une écriture du son pensées le plus tôt possible favoriseraient une meilleure collaboration entre l'image et le son au montage commence à se dessiner. Mais comment, et pourquoi ?

1) Le travail avec le metteur en scène

La clé de voûte du travail de tous les techniciens, que ce soit en préparation, tournage ou post-production, c'est le metteur en scène. Mettre le metteur en scène dans une optique de travailler le son, c'est garantir un travail collaboratif pour tous les acteurs de la chaîne. Mais quelles sont les relations que tient le réalisateur avec le montage son en particulier ? Quelles sont les pratiques afin de favoriser l'échange entre le metteur en scène et les collaborateurs de la bande son, ainsi que leurs interventions au moment du montage "image" ?

On a vu que 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 avec lesquels j'ai pu m'entretenir, 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 : celle de la sortie du montage "image". Une bande son souvent uniquement composées des sons directs c'est-à-dire des sons du tournage.

Pour Cyprien Vidal ⁷⁷, le travail du montage son peut effectivement gêner le réalisateur (trice). Il arrive qu'à sa demande, les couches d'ambiance ajoutées soient retirées strate par strate pour redonner sa place au son direct et revenir pratiquement au son sorti du montage.

⁷⁷ Monteur son, "*Bac Nord*", "*Un fils*" ...

Mais alors d'où sort cette habitude et cet attachement qu'on les réalisateurs à leur matière sonore de montage "image" ?

Adjiman formule l'hypothèse suivante : *“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 actes (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 mise en scène cinématographique et plus généralement des arts, ce présupposé est communément considéré. La démarche artistique, même collective est traditionnellement perçue comme portée par des idées, par des intentions, par une expression libre et volontaire des acteurs⁷⁸.

Françoise Bernard⁷⁹ montre dans ses travaux que :

“« 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 petites actions concrètes peuvent nous entraîner de manière plus fiable et plus durable vers le changement que de grandes idées abstraites.

Dans le cas présent, ces actions préparatoires prennent la forme d'une succession de prises de position en faveur de l'avancement et de la construction du film. Elles se déploient tout au long des différentes étapes (préparation, tournage, montage) qui précèdent le montage son. L'engagement tend à être d'autant plus fort que ces actions, qu'elles soient imposées ou négociées, sont assumées et partagées avec d'autres intervenants, qu'il s'agisse de producteurs ou de techniciens. Françoise Bernard,

⁷⁸ Tiré d'une citation de Nicolas Becker, artiste et concepteur sonore

⁷⁹ Chef monteuse

s'appuyant sur les travaux de Vallacher et Wegner, souligne également que ces effets sont renforcés par des mécanismes psycho-cognitifs d'identification de l'action, montrant que nous attribuons inévitablement du sens à ce que nous faisons. À travers la répétition des actions, face à une matière filmique en cours d'élaboration et au fil de nombreux échanges et ajustements, le réalisateur développe un sentiment d'engagement. Il s'attache alors à certaines options et éprouve des difficultés à en adopter d'autres. Une continuité se dessine entre le tournage et le montage, favorisant une écoute constante des sons directs et, parfois, une préférence pour ces sons issus du réel. Un changement de perspective intervient toutefois avec le début du montage son, étape qui implique souvent l'ajout de sons supplémentaires, parfois perçus comme artificiels.

Par ailleurs, l'intégration de cette étape spécifique qu'est le montage son, la technicité du travail qu'elle requiert et l'existence d'un espace dédié compliquent les échanges directs avec le réalisateur. Celui-ci connaît rarement en détail le travail du monteur son ; il revient donc à ce dernier de comprendre les intentions du réalisateur et de les traduire sur le plan sonore, comme le souligne 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”.

La grande difficulté du montage son, c'est de comprendre ce que le réalisateur a vraiment en tête. Au-delà de ce qui est visible à l'image et de ce qu'il souhaite entendre ou non, il faut aussi interpréter tout ce qui concerne les ambiances, les décors sonores autour d'un personnage, d'une action ou d'un sentiment. Et c'est probablement le plus difficile dans ce métier : arriver à se mettre à sa place, à penser comme lui, à entendre comme lui.⁸⁰

⁸⁰ Goudier , 2015

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 aux 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 certains réalisateurs qui ont des intentions sonores fortes (Michael Haneke, Jean-Pierre Jeunet, 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 ajoute 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.”

Un travail du son du metteur en scène peut aussi, de manière conséquente, venir avant le tournage : pour *“Le règne animal”*⁸¹, Thomas Cailley voulait travailler le son en avance et, avec Nicolas Becker (sound designer), ils ont engagé des chanteurs d'oiseaux : Jean Boucalt et Johnny Rasse. Ces derniers ont coaché le personnage de l'oiseau, qui subit une transition assez longue de l'humain vers l'oiseau. Ça part ici d'une vraie envie de mise en scène et d'impliquer les travailleurs du son assez tôt (Raphael Soulier et Mathieux Fichet au montage son).

⁸¹ Thomas Cailley, 2023

Les sensibilités des réalisateurs sont très différentes , Sandy Notarianni, sur “*Vingt dieux*”, me raconte que Louise Courvoisier , la réalisatrice , était là de A à Z, de 9h à 19h dans la salle. C’était son premier film et Sandy me disait qu’elle tenait énormément à son film. Elle connaissait énormément les endroits qu’elle représente dans le film , qui sont chez elle dans le Jura, dans les alentours de Lons-le-Saunier. Elle connaît cette réalité et veut la transmettre. Elle s’est rendue compte qu’elle pouvait le faire à travers le son. Elle tenait notamment à une représentation pas trop bucolique de la campagne, elle savait comment les lieux sonnaient et voulait écouter chaque son pour pouvoir faire une représentation fidèle.

Caroline Reynaud⁸² raconte une expérience à l’opposé. Sur “*L’ordre des médecins*”⁸³, elle est allée dans des services de réanimation pour enregistrer des sons et s’imprégner du lieu car elle ne connaissait pas cet endroit et le réalisateur n’était pas là pour la guider, lui faire part de son expérience.

Avoir conscience du son, c’est aussi dans la mise en scène : laisser de la place pour pouvoir installer des ambiances sonores quand on rentre dans les scènes etc : on prend conscience au montage encore une fois. C’est encore une fois aussi une question de prendre son temps, faire ressentir les choses plutôt que les expliquer. C’est laisser au son le temps de prendre sa place.

Ben Burtt a travaillé en temps que sound designer sur “*Star Wars*” , avec une bande son révolutionnaire et inoubliable , mais il a aussi bossé après sur beaucoup de films où le son n’est pas particulièrement intéressant ou remarquable : car au final c’est le metteur en scène qui décide ce dont le film a besoin, si il a envie de travailler le son ou pas . Notre travail de monteur son c’est de le pousser, de lui montrer l’intérêt que ça pourrait avoir pour son film.

Enfin, un exemple de collaboration exemplaire, résume bien les possibilités créatives qui peuvent apparaître entre metteurs en scène et monteur son :

Gurwal Coïc-Gallas avec Albert Dupontel : sur “*Au revoir là haut*”⁸⁴. La séquence d’introduction est une séquence lors de la première guerre mondiale. Ils ont fait, tous les

⁸² Chef monteuse son

⁸³ David Roux , 2018

⁸⁴ 2017

deux, une approche de documentation ou ils se sont renseignés : quel était le son d'une bataille de la première guerre mondiale ? Albert Dupontel ne voulait pas un son trop moderne , il y avait le film de Spielberg qui était sortie à ce moment là : “*Cheval de guerre*”⁸⁵ , c’est exactement ce qu’il ne voulait pas. Ses références étaient “*Les sentiers de la gloire*”⁸⁶ et surtout “*Les croix de bois*”⁸⁷, film avec un son mono incroyable. Ils ont fait beaucoup de recherches en lisant des carnets de poilus pour comprendre quelle était la perception du son qu’avaient les soldats à l’époque et ils sont tombé sur le carnet d’un musicien qui faisait de la musique contemporaine ,qui avait été sur le front et qui a décrit , dans un texte d’une dizaine de page, tous les sons qu’il entendait , ce qu’il ressentait. A travers les carnets de poilus, c’était pas le son des balles qui les effrayait le plus (alors que c’était la dessus qu’était basé le film de Spielberg : des sifflements etc..). Ce qui les terrifiait c’était le plus c’était les piailllements d'oiseaux ,et les bombardements, les impacts d’obus . C’est donc quelque chose qu’ils ont mis en avant dans la bande son. Gurwal raconte même que, pendant le tournage, il a prévenu Albert Dupontel qu’il ne savait pas comment aborder cette scène. Il a alors eu l’idée de le prendre comme figurant. Il a été dans les tranchées , pour qu’il se rende compte de la peur , de l'angoisse , de se cacher etc, des émotions qu’on peut ressentir en subjectif dans le film. Gurwal raconte que ca a complètement changé la façon dont il a abordé le son : c’est pour ca que ya autant de son de terre, de sable par exemple, parce qu’il a été enseveli avec les autres figurants et il a ressenti toutes ces choses là. Mais cette richesse qu’est par conséquent devenue la bande son n’aurait pas été possible si Albert Dupontel ne s’était pas battu pour faire ressentir des sensations au son.

On en revient à la nécessité de communiquer, et d’essayer de comprendre l’autre et même parfois, de manière plus simple encore, d’être juste là ,présent aux côtés des collaborateurs qui travaillent pour un et même film. Maintenant que nous avons éclairci le rapport établi entre metteur en scène et monteur son, nous allons nous intéresser à l’importance d’une écriture le plus possible en amont , et son intérêt pour la suite de la création filmique.

⁸⁵ 2011

⁸⁶ Kubrick , 1957

⁸⁷ Raymond Bernard , 1932

2) Des interactions bénéfiques entre auteurs et monteurs sons ?

Comment écrit-on le son dans un scénario ? Comment évoquer des envies de mise en scène à travers le sonore ? Le monteur son est-il parfois appelé à l'étape du scénario ? Dans cette ultime partie, nous allons tenter de répondre à ses interrogations en faisant un petit tour d'horizon des pratiques et de différentes expériences qu'ont pu avoir différents monteurs son sur ces questions de lien scénario / intentions sonores , et voir également quelles répercussions ont ces liens sur le travail du son en montage et comment ils pourraient aider à une pensée plus globale et moins séparée des tâches au moment du montage.

“Le scénario n’est pas une oeuvre d’art mais une invitation à collaborer sur une oeuvre d’art”⁸⁸

On rappelle ici qu’il y a trois écritures sur un film : une au scénario, une au tournage, une au montage. Écrire le son du film se fait pendant ces trois étapes.

Un exemple que je trouve intéressant pour commencer est celui que nous raconte Florent Fournier, monteur son à l’époque dans les studios Flopibo, dans le documentaire *“Dans la tête d’un monteur son”*. Sur le court métrage *“Un pirate”*, de Jean michel Poulichot, il y a une séquence de plage assez silencieuse où l'on voit un pirate sur le sol à terre essoufflé. En son rôle de monteur son, il a proposé d’essayer de reconstituer ce qui était arrivé au pirate avant, que l’on aurait pas vu. Tempête, les marins qui s’agitent, le mat qui se casse ,les cris, le vent etc... Mais uniquement au son pour pouvoir le mettre pendant le générique de début et nous mettre dans l’ambiance avant même que l’on voit ce pirate pour la première fois. Le relief créé est intéressant , ça crée du rythme , et ce qui fait que lorsqu’on arrive avec le pirate , on en connaît plus sur lui . L’équipe image a du alors un peu rallongé le générique de début, rajouter quelques secondes de noir. C’est un exemple qui, si pensé avant, aurait pu être travaillé plus en profondeur, plus adapté en montage image etc ... Car dans ce cas, c’est vraiment de l’écriture qui dépasse un “simple” habillage sonore.

Pascal Villard , a travaillé sur *Kyma l’onde mystérieuse* , et dont le personnage principal est un monstre invisible qui n’existe qu’au son. Il me racontait qu’il travaillait dès

⁸⁸ Paul Schrader

l'écriture du scénario, ainsi que sur le tournage sur la spécificité de ce "personnage" invisible, ces caractéristiques, sont importantes dans la narration, et qui est un élément sonore qui prend sa place et qui existe bien à l'étape du montage son. C'est un exemple qui prouve que dans certains cas, où le son aurait une place vraiment importante dans la narration, le monteur son peut commencer son travail avant même le tournage.

Pour certains monteurs son, lorsqu'ils sont appelés pendant le montage par exemple, ils préfèrent ne pas lire le scénario mais uniquement la copie de travail du montage pour avoir un recul plus important sur ce qu'ils perçoivent pendant la projection de fin de montage "image". Pour essayer de ressentir ce qu'ils perçoivent, avec juste la matière dont ils disposent. Cette première projection est une référence d'écoute pour tout le montage son, on essaye tout le temps de se remémorer ce qu'on ressentait lors de cette première écoute. Après, lorsqu'on l'écoute en boucle pendant le travail de montage son, ces ressentis s'estompent peu à peu.

Le documentaire *"Les monteurs son et le scénario"*, de la cité européenne du scénario, nous fait entendre les différents points de vue des monteurs son sur cette question d'écriture sonore :

La première lecture du scénario, pour Gurwal Coic-Gallas, c'est comme un roman. On essaye de se faire transporter par l'histoire et de ne pas se poser de questions de son. Ressentir les sensations qu'on essaiera ensuite de traduire dans notre travail. La première lecture est parfois suivie d'un dépouillement technique avec le chef opérateur du son pour parler des sons seuls qu'il serait intéressant de faire, des sons nécessaires pour le récit, ou l'esthétique du film et qui sont compliqués à refaire, reconstituer en montage son avec des banques de sons.

Laure Anne Dallas nous aiguille sur un exemple d'écriture sonore souvent oubliée à l'étape du scénario : les dialogues de figuration et /ou de poste synchro d'ambiance. En effet, souvent considérée comme négligée car les figurants sont dans le flou derrière, ces conversations peuvent apporter un vrai gain dans la compréhension du lieu dans lequel on se trouve, l'ambiance générale et même parfois le cadre social dans lequel se trouvent les personnages. Souvent lorsque les dialogues de figuration ne sont pas pensés avant, les figurants n'agissent pas de manière naturelle, et le choix des plans en montage est alors contraint par ça. Et on doit refaire ces dialogues en post-synchro, alors qu'il y a

souvent d'autres priorités, ou choses qu'on aurait pas pu prévoir à l'inverse de cet exemple précis. Caroline Reynaud acquiesce en précisant qu'elle demande l'écriture des scènes de figuration sur les films qu'elle fait, par souci d'authenticité, de réalisme Elle a horreur du "whalla", les arrière-fonds sonores pas compréhensible, elle s'en rends compte quand elle fait les V.I (Version internationale, ou on enlève les dialogues pour que les séquences soient doublées après).

Pour Claire Cahu, c'est souvent très intéressant de se noter, se souvenir les idées sonores que l'on a lorsqu'on lit le scénario pour la première fois et d'ensuite les comparer aux problématiques sonores qui apparaissent lors de la copie de travail du montage "image". La plupart du temps, les problèmes qui existaient au scénario ne sont plus existants et le tournage ainsi que le montage ont créé de nouvelles problématiques. Cet exemple souligne un constat réel qui est que le film évolue énormément entre écriture, montage et tournage, et que seules les idées vraiment intéressantes, développées et pensées en globalité, perdurent pendant les différentes étapes. Une idée à moitié défendue, se fera surpassée par une autre, il y a des problématiques et des priorités à toutes les étapes.

Caroline Reynaud insiste sur le fait que si un son n'est pas pensé en amont, au montage, et même surtout au tournage, il est vraiment difficile à intégrer. Elle porte de l'importance à l'imaginaire des réalisateurs et des scénaristes. D'essayer de penser des scénarios les plus sonores et riches possibles. D'essayer d'entendre leurs images. Ça rend les films plus sensoriels. Les films français ont tendance, nous raconte-t-elle, à être très bavards, par rapport à pleins d'autres cultures : asiatique, du moyen orient, etc... ou on perd l'intérêt sensoriel du film pour accorder plus d'importance au récit et à l'histoire.

Sur le cas des séries, Laure Anne Dallas, raconte que les scénaristes de série sont souvent showrunners de leur série sur les plateformes et ils supervisent de A à Z la post-production et donc aussi la post-production du son. Elle a donc eu l'opportunité de pouvoir s'adresser directement au scénariste. *"Ils aiment bien venir en post synchro aussi par exemple ou séquences de détection, ça les fait avancer de se rendre compte qu'on comprend pas, qu'est ce qu'on coupe ou pas, de voir comment leur idée originelle a évoluée"*. En effet, sur un film de fiction classique, il est très rare d'interagir avec le scénariste sur des questions de post-production. Ceux-ci étant mis à l'écart avant

le tournage, le metteur en scène s'appropriant alors le scénario. Ça serait pourtant intéressant de voir comment l'imaginaire du scénariste a pu être développé. Je précise évidemment ici que c'est dans le cas où le scénariste et le réalisateur ne sont pas la même personne. Ce non suivi global du scénariste peut alors poser des incompréhensions si les intentions sonores qu'il aurait imaginé auraient été omises par le metteur en scène ou mal interprétées.

Il arrive parfois, selon le degré de proximité entre les techniciens du son et le metteur en scène ou scénariste, qu'il y ait des échanges entre eux lors de l'écriture du scénario. Des retours. En montage parole, Laure Anne Dallas nous raconte qu'il lui arrive de faire des retours sur les dialogues, lors de l'écriture. Si c'est trop long, et que ça ne raconte pas plus que ce qu'on voit par exemple. Viens alors une réflexion de : comment raconter une avec autre chose que de la parole. Il lui arrive aussi de faire des retours sur la concision.

Caroline Reynaud, sur *“Chien 51”*, sur laquelle elle a travaillé en montage parole : *“Il faut essayer d'aller droit au but surtout sur des scènes d'action ou des choses comme ça. Souvent il y a des choses qui marchent bien à l'écrit, mais qui ne se transportent pas bien dans le réel du film.”*

Pour *“Chien 51”* encore, le scénariste du film, Olivier Demangel, a donné à Gurwal Coic-Gallas et Théo Serror (autre monteur son du projet) un document de 4 pages s'intitulant *“Le monde de Chien 51”* : 4 pages décrivant l'ensemble de l'univers de fiction du film, comment fonctionne la société, les règles de ce monde futuriste, et avec notamment beaucoup d'idées sonores. Ce ne sont pas des choses tirées du livre (car le film est globalement assez éloigné du livre), mais vraiment des choses inventées par le scénariste pour faire vivre de manière unique les personnages dans la fiction. C'est un exemple triomphant de collaboration élastique entre collaborateurs de début et de fin de chaîne. Avec du recul, je trouve que c'est une des choses qu'il a manqué sur notre travail de fin d'études avec Louis, d'avoir un vrai échange avec Pauline, la scénariste sur les règles d'un univers fictionnel, à la fois les règles de ce qui s'y passe et ainsi que son existence sonore.

Car dans la majorité des cas, le scénariste n'est pas là pour épauler le monteur son. Le monteur son doit alors chercher des précisions historiques sur le film parfois, pour être

raccord (question des archives, vues avant). Quand j'ai fait mon stage sur "*Le mage du Kremlin*", j'ai dû faire des recherches historiques sur des sons des cloches typiques de l'ex URSS afin d'être réaliste et raccord. Se renseigner pour faire exister de manière cohérente la fiction du film.

Parfois, les scénaristes viennent en mixage et Sandy Notarianni trouve qu'ils sont souvent enthousiastes. Tout ce qu'ils avaient imaginé dans leurs tête devient alors concret. Il y a bien sûr du changement entre ce qu'ils avaient dans leur tête et le résultat final. Ca a certes évolué, certaines idées sont plus du tout là, et certaines sont apparues mais en tout cas ça prend souvent sens.

Le contact entre scénariste et monteur son reste très intéressant car notre métier réside dans le fait de traduire les sons qui existaient potentiellement dans leurs têtes pour les faire exister dans le film. A l'étape du montage son on franchi l'étape de narration pure du montage et on commence à rentrer dans le sensitif. On se rapproche quelque part des sensations et des émotions qu'ont essayé d'écrire les scénaristes.

Conclusion

L'apparition du son multicanal, suivie par la numérisation des signaux et le développement des stations de travail audio numériques, a non seulement accompagné mais aussi largement provoqué l'émergence d'un nouveau métier dans la fabrication des films : celui de monteur son. Cette fonction s'est imposée pour répondre à l'évolution des dispositifs de diffusion en salle et à l'exigence croissante de qualité sonore. Dès le milieu des années 1980, puis plus encore dans les années 1990, le monteur son a profondément transformé la manière de concevoir et de fabriquer la bande sonore. Aujourd'hui, il est devenu difficile d'imaginer un film (qu'il soit de fiction, destiné au cinéma ou à la télévision, ou même documentaire) sans passer par cette étape. Le traitement des sons directs, des ambiances et des effets a été entièrement repensé. En s'intégrant dans le processus de production, le monteur son a non seulement introduit une activité nouvelle, mais il a aussi redistribué les rôles en post-production sonore, autrefois assurés uniquement par le monteur image et le mixeur.

Dans un premier temps, cette nouvelle fonction a modifié l'équilibre existant, changeant notamment l'importance du montage "image". Ce déplacement des responsabilités ne s'est pas fait sans tensions : incompréhensions, résistances et parfois même un certain malaise ont accompagné cette évolution. Le monteur "image" a dû céder une partie de son rôle, en particulier celui qui consiste à articuler de manière créative le rapport entre l'image et le son, pourtant central dans la construction du film. Certains théoriciens et praticiens considèrent encore aujourd'hui que cette réorganisation constitue, du point de vue artistique, une dérive regrettable qui aurait appauvri l'expression cinématographique contemporaine.

Mais les nouvelles pratiques et évolutions laissent tendre à penser qu'il est possible de réfléchir plus globalement et de ne moins séparer le travail du son et de l'image.

Plus récemment, le périmètre d'action du monteur son s'est encore étendu, cette fois en direction du travail du mixeur. Sous l'effet des contraintes économiques et de la volonté de réduire les coûts de production, l'étape du mixage (souvent coûteuse) a été progressivement raccourcie. Cette évolution a été rendue possible par les outils de plus

en plus performants dont dispose le monteur son, lui permettant d'assumer une part croissante de la préparation du mixage.

Même si le montage son est désormais pleinement intégré dans les méthodes de production, son rôle reste encore mal compris par une partie des professionnels du cinéma. Tous ne perçoivent pas clairement ce qu'il peut apporter au film ni ce que l'on peut attendre précisément de lui. Cette méconnaissance tient à la complexité du travail sonore, mais aussi à la difficulté de définir un métier en constante évolution. Beaucoup de réalisateurs, souvent attachés au son direct et à l'esthétique qu'il incarne, continuent de réduire le son d'un film aux dialogues, à quelques bruitages et à la musique, sans mesurer l'ampleur du travail réalisé en amont. Les recherches sur les ambiances, les ajouts sonores, les textures et le sound design (pourtant tellement importants pour donner au film sa densité, sa force, son rythme) restent parfois sous-estimées. La séparation entre montage "image" et montage son a également rendu les échanges plus complexes. Le monteur son peut ainsi se sentir incompris, voire isolé, d'autant plus que son travail s'effectue souvent seul, dans un espace technique restreint. Les moments d'échange et les propositions concrètes intégrées au film deviennent alors essentiels pour faciliter la communication et faire avancer le projet.

Aujourd'hui, on peut se demander si la place du monteur son est véritablement établie et stabilisée. Son rôle varie entre autonomie créative et intégration dans un système de production structuré et contraint. Il travaille selon des protocoles précis, en collaboration avec d'autres collaborateurs, en maîtrisant seul, un environnement technique complexe offrant de nombreuses possibilités créatives, et à l'intersection de plusieurs autres métiers de la post-production : montage "image", mixage, post-synchronisation etc... Son activité repose sur l'utilisation d'outils technologiques avancés, en constante évolution, pour répondre aux exigences d'un cinéma qui doit à la fois innover et s'adapter aux logiques du marché et l'accélération des temps de travail.

Dans un secteur où les évolutions technologiques entraînent régulièrement des transformations organisationnelles, il est probable que de nouvelles innovations viennent encore modifier les équilibres existants. Celles-ci pourraient redéfinir les frontières entre les différents métiers du son, voire remettre en question un système déjà marqué par une certaine instabilité.

“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.”⁸⁹

Bibliographie / Filmographie

“LE SON EN SALLE DE MONTAGE” de la CST

“Le montage , seule invention du cinéma” Jacques Aumont

“Entendre le cinéma” Daniel Deshays

“Pour une écriture du son” Daniel Deshays

“FLOW” de Gints Zilbalodis

“Journal d’un montage” de Anette Dutertre

“Murch” documentaire sur Walter Murch

“Monster of Nix” , Rosto

“Alien, le huitième passager” Ridley Scott 1979

“Le règne animal” Thomas Cailley , 2023

“ l’état des lieux de la post production audiovisuelle de 2017”

⁸⁹ Denizart

creationssonore.CA

cairn.info / revue-les-cahiers-du-numerique

amu.hal.science HAL open science

Adjiman R. (2002). L'intégration des techniques numériques dans les systèmes de la production image et son. *Pragmatique des communications instrumentées*, Le Bœuf C. dir., 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. et Cailler B. (2006). Une architecture du son. *Cahiers de Champs Visuels*, Paris, L'Harmattan.

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. et 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*. Paris : ESSEC.
- CSA (2016). *Étude 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, Paris, L'Harmattan.
- 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*, Paris, Presses des Mines.
- Lépine V., Le Moëne C. et Parrini-Alemanno S. (2017). *Communications & organisations : accélérations temporelles*, Paris, L'Harmattan
- Simion P. et Abadjian R. (2014). film *Dans la tête d'un mixeur*, <https://vimeo.com/99619766>
- ALTMAN, Rick (direction). *Sound Theory. Sound Practice*. New York : Routledge, 1992, 290 p. Jean Châteauvert
- “LA RÉPARTITION DES TÂCHES DANS LES MÉTIERS DU SON AU CINÉMA”
- Mémoire louis lumière 2021 Matéo ROUSSON

Remerciements

Mes camarades de la promotion Kelly Reichardt 2026

Mes camarades de la promotion son

Caroline San Martin

Valérie Deloof, Daniel Sobrino, Jean-Pierre Laforce, Pierre Sans et Jacques Descomps
pour leur accompagnement durant ces 4 ans.

Remi Trouillet pour ses conseils de lecture

Mes parents pour leur soutien et leur relecture précieuse

Sandy Notorianni , Géraldine Magenot, Maxime Mathis, Pauline Gilbert et Pascal

Villard d’avoir pris le temps de répondre à mes questions

Gwennoilé le Borgne, pour avoir suivi l’élaboration et la mise en forme de ce mémoire
et pour ses retours riches et précieux

Jean Favory et Boris Clouteau, du conservatoire d’Annecy pour m’avoir grandement
aidé à rentrer à La Femis.
