HAL
open science

Mais, jusqu'où ira le monteur son ?

Rémi Adjiman

To cite this version:

Rémi Adjiman. Mais, jusqu'où ira le monteur son ?. Travail et création artistique en régime numérique, May 2011, Avignon, France. hal-01626788

HAL Id: hal-01626788

https://amu.hal.science/hal-01626788v1

Submitted on 14 Nov 2017

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

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

Mais, jusqu'où ira le monteur son ?

Rémi Adjiman

Résumé. Durant de très nombreuses années, la fabrication de la bande sonore au cinéma a été réalisée par le chef opérateur du son et le mixeur. Depuis peu, un nouveau métier s'est imposé qui a pris une place croissante dans l'organisation et la coopération entre les acteurs. Il s'agit du monteur son. Son travail consiste à construire la bande sonore du film, en particulier grâce à différentes matières sonores comme les voix, les ambiances et également ce que l'on nomme les effets (en fait les bruits). Associé à l'intégration de nouvelles technologies, à l'évolution des conditions de diffusion en salle, aux désirs de nouvelles écritures sonores des auteurs et des réalisateurs et de manière concomitante à une demande croissante du public pour une « nouvelle » bande sonore, le monteur son s'est inséré dans la chaine du son. Dès l'origine, son arrivée, associée rapidement à l'usage de nouveaux outils de post-production, a bouleversé l'organisation du travail. Cela a conduit à une réorganisation des tâches et à une séparation partielle du travail du son, dans sa relation à l'image. Le monteur et le monteur son deviennent deux acteurs différents. Plus récemment, le monteur son se met, pour des raisons économiques et techniques, à assumer des tâches qui étaient auparavant dévolues au mixeur. Mais, jusqu'où ira le monteur son ?

Mots-clés. Monteur son, sonore, film, fiction, introduction des technologies numériques, procédures, tâches, métier, évolution, coopération

Abstract. During several years, the manufacturing of the soundtrack in the cinema was realized by the sound engineer and the mixer. Recently, a new job was created which took an increasing place in the organization and the cooperation between the actors. It is the sound editor. His work consists in building the soundtrack of the movie, in particular with sound materials such as the voices, the environment sounds and also with what we call the effects (in fact the noises). Associated with the integration of new technologies, with the evolution of the audio quality in the cinema, with the desires of new sound writings of the authors and the directors and in a concomitant way in an increasing demand of the public for a "new" soundtrack, the sound editor is fitted into the sound chain creation. From the very beginning, his arrival, quickly associated with the new postproduction tools, upset the organization of the work. It led to a reorganization of the tasks and to a partial separation of the work of the sound, in its relation with the image. The editor and the sound editor become two different actors. More recently, the sound editor begins, for economic and technical reasons, to assume tasks, which were previously devolved to the mixer. But, to where the sound editor will go ?

Keywords. Sound editor, sound film, movie, fiction, TV drama, procedure, tasks, job, evolution, cooperation

Introduction : Aux origines du son au cinéma

D'abord le chef opérateur du son

Dans la chaine de production du son à l'image, le chef opérateur du son existe depuis l'avènement du cinéma parlant, en 1927. Il intervient tout en amont, au tournage, pour capter la matière première du film, c'est-à-dire les voix des comédiens.

A l'origine, sur les plateaux des studios, le chef opérateur du son s'est octroyé – avec le rôle hégémonique du microphone puis avec l'encombrement de sa girafe (une perche pivotante, montée sur un chariot) et les procédures que cela imposait subitement à l'équipe image et à toute la mise en scène – une place disproportionnée[1]. A ce moment-là, tous les sons du film passent, en temps réel, par un unique microphone. Il n'existe aucun moyen de mélanger différentes sources sonores après le tournage. Les musiciens ou les bruiteurs sont présents sur le plateau, non loin des comédiens. Le système qui enregistre le son impose un dispositif volumineux.

Puis, peu à peu, au cours des décennies, le rôle de l'ingénieur du son ne cesse de se transformer. Le dispositif de captation se complexifie, plusieurs microphones prennent place sans être visibles dans l'image, hors du cadre, au dessus des comédiens[2] ou cachés dans le décor. Il devient ensuite possible de tourner en extérieur. Puis, les moyens d'enregistrement s'allègent considérablement et autorisent des usages nouveaux du son, accompagnants l'éclosion du cinéma direct et de la nouvelle vague. Enfin, le numérique arrive, vient bouleverser les pratiques et permet maintenant d'enregistrer plusieurs pistes simultanément sur un plateau de tournage.

Ces changements pour le chef opérateur du son tiennent aux mutations constantes des moyens techniques mis à la disposition du tournage, mais également à l'évolution des possibilités exigées par l'évolution du cinéma et du documentaire, au rôle croissant confié au son direct, à l'intérêt donné au son par les auteurs et les réalisateurs, mais également aux exigences et contraintes de la chaine de fabrication du film et par extension dans les attentes de l'ensemble des acteurs de la conception et de la réalisation et en particulier le monteur son et le mixeur.

La place du chef opérateur du son, au cours de plus de 80 années de cinéma sonore, a été parfaitement reconnue. Il a accompagné les évolutions du cinéma, a trouvé toute légitimité. Ses missions sont acceptées par tous, même si elles sont d'une certaine manière toujours négociées.

Puis le mixeur

Très rapidement, les contraintes imposées à la mise en scène par la dimension sonore essaient d'être contournées. Dès le début des années 1930, plusieurs microphones s'implantent sur le plateau de tournage et le travail du mixage s'en trouve associé et devient indispensable. Le mixeur s'impose spontanément, nous pourrions dire par nécessité.

Les premières consoles de mixage (dont les fameuses Westrex), dispositifs simples qui modifient les niveaux respectifs de 6 entrées, permettent de mélanger quelques sons ensemble, directement sur le plateau de cinéma. L'exercice est délicat, il nécessite plusieurs répétitions pour permettre au mixeur d'avoir le mixage « dans la main ». Le résultat est en effet directement enregistré sur le support optique et ne permet pas de revenir en arrière en cas d'erreur.

Avec l'apport de l'enregistrement magnétique et des transistors, à partir de années 1950-60, le métier de mixeur évolue. Il va devenir possible de gérer un plus grand nombre de pistes et de reprendre, en partie seulement, un mixage qui aurait rencontré quelques défaillances.

Le mixage, devenu rapidement le dernier maillon de la fabrication du son, avec son rôle de révélateur de tous les espoirs placés dans le film, est intervenu sans empiéter sur le travail de quiconque. Il a pris une place qui s'imposait d'elle-même et a su s'adapter au fur et à mesure de l'accroissement vertigineux des moyens techniques et des exigences et évolutions de la qualité de diffusion.

Deux des principaux acteurs de la fabrication du son d'un film existent donc pratiquement depuis l'origine du cinéma parlant.

---

[1] Pour en avoir un exemple scénarisé, il est intéressant de revoir *Singin in the rain* et la séquence qui se situe sur un plateau de tournage.

[2] La première séquence où le dispositif de prise de vue et de prise de son est explicitement montré dans une fiction se trouve dans le film *Show girl in Hollywood* en 1930.

Un nouvel acteur de la chaîne du son !

Contrairement aux deux métiers précédents le monteur son, intervient beaucoup plus récemment, à la fin des années 80, soit 50 ans plus tard. Il s'intercale entre les deux extrémités de la chaîne du son. Mais, en se rajoutant et en s'insérant assez brutalement dans un processus opératoire qui préexistait, son avènement s'est accompagné de bouleversements importants, tant au niveau des méthodes collectives de travail (c'est le cas également pour le chef opérateur du son et pour le mixeur) qu'au niveau des prérogatives de chacun des acteurs.

Depuis, son rôle ne cesse de s'accroître, de s'étendre, de prendre de la place. Mais, jusqu'où ira le monteur son ?

Dans ce texte, nous nous intéressons à ce nouveau métier, aux conditions de son émergence, à la place qu'y tient l'introduction des outils numériques et aux incidences de l'évolution de ses missions sur la répartition des tâches et les collaborations dans la chaîne de post-production du son à l'image, en particulier dans les œuvres de fiction, au cinéma et à la télévision.

C'est ce mouvement tout entier, vu comme un système, que nous souhaitons essayer de mieux comprendre, de façon également à faire quelques prospectives sur les mutations à venir.

1 Mais qui est le monteur son ?

Actuellement, combien de personnes travaillent à la réalisation du son d'un film de fiction cinématographique ? Dans le grand public, beaucoup de personnes pensent que le son se limite aux voix et aux musiques, sans se rendre nécessairement compte du travail minutieux réalisé pour que le film ait de l'impact, de la présence, du rythme, qu'il possède son expression propre et qu'il soit diffusable en salle.

En fait, les acteurs de la chaine du son sont nombreux à contribuer à la réussite d'un film :

• le chef opérateur du son et le perchman sur le tournage pour l'enregistrement des voix, des sons synchrones à l'image et des ambiances du lieu (les sons seuls)

• le monteur du film qui suit les intentions du réalisateur, affirme certains choix essentiels et construit la narration

• le monteur son qui choisit des sons additionnels (des ambiances, des effets sonores…), pense la matière sonore, construit, dynamise et organise la bande son

• le bruiteur qui refait, en leur donnant précision et impact, les événements sonores synchrones (on peut donner comme exemple, les coups de poings, les claquements de portes et des portières, les bruits de pas, les présences et tous les sons qui nécessitent une synchronisation minutieuse par rapport à l'image)

• le musicien qui compose les musiques

• le mixeur qui équilibre tous les sons entre eux, leur donne leur unité et finalise la bande sonore en vue de ses diverses exploitations possibles.

Dans la chaine de fabrication, le monteur son récupère donc la matière filmique lorsque les choix esthétiques sont déjà affirmés, lorsque les éléments bruts du tournage ont été – au moins partiellement – agencés, lorsque l'essentiel du rythme est défini et lorsque la trame narrative est établie.

Le terme de montage son désigne donc différentes manipulations sur la matière sonore qui peuvent être réalisées par plusieurs personnes sur le même film. Une seule et même personne s'occupe rarement de monter les dialogues, les ambiances, les effets, les musiques, de faire la création d'éléments sonores originaux. Cela est encore plus vrai aux USA où les tâches sont encore davantage subdivisées et où certains monteurs son peuvent se voir confier une courte séquence seulement.

Le monteur son des dialogues (souvent, plusieurs monteurs son se partagent le travail et l'un d'entre eux se concentre sur les dialogues) va s'appuyer sur le montage du film pour reprendre la matière captée au tournage et recréer une continuité dialoguée qui soit fluide, parfaitement intelligible et la plus juste possible au niveau de l'expressivité.

On peut distinguer aussi un montage que l'on peut qualifier de montage de la bande son (Delplancq, 2009) qui introduit une dimension plus orientée sur les ambiances, les événements synchrones et la création sonore. C'est ce montage-là qui s'inscrit dans le prolongement du travail du monteur image, pour renforcer la narration du film.

Dans le film « Dans la tête du monteur son » Selim Azzazi et Jean-Pierre Halbwachs, tous les deux monteurs son de fictions cinéma ou télévisuelles et de documentaires définissent ce qu'est leur travail de monteur de la bande son.

« Chaque film est un univers qui lui est propre. On n'aborde pas une séquence, on aborde un film. Beaucoup de monteurs son essayent de trouver, pour chaque instant, le plus beau son possible. En fait, il faut surtout se poser la question de ce que l'on raconte. Qu'elle est l'histoire qui se raconte et quel est l'univers dans lequel on doit plonger le spectateur à un instant donné ?

Nous travaillons sur une matière qui est déjà montée. A ce point-là, le réalisateur a déjà raconté son histoire. Il a déjà filmé ses comédiens, il a déjà fait son montage et il nous propose une copie déjà emplit de sons directs et souvent de musiques et, à l'intérieur, nous devons trouver un interstice pour raconter une histoire. Il y a les sons qui sont les moteurs propres de la narration et ceux que le monteur son peut apporter par ailleurs et qui viennent de sa propre imagination. (Jean-Pierre Halbwachs, interview 2010) »

« Au montage son, vous travailler pour un récit qui est en train de se construire sous vos yeux. Il y a une partie du travail qui va consister à chercher, imaginer les éléments sonores qui vont vous aider à raconter le mieux possible l'histoire. Chaque décor va définir un champ sémantique (la plage, la ville, le métro…). Dans un cadre réaliste, vous allez avoir une liste des sons possibles. Dans une rue, je peux entendre tel ou tel son, mais pourquoi, à ce moment-là du film, j'ai besoin d'entendre telle ou telle chose en fonction de ce que je raconte. Le monteur son doit – par exemple – se mettre dans la tête de chacun des personnages. Là, on est avec tel personnage. Qu'est-ce qu'il entend ? Pourquoi il entend ça ? C'est ça qui m'aide à savoir ce dont j'ai besoin. (Selim Azzazi, interview 2010) »

En fait, l'acte de montage son lui-même, dans le logiciel d'édition, n'est qu'une part infime du travail. « Le temps de maturation du film est long. Le moment où l'on assemble les sons dans la machine n'est qu'une fraction du travail qui est l'aboutissement d'une intention. » Selim Azzazi. (Selim Azzazi, interview 2010) »

Le montage de la bande sonore peut alors se décrire comme un processus par étape qui comprend la compréhension du film, l'élaboration de la sonothèque du film, le choix des sons et le montage des sons (Delplancq, 2009).

2 L'émergence du métier de monteur son

Si le cinéma sonore a plus de 80 ans, le métier de monteur son n'existait pas il y a encore moins de trente ans ou plutôt n'existait pas sous sa forme actuelle. En effet, jusqu'à la moitié des années 80 (nous nous plaçons en France, car la situation, aux Etats-Unis par exemple, est assez différente dans la logique de répartition des tâches), une seule et même personne – parfois deux lorsque le chef monteur confiait le montage des sons directs à son assistant – réalisait le montage du film et des sons. A cette époque, les images et les sons étaient pris en charge par le chef monteur du film.

Puis, le montage son s'est dissocié du montage du film pour devenir un travail à part, utilisant des moyens techniques totalement indépendants et spécifiques.

Cette nouvelle organisation du travail est un mouvement qui – comme assez souvent au cinéma – s'est appuyé sur les évolutions des outils de la production et des dispositifs de diffusion. Mais ces changements étaient prévisibles. En effet, « une disparité technologique interdira cinquante années durant au cinéma de transposer à sa dimension sonore les effets illusionnistes qu'il multiplie sur le plan visuel » (Jullier, 1997). Après une évolution sans relâche de la qualité de l'image, le son se met enfin à la suivre !

Ainsi, alors que depuis le milieu des années 50, le cinémascope, procédé de prise de vue et de projection permet de populariser la diffusion de films dans des formats d'images larges (Chion, 2002), le son lui, reste cantonné à une diffusion étroite, au niveau spectral, en terme de dynamique sonore ou au plan spatial.

Ce changement assez radical d'un point de vue sonore s'accompagne, voire même est anticipé, par une demande du public pour un nouveau cinéma. De nouvelles écritures filmiques apparaissent qui contournent les figures anciennes ou au contraire les recycle. C'est le cinéma que Laurent Jullier qualifie de post-moderne et qui aura, pour une grande part, de nouveaux usages du son.

L'émergence du monteur son, que l'on attribue assez fréquemment à la transition vers le numérique et à l'informatisation est en fait bien antérieure et remonte à l'introduction du premier système Dolby stéréo, totalement analogique.

Cette évolution essentielle apparaît au milieu des années 70 pour exister réellement à la fin de cette décennie[3]. Dolby est le premier système qui démocratise réellement la diffusion multicanal[4]. Quatre canaux audio (Left – Center – Right – Surround) permettent de créer un espace sonore plus étendu en largeur et en profondeur. Au-delà du système de diffusion multipoint, ce dispositif introduit également le réducteur de bruit de fond des pistes optiques : le Dolby A (qui sera suivi du Dolby SR). Ainsi le rapport signal/bruit de la bande sonore est largement amélioré et permet d'utiliser des sons de niveau plus faible, autrefois noyés dans le souffle reproduit par le dispositif. Cette nouveauté permet de concevoir de plus grandes variations dynamiques du son et de sa restitution. Un nouveau son peut commencer à apparaître en filigrane, le silence.

En parallèle, il devient aussi possible d'étendre la restitution du spectre audio dans les salles et en particulier de diffuser des basses fréquences dans de bonnes conditions. Les systèmes vont rapidement pouvoir descendre jusqu'à 40 Hz et même 30 Hz avant même l'arrivée du numérique.

De plus, alors que le son mono était généralisé – un film comme Orange mécanique sorti fin 1971 est encore monophonique (mais mixé avec un réducteur de bruit Dolby A) – l'arrivée du multicanal introduit la gestion de sons captés et enregistrés en stéréophonie.

Dès lors, les anciennes tables de montage qui utilisent de la bande son magnétique perforée sont dépassées. Elles ne permettent pas de gérer un nombre suffisant de pistes simultanées, ni d'offrir une souplesse de fonctionnement adéquat.

L'équipe du montage du film, qui s'occupait de toutes les opérations sent, vers le début de années 80, qu'une nouvelle organisation devient nécessaire, que de nouveaux usages du son émergent, que de nouveaux savoir faire sont introduits et voit un nouvel interlocuteur intervenir.

Mais, cette transition ne s'opère pas sans difficulté. L'équipe du montage du film se sent dépossédée d'une partie du travail dont elle avait la prérogative depuis toujours. Comment, dans le processus de fabrication du film, séparer le son de l'image, alors que le travail du monteur consiste justement à avoir une vision globale et à ne pas scinder ce qui fait sens ?

Durant de nombreuses années transitoires, la vision des acteurs de ce changement n'est pas uniforme et la seule question de la répartition des responsabilités et des tâches donne des réponses divergentes. Les uns ne veulent pas céder du terrain, les autres trouvent que leur place est parfaitement justifiée (Le Guern, 2004).

Pourtant, il est déjà trop tard et pendant plusieurs années ces exigences nouvelles, ces savoirs nouveaux dans la gestion de l'audio, vont nécessiter la prise en main de la matière sonore par un autre opérateur que le monteur du film. Il n'est pourtant pas encore question d'institutionnaliser le monteur son.

Dans le cinéma, les procédures, les pratiques, les métiers et les modes d'organisation du travail mais également la culture et les langages cinématographiques préexistaient à l'intégration des technologies

---

[3] En septembre 1975, « Lisztomania » de Ken Russell est le premier film de long-métrage distribué dans le monde entier comportant une bande son optique Dolby Stéréo (LCR seulement).

Au printemps 1976, « A star is born » de Frank Pierson est le premier film 35mm avec bande son Dolby Stéréo optique à comporter des effets de surround (mono).

En avril 1978, « Star wars » de Georges Lucas est le premier film en Dolby Stéréo à remporter l'Oscar de la meilleure bande son.

En septembre 1979, « Don Giovanni » de Joseph Losey est le premier film mixé en Dolby Stéréo, réalisé en Europe.

En novembre 1979, « Apocalypse Now » de Francis Ford Coppola est le premier film, distribué en salles, en Dolby Stéréo six pistes magnétique 70mm avec un son surround stéréo.

[4] D'autres systèmes ont existé antérieurement comme le Fantasound développé avant 1940 pour le film Fantasia dont la stéréophonie est diffusé sur trois canaux ou le format Todd-AO, cinéma grand écran inventé dans les années 50, reproduisant 6 canaux audio.

numériques. Les habitudes au niveau des normes tacitement admises, des méthodes de travail et des processus de la création et de la production exercent des forces coercitives. Le cinéma, en tant que système plus structuré, couvert et protégé, régi par des règles sociales, par une convention collective, des processus techniques de production et une culture centenaire, opère une résistance plus forte au changement que la télévision (Adjiman, 2002).

3 L'introduction des technologies numériques et l'évolution du langage sonore

Il faut attendre 1989 pour commencer à voir apparaître des outils numériques prometteurs avec un réel potentiel technique, mais surtout ergonomique. En 1989, la carte Sound Tools et son logiciel de montage stéréo Sound Designer (l'ancêtre de ProTools qui arrive en 1991) ne permettent pas encore une exploitation efficace. En 1990 arrive le système de montage virtuel dédié DD1000 de chez Akaï qui peut gérer 4 pistes et permet de synchroniser plusieurs machines ensemble.

Mais, c'est surtout l'Akaï DD1500, machine sortie en 1994, qui va permettre de démocratiser le montage virtuel sonore en conservant des fonctionnalités proches des systèmes antérieurs. Il est efficace pour les fonctions essentielles, simple d'usage, ergonomique et n'impose pas l'usage d'un micro ordinateur. Il ne déstabilise pas les monteurs film qui voudraient passer au montage son.

L'usage généralisé des stations de travail audionumérique ou des stations dédiées pour effectuer du montage son avec des outils efficaces ne sera donc possible que plus de dix ans après l'introduction du Dolby Stéréo.

La cabine de montage son devient dès lors le nouvel espace de travail du monteur son. Elle est dotée des outils nécessaires – des moyens d'éditions du son, de synchronisation avec les images et d'écoutes audio de qualité – permettant d'effectuer un travail autonome. C'est une étape importante .

La gestion du son multicanal a certainement contraint les dispositifs techniques à évoluer. Mais, il faut considérer que c'est tout autant, voire davantage encore, l'accroissement de la qualité de diffusion tant au niveau de l'élargissement du spectre de fréquence que de la dynamique sonore (l'écart entre les sons faibles et les sons forts) qui a poussé à une vraie spécialisation. Le son est devenu, à travers ses différentes mutations technologiques et leur impact sur le potentiel de création sonore, un nouvel espace de travail à part entière. Il ouvre également vers de nouveaux langages et de nouvelles esthétiques.

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

- Une multiplication du nombre de pistes disponibles
- Une généralisation de la représentation temporelle des sons sur la *timeline*
- Une introduction de références temporelles communes pour l'image et le son (time code)
- La précision extrême du montage
- La possibilité de contracter ou d'étirer temporellement les sons
- L'évolution de l'ergonomie des interfaces homme-machine
- L'utilisation de *plug-in* de plus en plus performants
- L'évolution de la chaîne de production (le *workflow*)

Il est possible dans le plus pur esprit du « non destructif » qu'autorisent les processus virtuels de travail, de revenir en arrière sur ses choix et/ou d'affiner plus tard, ce qui n'a pas été perçu dans l'instant présent.

Associé à tous ces changements, le langage sonore et celui des interactions image-son se met à évoluer en permettant de maitriser des cas de figure de la mise en relation audio-visuelle, qui n'étaient pas envisageables auparavant.

Le travail de synchronisation du son et de l'image devient si précis qu'il parvient à renforcer à l'extrême les effets de synchrèse (Chion, 1990) et la mise en relation verticale de l'image et du son. Il autorise la succession de plusieurs points de synchronisation consécutifs ou – à l'inverse – la mise en correspondance temporelle de l'image et du son, par une relation lâche mais maitrisée, qui se révèlent « à la longue » et que nous appelons la congruence (Adjiman, 2010).

De plus, le travail sur la matière sonore offre des possibilités nouvelles et des usages nouveaux du son apparaissent. La sémiologie audio-visuelle au cinéma s'enrichit, mais plus encore ce sont des expériences

sensorielles inédites qui touchent le spectateur. Cela ouvre vers une phénoménologie partiellement renouvelée du son à l'image. Les ambiances sonores se complexifient, deviennent enveloppantes. Les silences porteurs d'attente ou de tension deviennent « assourdissants » et préparent l'arrivée des sons saillants qu'ils annoncent. Les matières sonores, s'enchevêtrent, se multiplient, se travaillent comme des musiques ou se mêlent à elles. Les basses fréquences sonnent, se révèlent, donnent de l'expression, de la présence et de la matérialité aux objets et aux situations.

L'objectif n'est pas, ici, de décrire avec précision tous ces changements, mais il est intéressant de mentionner combien l'évolution du travail sur les ambiances est symptomatique de ces évolutions.

Dans les bandes sonores de films de fiction, les ambiances ont pris une place importante, dans la mesure où elles peuvent interagir davantage avec l'image et le récit.

Leur première mission est fonctionnelle et leur permet de s'harmoniser avec précision et en toute logique avec l'espace scénique représenté dans l'image. Associées au travail de montage des sons directs, elles permettent d'obtenir une parfaite intégration des dialogues dans le décor.

Mais, les ambiances peuvent également être narratives, c'est-à-dire qu'elles ne correspondent pas nécessairement aux éléments visibles, présents dans l'image. Leur tonalité, leur rythme, leur expression sont alors choisis pour aller dans le sens du récit (William Flageollet, mixeur, propose cette catégorisation simple des ambiances sur le forum de discussion du site Sound Designers). Cette possibilité, qui n'est pas nouvelle au cinéma, trouve de nouveaux moyens de création. Il devient possible de travailler finement la matière sonore pour qu'elle fusionne avec l'image, d'en modifier les formes pour créer un rapport étroit avec la musique. Les sons deviennent malléables, enveloppants, indissociables de l'image et de la narration qui se construit.

De plus, le monteur son utilise les nombreuses pistes à sa disposition et effectue un travail par couches séparées (par opposition à un son unique composite où tous les éléments sont imbriqués dès l'origine à la prise de son). Dans une ambiance de forêt par exemple, cela offre au réalisateur la possibilité de choisir au moment du mixage de mettre plus ou moins en avant, indépendamment les uns des autres, le bruissement des feuilles, les craquements secs des branches, le vent dans les futaies et le chant des oiseaux.

4 Des frontières en constante évolution : le mixage en point de mire (après l'amont, l'aval) !

A partir du milieu des années 90, les outils de montage son ne vont pas cesser d'évoluer (deux évolutions majeures vont en particulier intervenir chez l'éditeur Digidesign avec le ProTools Mix en 1998 et le ProTools HD en 2002). Les systèmes de montage virtuel progressent alors et autorisent l'usage croissant de plug-in sophistiqués permettant le traitement des sons (comme durant ces dix dernières années la réverbération à convolution ou le traitement multibande de la dynamique). La puissance que l'on mettait autrefois dans les consoles de mixage va peu à peu migrer vers les stations de travail. Ce phénomène se poursuit toujours aujourd'hui.

En parallèle, le coût élevé de location d'un auditorium conduit les productions à essayer de réduire le nombre de jours de mixage. Ce phénomène se trouve accéléré lorsque, comme en 2009 et 2010, l'économie de la production cinématographique et télévisuelle – spécifiquement chez les prestataires de la post production – va subir plusieurs crises consécutives. On observe alors une réduction des financements globaux et une délocalisation accrue des productions avec simultanément et paradoxalement une augmentation du nombre de films, mais une réduction importante du budget de chaque film.

Le mixeur est souvent l'interlocuteur de la chaine du son le plus proche du réalisateur et/ou du producteur. Il est souvent prescripteur pour le choix de l'auditorium et du monteur son. Pourtant, depuis peu, il se retrouve, dans un certain nombre de cas, contraint de déléguer une partie de son travail au monteur son. Cela ne se fait pas nécessairement dans la rancœur. Le mixeur souhaitait auparavant assumer lui-même certaines opérations qui nécessitaient des ressources pour le traitement du son associées à une qualité d'écoute optimale. Il se concentre dorénavant de plus en plus sur les missions les plus nobles et les plus artistiques, c'est-à-dire trouver les grands équilibres entre les sons, pour raconter une histoire. Après une concertation préalable, il laisse souvent au monteur son la main sur un certain nombre de manipulations du son comme l'égalisation liée au détimbrage des voix, la bonne maitrise de la dynamique

des sons, voire même la mise en acoustique des scènes sonores (l'"acoustisation" comme le dit le mixeur Jérôme Alexandre).

Le travail du monteur son se met à se décaler progressivement en aval et vient « empiéter » sur le mixage.

Conclusion - le monteur son : un acteur adapté dans le système de production

A l'origine du cinéma sonore, si l'arrivée du chef-opérateur du son surtout et du mixeur dans une moindre mesure, ont profondément changé les méthodes de travail, y compris pour la mise en scène, cela n'a pas réellement empiété sur les missions des autres acteurs sur le plateau. En tournage, tous les acteurs ont finalement toujours travaillé ensemble et coopéré simultanément, de manière transversale, pour une mission commune.

Mais, comme le précise Michèle Borghi « dans l'exercice des fonctions de l'après-tournage, il y a séparation physique des actes, division du travail (Borghi, 2003). » La post-production n'est plus transversale, mais longitudinale.

Dans cette organisation, l'arrivée du monteur son a donc contraint à des modifications plus profondes, séparant le travail sur l'image et celui sur le son, ordonnant une répartition nouvelle des tâches, modifiant les coopérations entre les acteurs, rognant ainsi sur le travail du monteur puis, depuis moins longtemps, sur celui du mixeur.

Ce mouvement, comme dans d'autres situations, est intimement lié à l'intégration de technologies nouvelles, puis numériques dans la chaîne de production de fictions cinématographiques et télévisuelles. Et comme pour d'autres métiers de la création, dans un cadre industriel, cela s'est accompagné :

D'un déplacement de la chaîne de compétence des utilisateurs

D'une accélération et d'une simplification des procédures

D'une augmentation de la productivité

D'une réorganisation de la chaîne de production (introduction de la notion de workflow)

D'un accroissement des possibilités d'intervention (parfois indépendante des potentialités en terme de créativité).

Mais, il serait trop simpliste de dire que ce sont exclusivement les technologies et les outils (le multicanal et les stations de travail audionumériques) ou l'évolution de normes de diffusion en salle (le fameux THX), qui ont conduit à cette mutation et à l'émergence du métier de monteur son et à de nouvelles pratiques dans la fabrication du son d'un film.

Dès l'origine, c'est une conjonction de phénomènes, c'est tout un système d'interaction, qui a amené le monteur son à prendre une place spécifique dans la chaîne de fabrication du son à l'image. En effet, on sait que, rares sont les technologies qui peuvent s'imposer si elle ne prenne pas en compte les outils existants, s'il n'existe pas un contexte économique favorable, des usages et des débouchés avérés. Et si elle n'est pas accueillie par les utilisateurs.

Au cinéma, après de longues années de développement de l'image et de l'accroissement de la taille des écrans, le son va prendre un virage qui va lui permettre de s'adapter aux exigences de qualité du public et de suivre les évolutions d'un cinéma dont l'écriture désire pouvoir bénéficier de ces nouveaux moyens.

Mais, en s'insérant dans cette nouvelle chaine de fabrication, en y devenant même un véritable pivot, le monteur son devient le principal acteur du changement. Il contribue à l'intégration des technologies numériques dans la chaîne de fabrication d'un film, participe à la modification des procédures de travail et à la réorganisation de la répartition des tâches mais aussi et c'est essentiel, à faire évoluer la matière sonore, les relations qu'entretiennent les images et les sons et la création sonore à l'image toute entière.

Intercalée au milieu de la chaine de post-production, le monteur son s'est mis à exister pour permettre à la bande sonore[5] (Chion, 2003) de répondre à des besoins nouveaux, et à s'adapter à une évolution technique et esthétique qui lui était promise.

[5] Nous utilisons le terme de bande sonore pour caractériser le résultat du travail de la conception et réalisation sonore. Nous sommes néanmoins parfaitement en accord avec Michel Chion qui considère que, du point de vue du spectateur, la bande sonore ne peut être considéré comme une entité car l'image et le son ne peuvent pas être dissociés.

Mais, l'avènement de ce nouveau poste de travail, de ce nouveau métier du cinéma et de la production de fictions télévisuelles, a provoqué des bouleversements. Après avoir assumé les missions dévolues au monteur du film ou de son assistant, le monteur son prend maintenant en aval des missions anciennement dévolues au mixeur. Le rôle du monteur son continue de prendre de l'ampleur au cours du temps.

Cette évolution, commencée il y a plus de vingt ans, n'est pas achevée et – influencée par les effets de l'interminable réduction des coûts – elle se poursuit toujours, faisant encore bouger les limites de la répartition du travail, en modifiant l'attribution de nombreuses opérations techniques et artistiques. Ce mouvement n'est pas figé. Le monteur son, réactif, seul dans sa cabine, avec des moyens matériels relativement limités, s'adapte à une double demande artistique et technique, mais également à une contrainte économique. Il est réactif, adaptable, peu couteux et détient dans ses mains des outils qui lui permettent de répondre à tous les besoins. Il est probable que ses missions vont continuer à s'étoffer, empiétant encore davantage sur le mixage, le remplaçant même parfois, partout où, malgré une exigence de qualité, les pressions économiques prévalent (documentaire, fiction TV, court métrage et cinéma à petit budget).

Finalement, seules les productions cinématographiques « importantes », c'est-à-dire celles qui nécessitent des conditions optimales de diffusion en salles de cinéma, mais aussi dont l'exigence de qualité reste ancrée dans les pratiques et dont finalement les habitudes agissent de manière coercitive. Cela impose des méthodes de productions stables et maintient plus longtemps un certain status quo.

Mais pour combien de temps encore ?

Bibliographie

Adjiman, R. (2010). Autour de la notion de congruence, In *Le son au cinéma*, Artois Presse Université, Arras, pp 51-66.

Adjiman, R. (2002). Coll. L'intégration des techniques numériques dans les systèmes de la production image et son, In *Pragmatique des communications instrumentées*, S/la dir. De Le Bœuf Claude, L'Harmattan, Paris, pp. 85-109.

Bart, L. (2005). Evolution du métier de monteur son dans le cinéma français, Master du Département SATIS, Université de Provence.

Borghi, M. (2003). L'évolution du montage dans les nouveaux types de post-production, Cahier du Circav, num. 14, Le montage, états des lieux réels et virtuels, L'Harmattan, Paris, p.231-240.

Chion, M. (2002). Technique et création au cinéma, ESEC Edition, Paris.

Chion, M. (2003). Un art sonore, le cinéma, Cahiers du cinéma, Paris.

Chion, M. (2005). L'Audio-vision, son et image au cinéma, Armand Colin, Paris.

Delplancq, J. (2009). La modélisation des connaissances dans le montage son au cinéma, Master de l'Ecole nationale supérieure Louis Lumière.

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

Le Guern, P. (2004). Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons, Volume ! La revue des musiques populaires, hors-série n° 1, p. 101-121.

McCann, M. (2006). Penser l'écran sonore : les théories du film parlant, Thèse de l'Université d'Adélaïde.

Filmographie

Show Girl in Hollywood, (1930). LeRoy M.

Singin in the rain, (1952), Donen, S. Kelly, G.

Dans la tête du monteur son, (2010). Prignet, L. Fernandez, M. Département SATIS, Université de Provence, 2010