

HAAS Thibaut, Section SON  
Promotion 2020

# Filmer la performance musicale dans l'espace public

— Mémoire de fin d'études —

Directeur interne : Sylvain Lambinet

Directeurs externes : François Waledisch, François Clos

Responsable universitaire : Corsin Vogel

Rapporteur : Éric Urbain

## Remerciements

---

Je tiens à remercier profondément et sincèrement les personnes suivantes :

François Clos et François Waledisch mes directeurs externes, qui ont accepté de m'accompagner dans ce travail, pour leurs retours et leurs conseils précieux.

Sylvain Lambinet, mon directeur interne, pour son accompagnement tout au long de ce travail.

Stéphane Bucher, pour le temps qu'il m'a accordé lors de notre entretien.

Je remercie ma famille. À commencer par mes parents, pour m'avoir transmis cette passion de la musique, m'avoir permis l'accès à ces études à Paris et m'avoir soutenu tout le long de mon parcours, ainsi que mes soeurs Marion et Pauline pour leurs encouragements.

Je remercie mes amis. Hippolyte pour nos derniers jours de rédactions passés au bord de la mer, Octave pour nos discussions à n'en plus finir, Caroline et Etienne pour leur relecture de mon travail.

Merci à mes camarades de l'école, en particulier la promotion 2020, avec laquelle j'ai traversé ces trois années.

Un merci tout particulier aux musicien·n·es Sarah, Louise, Simon, Marion et Corentin, qui acceptent de se prêter au jeu de ma partie pratique.

Merci à Manon pour l'image du film.

Merci à tou.s.te.s celles et ceux qui ont été présent pour moi durant ce travail, qui m'ont encouragé.

## Résumé

---

La performance musicale filmée trouve sa place dans divers domaines de l'audiovisuel, du cinéma de fiction au concert filmé, en passant par le documentaire, la télévision et les vidéos sur Internet. Les patrimoines esthétiques et techniques de ces divers médias, ainsi que leurs évolutions ont permis de donner à voir et à entendre la performance musicale de différentes manières depuis des décennies. Dans ce mémoire on se concentrera sur le cas suivant : filmer la performance musicale dans l'espace public. Une telle situation implique des codes comportementaux, des interactions entre les acteur·rice·s de la performance et des enjeux sonores particuliers, qui diffèrent de ce qu'il se passe dans des lieux dédiés à la musique comme les salles de concerts ou les studio d'enregistrements.

De quelles manières donner à entendre une performance musicale filmée dans l'espace public ? Quels enjeux, de représentation sonore, de prise de son et de post-production se présentent aux praticien·ne·s dans une telle situation ?

Pour répondre à ces questions, nous allons d'abord nous intéresser à la notion de point d'écoute sur la musique filmée en la reliant aux propriétés des dispositifs techniques actuels, pour ensuite analyser un corpus de programmes audiovisuels. Puis, nous verrons quels sont les enjeux sociaux, spatiaux, et sonores d'une performance musicale qui s'inscrit dans l'espace public, afin d'aborder des questions pratiques de traitement du son.

Enfin, nous présenterons une séquence de performance musicale filmée du groupe Par.sek x Ciao Venus à Avignon en septembre 2020, afin d'exploiter les concepts abordés dans nos recherches.

Mots clés : *musique, cinéma, performance musicale, espace public, filmer, son direct, prise de son, son à l'image, audiovisuel, paysage sonore, concert, point d'écoute, documentaire, musiquer*

## Abstract

---

The filmed musical performance finds its place in different kinds of audio-visual arts, from fiction cinema to concert recordings, passing by documentary, television and videos on the Internet. For decades, the aesthetic and technical heritages of these medias, and their evolutions gave us the possibility to see and hear the musical performance through various ways. In this master thesis, we will concentrate on one particular case : filming the musical performance in the public space. Such a situation involves some behavioral codes, some interactions between the ones who take part of the musical moment and some particular sound stakes, who differs to places that are dedicated to music like the concert halls or the recording studios.

How to make sound a filmed musical performance in the public space ? To which stakes, of sound representation, sound recording, and post-production are confronted the practitioners ?

To answer this questions, we will first be interested in the notion of point of listening on the filmed musical performance to link it to the current technical devices. After that, we will analyse some audiovisual programs. Then, we will see what are the social, spatial and sound stakes of a musical performance in the public space, to finally approach practical sound problematics.

Ultimately, we will present a filmed sequence of the bands Par.sek and Ciao Venus playing together in the streets of Avignon (FR) in september 2020, to explore the concepts that we approached in our researches.

*Key words : music, cinema, musical performance, filming, public space, direct sound, sound recording, audiovisual, soundscape, concert, point of listening, documentary, music-king*

# Table des matières

---

Remerciements.....	p.2
Résumé.....	p.3
Abstract.....	p.4
Introduction.....	p.7
<b>I. Représentation sonore de la musique filmée : points d'écoute et points de vue.....</b>	<b>p.12</b>
<hr/>	
1. Avant de filmer, écouter la musique : des écoutes plutôt qu'une écoute.....	p.12
2. Pour un curseur des points d'écoute, influence des dispositifs techniques actuels.....	p.17
i) L'enregistrement : une représentation sonore de la musique.....	p.17
ii) Le point d'écoute « discographique », une écoute idéalisée ?.....	p.20
iii) Le point d'écoute « à l'image » en prise de son directe.....	p.24
iv) Aide à l'analyse audiovisuelle de séquences de musique filmée, prise de son au cadre : correspondance image/son.....	p.31
v) Proposition du concept de « curseur de point d'écoute ».....	p.36
3. Analyses de séquences.....	p.38
i) The Eddy : Une série de fiction sur le jazz, enregistrée en son direct, entretien avec l'ingénieur du son Stéphane Bucher.....	p.38
ii) Evolution de l'identité sonore des Concerts à Emporter de la Blogothèque, de 2008 à nos jours.....	p.47
iii) Autres analyses.....	p.58
Blue Valentine de Dereck Cianfrance (2008).....	p.58
<b>II. « Musiquer » dans l'espace public.....</b>	<b>p.61</b>
<hr/>	
1. Performance musicale et interactions sociales.....	p.61
i) Filmer la musique, filmer quoi ?.....	p.61
ii) Concept de « musiquer », d'après Christopher Small.....	p.64
iii) L'auditorium moderne : un espace dédié à la musique ?.....	p.70
iv) Interactions musicien-ne-s - public - lieu.....	p.77
2. Performance musicale et environnement sonore de l'espace publique.....	p.79
i) Concept de paysage sonore « <i>Soundscape</i> ».....	p.79
ii) Rapport signal sur bruit.....	p.82
iii) Acoustique du lieu.....	p.85
iv) Filmer les musicien-ne-s dans l'espace public ; de l'écriture musicale.....	p.87

### III. Partie pratique du mémoire : filmer une performance musicale dans l'espace public :

« Par.sek x Ciao Venus à Avignon ».....p.90

---

1.	Présentation du projet.....	p.90
	i) Présentation globale projet.....	p.90
	ii) Présentation des musicien·ne·s.....	p.90
	iii) Particularité de la performance : de l'électronique à l'acoustique.....	p.91
	iv) Projet esthétique.....	p.93
2.	Réalisation du projet.....	p.96
	i) Préparation du tournage et élaboration du dispositif.....	p.96
	ii) Tournage de la séquence.....	p.99
	iii) Post-production.....	p.100
3.	Retour d'expérience.....	p.101
	Conclusion provisoire.....	p.102
	Bibliographie.....	p.104
	Filmographie.....	p.105
	Annexes.....	p.107
	Annexe 1 : Entretien avec Stéphane Bucher, 18 juin 2020, en visioconférence.....	p.107
	Annexe 2 : Liste des sources sonores pour le tournage de la partie pratique.....	p.124
	Annexe 2 : Synoptique de la configuration de prise de son de la partie pratique.....	p.125
	Annexe 3 : Liste matériel du tournage de la partie pratique.....	p.126

Musique et cinéma ont toujours été liés depuis la création de ce dernier ; d'abord dans le cinéma muet où l'orchestre, un pianiste ou un chanteur accompagnait en direct l'action du film. Plus tard, avec l'arrivée du cinéma sonore, l'orchestre en tant qu'entité physique a quitté les salles de projection pour s'imprimer sur les bandes sonores des films. Dans ce rapport historique qu'entretiennent encore aujourd'hui la musique et le cinéma, la musique demeure un médium au service de la mise en scène, au même titre que les choix de cadrage ou de lumière. Parallèlement, la musique s'est incarnée ailleurs dans le 7ème art, du « off », elle s'est inscrite dans le « in », dès les débuts du cinéma sonore. Filmer le musicien ou le chanteur présente un intérêt dans le fait que l'acte de jouer de la musique fait appel au corps qui se meut, qui agit, pour partager des émotions et des sensations. Ainsi, la musique, ou plutôt la performance musicale a pu apparaître à l'écran, au cœur de l'action. Cette possibilité d'enregistrer le son, et surtout la voix, a encouragé certain·e·s réalisateur·rice·s à proposer des films sur des figures de chanteur·se·s ou musicien·ne·s, et ce dès les années 1930. Le premier exemple historique que l'on peut donner, précurseur de ce mouvement, serait *The Jazz Singer* d'Alan Crosland (1927), qui se situe à la charnière entre les cinémas muet et sonore. Dans ce film, les uniques interventions du sonore sont les scènes musicales où le personnage de Jakie interprète des chansons. Suite à cela, des films comprenant de la musique à l'écran n'ont cessé de voir le jour, on peut penser à *Singin' in the Rain* de Stanley Donen et Gene Kelly (1952), ou encore à la Palme de d'Or de 1959, *Orfeu Negro*, film musical de Marcel Camus, revisitant le mythe d'Orphée et d'Eurydice en le replaçant au sein du carnaval de Rio. Dans ces cas, il pourrait s'agir de musique filmée plutôt que de musique de film. C'est sur cette

musique, incarnée à l'image, sujet du film, que nous allons porter notre attention, et tout particulièrement sur les situations de performance musicale filmée.

La musique filmée a su prendre place ailleurs que dans le cinéma de fiction. Bon nombre de films documentaires s'intéressent à des musiciens, suivent leurs parcours et se plongent dans leur univers comme le film *Woodstock* de Michael Wadleigh (1970) sur le célèbre festival de musique ou encore la série *The Blues*, produite par Martin Scorsese (2003). De plus, quand on pense musique filmée, on ne peut négliger les nombreux et célèbres concerts filmés depuis les années 60 et retransmis à la télévision. Plus récemment, depuis les années 2000, de nombreuses vidéos de performances musicales ont vu le jour sur Internet, proposant de nouveaux regards, de nouvelles esthétiques que nous avons tout·e·s appris à lire et à comprendre. Ainsi, percevoir une performance via un écran et des hauts parleurs diffère de son expérience directe ; mais qu'est-ce que le filmage ajoute-t-il ou ampute-t-il à cette expérience sensible ?

De plus, la visée même de l'objet audiovisuel diffère en fonction de sa nature : on ne nous raconte pas la même chose quand il s'agit de cinéma de fiction, de documentaire, ou de concert filmé. La performance musicale s'inscrit, en fonction de chacun de ces espaces, dans des approches singulières : dans le cinéma de fiction, elle pourrait servir à la narration ou à en dire plus sur un personnage, de même que dans le documentaire elle permettrait de raconter un lieu ou un protagoniste. Dans le cas du concert filmé, on cherchera davantage à magnifier la performance pour satisfaire les fans de l'artiste ou du groupe. Il existe ainsi autant de sens variés à donner à la performance musicale et de moyens de la raconter que de situations où cette dernière rencontre une caméra et des microphones.

Forme hybride, la musique filmée se retrouve à la croisée des techniques. En effet, l'industrie discographique a développé ses propres méthodes de prise de son et de traitements sonores au cours de son histoire pour arriver à ce que nous pouvons entendre aujourd'hui. L'approche du sonore au cinéma ou à la télévision est fondamentalement différente, que ce soit en prise de son, en montage son ou en mixage. Ensuite, l'évolution perpétuelle des techniques nous offre de nouvelles possibilités d'aborder le son, par innovation et/ou par hybridation des méthodes. Daniel DESHAYS s'exprime sur cette idée :

*« Pour chaque domaine de l'art utilisant le son, une écriture sonore est devenue implicite, obligée. On n'enregistre pas la musique classique comme le rock and roll, et l'on ne construit pas un disque comme on construit, par succession de plans mis bout à bout ou bien fondus, la bande sonore d'un film.*

*Pourtant, mêler les écritures, déplacer les techniques ferait partie d'une méthode nécessaire à une pratique de son plus ouverte et qui reste à inventer. Comment ne voit-on pas que la peinture s'y emploie depuis fort longtemps ? Les peintres ne sont-ils pas à la fois graveurs, sculpteurs ou vidéastes ? Leurs œuvres portent parfois l'indication « techniques mixtes » : mettons donc au point des techniques mixtes du sonore. »<sup>1</sup>*

Dans le cadre de ce mémoire, nous étudierons un cas particulier : filmer une performance musicale prenant place dans l'espace public. Dans ce cas, l'espace public désigne l'ensemble des lieux partagés qui n'ont pas été conçus au départ pour accueillir une telle performance musicale. Il peut donc s'agir de la rue, d'une place, d'un parking ou encore du métropolitain. Cet espace public est davantage un lieu de transition et de déplacements quotidiens qu'un endroit de rassemble-

---

<sup>1</sup> DESHAYS Daniel, Pour une écriture du son, Klincksieck, 2006, p. 16

ment, excepté pour des évènements datés et organisés (manifestations, dates importantes, spectacles et concerts de rue). Nous avons l'habitude de croiser ponctuellement des musiciens et musiciennes dans nos trajets urbains, mais quel rapport entretenons-nous avec ces moments musicaux particuliers ? Dans le premier cas, quand il ne s'agit pas d'une manifestation annoncée, la rencontre musicien-public est de l'ordre de l'imprévu, de l'impromptu. Combien de fois avons-nous croisé un musicien dans une rue piétonne, un couloir de métropolitain ou un un hall de gare ? Quel est le comportement que nous adoptons alors en tant que spectateur ?

Cette musique pourra faire partie du paysage sonore du lieu, tel un bruit de fond, au même titre que le bruit de la circulation et la rumeur des passants qui discutent. Ainsi, nous, en tant que citoyens et auditeurs presque forcés, passons souvent notre chemin sans y prêter attention. Quelques fois, en revanche, il nous arrive d'être touché par une musique, et de nous arrêter avant de reprendre notre trajet. Par exemple, le morceau interprété peut nous rappeler un artiste ou un style musical que nous apprécions particulièrement, un attroupement déjà constitué autour de cette performance peut nous attirer et nous donner l'envie de comprendre ce qui l'a fait naître ou encore un niveau sonore élevé d'une fanfare peut nous donner l'envie de nous arrêter quelques instants pour observer et écouter.

On se retrouve donc dans la situation où cet espace public peut reconstituer d'une certaine manière une situation semblable au concert. Une telle situation implique en revanche d'autres liens entre le public, l'artiste et le lieu qu'un concert comme nous avons l'habitude d'en voir. Pour comprendre les particularités des musiques jouées dans l'espace public, nous reviendrons sur ce qu'implique un concert en salle, au niveau acoustique, architectural, social, perceptif et sensible.

Qu'est-ce qu'implique la rencontre entre la musique et sa captation audiovisuelle ? Pourquoi filmer cette musique ? Pourquoi dans ce lieu ? Que souhaitons nous donner à voir et à entendre ? Quel matériau sonore choisissons-nous de mêler aux images prises lors du tournage ? Les questions autour des divers patrimoines esthétiques et techniques de l'enregistrement sonore (discographique, cinématographique et télévisuel) se posent dans ce cas là. Le lieu choisi n'est pas optimisé pour l'enregistrement musical, à l'inverse d'un studio d'enregistrement ou d'une salle de concert équipée. L'acoustique ne s'affranchit pas du bruit et du paysage sonore environnant. La musique doit donc se confronter à cet espace sonore déjà rempli, et c'est à celui ou celle qui filme et enregistre de choisir ce qu'il va faire entendre au spectateur. Ainsi, la mixité des techniques et des pratiques du son trouvent ici un réel intérêt ; mêler le savoir faire du chef opérateur du son à celui de l'ingénieur du son de studio, afin de trouver des dispositifs hybrides qui correspondent aux attentes de la mise en scène et qui seront en adéquation avec la finalité de l'objet audiovisuel produit.

Ce mémoire a donc pour visée d'en comprendre davantage sur ce qu'implique le fait de filmer la musique dans l'espace public, et sur les possibilités et les contraintes qui s'offrent à nous en tant que praticiens et praticiennes de l'audiovisuel.

# I. Représentation sonore de la musique filmée :

## points d'écoute et points de vue

---

### 1. Avant de filmer : écouter la musique ; des écoutes plutôt qu'une écoute, d'après Daniel Deshays

Pour essayer d'en apprendre d'avantage sur la musique filmée, et pour en comprendre les possibilités, il nous semble important de revenir dans un premier temps sur les diverses possibilités d'écoute que l'on peut porter sur la musique, en s'affranchissant d'abord de l'idée de la musique filmée. Comment écoutons-nous la musique ? Dans quel cadre ? Que cela nous procure-t-il ?

La première situation d'écoute musicale que nous allons aborder est celle du concert, et dans ce premier cas, le concert non sonorisé c'est à dire des prestations musicales acoustiques telles que la musique de chambre, un chanteur avec sa guitare sèche ou un orchestre symphonique par exemple. Daniel DESHAYS<sup>2</sup> qualifie celle-ci d'écoute directe : les spectateurs sont installés dans la salle et observent les musiciens qui jouent sur scène. La source sonore est donc acoustique et visible. Le spectateur de concert qui ne ferme pas les yeux va pouvoir suivre les événements visuels de la performance musicale et se détacher de l'œuvre musicale en elle même. C'est-à-dire s'éloigner de l'œuvre musicale considérée comme objet, issue de la main du compositeur, afin de s'approcher davantage de l'œuvre comme un moment de vie, une expérience vivante et partagée avec autrui. Ce spectateur pourra se concentrer sur des détails concrets et physiques de ce moment précis, qui n'ont pas de lien direct avec l'œuvre : les expressions de visage

---

<sup>2</sup> DESHAYS Daniel, Pour une écriture du son, Klincksieck, 2006

d'un musicien, la gestuelle d'un autre, le placement des instruments de l'orchestre par exemple. Ainsi, en observant cette matière physique et vivante que sont les musiciens sur scène, le spectateur s'éloigne de la partition, il se lance dans un parcours qui lui est propre, en promenant son attention et son regard au gré de son envie, dans une sorte de rêve. De ce fait, dans une salle de concert, il y'a autant de parcours et de rêveries exploratrices qu'il y a de spectateurs.

Ensuite, dans cette situation, il est tout a fait possible pour le spectateur de fermer les yeux. Il entre alors dans le cas de l'écoute aveugle, celle du « mélomane ». En fermant les yeux, le spectateur devenu auditeur, s'affranchissant de la tentation de suivre du regard les corps, les mouvements et le lieu de cette musique, va tendre vers une écoute globale de l'œuvre musicale, avec toujours la possibilité qu'offre notre écoute intelligente de se concentrer sur un élément précis ou un détail de la musique (un instrument particulier dans l'orchestre par exemple). Cette « écoute du mélomane » est à relier à l'écoute discographique. L'enregistrement de disque, en musique acoustique toujours, a pour visée d'amener l'auditeur à une écoute globale de l'œuvre musicale. Selon DESHAYS, la prise de son est une construction active<sup>3</sup> qui a pour but , de faire apparaître la musique comme une évidence à l'auditeur sans que ce dernier ne ressente ou perçoive les artifices du dispositif (microphones d'appoints, suivi de mixage, traitements, montage).

Ainsi, lors d'un concert, le spectateur a une grande liberté d'écoute, ou plutôt d'écoutes, car comme l'avance DESHAYS, il existe plusieurs écoutes musicales possibles. La vue, notamment, a un impact sur notre perception de la musique ;

---

<sup>3</sup> DESHAYS Daniel, Faire entendre le discontinu, entretien avec Daniel Deshays Filmer la musique, Images Documentaires, Décembre 2013, n°78/79

regarder l'action musicale va nous influencer dans le parcours que nous allons décider de faire au fil du concert :

*« L'implacable nécessité d'ouvrir les yeux l'emporte cependant.*

*Elle répond à notre permanente volonté d'analyse. Notre désir de compréhension nous incite à regarder pour nous assurer de l'origine du son. La vue améliore notre écoute de mille détails. L'œil différencie les événements, rendant l'audition plus analytique. Mais l'écoute globale s'en trouve alors rompue, il faut tout recommencer et fermer les yeux pour retrouver la belle impression d'ensemble. »<sup>4</sup>*

Michel CHION explique d'ailleurs cette notion de rapport entre la vue et l'ouïe qui conditionne notre perception d'une action ou d'une scène — dans notre cas une performance musicale — à travers ses concepts d'audio-vision et de visu audition :

*« 4. L'audio-vision*

*Ce terme, que nous avons forgé en 1990, désigne le type de perception propre au cinéma et à la télévision, mais souvent aussi vécu in situ, dans lequel l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations qui souvent, par un phénomène de projection dit valeur ajoutée, sont portés au compte de l'image et semblent se dégager naturellement de celle-ci. On peut également parler d'audio-vision dans la réalité quotidienne.*

*5. La visu-audition*

*Le terme symétrique de visu-audition peut s'appliquer à un type de perception audio-visuelle consciemment concentré sur l'auditif (comme dans le cas du*

---

<sup>4</sup> DESHAYS Daniel, Les conditions de l'écoute, *In* : Pour une écriture du son, Klincksieck, 2006, p. 21-22

concert ou d'une scène de film montrant une exécution musicale, mais aussi lorsqu'on est attentif aux propos tenus par quelqu'un), et où l'audition est accompagnée, renforcée, aidée ou au contraire déformée ou parasitée, mais en tout cas influencée par un contexte visuel qui peut amener à projeter sur elle certaines perceptions »<sup>5</sup>

Le concert comprend également une dimension collective et sociale. Toutefois, cette situation de l'expérience du concert par le spectateur est paradoxale, car bien que partagée avec autrui, elle nous offre la possibilité de la rêverie, qui relève de notre intimité et notre sensibilité propre. De plus, l'échange direct pendant le temps d'écoute est impossible :

*« Concentré, l'auditeur sans regard voyage en lui même. Tenu par ce monde du dedans, il n'y a plus d'échange, aucun point reliant intérieur et extérieur. Être rappelé à la réalité par l'autre nous fait violence. Entravé par l'isolement de la concentration tout échange est différé. Puis, l'écoute terminée, les yeux retrouvent librement l'interlocuteur et la parole renaît.*

*Dans l'écoute, nul temps pour l'autre: on le sait là, à ses côtés, compagnon d'un moment ; cependant, il est impossible de s'octroyer l'instant d'un contact avec lui. Là, tout est vitesse, vigilance de l'écoute oblige »<sup>6</sup>*

Deux écoutes différentes seraient donc possibles lorsqu'on se retrouve face à des musiciens : fermer les yeux et choisir une écoute globale, une balance sonore idéale au service de l'œuvre musicale ou alors choisir une écoute plus dirigée, plus

---

<sup>5</sup> CHION Michel, L'audio-vision et son fonctionnement, **In** : L'audio-vision, Armand Collin, 2013, p. 271

<sup>6</sup> DESHAYS Daniel, Les conditions de l'écoute, **In** : Pour une écriture du son, Les conditions de l'écoute, Klincksieck, 2006, p. 22-23

ciblée grâce à la vue notamment, à travers notre regard porté sur un corps qui se meut pour produire un son musical au sein d'un ensemble. La situation de concert nous offre donc la possibilité de choisir au moins entre ces deux écoutes.

Cette liberté d'écoute est-elle possible dans le cas de la musique filmée ? Les possibilités de variabilité du point d'écoute existent grâce au médium du cinéma et des arts audiovisuels mais avons-nous toujours en tant que spectateur cette possibilité de passer d'une écoute à l'autre à notre guise en regardant un objet filmique présentant un performance musicale ?

Si les choix de traitements du son au cinéma sont nombreux, pour ce qui est de la musique filmée, le spectateur est-il maître de son point d'écoute ou doit-il se plier à celui qui lui est imposé par le choix du réalisateur ?

## 2. Point de vue et point d'écoute, représentation sonore de la musique filmée

### i. L'enregistrement : une représentation sonore de la musique

Quand on parle de musique filmée, la première évidence est que le regard du spectateur ne pourra pas balayer au delà du cadre imposé par la mise en scène. Michel CHION<sup>7</sup> nous explique alors que cette question demeure irrésolue : comment faire exister à l'écran cette idée d'attention errante du spectateur, qui peut se focaliser sur une personne ou un instrument à sa guise ? Dans de nombreuses émissions de télévision avec de la musique, un montage dynamique avec coupes, plans variés, fondus, surimpressions apparaissent au fil de la musique comme pour imiter cette attention errante du spectateur lors du concert mais ne proposent qu'un parcours possible et enlève ainsi cette liberté au spectateur. D'autre part, si on imagine une scène filmée de manière très statique en plan large, on pourrait croire que l'errance est possible, en se promenant dans l'image, mais CHION nous rappelle que « *nous avons affaire, non à une salle de concert, mais à un cadre de cinéma, porteur d'une information plus réduite et concentrée, peu propice à la rêverie exploratrice* ». Le filmage de la musique permet ainsi de montrer certaines choses, mais en nous retirant cette liberté du vagabondage et de l'écoute analytique en direct. Le spectateur est donc amené à regarder ce que le programme lui donne à voir au sein du cadre, et de la même manière, il écoutera ce qu'il lui sera donné à entendre. L'enregistrement sonore implique une prise de son choisie, et qui sera imprimée sur un support en vue de sa lecture. Ce procédé implique que ce n'est pas le son *in situ* que l'auditeur de l'enregistrement entendra, mais la représentation de ce son, à travers les choix des différents interve-

---

<sup>7</sup> Un art sonore le cinéma, Michel Chion, Filmer le lieu de la musique instrumentale

nants, tant à la prise de son, qu'en post-production, et les dispositifs employés. Daniel DESHAYS résume cela ainsi :

*« A travers cette continuité de la prise de son apparait la fabrication d'un plan de représentation du continu rendant compte de l'état des pressions acoustiques prélevées depuis un point. Ce qui naît à partir de cette captation est un objet qui ne pourra aucunement être perçu comme aurait pu l'être, sa source en direct. L'auditeur ne peut y pénétrer en de multiples parcours, effectuant ses prélèvements, laissant la plupart de ses composantes de côté. Dans l'enregistrement, tout est présent, trop présent, même l'inutile qui ne nécessite pas de maintenir l'attention sur lui. L'inutile comme le superflu nous sont offerts, dans une égalité de valeur. C'est bien cette impossibilité pour l'auditeur de retrouver son propre pouvoir séparateur qu'il faut interroger. Cet effet de saturation des coexistences de présences nous bombarde d'un flux continu. Impossibilité de réordonnancer les valeurs qui sont les nôtres, celles qui président à tout désir d'écoute pour réaliser notre propre chemin dans ce qui est offert. Pourtant, c'est bien cette volonté de s'approprier le champ auquel on fait face et fait corps qui préside à l'acte d'enregistrement, comme à l'acte d'écoute. »<sup>8</sup>*

On comprend alors que quel que soit le type d'objet audiovisuel mettant en scène une performance musicale, il sera impossible de donner accès à la performance *in situ*. Même si la visée du programme est de mettre en valeur la musique (comme une (re)diffusion d'un concert par exemple), la prise de son effectuée sera une construction active, visant à servir le discours musical et de donner au specta-

---

<sup>8</sup> DESHAYS Daniel, *Paysage Sonore ?* In : GUIU Claire, FABUREL Guillaume, MERVANT-ROUX Maire-Madeleine, TORGUE Henry et WOLOSZYN Philippe, *Soundspace, Espaces et expériences politiques du sonore*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 28

teur une matière satisfaisante, mais forcément différente de ce qu'il aurait perçu en se rendant au concert. Des moyens techniques permettent toutefois de tendre à recréer des sensations vécues au concert, à travers des réverbérations imitant la salle, des dispositifs pour capter les applaudissements, chants, cris et autres réactions du public et parfois même en simulant la saturation des amplificateurs du système de sonorisation pour s'approcher du son diffusé.

ii) Le point d'écoute « discographique », une écoute idéalisée ?

Une nouvelle question se pose alors : que donner à entendre en filmant la musique ? Les écoutes que nous avons définies précédemment peuvent nous aider à trouver des axes possibles à exploiter et à explorer dans un programme filmé. Tout d'abord, la musique sera inévitablement enregistrée, et cela implique que l'on pourra faire appel à divers patrimoines techniques et artistiques (cinéma, production discographique, télévision) qui traitent de l'enregistrement sonore et musical.

Il sera d'abord possible d'exploiter le son musical comme on le fait dans l'industrie discographique. Sur un disque, l'objectif est dans la majeure partie des cas d'imprimer un signal sonore et musical, de manière à donner une écoute totalisante de l'œuvre, une écoute qu'on pourrait qualifier d' « idéalisée ». Le terme « écoute idéalisée » est utilisé ici dans le sens où, dans le cas de l'enregistrement musical, la visée est de servir le discours musical, et de le restituer de la manière la plus compréhensible et cohérente avec les choix d'écriture de cette musique. Ainsi cette idée d'écoute idéalisée irait dans le sens où l'enregistrement ne doit rien comprendre d'autre que le discours musical, et ce dernier pourra être traité de diverses manières en terme de son, en fonction du style musical.

Dans ce cas là, s'agit bien d'une écoute proche de celle du mélomane évoquée précédemment. On écoute le disque, qui ne comporte pas d'information visuelle au delà de la pochette elle même ou d'un livret éventuel avec quelques photographies et des informations sur l'enregistrement et les musiciens. Une fois le lecteur CD ou de streaming lancé, qu'on ferme les yeux ou non, cette musique n'existe que par notre ouïe, on ne voit ni la partition, ni les musiciens jouer devant nous. Ainsi, cette écoute obligatoirement aveugle du disque a permis au fil des décennies de construire un standard d'écoute : le traitement sonore de cette musique

doit paraître équilibré en terme de spectre, de volume et de dynamique (en cohérence avec les exigences du genre musical en question). Au delà des choix de productions qui peuvent être audacieux, surprenants ou originaux, le disque sera toujours écouté pour ce qu'il est en tant qu'œuvre d'art autonome.

Ces méthodes de traitement du son pour la discographie se sont construites au fil de l'évolution des matériels disponibles depuis les années 50. Les équipements de traitements sonores fréquentiels, dynamiques et spatiaux permettent de créer des équilibres tout à fait artificiels, n'ayant rien à voir avec un équilibre acoustique d'un groupe que l'on écouterait en direct dans une pièce.

Dans certains genres musicaux comme la musique symphonique ou le jazz acoustique, le point d'écoute choisi — dans cette idée d'une « écoute idéalisée » — serait celui d'un spectateur virtuel faisant face à la scène musicale. DESHAYS définit cela comme la place du prince ou du chef d'orchestre. Mais pour arriver à ce résultat, les producteurs, directeurs artistiques et ingénieurs du son passent par des étapes de prise de son microphoniques qui ne correspondent à aucune oreille humaine, le montage de diverses prises, des traitements sonores (égaliseurs, compresseurs) ou encore l'utilisation de réverbérations algorithmiques qui ne correspondent en réalité à aucun espace existant. Au final, en tant qu'auditeur on s' imagine être face à l'orchestre ou le groupe, alors que ce point d'écoute « idéal » qui nous est imposé par le disque ne correspond en réalité à aucune perception que l'on pourra retrouver dans une situation d'écoute directe. D'autre part, dans des musiques moins acoustiques telles que la pop, le hip-hop, la musique électronique ou ce que l'on peut qualifier d'indépendant (indie-rock, indie-pop, indie-folk), l'idée d'un point d'écoute plausible d'un spectateur-auditeur est parfois totalement écartée. Il n'est pas rare au sein du même morceau, par pur choix de production, d'avoir des sources très proches, d'autres très lointaines en terme d'espace, parfois avec des types de réverbérations très distincts. De la même manière les

timbres peuvent être traités d'une certaine manière afin de créer un effet esthétique ne visant absolument pas à créer une sensation d'écoute réaliste. C'est d'ailleurs là que pourrait se situer un des grands intérêts du traitement du son en discographie, pour ces musiques « non-acoustiques ».

Ainsi, l'écoute qui nous est proposée en discographie est donc une pure construction, nous plaçant dans un point d'écoute idéalisé et fantasmé.

Ce standard de point d'écoute discographique, s'applique également dans certains cas à des programmes audio-visuels, comme les sessions studios filmées ou concerts filmés. Dans ce dernier cas, le but est de donner à voir et à entendre la performance musicale, à travers des dispositifs d'enregistrements, de traitement du signal et de diffusion. Même si ce type de programme nécessite une réalisation au niveau de la vidéo, le choix de mise en son est dans la plupart des cas issu des méthodes traditionnelles de prise de son et de mixage musical, avec des micros statiques et dynamiques fixés sur pieds, des consoles de mixages, égaliseurs, compresseurs, delays, réverbérations et autres effets utilisés dans l'industrie musicale. La grande différence entre le disque réalisé en studio d'enregistrement et le concert filmé, est l'ajout d'une couche sonore d'ambiance de salle, pour donner à entendre l'acoustique du lieu, la sonorisation et les réactions du public, ce qui se fait de la même manière pour un album live d'un.e artiste ou groupe.

Ainsi, dans cette démarche ce point d'écoute discographique « idéalisé » peut rester valide même si l'on s'intéresse à d'autres types de programmes que le disque musical, comme ici, pour un programme de musique filmée. Le son ne dépendra donc pas de l'image et sera traité avant tout en fonction de la musique elle-même. En revanche, autour de cette problématique du point d'écoute en musique filmée, on peut relever des choix de mise en son dans une démarche totalement

différente de celle que l'on vient d'aborder, comme le point d'écoute « à l'image », issu des méthodes de prise de son au cinéma, que l'on s'apprête à aborder.

### iii) Le point d'écoute « à l'image » en prise de son directe

Tout d'abord, on décide ici de se placer dans une situation de prise de son directe à l'image. Cette partie tentera de définir la notion de point d'écoute « à l'image ».

Lorsqu'on aborde l'idée de musique filmée, et particulièrement la notion de correspondance entre le son et l'image, on peut se demander en quoi résiderait une adéquation entre ce qui est donné à voir et ce qui est donné à entendre. Premièrement, on peut s'intéresser à l'idée du cadrage. La définition du Larousse pour le terme cadrage est la suivante : « Mise en place du sujet dans les limites du cadre du viseur d'un appareil de prise de vues »<sup>9</sup>. On retrouve donc la notion de placement d'un ou plusieurs éléments (le sujet) dans une limite géométrique imposée par l'appareil de prise de vue (dépendant de la focale, du système optique et du type de capteur). Ainsi, si l'on applique cette idée à la prise de son, on pourrait de même penser au concept de cadrage sonore. On peut alors s'interroger sur l'existence d'un éventuel cadre sonore et se demander : quelles seraient ses limites imposées par les dispositifs de prise de son ?

La prise de son la plus élémentaire pour s'engager dans un choix de son « au cadre », serait celle d'un microphone monophonique placé sur la caméra. Ce dernier, en fonction de sa directivité (omnidirectionnelle, cardiode, hyper-cardiode, canon, etc.) sera plus ou moins sélectif sur les sources sonores présentes dans son axe et donnera ainsi une sensation plus ou moins marquée de rapprochement. De ce fait, un microphone omnidirectionnel et un microphone canon placés de manière coïncidente sur une caméra, dans l'axe de l'objectif et du capteur, donneront

---

<sup>9</sup> [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cadrage](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cadrage)

des résultats très différents. L'omnidirectionnel, en raison de sa technologie, prendra le son de manière égale dans toutes les directions et ne privilégiera donc pas les sources dans l'axe de la caméra par rapport aux autres. Le microphone canon, quant à lui, atténuera les sons venant des cotés pour accentuer ceux provenant de l'axe caméra. Ces deux systèmes nous montrent bien l'idée de sélectivité des sources sonores par le dispositif de prise de son en fonction de la direction et de la provenance du son.

Ainsi, à ce stade, on pourrait se contenter d'avancer qu'il serait facile de faire correspondre notre image filmée avec le son enregistré, en choisissant l'image sonore resserrée du micro canon. Il existe en revanche une première différence fondamentale entre l'idée du cadre visuel et celle d'un potentiel cadre sonore. Nous avons évoqué ci-dessus l'idée de limite du cadre, notion qu'il est aisé de se représenter quand on réfléchit au cadre visuel. Par exemple, si l'on filme un groupe de musiciens, en zoomant sur l'un d'entre eux, jusqu'à arriver à un gros plan, on isole l'un des membres du groupe en faisant sortir les autres de ces fameuses limites imposées par le cadre. Ceci est possible à l'image, en revanche, en prise de son directe, on se rend bien compte qu'il ne sera pas possible de faire disparaître des sources de manière aussi radicale que ce que l'on a fait à l'image : en décalant la caméra, il est possible de faire disparaître le sujet du cadre en un instant, ce qui est impossible à faire avec un microphone, aussi directif soit-il. Pour synthétiser cette réflexion, on peut se rapporter à la définition suivante, proposée par Michel CHION :

*« « Il n'y a pas de cadre sonore des sons » »*

*Nous affirmons qu'il n'y a pas au cinéma de cadre sonore des sons ; autrement dit, il n'y a rien de sonore qui les contienne en commun et leur assigne à la fois*

*une limite spatiale avec des bords, et une structuration par leur place même dans ce cadre, comme il en va au contraire pour l'image (puisque'il y a un cadre visible, visuel, du visuel, préexistant à celui-ci et structurant ce qu'il contient). Les sons ne sont éventuellement cadrés que par l'image elle-même, laquelle les localise (par l'effet d'aimantation spatiale), les ancre et les rattache ou non à un objet fini dans l'espace, ou bien inversement, en ne les incorporant pas, détermine leur existence sur une autre scène invisible ou dans un espace contigu hors-champ. »<sup>10</sup>*

La bande son permettra ainsi de faire exister des sujets hors du champ visuel. Il en est d'ailleurs de même pour ce qui est de notre perception audio-visuelle en tant qu'êtres humains, notre champ de vision est limité à un angle d'environ 120° alors que notre ouïe nous permet de percevoir les éléments à 360° autour de nous. On pourrait ainsi parler d'une notion de focalisation sur une zone de l'espace sonore, en augmentant le volume sonore et la qualité du timbre des sources provenant d'une certaine direction, qui permettrait de favoriser la perception de ces dernières par rapport aux autres. Le lien entre le cadre visuel et l'espace sonore devient alors intéressant car, le second ne possédant pas de réelles limites spatiales, il pourra compléter, mettre en tension ou augmenter l'information donnée par l'image.

Ainsi les problématiques des praticiens et praticiennes du son et de l'image sont différentes sur un plateau de tournage. Tandis que l'équipe image pourra isoler totalement son sujet en ne se souciant pas de ce qui se trouve derrière la caméra (à condition que cela ne gêne pas la lumière bien entendu), l'équipe son devra toujours s'interroger sur son environnement sonore, car à partir du moment où une

---

<sup>10</sup> CHION, Michel, L'audio-vision et son fonctionnement, In : L'audio-vision, Armand Collin, 2013, p. 272

source existe dans l'espace sonore du tournage, elle se retrouvera sur les bandes enregistrées pour les raisons évoquées précédemment.

Une bande de son direct correspondant à une bande image ne se limitera donc pas strictement à sonoriser chaque élément visible, mais permettra également de faire exister les éléments hors champ susceptibles de rentrer et/ou sortir du cadre. L'idée de cadrage sonore se caractériserait plutôt sur une accentuation d'une source par rapport aux autres, à travers son niveau sonore, son timbre, sa spatialisation (pour un système de prise de son stéréophonique ou multi-canal), et son rapport champ direct sur champ réverbéré.

Comme nous l'avons dit plus haut, les types de prise de son « à l'image » qui pourraient correspondre aux notions abordées ci-dessus seraient celles d'un microphone se focalisant sur les éléments inscrits dans le cadre visuel. On peut tout d'abord penser à l'exemple déjà évoqué, d'un microphone sur la caméra, tributaire des mouvements de cette dernière, ou bien d'une perche (monophonique, stéréophonique ou en multi-canal), dirigée sur un sujet et ayant ainsi une mobilité interdépendante de la caméra. Dans le cas que nous abordons ici, la perche servira à capter le son du sujet cadré, présent à l'image — alors que dissociée mécaniquement de la caméra, elle aurait très bien la possibilité de se focaliser sur les sons provenant du hors champ.

Ces différents types de captation sont généralement effectués à l'heure actuelle avec des microphones statiques, caractérisés par une haute sensibilité (en mV/P). Cela signifie bien que malgré leur directivité, il ne pourront jamais s'affranchir totalement d'un élément sonore, parasite ou non, se situant hors du cadre de la caméra. Par exemple, si l'on filme un groupe de musiciens dans une rue, le microphone captera dans tous les cas le son des musiciens et la rumeur de la rue (travaux, cir-

culations, passants), que ces éléments ou personnes soit présents au cadre ou non. Le choix de placement du microphone impliquera simplement la sensation de focalisation, sur telle ou telle source, sans pour autant gommer totalement les autres. Cela peut donc poser problème dans un environnement bruyant, où les attributs sonores du lieu peuvent être considérés comme parasites pour la prise de son.

Il existe toutefois d'autres modes de captation se rapprochant davantage d'une isolation totale de la source choisie, sans l'atteindre à cent pour cent pour autant. Il s'agit des microphones cravates avec émetteurs sans fil en hautes fréquences, nous qualifierions ces derniers de « HF » dans la suite de cet écrit. Ces microphones de petites tailles permettent un placement discret, voire invisible à l'image en extrême proximité étant donné qu'ils sont placés à quelques centimètres de la source choisie. Par exemple sur un chanteur ou une chanteuse, on pourra placer la capsule à proximité de sa bouche, soit sur son col de vêtement, sur sa poitrine ou sur sa tête. De même, pour un instrument de musique, il sera possible de placer le microphone sur la zone d'émission qui paraît être la plus pertinente par l'ingénieur·e du son. En fonction de l'environnement sonore de la source qui nous intéresse, il sera donc possible d'isoler cette dernière de manière plus radicale que si elle avait été enregistrée avec une perche dirigée sur elle. Ce choix de technique de prise de son a malheureusement un coût, en terme de qualité du signal enregistré. Les ingénieur·e·s du son de tournage le savent bien, une capsule microphonique cravate en HF, même placée avec soin sur un·e comédien·ne pour capter sa voix, donnera un rendu très différent et moins « fidèle » (par rapport aux attentes du son de la voix parlée au cinéma) en terme de timbre par rapport au son de la perche équipée d'un microphone statique. Le signal fourni par la perche est d'ailleurs souvent appelé « le son noble » par les professionnel·le·s, qui cherchent très souvent à favoriser ce dernier dans leur mixage. Cette différence de timbre

entre perche et HF peut s'expliquer par une perte dans les aigus pour des raisons de placement du microphone par rapport aux cônes d'émissions sonore de la voix. La capsule placée directement sur le torse ou le cou du comédien ou de la comédienne par exemple, captera une voix filtrée, chargée en bas médium par la résonance du thorax et moins définie car ne se situant pas dans l'axe de projection du son par la bouche, et parfois même dissimulé sous des vêtements qui, s'ils sont trop épais participeront également au filtrage du signal.

De plus, la notion d'acoustique du lieu est en générale bien moins présente avec une pose de microphone HF directement sur la source, qu'avec un microphone sur la perche, qui pourra — en fonction du cadre effectué par l'opérateur caméra — se rapprocher ou s'éloigner pour inscrire le son dans l'acoustique du lieu. Ce problème d'altération du timbre entre capsule HF et microphone statique est le même pour la prise de son vocale (parlée et chantée) que pour la prise de son instrumentale en musique. Chaque instrument possède un cône d'émission sonore qui lui est propre. Le choix de placement microphonique sur un instrument demande ainsi une grande précision pour arriver au résultat souhaité par les intentions de production. Ainsi en équipant des instruments de capsules HF, on s'éloignera du patrimoine esthetico-technique de la prise de son instrumentale en studio.

Enfin, ce choix de prise de son a un grand impact sur la dynamique captée de la source. Qu'il s'agisse d'une voix ou d'un instrument de musique, la plage dynamique qui peut être produite est souvent vaste allant du pianissimo au fortissimo. En effectuant une prise de son à la perche, il sera possible d'éloigner le microphone à chaque instant ou le son atteindrait un niveau trop élevé, afin d'effectuer une sorte de compression naturelle à la prise, en profitant de la décroissance de l'intensité sonore en fonction de la distance<sup>11</sup>. Les chanteurs et chanteuses ou les

---

<sup>11</sup> La physique nous dit que l'atténuation est de - 6dB à mesure que la distance à la source est doublée.

saxophonistes de jazz par exemple ont également pris cette habitude de gérer eux ou elles même la distance au microphone de captation en fonction du niveau sonore qu'ils ou elles produisent. Dans le cas d'un microphone HF placé directement sur la source, la distance microphone-source ne pourra jamais varier, et une forte dynamique sera ainsi captée. De plus cette dynamique sera accentuée par le fait que le microphone ne se tiendra pas à 50 centimètres ou un mètre de la source mais à quelques centimètres seulement, on perd encore davantage cette propriété d'atténuation et de compression du son par l'air. En revanche, il sera possible, avec des artifices de mixage, de maîtriser la dynamique et la réverbération sur une source HF.

L'utilisation de tels microphones miniaturisés peut s'avérer très intéressante pour les choix de mixage, et malgré tout très qualitative, grâce au savoir faire que chaque preneur·se de son développe au fil de ses expériences. De plus, ces dernières années, la qualité de rendu sonore des derniers microphones HF s'est grandement améliorée et permet aujourd'hui d'effectuer des prises de son de plus en plus respectueuses des timbres avec ce type de technologie.

Les dispositifs de captation sonore pour atteindre cette idée de point d'écoute « à l'image » sont donc nombreux, et même si nous en avons évoqués certains pour développer notre propos et l'illustrer par des méthodes courantes et actuelles, il ne serait en rien intéressant de chercher à donner une quelque méthode généraliste et absolue que ce soit pour arriver à ce résultat d'une certaine correspondance entre le son et l'image. Le dispositif n'étant qu'une conséquence du choix de réalisation pensé au préalable.

iv) Aide à l'analyse audio-visuelle de séquence de musique filmée, prise de son au cadre : correspondance entre son et cadre visuel

Ainsi, après avoir présenté cette idée de rapport entre le son et le cadre visuel dans le cas de la musique filmée, on pourrait lister à présent des paramètres objectifs de traitements du son qui permettent de définir des choix de « mise en son » correspondant à l'image. En audiovisuel, les standards de systèmes d'écoutes sont variés, on peut partir de la monophonie du cinéma traditionnel, en passant par la stéréophonie en télévision (issue de la discographie) et enfin arriver au multi-canal : 5.1, 7.1, Dolby Atmos pour le cinéma contemporain. Les paramètres d'écoutes abordés par la suite s'appliqueront dans une base d'écoute stéréophonique afin de simplifier le propos. Ces paramètres seront applicables au multi-canal qui comprend une stéréophonie dans son concept de diffusion, et certains paramètres ne sont pas directement liés au nombre d'enceintes. Pour aborder ces paramètres, nous choisissons de nous intéresser à différents choix de cadrages visuels possible avec une caméra, afin d'en dégager les choix sonores pouvant leur correspondre.

Tout d'abord, on s'intéresse au plan large, dans le cas de musique filmée, il peut s'agir d'un plan sur un orchestre dans son ensemble, ou d'un musicien seul dans un espace donné. Le son qui pourrait correspondre à ce plan large, serait d'abord défini en fonction du type d'espace et de lieu. Par exemple en intérieur (salon, église...) ou dans un lieu réverbérant (sous un pont, sous un kiosque), on remarquera une prédominance du champ sonore réverbéré par rapport au champ direct, c'est la sensation que l'on a quand on rentre dans une église et que le prêtre parle depuis l'autel alors que nous sommes à l'entrée de la nef, sa voix nous paraît alors peu intelligible et très résonnante. À l'inverse, si l'on se situe dans un espace en

champ libre (en extérieur, dans un champ labouré par exemple), le champ réverbéré ne prédominera pas étant donné qu'il n'existe théoriquement pas dans un tel lieu.

Ensuite, le niveau sonore sera plus faible qu'un plan serré, car on s'éloigne de la source. En terme de stéréophonie, en intérieur, la réverbération pourra occuper tout l'espace stéréophonique, avec le champ direct localisé là où se situe la source à l'image. En champ libre, la source sera simplement ponctuelle dans la stéréophonie, sans réverbération.

Pour un plan serré, le niveau sonore général de la source sera plus fort que ce qu'il était en plan large, et si on a plusieurs sources, les sources hors champs seront atténués par rapport à celle à l'image. De plus, une source peut paraître plus proche au son grâce à une prédominance des zones fréquentielles de clarté, agressivité et présence (1kHz-8kHz). En terme d'espace, si la source est très proche elle peut s'élargir dans la stéréophonie, par exemple, si on filme de très près les cordes d'un piano on percevra une latéralisation marquée des cordes graves par rapport aux cordes aiguës.

Ainsi, avec ces paramètres trouvés pour les plans larges et serrés, on accède au champ des possibles pour toutes les valeurs de plans intermédiaires à ces deux cas en terme de traitement du son. De même, un mouvement de travelling avant-arrière (ou l'inverse) impliquera un glissement de ces paramètres pour que le point d'écoute corresponde à ce qui est donné à voir.

Puis, dans le cas d'une panoramique gauche-droite, si la distance à la source ne varie pas, le niveau sonore pourra rester constant, et la position de la source pourra se déplacer dans l'espace stéréophonique pour être en adéquation avec

l'image. On pourra aussi constater une variation du timbre en fonction de la position de la source à l'image, qui sera d'autant plus marquée si la source sort du cadre. Dans le cas d'une sortie de cadre de la source (le musicien est dans le champ, et son mouvement ou celui de la caméra le fait sortir du cadre), le choix d'une baisse de niveau, d'une latéralisation extrême dans l'espace stéréophonique et d'une variation du timbre (son « détimbré ») pourra être faite. Le terme « détimbré » est lié à une perte dans les zones fréquentielles de clarté (1kHz - 2kHz), d'agressivité (2kHz - 4kHz) et de présence (4kHz - 8kHz), qui sont celles pour lesquelles notre acuité auditive est optimale (d'après les courbes d'isophonie). Ainsi en détimbrant le son, l'attention que l'on porte sur ce dernier sera réduite. On remarque aussi une perte d'intelligibilité. Cet effet, qui est aujourd'hui courant au cinéma, donnera une sensation cohérente entre la sortie du champ de la source, et sa mise en son. Ce procédé pourrait trouver sa source dans notre perception humaine du son via les HRTF<sup>12</sup>, où un son frontal est perçu de manière optimale en terme de spectre à l'inverse d'un son provenant de l'arrière, davantage filtré. Il s'agit toutefois d'une construction à laquelle nous, spectateurs et auditeurs nous sommes habitués en consommant des programmes. Au départ, un cadre visuel n'implique en rien le fait qu'en dehors de ce dernier les sons soient filtrés, mais cette habitude permet de focaliser notre attention sur les éléments in. Dans le cas contraire, cela créera une sensation de tension, avec un élément sonore présent mais se situant hors du champ. Notre oreille pourra alors être attirée par ce son et le souhait de dévoiler la source à l'image se fera ressentir.

Ces quelques remarques sur la variations des paramètres sonores en fonction de l'image correspondent à ce qu'il se passerait si on effectuait une rigoureuse prise

---

<sup>12</sup> La fonction de transfert relative à la tête ou Head-Related Transfer Function caractérise par une fonction de transfert mathématique les transformations apportées aux ondes sonores par le corps d'un auditeur, principalement la tête, le pavillon de l'oreille et le conduit auditif, qui permettent à l'être humain de repérer l'origine d'un son, tant en azimut (horizontalement) qu'en élévation (verticalement).

de son stéréophonique depuis la position de la caméra avec une focale fixe. Tous ces mouvements de caméras pourraient très bien s'enchaîner les uns aux autres au fil d'un plan séquence et impliquerait donc toutes ces variations du sons évoquées, de manière continue.

Nous pouvons ensuite nous poser la question de la coupe à l'image. Si l'on cherche à garder cette cohérence entre scènes visuelle et sonore, dans le cas d'une séquence découpée enchaînant diverses valeurs de plan, il ne sera pas nécessaire d'effectuer systématiquement de brutaux changements sonores de type éloignement/rapprochement. Cela peut s'expliquer par cette construction qui s'est faite grâce au cinéma parlant, celle de la linéarisation temporelle des images par les sons, que Michel CHION définit ainsi :

*« 22. La linéarisation temporelle des images par les sons*

*Cet effet audio-visiogène concerne le sentiment d'enchaînement temporel, et constitue un phénomène propre au cinéma parlant, en vertu duquel des images successives, qui, dans le cinéma muet pourraient être perçues comme des aperçus divers, non successifs dans le temps, d'un même processus global, prennent, lorsqu'elles sont accompagnées d'un son réaliste, le sens d'actions successives.*

*Notre hypothèse est que la linéarisation se surimpressionne à la perception antérieure, non-chronologique, du découpage, sans la supprimer, ce qui entraîne un dédoublement temporel (l'effet en même temps/après). »<sup>13</sup>*

En revanche, et spécifiquement dans le cas de la musique, on peut rencontrer un effet appelé effet X 27 :

*« EFFET X 27*

---

<sup>13</sup> CHION, Michel, L'audio-vision et son fonctionnement, In : L'audio-vision, Armand Collin, 2013, p. 281

*Baptisé par référence à un film où il a été employé de manière marquante au début du parlant, Agent X 27, cet effet repris depuis dans de très nombreux films consiste à faire entendre une musique diététique (jouée par des personnages, ou entendue par radio ou disque dans l'action), alternativement proche et lointaine, à l'intérieur ou elle est jouée et à l'extérieur où on l'entend étouffée, selon le découpage, avec des sauts de présence qui n'interrompent pas la continuité de la musique. L'effet X 27 se trouve employé fugitivement dans le premier film 100% parlant, Les Lumières de New York, et il est une expression de l'indiscontinu. »<sup>14</sup>*

Cet effet se nourrit donc de l'aspect continu du langage musical, dans le sens où grâce à ce dernier, la rupture de point d'écoute n'implique plus une cassure temporelle.

Ces diverses notions permettent donc d'attirer notre attention sur les manières de donner à entendre dans un programme de musique filmée. Et visent à nous servir d'outils pour les analyses audiovisuelles qui suivront.

---

<sup>14</sup> CHION Michel, GLOSSAIRE, **In** : Un art sonore, le cinéma, Cahiers du cinéma, 2003, p. 431

v) Proposition du concept de « curseur de point d'écoute »

Si l'on choisit de filmer une performance musicale, donc en associant un choix de prise de vue et un choix de prise de son, la question du point d'écoute est donc à réévaluer dans son entièreté, étant donné que le facteur de la relation image-son est ajoutée. Doit-il plutôt s'agir d'une cohérence ou d'une mise en tension entre le cadre visuel et l'information sonore? La première option serait de faire totalement correspondre le son à ce qui est donné à l'image — ce que l'on a l'habitude de voir et entendre dans l'industrie cinématographique —. Par exemple, en filmant un orchestre symphonique, on décide d'effectuer un gros plan sur les violoncelles, ces derniers peuvent donc être mis en avant au son, au détriment du reste de l'orchestre. Le point d'écoute proposé, cohérent avec le cadre visuel, est alors celui d'une personne assise dans l'orchestre, proche des violoncelles. De la même manière, un plan large est associé à un point d'écoute plus global de l'orchestre, assimilable à une prise de son stéréophonique effectuée au couple.

On distingue ici deux « polarités » dans les possibilités de points d'écoute à exploiter : d'une part un point d'écoute totalisant, comme un disque, constant au fil du temps et ne dépendant pas de ce qui est donné à voir, de l'autre une prise de son effectuée au cadre, correspondant avec ce qui est donné à l'image. Ces deux traitements « extrêmes » peuvent constituer les premiers éléments d'un curseur de point d'écoute, sur lequel il serait possible de se positionner, puis de glisser ou non au fil d'un programme de musique filmée, en fonction des intentions de mise en scène, du propos et de la visée dudit programme. Ainsi, les combinaisons de traitements sonores de la musique en rapport à ce qui est donné au cadre sont infinies.

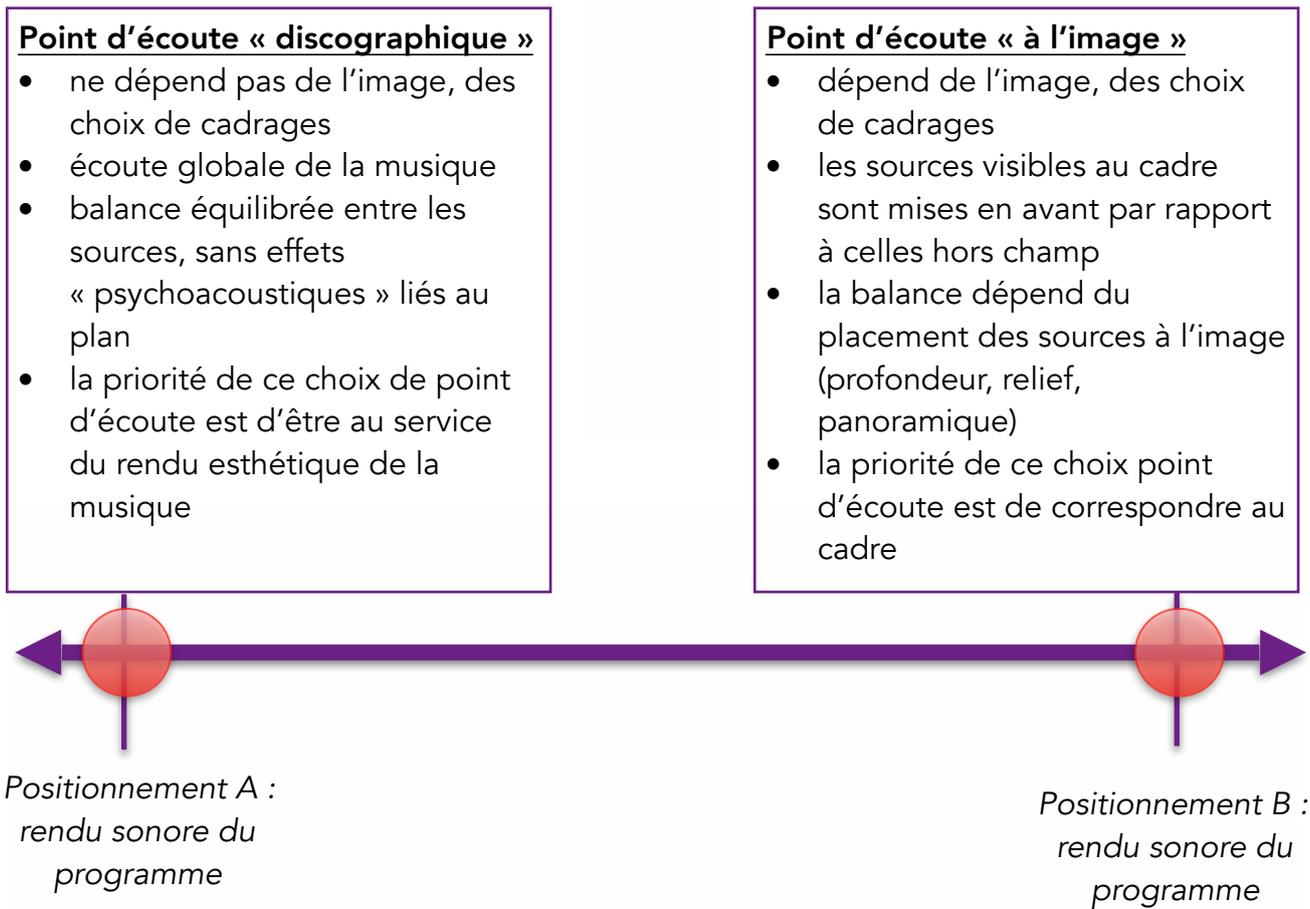


Figure 1 :

proposition de représentation du curseur de point d'écoute en musique filmée

### 3. Analyses de séquences

La partie qui suit regroupe des analyses de séquences filmiques choisies. Chacune de ces séquences propose une représentation de performance musicale se déroulant dans l'espace public. Nous allons ici nous intéresser au rapport entre les choix et l'évolution des points de vues et point d'écoutes au fil de chaque séquence.

- i) The Eddy : Une série de fiction sur le jazz, enregistrée en son direct, entretien avec l'ingénieur du son Stéphane Bucher

The Eddy est une série américaine créée par Jack Thorne. La première saison de huit épisodes est sortie en 2020 sur la plateforme de streaming Netflix. The Eddy notamment est co-produite par Damien Chazelle (*Whiplash*, *La La Land*) qui a également réalisé les deux premiers épisodes. La prise de son de cette série a été assurée par l'ingénieur du son Stéphane Bucher (*Valérian et la Cité des Mille Planètes*, *Lucy*, *Taken 2 & 3*).

La série The Eddy nous plonge dans le monde du jazz parisien de nos jours. Nous suivons Elliott Udo (André Holland), ancien pianiste de jazz américain reconnu, qui tente tant bien que mal de faire survivre et avancer son club de jazz et son groupe de musique qui y joue.

Cette série comporte de nombreux moments musicaux qui ont la particularité d'être enregistrés en son direct, ce qui représente un travail très conséquent au tournage et en post-production. Nous allons nous intéresser à deux séquences de cette série comportant une performance musicale qui prend place dans l'espace

public, afin d'en analyser la bande son et d'étudier le rapport entre le son, l'image et la musique. Ce travail d'analyse sera complété par le retour d'expérience de Stéphane Bucher recueilli en visioconférence le 18 juin 2020<sup>15</sup>.

La première séquence ouvre le quatrième épisode intitulé « *Jude* ». Cet épisode, comme celui qui le suit, a été réalisé par Houda Benyamina (réalisatrice du film *Divines*, 2016). Cet extrait, qui dure 2'15 environ, présente Jude (Damian Nueva Cortes), le contrebassiste du groupe qui joue seul dans la rue jusqu'à ce qu'il aperçoive Habiba, son ex-petite amie (Jisca Kalvanda), qui s'arrête un instant pour l'écouter puis repart subitement ; Jude cesse alors de jouer, reballe son instrument et décide de la rattraper.



Images 1 & 2 : Captures d'écran de l'épisode 4 « *Jude* », *The Eddy*, réalisé par Houda Benyamina

Ce quatrième épisode démarre donc sur un écran noir accompagné au son d'un léger fond d'air urbain, les premières notes de contrebasses démarrent. L'ambiance sonore a la caractéristique de ne pas comprendre de sons de circulation, on entend surtout des légers bruits de pas des passants, dans une réverbération naturelle et cohérente avec le lieu (un passage couvert dans une rue passante, en pierre). On y entend aussi quelques rares bribes de voix. À l'image, on a au départ des plans flous, qui nous laissent entrevoir Jude jouant de la contrebasse à l'ar-

<sup>15</sup> Annexe 1 : Entrevue personnelle avec Stéphane Bucher, 18 juin 2020, en visioconférence

chet, au milieu de nombreuses personnes traversant cette rue piétonne, au sein de laquelle s'élève d'imposantes colonnes en pierre. Le son de la contrebasse est plein, fourni en grave et légèrement réverbéré. Il a une place imposante dans l'ensemble de l'espace sonore, également en terme de niveau sonore. Ce traitement nous place dans un point d'écoute qui pourrait être celui du musicien Jude à ce moment là : son instrument qui est contre son corps résonne avec profondeur dans le lieu, les notes à l'archet portent loin et excitent la réverbération de cet endroit. La ville ne couvre pas le son l'instrument.

Puis, on entend un bruit de pièce de monnaie jetée, succédé à l'image par un gros plan sur la housse de l'instrument sur laquelle se trouvent un billet et quelques euros. Ensuite, l'ensemble est assez découpé, de nombreux plans très rapprochés sur le visage, les mains et la contrebasse de Jude se succèdent. Ces choix de cadrages ainsi que le traitement sonore entre le paysage sonore urbain et le son de la contrebasse renforcent cet effet d'isolement du personnage au milieu de la ville, on se place dans son intériorité, son intimité au moment où il joue. L'extérieur et les éléments alentours deviennent flous, autant au niveau sonore que visuel avec une faible profondeur de champ : seul le contact physique et sensoriel entre le musicien et son instrument compte.

Ce premier point d'écoute serait donc celui du musicien, de son intériorité, créant un bulle d'isolement autour de lui. Ce choix sonore de mise en scène occupe une place spéciale sur notre curseur du point d'écoute, d'une part le son de la contrebasse est plein, rempli, mis en avant, légèrement réverbéré comme il pourrait l'être sur un disque musical, mais s'inscrit tout de même dans un espace sonore urbain, à travers cette rumeur de pas tout autour de l'instrument, de manière à correspondre d'une certaine manière à ce qui est visible au cadre. Pour ar-

river à cette sensation, un dispositif conséquent a été mis en place au niveau du son. Tout d'abord, le choix du lieu s'est avéré d'une grande importance, comme nous l'explique Stéphane Bucher, l'ingénieur du son :

*« Pour Jude dans l'épisode 4, c'était intéressant d'avoir choisi cet endroit là, et on a du se battre pour y tourner. On a procédé à des repérages, des choses comme ça, et c'est pareil en documentaire. [...] Cette place était relativement calme, correcte et l'effet qu'on a voulu donner d'avoir des pas tout autour et des personnes qui circulent, en ayant un point d'écoute qui soit quasiment celui de l'instrument et celui de Jude qui se concentre et qui fait son jeu a été possible grâce à ce lieu. »<sup>16</sup>*

Ensuite, les bruits de pas englobant le personnage n'ont pas été joués en son direct afin de laisser la priorité à la prise de son qualitative de l'instrument de musique. Ainsi, des sons seuls de pas ont été réalisés<sup>17</sup> afin d'être ajoutés par la suite. De plus, les personnes que l'on voit circuler dans la rue autour de Jude marchent sur des tapis sur la plupart des plans afin de limiter le son de leur pas, dans cette même idée de ne pas polluer le son de la contrebasse.

La scène se poursuit et Habiba apparaît face à Jude, au loin. Ce moment est cadré en champ-contre-champ avec des valeurs un peu plus larges (plans taille puis poitrine). À ce moment, l'ambiance sonore des passants s'épaissit un peu, comme si une deuxième couche sonore de passants avait été ajoutée. Jude et Habiba échangent un regard, il s'arrête de jouer un instant puis reprend sa phrase musicale. Il s'adresse à elle à travers le langage de son instrument pour l'inviter dans sa

---

<sup>16</sup> Annexe 1 : Entrevue personnelle avec Stéphane Bucher, 18 juin 2020, en visioconférence, p.113

<sup>17</sup> Ibidem, p.116

bulle. Ils échangent un dernier regard et la jeune femme s'en va subitement. L'ambiance sonore de la ville change brutalement au départ d'Habiba : une véritable ambiance sonore urbaine apparaît, au son, on se retrouve alors dans une rue parisienne bruyante passante et avec beaucoup de circulation. Ce changement marque la cassure : nous sommes sortis de cette bulle de rêve qui avait été créée par Jude, pour rejoindre une autre réalité.

Cette séquence comporte ainsi une nette évolution du point d'écoute, impulsé par la narration. On part d'un son avec la musique prenant une place prédominante dans la balance lors du morceau de contrebasse, avec un paysage sonore urbain peu présent, transformé, assourdi, diffus, puis, cette balance est inversée par le départ de la jeune femme et la ville reprend le dessus.

Le second extrait de la série *The Eddy* que nous allons analyser est la séquence de fin de la première saison. Ce huitième épisode a été réalisé par Alan Poul, l'équipe technique est la même sur toute la saison.

Dans cette dernière séquence, on retrouve le groupe de jazz qui décide d'interpréter le morceau « *The Eddy* » de manière itinérante, un soir, dans une rue entourée de bars dans le 20ème arrondissement de Paris. Le traitement sonore de la performance musicale a plusieurs particularités dans cette scène. Tout d'abord le son a été entièrement enregistré en direct, puis, au niveau du traitement post-produit de la bande son, on retrouve un choix intéressant autour de la question du curseur de point d'écoute que l'on a évoqué plus haut.

La séquence démarre avec un choix de mise en scène simple à travers la bande son : le premier plan est un plan large du groupe qui commence à jouer dans la

rue, on y voit un accordéon, un saxophone soprano, une trompette, quelques personnages portent des petites percussions comme un tambourin ou des shakers. Le son de ce plan est cohérent avec l'image : l'ambiance sonore urbaine est présente, il s'agit d'une légère rumeur, on entend quelques voitures au loin, les sons d'instruments et les voix des personnages sont spatialisés de manière assez naturelle par rapport à l'image, pas trop en proximité, légèrement réverbérés dans la rue. Une telle prise de son aurait pu être effectuée avec un couple de microphones dans l'axe caméra. Ce plan dure quelques secondes.

Après cela, s'enchaîne une succession de plans un peu plus serrés, poitrines ou taille, sur les musiciens qui évoluent dans leur parcours. L'ensemble de cette séquence est très découpé, tout est filmé à l'épaule mais les plans changent très régulièrement en variant les axes et les personnages mis en avant.

Ainsi, après le premier plan large, arrivé sur un plan poitrine de l'accordéoniste entouré de ses partenaires, la balance sonore change brusquement. On a une sensation de rapprochement, les sources sont plus précises, moins réverbérées et plus en proximité. Cela semble, dans un premier temps, cohérent avec l'évolution de la valeur de plan et cela permet de rester dans une logique stricte de son raccord « à l'image », mais la particularité de cette séquence apparaît alors ici.

À mesure que la musique avance, on remarque que toutes les sources sonores ne sont pas traitées de la même manière. Tout d'abord, la guitare basse et l'accordéon occupent une place importante au niveau du son dans cette séquence. Ces deux sources ont la particularité de peu évoluer en terme de niveau, de placement dynamique ou spatial au fil de l'action, de plus, elles sont mixées à un niveau plutôt élevé. Le résultat de ce choix de traitement est le suivant : on a une sensation

d'assise musicale, ces deux instruments assurent ainsi le rôle de base, de fondements de ce morceaux itinérant en pleine ville. De même, les percussions sont assez constantes et renforcent cette idée de structure élémentaire de cette musique. Ensuite, autour de ces « instruments-fondations », les sources telles que les voix chantées des personnages principaux, leurs rires, le saxophone et la trompette évoluent davantage avec cette image mouvante, découpée et active. Il y a donc des sensations prononcées de relief, de réverbérations, de déplacement au niveau du traitement sonore de ces sources, comme nous l'explique Stéphane Bucher :

*« Oui, effectivement, Olivier Dô Huu, le mixeur, a choisi notamment avec l'équipe musique d'assoir ce morceau de manière assez solide par la basse et l'accordéon et de ne pas forcément jouer l'éloignement. D'abord quand on regarde la séquence, il n'est pas possible de jouer sur les plans sonores, on perdrait le spectateur et l'auditoire donc il a fallu évidemment faire un choix. La basse et l'accordéon sont très solides, les percussions on rajoutera ça par la suite et puis éventuellement on jouera sur les instruments comme on veut.*

*En fait, il - Olivier Dô Huu - revient vers une technique qu'il a utilisée sur l'épisode 1 dès le départ, où il s'agissait de jouer légèrement sur les volumes en fonction de l'évolution de la caméra et de sa position. Il fallait que le club vive acoustiquement, c'est à dire qu'il y ait un son très naturel et très acoustique du lieu et du groupe. En fonction de la caméra, il fallait jouer sur les différents volumes des différents micros qu'on a pu placer un peu partout pour donner et renforcer l'aspect de réalité mais tout cela de manière très très légère. Sur cette dernière séquence il s'agissait de la même manière de jouer sur le côté basse et accordéon, qui vont assoir le morceau (un peu comme l'acoustique du club de the Eddy été utilisé dans l'épisode 1). Ces deux instruments vont être là et en-*

*suite on jouera un tout petit peu sur les ambiances, ce qu'on voit, la trompette, le saxophone, les voix, en les faisant légèrement partir, revenir etc. Donc ça c'était l'idée de base et moi je crois que c'est vraiment ce qui fonctionne le mieux. On était très attentif au fait qu'il fallait que ça sonne « réel » et c'est je pense le plus difficile à faire. Ce qui est très drôle c'est qu'on pourrait imaginer que pour sonner « réel » il faut juste un couple et puis ce sera superbe, ça va sonner « réel », alors qu'en fait pas du tout. Il faut une multiplication de sources phénoménales pour arriver à cet effet là, pour arriver en tout cas à la maîtrise de la partition, la partition sonore. Pour arriver à maîtriser cette partition sonore il a fallu vraiment avoir beaucoup de moyens et beaucoup de micros. Mais donc pour répondre à cette question, c'est un choix de mixage qui a été fait dès le départ et qui selon moi fonctionne vraiment très bien. »<sup>18</sup>*

Ce choix particulier de traitement sonore des sources en donnant un rôle spécifique à l'accordéon et à la basse, et en laissant une plus grande liberté à l'évolution des autres sources a présidé à un choix de prise de son et de mixage particulier. Pour ce rendu final de basse et d'accordéon, il a été nécessaire de procéder à une prise de son en extrême proximité avec un système de transmission HF, pour pouvoir conserver le même son sur toute la trajectoire. Pour les autres sources, il faut savoir que les voix, les autres instruments ont également été captés par des micros de proximité en HF, laissant ainsi la plus grande souplesse et liberté dans les traitements en post-production.

Cette dernière séquence présente donc une nouvelle place sur notre curseur du point d'écoute. Certaines sources - la guitare basse et l'accordéon - sont traitées de manière constantes, solides, ne dépendant pas de leur placement à l'image, et

---

<sup>18</sup> Ibidem, p.117

nous permettent de nous installer dans ce moment musical. Ce premier groupe de sons se placerait plutôt du côté du son discographique sur le curseur, puis le second groupe - les voix, trompette, saxophone, le public - sont beaucoup plus dépendants de l'image, à l'aide de légers suivis au mixage, il y a une réelle évolution de ces sons au fil de l'image. Ainsi, cette séquence nous montre qu'il est possible, au sein d'une même bande son de traiter différemment les différentes sources musicales, dans leur placement, leur niveau et surtout, leur dépendance à l'image.

Enfin, pour davantage d'informations techniques sur ce tournage, l'intégralité de l'entretien avec Stéphane Bucher est disponible en annexe 1.

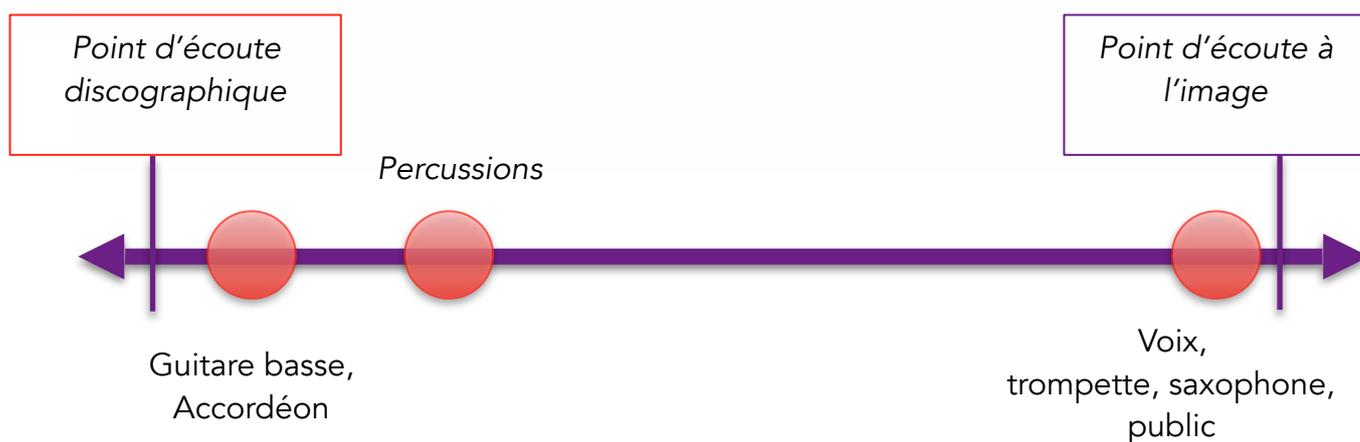


Figure 2 :  
Application du curseur pour la séquence de fin de l'épisode 8 de *The Eddy*

ii) Evolution de l'identité sonore des Concerts à Emporter de la Blogothèque (2008-aujourd'hui)

La Blogothèque a d'abord été un blog actif sur Internet fondé en 2003 à Paris par Christophe « Chryde » Abric, destiné à faire découvrir de nouveaux artistes et groupes de musique. Elle est ensuite devenue une société de production en 2009. Le principal contenu que propose La Blogothèque depuis une dizaine d'années s'articule autour de la musique filmée, qu'il s'agisse de captations de concerts ou de vidéos de performances musicales dans des lieux et situations variés. La majeure partie du contenu est disponible sur des plateformes en ligne telles que YouTube, Arte Concert et Culturebox. À l'origine, la Blogothèque s'appuie sur la facilité d'utilisation, la démocratisation et l'accessibilité à Internet afin de faire découvrir des artistes plus ou moins connus, en participant ainsi à leur promotion.

Le principal programme proposé par la Blogothèque (quantitativement et historiquement) sont les *Concerts à Emporter / Take Away Shows*. Ce programme est né en avril 2006, de la collaboration entre Christophe « Chryde » Abric, et Vincent Moon, jeune réalisateur. L'un avait le souhait de bousculer les médias qui transmettent la musique et l'autre cherchait à bousculer la manière dont on filme cette musique. Chryde propose alors à Moon d'aller filmer des groupes de musique dans la ville. Ainsi depuis 2006, des centaines de vidéos de ces *Concerts à Emporter / Take Away Shows* sont apparus sur la toile. Depuis, la Blogothèque n'a cessé de se développer et de grandir, en élargissant ses équipes et en améliorant ses moyens de production. On remarque donc, en traversant ces vidéos depuis leur création, une évolution considérable du rendu de ces dernières, notamment au niveau de la question du point d'écoute et du point de vue. On peut donc se demander en quoi l'évolution de ce programme au fil des années, en fonction de son

contexte de production et des dispositifs utilisés pour sa réalisation marque de réels changements en terme de choix de point d'écoute, de point de vue et de réception par le spectateur-internaute.

Pour tenter de répondre à cette problématique, nous allons donc nous intéresser à un corpus de sept vidéos inscrites dans la série des *Concerts à Emporter*, entre 2007 et 2020 en nous appuyant sur une analyse audiovisuelle de ces dernières. Ces cinq vidéos ne reflètent pas forcément les centaines de films tournés sur treize ans, elles ont été choisies pour leur lien avec notre problématique globale de filmer la musique dans l'espace public, qui demeure une particularité d'un grand nombre de *Concerts à Emporter*. Ainsi, ces *Concerts à Emporter* que nous allons analyser pour ce travail sont ceux - dans l'ordre chronologique - des artistes et groupes Beirut<sup>19</sup> (2007), Man Man<sup>20</sup> (2008), Los Negretes (2011)<sup>21</sup>, Half Moon Run<sup>22</sup> (2013), Phoenix<sup>23</sup> (2013), Villagers<sup>24</sup> (2018) et Hollow Coves<sup>25</sup> (2020).

---

<sup>19</sup> *Beirut - Nantes | A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Vincent Moon, 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=R781LDKOVJE>

<sup>20</sup> *Man Man - A Day at the Races and a Night at the Opera | A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Vincent Moon, Chryde (son), François Clos (mixage), 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=kq9-Mu71XsbQ>

<sup>21</sup> *Los Negretes - Puta Ciudad | A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Art Perez Jr. (image) et François Clos (son), 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=2dEJ5f50ZWs>

<sup>22</sup> *Half Moon Run - Full Circle | A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Colin Solal Cardo (image), Antoine Benguigui (son) et Etienne Pozzo (mixage), 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=jpTsmHgWfKY>

<sup>23</sup> *Phoenix in Versailles | A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Colin Solal Cardo (image) et François Clos (son), mixé et masterisé par François Clos, Henri D'Armancourt, Etienne Pozzo, Jean-Baptiste Aubonnet, 2013, disponible ici : [https://www.youtube.com/watch?v=8c3PoD\\_qW1Y](https://www.youtube.com/watch?v=8c3PoD_qW1Y)

<sup>24</sup> *Villagers - A Trick of the Light | A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Thomas Jacquet, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=-NdyObFhHvk>

<sup>25</sup> *Hollow Coves - Beauty In The Light | A Take Away Show*, Directed by Aelred Nils (image) et Florentin Convert (son) 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=4k2Xclz\\_bIE](https://www.youtube.com/watch?v=4k2Xclz_bIE)

Nous allons voir dans un premier temps quels sont les choix de ligne éditoriale qui sont restés constants au fil de ces treize années de publications de programmes et qui marquent la particularité des *Concerts à Emporter*. Ensuite, nous allons nous intéresser aux aspects qui n'ont cessé d'évoluer depuis 2007, en fonction des moyens de production grandissant de la Blogothèque et de l'évolution des dispositifs techniques accessibles depuis ces dernières années. Enfin, nous chercherons à voir en quoi toutes ces évolutions ont pu influencer la nature et la visée de ce programme depuis ses débuts.

Tout d'abord, les *Concerts à Emporter* comportent des choix éditoriaux constants au fil des années. Premièrement, il s'agit de filmer des musiciens en direct dans un lieu autre que la salle de concert ou le studio d'enregistrement. L'idée étant dans le titre du programme, de pouvoir consommer de la musique différemment, depuis chez soi sur son ordinateur ou depuis son smartphone. Les *Concerts à Emporters* se déroulent très souvent dans des lieux variés : rues, places, couloirs, terrasses, balcons, toits, sous-sols etc. Des lieux de notre quotidien en somme, et qui grâce à ce programme, nous montrent leur capacité à accueillir la musique. Les extraits que nous avons choisis se déroulent dans le quartier Oberkampf proche d'une terrasse de café pour Beirut en 2007, dans les rues de Paris (Belleville et du XVIIIème) pour Man Man en 2008, sur le toit d'un immeuble pour Los Negretes en 2011, sur les marches du parvis d'une église pour Half Moon Run en 2013, aux jardins du Château de Versailles pour Phoenix en 2013, sur le square de l'église St-Vincent de Paul pour Villagers en 2018, et sous un kiosque dans un parc pour Hollow Coves en 2020. Ces choix de lieux impliquent ainsi des choix de prise son particuliers pour s'adapter aux conditions du tournage. De plus, on remarque que les *Concerts à Emporter* se caractérisent très souvent par un choix de microphonie dissimulée ou quasi-dissimulée. On s'éloigne alors des techniques de

prise de son musicale orientées vers le concert ou la prise de son en studio, dans le sens où les microphones sur pied avec des câbles ne pourront pas être utilisés, car ils empêchent la liberté de mouvement des musiciens premièrement, et ne sont pas souhaités à l'image deuxièmement. Ainsi, un dispositif a été mis en place au fil du temps pour se confronter à cette contrainte, qui la plupart du temps est rigoureusement respectée dans les vidéos. Dans l'épisode avec Man Man, on ne distingue presque aucun microphone sur les sources. On remarque uniquement un micro cravate Sennheiser MKE40 sur le col du chanteur. Pour Beirut, en 2007, le microphone cravate du chanteur est également visible, et on remarque aussi une personne tendre un enregistreur portable à la main à certains moments de la vidéo. Dans les années qui ont suivi ces vidéos, les équipes de prise de son, sont parvenues à faire disparaître totalement ces systèmes de captation dans l'image, comme pour Half Moon Run en 2013 et Villagers en 2018. Dans le *Concert à Emporter* de Hollow Coves on ne voit à l'image pratiquement aucune microphonie installée, on distingue uniquement un appoint DPA 4099 sur les percussions, qui à ce niveau là, semble être un choix délibéré plutôt qu'une limite imposée par le matériel. Dans toutes ces situations évoquées, les microphones sont certes présents à l'image, mais demeurent de très petite taille et seul un spectateur intéressé par cette question pourrait éventuellement les distinguer. Le but de ce choix visuel, qui implique une prise de son particulière, et par la force des choses un rendu sonore différent d'une performance enregistrée en studio serait de donner à voir et à entendre d'une nouvelle manière et sous un autre angle des groupes de musiques qui s'inscrivent la plus part du temps dans des styles musicaux rock, folk, pop et/ou d'électro – donc de musique amplifiée.

Enfin, les *Concerts à Emporter* se caractérisent également par un choix fort de tourner en plan séquence. Ce choix est relié à l'approche filmique de Vincent Moon, le premier réalisateur et co-fondateur du projet des *Concerts à Emporter*.

Ce dernier, au fil de ses projets, avec la Blogothèque à ses débuts, puis avec ses travaux indépendants<sup>26</sup> depuis quelques années, nous a habitué à un style de filmage, en dispositif léger, avec une caméra numérique à l'épaule. Ce choix du plan séquence implique une sensation de continuité, qui permet de suivre de bout en bout une performance musicale sans utiliser l'artifice cinématographique de la coupe. On remarque également que ce choix constant de la caméra à l'épaule implique des choix de cadrages particuliers, avec par exemple lors du filmage d'un groupe, de passer d'un musicien à l'autre, laissant une place au son hors champ des sources sonores musicales qui ne sont pas cadrées. Ainsi, dans les *Concerts à Emporter*, on peut premièrement conclure que les choix de tourner dans un lieu hors des salles de concert et des studios, de prise de son dissimulée et de prise de vue en plan séquence marquent la particularité de ce programme qui pourrait s'approcher ainsi d'une démarche dite « documentaire » dans certains cas, en filmant sur le vif une action qui s'inscrit dans un lieu, avec un son lié à l'image. Toutefois, dans d'autres épisodes de cette série, le traitement sonore s'attache davantage à transmettre le discours musical, indépendamment de l'image. On peut citer par exemple l'épisode du groupe Phoenix dans les jardins de Versailles, où la caméra-drone, s'éloigne grandement des musiciens alors que le son reste continu, en proximité.

Ensuite, malgré les constantes dans la ligne éditoriale du programme, ce dernier a été marqué par une évolution certaine due aux moyens techniques et de productions grandissants. Premièrement, on remarque une évolution dans les choix d'image au fil des années. Malgré la constante du choix de découpage en plan séquence on constate une évolution du type d'images produit par la Blogothèque. Les images des *Concerts à Emporter* de Man Man et Beirut par exemple ont un

---

<sup>26</sup> Site internet de Vincent Moon : <https://www.vincentmoon.com/list.php>

rendu dans une définition assez basse (pas de HD disponible sur YouTube), et présentent une direction dans l'étalonnage typique de cette première période, avec un fort contraste. Puis, au fil des années, on remarque que l'image tend vers la haute définition, ce qui s'explique par l'arrivée de caméras avec des capteurs de plus en plus performants.

Deuxièmement, on remarque une nette évolution dans les dispositifs de prise de son permettant un traitement sonore de plus en plus précis. La prise de son de base des *Concerts à Emporter* consiste au départ en une prise de son globale stéréophonique de la performance musicale, avec la possibilité d'ajouter des microphones de proximité en appoints (à condition que ces derniers soit discrets voir invisibles à l'image comme exposé précédemment). Au fil des années, on remarque une tendance consistant à multiplier les prises de son en extrême proximité sur chaque source, ceci à l'aide de microphones d'appoint en HF. Cela permet tout d'abord de séparer les sources au mixage pour permettre ainsi de faire des suivi de niveaux précis en fonction de la musique et ou de l'image. Ensuite, ce choix de prise de son en multi-microphonie donne la possibilité de spatialiser les sources indépendamment les unes des autres dans l'espace stéréophonique et de contrôler l'évolution ce paramètre au fil du programme. De plus, il sera possible d'appliquer des traitements dynamiques et spectraux sur chaque source pour affiner leur rendu sonore sein de l'ensemble de la balance, et de gérer la réverbération sur chaque source.

Enfin, on peut remarquer que toutes ces évolutions formelles ont un impact sur la nature même du programme. Ainsi, même si la visée première des *Concerts à Emporter* est, comme nous l'avons déjà expliqué, de donner à voir et à entendre certains artistes dans un cadre différent de celui auquel le spectateur est habitué, les diverses évolutions qu'a rencontré ce programme peuvent d'une certaine ma-

nière éloigner le spectateur d'une sensation de performance musicale de rue, par les choix de réalisation et de traitements du son. Tout d'abord, on peut noter que ce dispositif de prise de son composé d'un couple stéréophonique chargé de prendre l'action sonore dans son ensemble et de microphones d'appoints en HF a permis ces dernières années des choix divers de mixage. Ainsi, alors que dans les premiers exemples de 2007 et 2008, la prise de son globale (micro caméra, micro d'ambiance, couple) est privilégiée — avec toutefois la présence d'un ou plusieurs HF, sur les voix notamment — à l'inverse, avec Villagers en 2018 et Hollow Coves en 2020 c'est la prise de son de proximité qui l'emporte. Ce renversement implique plusieurs choses. Tout d'abord on peut se poser la question du rapport entre la balance sonore acoustique perçue par une personne *in situ* au moment de l'action — le cadreur par exemple — et la balance sonore choisie par le mixeur pour le produit final. Dans le cas d'une prise de son au couple stéréophonique qui prédomine dans le mixage, bien qu'un couple microphonique n'ait rien à voir avec une paire d'oreilles humaine en terme de captation, on se rapproche toutefois de la sensation d'un hypothétique spectateur de la performance musicale à ce moment là. Ainsi dans Beirut et Man Man, les sons musicaux et les sons de la ville cohabitent. Cela peut s'expliquer par le fait que dans ces épisodes, l'intégralité des nombreux instruments n'est pas équipée de HF. Seules les sources équipées peuvent être traitées indépendamment du reste quand toutes les autres dépendent de la prise de son globale.

Ce rendu sonore invite le spectateur du programme à s'imaginer suivre les musiciens dans la rue. À l'inverse, qu'il s'agisse de Half Moon Run en 2013 ou Villagers et Hollow Coves en 2018 et 2020, la balance sonore choisie est en décalage avec une balance acoustique perçue d'une performance musicale dans la rue. Ainsi, les possibilités techniques qu'on offre les microphones d'appoints en HF, et

leur qualité de captation grandissant au fil des ans, avec l'arrivée de nouvelles capsules de plus en plus performantes ont permis de nouveaux choix de production pour le mixage des *Concerts à Emporter*. Dans la vidéo de Villagers, le rapport de niveau entre l'ensemble guitare/voix et le reste de la ville est complètement bouleversé par rapport à ce que l'on s'attend à entendre. Le son de la guitare est plein, fourni en bas médium, très brillant, comme si l'on écoutait au creux de la rosace. Cela s'explique par le choix de placer la capsule HF exactement à cet endroit là et de lui laisser une grande place dans la balance finale. Le rendu de ce programme nous place alors dans un point d'écoute tout autre que celui que l'on a rencontré pour Man Man et Beirut. Avec Villagers, on se place davantage dans la guitare, avec le musicien, isolé de la ville : on serait alors dans un point d'écoute plus proche de celui du musicien, concentré sur le son qu'il produit. Pour Half Moon Run en 2013, il s'agit d'un équilibre subtil entre la prise de son globale et la prise de son en proximité, la rumeur de la ville est présente, on sent l'environnement, mais la mandoline et les guitares occupent une bonne place dans la balance grâce à la prise de son d'appoint. Ainsi, cette technique permet une grande liberté de choix dans la balance des niveaux sonores.

Ensuite, la même question peut se poser pour les notions de spatialisation. En prise de son globale, les paramètres de profondeur, relief et de placement latéral dépendent de la position de la source par rapport au couple stéréophonique. Ainsi, dans le cas d'un couple sur perche, qui suivrait la caméra, on resterait dans une sensation cohérente avec ce qui est donné à voir, ce qui est aisé de réaliser en tournage en privilégiant cette prise de son globale. D'autre part, dans le cas de la prise de son en extrême proximité, les capsules sont généralement monophoniques et restent toujours à la même distance de la source. Pour spatialiser ces sources, il sera nécessaire de le faire artificiellement au mixage à l'aide des panoramiques. Il est donc possible de faire des suivis de panoramiques pour avoir la

position perçue de l'appoint HF, en se conformant à l'image stéréophonique du couple. Parfois, musicalement, il peut s'avérer plus intéressant de placer les sources de manière fixe dans l'espace stéréophonique en ne les reliant plus à leur position à l'image. Cette question se pose davantage quand il s'agit d'un groupe de musicien, car dans le cas d'un soliste, un placement statique au centre pourra correspondre aisément avec l'image comme on a l'habitude de le faire au cinéma. Ainsi dans la vidéo d'Half Moon Run et Hollow Coves, le placement des sources dans la stéréophonie bouge très peu, voire pas du tout. La différence entre ces deux exemples est que pour le premier, les sources sont peu latéralisées, alors que pour Hollow Coves, les deux guitares acoustiques, sont latéralisées respectivement à gauche et à droite, en totale indépendance du travelling circulaire au sein du groupe effectué par la caméra, qui impliquerait un déplacement des sources sonores si on souhaitait les faire coller à l'image. Le contre exemple total serait l'épisode de Los Negretes, où un travelling circulaire est effectué de la même manière au sein du groupe, mais où chaque source sonore reste attachée à sa représentation à l'image, avec un suivi de panoramique, de timbre et de réverbération.

Enfin, l'utilisation des réverbération artificielles a également beaucoup évolué. Originellement, dans les *Concerts à Emporter*, on remarque que les premiers choix de mixage étaient de respecter l'acoustique du lieu en n'ajoutant aucune réverbération artificielle sur les sources, ce qui est le cas pour les épisodes de Beirut et Man Man. Par la suite, on remarque un travail de plus en plus poussé sur cette question. On peut citer tout d'abord la vidéo d'Half Moon Run, qui a la particularité de comporter une guitare électrique avec un son clair très réverbérée, et cette réverbération prend une place certaine dans la stéréophonie, il s'agit très probablement d'une réverbération artificielle. Puis, malgré la sensation de proximité des sources musicales dans le guitare-voix de Villagers on remarque à certains moments des suivis de réverbération sur la voix en fonction de la position du musicien

à l'image et des intentions musicales. La prise de son avec appoints HF permet donc également de doser la quantité de réverbération indépendamment pour chaque source, et on observe de plus en plus de choix de production de ce type au fil des ans dans les *Concerts à Emporter*.

En définitive, on peut dire que ce programme des *Concerts à Emporter*, malgré une ligne éditoriale définie dès sa création, a su évoluer dans son esthétique tout en tirant profit d'évolutions technologiques et financières afin de donner à entendre des artistes et musiciens à travers des points d'écoutes nouveaux, dans des lieux insolites. Même si le *Concert à Emporter* est un programme visant à servir l'acte musical, il ne se consomme pas forcément comme un clip musical ou un disque. L'intérêt d'un tel programme réside dans le fait de proposer une représentation d'une performance musicale dans un lieu où il est rare de filmer et d'enregistrer de la musique en direct. De plus, même s'il est certes courant de rencontrer des musiciens dans la rue, il est plus rare d'assister à un concert de rue d'artistes internationaux comme ceux que la Blogothèque a pu filmer. Cette notion de performance a également évolué au fil de ces treize années d'existence, et nous finirons sur cette remarque : dans des *Concerts à Emporter* comme ceux de Man Man et Beirut, la performance du musicien est au cœur de la démarche, les musiciens évoluent dans la rue, produisent un son à volume sonore relativement élevé et sollicitent l'échange avec leur environnement, qu'il soit sonore — en se confrontant au paysage sonore de la ville —, physique, comme Man Man qui effectue des percussions sur le mobilier urbain, ou social — en échangeant des regards, et en sollicitant la réaction des personnes rencontrées *in situ*. La technique n'est là que pour suivre cette performance musicale, les musiciens courent, crient, vont là où ils veulent, et une énergie certaine se dégage d'un tel moment. Par la suite, dans les vidéos plus récentes, on remarque un dispositif technique plus « rodé », avec un

rendu sonore et visuel plus défini, plus précis, et qui pourrait être perçu comme plus qualitatif dans une certaine mesure. En revanche, cette sensation de progrès dans la technique s'explique d'une part par le grossissement de la Blogothèque en tant que société de production au fil des années, mais également par un choix dans le type d'action et de performance musicale à filmer. Les exemples les plus récents du corpus sont moins explosifs dans l'attitude des musiciens et les connexions entre ces derniers et l'environnement sont différentes : il s'agit de musiques plus calmes qui interpellent différemment les passants, et parfois même, le lieu choisi est plutôt désert. Le *Concert à Emporter* a-t-il donc l'obligation d'être un réel concert de rue au moment du tournage, avec un public ? Si le public disparaît, cet espace public dans lequel s'inscrit un tel projet audiovisuel prend une place très différente. Le filmage du musicien seul ou face à un public n'implique pas la même chose. Si le facteur de l'échange social disparaît dans cette démarche de filmer la musique, le musicien sera uniquement connecté à un lieu, et le défi se réduit à effectuer une prise de son et une prise de vue qualitative dans un lieu qui n'était pas destiné à la captation. Cette question positionne certains *Concerts à Emporter* à la tangente du programme musical et du documentaire : le moment musical filmé est-il perçu comme un pur produit musical (comme un disque, une captation de concert) ou comme des individus qui performant dans un lieu, dans un éventuel moment d'échange social (ce qui pourrait davantage faire l'objet d'un documentaire) ?

### iii) Autres analyses

#### Blue Valentine (2010) de Derek Cianfrance

Blue Valentine est un long métrage de fiction américain, oscarisé et réalisé par Derek Cianfrance en 2010. Le film dure 112 minutes. Il s'agit d'un drame romantique mettant en scène le couple de Dean (Ryan Gosling) et Cindy (Michelle Williams). Le film se compose de deux temporalités : la première situant le couple dans leur vie après six ans de mariage, accompagné de leur petite fille. Cindy se rend peu à peu compte qu'elle n'est plus compatible avec son époux, la relation se dégrade. La deuxième temporalité nous place à la période de la rencontre des premiers moments tendres de cette histoire d'amour. Le film oscille entre ces deux espaces temps, en faisant des aller retours d'une époque à l'autre. Pour souligner ce choix de mise en scène Derek Cianfrance a choisi de filmer en pellicule 16mm la période de la rencontre et en numérique pour la seconde période.

La séquence que nous allons analyser se situe dans la temporalité de la rencontre amoureuse, Dean et Cindy marchent dans la rue un soir et Dean décide de lui chanter une chanson accompagné de son ukulélé.

Cette séquence est composée de trois plans successifs, filmés à l'épaule. Le premier est un plan américain ou les deux personnages sont de dos, ils marchent dans la rue le soir en discutant. On entend quelques notes de ukulélé, assez proche, et une légère rumeur de rue, peu fréquentée, on entend quelques voitures passer. Le timbre de l'instrument et celui des voix parlées ne correspond pas à ce que l'on voit à l'image, le son est défini comme si les personnages étaient face à nous, ce qui nous place dans une certaine intimité avec ces derniers, on pourrait cependant croire, au début du plan qu'il s'agit ici de son synchrone. Pendant que

l'on entend toujours ces quelques notes de ukulélé Dean décroche la sangle de l'instrument, il ne joue donc pas à ce moment là. On comprend alors que le son que l'on entend n'est pas celui de ce premier plan. Cela donne une sensation que ce moment est plus long, les deux amoureux ont donc passé un long moment dans cette rue à marcher et discuter.

Le plan suivant est un plan taille, sur Dean qui est accoudé au comptoir d'un glacier, en attendant sa commande, Cindy en amorce à droite du cadre a déjà sa glace. Les quelques notes de ukulélé continuent de ponctuer ce plan, Dean ne joue toujours pas à l'image.

Le troisième plan est un plan américain de profil du couple, ils se sont arrêtés devant l'entrée d'un magasin de vêtements de mariage fermé, la vitrine est éclairée. Sur ce plan Dean joue et les notes de ukulélé sont désormais synchrones, il s'agissait du son de ce plan que l'on entendait depuis le début de la séquence. Cindy chante une chanson a capella les paroles ne sont autre que le nom des présidents des USA à la suite, Dean frappe dans ses mains pour l'accompagner. Au niveau du son d'ambiance, c'est toujours cette légère rumeur de ville calme de nuit qui les accompagne, une ou l'autre voiture passe de temps en temps en off de gauche à droite dans la stéréo. Ensuite, on entend un peu plus les voitures, elles paraissent légèrement plus nombreuses ou plus fréquentes. Dean lui demande « Can you dance ? », il place Cindy proche de la porte d'entrée du magasin, dans la lumière et lui explique qu'il s'apprête à lui jouer une chanson. Le personnage interprété par Gosling, se moque d'ailleurs de sa propre voix en annonçant avant de chanter « I can't really sing, I have to sing goofy in order to sing, I have to sing stupid. ». L'acteur choisi un timbre de voix maladroit qui participe à raconter la fragilité et la prise de risque du personnage, pour séduire.

Dean démarre son morceau, à ce moment le cadre est un peu plus large : les deux personnages sont en plan pied. Le son des voitures est toujours présent mais

est légèrement atténué, il reste en fond. Le son du ukulélé, la voix de Dean et les pas de danse de Cindy sont légèrement réverbérés. La réverbération est très cohérente avec l'espace montré à l'image. Le son du ukulélé et de la voix sont moins proches et un peu moins timbrés que ce que l'on entendait sur les deux plans précédents, ce qui correspond très bien avec la position de Dean de trois-quarts dos, en plan large qui chante en direction de Cindy.

Dans cette séquence, dans le troisième plan qui englobe l'intégralité de la performance musicale du personnage de Dean, le son est très raccord avec l'image. Peu d'artifices sont utilisés et on voit qu'il s'agit de son direct (Ryan Gosling étant musicien à côté de sa carrière d'acteur).

Le choix de filmer cette chanson en un seul plan, large, avec un son direct cohérent avec le cadre nous donne la sensation de vivre ce petit moment musical sans artifice. La mise en scène n'a pas choisi de renforcer le son du musicien en nous plaçant dans un point d'écoute « idéalisé », mais plutôt de nous faire ressentir ce moment dans lequel Dean se montre sincère et touchant pour séduire Cindy, à travers un « point d'écoute à l'image ».



Figure 3 :  
Application du curseur pour la sa scène de chanson dans Blue Valentine

## II. « Musiquer » dans espace public

---

### 1. Performance musicale et interactions sociales

#### i) Filmer la musique, filmer quoi ?

Dans ce travail qui s'intéresse à filmer la musique dans l'espace public, il nous semble important de choisir une définition du terme « musique » auquel on s'intéressera dans cette partie, afin de voir ce que ce concept implique, pour tenter de répondre à la problématique : filmer la musique, c'est filmer quoi ? Michel CHION nous propose cette définition dans son chapitre *Filmer le lieu de la musique instrumentale : un défi* :

*« C'est de filmer le lieu du son qu'il s'agit. Il y a une tentation permanente de couper et de changer d'angle, comme si on n'était jamais placé là où il faut quand on filme un instrumentiste ou un orchestre, tentation contre laquelle on dirait qu'il faut beaucoup d'indépendance, [...] »<sup>27</sup>*

Dans ce chapitre, CHION expose une réflexion sur le filmage de la voix, qui n'implique pas la même chose que le filmage de la musique instrumentale. C'est la question du lieu de la musique à filmer qui se pose, ou plutôt, le lieu d'émission du son musical. En effet quand il s'agit de la voix, on s'intéressera à filmer le visage, la bouche (ou par extension le regard et même tout le corps) parce que le son passe par là, à travers la colonne d'air par laquelle nous parlons, chantons, afin de porter un discours (verbal ou musical). Le cinéma y est bien habitué car depuis

---

<sup>27</sup> CHION Michel, *Filmer le lieu de la musique instrumentale : un défi*, In : *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, 2003, p. 365-366

le parlant justement, il filme la voix, la parole, et de la même manière, le chant. La musique instrumentale quand à elle implique autre chose, même si elle correspond à un discours musical produit par un interprète qui utilise son corps pour jouer, le lieu d'émission du son peut s'avérer bien plus complexe à définir. D'où sort le son d'un violon, d'une guitare, d'un piano ou d'une trompette ? CHION résume cela ainsi :

*« La voix humaine a ce pouvoir, que ne possède pas le son instrumental, sauf peut-être quand celui-ci retrouve la magie vocale, d'habiter l'ensemble de l'espace. Tandis que le son instrumental est double : d'un côté, il reste rivé à son lieu d'émission, lequel ne se laisse pas si facilement localiser, et de l'autre il ne se réduit pas à cette localisation. C'est pourquoi, peut être, la caméra qui filme un pianiste se promène du visage aux mains en passant par les marteaux sur les cordes, comme si elle hésitait sur « là ou ça se passe ». Et toujours, semble au spectateur que ça se passe ailleurs que ce qu'on lui montre à un instant donné. »<sup>28</sup>*

Faut-il donc uniquement considérer la musique que l'on filme à travers son lieu d'émission sonore ? CHION nous dit pourtant bien que ce dernier « ne se réduit pas à cette localisation », la musique aurait elle une autre place d'existence que celle de sa source sonore dans l'espace ? On parle de filmer le visage du pianiste, mais ce dernier — à part des interprètes comme Glenn Gould — produit rarement un son avec sa bouche s'il s'agit d'une pièce pour piano solo. Quel serait donc l'intérêt de filmer un visage muet ? Ce visage bien que silencieux est tout autant musical que les mains, les cordes et les marteaux de cette entité du pianiste (musicien

---

<sup>28</sup> CHION Michel, Filmer le lieu de la musique instrumentale : un défi, In : *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, 2003, p. 366

+ instrument). La musique passe également par cette tête qui la pense, ses yeux qui se ferment pour mieux écouter ou qui s'ouvrent pour se concentrer sur un doigté complexe, ou encore ce corps qui se meut pour la produire. De plus, en fonction du style musical et du lieu de la performance, on pourrait se trouver face à un interprète concentré sur son intériorité, ou à l'inverse qui cherche à communiquer avec son public à travers des gestes, des regards. Tous ses actes ne seraient-ils pas tout autant témoin de cette musique que la corde vibrante et la caisse de résonance de l'instrument ?

Pourquoi l'acte musical serait-il si différent en musique instrumentale ? De plus, tous les styles musicaux comprennent des pièces avec chant et instruments à la fois. C'est donc l'idée d'agir qui surgit ; on parle bien d'acte musical. Nous allons donc nous intéresser maintenant à cette notion que Christopher SMALL appelle « *musiquer* ».

ii) Concept de « musiquer », d'après Christopher SMALL

Le dictionnaire du Larousse en ligne nous propose la définition suivante, pour le terme musique : « *Art qui permet à l'homme de s'exprimer par l'intermédiaire des sons ; productions de cet art, œuvre musicale.* »<sup>29</sup>. On peut noter dans cette première définition que la notion de musique est souvent reliée à l'idée d'œuvre musicale.

Quand on pense aux trois premiers arts que sont l'architecture, la sculpture et les arts visuels (dessin, peinture), on associe souvent chacun de ces arts directement aux œuvres matérielles qui s'inscrivent dans ces disciplines. L'architecture nous évoque les bâtiments remarquables, la sculpture nous évoque les statues, et la peinture se rattache aux toiles, fresques etc. Quand il s'agit de musique, la question entre musique et matérialité de l'œuvre musicale peut se poser : qu'est ce qui fait exister la musique et quelle forme cela-prend-t-il ? Celle d'une partition, d'une bande magnétique ou d'un disque contenant l'information ? Tous ces éléments ne demeurent que des supports de conservation, de transmission et de notation de la musique, mais ne sont pas « de la musique » en eux même. Ils sont d'ailleurs apparus dans l'histoire bien après la musique. Cette dernière n'a donc pas eu besoin de ces derniers pour exister dans un premier temps. On peut dire de même pour les instruments de musique qui relèvent d'ailleurs d'artisanats divers, comme la lutherie par exemple, mais qui ne sont en rien des œuvres musicales à proprement parler, mais des outils permettant de produire de la musique.

On peut en revanche avancer que le moment musical existe quand il y a une source sonore pour produire la musique et une oreille pour l'entendre. À partir de là, la musique pourrait bien avoir un lieu d'existence. La musique passerait donc

---

<sup>29</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/musique/53415>

par une action humaine, qui prend effet dans le temps, et qui passe notamment par l'écoute. Christopher SMALL propose ainsi une cette définition pour la musique :

*« La musique n'est pas du tout une chose, mais une activité, quelque chose que les gens font. Ce que l'on appelle « musique » est un fruit de l'imagination, une abstraction de l'action, dont la réalité s'évanouit dès que l'on y regarde de plus près. »<sup>30</sup>*

En ça, SMALL cherche à déconstruire une pensée musicologique occidentale établie depuis longtemps — en particulier dans le monde de la musique classique — qui part perpétuellement de la notion d'œuvre quand il s'agit d'aborder la musique, au détriment du moment où cette dernière est jouée. L'œuvre correspondant à la production du compositeur, souvent associé à la figure du génie en musique classique, tel que sont considérés des monuments comme Bach ou Mozart. Christopher SMALL décide ainsi de cesser de considérer la musique comme un objet, et cherche à la percevoir davantage comme une activité, comme un vecteur d'interactions sociales entre toutes les personnes qui peuvent participer d'une manière ou d'une autre au moment musical. Pour définir ce concept, il décide d'utiliser le terme « musiquer », « musicking » en anglais, qu'il définit ainsi :

*« J'ai proposé la définition suivante : musiquer, c'est participer, de quelque manière que ce soit, à une performance musicale, en jouant, en écoutant, en répétant ou en pratiquant, en fournissant un matériau pour une performance (ce qu'on appelle composer), ou en dansant. »<sup>31</sup>*

---

<sup>30</sup> SMALL Christopher, Prélude : Musique et Musiquer, **In** : *Musiquer : le sens de l'expérience musicale*, traduit de l'anglais par Jedediah Sklower, préface d'Antoine Hennion, Éditions de la Philharmonie, "La rue musicale", 2019, p.21

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.33

A partir de là, c'est la notion de performance musicale qui prédominerait sur la notion d'œuvre. De plus, rappelons-le, la musique est un art qui se déroule nécessairement dans le temps, à l'inverse des arts visuels comme la photographie traditionnelle ou la peinture, qui existent sur des supports figés. SMALL questionne ainsi le concept de musique, qu'il aborde par le prisme de la performance musicale en elle-même, plutôt qu'à travers les œuvres écrites — œuvres qu'il ne dénigre en aucun cas. Ainsi, il avance :

*« Car la performance n'existe pas pour présenter des œuvres musicales. C'est plutôt l'inverse : ce sont les œuvres musicales qui existent afin d'offrir aux musiciens quelque chose à jouer.*

*Cela étant dit, une performance musicale est une affaire bien plus riche et complexe que ne peuvent l'imaginer ceux qui concentrent exclusivement leur attention sur l'œuvre et ses effets sur l'auditeur individuel. Si nous élargissons la focale pour prendre en compte l'ensemble des relations qui constituent une performance, nous voyons que les significations principales de la musique ne sont pas individuelles, mais sociales. Ces significations sociales n'ont pas à être exilées en terres sociologiques, car elles sont cruciales pour comprendre cette activité que l'on appelle la musique. »*<sup>32</sup>

Dans cet ouvrage, SMALL dénonce, à travers l'exemple choisi du concert symphonique, comment, dans les salles de concert prestigieuses, il est considéré que la musique part de l'œuvre du compositeur — interprétée par un musicien professionnel — pour enfin parvenir jusqu'aux oreilles des auditeurs. Ces derniers sont alors placés dans la salle comme des récepteurs de cette musique, et aucun vec-

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 31

teur social ne pourrait être tracé dans le sens contraire, c'est à dire du spectateur vers les musiciens, du moins le temps de la représentation musicale : il est très mal vu d'applaudir entre les mouvements d'une pièce par exemple, toutefois, à la fin de cette dernière le public pourra applaudir, siffler.

SMALL cherche ainsi à attirer notre attention sur ce qu'implique la performance musicale en elle même, démarche qui peut nourrir l'avancée de notre étude. Dans cet ouvrage, il est donc expliqué que le moment où la musique prend corps est bien celui où l'on « *musique* » c'est à dire que l'on prend part d'une manière ou d'une autre à la performance musicale. Ainsi quand on emploie l'expression « filmer la musique », on pourrait exprimer cela autrement en utilisant le terme « *musiquer* » et en écrivant « filmer ceux et celles qui musiquent », car on filme bien des personnes qui jouent, écoutent danses, rient, pleurent, se regardent, échangent.

Le terme « musiquer » a donc une dimension sociale forte, car même si la musique peut se retrouver être une activité individuelle (écouter un disque chez soi, écouter des morceaux sur son téléphone au casque dans les transports, ou jouer d'un instrument dans sa chambre), elle se retrouve souvent dans un contexte social (musique en ensemble ou en groupe, concerts partagés entre le public et les artistes, soirées dansantes, répétitions d'amateurs entre amis ...). Ainsi, il s'agit souvent d'une rencontre :

*« Nous nous donnons les moyens de considérer une performance musicale comme une rencontre, qui a lieu au travers de sons organisés d'une certaine façon. Comme toute rencontre humaine, elle se déroule dans un environne-*

*ment physique et social, qui doit lui aussi être pris en compte lorsque nous cherchons à déterminer les significations qui naissent d'une performance. »<sup>33</sup>*

En considérant la musique ainsi, on peut s'interroger sur les possibilités qu'offrent le fait de filmer cette dernière. Filmer la musique c'est donc filmer des personnes qui « *musiquent* », c'est donner à voir ce que la musique procure en elles ou entre elles. En fonction du type de programme comprenant de la musique filmée, le fait de « musiquer » pourra se tenir à divers endroits.

Tout d'abord, en captation de concert, on cherche à montrer la performance musicale, la connexion entre les musiciens et le public tout en transmettant de la meilleure manière le discours musical (avec le point d'écoute discographique énoncé précédemment). C'est peut être là l'intérêt du concert filmé : donner la possibilité de voir et d'entendre une version de l'oeuvre qui passe par une performance inédite et différente de celle enregistrée en studio, de voir les musiciens s'investir dans cet acte et le partager avec un public. À cet endroit là, le spectateur du programme pourra éventuellement « musiquer » à sa manière face à cet objet, mais il ne se retrouvera malheureusement jamais dans « le musiquage » vécu par les musiciens et le public. Le concert filmé ne pouvant pas totalement recréer l'expérience d'écoute directe et les interactions sociales *in situ*.

De plus, il sera possible de filmer tout type de performance musicale, qu'il s'agisse de concert de rue, d'une répétition d'un groupe ou d'un orchestre, ou de personnes qui « *musiquent* » chez elles. Le filmage représente donc un moyen de donner à voir et à entendre ces interactions suscitées par le fait de « *musiquer* », et dans des domaines comme le cinéma de fiction ou le documentaire, la visée pour-

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 35

ra être tout autre que de transmettre uniquement le discours musical, en racontant, à travers ce moment, les liens, les relations les sensibilités des personnages et/ou des protagonistes, tout en intégrant, à travers l'écoute, le spectateur du film dans ce « *musiquer* » qui est présenté à l'écran.

En somme, le concept de « *musiquer* » peut constituer une clé d'analyse et de réflexion supplémentaire quand il s'agit d'aborder la question de ce que l'on filme, lorsqu'on filme la musique.

### iii) L'auditorium moderne : un espace dédié à la musique ?

Dans notre travail qui s'intéresse aux performances musicales qui se déroulent dans l'espace public, il nous semble important et intéressant de définir les lieux que nous considérons aujourd'hui comme dédiés et optimaux au déroulement (et à l'enregistrement) de la performance musicale, afin de comprendre ce qu'implique le fait de « musiquer » dans l'espace public. Parmi, ces lieux, l'auditorium est sans doute le plus « adéquat ».

Christopher SMALL le rappelle dans son chapitre *Un lieu pour entendre*, les salles de concerts symphoniques que nous connaissons aujourd'hui sont pour la plupart nées au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale dans nos pays occidentaux industrialisés. Un souhait de créer un espace dédié au déroulement de cette musique a impulsé la création de tels endroits. C'est cette notion d'espace dédié qui nous intéresse ici. Quels critères nous permettent de qualifier un tel lieu et qu'implique-t-il en terme de place de la musique et d'interactions sociales en son sein ?

SMALL a écrit sur ce sujet dans son ouvrage<sup>34</sup> publié en 1998, et depuis, d'autres nombreuses salles qui correspondent à la description qu'il en fait ont pu voir le jour. Comme exemple parlant et récent, on pourra citer La Philharmonie de Paris, inaugurée en 2015 à la Villette, élaboré par les architectes Jean Nouvel et Brigitte Métra. Ce bâtiment, comme beaucoup d'autres en France ou dans le monde, représente ce que nous percevons aujourd'hui comme une salle dédiée à la musique classique principalement, mais pouvant également abriter certains

---

<sup>34</sup> SMALL Christopher, *Un lieu pour entendre*, In : *Musiquer : le sens de l'expérience musicale*, traduit de l'anglais par Jedediah Sklower, préface d'Antoine Hennion, Éditions de la Philharmonie, "La rue musicale", 2019

concerts de jazz, rock ou de musiques du monde. Ce type de lieu comporte des codes architecturaux, d'emplacement au sein d'une ville et d'agencements qui vont conditionner les interactions sociales et la place que la musique pourra y prendre.

*« Les immeubles dont la structure d'origine n'est pas conçue de façon rigide ouvrent la voie à de tels détournements, et ainsi à une variété d'activités et de relations nouvelles. D'autres imposent en revanche très fermement leur structure à ce qui s'y passe. »*

*Les salles de concert modernes font pour l'essentiel partie de la seconde catégorie. Il s'agit d'immeubles très spécialisés, conçus jusqu'au moindre détail pour accueillir non pas de simples concerts, mais des spectacles d'un genre particulier. Les architectes et les représentants de l'autorité politique qui passent commande et acceptent les plans appartiennent généralement au groupe social auquel ce genre d'évènements est destiné. Ils savent comment l'on est censé s'y tenir et élaborent l'édifice de telle sorte qu'il encourage une conduite adéquate et barre la route à tout comportement qui en dévierait.»<sup>35</sup>*

Dans ce chapitre, Christopher SMALL développe cette idée de « conduite adéquate » : ces lieux sont conçus d'une telle manière à susciter des comportements spécifiques chez ceux et celles qui s'y rendent. Tout d'abord, les artistes et le public y pénètrent par des entrées bien distinctes, la grande entrée, sur la façade avant est destinée au public, celle des artistes qui se situe à l'arrière du bâtiment sera beaucoup plus discrète. Ensuite, en tant que spectateur·ice, en entrant dans ce lieu, on se retrouve dans ce que SMALL appelle « le foyer », ce grand hall qui permet d'attendre l'ouverture de la salle, de retirer ou acheter ses billets, et

---

<sup>35</sup> <sup>35</sup> *Ibidem*, p. 55-56

d'éventuellement prendre une collation pour discuter avec amis, collègues ou connaissances que l'on pourrait retrouver ou croiser. Il qualifie cet endroit d'espace transitoire entre le monde de notre quotidien et celui de la représentation. Puis, le signal sonore retentit pour avertir le public que la salle est ouverte et que le concert commencera dans peu de temps, chacun et chacune se hâte vers l'entrée qui correspond à son placement — car les places sont nominatives — et on pénètre enfin dans la grande salle.

Ces salles de concerts répondent très souvent aux standards que l'on vient d'évoquer, mais pour ce qui est du lieu même de la représentation musicale, on remarque certaines évolutions ces dernières années. Les salles abandonnent de plus en plus des géométries droites pour aller vers des formes courbes, les rangs de sièges du public eux aussi seront placés de manière plus irrégulières, parfois même tout autour de la scène comme à l'Auditorium de la Maison de la Radio à Paris, et ce, souvent pour donner accès à davantage de places au public, mais surtout pour favoriser une acoustique très spécifique.

Au niveau de cette question de l'acoustique, plusieurs points sont importants : la musique doit être entendue par tou·t·es, et pour cela il faudra faire en sorte que le son se propage le plus également dans tout l'espace. Ensuite, le temps de réverbération nécessitera des études acoustiques complexes (géométrie de la salle, coefficients d'absorption des surfaces etc.) pour arriver à une valeur ni trop courte ni trop longue, optimisée pour les musiques acoustiques, et surtout pour la musique classique, orchestrale, symphonique. En outre, les auditoriums sont caractérisés par le fait d'être totalement isolés des bruits extérieurs :

*« Ils ne permettent aucune communication avec le monde extérieur. Musiciens et auditeurs sont isolés de leur existence quotidienne. Généralement, il n'y a pas de fenêtres et donc pas de lumière naturelle. Tout son provenant de l'ex-*

*térieur est proscrit et, inversement, aucun son produit ici ne pourra s'échapper. »<sup>36</sup>*

On pourra aussi ajouter, que les auditoriums modernes comportent souvent une régie sonore et un dispositif de captation de la musique très sophistiqué, il y sera donc possible d'y enregistrer les concerts de manière qualitative, et même d'y produire des enregistrements discographiques.

Enfin, on pourra noter qu'au moment de la représentation musicale, ou peut-être même quelques instants avant qu'elle ne débute, les comportements entre public et artistes sont très codifiés. SMALL parle même de la notion de séparation des mondes au sein de ce lieu, en particulier au moment où les musiciens d'orchestre s'installent sur scène quelques minutes avant de jouer :

*« Tout comportement public envoie un message sur la nature de la relation de ceux qui l'adoptent à ceux qui l'observent. Il me semble que la conduite de ces musiciens sur scène renvoie à un entre-soi professionnels, à leur appartenance à un monde impénétrable aux non-musiciens qui leur font face. Cette exclusivité est renforcée par le fait qu'ils sont entrés dans le bâtiment par un accès réservé et qu'ils sont restés dans les loges, en coulisses, jusqu'à l'heure du concert. Ils n'adresseront pas un mot aux auditeurs durant la performance : nous n'entendrons que les voix rituelles de leurs instruments. »<sup>37</sup>*

En revanche, cette séparation n'existe pas sans raison. Dans une salle de musique classique, tout est fait pour que les musicien·ne·s soient dans des conditions

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 64

<sup>37</sup> SMALL Christopher, *Un monde séparé*, in : *Musiquer : le sens de l'expérience musicale*, traduit de l'anglais par Jedediah Sklower, préface d'Antoine Hennion , Éditions de la Philharmonie, "La rue musicale", 2019, p. 142

optimales afin de donner la meilleure performance. C'est pour cela qu'ils entrent par une entrée plus calme et discrète, afin de se préparer dans les loges pour le concert. Ce confort offert aux artistes, est donc lui aussi conditionné par l'agencement de la salle de concert, qui a été pensée en ce sens.

De plus, SMALL revient sur l'idée de l'unidirectionnalité dans la communication artiste-public :

*« La salle de concert moderne est construite conformément au principe selon lequel une performance musicale est un système de communication unidirectionnel, qui va du compositeur à l'auditeur via les musiciens. Il va de soi que l'auditorium est conçu pour projeter aussi puissamment et clairement que possible les sons produits par les musiciens vers les auditeurs. »<sup>38</sup>*

Enfin, SMALL avance que la salle de concert serait une construction sociale que nous avons aujourd'hui acceptée comme une norme. On sait que c'est dans ces lieux là qu'il faut se rendre pour vivre une expérience de performance musicale en direct, et en y allant, en tant que spectat·eur·ice, il faudra se plier au comportement normatif du public dans un tel lieu. Nous avons utilisé l'exemple de SMALL de l'auditorium moderne en musique classique, mais on pourrait aussi parler des salles de musiques actuelles (SMAC) qui se sont répandues en France depuis les années 1990. Même si elles sont moins opulentes et impressionnantes que les philharmonies, les codes de comportements sociaux qui s'y instaurent, bien que différents, sont tout aussi représentatifs du système de la salle de concert. Ces salles accueillent une programmation autour des musiques actuelles (rock, pop, hip-hop, electro...), et impliquent donc d'autres types de comportements en rai-

---

<sup>38</sup> SMALL Christopher, Un lieu pour entendre, *In : Musiquer : le sens de l'expérience musicale*, traduit de l'anglais par Jedediah Sklower, préface d'Antoine Hennion, Éditions de la Philharmonie, "La rue musicale", 2019, p. 65

son de l'univers musical et des groupes sociaux qui s'y rendent. Dans ce lieux, par exemple, le public se tiendra plutôt debout, pourra parler, chanter ou hurler pendant les concerts — en raison de la sonorisation à fort niveau —, boire dans la salle et même danser. Un bar peut parfois même être situé dans le même espace que la scène, et coexistera de manière sonore avec la musique. Ces comportements différents de ceux observés dans les auditoriums, mais au même titre, sont conditionnés par un espace — la salle — construit autour d'un certain type de performance musicale — le concert.

De plus, on peut remarquer des similitudes entre ces deux genres de salles, par exemple, les entrées des artistes et du public qui sont séparées et le fait qu'elles soient fermées sur le monde extérieur — même si l'isolation sonore est moins importante pour les musiques à fort niveau. La relation artiste-public sera en revanche un peu différente : l'artiste en musiques actuelles sollicitera souvent le public en le faisant interagir avec lui lors de sa performance, même s'ils restent séparés l'un et l'autre par la hauteur de la scène (on observe d'ailleurs parfois des musiciens se jeter dans la foule pour tenter de briser cette séparation).

Tous ces lieux cités à travers nos exemples consistent tous en une construction sociale, un lieu pour entendre, suscitant certains comportement autour d'une certaine musique, dans un certain environnement sonore.

Revenons maintenant à la notion de performance musicale dans l'espace public. On se rend bien compte que les codes comportementaux, les rapports artiste-public, l'acoustique et l'environnement sonore seront d'un ordre tout autre que dans les salles de concert. SMALL rappelle ainsi la vanité des auditoriums :

*« L'existence même de ces bâtiments est peut être l'un des phénomènes les plus intéressants. Car pour musiquer, même à grande échelle, on n'a pas besoin de tels lieux. L'humanité musique depuis son origine et l'a longtemps fait sans*

*éprouver la nécessité d'avoir un espace dédié à cette fin, et certainement rien d'aussi grandiose, opulent ou impressionnant.»<sup>39</sup>*

Cela nous amène donc, après avoir développé ce que peut être un lieu dédié à la musique, de questionner cette place de la performance musicale dans un lieu n'étant plus considéré comme tel : l'espace public.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 56

#### iv) Interactions musicien·ne·s - public - lieu

Quand la performance investit un lieu tel que l'espace public urbain, les enjeux comportementaux et relationnels entre musicien·ne·s, public et le lieu diffèrent de ceux que l'on a pu aborder précédemment avec le cas des salles de concert.

Tout d'abord, si on se place dans un type de performance qui ne s'inscrit pas dans le cadre d'un festival de rue, ou d'une fête particulière en ville, donc dans le cas où des artistes décideraient de se produire dans un lieu public, il n'y aura pas, de la part du public, cet acte volontaire de se rendre à une représentation, comme pour aller à un concert. L'espace public urbain, la rue, les places, sont en grande partie des lieux transitoires où chaque citoyen·ne se déplace d'un point à un autre (trajets quotidiens entre domicile, école, lieu de travail, commerces, restaurants...), sans être spécialement amené·e à s'y arrêter. Ainsi, si performance musicale en un tel lieu il y a, les passant·e·s se retrouveront face aux choix d'adhérer ou non à un tel évènement, en décidant d'y prendre part en s'arrêtant pour écouter/voir/vivre ce moment ou bien poursuivre leur route comme à leur habitude. Le public qui se constitue est donc un public impromptu, surpris, attrapé, capté par la performance, mais qui n'avait pas prévu de s'y rendre à l'avance.

Dans la rue, la séparation entre artiste et public est moindre que dans le cas du concert en salle : tous évoluent dans le même espace temps, et les musicien·ne·s accéderont au statut d'artiste au moment même où la performance débutera. Avant, ils ou elles seront des passant·e·s comme les autres. Ensuite, il n'y a pas de scène et de gradins construits spécifiquement pour l'occasion. Les artistes pourront choisir un endroit particulier de la rue pour détourner son utilisation quotidienne et transformer cet espace en un lieu de représentation. Ce sont les comportements des musicien·ne·s et du public qui créeront un lieu de performance éphémère au sein de l'espace public. Si la performance séduit suffisamment de

passant·e·s, un attroupement pourrait se constituer et on se retrouvera peu ou prou dans un espace rappelant celui du concert, alors que le lieu de départ n'y était pas destiné.

Enfin, la performance musicale dans l'espace public se déroule en dehors du confort offert aux artistes comme le proposent les salles de concert. Ils ou elles se placent dans une position de fragilité dans cet espace qui n'est pas construit autour de leur performance et devront se faire entendre, affronter les passant·e·s qui ne sont pas obligés de se soumettre au comportement d'un public en salle (le fait de rester silencieux par exemple), et affronter l'environnement sonore de la ville.

Nous allons donc traiter, dans la partie qui suit, de la rencontre entre l'environnement sonore de l'espace public et la performance musicale, afin de poser les questions sonores qui s'appliqueront à une volonté de filmer et enregistrer une telle performance.

## 2. Performance musicale et environnement sonore de l'espace public

### i) Concept de paysage sonore « Soundscape »

Nous allons maintenant nous intéresser à la notion de paysage sonore, afin de confronter ce concept à notre problématique de filmer la musique dans l'espace public.

Le « *Soundscape* » correspond à la contraction des termes anglais « *sound* » et « *landscape* », généralement traduits par « paysage sonore » en français. Le *soundscape* « définit, techniquement, une portion d'environnement sonore perçue comme unité esthétique, comme par exemple un environnement réel ou abstrait, une composition musicale, un montage de bandes magnétiques, un programme radiophonique. »<sup>40</sup> Ce terme a été utilisé au départ par R. Murray Schafer et son groupe de recherche basé à Vancouver, dès la fin des années 60 : The World Soundscape Project (WSP). De ces recherches, a été publié l'ouvrage *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, en 1977. Dans ses travaux, Schafer cherche à questionner l'environnement sonore des villes et à trouver des moyens de le définir, dans la finalité de combattre ce qu'il appelle « *la pollution acoustique* »<sup>41</sup>. Schafer exprime le fait que pour maîtriser les environnements sonore de nos villes, il ne suffit pas de passer par des procédés de réduction du bruit. Il tend vers une compréhension approfondie des paysages sonores afin de déterminer les sons à encourager dans nos sociétés.

A l'issue de ses recherches, Schafer développe l'idée que le paysage sonore se compose d'« événements sonores », qui se distinguent du concept d'« objet sonore » de Pierre Schaeffer :

---

<sup>40</sup> BELGIOJOSO Ricciarda, *Construire l'espace urbain avec les sons*, L'Harmattan, 2010, p. 52-53

<sup>41</sup> SCHAFFER R. Murray, *Le paysage sonore*, JC Lattès, Paris, 1979, p.15

« Si l'objet sonore de Schaeffer est un objet acoustique considéré indépendamment des autres objets acoustiques, l'évènement sonore doit être étudié en considérant ses valeurs symboliques, sémantiques et structurelles : il est toujours en relation avec le paysage sonore dont il fait partie, avec d'autres éléments sonores. L'objet sonore de Schaeffer est un son isolé, individué par la pensée de l'homme. Schafer, au contraire pense à une tonalité sonore qui englobe l'individu. »<sup>42</sup>

Schafer propose une classification hiérarchique des événements sonores, à travers les catégories suivantes : « tonalités », « signaux sonores », « empreintes sonores », « sons archétypes ». Les « tonalités » correspondent aux sons constants, envahissants et prédominants le lieu, comme en musique, l'ensemble des sons s'articule autour de cette base qu'est la tonalité. Les « signaux sonores » existent pour communiquer un message : cloches, sirènes, alarmes par exemple. Les « empreintes sonores » appartiennent à un lieu spécifique, ce sont des points de repère dans un paysage donné, propre à une communauté, à une société.

Ensuite, Schafer définit deux types de paysages sonores : les paysages « *hi-fi* », tels que les campagnes, ou certaines villes avant l'air de l'industrialisation et de l'électrification, définies par un faible rapport signal sur bruit. Cela signifie qu'un son ponctuel pourra facilement émerger de ce qu'on considèrera comme le bruit de fond de ce lieu, à l'inverse des paysages sonores « *lo-fi* », tels que les grandes villes contemporaines.

Ces quelques notions fondamentales du concept de *soundscape* nous semblent intéressantes à utiliser dans cette réflexion autour de la rencontre entre la perfor-

---

<sup>42</sup> BELGIOJOSO Ricciarda, *Construire l'espace urbain avec les sons*, L'Harmattan, 2010, p.55-56

mance musicale et l'environnement sonore de l'espace urbain. En effet, dans notre cas de performance musicale filmée et enregistrée dans un tel espace on peut s'attendre au fait que quel que soit le dispositif de prise de son, il sera impossible de décomposer totalement l'environnement sonore en « objets » séparés. La prise de son, comme nous l'avons expliqué plus haut dépendra de la totalité des sons présents *in situ*. La musique, le public, et l'environnement interagiront les uns avec les autres. Le·la preneur·euse de son devra donc réfléchir au rapports entre ces divers éléments pour en faire une construction. Nous allons ainsi nous intéresser aux problématiques de prises de son d'une telle situation.

## ii) Musique et paysage sonore : rapport signal sur bruit

Nous allons aborder, à partir d'ici les points qu'il nous semble intéressants de prendre en considération pour effectuer une prise de son de performance musicale dans un espace public.

Tout d'abord, le terme *paysage sonore* sera utilisé à partir d'ici pour qualifier l'ensemble des sons composants l'environnement sonore perçu de l'espace public, avant que la performance musicale ne débute.

En fonction des attentes de réalisations du programme, il pourra être souhaité que la musique domine sur le paysage sonore ou que ce dernier soit à l'inverse très présent. Quel équilibre choisir entre son musical et paysage sonore, et comment le définir ?

Nous l'avons vu, un son — dans notre cas le son musical — aura du mal à émerger dans un environnement sonore « *lo-fi* » comme la ville.

Dans la suite de cette explication nous choisissons donc de schématiser la situation de la manière suivante :

- le son produit par les musicien·ne·s correspond au « signal utile »
- le paysage sonore du lieu correspond au « bruit »

Ici, le rapport signal/bruit<sup>43</sup> dépendra du type de performance musicale et de la nature du paysage sonore. L'ingénieur·e du son pourra dans la mesure du possible, et en fonction des attentes, donner son avis sur le choix du lieu dans son ensemble mais aussi au placement de la scène au sein ce lieu. Peu importe la technologie et la position des microphones utilisés : en prise de son direct, le son capté par les

---

<sup>43</sup> En technique du son, la question du rapport signal sur bruit est fondamentale, ce paramètre permet d'ailleurs de juger de la qualité d'un matériel (microphone, préamplificateur, haut-parleur) : si le rapport signal sur bruit est élevé, le signal utile sera moins pollué et plus qualitatif.

microphones dépendra de l'intégralité de la scène sonore, le signal sonore musical et le paysage sonore étant pris comme un seul ensemble. De la même manière, à l'enregistrement, il sera impossible de séparer totalement chaque évènement composant le paysage sonore sans recourir à des techniques de « restauration sonore », complexes, longues, et pouvant souvent s'avérer décevantes. Le point d'écoute se construira en fonction de la position et de l'orientation des microphones (s'ils sont directifs), en se focalisant sur telle ou telle source. C'est pourquoi il est important de prendre conscience des évènements sonores qui seront potentiellement présents et de décider de la place que ses derniers prendront dans la scène sonore à capter, afin de construire une représentation sonore du lieu et de la performance cohérente avec les attentes de mise en scène, à l'aide d'un dispositif adéquat.

Si la formation musicale qui se produit est une fanfare, ou un ensemble d'instruments très puissants comme la cornemuse ou des percussions, le niveau sonore de la musique sera relativement élevé par rapport à celui de l'environnement. Le rapport signal/bruit sera donc important, et se trouvera accentué à mesure que le microphone se rapprochera de la source sonore musicale. L'ingénieur·e du son, dans ce cas, aura tendance à baisser les gains des entrées microphoniques de son enregistreur pour s'ajuster au niveau sonore produit par les musicien·ne·s, et ainsi, baissera par la même occasion le niveau de la rumeur urbaine perçue par ces mêmes microphones. Dans le cas contraire, en enregistrant un guitariste classique dans le même espace par exemple, en raison du niveau sonore plus faible de l'instrument, ce rapport signal/bruit sera moindre, et l'environnement sonore sera beaucoup plus perceptible sur l'enregistrement.

Il importe peu selon nous de définir si la situation idéale serait de conserver un rapport signal sur bruit élevé entre le son musical et le son environnant, mais plutôt de questionner, en fonction de chaque projet et de ses attentes de réalisation/production, le rapport entre l'instrumentarium qui sera utilisé pour la performance (afin de définir le niveau sonore globale de cette formation musicale) et les enjeux sonores dans lesquelles cette dernière se déroulera, afin d'optimiser les choix de prise de son, en fonction de ces paramètres.

À cette dimension « statique » du rapport signal à bruit, il ne faut pas oublier que le filmage et le montage de la performance vont encore complexifier ce rapport, pouvant évoluer au fil de la séquence en fonction de chaque valeur de plan. Dans le cas d'un plan large, en raison de la dépendance de la position des microphones au cadre visuel, le rapport signal sur bruit pourra diminuer et desservir le son musical. C'est pourquoi, si l'objectif est de favoriser la prise de son musicale, l'utilisation de microphones de proximité (HF) s'avère nécessaire.

### iii) Acoustique du lieu, champ réverbéré

L'espace public peut regorger d'acoustiques très diverses en fonction des architectures des bâtiments. Les lieux offrant un champ libre, sans réflexions du son sur des parois, donc théoriquement non réverbérants se font rares (un champ labouré peut s'approcher de ce modèle). En ville, dans la plupart des cas, il s'agit de lieux aux propriétés résonantes comme la rue, un kiosque, sous un préau ou des arcades. Les acoustiques de ces lieux sont parfois très typées et colorées (temps de réverbérations longs, résonances dans certaines zones de fréquences, modes propres), et pourrait se rendre intéressantes pour accueillir certains types de performance musicale.

Si l'acoustique est appréciée et souhaitée au moment du tournage, on pourrait chercher à capter de manière optimale le champ réverbéré du lieu, en se plaçant au delà de la distance critique<sup>44</sup> à la source.

Mais contrairement aux studio ou aux salles de concert, où le champs réverbéré n'est que « musical », dans l'espace public, en s'éloignant des musiciens pour favoriser l'acoustique, on risque de s'approcher d'autres sources sonores qui ne seront pas nécessairement souhaitées (passant·e·s, voitures, fontaine ...), et ainsi, de gagner en champ direct sur ces sources alentours. L'utilisation d'une telle prise de son complémentaire au sein d'un mixage pourrait donc créer un effet étrange : en cherchant à gagner en champ réverbéré on pourra entendre en proximité des sources sonores qui sont sensées se situer au loin dans le paysage sonore.

---

<sup>44</sup> Pour une source sonore dans un lieu donné, la distance critique correspond à la distance à la source où le champ direct et le champ réverbéré sont perçus à niveaux équivalents.

Un lieu fréquenté et riche en évènements sonores sera donc un environnement relativement « hostile » à une telle prise de son. D'autre part, si l'acoustique du lieu est vraiment intéressante, une autre méthode existe toutefois, mais relève d'une mise en place complexe : il s'agit de faire une empreinte acoustique du lieu<sup>45</sup>.

Cette méthode implique des gros moyens de réalisation car il faudra pouvoir apporter une telle sonorisation sur place, et envoyer ce signal sonore puissant. De plus, si le lieu est bruyant, le signal capté par les microphones sera brouillé et le résultat de la réverbération après convolution pourra être décevant. L'espace public est donc peu favorable à une telle technique.

---

<sup>45</sup> Cette méthode consiste à diffuser — à l'aide d'une sonorisation puissante offrant une large bande passante — un stimuli de type sweep (balayage continu d'un son pur progressif de 20 Hz à 20 kHz), ou dirac qui sera capté par des microphones placés plus loin dans le lieu. Le stimuli connu sera donc réverbéré par le lieu, et le signal enregistré *in situ* servira à recréer une réverbération artificielle grâce à des outils dits de « réverbération à convolution ».

iv) Filmer les musicien·ne·s dans l'espace public ; de l'écriture musicale

Dans l'espace public, la scène perçue par le promeneur ou la promeneuse se déroule à 360° autour de lui ou elle. Les sons du paysage sonore emplissent le lieu et peuvent surgir de toutes les directions, avec des timbres, des niveaux, des dynamiques et des durées très différentes. Quand les musiciens se mettent à jouer dans un tel lieu, les informations visuelles et sonores deviennent nombreuses, au même titre que les enjeux de filmage.

Nous avons abordé précédemment la question du plan large. Ici, un tel choix de cadrage n'implique plus seulement de capter toute la scène musicale en un seul plan, car ce décor, lui aussi, peut attirer l'attention en tout point. Alors que la salle de concert est censée river l'attention visuelle du spectateur sur la scène — à l'aide de système d'éclairages notamment —, l'espace public, peut regorger d'actions diverses autour de la performance musicale.

La caméra pourra ainsi choisir de filmer un ensemble (musique + lieu), ou à l'inverse, choisir de se concentrer sur les détails de la scène, qu'il s'agisse des musicien·ne·s, des passant·e·s ou du lieu.

Les choix de cadrages, au fil de la musique, peuvent relever à eux aussi d'une certaine écriture musicale. On fait ici un parallèle entre la notion de tension/résolution<sup>46</sup> en musique tonale, et le filmage de la performance musicale dans l'espace public. Si l'élément entendu est cadré, on peut dire qu'il y a « consonance » entre le son et l'image. À l'inverse, si un élément sonore demeure hors champ, il y aura une sensation de « dissonance » avec le cadre visuel. La dissonance, en musique tonale, crée une sensation d'attraction vers la consonance : c'est en passant d'un accord dissonant à un accord consonant que la résolution se fait sentir. Ainsi, si une

---

<sup>46</sup> En harmonie tonale, le terme de résolution désigne la technique permettant de transformer une dissonance, soit en une consonance — résolution régulière —, soit en une nouvelle dissonance — résolution irrégulière.

source musicale est perçue hors champ, cela pourra créer une attraction du cadre vers son corps d'existence visuel : le·la musicien·n·e, et la personne qui cadre aura le choix d'y céder ou non. On peut citer comme exemple l'extrait du film *WOOD WATER WIND • the Waladli Episode*<sup>47</sup> de Vincent Moon, où la chanteuse Mariam The Believer interprète la chanson *Love Makes Us Better* accompagnée de six musiciens sur le pont d'un voilier. Vincent Moon choisit de dévoiler visuellement chaque instrument après qu'il ait fait son apparition sonore. Ainsi, quand on entend la première note de guitare basse jouée par Shahzad Ismaily, on se situe dans un état de surprise et de dissonance jusqu'au moment où le réalisateur décide résoudre cela en cadrant le musicien.

Ensuite, s'il s'agit d'un évènement sonore du paysage, cette notion de dissonance est à nuancer. Physiologiquement, nous sommes habitués à prêter attention à des sons ponctuels plutôt qu'à des sons continus. Ainsi la dissonance pourra se faire sentir si par exemple, dans la scène filmée, il y a des sons d'impacts ou de chute d'objets en dehors du champ visuel. À l'inverse, un son continu, large bande, comme la circulation ou le vent dans les arbres par exemple, est inconsciemment considérée comme du bruit (qui toutefois nous donne des informations sur la nature du lieu, ce qui est très utilisé en montage sonore au cinéma). Pour de tels sons, la notion de dissonance ne s'applique donc pas.

En filmant la musique dans l'espace public, la personne qui cadre aura des choix multiples d'écriture « musicale » en choisissant de cadrer ou non des sources musicales ou appartenant au paysage sonore du lieu. La caméra a donc un pouvoir sur les « tensions et résolutions audio-visuelles » de la séquence. Dans le cas de plans serrés, en cadrant un élément, on place alors les autres hors du champ : les conso-

---

<sup>47</sup> MARIAM THE BELIEVER ▼▲▼▲ LOVE MAKES US BETTER, extrait du film *WOOD WATER WIND • the Waladli Episode*, réalisé par Vincent Moon, 2019, disponible ici : <https://vimeo.com/316302340>

nances/dissonances propres à chaque éléments sont donc interdépendantes, et se cascadenent les unes sur les autres.

De plus lors d'un tournage type « documentaire », si la personne qui cadre écoute en direct le travail de l'ingénieur·e du son, ils ou elles pourront impulser l'un où l'autre des choix d'écriture, où le son incite l'image et réciproquement.

### III. Partie pratique du mémoire : filmer une performance musicale dans l'espace public, Par.sek x Ciao Venus à Avignon

---

#### 1. Présentation du projet

##### i) Présentation globale du projet

Cette partie pratique de mémoire consistera à filmer la performance musicale du groupe Par.sek x Ciao Venus dans l'espace public à Avignon, en septembre 2020, afin de proposer une représentation audio-visuelle de ce moment. La visée de cette partie pratique est d'exploiter les notions théoriques évoquées précédemment.

Premièrement, nous allons exposer le projet esthétique prévu. Ensuite, il s'agira d'élaborer un dispositif de prise de son adéquat à nos attentes, s'adaptant aux contraintes du lieu et de la performance lors du tournage, pour enfin, exploiter la notion de curseur de point d'écoute lors de la post-production.

L'objet audio-visuel final consistera en une séquence vidéo comportant deux morceaux, mixée en stéréo.

##### ii) Présentation des musicien·ne·s

Le groupe amené à performer dans ce film est composé de deux groupes existants, ayant en communs certains membres. Par.sek est un groupe de pop électronique composé de Simon Padiou (synthétiseurs, chant, informatique), Marion Delaporte (guitare basse, chant), et Corentin Macé-Malaurie (percussions et chant). Ciao Venus quant à lui est un groupe de musique pop et chanson en français,

composé de Louise Buchart (chant, claviers), Sarah Domec (chant), Simon Padiou (synthétiseurs, informatique, chant) et Marion Delaporte (basse, chant). La fusion de ces deux groupes, à l'occasion particulière de ce projet, représente donc cinq musicien·ne·s.

### iii) Particularité de la performance : de l'électronique à l'acoustique

La particularité de ce projet réside dans le fait que sur scène, habituellement, Par.Sek et Ciao Venus ont recours à des instruments électroniques (synthétiseurs, ordinateurs, boîtes à rythmes) et des effets de traitements numériques (vocoder pour certaines voix). Lors de leurs concerts en salles sonorisées, les deux groupes dégagent une grande énergie. En parallèle à cela, la plupart de ces cinq musiciens sont multi-instrumentistes et sont capables de jouer des styles de musiques très variés.

Ainsi, dans le cadre de ce projet, en concertation avec les musiciens, nous avons décidé de proposer une performance musicale de rue, qui sera jouée sans ordinateurs et synthétiseurs, avec des instruments acoustiques ou électroacoustiques. Ces derniers joueront deux compositions de leur répertoire en les réarrangeant totalement pour s'adapter à ce nouvel espace de jeu. Les morceaux qui seront interprétés seront *Vivre seul* de Ciao Venus et *57,5* de Par.sek. L'instrumentarium résultant sera le suivant :

Pour *Vivre seul* :

- Sarah au chant
- Simon à la guitare et au chant
- Marion à la basse et au chant
- Louise à la guitare et au chant
- Corentin au banjo

Pour 57,5 :

- Simon à la guitare et au chant
- Marion à la guitare et au chant
- Corentin à la basse et au chant
- Sarah au chant et aux percussions
- Louise à la trompette

Les musiciens ont choisi cet instrumentarium de manière à être mobiles et libres dans leur performance. Aucun instrument ne sera sonorisé à l'exception de la basse électrique, amplifiée à l'aide d'un amplificateur mobile sur batteries.



Image 3 : Capture d'écran d'une vidéo de répétition du morceau *Vivre Seul*

iv) Projet esthétique

• 57,5

Le morceau 57,5 de Par.sek, commence comme une balade, racontant l'été et la chaleur écrasante, un fil du morceau, l'intensité augmente et des références au réchauffement climatique sont de plus en plus présentes.

Pour ce morceau nous imaginons donc placer les musiciens dans un lieu qui ne sera pas forcément fréquenté par des piétons, l'envie étant de se concentrer sur l'interaction entre les musicien-ne-s et l'espace. Il nous semble intéressant, au départ de valoriser la voix de Simon, le chanteur qui porte le texte, en laissant les autres instruments plus en retrait et s'inscrivant dans l'acoustique du lieu. On pourra chercher un emplacement à proximité d'une route, pour accentuer au fil du morceau la présence des véhicules, de manière à relier ce procédé au discours de la chanson.

L'idée serait plutôt de partir sur un point d'écoute à l'image, et, au fil de la séquence s'intéresser à des éléments du lieu rappelant l'industrialisation et la pollution, et en les faisant exister à l'image et au son.

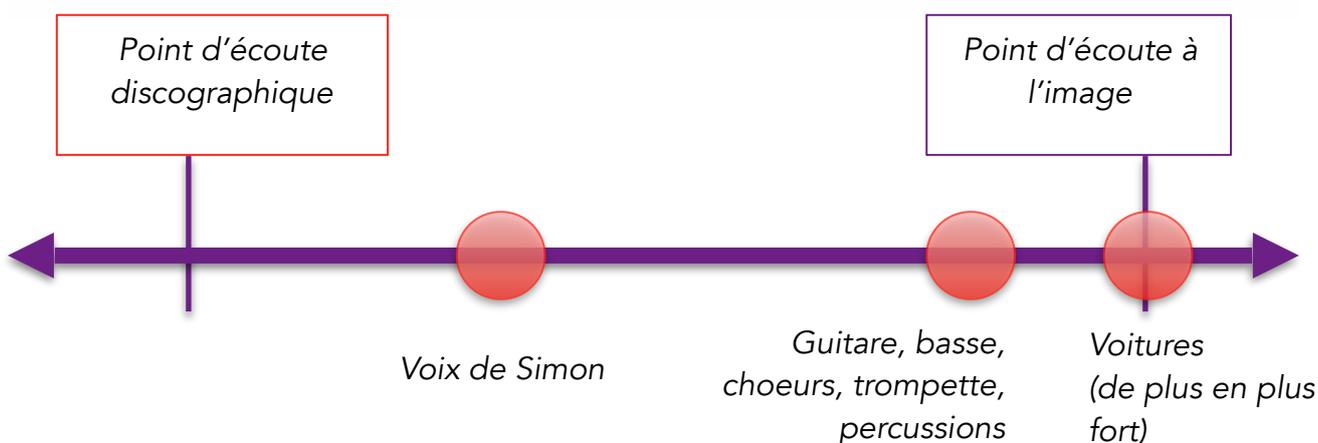


Figure 4 : Application du curseur à l'écriture sonore du projet de filmage de 57,5

- Vivre seul

*« Avouez qu'il est temps d'arrêter de croire qu'on peut  
Vivre seul  
De penser qu'on est ce qu'on voit dans un miroir,  
Je danse seule ce soir »*

Ciao Venus, refrain de *Vivre seul*

Ce morceau est arrangé de manière rythmique et très collective : chaque instrument participe à l'énergie dansante de cette chanson. Nous décidons de chercher à solliciter des interactions avec des passant·s pour ce morceau, en choisissant un lieu assez fréquenté et piéton, de manière à raconter à travers ce film, un moment où les gens « musiquent ». La notion « d'être ensemble » est importante dans l'écriture de cette séquence, en lien avec les paroles de la chanson.

Le point d'écoute discographique servira de point de départ. Ensuite, en fonction des interactions avec les passant·e·s qui auront lieu ou non lors de la performance, un glissement vers un point d'écoute à l'image pour certaines sources pourra se faire. On prévoit par exemple que Sarah, au chant principal, soit amené à échanger des regards, à se déplacer en fonction des gens que le groupe rencontrera. Les questions des « instruments-fondations » sera alors à aborder. On peut pressentir que la basse notamment, pourra assurer une certaine continuité musicale, mais il est possible qu'en fonction de l'attitude des musiciens, ce soit d'avantage la guitare ou le banjo qui assure ce rôle. On prévoit aussi que le violon joue un rôle « d'instrument satellite », intervenant à certain moment du morceau, surgissant et disparaissant, en fonction de l'image.

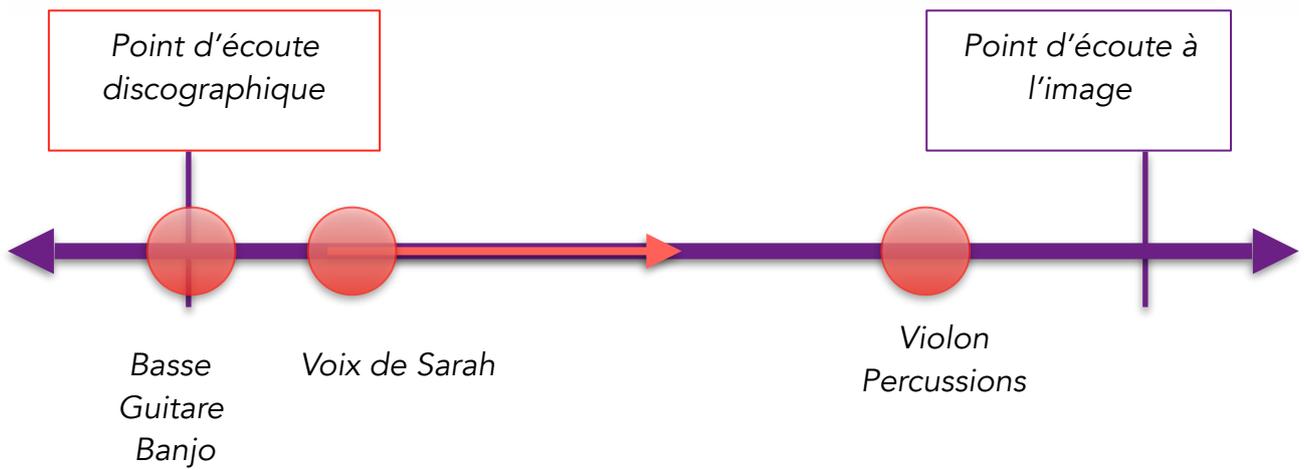


Figure 5 : Application du curseur à l'écriture sonore du projet de filmage de *Vivre Seul*

## 2. Partie pratique de mémoire : réalisation

### i. Préparation au tournage et élaboration du dispositif

Afin d'exploiter les problématiques du curseur de point d'écoute que nous avons présenté dans ce travail, il en découle certains choix pour la prise de son.

Nous choisissons tout d'abord un dispositif qui sera entièrement mobile, afin de pouvoir suivre les musicien·ne·s s'ils décident de se déplacer au fil de la performance, l'idée étant de leur laisser une large liberté d'interprétation dans l'espace public. Au niveau de l'image, nous choisissons de tourner en plan séquence avec une caméra unique à l'épaule, ce choix de découpage permet de respecter la continuité de la performance musicale, en s'affranchissant des coupes à l'image, tout en exploitant les problématiques de tension/résolution.

Ensuite, nous décidons de multiplier les points de prise de son, afin d'obtenir à l'issue du tournage, un enregistrement multi-piste permettant des possibilités de traitements sonores en adéquation avec le projet esthétique. Nous privilégions ici un système de prise de son dissimulé, sans câbles apparents.

Le dispositif qui en découle est donc le suivant : pour capter la scène sonore de manière globale, tout en laissant la possibilité à l'ingénieur du son et à la cadreuse de se suivre de manière dynamique, nous utiliserons premièrement une perche équipée d'un couple stéréophonique ORTF. Puis, afin d'obtenir une prise de son en extrême proximité et de pouvoir traiter indépendamment chaque source musicale, nous décidons de placer des microphones HF sur toutes les sources sonores musicales à l'exception des percussions (shakers, tambourins). Ces dernières ne se-

ront pas prises en proximité car il sera compliqué de placer des capsules sur ces instruments, de plus, il nous paraît intéressant pour le rendu final de laisser ces sources évoluer dans le couple principal, mêlés à l'ensemble du paysage sonore.

On arrive ici à un total de onze pistes<sup>48</sup>. Pour enregistrer ces dernières, et pour nous adapter aux contraintes de tournages nous avons élaboré une configuration<sup>49</sup>.

Nous allons procéder à une prise de son nécessitant deux enregistreurs interdépendants. L'enregistreur A sera une MixPre 6 SoundDevice, équipée du couple ORTF sur perche et d'un récepteur pour le micro premier microphone HF. L'enregistreur B sera une 833 SoundDevice et permettra d'enregistrer les 8 autres microphones HF, afin d'arriver à 11 pistes.

Chaque enregistreur sera géré par un ingénieur du son. L'ingénieur du son B sera chargé de faire un mélange mono en direct des 8 micros HF, afin d'envoyer ce mélange à l'enregistreur A via une liaison HF. L'ingénieur du son A suivra l'action avec la perche stéréo, et effectuera un mélange entre la perche, le HF restant, et le mélange de l'enregistreur B. Il pourra donc avoir une écoute sur l'intégralité des sources, tout en ayant avec lui un dispositif léger lui permettant de se mouvoir avec une grande liberté. Les mélanges (ou mixdowns) effectués serviront essentiellement au tournage, par la suite en post-production, pour répondre à nos attentes, nous prévoyons de travailler avec les pistes éclatées.

Ensuite, le fait d'enregistrer sur deux supports différents implique une problématique de synchronisations entre les fichiers issus des deux appareils. Pour remédier

---

<sup>48</sup> Voir Annexe 2 : liste des sources sonores de la partie pratique

<sup>49</sup> Voir Annexe 3 : Synoptique de configuration de prise de son de la partie pratique du mémoire

à cela, les deux enregistreurs seront équipés de boîtiers timecode synchronisés entre eux.

Le matériel utilisé sera en partie celui de l'école (enregistreurs et couple). Le système HF sera intégralement loué<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Voir Annexe 4 : Liste du matériel

## ii. Tournage de la séquence

Le tournage se déroulera le 12 septembre à Avignon. Des repérages sont prévus entre la fin du mois d'août et le début de septembre.

iii. Post-production son : choix de mise en scène sonore

La post production débutera la semaine du 14 septembre.

### 3. Retour d'expérience

## Conclusion provisoire (avant réalisation de la PPM)

---

Le curseur de point d'écoute que nous avons utilisé dans ce travail s'est trouvé être un bon point d'entrée pour l'analyse sonore de programmes d'une part, ainsi que pour la préparation au tournage, en permettant de questionner les enjeux sonores de la séquence.

Dans certains cas, toutes les sources peuvent se trouver d'un même côté de du curseur, construisant ainsi un point d'écoute « discographique » ou « à l'image » comme nous l'avons vu. Nous pensions donc au départ qu'il était judicieux de « placer » l'ensemble d'une bande sonore sur un endroit du curseur, en considérant cette dernière comme une construction monolithique.

Hors, la bande sonore est constituée de plusieurs sons, et nous nous sommes rendus compte que chaque source sonore pouvait trouver une place propre, indépendante des autres, sur ce curseur, qu'il serait plus juste de qualifier — après réflexion et utilisation du modèle — « d'axe du point d'écoute ».

Dans un tel cas de figure, nous proposons d'assimiler les sources à deux types de rôles qu'elles peuvent assurer :

Les « instruments-fondations » correspondent à des sources musicales dans la plupart des cas, qui par leur stabilité de timbre, de niveau, et leur déroulement sur le long terme, peuvent être traitées indépendamment de l'image afin d'assurer une intégrité et une continuité musicale et sonore de la scène.

Les « sources satellites » quand à elles, pourront être identifiées par un caractère plus ponctuel, pourront être traitées en conservant un lien fort à l'image, donnant ainsi la sensation qu'elles « gravitent » (s'approchent, s'éloignent, se déplacent) autour du noyau musico-sonore des « instruments-fondations », en fonction du cadre visuel.

Ensuite, nous avons vu que l'espace public, implique des codes comportementaux, spatiaux, et sonores très différents de ceux qui s'inscrivent dans les salles de concert. Les enjeux filmiques d'un tel espace dépendent donc des interactions entre musicien·ne·s, passant·e·s et le lieu lui même. Les possibilités de représentation de la scène via le médium audiovisuel sont alors infinies. Il est important de questionner le propos du programme, qui pourra conditionner les choix de mise en scène.

On peut également ajouter que la littérature spécialisée sur le thème de « filmer la musique » est à l'heure actuelle assez maigre. Ce travail s'est basé sur une bibliographie d'ouvrages généralistes sur le son à l'image, mais aussi musicologiques, empruntant parfois à l'architecture et la sociologie. Nous nous sommes rendus compte que toutes ces disciplines sont à mettre en lien pour développer des axes de réflexion sur ce thème.

De plus, l'évolution récente des dispositifs de prise de son, notamment l'arrivée d'enregistreurs multi-pistes légers permet de sortir l'enregistrement musical professionnel des studios et salles de concerts. Cela crée de nouveaux rapports possibles entre musique, son direct et espaces.

Enfin, il pourra être intéressant à l'avenir de recueillir davantage de témoignages de réalisateur·rice·s, praticien·ne·s de l'image et du son et musicien·ne·s qui se sont confrontés à cette problématique de « filmer la musique », pour développer des axes de réflexions propre à ce genre.

# Bibliographie

---

## Ouvrages

- BELGIOJOSO Ricciarda, *Construire l'espace urbain avec les sons*, L'Harmattan, 2010
- CHION Michel, *Le son au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", Paris, 224 p., illustré
- CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, 2003
- CHION Michel, *L'audio-vision*, Armand Collin, 2013
- DESHAYS Daniel, *Pour une écriture du son*, Klincksieck, 2006
- FRANGNE Pierre-Henry (dir.), LACOMBE Hervé (dir.), *Musique et Enregistrement*, Presses universitaires de Rennes, 2014
- GUIU Claire, FABUREL Guillaume, MERVANT-ROUX Maire-Madeleine, TORGUE Henry et WOLOSZYN Philippe, *Soundspaces, Espaces et expériences politiques du sonore*, Presses Universitaires de Rennes, 2014
- SCHAFER, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Alfred Knopf, 1977
- SCHAFER R. Murray, *Le paysage sonore*, JC Lattès, Paris, 1979
- SMALL Christopher, *Musiquer : le sens de l'expérience musicale*, traduit de l'anglais par Jedediah Sklower, préface d'Antoine Hennion, Éditions de la Philharmonie, "La rue musicale", 2019
- SOUTHWORTH, Michael, *The Sonic Environment of Cities. Environment and Behavior*, 1969

## Articles de périodiques

- BLANGONNET-AUER, Catherine, Introduction, *Filmer la musique*, Images Documentaires, Décembre 2013, n° 78/79
- MOREL, Guillaume, Musique et documentaire, quelques affinités malgré tout par Guillaume Morel, *Filmer la musique*, Images Documentaires, Décembre 2013, n°78/79
- DESHAYS, Daniel, Faire entendre le discontinu, entretien avec Daniel Deshays, *Filmer la musique*, Images Documentaires, Décembre 2013, n°78/79
- DUMORA, Marie, *Filmer une musique*, filmer une démarche intérieure. Le point de vue du musicien, par Marie Dumora, *Filmer la musique*, Images Documentaires, Décembre 2013, n°78/79
- DESHAYS, Daniel, Forcer l'écoute, par Daniel Deshays, *Le son*, Images Documentaires, 2007, n°59/60
- MOUEILLIE, Gilles, Filmer le son : Big Ben / Ben Webster in Europe, 1967, par Gilles Mouëillie, *Le son*, Images Documentaires, 2007, n°59/60
- CAMPOS, Rémy, Ville et musique, essai d'historiographie critique, *Histoire urbaine* 2017/1 (n° 48), p. 177 -196

## Mémoires de recherche

- LAURIER Jean-Christophe, *L'interaction entre l'image et le son dans la musique filmée*. de Laurier Jean-Christophe, E.N.S Louis Lumière, 1996
- CARRÉ, Steven, *Son à l'image dans le documentaire musical vidéo*, E.N.S Louis Lumière, 2002
- LEMAITRE Rémi, *L'uniformisation des scènes de musiques actuelles (SMAC)*, Université Catholique de l'Ouest, Institut des Sciences de la Communication et de l'Éducation d'Angers, Année universitaire 2006 - 2007

## Thèses

- Matheus Araújo de Siqueira, *Listening to Vincent Moon : Musical Encounters and the Cinematic Diagram*, dirigé par Dr. Manuel Garin Boronat, Université de Barcelone, 2018

## Filmographie

---

### Cinéma de fiction

- *The Jazz Singer* d'Alan CROSLAND, 1927
- *Singin' in the Rain* de Stanley DONEN et Gene KELLY, 1952
- *Orfeu Negro*, réalisé par Marcel CAMUS, 1959
- *Blue Valentine* réalisé par Derek CIANFRANCE, 2010

### Cinéma documentaire

- *Big Ben / Ben Webster in Europe* réalisé par Johan VAN DER KEUKEN, 1968
- *One + One / Sympathy for the Devil* réalisé par Jean-Luc GODARD, 1968
- *Woodstock*, réalisé par Michael WADLEIGH, 1970
- *Step across the border*, réalisé par Nicolas HUMBERT et Werner PENZEL, 1990
- *Cuivres débridés, à la rencontre du Swing (Bewogen koper)*, réalisé par Johan VAN DER KEUKEN, 1993
- *Buena Vista Social Club*, réalisé par Win WENDERS, 1999
- *Feel Like Going Home - Du Mali au Missisipi, The Blues*, Martin SCORSESE, 2003
- *20,000 Days on Earth*, réalisé par Iain FORSYTH et Jane POLLARD, 2014
- *HIBRIDOS*, réalisé par Vincent MOON et Priscilla TELMON, 2018

### Séries

- *The Eddy*, créé par Jack Thorne, réalisée par Damien CHAZELLE, Houda BENYAMINA, Marrakchi MARRAKECH et Alan POUL, 2020

## Musique filmée

- « *Concerts A Emporter / A Take Away Show* », La Blogothèque, disponibles ici : [https://www.youtube.com/theswitch/playlists?view=50&sort=dd&shelf\\_id=9](https://www.youtube.com/theswitch/playlists?view=50&sort=dd&shelf_id=9)
- *Beirut - Nantes / A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Vincent Moon, 2007, disponible ici, <https://www.youtube.com/watch?v=R781LDKOVJE>
- *Man Man - A Day at the Races and a Night at the Opera / A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Vincent Moon, Chryde (son), François Clos (mixage), 2008, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=kq9Mu71XsbQ>
- *Half Moon Run - Full Circle / A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Colin Solal Cardo (image), Antoine Benguigui (son) , Etienne Pozzo (mix), 2013, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=jpTsmHgWfKY>
- *Los Negretes - Puta Ciudad / A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Art Perez Jr. (image) et François Clos (son), 2011, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=2dEJ5f50ZWs>
- *Phoenix in Versailles / A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Colin Solal Cardo (image) et François Clos (son), mixé et masterisé par François Clos, Henri D'Armancourt, Etienne Pozzo, Jean-Baptiste Aubonnet, 2013, disponible ici : [https://www.youtube.com/watch?v=8c3PoD\\_qW1Y](https://www.youtube.com/watch?v=8c3PoD_qW1Y)
- *Villagers - A Trick of the Light / A Take Away Show*, La Blogothèque, réalisé par Thomas Jacquet, 2018, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=-NdyObFhHvk>
- *Hollow Coves - Beauty In The Light / A Take Away Show*, Directed by Aelred Nills (image) et Florentin Convert (son), 2020, disponible ici : [https://www.youtube.com/watch?v=4k2XcLz\\_bIE](https://www.youtube.com/watch?v=4k2XcLz_bIE)
- *Collection Petites Planètes*, Vincent MOON, 2009 - 2014, disponible ici : <https://petitesplanetes.earth/fr/films>

## Annexe 1 :

### **Entretien avec Stéphane Bucher, 18 juin 2020, en visioconférence**

*T : Nous allons nous intéresser particulièrement à deux séquences de la série The Eddy qui rentrent dans la problématique de ce travail sur le thème de « filmer la musique dans l'espace public ». Ces deux séquences sont tout d'abord la séquence d'ouverture de l'épisode 4 où Jude joue de la contrebasse dans la rue, puis la séquence finale de la série où le groupe se retrouve pour jouer en extérieur un soir.*

*Commençons avec une question plus globale sur votre travail, comment aborde-t-on une telle série en terme de préparation de tournage ? Y a-t-il un dispositif de base qui a été élaboré pour la prise de son directe des séquences musicales ?*

*S : Le concept de la série était de pouvoir faire de la captation musicale en direct. Il s'agissait de faire appel le moins possible à la post-synchronisation et au ré-enregistrement des musiques. Ainsi une problématique se dégage : quand on filmait les musiciens, il ne fallait évidemment pas que les microphones soient visibles à l'image. Il faut donc déjà réfléchir la manière de travailler dans ces cas là.*

*Ensuite, il y a aussi une notion, à laquelle on ne pense pas forcément de manière évidente, qui est celle de réfléchir à l'éventualité que le musicien se trompe dans ses notes, tout comme un comédien pourrait se tromper dans son texte. Imaginons que dans un groupe composé de quatre musiciens, un seul se trompe. Dans une telle situation on devrait théoriquement refaire toute la prise musicale car l'ensemble souffrirait de l'erreur d'un seul des musiciens. Le résultat final ne sera donc pas à la hauteur des espérances que l'on peut avoir. Ainsi, il a fallu réfléchir à un moyen nous permettant, si une personne se trompe dans ses notes, de ne pas devoir refaire l'ensemble de la scène musicale. Voilà déjà un certain nombre de questions qui se sont posées lors de la préparation. On a donc du trouver les moyens nécessaires pour répondre à ces problématiques.*

*Premièrement, nous, l'équipe son, en terme de moyens humains, nous nous sommes dotés d'un grand nombre de techniciens et d'ingénieurs du son. Cela nous a permis de distribuer le travail, entre la l'équipe son direct « traditionnel » qui était sous ma responsabilité et un ingénieur du son de Los Angeles spécialisé dans la captation musicale. Ce dernier connaissait très bien les instruments, les techniques de captation, les microphones utilisés etc. C'était extrêmement impor-*

tant. Même si ce dernier, en particulier sur les captations extérieures comme par exemple Jude jouant de la contrebasse n'était là que pour conseiller et valider les choix de prise de son en quelques sortes. De plus, lorsqu'on était en extérieur et qu'il ne fallait pas voir les micros, les personnes spécialisées dans la prise de son musicale en studio ne connaissent absolument pas cette problématique. Dans leurs habitudes, ils mettent un micro devant la source, avec un câble au sol. Il s'agissait donc de trouver et de travailler de concert avec lui pour arriver à proposer des solutions qui, non seulement puissent satisfaire l'aspect captation musicale habituelle et traditionnelle d'un ingénieur du son de studio mais également de pouvoir satisfaire un ingénieur du son de fiction, c'est à dire dissimuler les micros, les câbles, utiliser des technologies de transmissions HF etc. C'était donc un travail de synthèse plutôt intéressant. Tout ça pour vous dire qu'à partir du moment où l'on se retrouve avec un ingénieur du son musique, un ingénieur du son fiction et différents techniciens, on peut, à partir de là, réfléchir à un certain nombre de techniques qui peuvent être utilisées les moyens nécessaires qui en découlent.

Ainsi, le but du jeu, résultant de nos différentes réunions et recherches, c'était d'essayer d'enregistrer le maximum de sources possibles. C'est à dire de pouvoir se donner la possibilité par la suite, en post-production de choisir différents types de prises de son, différents micros qui ont été positionnés pour être certain qu'en terme de captation live on ne manque de rien. Effectivement, on se retrouve très rapidement avec un grand nombre de pistes puisqu'un très grand nombre de microphones étaient positionnés, dissimulés pour certains, d'autres servaient d'ambiances. Au final ça représentait beaucoup de choses. Ces solutions techniques ont pu être mises en place parce que l'on était nombreux.

Ainsi, lorsqu'on regarde la série et qu'on voit Jude jouer, il faut savoir qu'on a tout de même trois ou quatre sources microphoniques différentes pour la captation de sa contrebasse. On a une source fixe avec un micro canon placé au dessus de lui pour capter sa basse et un peu l'acoustique du lieu, on a la perche qui se déplace un autour de lui et fait ce qu'elle peut en fonction du cadre, on a un premier micro DPA 4017 qui est fixé à l'intérieur de la basse avec un émetteur de type AudioLimited qui a la particularité d'avoir un compandeur se trouvant être plus favorable dans les basse fréquences et enfin, un autre émetteur AudioLimited équipé d'un DPA 4060 sur l'instrument. Les deux micros placés sur l'instrument n'était pas positionnés exactement au même endroit. Au final cela représente bien quatre sources sonores pour un seul instrument, pour une

seule séquence à l'extérieure et je dois dire que le résultat est superbe, le son de la basse est vraiment superbe, pratiquement uniquement grâce au système 4017 et l'émetteur AudioLimited. L'idée était donc d'avoir plusieurs sources disponibles et de pouvoir choisir la plus satisfaisante.

Tout cela a nécessité beaucoup de moyens. Sur cette séquence nous avons uniquement utilisé le Cantar X3 comme enregistreur. On avait au final entre 8 et 10 pistes (la perche, le micro fixe, les deux HFs sur l'instrument, les deux HFs sur les comédiens et le mix stéréo). C'était donc parfaitement gérable avec ce type d'enregistreur. Mais on se rend bien compte qu'avec un musicien, et deux comédiens qui parlent, on arrive déjà à 10 pistes. On imagine donc aisément que quand on a un groupe de musiciens complet on arrive facilement à 30 ou 40 pistes.

La deuxième séquence, la séquence de fin de la série, a été l'une des plus difficiles techniquement. Par chance, cela s'est très bien passé au tournage. Le challenge de cette séquence était de tout jouer en direct, mais surtout que les comédiens démarraient d'un point géographique (une ruelle du vingtième arrondissement), en parlant, jouant de la musique, pour avancer jusqu'à l'autre bout de la rue, et tout cela tourné en plan séquence. Le plan séquence n'est évidemment pas ce qui est resté au montage, c'était bien entendu prévu, mais le réalisateur ne souhaitait pas couper à l'intérieur du morceau et c'est d'ailleurs un peu la philosophie générale des autres captations qui ont été faites : on ne coupe pas en plein milieu de la prise, on laisse filer le morceau.

Le problème était donc le suivant : à force d'avancer, en terme de localisation, il y avait un vrai souci au niveau des HFs. On a donc du trouver des solutions techniques pour pouvoir arriver à capter tous les micros HFs qui étaient posés, et cela tout le long du parcours. On a donc du faire appel à des gens spécialisées en transmissions de broadcast de type 14 juillet ou Roland Garros. Cela nous a permis de couvrir une large géographie pour la captation des HFs. Ces personnes nous ont proposé l'accès à des HF numériques, la série 6000 de chez Sennheiser je crois, qui se sont avérés très satisfaisants. Nous avons pu équiper l'ensemble des instrumentistes avec ce matériel. Nous les avons équipés premièrement pour leur voix (chant, dialogue). Ensuite, sur l'accordéon, on a mis deux systèmes de captation : un premier qui paraît-il à couté très cher. Il s'agissait d'un système interne de micros qui est positionné par le fabricant, permettant par exemple de jouer dans des concerts sonorisés. La sortie était en jack TR et on a pu faire une adaptation d'impédance pour rentrer le signal dans un émetteur HF numérique (AudioLimited). Le deuxième mi-

cro positionné sur l'accordéon, correctement dissimulé, était de type DPA 4060. Pour ce qui est de la guitare basse, on avait la chance que l'instrument était équipé d'une prise sortie direct qui fonctionnait très bien. C'était une basse electro-acoustique et nous avons uniquement utilisé cette sortie sans placer d'autre micro sur l'instrument. Pour la trompette, on a utilisé un micro HF avec l'émetteur dissimulé dans le creux de la main de l'instrumentiste avec la petite capsule du micro placée en bout de pavillon. Donc quand il fait des mouvements, ça ne se voit pas. Pour le saxophone on a utilisé le même principe. Toutes les percussions ont été rajoutées en post production, un choix délibéré et réfléchi. Il aurait été très difficile de gérer la captation en micros HF de ces percussions, de plus les transitoires très violentes de ces instruments peuvent très facilement polluer l'ensemble des instruments. Donc pour avoir des instruments parfaitement propres toutes les percussions sont jouées muettes. Les acteurs font des gestes de percussions mais on les entendait pas. Ces percussions ont été ajoutées en post-synchronisation et ça c'est très simple à faire, il suffit de frapper en rythme à l'image, c'est très simple. Et puis enfin il y avait la partie chant. Pour cette partie chant, on a utilisé des micros traditionnels. Nous avons également deux perches me semble-t-il, qui suivaient l'action pour obtenir l'acoustique du lieu. Au final nous sommes arrivés à une vingtaines de pistes, nous avons donc utilisé le Cantar X3 comme enregistreur.

Dès qu'on passait sur la deuxième configuration, la configuration dite « musique », ça représentait tout de suite énormément de matériel. On utilisait un système SoundDevice 48 pistes, en Dante. Il donc fallait ramener les serveurs sur le lieu de tournage. Sur ce système on utilisait une télécommande qui ressemble à une grosse console de mixage, il y avait aussi les enregistreurs qu'il fallait câbler etc. C'était une très grosse installation à chaque fois. Mais pour cette séquence, étant donné qu'on était entre 20 et 25 pistes on s'est dit que le Cantar X3 pouvait être utilisé. On avait des pré-amplificateurs Focusrite qui transformaient automatiquement le signal analogique en flux Dante. La sortie des HFs numériques Senheiser avait également une sortie en Dante. Tout ce système Dante rentrait directement dans le Cantar ce qui offrait une grande facilité d'utilisation.

Ensuite là ou ça devient intéressant et amusant, c'est qu'on m'a dit « *Stéphane on ne peut plus faire de musique après 23h, les voisins ne veulent plus entendre de musique après 23h, ça a été entendu par la mairie, mais on veut continuer à tourner* ». On a donc construit deux configura-

tions (cette méthode a également été utilisée dans les scènes tournées dans le club quelques fois). Une première configuration Dante dite de « recording », en enregistrant avec les ProTools et les machines et la deuxième configuration Dante consistait à switcher tout notre système et de mettre en place un système de playback. Ainsi, une fois qu'on a choisi un live qui nous correspondait et nous plaisait, il était parfois nécessaire de passer en playback car il y'avait des dialogues, pick-ups à faire ou refaire. Mais comme les choix de réalisations étaient extrêmement précis, ils souhaitaient que les mains de musiciens correspondent exactement aux notes, de manière à vraiment ressentir le direct, le « live ». Cette solution de playback était vraiment utilisée pour des situations très précises mais ici nous n'avions pas le choix à cause des histoires de voisinage. Ainsi, à 23h on a fait les dernières prises, qui étaient plus celles d'un échange avec le public. Les caméras venaient filmer le public sans trop viser les instruments et il s'agissait de trouver un moyen de faire écouter la musique à tout ce monde, non seulement au musiciens mais aussi au public. Tout cela à des niveaux sonores bien plus restreints que si c'était un live traditionnel. On a donc du réfléchir à une solution de switch vers un système playback. Le ProTools fonctionnait en redondance et permettait de récupérer les informations Dante et d'enregistrer toutes les pistes. Et ce ProTools permettait bien évidemment la relecture de la musique, en particulier sur cette dernière séquence extérieure, pour la version de rue du morceau « The Eddy ». Le protocole Dante est très intéressant pour cela : il permet un changement de configuration très rapide sans avoir à débrancher des câbles. Le Dante permettait donc de faire un play-back, il a ensuite fallu diffuser ce son dans la rue. Seulement, si on diffuse du son dans la rue on se retrouve avec un système de sonorisation, ce qui revient au même au final : on ferait autant de bruit que si on effectuait la captation de la musique. Il y avait aussi la solution des oreillettes, mais imaginez-vous le nombre d'oreillettes qu'il aurait fallu pour les musiciens d'une part, mais également pour le public qui réagit en fonction de la musique. On a donc opté pour des systèmes de sonorisations très petits et très réduits, à très faible puissance, ce qui nous a amené à multiplier les diffuseurs. L'idée était de mettre beaucoup d'enceintes un peu partout, qui envoyaient à très faible niveau. Cela permet, dès que l'on arrive à proximité de l'enceinte d'entendre le signal et dès que l'on s'éloigne, on entend plus. Pour multiplier ces diffuseurs, on a fabriqué des kits, car il n'était pas possible d'avoir des câbles de 220V, d'alimentation, pour envoyer la modulation etc. Il fallait un système totalement autonome qu'on puisse déplacer et dissimuler n'importe comment, puisqu'en fonction de ce que voit la caméra il fallait pouvoir réagir extrêmement vite de changer de position. On a solutionné le problème par des petits kits d'enceintes qui étaient branchés sur des bat-

teries NP1 collées et avec un petit récepteur positionné dessus. La modulation était envoyée en HF sur l'ensemble des différents petits kits d'enceintes qu'on venait positionner un peu partout sur le chemin. Là aussi cela demandait de trouver des émetteurs puissants. La personne qui s'occupait de la captation générale du lieu en HF était aussi chargée de nous délivrer un système d'émission suffisamment puissant pour être reçu sur le parcours. C'est donc comme ça qu'on a terminé cette séquence. On avait choisi avec le réalisateur mais surtout avec l'équipe musique un version dont ils étaient contents, et c'est celle là qu'on a envoyé en playback par la suite. Ils ont mimé sur les dernières prises, ce qu'il appellent le « miming » pour tourner les gros plans etc.

Ça a été une séquence complexe mais qui s'est incroyablement bien passée parce qu'on a mis énormément de moyens, on avait les techniciens qui ne s'occupaient que des HFs, d'autres qui ne s'occupaient que de la sonorisation. Ça représente beaucoup de moyens rien que pour ça et c'est pour cette raison là que ça a pu se faire. En tout cas si quelqu'un devait démarrer demain une série ou un film de ce type, il vraiment faut que la production sorte le carnet de chèques car c'est le seul et unique moyen d'arriver à un résultat qualitatif du point de vue « live ». Voilà, quand on regarde la série, ça sent le live à 100%, on voit vraiment que ça a été capté et en plus le son est beau réaliste. Et pour cela il n'y a pas de secret, ce n'est pas juste un ingénieur du son avec son assistant qui va pouvoir faire cela. Ça demande beaucoup de moyens techniques et beaucoup de personnel pour arriver à un tel résultat. Ce qui est plutôt amusant, c'est que ça paraît simple. C'est ce que Damien Chazelle voulait. Ça paraît simple, mais en réalité ça demande énormément de travail, il y a entre 150 et 160 pistes en post production, dans les séquences au club avec la musique live chaque instrument a sa piste, son effet ... Mais ça paraît « live », ça sonne « live », et c'était le résultat que nous attendions.

*T : Comme tu viens de nous l'expliquer, ce rendu a nécessité d'énormes moyens humains, techniques et financiers, ce qui a été possible pour un tel programme de fiction. Si on se posait la question pour un film documentaire qui pourrait lui aussi comporter une séquence musicale de ce type, mais qui malheureusement ne fonctionne pas sur la même économie que la fiction, faudrait-il alors envisager la partie sonore totalement différemment, en sachant que l'équipe son ne pourra pas avoir accès au même moyens que ceux que vous avez eu ?*

Alors évidemment, si dans un documentaire il est nécessaire d'enregistrer un groupe de 15 musiciens, il faudra bien entendu s'adapter à la production, aux bons moyens de captation qui sont faits. Tout d'abord je pense que par rapport à mon expérience sur cette série, ce qui m'a particulièrement intéressé, notamment de la part des américains, c'est le réel dialogue qui s'est instauré entre le réalisateur et la production, qui est vraiment pris au sérieux, contrairement à ce qui peut se faire en France. C'est drôle car il y avait quand même quatre réalisateurs : deux français deux américains. Le dialogue avec les réalisateurs américains n'avait rien à voir avec le dialogue avec les réalisateurs français, les américains étaient très sensibles à la problématique sonore de captation.

Ça veut donc dire que dans un documentaire par exemple, il y aura un choix de lieu à faire, et ce n'est que la base. Pour Jude dans l'épisode 4, c'était intéressant d'avoir choisi cet endroit là, et on a du se battre pour y tourner. On a procédé à des repérages, des choses comme ça, et c'est pareil en documentaire. Si il y a un documentaire à faire sur un musicien, il se pose la problématique du choix du lieu tout simplement, si on parle de l'extérieur, et dans notre cas il s'agit de l'extérieur. Donc bien évidemment, si on choisit un lieu qui est en plein milieu d'une rue avec des voitures et des choses comme ça, cela peut bien évidemment arriver, mais cela va amener des conséquences en terme de rendu, de travail nécessaire pour le son. Il peut être intéressant d'avoir quelqu'un qui joue en extérieur, ou en pleine rue, ou dans le métro etc. C'est amusant car la scène de Jude devait se faire dans le métro au départ par exemple, et c'est l'équipe musique qui a dit « non, est ce qu'on peut pas trouver un lieu plus adéquat en terme de rendu sonore et tout ce qu'on veut pour pouvoir faire ? ». Cette place était relativement calme, correcte et l'effet qu'on a voulu donner la sensation d'avoir des pas tout autour et des personnes qui circulent, en ayant un point d'écoute qui soit quasiment celui de l'instrument et celui de Jude qui se concentre et qui fait son jeu a été rendu possible grâce à ce lieu. Donc en documentaire, si on souhaite aussi avoir une certaine écriture sonore et un point de vue sonore, et bien il sera déjà limité par rapport à un lieu, par rapport à un choix de lieu. Arrive ensuite la partie technique où là il est vrai qu'en documentaire on va être limité finalement à un positionnement de micro sur l'instrument et une perche, voilà c'est tout, ça va se limiter à ça. Mais là encore il faut aller au plus efficace. Ça signifie que si je devais faire un documentaire sur Jude qui fait son solo de contrebasse à l'extérieur et bien je demanderais à la production (ce n'est pas très cher) que la personne soit convoquée une heure avant et je ferai des tests par exemple, sans l'équipe caméra, sans le réalisateur. Et généra-

lement les personnes qui sont censées être filmées, être le sujet du documentaire, accepteront et viendront une heure avant pour faire des tests. Et ça amènera ça, donc c'est des solutions ou il faut aller vers l'efficace. On aura effectivement moins de possibilités de travail en post-production. Il est possible que pour un documentaire, on se place davantage dans une démarche de « cinema vérité » et une connexion plus simple et plus efficace avec ce que voit la caméra, donc ça reste possible. D'autre part, rien n'empêche pour un documentaire, par exemple, dans une situation musicale avec un groupe de six ou sept personnes à filmer, de demander une personne en plus à la technique et quelques moyens supplémentaires, si le réalisateur désire tel ou tel type de qualité pour cette captation. Ça arrive assez souvent en documentaire que, pour quelque chose de spécifique, il puisse être possible de demander quelques moyens supplémentaires juste pour cette journée là. Voilà, mais ça nécessite encore une fois de revenir à l'efficace, de faire des choix précis et je dirais presque définitifs malheureusement.

*T : Oui, car au moment où la prise est faite, si on a peu de micros, les décisions sont prises à ce moment là et en post-production on devra faire avec le peu de piste qu'on aura. Tu parlais d'ailleurs, dans ce cas du documentaire de « captation vérité » qui pourra correspondre à l'idée d'un unique micro perche, bien placé qui donnera à entendre quelque chose de cohérent avec le point de vue de la caméra ?*

S : Alors le problème du micro perche c'est que si l'ingénieur du son part sur cette idée là et choisit d'utiliser ce micro comme la base de l'architecture même de la prise de son, il est quand même nécessaire de savoir ce que va faire la caméra. Tout d'abord pour la raison évidente de mettre la perche dans le champ ou pas mais aussi, si à un moment donné la caméra effectue un plan très large, il est à mon avis compliqué à ce moment là de ne compter que sur la perche. À partir de là on entre dans des questions d'esthétique et d'écriture sonore. Je pense qu'il est très difficile d'offrir au spectateur et à l'auditoire un son superbe à un temps donné et d'un seul coup d'avoir une caméra qui recule et d'avoir la nécessité et l'obligation de reprendre ce cadeau qu'on a fait à l'auditoire. On ne va pas lui donner cette même proximité on ne va pas lui donner cette même qualité etc. Encore un fois, c'est possible de faire ça. Bien sûr qu'il est possible de faire ça et de donner cet effet de recul mais si jamais le réalisateur désire garder une certaine continuité en terme d'écriture sonore, que le son reste complètement attaché au personnage que l'on filme, et que l'image, elle, va bouger, on se retrouvera embêté. De plus il est peut être possible qu'en

post-production, une fois le film monté, on se dise « c'est un peu dommage qu'on perde l'instrument et le son qu'on a offert à un moment donné à l'auditoire et qu'on le reprenne en lui donnant une qualité « moindre, plus lointaine ». Et quand on va s'éloigner on va entendre davantage la route, on va entendre plus ceci, on va entendre plus cela etc. Donc pour garder une continuité, est ce qu'à ce moment là il ne serait justement pas nécessaire de prévoir une captation de proximité, enregistrée sur une piste qui peut être deviendra la captation principale ? Pour avoir par la suite la possibilité de jouer avec la perche en donnant ou non de la perspective. En particulier en documentaire, il est très difficile de pouvoir s'imaginer le résultat une fois le produit monté. Lors de la captation, on ne pourra pas résonner « plan » et même résonner « séquence » va être difficile il faudra résonner « film ». Une fois le film monté, peut être qu'en fonction de tout ce qui se passe on aura pas envie d'avoir l'effet éloignement de la musique avec le cadre par exemple. Peut être que le film va donner l'envie de rester constamment avec le personnage principal.

Prenons l'exemple de Jude, si on réalisait un documentaire sur Jude on serait tellement dans une analyse du personnage qu'on aurait envie de le connaître dans l'intime. Ça veut peut être dire qu'au son, on souhaitera rester très proche de lui, avec lui et que la musique soit un petit peu ce qu'il ressent tous les jours etc. Il est possible qu'en post-production on regrette le fait d'utiliser la perche comme élément principal et qu'à un moment donné on doive partir et s'éloigner (et donc quitter le personnage du point de vue sonore), on se dira alors « c'est bête, on aurait vraiment voulu rester encore avec lui ». Donc je dirais que pour cet exemple là, compter sur la perche comme élément principal de captation de cette contrebasse (ou d'une guitare ou du groupe de musique) qu'on est en train d'enregistrer il serait plus judicieux, selon moi, de jouer vraiment la sécurité en se concentrant premièrement sur des très bons micros de proximité. Se concentrer là dessus ça veut dire faire des tests, choisir les bons équipements, regarder si ça fonctionne, écouter si ça fonctionne. Ensuite la perche viendra et si ça tombe bien à la perche c'est tant mieux, c'est parfait on est dans une captation je dirais naturelle des choses. Et si jamais ça ne fonctionne pas et que le réalisateur vous dit « enlevons les micros, enlevons la perche, faisons ça » et qu'on se retrouve très loin, sans pouvoir capter ce qu'on souhaite, là on sera embêté. On se retrouvera embêté en post-production, non pas pour des raisons techniques parce que peut être que cette captation se fera très bien et que l'éloignement fonctionnera très bien, mais on pendra bien évidemment moins de proximité, plus d'acoustique, plus de sons environnants, peut être que ce sera

gênant. Quand on arrive en post-production et que l'on constate ça et que c'est gênant, on regrette forcément, c'est un vrai risque.

*T : Justement, pour revenir sur ces deux séquences, tu en a parlé, j'avais noté un procédé qui fonctionne très bien dans l'épisode 4 avec Jude : il s'agit de cet isolement qui est brisé au moment où Habiba son ex petite amie s'en va. J'ai une petite question sur les ambiances de pas, qui sont très belles, qui tournent tout autour de lui pendant la séquence : s'agit-il également de son direct ?*

S : Non, impossible. Impossible, parce que là il s'agit typiquement encore une fois, de réfléchir à la priorisation des choses au moment de la captation. La priorité, elle est claire dès le départ : c'est capter les instruments, point. Ça c'est clair à cent pour cent. Capturer les instruments. Donc des bruits de pas il y en a des tas en sonothèque et surtout on pourra les faire en sons-seuls par la suite, c'est ce qu'on a fait. Donc sachant qu'en plus c'est très flou derrière, qu'on a pas forcément de synchronisation et qu'on a tellement de monde, on peut très bien faire un son seul de pas. C'est ce qu'on a fait totalement sans instrument et sans rien, afin de pouvoir les doser après comme on le souhaite dans le mixage. Là encore une fois, dès la captation on a rapidement compris à l'écoute qu'on avait ce microphone DPA placé sur l'instrument, et que c'était tout ce qu'on voulait. Voilà, on ne voulait rien d'autre, c'est le micro qui fonctionnait. Au moment du mix, le mix témoin qu'on donne au montage, je n'ai envoyé que ce micro là, rien d'autre, la perche à zéro, le micro fixe à zéro, tout à zéro. Parce qu'on avait une sensation très nette à la vue de l'image, d'avoir envie d'être en l'instrument et d'avoir à l'image des pas qui sont quasiment inexistantes, je dis bien quasiment inexistantes évidemment qu'ils sont là mais on va les sous moduler vraiment et on va jouer cet effet là. Donc on a même mis autour de l'instrument des tapis pour atténuer encore plus les bruits de pas. Evidemment il y'a certains plans où l'on voit les pas, on donc a retiré les tapis bien évidemment, mais en grande partie on a mis les tapis et ensuite on a fait des sons seuls pour pouvoir doser comme on le souhaite en post-production entre le son direct de l'instrument et l'ambiance générale.

*T : Pour l'épisode 8, par rapport à ce qu'on disait tout à l'heure au sujet de l'idée de l'éloignement et qu'il pourrait être dommage de perdre quelque chose; ce que j'ai trouvé très intéressant dans ce dernier épisode c'est justement qu'il y a des sources qui évoluent vraiment au fil de la*

trajectoire, notamment au niveau des voix, l'ambiance, la légère rumeur urbaine qui suit ce qui se passe à l'image, il y a les sons de la terrasse, les verres, les gens qui rient. Tout cela est très mobile, il y a beaucoup d'air et au niveau de la musique c'est un peu divisé. Dans ce que j'ai remarqué il y a certains instruments qui servent de base musicale notamment la guitare basse de Jude, l'accordéon aussi et les percussions, (ce qui est peut être expliqué par le fait qu'elles aient été rajoutées en post-production) c'est vraiment trois sources qui sont assez constantes, assez solides sur toute la trajectoire et qui permettent vraiment d'assoir cette musique, la basse notamment elle est peut être un peu plus forte dans ce qu'on entend dans la série que ce qu'elle pourrait être acoustiquement mais ça marche très bien car cette basse n'est pas forcément la source sonore sur laquelle on va se focaliser quand on regarde la séquence, mais elle permet vraiment de nous installer dans la musique et de nous permettre de suivre ce qui se passe et après. À l'inverse on a la trompette et le saxophone qui eux, vont plutôt surgir comme des événements ponctuels et qui vont être peut-être plus acoustiques. Et donc je trouve qu'à ce niveau là on a de réels choix de placement dans l'espace et de points d'écoutes qui sont différents entre les sources elles mêmes et j'ai trouvé ça très pertinent au niveau du mixage et c'est peut être la première fois que j'entendais ça sur une séquence de ce type.

S : Oui, effectivement, Olivier Dô Huu, le mixeur, a choisi notamment avec l'équipe musique d'assoir ce morceau de manière assez solide par la basse et l'accordéon et de ne pas forcément jouer l'éloignement. D'abord quand on regarde la séquence, il n'est pas possible de jouer sur les plans sonores, on perdrait le spectateur et l'auditoire donc il a fallu évidemment faire un choix. La basse et l'accordéon sont très solides, les percussions on rajoutera ça par la suite et puis éventuellement on jouera sur les instruments comme on veut.

En fait, il - Oliver Dô Huu - revient vers une technique qu'il a utilisé sur l'épisode 1 dès le départ, où il s'agissait de jouer légèrement sur les volumes en fonction de l'évolution de la caméra et de sa position. Il fallait que le club vive acoustiquement, c'est à dire qu'il y ait un son très naturel et très acoustique du lieu et du groupe. En fonction de la caméra, il fallait jouer sur les différents volumes des différents micros qu'on a pu placer un peu partout pour donner et renforcer l'aspect de réalité mais tout cela de manière très très légère. Sur cette dernière séquence il s'agissait de la même manière de jouer sur le côté basse et accordéon, qui vont assoir le morceau (un peu comme l'acoustique du club de the Eddy été utilisé dans l'épisode 1). Ces deux instruments

vont être là et ensuite on jouera un tout petit peu sur les ambiances, ce qu'on voit, la trompette, le saxophone, les voix, en les faisant légèrement partir, revenir etc. Donc ça c'était l'idée de base et moi je crois que c'est vraiment ce qui fonctionne le mieux. On était très attentif au fait qu'il fallait que ça sonne « réel » et c'est je pense le plus difficile à faire. Ce qui est très drôle c'est qu'on pourrait imaginer que pour sonner « réel » il faut juste un couple et puis c'est super ça va sonner « réel », alors qu'en fait pas du tout. Il faut une multiplication de sources phénoménales pour arriver à cet effet là, pour arriver en tout cas à la maîtrise de la partition, la partition sonore. Pour arriver à maîtriser cette partition sonore il fallu vraiment avoir beaucoup de moyens et beaucoup de micros. Mais donc pour répondre à cette question c'est un choix de mixage qui a été fait dès le départ et qui selon moi fonctionne vraiment très bien.

*T : Oui en fait avec un couple de micros ce serait éventuellement possible mais le choix serait définitif et il faudrait un coup de chance ou une maîtrise parfaite sur une prise pour arriver à ce qu'on souhaite, on aurait aucune latitude de travail en post-production ...*

S : C'est très dur avec un couple parce que tu auras automatiquement un mélange fixe, un équilibre fixé et figé à tout jamais. Il est possible que sur un temps donné, à un enregistrement donné, en fonction de ce que tu entendas dans ton casque et surtout en fonction de ce que tu as entendu avant et après, à l'instant t tu trouves dans ce casque que l'équilibre est bon. Je me suis retrouvé plusieurs fois dans la situation où tu te rends compte, au moment du montage, de la post-production, en fonction des écoutes, que dans la balance il y a un peu trop de ci, un peu trop de ça, un peu trop de percussions, etc. avec une impossibilité de faire quoi que ce soit par la suite, impossible. Donc en documentaire ça passe parce que ça fait partie du jeu, c'est une certaine écriture cinématographique aussi, c'est pas forcément gênant, en fiction ça peut être gênant je pense, clairement.

*T : Ces deux séquences ont été tournées en plan séquence, puis une fois montées, on se retrouve avec deux séquences assez rythmiques et découpées. Que dire du tournage en plan séquence ?*

S : Oui et bien l'idée en fait est simple, c'est que de toute manière on est obligé de résonner plan séquence à partir du moment où il y a les musiciens car ils ont besoin de faire leur morceau

du début jusqu'à la fin. On résonne donc en plan séquence parce qu'à un moment donné il va falloir, si on découpe, couper à l'intérieur, et lorsqu'on va couper à l'intérieur il va falloir qu'au son il y ai une continuité également. On peut très bien tricher en fiction avec du dialogue, ou lorsqu'on est dans un champ-contre-champ, ou on va prendre le son de la prise numéro deux, qu'on va coller sur la prise numéro quatre. Là dans notre cas à nous c'est très dur parce qu'en fait, il veulent que les doigtés et automatiquement le rythme correspondent à ce qu'on voit. Donc on a une obligation d'utiliser le son de la prise et de ne pas tricher, ce qui veut bien dire qu'on est obligé de multiplier les prises pour pouvoir avoir toute la matière possible en post-production en terme de qualité de jeu. Quand je dis qualité de jeu, ça sous-entend au niveau de la technique musicale que les musiciens se disent « cette prise était bien, là je n'ai pas fait d'erreur » mais aussi derrière en terme de montage, puisque ça va réduire très nettement la possibilité de montage si la personne dit « moi je n'accepte que cette prise ou celle là », on va pouvoir difficilement tricher. Puisque ça c'est typiquement ce qui est fait dans les films français entre guillemets, on monte un son sur l'image qui ne correspond pas totalement à l'action, ainsi les doigtés des musiciens ne sont pas les bons, les notes ne correspondent pas etc. Habituellement, soit on fait du playback et on s'adapte, ça c'est 90% des cas, et pareil pour les scènes avec piano où on fait à peu près les mouvements etc. Là, pour cette série, il s'agissait vraiment de respecter le synchronisme et le direct à 100%.

Pour vous donner une idée, l'équipe musique qui était derrière les musiciens était composée de sept ou huit personnes. Et dans cette équipe qui accompagnait les musiciens, il y avait le responsable technique, le coach, le directeur artistique... Tous ces gens là avaient des casques et tous ces gens là regardaient les écrans pour vérifier que tout était correct. Il y avait donc une vraie volonté et un vrai désir de faire tout ça. Le fait de tourner en plan séquence était obligatoire pour mettre à l'aise les musiciens afin qu'ils puissent jouer tant qu'ils veulent. Il s'agissait donc pour l'image de s'adapter à cela. C'est plutôt amusant car, comme je le disais tout à l'heure, ce n'est pas du tout dans l'idée des modes de captation du cinéma français traditionnel : ce n'est jamais le son qui va mettre au pas l'image, c'est l'image qui met au pas le son habituellement, le son doit suivre. Là c'était le contraire, et ça a pu poser un problème psychologique à certains réalisateurs et à certains cadreurs car c'est le son qui imposait la manière de faire, de filmer etc. Voilà pourquoi la scène a été captée en plan séquence puis découpée par la suite, au montage.

*T : Et au final, le fait de tourner en plan séquence ne se retrouverait-il pas être un geste musical pour toute l'équipe ? Je pense que ça devait être un moment de tension assez fort quand on commence le morceau. Le cadreur doit rentrer dans une sorte de chorégraphie avec les musiciens, de même pour les perchmans...*

*S : Tout à fait, c'est pour cela qu'on multiplie énormément le nombre de prises parce que le cadreur s'adapte aussi à la musique au fur et à mesure de la captation et des prises. Il trouve un certain rythme, un certain mouvement de caméra. Il peut faire un certain nombre de choses et donc la multiplication des prises servait aussi l'image. Cela permettait de se recalculer et de comprendre ce qu'il était possible de faire.*

*T : Pour finir, dans ce genre de situation, on peut rencontrer l'idée de ce que nous pourrions appeler « le curseur du point d'écoute ». Il s'agirait d'un curseur sur lequel on pourrait se déplacer au sein d'une séquence avec d'un côté un point d'écoute défini par une balance sonore très équilibrés (spectre, dynamique) comme ce qu'on peut entendre dans un clip musical ou sur un disque et de l'autre côté, l'idée d'un micro sur une perche qui suit davantage l'image, ou même d'un micro caméra qui est complètement raccord au plan.*

*Lorsqu'on est face à cette problématique de filmer de la musique dans un espace public, pourrait-on dire que ces deux polarités du curseur se présentent à nous ? Et qu'il sera possible de naviguer entre elles pour placer le point d'écoute ?*

*S : Et bien cela rejoint un peu ce que je dis car cette proposition d'idée de captation demandera énormément de moyens. Si on veut faire une captation de type disque, discographique etc. ça va demander énormément de sources sonores sur les instruments et donc entrer dans l'idée de ce qu'on a fait sur la série. D'autre part on peut avoir des perches, un micro sur la caméra, dans une prise de son type fiction, ce qui permettra de faire bouger l'image sonore. Oui moi je crois que c'est ce type de solution qu'il faut envisager pour la captation live.*

*Ce qui est terrible en extérieur c'est le vent, c'est une donnée terrible, un vrai problème qu'on a pas en intérieur. Le vent représente un réel problème pour les micros : d'un seul coup un micro qui prenait quelques centimètres en intérieur va prendre dix ou quinze centimètres en extérieur du fait des bonnettes et va parfois même empêcher de positionner le micro à l'endroit qu'on au-*

rait souhaité en intérieur parce que trop volumineux à l'image. Ça c'est un vrai souci, donc si jamais, malheureusement, sur une captation extérieure vous êtes sur une mauvaise journée avec beaucoup de vent et que le tournage se fait tout de même, c'est absolument terrible car ça va réduire drastiquement la qualité du rendu de la captation.

Mais pour revenir sur ce que l'on disait sur l'idée de la configuration technique envisagée, c'est absolument ça, je le conseille. Ensuite, il y a un travail qu'on a effectué en intérieur qu'on a pas pu faire en extérieur par manque de temps, c'est de faire des sweep pour prendre l'emprunte acoustique du lieu. Si jamais on a les moyens et qu'on tourne dans une rue, pas dans un parc, c'est à dire dans un lieu à résonance, je conseillerai si c'est possible de faire des sweep.

Si on utilise un couple stéréo un peu éloigné pour capter le son du lieu de manière globale, afin de donner un peu d'ampleur à ce lieu et bien il y a une chance sur deux que ce couple stéréo soit pollué par des mouvements de caméra, par des gens, par des passages de bruits des choses comme ça ... Ainsi pour travailler l'acoustique du lieu, il serait génial d'avoir la possibilité d'utiliser par la suite Altiverb dans ProTools et d'avoir l'acoustique qui correspond au lieu de la rue. Il est très difficile d'arriver à faire un sweep en extérieur, ça doit passer par un gros amplificateur et des grosses enceintes car il faut envoyer à des niveaux élevés, ça reste toutefois possible, ça fonctionne. En tout cas c'est une des raisons pour laquelle le club de The Eddy en intérieur sonne aussi bien, c'est l'enregistrement de tous les sweep qu'on a pu faire qui a permis cela. C'est l'une des raisons pour laquelle ça sonne de manière naturelle par rapport à l'image. En extérieur, si on a peu de moyen on peut placer un couple pour arrondir la prise de son mais l'idéal serait de faire des sweep si on a beaucoup de moyens.

*T : Oui en fait on peut viser la multi-microphonie pour avoir toute la latitude possible en post-production mais il est vrai que contrairement à une situation de disque ou même de séquence filmée dans un studio d'enregistrement il y a toutes ces contraintes, l'environnement sonore, éventuellement que les musiciens soient mobiles et que la microphonie doivent être dissimulée, de manière à ne pas voir tout le matériel...*

S : C'est compliqué en fait, ça dépend évidemment de la fiction, de l'histoire, mais ça reste un travail encore plus complexe de tourner de la musique en extérieur en fiction. Il est difficile de faire

en sorte que la captation soit belle et bien faite pour pouvoir faire réagir le spectateur et l'auditeur et de pouvoir véritablement avoir toute son attention. Si j'avais le choix en tant que réalisateur si je pouvais conseiller les réalisateurs, je leur dirait d'aller tourner en intérieur ! Si on souhaite une séquence finale dans un film ou le personnage joue de manière formidable et que l'on souhaite du son direct, il faut faire ça en intérieur. Par contre dans le documentaire, c'est encore autre chose, on raconte encore une autre histoire. C'est vrai que les difficultés rencontrées en extérieur sont facilement multipliées par deux par rapport à l'intérieur. En intérieur on arrive toujours à dissimuler des câbles dans des coins, de manière discrète, derrière un meuble etc. L'extérieur c'est la visibilité, même dans une rue. On y voit tout. On peut très difficilement cacher le matériel. D'autre part on est soumis au vent, on est aussi soumis à toute la pollution sonore qui nous entoure. Il est arrivé plusieurs fois d'arriver sur le décor avec des travaux qui se déroulaient à quelques mètres. Il a fallu faire des pieds et des mains pour faire arrêter ces travaux. C'est des conditions très très difficiles. J'ai dit multiplié par deux, je dirais même que la difficulté à tourner sera multipliée par trois !

*T : Une dernière question, pour le tournage du film Woman at War de Benedikt Erlingsson, film qui comporte de nombreuses séquences musicales, François de Morant, l'ingénieur du son, a lui aussi collaboré avec un ingénieur du son spécialisé dans la prise de son musicale, j'ai donc l'impression que dans ces situations là on est sur la tangente parce qu'on fait appel à des techniques et des spécialités qui sont très à cheval sur deux métiers différents, pour que ce soit pertinent j'ai l'impression qu'il faut faire appel aux deux côtés.*

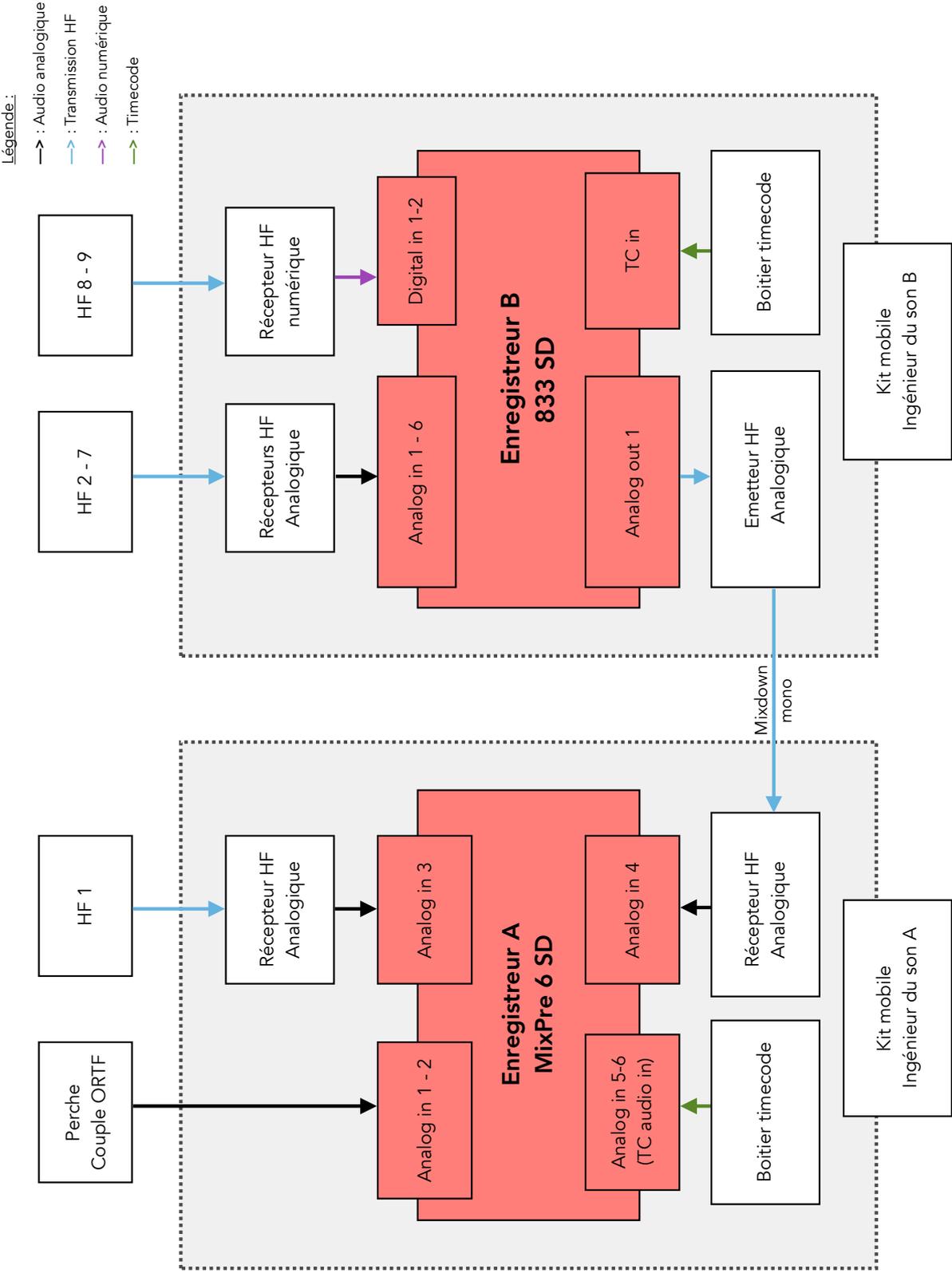
S : En effet, ce type de travail est tellement complexe qu'il faut se diviser les tâches. Il faut pouvoir se décharger d'un certain nombre de choses pour pouvoir se reconcentrer sur d'autres problématiques. En dehors de l'apport technique nouveau qu'à pu proposer cet ingénieur du son spécialisé musique par rapport à nous qui avons des méconnaissances sur ce terrain là, cette rencontre représente un vrai apport humain dans le travail. La séquence « the Eddy » finale représente quatre heures de préparation. Quatre heures c'est énorme. Quatre heures à tout mettre en place faire les réglages et heureusement qu'on était autant de gens et d'avoir autant de compétences rassemblées sur ce projet parce que sinon nous n'aurions pas réussi, tout simplement nous n'aurions pas pu faire ce qu'on a voulu faire sur cette série, ça aurait été impossible. Donc je pense qu'il y a une vraie complémentarité qui se fait sur ce genre de film et qui est tout à fait né-

céssaire. Donc si un jour vous êtes amené à faire un film comme ça je vous conseille de prendre quelqu'un. Et ce qui est intéressant c'est qu'on travaillait vraiment de concert. Avant chaque séquence musicale il y'avait réunion ; on discutait, « qu'est-ce que tu en penses, comment tu veux faire , comment tu vois les choses » etc. Enfin vraiment on travaillait très très bien tous les deux, ça s'est vraiment passé de manière impeccable.

## Annexe 2 : Liste des sources sonores pour le tournage de la partie pratique

n° piste	<i>Morceau</i>	
	<i>Vivre seul</i>	<b>57.5</b>
1-2	Couple ORTF	Couple ORTF
3	Voix Sarah	Voix Sarah
4	Voix Louise	Voix Sarah
5	Voix Simon	Voix Simon
6	Voix Marion	Voix Marion
7	Voix Corentin	Voix Corentin
8	Basse	Basse
9	Guitare	Guitare 1
10	Violon	Guitare 2
11	Banjo	Trompette

### Annexe 3 : Synoptique de la configuration de prise de son de la partie pratique



#### Annexe 4 : Liste matériel du tournage de la partie pratique de mémoire

Matériel de l'école		Quantité
Enregistreur 833 SoundDevice + Sacoche + Batteries		1
Enregistreur MixPre6 SoundDevice + Sacoche + Batteries		1
Couple ORTF Schoeps + Bonette Cinela + câble XLR		1
Boitiers Timecode Tentacle		3
Materiel à louer		Quantité
Microphone DPA 4060		9
Bonettes 4060		9
émetteurs HF + récepteurs avec sortie analogique + connectiques		7
émetteurs HF + récepteurs avec sortie numérique + connectiques		2
SENNHEISER SK 500 Evolution émetteur		1
SENNHEISER EK 500 Evolution récepteur + connectiques		1
Perche		1
Sabot de distribution d'alimentation pour Batterie NP		2
Batterie NP		2
Harnais		2