



# **Les manipulations du réel sonore**

## **LE MONTAGE SON EN DOCUMENTAIRE**

Philémon Schaffhauser

Mémoire de Master 2 — Spécialité Son

Directeur de mémoire interne : Sylvain LAMBINET

Directeur·rice de mémoire externe : /

Responsable universitaire : Corsin VOGEL

Rapporteur : Éric URBAIN

08/02/2023

# Résumé

Le processus de création d'un film documentaire passe aujourd'hui souvent par une étape de montage son. Les cinéastes, en collaboration avec un·e monteur·euse son, peuvent y trouver des nouvelles possibilités de mise en scène, qui peuvent prolonger la narration établie lors du montage des images, et parfois même y apporter de nouvelles dimensions. Certains phénomènes perceptifs ouvrent en effet un large champ des possibles pour le choix des sons, et peuvent produire de forts effets sur les spectateur·rice·s. Cependant, le cinéma documentaire est traversé par des questions éthiques et une volonté de respect du réel, ce qui peut entrer en tension avec l'étendue des ajouts et des modifications possibles lors du montage son. Cette recherche a pour objectif d'étudier les pratiques et les spécificités du montage son pour le cinéma documentaire.

Dans un premier temps, cette étude se penche plus largement sur l'histoire du cinéma documentaire et ses enjeux, puis s'intéresse aux contraintes qui encadrent le montage son ainsi qu'aux espaces de créativité qu'il peut apporter. L'analyse d'entretiens menés avec des monteur·euse·s son et des documentaristes, dans un second temps, permet d'éclairer comment les questions d'éthique du cinéma documentaire peuvent s'imposer lors de l'étape de montage son, et d'éclairer la façon les collaborateur·rice·s de création les perçoivent et les intègrent à leur façon de travailler.

**Mots-clefs :** Documentaire de création, montage son, création, éthique, réel, collaboration

# Abstract

The creative process of a contemporary documentary movie often involves a sound editing step. Filmmakers, through collaboration with a sound editor, can use it to find new creative possibilities, which can extend the narration set during the editing, and even add new dimensions to the images. Some perceptual phenomena are indeed opening a wide range of potentials for choosing the sounds, and can be able to produce strong effects upon the audience. However, documentary cinema is filled with ethical considerations and a desire of respecting reality, whose can be in tension with the scope of possible additions and modifications throughout sound editing. This work aims to study practices and peculiarities of sound editing for documentary cinema.

Firstly, this research reflects on a broader perspective upon the history and matters of documentary film, then looks into the constraints that frame sound editing as well as the creativity spaces it can bring. As a second step, the analyse of interviews with sound editors and documentary filmmakers enlightens the ways ethical considerations of documentary cinema can impact the sound editing step, and how creative collaborators perceive those and weave them in their working process.

**Keywords:** Documentary cinema, sound editing, creation, ethics, reality, collaboration

# Table des matières

<b>RESUME</b> .....	<b>2</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>3</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>4</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>6</b>
<b>PARTIE 1 : LE MONTAGE SON DANS LE DOCUMENTAIRE DE CREATION</b> .....	<b>8</b>
<u>1.1. LE CINEMA DOCUMENTAIRE : ORIGINES, DEFINITIONS</u> .....	<u>8</u>
1.1.1. Lumière et Méliès, aux origines du cinéma .....	8
1.1.2. Fiction et documentaire .....	10
1.1.3. Le documentaire de création .....	11
<u>1.2. LE TOURNAGE</u> .....	<u>13</u>
1.2.1. Le son direct.....	13
1.2.2. Le dispositif du tournage .....	15
<u>1.3. LE MONTAGE SON : AJOUTS ET RETRANCHEMENTS</u> .....	<u>18</u>
1.3.1. Typologie des sons .....	18
1.3.2. Le choix des sons : un « entrelacement de compromis » .....	20
1.3.3. L’audio-vision, garante d’une certaine liberté de création.....	22
<u>1.4. LE REEL AU CINEMA, UNE « CONTRADICTION FONDAMENTALE »</u> .....	<u>24</u>
1.4.1. Au tournage.....	25
1.4.2. En postproduction .....	25
1.4.3. Quel respect du réel sonore dans les films documentaires ? .....	27
<b>PARTIE 2 : LES ENTRETIENS</b> .....	<b>30</b>
<u>2.1. METHODOLOGIE</u> .....	<u>30</u>
2.1.1. Les participant·e·s .....	30
2.1.2. L’entretien compréhensif.....	31
2.1.3. Le guide d’entretien.....	32
<u>2.2. L’ANALYSE PAR THEORISATION ANCREE</u> .....	<u>34</u>
2.2.1. La démarche.....	34
2.2.2. Présentation.....	36
<u>2.3. RESULTATS</u> .....	<u>37</u>
2.3.1. Les aspects de production et d’organisation du travail .....	37
2.3.1.1. <i>Au tournage</i> .....	38
2.3.1.2. <i>En postproduction</i> .....	38
2.3.2. Le tournage .....	40
2.3.2.1. <i>Intentions de prise de son</i> .....	40
2.3.2.2. <i>Dispositif de tournage</i> .....	42
2.3.3. L’étape de montage son .....	43
2.3.3.1. <i>Retravailler le son direct</i> .....	43
2.3.3.2. <i>Apports du montage son</i> .....	45
2.3.3.3. <i>Expressivité du son</i> .....	46
2.3.4. Questions d’éthique .....	47
2.3.4.1. <i>Responsabilités de la réalisatrice ou du réalisateur</i> .....	47
2.3.4.2. <i>Le rapport au réel</i> .....	49
2.3.5. Collaboration.....	51
2.3.5.1. <i>Relation de confiance</i> .....	51
2.3.5.2. <i>Posture de la monteuse ou du monteur son</i> .....	52
<u>2.4. DISCUSSION ET BILAN DE L’ANALYSE</u> .....	<u>54</u>

<b>CONCLUSION</b> .....	<b>56</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>58</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>60</b>
<u>A.</u> <u>GUIDE D'ENTRETIEN</u> .....	<u>60</u>
<u>B.</u> <u>TABLE DES ENTRETIENS</u> .....	<u>61</u>
<u>C.</u> <u>TRANSCRIPTION DES ENTRETIENS</u> .....	<u>62</u>
C1. <i>Entretien avec Frédérique Pressmann</i> .....	62
C2. <i>Entretien avec Pierre Bompy</i> .....	77
C3. <i>Entretien avec Laetitia Carton</i> .....	92
C4. <i>Entretien avec Julien Meunier</i> .....	103
C5. <i>Entretien avec Pierre Albert Vivet</i> .....	123

# Introduction

Dans un temps précédent cette recherche, le visionnage de plusieurs documentaires de création nous a donné un aperçu de la richesse et la diversité formelle du genre. Par ailleurs, le fait de lire des entretiens ou d'assister à des projections-débats avec des cinéastes nous a permis de découvrir l'intérêt porté par le public et les metteur·euse·s en scène à des réflexions éthiques, voire parfois politiques, sur les films documentaires et leurs sujets.

En parallèle, la découverte du montage son au cours de notre formation nous a montré l'étendue de la créativité que peut apporter cette étape, pouvant même toucher la narration et la mise en scène, au-delà de l'aspect technique.

Le moment décisif pour l'envie de mener cette recherche fut sans doute le fait de travailler sur le montage son de *Soir bleu*, film réalisé par les étudiant·e·s du master Documentaire, Écritures du Monde Contemporain de Paris VII. Durant ce travail de montage son, nous nous sommes retrouvés face à des questions nouvelles de mise en scène et de rapport au réel qui ne s'étaient jamais présentées avant lors de nos quelques expériences sur des fictions. En effet, chaque modification apportée à la bande-son revenait à apporter une modification aux sons du réel qui avait été enregistré, c'est-à-dire aux voix des personnes filmées et aux sons de l'environnement dans lequel elles évoluent... Chaque ajout, chaque modification, étaient susceptibles de produire un effet sur la façon de percevoir leurs propos, plutôt sensibles puisque le film se déroulait dans un centre pour personnes addictes.

C'est ainsi que nous est apparu l'intérêt d'étudier la façon dont ces questions peuvent influencer le montage son et comment elles s'imposent aux monteurs et monteuses son au cours de leur travail.

Nous nous pencherons dans un premier temps sur le cinéma documentaire et ses enjeux lors des différentes étapes de sa fabrication. Nous nous intéresserons aussi plus largement au fonctionnement et aux possibilités de mise en scène au cours du montage son. Enfin, nous verrons quels points de tension peuvent exister entre la volonté du cinéma documentaire

d'approcher le réel, et son recours à des procédés de mise en scène qui passent parfois par la manipulation des sons et des images.

Ensuite, pour découvrir comment ces questions se posent dans la pratique professionnelle des monteurs et monteuses son, nous verrons comment mener des entretiens avec ces professionnel·le·s, et les résultats que font apparaître leur analyse.

*Ce mémoire est rédigé en écriture inclusive pour tenter de ne pas invisibiliser nos collègues féminines déjà bien trop peu nombreuses dans les métiers du son. Nous avons essayé du mieux que possible de trouver des formules épiciènes pour fluidifier la lecture, mais dans certains cas, notamment les noms de métiers, l'utilisation de doublets (abrégés ou non) était la seule option ; nous espérons que la lecture n'en sera que peu impactée.*

# Partie 1 : Le montage son dans le documentaire de création

## 1.1. Le cinéma documentaire : origines, définitions

### 1.1.1. Lumière et Méliès, aux origines du cinéma

Après une longue lignée d'inventions qui ont permis petit à petit d'adapter la photographie à la capture d'images en mouvement, les frères Lumière lancent leur cinématographe en 1895, avec la projection de la *Sortie des usines Lumière à Lyon*. Pendant plusieurs années, leurs opérateurs et opératrices sillonnent le monde et rapportent plusieurs centaines de vues animées, de 50 secondes environ, en plan fixe (avec parfois un travelling avant). Ces vues montrent des villes, des personnes au travail, des événements... Bref, des aspects du réel assez variés, dans l'optique ensuite de les projeter : ce sont des films documentaires.

Même s'ils sont contraints à la fixité (par la lourdeur technique de l'installation), et à la concision (par la capacité réduite des supports d'enregistrement), des questions de mise en scène sont déjà posées. Les cadres sont travaillés, composés, probablement grâce à l'héritage de la photographie, déjà forte de plusieurs décennies d'expérimentations. Des effets de ralenti ou d'accélération sont obtenus en tournant la manivelle plus ou moins vite lors de l'enregistrement, et en diffusant les vues à la vitesse normale. En 1896, l'opérateur Alexandre Promio tourne le *Panorama de Venise vue du Grand Canal* en mettant sa caméra dans une gondole, créant ainsi le premier travelling du cinéma.

Georges Méliès, assistant à une projection Lumière peu après, s'intéresse au dispositif, dans l'objectif de l'utiliser dans son théâtre. Il est déjà familier avec la projection d'images fixes avec des lanternes magiques, tout comme le public de l'époque. Guy Gauthier raconte une anecdote à propos de la fameuse première projection publique et payante des frères Lumière au Grand Café : « l'aménagement de la salle était à ce point familier qu'un spectateur blasé, avec

le vague sentiment d'avoir été attiré par une publicité mensongère, se serait écrié face à l'image fixe qui servait de générique : "Encore la lanterne magique !" » (Gauthier, 1995, p. 35).

Prestidigitateur de profession, Méliès adapte, adopte, et invente même des effets et trucages. Avec la coupe, il fait apparaître et disparaître des personnes ou des objets ; avec la surimpression, technique venue de la photographie, il fait des fondus, des fantômes, des grossissements... Il fonde dès 1897 son propre studio de cinéma dédié à la production de ces œuvres, parmi lesquelles le célèbre *Le voyage dans la Lune*, film de science-fiction de 14 minutes sorti cinq ans plus tard. En parallèle, Alice Guy, première réalisatrice, est chargée de diriger un service dédié aux vues animées de fiction au sein de l'entreprise de Léon Gaumont. Le cinéma devient donc aussi l'espace du romanesque.

Ainsi, dès l'invention du cinématographe, le cinéma est à la fois fiction et documentaire, à la fois représentation du réel et œuvre de studio, à la fois document et divertissement. Depuis plusieurs décennies déjà, le public connaissait les projections de lanternes magiques, et malgré leurs différentes conceptions du cinéma, « Lumière et Méliès avaient les mêmes références, ils étaient des produits de la même culture. » (Gauthier, 1995, p. 36).



*Fig. 1 : Photogramme extrait d'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, un des premiers films documentaires, réalisé par les Frères Lumière en 1895*

## 1.1.2. Fiction et documentaire

Chercher à définir le cinéma documentaire semble ainsi presque impossible sans adresser cette relation dialectique avec son pendant fictionnel. À première vue (et écoute), la distinction semble évidente. Il semble effectivement qu'à part des films expérimentaux travaillant volontairement sur de la recherche formelle, un spectateur ou une spectatrice puisse aisément reconnaître dans la plupart des cas un film documentaire d'un film de fiction. (Gauthier, 1995, p. 15).

Par exemple, un des aspects les plus stables pour définir le documentaire par rapport à la fiction pourrait être « l'absence d'acteurs » (Gauthier, 1995, p. 5). Pour autant, il semble qu'on peut trouver des contre-exemples remettant en cause les frontières trop simples que l'on chercherait à poser entre fiction et documentaire. Il existe des films documentaires où des comédien·ne·s rejouent des discours réels, comme dans *Flee*, documentaire d'animation de Jonas Poher Rasmussen (2021). Ainsi, même s'il semble dans la plupart des cas très simple de distinguer un film documentaire d'un film de fiction, poser une définition réellement fonctionnelle est plus complexe.

Ce qui définit un documentaire, ce n'est ni le sujet du film – qui peut être tout aussi réel en fiction – ni la véracité de ce qui est montré. L'existence (et la popularité) des *biopics* en est un exemple : ces films biographiques pourraient n'être constitués que d'informations vraies ; ils n'en relèveraient pas moins du cinéma de fiction. Pour être accepté comme un documentaire, le film doit « emporter la conviction » de son public, et pour cela il ne dispose pas d'autres moyens que la façon dont il est construit. C'est donc « une question de méthode ». (Gauthier, 1995, p. 27)

Dans sa thèse sur des documentaristes italiens contemporains, Jacopo Rasmi reprend ce terme dans une perspective plus large en citant un article d'Alain Bergala (1984). Ici, la méthode désignerait plutôt la façon singulière d'un·e auteur·e d'appréhender le réel et la façon d'écrire un film avec.

*« Étudier la méthode (documentaire) de création, qu'est-ce que cela signifie ? D'abord, s'intéresser à sa pluralité et à ses expériences singulières (des méthodes documentaires, donc) : “une méthode” est “tout à fait propre à chaque cinéaste” (et, on ajouterait, à chaque situation de travail). Il faut ensuite “dégager cette méthode à partir de rencontres”, et les rencontres avec leurs conversations et leurs*

*échanges ont constitué un des axes de travail principaux de cette recherche. [...] Des rencontres avec qui ? Avec “tous ceux qui pouvaient nous raconter un morceau de l’histoire du film” : dans notre cas, il a pu s’agir du réalisateur lui-même [...] autant que des collaborateurs [...]. » (Rasmi, 2019, p. 14-15)*

Cela nous a d’ailleurs amorcé la réflexion sur la nécessité potentielle de mener des entretiens nous-mêmes, sur les « méthodes » des cinéastes et des monteur·euse·s son.

### 1.1.3. Le documentaire de création

Le cinéma documentaire, au cours de ses 127 ans d’existence, s’est vu défini par quantité de noms, souvent sujets à débat, chacun étant marqueur d’une école, d’une époque, d’un point de vue et d’une conception parfois politique du genre. Des actualités filmées au début du cinéma, au cinéma direct de la fin des années 1950 avec l’apparition des dispositifs de tournage synchrones et légers, au controversé “cinéma-vérité” du début des années 1960, jusqu’aux essais politiques de Chris Marker (Vernet, 2001), certains de ces termes sont porteurs d’intentions spécifiques qui définissent une certaine approche du réel, une certaine méthode.

Dans notre recherche, nous utiliserons le terme « documentaire » au sens du « documentaire de création », tel que décrit du point de vue de la juridiction, par la Commission nationale de la communication et des libertés<sup>1</sup>...

*« Parmi le genre documentaire, le documentaire de création se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d’un esprit d’innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture. Il se caractérise par la maturation du sujet traité et par la réflexion approfondie, la forte empreinte de la personnalité d’un réalisateur et (ou) d’un auteur. » (CNCL, 1987)*

... et du point de vue du documentariste Nicolas Philibert :

*« Le documentaire de création est un document où le cinéaste se pose des problèmes de forme et pas seulement de contenu. » (École documentaire de Lussas, 2019)*

---

<sup>1</sup> CNCL, remplacée par le Conseil Supérieur de l’Audiovisuel (CSA) en 1989

Cette définition a l'avantage de pouvoir couvrir un large panel de propositions cinématographiques, avec des approches très variées, sans porter en elle de réel sens politique qui pourrait être sujet à débat. Le documentaire de création, en impliquant l'importance d'un regard d'auteur, permet ainsi de discriminer notamment le reportage qui n'est pourtant pas non plus de la fiction. Enfin, ce terme étant aussi employé par les organismes officiels, il porte aussi une dimension d'intégration à l'industrie cinématographique contemporaine.

## 1.2. Le tournage

Bien que ce travail porte sur l'étape de montage son en tant que telle, il semble indispensable de réfléchir au son direct et de s'intéresser à sa construction. En effet, le son direct constitue la plupart du temps une des matières sonores principalement utilisées et travaillées au cours du montage son. Or, la nature de cette matière peut grandement varier d'un projet à l'autre pour diverses raisons, et ainsi changer radicalement la façon d'envisager le montage son.

### 1.2.1. Le son direct

#### *Description*

Ce sont les sons enregistrés lors du tournage. Ils sont la plupart du temps synchrones à l'image. Ils comprennent aussi les sons enregistrés lors du tournage, mais sans synchronisme avec l'image. On parle alors de sons seuls, utilisés souvent pour refaire *in situ* une action ou une phrase si elle a été dérangée lors de la prise en direct par un accident du réel sonore. (Baptiste et al., [sans date])

Lors du tournage, il est fréquent pour l'ingénieur·e du son d'enregistrer aussi des ambiances additionnelles lorsque la caméra ne tourne pas. Ces ambiances enregistrées *in situ* seront précieuses à l'étape de montage son, lorsque les sons qui environnent le lieu dans lequel elles sont enregistrées ne parasitent pas la prise de son désirée. Néanmoins, ces ambiances, dans la suite de la chaîne du son, ne seront pas considérées comme des directs. Elles seront réécoutées, renommées, nettoyées, catégorisées, et viendront constituer une sonothèque du film, qui constitue souvent des propositions privilégiées pour le montage son (Balibar, 2015).

#### *Perspective historique*

Le son direct dans les films documentaires est arrivé plus tard que dans les films de fiction. Bien que le cinéma parlant ait commencé à la fin des années 1920, les dispositifs de captation et d'enregistrement sont restés pendant plusieurs décennies assez lourds, et ainsi cantonnés à des studios où les conditions environnementales étaient maîtrisées. Il a fallu attendre 1951 pour voir la naissance du premier Nagra, un enregistreur largement miniaturisé, permettant de rendre portable l'enregistrement radiophonique, mais aussi cinématographique.

Par exemple, dans *Les Maîtres fous* (1955), Jean Rouch emploie un dispositif analogue pour la prise de son, amenant une nouvelle approche du réel dans les films ethnographiques. Cependant, même si la prise de son est rendue portable, il reste à résoudre un enjeu de taille : le synchronisme son/image dès l'enregistrement. Pour cela, l'Office national du film, au Québec, développera dès la fin des années 1950 un « dispositif léger et synchrone » (Bouchard, 2012).



*Fig. 2 : Un système synchrone et léger en 1961 à l'Office National du Film à Montréal. Claude Pelletier tient un Nagra et John Spotton une caméra Arriflex 16 mm (Bouchard, 2012).*

### ***Le réel sonore***

En fiction, il arrive que des événements imprévus arrivent : un changement de météo, un son parasite... Cela peut être embêtant, mais une des propriétés du tournage en fiction, c'est de

pouvoir refaire des prises. On peut couper lorsqu'il y a un avion, et recommencer lorsqu'il est parti. En documentaire, c'est souvent très différent ; la plupart des événements filmés sont éphémères et non reproductibles, parce que nous n'avons pas la main sur le « plateau de tournage ».

Pour autant, le cadre d'une caméra permet d'avoir un peu de choix sur les aspects du réel que l'on enregistre, parfois heureusement. En revanche, les outils de prise de son n'ont pas cette propriété, « pour le preneur de son, en effet, tout est “dans le champ” ! » (Bailblé, 1995, p. 73). La prise de son semble donc tout particulièrement sensible aux manifestations imprévues du réel.

D'un côté, cela implique un certain nombre de contraintes à la prise de son pour ne pas être submergé par un trop plein de sons parasites... Mais d'autre part, c'est aussi cette propriété qui fait que le son direct apparaît comme un témoin d'authenticité du film. (Bailblé, 1995, p. 73)

## 1.2.2. Le dispositif du tournage

### *Conditions matérielles de prise de son*

Sur les longs-métrages de fiction, il y a en général deux à trois personnes dans l'équipe son. En effet, il y a beaucoup de matériel à déplacer, beaucoup de sources à gérer, parfois besoin de deux perches... En documentaire, c'est différent. En général, l'ingénieur·e du son est seul·e, avec un dispositif plus léger, les situations de tournage étant parfois plus complexes et moins maîtrisées qu'en fiction.

Des raisons économiques entrent aussi souvent en jeu. En effet, le cinéma documentaire est en général beaucoup moins doté que la fiction<sup>2</sup>. Assez fréquemment, sur certains projets, il arrive que la présence d'un·e ingénieur·e du son soit compromise par le manque de moyens.

*« Donc, voilà, à un moment, il y a pas beaucoup de moyens dans le cinéma documentaire, est-ce qu'on peut pas faire tout seul [la prise de son] ? C'est des*

---

<sup>2</sup> D'après les chiffres du CNC, en 2019, le devis médian pour les longs-métrages documentaires agréés par le CNC était de 0,34 M€, contre 2,35 M€ pour les films de fiction, soit un rapport de 1 à 7. (Guerrieri et al., 2020)

*questions qu'on a à mon avis trop vite éludées en faveur de "bah non, tu fais une interview : pas d'ingé son"<sup>3</sup>».*

Même s'il existe des documentaires où le·a réalisateur·rice est seul·e qui sont reconnus pour leur qualité, même si la démocratisation et l'évolution technologique rend accessibles certains matériels de prise de son, une absence d'ingénieur·e du son subie a un impact sur la nature du son direct, et donc, par conséquent, sur le travail de montage son.

Par ailleurs, ces contraintes budgétaires sur la présence d'un·e ingénieur·e du son peuvent aussi avoir un impact plus large sur les projets et les metteur·euse·s en scène. Dans notre entretien, Pierre Bompoy décrit un certain formatage des propositions cinématographiques qui serait dû en partie à cette habitude de ne plus avoir d'ingénieur·e du son, très courante en documentaire télévisuel :

*« Je vois des dossiers de films où tu sens que les auteurs et les autrices qui ont beaucoup pratiqué en télé sont un peu tombés là-dedans. Ils ont ce réflexe de "on suit un perso, voix off, musique". Ils pensent plus à se dire que tu peux tout filmer...<sup>4</sup> »*

### ***Cadre d'éthique du tournage, méthode***

Pour qu'un film soit accepté comme « documentaire », il faut que les spectateur·rice·s aient confiance en l'authenticité du tournage (Gauthier, 1995, p. 112). Le moment du tournage est donc « *le mouvement décisif* » pour le documentaire, où se joue « l'authenticité de son rapport au réel », le reste des étapes du projet se construisant principalement sur la base de ce qui a été enregistré. Dans ce cette perspective, ce qui va distinguer chaque film et chaque metteur·euse en scène va être cette approche du réel, ce rapport au tournage, le choix du dispositif mis en place pour cette étape décisive.

Une des questions cruciales lors du tournage pour de nombreux·ses metteur·euse·s en scène, c'est celle du rapport avec les personnes filmées, de la rencontre. Pour Joris Ivens, cité par Guy Gauthier (1995, p. 117),

---

<sup>3</sup> Citation tirée de l'entretien compréhensif mené avec Pierre Bompoy le 04/05/2022

<sup>4</sup> Citation tirée de l'entretien compréhensif mené avec Pierre Bompoy le 04/05/2022

*« il ne faut pas illustrer l'authenticité superficielle des faits, il faut aller plus profond. Cela veut dire : rencontrer vraiment l'homme. [...] Il faut toujours essayer d'établir l'égalité devant et derrière la caméra... Mais la confiance seule ne suffit pas. Il faut être prêt aussi à apprendre l'un de l'autre ».*

L'importance de ce rapport aux personnes filmées peut pousser les metteurs et metteuses en scène à rechercher des moyens de préserver dans certaines situations la sensibilité et l'intimité de ce rapport. Cela peut passer par l'attitude de l'équipe technique, leur discrétion, leur mise en retrait et leur sensibilité psychologique comme l'évoque Mario Ruspoli, cité par Guy Gauthier (1995, p. 118).

Dans certains cas, les réalisateur·rice·s peuvent aller jusqu'à se passer de l'équipe technique, s'occupant eux-mêmes de tourner l'image et de prendre le son, avec des moyens la plupart du temps très légers (parfois simplement un microphone directif fixé directement sur la caméra). Même si ce choix a forcément des impacts sur la qualité technique de l'enregistrement, cela peut être nécessaire pour rendre possible la relation souhaitée par la metteuse ou le metteur en scène avec les personnes filmées. Dans un article, Jean Rouch se dit même « violemment contre l'équipe » (1979), notamment parce qu'en tant qu'ethnographe il a besoin d'une immersion profonde avec les personnes qu'il souhaite filmer (Gauthier, 1995, p. 117).

## 1.3. Le montage son : ajouts et retranchements

Au cœur de la chaîne du son, les monteurs et monteuses son choisissent et assemblent des sons provenant de plusieurs sources très variées. Ils et elles doivent s'imprégner de beaucoup de rushes des sons directs, ajouter énormément des sons qui sont les leurs, récupérer les sons du bruitage pour les intégrer dans la session de travail... S'intéresser au montage son, c'est aussi s'intéresser à la bande-son d'un film dans son ensemble.

### 1.3.1. Typologie des sons

#### *Les ambiances additionnelles*

*« On appellera son ambiant le son d'ambiance englobante qui enveloppe une scène et habite son espace, sans qu'il soulève la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source : les oiseaux qui chantent ou les cloches qui battent. On peut les appeler aussi des sons-territoire, parce qu'ils servent à marquer un lieu, un espace particulier de leur présence continue et partout épandue » (Chion, 2014, p. 68).*

Pour pouvoir réellement travailler les ambiances, il a fallu plusieurs évolutions technologiques. En effet, les sons ambiants nécessitent souvent de faibles niveaux de bruits à l'enregistrement et à la transmission. De plus, leur utilisation a été facilitée avec l'arrivée du montage son tel que pratiqué aujourd'hui, avec ses stations de travail audionumériques qui permettent de superposer un nombre de « couches » de son bien supérieur aux enregistreurs multipistes analogiques.

#### *Les bruitages et les effets*

Lorsqu'il y en a une, l'étape de bruitage intervient le plus souvent à la fin du montage son. Lors de la détection, monteur·euse son et mixeur·euse visionnent le film, et notent tous les sons qui manquent : pas, bruits de vêtements (« présences »), actions, objets...

Après cette détection intervient la bruiteuse ou le bruiteur. Il ou elle va réinterpréter en direct synchrone face à la l'image les sons notés lors de la détection, notamment les « présences », ces bruits très légers produits par les frottements de la peau et des vêtements lors des mouvements, et les pas. Pour ces éléments, ainsi que d'autres sons ponctuels, réalistes ou non (portes, mécanismes, feu, eau...), le bruitage est une étape presque obligatoire pour les films de fiction. Souvent coûteuse, nécessitant la location d'un grand auditorium équipé et l'embauche d'un·e bruiteur·euse, d'un·e ingénieur·e du son, et parfois d'un·e assistant·e, elle est plus rare dans les films documentaires, moins dotés en budget. On retrouve pour autant une étape de bruitage au générique de plusieurs films contemporains, comme dans *Le bois dont les rêves sont faits* de Claire Simon (2016).

Les effets sonores sont tous les sons ponctuels additionnels restants, qui seraient trop compliqués à faire en bruitage. Ils proviennent souvent d'une sonothèque. Par exemple, un coup de feu, le moteur d'une voiture, un oiseau qui s'envole...

### ***La musique***

La musique possède une place à part dans le monde des sons au cinéma. Qu'elle soit préexistante ou composée pour le film, elle relève du travail d'un·e (ou plusieurs) compositeur·trice(s). Elle fait partie intégrante de la bande-son, elle est d'ailleurs intégrée par les mixeur·ses avec le reste des sons du film, et elle est même parfois présente au tournage ou au montage son.

Dans cette étude, nous ne nous intéresserons pas spécifiquement à la musique originale des documentaires, thème qui pourrait mériter plusieurs ouvrages plus approfondis sur le sujet. Nous nous focalisons en effet sur l'étape de montage son, qui est le plus souvent indépendante du travail sur la bande musicale. En effet, les musiques préexistantes sont la plupart du temps déjà intégrées au film lors du montage des images, et les musiques originales sont souvent finalisées à la fin du montage son, voire incorporées uniquement lors de l'étape finale de mixage.

### 1.3.2. Le choix des sons : un « entrelacement de compromis »

Le montage son est un espace de création délimité et contraint. En effet, il commence après le montage « image » où l'essentiel des choix narratifs est la plupart du temps déjà fait. (Philibert et al., 2002, p. 44)

La thèse de Jean-Michel Denizart (2017) se penche sur ce qui « influence le monteur son lorsque ce dernier recherche et sélectionne des sons (et, plus particulièrement, des sons d'ambiance) ». À travers des entretiens avec des monteurs et des monteuses son, il cherche à accéder à la façon dont ils et elles font leurs choix parmi leurs vastes sonothèques, agrégats de sons provenant de films précédents, d'enregistrements personnels, de sonothèques commerciales...

À l'issue de l'analyse de ces entretiens, il relève que les choix faits par les monteurs et monteuses son sont cadrés par un « entrelacement de compromis ».

#### *Moyens de production et aspects organisationnels*

L'augmentation de la technicité et des moyens du son a conduit à une séparation du montage son dans une étape distincte, là où ce travail faisait avant partie intégrante du montage (parfois dit montage « image » aujourd'hui). Cette séparation des étapes implique une organisation spécifique de la postproduction. Là où le monteur ou la monteuse était avant libre de monter sons et images en même temps, de passer des uns aux autres, le montage son intervient après le montage des images. Or, pour des raisons de technique et de moyens de production, il est très rare de pouvoir faire des allers-retours entre montage « image » et montage son. Pourtant, dans les intentions de mise en scène des réalisateur·rice·s, cette hiérarchie ne va pas forcément de soi :

*« Il m'arrive même de monter des séquences à partir d'un son, et de me poser la question de l'image après. On fait presque toujours l'inverse. C'est dommage, le cinéma est prisonnier de cette hiérarchie ! » (Philibert et al., 2002, p. 44)*

Sur les films de fiction, même les courts-métrages lorsqu'ils sont produits, il est d'usage d'avoir au moins deux personnes différentes lors de la postproduction son, dédiées l'une au

montage son et l'autre au mixage. Il est même courant que l'étape de montage son soit divisée en deux voire plus, notamment lorsque les films demandent des effets particuliers.

Dans le cas du documentaire, si cette distinction entre les deux étapes est parfois vraie, il est aussi courant que le montage son et le mixage soient rassemblés en une seule étape. Dans ce cas, lorsque l'étape distincte de montage son est éludée (pour des questions de moyens), le travail de montage son est effectué en partie en amont au cours du montage « image », et finalisé lors du mixage. En revanche, cela coïncide forcément avec une réduction globale du temps accordé à la postproduction, et peut avoir des incidences jugées parfois comme « un appauvrissement de la proposition » de cinéma<sup>5</sup>.

### *Interactions son-son*

Les monteurs et monteuses son doivent faire leurs choix de son en concordance avec les autres sons, notamment le son direct (Denizart, 2017, p. 191), qui doit guider les choix. Comme vu précédemment, le son direct est souvent garant de l'impression d'authenticité du film. Les défauts qu'il porte en lui peuvent être perçus comme des manifestations du réel.

De plus, l'esthétique du son direct dépend beaucoup de l'esthétique du projet et du choix du dispositif de prise de son. Un film peut proposer une esthétique très brute, par exemple s'il est tourné dans un contexte sensible où il est impossible d'avoir plus qu'une caméra très légère avec un microphone directif médiocre fixé dessus. Dans ce cas, les choix faits au montage son devront tenir compte de cette esthétique et des effets que peuvent produire les interactions entre ce son direct médiocre et les sons choisis.

Dans ce cas, choisir de faire un montage son très « propre », de proposer des ambiances larges, des sons ténus, de nettoyer beaucoup le son direct, pourrait avoir un effet artificiel (qui peut d'ailleurs être recherché par le ou la metteuse en scène). Si l'intention était au contraire d'attester de l'authenticité de la situation de tournage, il serait préférable de choisir des sons additionnels qui ont une nature analogue à celle du son direct, en l'occurrence, des fonds potentiellement chargés, ne pas trop « sortir du cadre », ne pas trop nettoyer le son direct... Dans tous les cas, ces interactions sont productrices d'effets.

---

<sup>5</sup> Citation tirée de l'entretien compréhensif mené avec Pierre Bompoy le 04/05/2022

### ***Intentions des réalisateur·rice·s***

En tant que collaborateur·rice de création, le·a monteur·euse son doit produire un travail qui rentre dans le cadre des intentions de mise en scène dont est garant le réalisateur ou la réalisatrice, ce qui vient s'ajouter au reste des compromis à faire. La qualité du dialogue est donc un enjeu très important.

### **1.3.3. L'audio-vision, garante d'une certaine liberté de création**

C'est donc à travers un prisme de contraintes que le·a monteur·euse son fait ses choix, mais :

*« Le monteur [son] ne dispose pas moins d'une "grande liberté de mise en scène", dans la mesure où toute sonorité étant issue d'objets mouvants lesquels, en confrontant énergies et masses à des volumes, produisent du sens ; chacune de ces variables peut être considérée comme "un élément de jeu" à mettre au service de la narration » (Denizart, 2017, p. 243). – il cite *Entendre le cinéma*, de Daniel Deshayes (2010, p. 98)*

### ***L'audio-vision***

Les monteur·euse·s son, au sein du cadre décrit par Jean-Michel Denizart dans sa thèse, ont ainsi une vraie liberté, d'autant plus qu'ils et elles bénéficient d'un pouvoir spécial inhérent au rapport entre l'image et les sons, appelé « *l'audio-vision* », qui est un phénomène perceptif décrit par Michel Chion qui permet d'associer une très grande diversité de sons sur la même image, tout en restant perçus comme les sons correspondants au plan.

*« Sur une image donnée, il y a en effet des centaines de bruitages possibles, tout un dégradé de solutions dont certaines reproduisent exactement le code conventionnel tandis que d'autres, sans rentrer dans le démenti formel de l'image, en font glisser la perception sur un autre plan. » (Chion, 2014)*

### ***Une immersion en toute discrétion***

Les sons d'ambiance peuvent être utilisés comme des sous-marins perceptifs. En effet, utilisés sur des séquences réalistes, ils peuvent permettre de produire une sensation

d'immersion, en prolongeant le son direct qui n'est souvent qu'un « avatar monophonique » du réel sonore (Bailblé, 1995, p. 75). Cette possibilité de plonger les spectateur·rice·s dans un environnement sonore sans éveiller leur perception peut avoir un intérêt pour la mise en scène du son.

De plus, les sons d'ambiance travaillent sur la longueur, et notre perception a tendance à « éliminer de la conscience les sons stables, permanents ou immobiles » (Bailblé, 1999, p. 251)

Ces pouvoirs (créer de l'immersion et se dérober à la conscience) permettent au montage son une vraie marge de manœuvre technique et artistique. C'est grâce à cela que le montage son peut participer au récit et à la narration.

### ***Ouverture sur les « ambiances narratives »***

Cette capacité d'agir comme une sorte de sous-marin perceptif donne donc des possibilités narratives, en accentuant ou contrebalançant une émotion véhiculée par d'autres éléments du film. Dans sa thèse (2017, p. 241), Jean-Michel Denizart donne l'exemple d'un plan qui montre un personnage, face à une fenêtre ouverte dans un environnement urbain. Suivant l'intention de la séquence, et l'émotion qu'elle véhicule potentiellement, le montage son peut présenter des versions très différentes de l'ambiance de ville qui filtre à travers cette fenêtre ouverte, et dont on ne voit aucun détail à l'image. Il est possible d'imaginer une circulation assourdissante et oppressante, tout comme bien plus légère et agrémentée de chants d'oiseaux. Il est ainsi possible, tout en restant dans une certaine volonté « réaliste », d'obtenir une séquence avec deux ressentis totalement différents lors de la réception du film.

### ***Bilan***

Le montage son, bien qu'il existe au sein d'un prisme de contraintes, dispose d'une grande liberté de création, notamment grâce au phénomène de l'audio-vision. Cependant, n'y a-t-il pas un paradoxe entre utiliser cette liberté de création et rester dans une posture éthique de respect du réel ?

## 1.4. Le réel au cinéma, une « contradiction fondamentale »

Le cinéma, même de fiction, joue avec les notions de « réalité » et de « réalisme » (terme qui a d'ailleurs nommé plusieurs courants célèbres du cinéma de fiction<sup>6</sup>). D'après Denizart (2017), en citant Denis Lévy (1995),

*« Le “réalisme” cinématographique, qui consiste à rendre crédibles des univers fictifs, repose sur un équilibre entre le “naturalisme originel du cinéma” (lequel représente l'une des techniques les plus efficaces pour créer l'illusion de la réalité) et ses prétentions artistiques. Autrement dit, il s'agit donc d'une tension entre, d'une part, la transparence des opérations formelles propres au langage cinématographique (qui est une “concession” faite au naturel afin de ne pas rompre avec l'illusion de la réalité) et, d'autre part, la nécessité de produire et de supporter une pensée par l'intermédiaire “d'une schématisation de l'objet” montré qui relève de choix d'ordre esthétique. »*

Selon André Bazin, il s'agit même d'une « contradiction fondamentale » du cinéma

*« Toute esthétique choisit forcément entre ce qui vaut d'être sauvé, perdu ou refusé, mais quand elle se propose essentiellement, comme le fait le cinéma, de créer l'illusion du réel, ce choix constitue sa contradiction fondamentale, à la fois inacceptable et nécessaire. Nécessaire puisque l'art n'existe que par ce choix. Sans lui [...], nous retournerions purement et simplement à la réalité. Inacceptable, puisqu'il se fait en définitive aux dépens de cette “réalité” que le cinéma se propose de restituer intégralement » (Bazin, 2018)*

---

<sup>6</sup> Comme le néo-réalisme italien des années 1945-1950 et le réalisme poétique de la France des années 1930, par exemple.

## 1.4.1. Au tournage

### *Cadrer, c'est choisir*

Le choix du cadre définit déjà un prisme par lequel voir la réalité. Même une caméra à 360° ne peut rendre compte du réel tel qu'il est lorsqu'on le vit. Pour la prise de son, la question se pose aussi. Un microphone, aussi performant soit-il, n'a que la capacité d'enregistrer les variations de pression à l'endroit exact où sa capsule se trouve. Il n'a ni la capacité de représenter le réel sonore dans sa complexité, ni la cellule de traitement et de sélection des sons qui est constituée par notre cerveau. Ainsi, les choix du microphone, de sa position et de son orientation constituent déjà une médiatisation partielle et erronée de la réalité sonore qui s'est produite à cet instant à cet endroit.

### *La neutralité apparente du son direct*

Pour le son qui peut, comme on l'a vu, se soustraire à la conscience du public, cette relation qui tiraille le cinéma entre réalité pure et représentation esthétique pose des problèmes éthiques. L'arrivée du « dispositif léger et synchrone » (Bouchard, 2012) créé par les Québécois·es de l'ONF apporte aux films documentaires de nouvelles matières sonores synchrones, et avec elles, de nouvelles questions éthiques. Pour les auteurs du livre *Le documentaire passe au direct* (2003) qui revient sur cette période de forte évolution du cinéma documentaire,

*« L'attitude morale demeure essentielle. L'utilisation des techniques du cinéma direct peut être d'autant plus manipulatrice que l'enregistrement synchrone semble assurer la neutralité du regard du cinéaste. » (Gauthier et al., 2003)*

## 1.4.2. En postproduction

### *Montage « image » et manipulation*

Ces questions éthiques semblent aussi traverser le montage « image », d'après ce qu'en dit Emmanuelle Jay, elle-même monteuse de cinéma :

*« En montage, la question qui se pose alors est souvent celle de l'éthique et de la vérité. Jusqu'où, par mon geste de montage, puis-je modifier la réalité sans tromper le spectateur ou la spectatrice ? » (Jay, 2020, p. 142)*

La frontière éthique n'étant pas toujours facile à discerner :

*« Le montage est parfois une opération de manipulation (ce qui ne veut pas forcément dire malhonnête). On peut utiliser des plans afin de faire croire à une continuité, et si cela ne vise pas à desservir, enfoncer ou dégrader l'image de quelqu'un, on peut se l'autoriser. » (Jay, 2020, p. 155)*

L'effet Koulechov, connu depuis les années 1920, montre qu'en faisant succéder à un gros plan sur un visage inexpressif différents autres plans (un insert sur une assiette de soupe, un cadavre et une enfant en train de jouer), le même visage est perçu par les spectateur·rice·s comme exprimant respectivement de l'appétit, de la tristesse ou de la tendresse. Cela donne au montage un grand pouvoir sur la façon dont le film est perçu.

### ***Montage son et manipulation***

Le même genre de questions semble aussi se poser lors du montage son. D'ailleurs, il y a une quinzaine d'années, *« certains [refusaient] le terme "monteur son", considérant qu'il n'y a que des monteurs et que les deux activités ne sont pas dissociables » (Le Guern, 2004, p. 106).*

Michel Chion relate une anecdote intéressante autour du film *Trop belle pour toi*, de Bertrand Blier :

*« Tel ami de la nature, dans le courrier des lecteurs de Télérama, se déclare choqué [...] d'y entendre des oiseaux qui selon son expérience ne peuvent chanter ni à la période de l'année où le film est censé se dérouler – l'hiver –, ni dans les lieux montrés par celui-ci – les environs de Béziers » (Chion, 2014, p. 96)*

Le terme de « manipulation » serait peut-être ici un peu fort, mais il est intéressant de voir que la représentation d'un lieu réel, ici Béziers en hiver, puisse faire l'objet d'une telle exigence de réalisme, alors même qu'il s'agit d'un film de fiction...

En documentaire, la question éthique semble d'autant plus importante dans la démarche. Un extrait célèbre de *Lettre de Sibérie* de Chris Marker (1957) montre de façon ludique le pouvoir d'association entre la voix off et l'image. En montrant les mêmes images tournées en Sibérie, il arrive à faire changer radicalement la façon dont on les perçoit en proposant trois versions du commentaire, de la plus élogieuse du régime soviétique à la plus à charge. Cette adaptation de l'effet Koulechov, outre sa dénonciation de la propagande, montre la facilité à

charger politiquement des images, sans tronquer ni modifier ce qui est montré, et donc la perméabilité de notre perception à ces effets.

Ces questions éthiques peuvent intervenir dans des circonstances bien moins radicales, parfois même de manière surprenante, comme le raconte Jean Rouch dans sa célèbre anecdote :

*« Les plages de musique originale furent (et sont encore) la base de la colonne sonore de la plupart des films documentaires (et de tous les films ethnographiques des années cinquante). Il s’agissait, une fois de plus, de “faire du cinéma”. Je me suis aperçu très vite (1953) de l’hérésie de ce système en projetant aux chasseurs d’hippopotames du Niger le film Bataille sur le grand fleuve tourné deux ans auparavant avec eux. Au moment de la poursuite de l’hippopotame, j’avais monté, sur la bande sonore, un très émouvant “air des chasseurs”, musique de vièle sur un thème de poursuites qui me semblait particulièrement bien convenir à cette séquence. Le résultat fut déplorable : le chef des chasseurs me demanda de supprimer cette musique, car la poursuite doit être absolument silencieuse. »*  
(Rouch, 1979)

On imagine alors l’importance cruciale de l’attention qui doit être portée à la fidélité des représentations en documentaire, et à quel point cela doit participer à façonner les choix des réalisateur·rice·s et des personnes qui fabriquent les bandes-son.

### **1.4.3. Quel respect du réel sonore dans les films documentaires ?**

#### ***Objectifs***

Dans « *l’entrelacement de compromis* » mis en évidence par Jean-Michel Denizart dans sa thèse (2017, p. 285), les questions d’éthique et de respect du réel (et les limites de ce respect induites par la recherche esthétique du cinéma) ne sont pas mises en évidence. À noter que sa thèse porte exclusivement sur les films de fiction,

*« [excluant] de la sorte toutes les réalisations audiovisuelles au sens large tout comme les œuvres de type documentaire, pour [s’] intéresser exclusivement au cinéma de fiction où les moyens de production sont les plus importants. En effet, même si le documentaire a également beaucoup contribué au développement du*

*cinéma sonore, c'est aujourd'hui avant tout dans les fictions que l'on retrouve les montages son les plus élaborés. » (Denizart, 2017, p. 23)*

Il serait peut-être en revanche intéressant de nuancer la deuxième partie de l'affirmation, un certain nombre de documentaires de création ayant des temps de postproduction comparables aux films de fiction, et nombreux·ses étant les monteurs et monteuses son à travailler à la fois sur de la fiction et du documentaire.

Nous pensons donc qu'il serait intéressant de chercher à étendre ces recherches sur « l'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche et de la sélection des sons » au cinéma documentaire, en faisant l'hypothèse que le rapport spécifique au réel de ce cinéma et toutes les questions éthiques qui en découlent façonnent aussi la façon de concevoir une bande-son. Porter un éclairage sur les pratiques professionnelles des monteurs et monteuses son en documentaire, en améliorant potentiellement leur compréhension, peut permettre aussi de faciliter le dialogue avec les réalisateurs et réalisatrices.

### ***Questions de recherche***

Le respect du réel, inhérent à la démarche du cinéma documentaire, a-t-il une influence sur la façon de travailler des monteurs et monteuses son ? Comment cette influence peut-elle se manifester ? Comment trancher, lorsque des questions éthiques se posent ? Faut-il se poser des limites éthiques au cours de l'étape de montage son ?

### ***Approche méthodologique***

Il nous est apparu en commençant ces recherches qu'il était difficile de trouver des sources sur ces questions. Le documentaire est souvent désigné comme le « parent pauvre du cinéma », certainement au vu de ses budgets et son audience plus faible, ce qui, dirait-on, semble avoir son pendant dans la littérature : elle est moins abondante sur le cinéma documentaire que sur le cinéma de fiction.

Quant au son au cinéma, il semblerait qu'il ait longtemps été envisagé principalement sous l'angle de la musique de film, et que peu de recherches, à part la thèse de Jean-Michel Denizart ainsi que les travaux de son directeur Rémi Adjiman, ne se penchent sur les métiers qui produisent ces bandes-son.

*« En effet, selon le théoricien et ingénieur du son Daniel Deshays, “les universitaires orientent leur enseignement à partir de produits finis [sans jamais] interroger le comment faire, c’est-à-dire les procédures qui permettraient de voir les différentes variables possibles du son au cinéma et ainsi de les remettre en jeu” » (Denizart, 2017, p. 152)*

Les recherches documentaires ont ainsi permis d’avoir cette intuition que quelque chose d’intéressant pourrait se situer dans ce croisement entre les questions d’éthique du documentaire, la recherche créative dans les bandes-son de cinéma et la « puissance d’évocation »<sup>7</sup> qui peut en émaner, et la réflexion sur la fabrication des bandes-son. Pour ce faire, nous avons décidé de nous plonger dans des entretiens avec des professionnels du son. Pour accéder à ces questions complexes et la façon dont elles sont appréhendées directement par les acteurs et actrices de cette étape de travail, nous nous situerons dans une démarche qualitative.

À souligner, la similitude entre travail de recherche basé sur des entretiens et montage :

*« [L’intervention des chercheur·euse·s] correspond à un travail de création et de mise en scène du matériel d’étude à la manière d’un montage cinématographique. Sa responsabilité est d’organiser les comportements et les pensées des enquêtés comme la séquence d’un film, d’en construire l’histoire et d’en choisir le dénouement. » (Andréani, Conchon, 2005) cités par Denizart (2017, p. 103)*

Et analogie avec la démarche documentaire :

*« Une telle stratégie [les entretiens] entraînait une expérience de rencontre sensible (avec ses gestes caractéristiques d’enregistrement et de composition avec les documents enregistrés) qui fait écho aux méthodes de création considérées, dans une logique de sécularité entre sujet et approche d’étude. Au demeurant, on pourrait même dire que les entretiens ont été la caution empiriquement “documentaire” de ce travail sur le processus documentaire. » (Rasmi, 2019, p. 16)*

---

<sup>7</sup> Citation tirée de l’entretien compréhensif mené avec Frédérique Pressmann le 03/05/2022

# Partie 2 : Les entretiens

## 2.1. Méthodologie

### 2.1.1. Les participant·e·s

Le plus évident pour commencer semblait être de se focaliser sur des rencontres avec des monteurs et monteuses son, notre travail étant dirigé spécifiquement sur l'étape de montage son dans les films documentaires. Cependant, au cours des discussions avec mon directeur de recherche, il nous a semblé nécessaire d'élargir aussi aux réalisateurs et réalisatrices. En effet, les conditions socio-économiques du cinéma documentaire contemporain font que beaucoup de films sont susceptibles de manquer de budget au point de devoir réduire le nombre de personnes qui collaborent à sa fabrication. Tout comme il n'y a parfois pas d'ingénieur·e du son au tournage, il arrive qu'il n'y ait pas de temps dédié au montage son, auquel cas cette étape peut être assurée lors du montage « image » (de laquelle elle n'était longtemps pas distincte), ou lors du mixage, voire répartie sur les deux. Pour que cette dimension parfois plus artisanale dans la fabrication de certains films documentaires ne fasse pas obstacle à notre réflexion, nous avons décidé de rencontrer cinq participant·e·s, pour moitié réalisateurs et réalisatrices de films documentaires, et pour l'autre moitié monteurs et monteuses son ayant travaillé sur des films documentaires.

Le tableau de l'annexe A.B répertorie les entretiens menés et donne quelques informations sur les personnes rencontrées. Nous avons privilégié des profils français pour des raisons de proximité géographique. Pour autant, les difficultés d'accorder les emplois du temps et quelques années de pandémie mondiale ont souvent rendu évident le compromis de la visioconférence. L'entretien avec Laetitia Carton mené le 10/05/2022 s'est déroulé par téléphone à la suite d'un problème technique de la visioconférence. Ces entretiens ont eu une durée de 50 minutes à 2 heures, en fonction des personnes. Ils ont été enregistrés avec l'accord des participant·e·s, puis retranscrits à la main le plus fidèlement possible, les seules modifications apportées ayant été d'éluder certaines hésitations.

## 2.1.2. L'entretien compréhensif

L'objectif des entretiens est d'accéder à la façon dont les questions de respect du réel inhérentes au cinéma documentaire, susceptibles d'apparaître à l'étape de montage son, peuvent se poser aux personnes qui travaillent sur cette étape de création. Il s'agit donc d'accéder à la conception dont les monteurs-monteuses son et réalisateurs-réalisatrices ont de leur propre travail lors de l'étape de montage son, de partir d'une expérience concrète pour ouvrir une réflexion sur leur pratique professionnelle. Pour cela, il a semblé nécessaire de rechercher une certaine ouverture dans la discussion. Les sujets questionnés sont complexes et assez larges, un questionnaire ou un entretien directif ne conviendraient donc pas.

Si la réflexion méthodologique sur la manière de mener les entretiens n'est venue que plus tard, l'élaboration et la précision du sujet ont été jalonnées de plusieurs discussions informelles permettant de confronter le sujet à plusieurs points de vue et de tester sa réception, notamment parmi des professionnel·le·s du son, comme Corinne Gigon et Pierre Albert Vivet (qui finira d'ailleurs par participer aux entretiens plus construits). Lors de ces discussions préliminaires informelles, il a semblé que le discours des personnes en question se formait beaucoup autour d'exemples précis, tirés le plus souvent de leur pratique professionnelle. Ces exemples, très concrets, devenaient supports de pensée, et permettaient de prolonger la réflexion, amenant des aspects nouveaux et permettant parfois de rebondir sur d'autres sujets. Il a donc semblé essentiel d'arriver à mettre en place cette forme de dialogue au cours des véritables entretiens, en laissant la place à la personnalisation des questions, et donc des réponses<sup>8</sup>.

Nous nous sommes donc intéressés aux méthodes dites « qualitatives », parmi lesquelles l'entretien compréhensif, tel que développé par Jean-Claude Kaufmann (2004). Cette technique prend place parmi les postures dites « semi-directives », qui se trouvent « entre le “laisser-aller” de l'entretien non directif et le dirigisme de l'entretien directif » (Fugier, 2010). L'apport de la technique de Jean-Claude Kaufmann est que l'enquêteur ou l'enquêtrice « s'engage activement dans les questions, pour provoquer l'engagement de l'enquêté » (2004, p. 17). Il serait en effet compliqué de prétendre auprès des personnes interrogées que nous soyons détachés du sujet,

---

<sup>8</sup> D'après Kaufmann, « la retenue de l'enquêteur déclenche une attitude spécifique chez la personne interrogée, qui évite de trop s'engager : à la non-personnalisation des questions fait écho la non-personnalisation des réponses. » (2004, p. 17)

alors même que nous avons pour ambition de rejoindre le même milieu professionnel. La démarche compréhensive nous a donc semblé particulièrement pertinente ; elle s'est d'ailleurs parfois révélée « salutaire » (Denizart, 2017, p. 85).

### 2.1.3. Le guide d'entretien

Le guide d'entretien (cf. annexe A.A) a été pensé comme une base de réflexion. Cependant, d'après les principes de l'entretien compréhensif, « la meilleure question n'est pas donnée par la grille : elle est à trouver à partir de ce qui vient d'être dit par l'informateur. » (Kaufmann, 2004, p. 48). Même si le guide d'entretien a été réfléchi, et a demandé du temps de mise en place, il agit durant l'entretien plutôt comme un pense-bête pour ne pas perdre de vue les aspects voulus. Ainsi, l'ordre des thèmes et la formulation des questions changent d'un entretien à l'autre, pour essayer de ne pas interrompre le fil de la discussion et de la réflexion de l'enquêté·e. La seule constante est l'introduction de l'entretien, où chaque participant·e se voit demander de présenter son parcours professionnel en lien avec le cinéma documentaire, permettant de lancer la discussion.

L'objectif lors de la conception du guide était d'avoir une seule grille qui serait adaptée aux deux groupes de participant·e·s. Les questions doivent être assez larges pour laisser émerger des aspects, par exemple si la majorité des questions de montage son étaient en fait déjà traitées au montage « image », mais assez resserrées pour rester centrées sur le sujet, c'est-à-dire des questions de montage son.

*PS : C'est intéressant je trouve, le fait que tu ramasses de la matière juste sonore en dehors des moments de tournage. Est-ce que c'est un fonctionnement que tu as pour tous tes films ou est-ce que c'est spécifique au Monde en un jardin ?*

*FP : Non, en fait c'est vrai que travailler le son seul aussi fait que j'accorde une grande importance au son dans les films et donc j'ai vraiment toujours envie... J'ai un peu la même démarche que quand tu fais un documentaire sonore, qui est d'aller chercher toute la matière à laquelle tu peux avoir accès pour venir nourrir. Et donc si je travaillais avec un ingé son séparé, ça pourrait se faire en même temps ou à d'autres moments. Mais comme c'est souvent moi toute seule, c'est souvent moi qui vais chercher cette matière-là. Ça a toujours été une démarche, là dans le dernier film (celui à Valence), j'ai fait aussi pas mal moi de prises de son seule, et puis j'ai eu aussi à un moment donné un ingé son qui est venu, et à qui j'ai demandé de faire des prises de son.*

*Fig. 3 : Entretien avec Frédérique Pressmann du 03/05/22, extrait n° 1*

Ici, la question posée se rapporte à la question « quel son direct y a-t-il sur les films sur lesquels vous travaillez ? » contenue dans le thème « spécificités techniques et organisationnelles du son en documentaire ».

FP : [...] j'ai dû essayer d'anticiper le mieux que je peux ce que je vais vouloir faire comme travail sonore derrière, à quel moment, donc en avoir la conscience au moment où je suis en montage, pour essayer de pas trop me planter après quand je rajoute du son. Mais c'est quand même le son qui doit s'adapter par rapport à l'image, et c'est vrai que pour moi c'est un peu frustrant, et que j'aimerais bien arriver à ce qu'il y ait encore plus de parité entre les deux.

*PS: Oui, après c'est vrai que c'est aussi la chaîne qui veut ça et c'est vrai que c'est sûrement compliqué de déroger à ça. Mais par contre c'est intéressant ce truc-là du coup, il y a vraiment une attention portée au montage son au moment du montage des images. Comme si le montage son commence déjà en fait à ce moment-là, quoi.*

FP : tout à fait. Et si je peux donc avec le monteur ou la monteuse avec qui je bosse, essayer de faire une ébauche de ce que j'ai en tête avec les sons qu'on a qui sont le direct des scènes, et qui ne sont pas des sons que j'ai pris parallèlement, mais au moins pour essayer de mettre en place les idées et le rythme. [...]

*Fig. 4 : Entretien avec Frédérique Pressmann du 03/05/22, extrait n° 2*

Ici, il s'agit plutôt d'une relance, qui permet de poursuivre sur la question « selon vous, à quelle(s) étape(s) du développement du film sont faits les choix de création sonore ? ». La première partie de la relance permet de rassurer la personne sur l'opinion du chercheur ; la deuxième partie est une proposition de reformulation et de synthèse des propos précédents pour pousser la discussion plus loin sur ce thème.

## 2.2. L'analyse par théorisation ancrée

L'entretien compréhensif tel que défini par Kaufmann a pour résultat « une théorie d'un type particulier, frottée au concret, qui n'émerge que lentement des données, ce qu'Anselm Strauss (1992) appelle la *Grounded Theory*, la théorie venant d'en bas, fondée sur les faits. » (2004, p. 22). Cette « théorie ancrée », ce processus d'analyse des données (les transcriptions des entretiens) a fait l'objet d'un article de Pierre Paillé (1994) qui propose une méthode pour arriver à produire une théorie.

### 2.2.1. La démarche

#### *La codification initiale*

C'est la première étape du processus. Il s'agit de décortiquer le propos de la personne interrogée par petites parties de propos cohérentes, et d'essayer de « qualifier par des mots ou des expressions le propos d'ensemble », en se posant les questions « Qu'est-ce qu'il y a ici ? Qu'est-ce que c'est ? De quoi est-il question ? » (1994, p. 154). Pour cette étape, nous avons utilisé l'outil commentaires de Word, qui permet une visualisation assez claire.

FP : donc ta question, c'est le réalisme et le rapport au réel, c'est aussi très intéressant... Alors, pour moi, le réalisme ne doit pas être un carcan, le réel ne doit pas être un carcan en général. C'est-à-dire que je suis...	<b>Philémon Schaffhauser</b> « le réalisme ne doit pas être un carcan »
je suis obligée entre guillemets, par des principes éthiques, je vais pas distordre le sens des propos évidemment... Sur l'essentiel, je suis très scrupuleuse, de respecter ça,	<b>Philémon Schaffhauser</b> Principe éthique : ne pas distordre le sens des propos
en revanche, je prends des libertés à des choses qui n'ont pas un enjeu... qui ne représentent pas un enjeu de sens - et ce que je te dis c'est vrai pas seulement par rapport au son, c'est en général - mais qui ont des facultés... qui ont une puissance d'évocation que je vais pouvoir utiliser dans la dramaturgie, que je vais utiliser pour faire passer... soit servir de métaphore...	<b>Philémon Schaffhauser</b> Libertés sur des choses « qui ne représentent pas un enjeu de sens »
Il y a une puissance d'image, que je trouve hyper intéressante, avec le son,	<b>Philémon Schaffhauser</b> « il y a une puissance d'image avec le son »

Figure 1: extrait de la codification de l'entretien mené avec Frédérique Pressmann le 03/05/22

Ici, les « codes » associés sont en majorité des formules prononcées par la personne interrogée, des « codes *in vivo* ». Pour cette première étape, il convient de ne pas prendre trop de libertés d'interprétation et de rester au plus près du propos initial.

### ***La catégorisation***

La codification des entretiens donne une diversité de codes, nombreux, et de natures variées (citations, noms propres, expressions, verbes...). Pour faire émerger du sens, il faut rassembler certains codes, en modifier, déterminer ceux qui ont une « richesse conceptuelle » (Paillé, 1994, p. 159) pour les préserver... L'idée est d'obtenir des noms qui désignent des concepts un peu vastes, et qui permettent l'analyse. On confronte ensuite ces catégories à nouveau au corpus en enlevant toutes les notes précédentes. Cela permet de tester les termes qu'on a trouvés en vérifiant s'ils s'adaptent bien à tout le corpus. Si ce n'est pas le cas, cela peut permettre de trouver des nuances aux catégories trouvées précédemment pour qu'elles s'y adaptent.

Les catégories étant des outils complexes, elles nécessitent beaucoup de travail au cours de la recherche pour être questionnées, affinées et clarifiées. Parfois, il y a même nécessité de les élargir, les subdiviser, les fusionner... (Paillé, 1994, p. 164). Tout ce travail de complexification et de consolidation se fait en cherchant à les définir, en mettant en relation les extraits de textes auxquels elles s'appliquent et en les comparant.

### ***La mise en relation***

Cette étape consiste, une fois les catégories définies, creusées et consolidées, à chercher à établir des relations entre elles. On trouve par exemple des liens de causalité, les influences que certains concepts ont sur d'autres, etc. Cela permet d'obtenir une image de la dynamique entre ces catégories qui peut être porteuse de sens.

### ***L'intégration***

À ce stade, la théorisation ancrée a donné des résultats très larges. Souvent, les entretiens sortent du cadre proposé, et des concepts pas forcément prévus apparaissent. L'intégration consiste, à ce stade de l'analyse, à revenir à notre questionnement de départ, le comparer aux résultats obtenus jusqu'ici, et chercher à délimiter à nouveau le sujet en tenant compte des évolutions apparues au cours de l'analyse.

***La modélisation***

On cherche en fait à commencer à déterminer la structure du phénomène étudié que l'on a pu nommer à l'issue de l'étape d'intégration. On réfléchit alors sur le type du phénomène étudié, les conséquences qu'il a et ses antécédents, et ses propriétés. (Paillé, 1994, p. 174)

***La théorisation***

C'est l'aboutissement de la recherche et l'objectif de la démarche que propose Pierre Paillé. Cette théorie se construit au fur et à mesure de l'analyse et se détaille petit à petit.

**2.2.2. Présentation**

<b>Nom de la catégorie</b>				
Sous-catégorie A	Concept 1	Partagé par	Nombre de participant·e·s qui citent ce concept	Total d'occurrences
	Concept 2	Partagé par	Nombre de participant·e·s qui citent ce concept	Total d'occurrences
Sous-catégorie B	Concept 3	Partagé par	Nombre de participant·e·s qui citent ce concept	Total d'occurrences
	Concept 4	Partagé par	Nombre de participant·e·s qui citent ce concept	Total d'occurrences

*Figure 2 : Grille de présentation d'une catégorie*

Pour représenter les résultats de l'analyse, le choix a été d'utiliser des tableaux reprenant les concepts qui ont émergé, classés par catégories. À chaque fois, il est noté combien de participant·e·s ont partagé ce concept, et combien d'occurrences il y a eu dans le total du corpus des entretiens. Cette forme est basée sur des travaux précédents, notamment le mémoire de Corentin Billette sur *Le son de la comédie musicale* (2021). Les initiales des participant·e·s seront utilisées par gain de place, et sont répertoriées sur le tableau des entretiens en [Annexe A2](#).

## 2.3. Résultats

L'analyse par théorisation ancrée des entretiens a fait émerger 33 concepts, que nous avons rassemblés en 5 grandes catégories :

- Les aspects de production et d'organisation du travail
- La construction du son direct
- Les apports et les propriétés de l'étape de montage son
- Les questions d'éthique
- La collaboration au cours du montage son

### 2.3.1. Les aspects de production et d'organisation du travail

Le cinéma documentaire fonctionne différemment de la fiction. Les équipes sont réduites et les moyens le sont souvent aussi.

Aspects de production et d'organisation du travail				
Au tournage	Pas toujours assez de moyens pour avoir un·e ingénieur·e du son au tournage	PB, LC, JM, FP	4	5
	Certaines situations nécessitent la présence d'un·e ingénieur·e du son	PB, JM, FP	3	3
En postproduction	Peu de temps de montage son	PB, JM, FP	3	5
	Le montage son commence en amont lors du montage "image"	LC, JM, FP	3	3
	Étapes de montage "image" et de montage "son" très séparées	PB, FP	2	3
	Étapes de montage son et de mixage pas toujours distinctes	PB, JM, FP, PAV	4	4

### 2.3.1.1. Au tournage

La majorité des participant·e·s déplore, sur plusieurs des projets sur lesquels ils et elles ont été amené·e·s à travailler, un manque de moyens qui peut se ressentir au tournage par l'absence d'ingénieur·e du son.

*« Moi je fais des films qui ont pas d'argent, donc j'ai pas de collaborateurs », JM*

En revanche, il semble que certains contextes de tournage requièrent la présence d'un·e ingénieur·e du son, notamment lorsque la situation est plus complexe à capter.

*« Pour tout ce qui était assemblées, groupe de gens en train de parler, c'était un peu l'enfer d'être toute seule [...] donc dès que j'ai pu, dès qu'on a eu des financements, j'ai demandé à avoir quelqu'un qui m'aide pour la prise de son dans ce genre de cas de figure », FP*

### 2.3.1.2. En postproduction

Le manque de moyens du documentaire peut se faire ressentir par le manque de temps pour l'étape de montage son, elle est même parfois réduite à quelques jours !

*« Le premier film que j'ai fait, qui est sorti au cinéma, il y a eu trois jours de montage son/mixage, donc c'était très court. En auditorium et tout, donc on a payé quelqu'un, il y avait pas assez d'argent pour faire plus que ça », JM*

Cependant, il est important de noter le rapport entre les étapes de montage « image » et de montage son, qui sont en fait très liés dans leur fonction.

*« En fait le montage son c'est du montage. C'est juste que techniquement il y a certains aspects qui sont pointus, donc qu'on donne à quelqu'un qui a étudié ça. Mais en soi, c'est un geste qui doit avoir une unité », PB*

Aujourd'hui, le travail de montage son commence donc en réalité déjà lors du montage « image », pour prendre de l'avance sur le montage son, mais aussi pour construire la narration du film dont une partie passe parfois par un travail sur le son.

*« Le gros du travail de montage son a été fait au montage image en fait. Il y a pas eu un énorme travail de montage son sur Le grand bal parce que c'était fait, parce qu'il fallait le faire, vu que tout était calé par rapport aux images où c'est de la danse. », LC*

*« Si je peux, avec le monteur ou la monteuse avec qui je bosse, j'essaye de faire une ébauche de ce que j'ai en tête avec les sons qu'on a, qui sont le direct des scènes, et qui ne sont pas des sons que j'ai pris parallèlement, mais au moins pour essayer de mettre en place les idées et le rythme. », FP*

Cependant, même si le montage son à proprement parler est à cheval sur les étapes de montage « image » et de montage son, ces deux étapes sont aujourd'hui très séparées, que ce soit d'un point de vue technique ou organisationnel.

*« J'ai jamais pu faire d'allers-retours, passer de l'image à un travail de son, puis de revenir à l'image, je n'arrive pas encore à l'imposer en fait. Parce que c'est ça, c'est une histoire d'arriver à imposer ça dans le calendrier de montage. », FP*

Par ailleurs, là où en fiction les étapes de montage son et de mixage sont la plupart du temps effectuées dans deux temps distincts par deux personnes distinctes, il est fréquent en documentaire de voir ces deux étapes combinées, mais les avis divergent à ce sujet.

*« J'ai l'impression que le travail de mixage et de montage son étaient quand même très très très liés, et qu'effectivement c'est mieux quand c'est la même personne. », JM »*

*« Est-ce que c'est la même personne qui va faire le montage son et le mixage ? Parce qu'il y a un temps de reprise en main, du coup ça allonge, les gens ils disent "bah non, il faut trouver quelqu'un qui fasse les deux", mais en fait il y a plein d'intérêts à ce que ce soit pas la même personne qui fasse le mixage et le montage son... », PB*

## 2.3.2. Le tournage

Même si notre réflexion est focalisée sur le montage son, il est intéressant de constater à quel point les questions qui concernent le tournage et la prise de son sont revenues au cours des entretiens. Déjà, plusieurs des personnes interrogées sont rompues à l'exercice du tournage et de la prise de son. Ensuite, l'influence sur le montage son de la matière sonore qui constitue le son direct est grande, et sa nature a des répercussions sur l'étape de montage son.

Le tournage				
Intentions de prise de son	Manque de réflexion sur les possibilités de mise en scène du son	PB, JM, PAV	3	4
	La présence d'un-e ingénieur-e du son au tournage favorise cette réflexion	PB, LC, JM	3	7
	Intuitions de sons à enregistrer, ramener de la matière	LC, JM, FP	3	7
	Le choix des micros et de leur placement est un choix esthétique	PB, LC, JM, PAV	4	7
Dispositif de tournage	Les intentions de mise en scène du son découlent parfois plus largement du cadre éthique et esthétique du film	PB, LC, JM, FP, PAV	5	13
	Importance de la posture éthique face aux personnes filmées, même si c'est au détriment de la prise de son	LC, JM, FP	3	7

### 2.3.2.1. Intentions de prise de son

Plusieurs des personnes interrogées (dont un réalisateur) ont souligné le manque de réflexion à propos du son et de sa mise en scène. En effet, il apparaît que cette question semble moins traitée dans la théorie, et la connaissance des possibilités de mise en scène offertes par le travail sur le son peut manquer aux réalisateur·rice·s.

*« On peut facilement se lancer dans un documentaire et faire comme si le son était pas important. [...] Je pense qu'il y a plein de réalisateurs qui réfléchissent fortement à cette question-là et qui font un travail très intéressant, mais il me semble que même quand on lit la théorie ou la critique autour du documentaire, le son est pas abordé beaucoup, je trouve. En tout cas, moins que les questions d'image. », JM*

La présence d'un·e ingénieur·e du son sur le tournage semble en revanche favoriser cette réflexion, ce qui aurait un impact positif sur le projet.

*« Ce que je constate quand même assez nettement, c'est que des intentions à visée artistique de prise de son, c'est fortement corrélé avec la présence d'un ingé son sur le tournage. », PB*

*« Quand on veut rendre compte d'un réel complexe, c'est quand même pas mal, et on est tout de suite dans des propositions de cinéma qui sont plus fines », PB*

Un des enjeux de la prise de son au tournage est de ramener la matière qui sera travaillée ensuite en postproduction. Les réalisateur·rice·s, en ayant en tête leurs intentions de mise en scène, peuvent avoir lors du tournage des intuitions de sons à enregistrer, susceptibles de leur servir lors du montage son.

*« Ça s'invente dans la salle de montage à partir de la matière que j'ai ; j'avais pas anticipé que ce serait à ce moment-là que j'aurais envie de mettre la sirène, mais je savais que je voulais qu'elle soit là à un moment donné. Et puis après ça prend une fonction un peu dramaturgique en fait, qui n'était pas forcément celle que j'avais imaginée au départ », FP*

Enfin, un aspect qui est souvent négligé a été ici mentionné par la majorité des participant·e·s, y compris les réalisateur·rice·s : le choix des microphones et de leur placement. Tout d'abord, il y a la question des micros HF, portés directement sur le corps des personnes filmées, et des enjeux de sens et d'esthétique qui en découlent.

*« Par rapport à la parole, on a aujourd'hui deux méthodes, [...] la perche ou le micro HF. Et ces deux techniques amènent un point d'écoute de la personne qui est radicalement différent. [La perche] objectivise ce qu'on a de la personne : si la personne s'éloigne, elle est loin : on l'entend loin. Tandis qu'avec le HF, le micro est toujours collé à la personne : quand elle s'éloigne, on reste proche au son. », PAV*

Pour finir, il y a la question du choix des capteurs en eux-mêmes. Chaque microphone a un rendu différent, et il est intéressant de souligner cette dimension plastique.

*« Chacun a un peu tendance à dire “moi j’aime bien travailler avec ça donc je travaille avec ça”, alors que ce sont des micros qui ont tous autant de valeur, que ce soit un CMIT, un DPA 4017 ou un MKH60, ce sont des micros qui globalement se valent au niveau de la qualité et du point de vue de la technique, mais qui apportent des timbres différents. », PAV*

### **2.3.2.2. Dispositif de tournage**

Souvent, la façon qu’ont les réalisateur·rice·s de concevoir leur projet, d’un point de vue esthétique, mais aussi dans l’approche éthique de leur propos, a des conséquences sur la mise en scène du son, même si elles ne sont pas toujours conscientisées.

*« Comme on bossait sur la Langue des signes, je voulais vraiment qu’on entende le son de la langue. Du coup c’était hyper intéressant de mettre des HFs sur les corps des Sourds qui signaient, et mon ingé son perchait vraiment très très près pour avoir au maximum tous les sons du corps qui est en mouvement, puis ils font aussi plein de bruits de bouche, plein de respirations, de frottements des mains, ça c’était vraiment important pour moi. », LC*

Par ailleurs, les personnes interrogées semblent accorder une véritable importance à la question du positionnement face aux personnes qu’ils et elles filment au cours du tournage. Dans certains cas, cette posture peut amener à devoir faire des compromis sur la qualité de la prise de son.

*« Dès que je me retrouve en interview, dans des contextes plus intimes, en fait je préfère être toute seule, même si je sais que je perds peut-être un petit peu au niveau de la qualité, [...] j’ai l’impression que ce que je perds à ce niveau-là, je le gagne en termes de qualité d’interaction avec la personne, d’intimité, et du coup de ce qui se donne dans l’entretien. Et donc finalement je préfère faire ce choix-là. », FP*

### 2.3.3. L'étape de montage son

Après avoir étudié le son direct, les participant·e·s ont expliqué leur conception de l'étape de montage son et détaillé la façon dont ils et elles utilisaient cette étape pour servir le projet.

L'étape de montage son				
Retravailler le son direct	Compléter les manques du son direct, ajouts de sons, bruitage	PB, JM, FP, PAV	4	8
	Faire des choix dans le son direct	PB, LC, JM, FP, PAV	5	6
	La pauvreté du son direct peut favoriser l'expérimentation au montage son	LC, PAV	2	2
Apports du montage son	L'étape de montage son permet un nouveau regard sur le projet	LC, JM, FP, PAV	4	4
	Une grande liberté de mise en scène sans éveiller la conscience des spectateur·rice·s	JM, FP, PAV	3	4
	Rajouter des strates de narration par le travail sur le son	PB, LC, JM, FP, PAV	5	9
Expressivité du son	Aspects sensoriels du son	LC, JM, FP, PAV	4	7
	Travail expressionniste sur les sons de l'environnement	LC, FP, PAV	3	6

#### 2.3.3.1. Retravailler le son direct

On s'aperçoit parfois au cours du montage qu'il manque des choses dans le son direct. Cela peut être à cause d'une erreur, d'un oubli, ou bien d'une contrainte de tournage. Il arrive aussi parfois qu'un des éléments présents à l'image n'ait pas de présence dans l'enregistrement, mais qu'on aimerait l'avoir. Cela peut être pour des raisons de narration, de rapport aux personnages... Dans ces cas de figure, on cherche à combler les manques en ajoutant des sons, qui peuvent provenir de sons seuls, de sonothèques, et même parfois de bruitage.

*« Toute la scène où les élèves sont allongés au sol, en fait la caméra elle est un peu plus loin, et je zoome pour avoir leur visage, et en fait le monteur son a refait la respiration, c'est sa respiration à lui, en fonction des mouvements de poitrine, pour que le spectateur soit toujours proche, pour que ça corresponde à ce qu'on voit à l'image. Puisqu'à l'image on est proche, rapprochons-nous aussi au son. Ce qui était pas le cas au tournage. », JM*

À l'inverse, il arrive que l'enregistrement soit parasité par des sons imprévus sur lesquels on n'avait pas la main lors de la prise de son. Dans ce cas de figure, on va chercher plutôt à faire des choix dans le son direct pour extraire les sons voulus et atténuer le reste.

*« L'idée c'était de montrer comment c'était des petites bulles de nature... Sauf qu'au son c'est compliqué, parce que ça ramenait toujours des moteurs, il y avait toujours des sons un peu parasites, c'était difficile de s'en débarrasser. », FP*

Toute une partie du travail de montage son consiste donc à travailler le son direct pour enlever les défauts et y rajouter ce qui manque, même lorsqu'on cherche à donner une stricte impression de réalisme ! C'est ce que Pierre Bompoy a défini comme la recherche d'un « effet de réel » :

*« un truc un peu paradoxal, parce qu'il y a à la fois "effet" et "réel", mais en fait pour moi tout ça c'est la finesse de la croyance au cinéma. », PB*

En revanche, il est à noter que deux des personnes interrogées ont souligné un aspect qui va dans l'autre sens. Il apparaît que composer avec un son direct médiocre demande beaucoup de travail, mais que cela est susceptible de stimuler l'expérimentation au montage son et la créativité de cette étape.

*« C'est sur ce film qu'il y a le plus de travail, ça c'est sûr. Disons qu'il y avait une telle pauvreté sonore dans ce film au tournage qu'il y a eu plus d'espace de création et de liberté au montage son. », LC*

### 2.3.3.2. Apports du montage son

L'étape de montage son arrive la plupart du temps après l'étape de montage « image ». Les metteur·euse·s en scène ont donc déjà passé beaucoup de temps avec la matière de leur film. En effet, le tournage dure parfois plusieurs mois, et le montage « image » peut prendre au moins autant de temps. Ils et elles ont donc une connaissance profonde de cette matière. Pour autant, le montage son permet souvent d'amener un regard nouveau sur le projet. D'une part, parce que le·a monteur·euse son est souvent une nouvelle personne, avec un regard frais sur le projet. D'autre part, parce que le montage son modifie la perception des images.

*« On a vécu longtemps avec ce film, et en fait quand on a fini le montage, et qu'on arrive en montage son et mixage, ce film ne m'étonne plus, j'arrive même plus à le voir en fait. [...] J'ai revu mes images après le montage son, et, j'ai redécouvert mes plans, j'ai retrouvé de l'intérêt, de l'amour ou de l'excitation pour des séquences qu'on avait faites, qui en fait rétrospectivement étaient bien plus plates que celles que j'avais sous les yeux et sous les oreilles au moment où le travail de montage son était fait quoi. Et donc j'ai pu retrouver de l'enthousiasme aussi. C'est comme si je revoyais mes images parce que le son d'un seul coup lui redonnait de la matière et de l'ampleur... », JM*

En effet, le montage son apporte de nouvelles dimensions possibles de mise en scène, notamment parce qu'il est possible d'y créer des effets sans éveiller la conscience des spectateur·rice·s, là où les effets d'image semblent paraître artificiels presque au premier abord.

*« [Le son] c'est 50 % du film, sauf que c'est 50 % qui sont presque inconscients pour le spectateur. Mais du coup c'est super parce que ça veut dire qu'on peut jouer sur des choses. Moi par exemple en tant que réalisateur c'est parfait ! Faire un effet à l'image c'est trop, ça va se voir... Alors que travailler le son, et pourquoi pas faire des effets au son, puisque c'est un peu inconscient, je me retrouve pas de plain-pied dans le travail du spectacle. », JM*

Cela permet d'étendre les propos et la narration d'une séquence en y travaillant une mise en scène du son sans forcément éveiller l'attention des spectateur·rice·s. Il est même possible, grâce au travail du son, de créer des aspects oniriques sur des séquences où l'image est tout à fait réaliste.

*« Le montage son j'adore parce que j'ai l'impression qu'on peut donner pratiquement une autre dimension à une séquence. [...] Par exemple, là il a créé une séquence totalement onirique alors qu'elle était plutôt très réaliste, mais comme au son je raconte un rêve et un cauchemar, c'était une super idée. », LC*

### **2.3.3.3. Expressivité du son**

La majorité des personnes interrogées a annoncé se servir du son pour ses aspects sensoriels. En effet, ne se révélant pas facilement aux spectateur·rice·s, il est possible de choisir des sons et d'agir sur leurs dimensions plastiques pour faire vivre des sensations.

*« À un moment, je voulais mettre le spectateur d'un point de vue sonore dans la peau d'un Sourd ou d'une Sourde qui serait appareillé·e et qui percevrait un petit peu du monde sonore mais pas trop, et de donner une illusion de la perception d'un Sourd aujourd'hui. », LC*

Enfin, plusieurs des choix de montage son qui ont été évoqués par les personnes interrogées semblaient porter une dimension expressionniste, en faisant une analogie entre une émotion, le plus souvent vécue par un des personnages, et les sons de son environnement. Les sons ainsi choisis ne servent pas qu'à remplir l'espace ou à illustrer les lieux, ils ont une dimension narrative en jouant sur les émotions et la façon de les transmettre.

*« Tout un instrumentarium de sons de la nature qui vont permettre d'illustrer. C'est assez classique : quand ça va mal, on met un corbeau ; quand ça va bien plutôt un petit rossignol ou un merle parce qu'ils ont des chants assez mélodieux, assez joyeux. », PAV*

### 2.3.4. Questions d'éthique

Le montage son est ainsi un espace qui, même s'il est contraint, semble avoir de vastes possibilités de création et de mise en scène, et il est utilisé ainsi par les personnes interrogées. En revanche, il s'avère que certaines de ces actions peuvent soulever des questions éthiques lors du montage son, notamment concernant le respect du réel.

Questions d'éthique				
Responsabilités de la réalisatrice ou du réalisateur	L'artificialité du montage son soulève des questions éthiques de respect du réel	PB, LC, JM	3	5
	Respect par rapport à l'image et aux propos des personnes filmées	PB, LC, JM, FP, PAV	5	9
	Respect par rapport aux spectateur·rice·s	PB, JM, FP	3	7
	Le·a réalisateur·rice est le·a garant·e des intentions éthiques du projet	PB, LC, JM, FP, PAV	5	7
Le rapport au réel	Le film est un univers artistique et un espace de création, le réel ne doit pas être un carcan	PB, LC, JM, FP, PAV	5	10
	Le tournage est déjà une intervention qui recompose le réel	JM, FP, PAV	3	5
	Le réel ne se livre pas tel quel : il faut le styliser et le rendre compréhensible	PB, LC, JM, FP	4	10
	Se rapprocher de notre rapport au réel qui est une expérience sensible	JM, FP, PAV	3	4

#### 2.3.4.1. Responsabilités de la réalisatrice ou du réalisateur

Au cours de leur pratique, plusieurs des participant·e·s se sont demandé comment concilier la création au montage son et son artificialité avec le respect du réel qu'ils et elles recherchent en documentaire.

*« Donc, au son, quand d'un seul coup il y a du bruitage qui arrive, mon premier sursaut ça a été "Attention ! on ne va pas ramener Hollywood à cet endroit-là !" », JM*

Par exemple, il apparaît qu'il est tout à fait possible de manipuler à l'envi les propos des personnes filmées.

*« Sur un entretien d'une heure tu essayes de condenser, de condenser, et il y a des moments, plus tu condenses, plus tu coupes en gros, plus tu peux changer complètement le discours de la personne. Tu peux faire ce que tu veux. Tu peux manipuler, tu peux faire suivre deux idées alors qu'elles se suivaient pas dans sa bouche... », LC*

Les personnes interrogées semblent être conscientes de cet état de fait, et ainsi avoir une attention particulière au respect envers ces images et ces propos.

*« Il y a une condition : de respecter notamment les personnes filmées en documentaire, d'être sincère avec ce qu'il se passe. », PB*

Par ailleurs, il est apparu plus tôt qu'il est tout à fait possible de manipuler les ressentis des spectateur·rice·s. Ainsi, les personnes interrogées soulignent majoritairement l'importance d'un rapport éthique envers les spectateur·rice·s.

*« Ce serait peut-être ça le rapport éthique que moi j'aurais vraiment, [...], c'est par rapport au spectateur : est-ce que je le prends pour un con ? Est-ce que je le manipule ? Est-ce que je lui fais des grands effets dans les yeux et dans les oreilles, pour le divertir ou le sidérer, pour s'assurer qu'il va me suivre jusqu'au bout ? », JM*

Dans tous ces questionnements éthiques, les réalisateur·rice·s semblent se dessiner comme étant les garant·e·s du respect des aspects éthiques du projet.

*« Ça renvoie à notre responsabilité à nous, de documentariste, de réalisateur, c'est une responsabilité qui est assez importante. », FP*

### 2.3.4.2. Le rapport au réel

Une fois ces frontières éthiques posées, les personnes interrogées défendent pour autant le film comme un univers artistique et comme espace de création. Dans ces conditions, il appartient de ne pas avoir une vision figée du réel.

*« Pour moi, quand j'aborde le travail du montage son sur un film documentaire, je suis d'abord sur un objet film. », PAV*

*« Mais au fond, l'éthique, c'est une éthique 'd'artiste', ou de 'créateur', c'est-à-dire que c'est le code ou la loi qu'on se fixe pour soi-même. », JM*

Il a été souligné plusieurs fois le fait que le tournage induit déjà des actions sur le réel. En effet, d'une part, ce qui est filmé est à travers un cadre est en soi porteur d'un point de vue (et d'écoute). D'autre part, l'équipe de tournage a un impact sur le réel qu'elle filme, puisqu'elle est en interaction avec un lieu et des personnes.

*« De toute façon, à partir du moment où tu pointes ton micro quelque part, que tu cadres... C'est des choix que tu fais parce que tu décides de pas le pointer dans l'autre sens, ou de pas cadrer autre chose. Et sans compter qu'évidemment, le fait que tu le fasses, ça interfère sur la réalité. », FP*

Le réel est « profus, diffus, confus<sup>9</sup> », En bref, les outils employés au tournage ne peuvent pas rendre compte de sa complexité. Il est même possible que les manifestations du réel qui sont enregistrées aillent à contresens de notre perception !

*« Le brut en fait, il joue contre nous, il joue contre le film parfois. Il est pas maîtrisé, il a pas d'intentions, il peut pas jouer dans le film. », PB*

Ainsi, pour être donné à entendre en étant compréhensible et clair, il est nécessaire de le retravailler.

*« Dans J'avancerai vers toi avec les yeux d'un Sourde, à la fin, il y a l'arrivée des marcheurs à Milan, c'est la liesse, ils arrivent au point culminant où il y a un énorme groupe de Sourds qui les accueillent, ils sautent tous dans les bras les uns des autres,*

---

<sup>9</sup> Citation tirée de l'entretien compréhensif mené avec Pierre Bompy le 04/05/2022

*puis à un moment, ils coupent un ruban. Ils coupent un ruban, et là, nous on a fait du silence dans la foule, pour porter l'attention du spectateur sur le coupage du ruban. Ça m'a presque gênée parce que c'est pas la réalité, mais j'ai choisi de le faire quand même pour donner de la tension à ce moment-là qui était hyper important pour les Sourds. », LC*

Le montage son peut être utilisé pour se rapprocher de notre façon de percevoir le réel, c'est-à-dire de manière sensible. Nous ne percevons pas les choses comme des microphones, mais en portant notre attention sur certains sons plus que d'autres, nous hiérarchisons notre perception. On ne perçoit d'ailleurs pas de la même façon pas un même environnement sonore suivant notre humeur par exemple.

*« Toute la séquence sur ce bateau-là, il y a pas de bruit de moteur, alors que c'est un bateau avec un moteur diesel ou vapeur. Et quand on est sur un bateau à moteur, le moteur on l'entend tout le temps et quasiment partout. Et là j'en ai volontairement pas mis, on était au contraire dans le vent, dans les éléments sauvages, la belle vie rêvée du jeune homme – de l'adolescent encore – qui découvre la vie en mer comme étant quelque chose d'idéal quoi, la grande plaisance. », PAV*

*« Quand tu es dans le jardin de Belleville, par une belle journée d'été, quand tu es sous les feuillages, tu as une impression d'être isolé de la ville, et les moteurs tu les entends pas tellement, c'est très assourdi, c'est très loin, du coup tu y fais plus du tout attention, t'es beaucoup plus dans la perception des abeilles, de tout ça... Mais les micros, eux, ils vont aller rechercher tous les moteurs. Le fait d'amener des 'faux sons', qui sont des sons de campagne, d'une certaine manière ça recrée quelque chose de l'ordre de la vérité du ressenti à ce moment-là. », FP*

## 2.3.5. Collaboration

Le dernier aspect qui est ressorti de ces entretiens est la façon dont se déroule cette étape de montage son, en collaboration entre le·a monteur·euse son et le·a réalisateur·rice.

Collaboration				
Relation de confiance	Écoute et compréhension mutuelles	PB, JM, FP, PAV	4	11
	Sensibilisation de la réalisatrice ou du réalisateur aux possibilités de mise en scène du son	LC, JM, PAV	3	6
Posture du ou de la monteur·euse son	Le·a monteur·euse son a une bonne connaissance du projet et de ses enjeux éthiques et artistiques	JM, FP, PAV	3	10
	Le·a monteur·euse son expérimente et fait des propositions qui sortent parfois du cadre imaginé par le·a réalisateur·rice	LC, JM, FP, PAV	4	8

### 2.3.5.1. Relation de confiance

Un des concepts les plus partagés au cours de ces entretiens est l'importance de l'écoute dans cette relation. En effet, les deux métiers sont très différents et ne sont pas porteurs des mêmes enjeux, et il est important que les deux personnes puissent comprendre les points de vue et arguments de chacun·e.

*« Je fais confiance au monteur son, parce qu'on a discuté, parce que je trouve qu'il a bien compris le film, parce qu'il y a aussi de l'humain, [...] il s'est battu pour faire le film, et du coup ça veut dire qu'il l'aime et qu'il le comprend. Du coup on discute et j'entends l'intelligence de ses arguments [...]. », JM*

Par ailleurs, il a été relevé que les metteurs et les metteuses en scène manquaient parfois de connaissances sur les possibilités de mise en scène du son. Or, il apparaît que les collaborations fructueuses lors du montage son permettent aux réalisateur·rice·s de se sensibiliser aux possibilités de mise en scène apportées par le travail sur le son.

*« Dans En formation, on a eu plusieurs semaines de montage son et de mixage, et là pour moi ça a été une découverte. Voir tout ce qu'on pouvait faire au montage son et au mixage, ça a été extrêmement agréable, si je peux la prochaine fois, je retravaillerai encore comme ça. », JM*

*« Ce premier montage son avec Jean Mallet, ça a été une école incroyable, parce que j'ai compris ce que c'était que le son vraiment, à travailler avec lui. On a travaillé plusieurs mois, après j'ai été vachement plus vigilante et j'ai fait vachement plus attention. », LC*

### **2.3.5.2. Posture de la monteuse ou du monteur son**

Dans les collaborations optimales décrites par les participant·e·s aux entretiens, il apparaît que les monteurs et monteuses son ont une véritable compréhension du projet, et une sensibilité à ses enjeux esthétiques et éthiques ; qu'ils et elles partagent avec le·a réalisateur·rice un intérêt fort pour le projet.

*« Je pense que l'honneur, la grandeur, d'un preneur de son, d'un mixeur et d'un monteur son, c'est de comprendre ce qui est l'enjeu au niveau de la mise en scène et du réalisateur, et d'arriver à s'y coller, voire à proposer des choses à l'intérieur de ce cadre-là. Une fois qu'on a choisi son cadre et qu'on s'y tient, tout est possible. », JM*

Avec tous ces aspects réunis, une relation de confiance se crée et permet aux monteurs et monteuses son d'expérimenter, et même de faire des propositions de mise en scène du son qui peuvent aller au-delà du cadre imaginé par le·a metteur·euse en scène.

*« On reste vraiment sur le réel, il y a pas de dimension très métaphysique ou onirique dans ce film. Et puis après, c'est là où moi je suis allé plus loin, j'ai fait des propositions où on sortait du cadre. Moi j'ai essayé d'y loger des dimensions plus oniriques strictement par le montage son. [...] Puis je l'ai dit au réalisateur, et ça l'a absolument pas choqué. Il s'est pas du tout senti dérangé par le fait que je sorte complètement de ce qui avait été écrit pour amener cette dimension onirique. C'est des choses qu'on ferait en fiction, mais en documentaire on se dit "ah mais c'est pas*

*très honnête”, quand on sort un petit peu de la réalité. Mais ça fonctionne très bien dans la proposition cinématographique », PAV*

## 2.4. Discussion et bilan de l'analyse

Ces entretiens et leur analyse ont permis de mettre en valeur plusieurs aspects qui concernent finalement le travail du son en documentaire dans son ensemble.

Il est apparu tout d'abord que le travail sur le son dans les documentaires de création était régi par un certain nombre de contraintes de production et d'organisation. Ces contraintes peuvent se sentir au tournage, mais aussi au montage son, directement ou non. Malgré les contraintes, il apparaît qu'il est possible d'avoir des intentions de mise en scène du son dès l'enregistrement. Ces intentions peuvent apparaître dans la collaboration entre réalisateur·rice et ingénieur·e du son et porter spécifiquement sur la prise de son, mais elles peuvent aussi découler des intentions de l'auteur·e plus globales, notamment sur le choix du dispositif de tournage et le propos du projet. Le son direct, construit à travers ce prisme, est la première matière travaillée lors de l'étape de montage son. Cependant, le montage son peut aller plus loin que simplement retravailler ces sons enregistrés. Lorsqu'il y a le temps et la volonté, il peut en effet servir aux metteurs et metteuses en scène pour apporter de nouvelles dimensions à leur film, en profitant de la liberté induite par la capacité du son à ne pas éveiller l'attention des spectateur·rice·s. Cela permet ainsi de jouer sur les émotions, les sensations, et la narration. En revanche, il arrive que l'artificialité de ce travail sur le son soulève des questions éthiques aux collaborateur·ice·s lors de la création. Manipuler ainsi les sons ne remettrait-il pas en cause la posture dont est garant·e le·a réalisateur·rice, de ne manipuler ni les spectateur·rice·s ni l'intégrité de l'image et des propos des personnes filmées ? Les réponses apportées à ce dilemme se trouvent dans la réflexion sur le réel dont ont fait preuve les personnes interrogées. En effet, il s'avère qu'à toutes les étapes du cinéma documentaire, il faut composer avec le réel. S'agissant d'un travail artistique, il ne s'agit pas de rendre une représentation brute d'un morceau de réel, mais plutôt d'un regard et d'une écoute subjectives. Pour faire face à ces questions complexes et chargées en affect lors du travail de montage son, réalisateur·rice·s et monteur·euse·s son s'assurent d'une qualité de collaboration, de confiance, d'écoute mutuelle, et de dialogue autour d'une même conception du projet. Ces conditions réunies, les monteur·euse·s sons peuvent pousser l'expérimentation jusqu'à faire des propositions de mise

en scène sonore qui dépassent parfois le cadre d'éthique et de mise en scène imaginé par l'auteur·e.

Sept concepts ont été particulièrement mentionnés :

<b>La construction du son direct</b>	Dispositif de tournage	Les intentions de mise en scène du son découlent parfois plus largement du cadre éthique et esthétique du film	5	13
<b>Collaboration</b>	Relation de confiance	Écoute et compréhension mutuelles	4	11
<b>Questions d'éthique</b>	Le rapport au réel	Le film est un univers artistique et un espace de création, le réel ne doit pas être un carcan	5	10
<b>Questions d'éthique</b>	Le rapport au réel	Le réel ne se livre pas tel quel : il faut le styliser et le rendre compréhensible	4	10
<b>Collaboration</b>	Posture du ou de la monteur·euse son	Le ou la monteur·euse son a une bonne connaissance du projet et de ses enjeux éthiques et artistiques	3	10
<b>L'étape de montage son</b>	Apports du montage son	Rajouter des strates de narration par le travail sur le son	5	9
<b>Questions d'éthique</b>	Responsabilités du ou de la réalisateur·rice	Par rapport à l'image et aux propos des personnes filmées	5	9

Les participant·e·s semblent apporter une grande place dans leur réflexion aux questions d'éthique, notamment sur le rapport au réel et l'importance du respect de l'intégrité des images et des propos des personnes filmées. Par ailleurs, toutes et tous ont mis en évidence le fait que le projet peut être en lui-même porteur d'intentions de mise en scène du son, même si elles ne sont pas toujours formulées comme telles. On comprend donc que l'accent soit mis sur l'importance de l'implication des monteur·euse·s son dans le projet et ses enjeux éthiques et artistiques, afin qu'il ou elle puisse comprendre quelles vont être les implications sonores du cadre éthique et esthétique du projet. Enfin, la qualité de la relation entre réalisateur·rice et monteur·euse son semble être un enjeu fondamental pour l'étape de montage son d'un documentaire de création.

# Conclusion

## *Bilan de la recherche*

Cette étude a permis de mettre en évidence comment les monteurs et monteuses son considèrent leur pratique professionnelle et la façon dont les spécificités du cinéma documentaire peuvent s'y imposer. Il est intéressant de noter l'importance portée par ces collaborateurs et collaboratrices de création à l'implication dans les projets sur lesquels ils et elles travaillent, et plus globalement à la réflexion théorique sur les questions éthiques si importantes au cinéma documentaire.

Par ailleurs, les entretiens ont permis de mettre en exergue que le·a réalisateur·rice est bien garant·e des enjeux éthiques et esthétiques du projet, et que c'est à travers une relation de qualité avec ses collaborateur·ice·s que peuvent être amenées des réflexions autour de la mise en scène du son en documentaire.

## *Contributions*

Dans les études précédentes dédiées aux monteurs et monteuses son, notamment celles de Jean-Michel Denizart (une des seules que nous avons d'ailleurs vues sur le sujet), le cinéma documentaire a volontairement été écarté. Or, cette étude a permis de montrer la singularité des questions qui s'y posent pour ces collaborateurs et collaboratrices de création.

## *Limitations*

Le choix de travailler avec des entretiens compréhensifs longs a permis de mettre en lumière des points de réflexion que nous n'avions pas imaginés. L'utilisation de la théorie ancrée, bien qu'étant robuste et validée scientifiquement, repose pour autant sur des interprétations personnelles, et comme toutes les méthodes qualitatives, ne permet pas de tirer des conclusions chiffrées très précises. Il pourrait ainsi être intéressant de mener l'analyse sur une plus grande quantité d'entretiens pour asseoir plus solidement les catégories trouvées à l'issue de cette analyse.

### *Perspectives*

Il est apparu au cours de cette étude à quel point la question du son direct est importante. Il pourrait être intéressant de voir comment se structure la conception qu'ont les ingénieur·e·s du son en documentaire de leur métier, et comment le rapport au réel sonore se manifeste à eux au cours de leur pratique.

### *Apports personnels*

Ce travail m'a permis d'explorer des questions qui me passionnent, à la fois sur les questions éthiques qui animent les débats des cinéphiles férus de documentaires, et sur les questions de montage son. En tant qu'aspirant professionnel du son, avoir l'espace de me questionner ainsi sur ces pratiques, dans un cadre plus large que les simples questions de techniques du son, m'anime et enrichit ma conception de la profession. Pouvoir échanger de vive voix avec des professionnel·le·s autour de ces sujets a été très enrichissant, et je les remercie tout particulièrement pour leur implication dans cet exercice et la qualité de leurs réflexions.

# Bibliographie

ANDRÉANI, Jean-Claude et CONCHON, Françoise, 2005. Fiabilité et validité des enquêtes qualitatives. Un état de l'art en marketing. *Revue Française du Marketing*. mars 2005. N° 201, pp. 5-21.

BAILBLÉ, Claude, 1995. Le son direct et le documentaire. *La revue Documentaires*. 4e trimestre 1995. Vol. Héritages du direct, n° 11, pp. 73-98.

BAILBLÉ, Claude, 1999. *La perception et l'attention modifiées par le dispositif cinéma*. Thèse de doctorat. France : Université de Paris VIII.

BALIBAR, Lucien, 2015. *La chaîne du son au cinéma et à la télévision: De la prise de son à la post-production*. Dunod.

BAPTISTE, Michel, BRARD, Pierre, COLLET, Jean, FAVREAU, Michel et GAUTHIER, Tony, [sans date]. CINÉMA (Aspects généraux) - Les techniques du cinéma. *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

BAZIN, André, 2018. Qu'est-ce que le cinéma? In : BAZIN, André, JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, EUGÈNE, Pierre et NECTOUX, Gaspard, *Écrits complets*. Paris : Éditions Macula.

BERGALA, Alain, 1984. La méthode. *Cahiers du Cinéma*. octobre 1984. N° 364, pp. 6-7.

BILLETTE, Corentin, 2021. *Le son de la comédie musicale*. Mémoire de fin d'études. Paris : CNSMDP.

BOUCHARD, Vincent, 2012. *Pour un cinéma léger et synchrone ! invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

CHION, Michel, 2014. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. 3e édition, [réed.]. Armand Colin. Cinéma, arts visuels.

CNCL, 1987. *Décision du 31 décembre 1987 (note de terminologie relative à certains termes ou expressions employés, en matière de programmes télévisés, dans les décisions de la C.N.C.L.)*. 31 décembre 1987. n° 87-361.

DENIZART, Jean-Michel, 2017. *L'émergence des significations chez le monteur son, au cours de la recherche et de la sélection des sons : une approche communicationnelle et cognitive* [en ligne]. Thèse de doctorat. Aix-Marseille Université.

DESHAYS, Daniel, 2010. *Entendre le cinéma*. Paris : Klincksieck. 50 questions, n°55.

ÉCOLE DOCUMENTAIRE DE LUSSAS, 2019. Documentaire ou documentaire de création ? *Formations cinéma documentaire à Lussas* [en ligne]. 3 décembre 2019.

[Consulté le 28 mai 2021]. Disponible à l'adresse : <http://ecoledocumentaire-lussas.com/article-29688582.html>

*Flee*, 2021. . Haut et Court,

FUGIER, Pascal, 2010. Les approches compréhensives et cliniques des entretiens sociologiques. ¿ *Interrogations ?* [en ligne]. décembre 2010. N° 11.

GAUTHIER, Guy, 1995. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris, France : Nathan université.

GAUTHIER, Guy, PILARD, Philippe et SUCHET, Simone, 2003. *Le documentaire passe au direct*. Montréal, Québec : VLB. Les champs de la culture, n°2.

GUERRIERI, Jean-Pierre, TYL, Jérôme, CANETTI, Nicole, DANARD, Benoît, JARDILLIER, Sophie et SARTORI, Danielle, 2020. *La production cinématographique en 2019* [en ligne]. Paris : Centre national du cinéma et de l'image animée. Les études du CNC.

JAY, Emmanuelle, 2020. *Le montage: technique et esthétique fiction, documentaire, série, nouvelles écritures*. Malakoff : Armand Colin. Focus cinéma.

KAUFMANN, Jean-Claude, 2004. *L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin. 128.

*Le bois dont les rêves sont faits*, 2016. .

LE GUERN, Philippe, 2004. Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons. *Volume !. La revue des musiques populaires*. janvier 2004. N° 3, pp. 101-121.

*Les Maîtres fous*, 1955. . [16mm - couleur].

LÉVY, Denis, 1995. Le réalisme au cinéma. *L'art du cinéma* [en ligne]. 1995. N° 7.

PAILLÉ, Pierre, 1994. L'analyse par théorisation ancrée. *Cahiers de recherche sociologique*. 1994. N° 23, pp. 147-181.

PHILIBERT, Nicolas, BARISONE, Luciano, CHATRIAN, Carlo et CASTAMAN, Noella, 2002. Entretien avec Nicolas Philibert. *Images documentaires*. 3e et 4e trimestres 2002. Vol. Nicolas Philibert, n° 45/46, pp. 13-68.

RASMI, Jacopo, 2019. *Une écologie des méthodes documentaires. À partir d'écritures filmiques et littéraires de l'Italie contemporaine* [en ligne]. Thèse de doctorat. Grenoble : Université Grenoble Alpes (ComUE).

ROUCH, Jean, 1979. La caméra et les hommes. In : *Pour une anthropologie visuelle*. Paris : Mouton. pp. 53-72. Cahiers de l'Homme, 19.

VERNET, Marc (éd.), 2001. *Filmer le réel: ressources sur le cinéma documentaire*. Paris : BiFi.

# Annexes

## A. Guide d'entretien

	Thèmes	Questions
Intro	Présentation, rapport de la personne au docu et à la fiction	Pouvez-vous vous présenter et résumer votre parcours professionnel et votre rapport au cinéma documentaire ? Travaillez-vous aussi sur des films de fiction ?
	Spécificités techniques et organisationnelles du son en documentaire	Selon vous, y a-t-il des singularités dans le travail du son en documentaire, par rapport à la fiction ? Quel son direct y a-t-il sur les films sur lesquels vous travaillez ? → À quel point conditionne-t-il les choix de montage son ?
		Selon vous, à quelle(s) étape(s) du développement du film sont faits les choix de création sonore ?
Le montage son en documentaire, un outil créatif	Utilité(s) du montage son en documentaire Apports en termes de réalisme, de vie, d'émotion	Quelles peuvent être les utilités créatives ou narratives du montage son pour les documentaires de création selon vous ? → Ajout ou retranchement de sons pour se rapprocher de la réalité perçue lors du tournage ? → Ajout ou retranchement de sons pour approcher et faire ressentir l'intériorité d'un personnage ?
Le rapport au réel, questions éthiques	Questions éthiques posées lors du montage son, quelles réponses apportées ? Manipulation du réel ? Quelles justifications ?	Selon vous, en documentaire, quel rapport le montage son entretient-il avec le réel ? → Des questions éthiques se posent-elles lors du montage son ? (respect de la parole en cours, du lieu, de la situation ?) → Comment trancher lorsqu'elles surviennent ? → Pensez-vous que ces questions surviennent plutôt au cours d'autres étapes de création du film ? Si oui, lesquelles ?

## B. Table des entretiens

Nom	Initiales	État	Groupe	Expériences dans ce domaine	Autres expériences notables
Frédérique Pressmann	FP	Fait le 03/05/22 en visio	R	Nombreuses	Réalisatrice de documentaires radiophoniques
Pierre Bompy	PB	Fait le 04/05/22 à Paris	M	Occasionnelles	Prise de son majoritairement en docu. ; production de documentaires
Laetitia Carton	LC	Fait le 10/05/22 par téléphone	R	Nombreuses	En développement d'une série de fiction
Julien Meunier	JM	Fait le 17/05/22 en visio	R	Nombreuses	Prise de son sur quelques-uns de ses films
Pierre Albert Vivet	PAV	Fait le 19/05/22 en visio	M	Nombreuses	Prise de son, docu. et fiction

La colonne « groupe » porte un R pour le groupe des réalisateurs et réalisatrices de films documentaires. Elle porte un M pour le groupe des monteurs et monteuses son de films documentaires.

La colonne « expériences dans ce domaine » sert à mettre en évidence si l'activité du groupe en question est son activité principale.

Enfin, la dernière colonne sert à indiquer les autres composantes notables de l'activité professionnelle de chacune des personnes interrogées.

[Retour vers la partie 2.1. sur la méthodologie des entretiens](#)

## C. Transcription des entretiens

### C1. Entretien avec Frédérique Pressmann

*Entretien mené le 03/05/2022 en visioconférence*

*PS: pour commencer, je te demanderais bien ton parcours professionnel et ton rapport au documentaire. Est-ce que ça a toujours été du docu, comment tu y es arrivée...*

FP : oui moi j'ai toujours été intéressée, je n'ai fait que du documentaire, aussi bien sous la forme film que sonore, j'écris un petit peu aussi des fois, mais c'est toujours du documentaire, je n'ai jamais été attirée par la fiction.

En revanche, quand j'ai commencé, ce que j'ai commencé à faire en sortant de l'école ça a été... j'ai pensé que je voulais être journaliste, donc tu vois il y a eu une époque où j'ai travaillé un peu comme ça dans le domaine de la presse écrite, du reportage et tout ça, et puis finalement je me suis rendu compte assez vite que ça me plaisait pas, enfin que ça me convenait pas, je me sentais pas libre de ce que je faisais, et puis aussi, je pense qu'il y avait quelque chose d'un peu... que c'était un peu sec pour moi, qu'il y avait quelque chose de trop sec dans la démarche journalistique.

J'avais de toute façon toujours eu une passion pour le cinéma et un désir de cinéma, que j'affirmais pas vraiment, d'ailleurs j'ai pas fait d'école de cinéma moi, j'ai fait des études hypokhâgne et khâgne, classe prépa littéraire plutôt, qui avait un côté un peu généraliste. Je me suis pas autorisée à me lancer dans le cinéma à ce moment-là.

Ensuite, à l'époque où je cherchais un peu, je sentais que le journalisme c'était plus tout à fait ça mais je savais pas trop quoi faire, j'ai découvert le travail de Daniel Mermet en radio, je sais pas si tu connais, et là je me suis dit : « ah ouais, c'est possible de faire un travail qui soit à la fois dans le contenu vraiment, et en même temps dans une recherche formelle », et du coup ça m'a encouragée, ça m'a inspirée, voilà. Et du coup je me suis dirigée, mais ça a été très sinueux en fait, mon chemin. J'ai d'ailleurs fait un stage avec lui, mais ça a débouché sur rien, j'ai appris des trucs, mais enfin j'ai pas collaboré avec lui. Après j'ai commencé à travailler dans une radio associative qui venait d'ouvrir, Fréquence Paris Plurielle. Alors là pour le coup...

*PS: ah oui, je connais, j'ai fait un stage là-bas !*

FP : ah ouais ? C'est drôle ! Bon là c'était pas non plus vraiment de la création, parce qu'on avait pas les moyens, c'était plutôt du côté journalisme à nouveau, mais plus collectif, plus militant, etc.

Et puis j'ai commencé à travailler sur un premier projet documentaire, que finalement j'ai pas fait... Enfin tout ça a été assez long, jusqu'à ce que je fasse mon premier film, en 1999 (je l'ai tourné en 1999 et fini en 2002), qui s'appelle *Un cirque à New York*.

Et depuis, donc ça fait une vingtaine d'années, depuis je fais pratiquement plus que ça. Je fais aussi de plus en plus de l'enseignement, mais lié à ma pratique. D'ailleurs maintenant j'anime la résidence d'été de Louis Lumière. Et je continue à faire, de temps en temps quand il le faut, des traductions, c'est un peu mon boulot alimentaire, traduire des bouquins, je le fais de moins en moins mais ça m'arrive encore un petit peu.

Disons que je préfère ça plutôt que de devoir chercher des piges absolument en radio, ou bien de chercher à placer des idées de films à la télé... En fait je travaille pas du tout comme ça moi, vraiment je développe mes projets, les projets que j'ai envie de faire, c'est assez laborieux souvent. Au cours des 20 ans il y a eu des périodes plus films et des périodes plus radio, plus audio on va dire. Il y a eu une époque où je travaillais beaucoup avec Arte Radio, comme tu as pu le voir ; maintenant c'est plus le cas.

Donc financièrement c'est assez aléatoire, donc voilà, il y a des fois où je fais des traductions, mais maintenant j'en fais vraiment plus beaucoup, c'est à peu près tous les deux ans, quelque chose comme ça quoi.

*PS: du coup c'est quand même un film que tu as fait en premier, avant de faire de la radio ?*

FP : Alors c'est... Ouais, ma première création, ç'a été un film, mais j'avais eu toute cette expérience avec Mermet, de tentative de bosser avec lui, où j'avais déjà fait des essais autour du documentaire sonore. Et ensuite, cette pratique à FPP comme je disais, c'était moins créatif mais quand même un peu avec la matière sonore. Donc j'ai vraiment l'impression que ça a avancé parallèlement, tu vois.

J'ai des périodes, alors quand je fais des films ça prend beaucoup de temps, c'est beaucoup d'énergie aussi, du coup souvent j'ai plus le temps de faire de la radio. Et puis il y a eu une période dans les années 2010, en fait j'ai enchaîné deux films, mon deuxième – celui que tu as vu – et le troisième que j'ai fait, donc pendant dix ans j'ai presque... j'ai pas fait de documentaires sonores, et là j'ai recommencé avec *Le voyage en Israël*, donc tu vois... C'est un peu des histoires de là où j'en suis à un moment donné, et quand j'ai été prise sur un gros film, ça me fait du bien de revenir vers le son, parce que c'est plus léger quand même, à tous les niveaux. Et puis après j'ai envie aussi de repartir vers l'image...

Globalement, je trouve qu'on se passe souvent très bien de l'image, je trouve qu'on est trop... tu vois qu'il y en a trop, et qu'il y a trop de... surtout dans le documentaire, il y a beaucoup de documentaires dans lesquels je trouve que l'image est un peu superflue.

Mais de temps en temps il y a quand même des choses qui m'inspirent, au niveau de l'image aussi, comme un film quoi. Pour moi, mes inspirations, mes idées, m'arrivent d'abord, je les cherche pas trop, enfin tu vois, je suis toujours dans une espèce de réflexion sur un paquet de choses, mais de temps en temps je croise la route, soit de quelqu'un, soit d'un lieu, soit de quelque chose qui va me... je vais me dire « tiens ça c'est une idée de film, ou de documentaire sonore ». Et ça vient... j'ai jamais de doutes sur quelle forme ça doit prendre, j'ai jamais le doute de me dire est-ce qu'il faudrait que ce soit plutôt un film ou un docu sonore. Parce que... comme je te disais, souvent, je trouve que j'ai pas besoin de l'image, donc en fait ça s'impose, mais quand ça vient avec l'image, ça s'impose aussi. Donc je sais pas très bien pourquoi, mais en général, en tout cas ça, ça arrive de manière assez claire.

*PS : Et bien c'est très intéressant comme parcours, en tout cas pour moi, le fait que tu fasses aussi du son seul... Du coup j'imagine que tu as aussi un rapport particulier au son quand tu fais des films, donc*

*ça m'intéresse pas mal. Je me demandais en regardant Le monde en un jardin, comment ça se passe en termes de son direct, enfin de prise de son... Et aussi d'ailleurs sur tes docs sonores, est-ce que c'est toi qui fais la prise de son ? Et sur tes films est-ce que c'est le cas ? Et en gros, qu'est-ce que tu as comme son direct du coup, comme matière ?*

FP : Alors, oui en général c'est moi qui fais tout, de plus en plus c'est moi qui fais tout sur les films, et quand je fais du son seul pareil.

Les dispositifs changent un peu. Sur *Le monde en un jardin*, on était deux, une jeune femme qui était venue... C'est un film que j'essayais de développer depuis longtemps, et j'y arrivais pas, j'y arrivais pas, j'arrivais pas à trouver de production, ça a été très stagnant, mais ça a duré des années quoi ! J'ai même failli abandonner, et finalement c'est le personnage principal, Gérard, qui m'a dit qu'il fallait pas que j'abandonne, et du coup je me suis lancée, et à partir du moment où je me suis lancée c'est marrant parce que j'ai pas arrêté de rencontrer des soutiens.

Un des premiers soutiens que j'ai rencontrés, c'était cette jeune femme qui m'avait entendue parler dans une sorte de conférence que je faisais sur mon travail, et qui devait faire un stage de master de trois mois je crois, et qui m'a demandé si j'avais un projet, et elle, elle était plutôt spécialisée image. Donc ça tombait bien, j'allais juste commencer ce film, donc du coup je lui ai dit de venir et puis ça s'est bien passé, tellement bien passé que finalement elle est restée pendant tout le tournage qui a duré quinze mois, tu vois...

Et donc là on se partageait le travail ; moi je venais de faire une formation caméra, donc je commençais un peu à filmer, mais j'étais un peu timide, donc on alternait, disons que c'était elle qui faisait surtout l'image, et moi surtout le son, mais parfois on changeait quand même.

Donc j'ai fait une grande partie de la prise de son direct, comme ça. Donc moi je perchais avec... je pense que c'était un Sennheiser MKH416, je crois que c'était déjà ça que j'avais. En tout cas je perchais avec un semi-canon. Donc ça c'était tout le son.

Et après, on est repassé, je suis revenue, parfois seule, parfois avec elle, en tout cas une bonne semaine seule, à faire des prises de son. Comme en fait j'ai tourné beaucoup, tu vois, sur tout au long d'une année, pour les histoires de saisons, dans le parc, une fois de temps en temps, je venais seulement avec un Nagra et là du coup je prenais de la stéréo, peut-être avec un AT 840 ? Enfin un micro stéréo AudioTechnica, intégré quoi, mais pas mal, pratique. Et donc j'ai pris beaucoup de prises de son comme ça, et aussi j'ai dû en faire après avec d'autres micros. Enfin voilà, je faisais des jolies prises de son d'ambiance, pour venir nourrir le son du film.

C'était un peu compliqué parce que comme c'était pas en même temps... Mais bon, j'essayais de me raccorder par rapport aux saisons et aux moments de la journée.

Mais là où c'était plus compliqué c'est que parfois, comme les gens commençaient à me connaître parce qu'ils me voyaient tourner, du coup il y avait des scènes qui se passaient, et je les ai pas à la caméra, donc ça c'était un peu difficile, je me rappelle, à gérer. Il y a des trucs que j'ai pris au son en me disant « ça me servira peut-être », et puis en fait, non, par rapport à des personnages, c'était compliqué de pas avoir l'image.

Donc voilà, ça c'était le dispositif. Et après j'ai fait un long travail de montage son et de mixage avec Arnaud Forest d'Arte Radio, comme j'y travaillais encore pas mal, donc on avait fait une sorte de partenariat.

Arnaud a aussi pioché et apporté des sons à lui. Je me rappelle par exemple que c'était compliqué à des moments, enfin tu as vu, on passe de la ville qui est très présente, mais l'idée c'était de montrer comment c'était des petites bulles de nature...

Sauf qu'au son c'est compliqué, parce que ça ramenait toujours des moteurs, il y avait toujours des sons un peu parasites, c'était difficile de s'en débarrasser. Et du coup, il a aussi utilisé des sons pris ailleurs, tu vois plus des sons de campagne, des choses comme ça, pour nourrir un peu l'ambiance, et pour camoufler, atténuer un peu les ambiances de ville, qui reviennent vachement avec les micros quoi.

Donc voilà, ça c'était le dispositif pour le film. Et sinon quand je tourne, en documentaire sonore, je crois que ça m'est jamais arrivé d'avoir quelqu'un d'autre qui prenait le son, en fait, j'ai toujours l'impression que c'est mieux pour des histoires d'intimité.

Tu vois, par exemple, *Le voyage en Israël*, à France Culture, ils sont très... c'est assez rigide la façon dont c'est organisé, et normalement tu n'as pas le droit de prendre le son tout seul. Il y a des gens qui sont dédiés, les postes sont très très spécifiques, et toi en tant qu'auteur – ils appellent même pas ça « auteur », ils appellent ça « producteur », il y a toute une novlangue propre à Radio France – tu n'as pas le droit de prendre le son toi-même, sauf pour certaines émissions comme *Les pieds sur terre*, tu vois qui sont des émissions de reportage, alors là tu as le droit à un Nagra et à un LEM, mais t'as pas le droit de faire de stéréo, t'as jamais le droit de toucher à un micro stéréo.

Alors il faut s'arranger, là c'était pour *L'expérience*, qui est encore une émission un peu de création sonore, et elles sont assez souples, mais il fallait trouver le réalisateur – ce qu'ils appellent « réalisateur » là-bas, qui sont en fait les sortes de monteuses et chargés du projet – qui accepte que je prenne le son moi-même, parce qu'il y en a d'autres qui n'acceptent pas, tu vois...

Donc c'est assez compliqué. Mais là, pour un sujet pareil, j'ai un peu insisté quand même parce que je me disais que ça allait être vraiment bizarre s'il y avait une équipe qui débarquait dans le salon... Donc du coup c'est souvent moi qui prends le son toute seule, pour des histoires d'intimité pas mal.

Après, mon dernier film, que j'ai tourné en Espagne, c'est une histoire d'une lutte de quartier qui est victorieuse, mais qui, finalement, suite à la victoire, se heurte à des nouveaux problèmes et fait face à un épisode de gentrification massive du quartier. Alors là j'étais toute seule pour le tournage, souvent c'était principalement parce qu'au départ on avait peu de moyens, donc pour tout ce qui était assemblées, groupes de gens en train de parler, c'était un peu l'enfer d'être toute seule. J'avais un 416 sur ma caméra mais quand tu filmes une assemblée de gens c'est vraiment très compliqué. Donc dès que j'ai pu, dès qu'on a eu des financements, j'ai demandé à avoir quelqu'un qui m'aide pour la prise de son dans ce genre de cas de figure, quand on avait des assemblées, des trucs comme ça, ou d'autres événements (j'ai beaucoup suivi des événements qui se passaient dans le quartier, des trucs comme ça).

En revanche, dès que je me retrouvais en interview, dans des contextes plus intimes, en fait je préfère être toute seule. Même si je sais que je perds peut-être un petit peu au niveau de la qualité, c'est un peu plus périlleux, et il y a des choses qui me contraignent un peu plus, le fait d'avoir le micro sur la caméra, ça contraint un peu l'image aussi forcément. Mais, j'ai l'impression que ce que je perds à ce niveau-là, je le gagne en termes de qualité, d'interaction avec la personne, d'intimité, et du coup de ce qui se donne dans l'entretien. Et donc finalement je préfère faire ce choix-là même si c'est un petit peu plus délicat.

*PS : C'est intéressant je trouve. Et puis du coup, aussi le fait que tu ramasses de la matière juste sonore en dehors des moments de tournage. Est-ce que c'est un fonctionnement que tu as pour tous tes films ou est-ce que c'est spécifique au Monde en un jardin ?*

FP : Non, en fait c'est vrai que travailler le son seul aussi fait que j'accorde une grande importance au son dans les films et donc j'ai vraiment toujours envie... J'ai un peu la même démarche disons que quand tu fais un documentaire sonore qui est d'aller chercher toute la matière à laquelle tu peux avoir accès pour venir nourrir.

Et donc si je travaillais avec un ingé son séparé, ça pourrait se faire en même temps ou à d'autres moments. Mais comme c'est souvent moi toute seule, c'est souvent moi qui vais chercher cette matière-là. Ça a toujours été une démarche, là dans le dernier film (celui à Valence), j'ai fait aussi pas mal moi de prises de sons seuls, et puis j'ai eu aussi à un moment donné un ingé son qui est venu, et à qui j'ai demandé de faire des prises de son, qui en a fait un peu.

C'était assez compliqué, j'ai trouvé. Là c'étaient tous des Espagnols, avec qui je bossais au niveau du son, qui étaient là-bas. Et je me suis rendue compte que j'avais du mal à... enfin je pense qu'il y a une culture différente, ce qui est logique d'ailleurs, du rapport au son, aussi bien de la manière de le prendre que du fait que le son peut être un protagoniste dans le film. Et après, le montage son, le mixage, je l'ai fait avec un Espagnol aussi, et c'était un peu laborieux, j'avais un peu du mal à... alors qu'il était bon hein mais c'était pas... Je pense qu'il y avait moins d'intérêt pour le réel et l'aspect documentaire du son, et plus un truc du côté du bidouillage, je trouvais que c'était moins... Moins de respect peut-être, et moins d'intérêt pour la matière documentaire sonore en elle-même.

Mais enfin dans tous les cas j'essaye toujours de... par exemple ce film à Valence, le dernier, ce quartier il est en bord de mer, et donc il a une identité visuelle très forte, mais il a aussi une identité sonore. Avec certains sons qui sont liés, tu vois par exemple on entend les sirènes des bateaux qui s'en vont, il y a quelques gros paquebots qui passent donc tu les entends partir ; tu as les diverses cloches, t'as certains types d'oiseaux, t'as beaucoup de fanfares, t'as les Gitans qui jouent de la musique dans la rue... Toute cette bande sonore du quartier, je voulais vraiment que ce soit dans le film, donc c'est parfois à l'image aussi, il y a une fanfare, il y a aussi toute une famille Gitane qui chante beaucoup, qu'on voit souvent à l'image, etc.

Mais par exemple, ça peut paraître anecdotique, mais l'histoire de la sirène de bateau, j'avais vraiment envie qu'elle soit là – super chiant d'ailleurs à enregistrer, pour trouver le bon moment c'est pas évident – mais bon on y était arrivé. Ça arrive comme un moment un peu de ponctuation et de coupure entre deux plans, mais voilà ce sont tous ces éléments sonores qui moi me paraissent intéressants et que j'essaye d'intégrer dans le film autant que je puisse. C'est rarement à la hauteur de ce que je voudrais, tu vois, j'ai toujours l'impression que ça pourrait être encore mieux en termes de présence sonore, mais en tout cas je tire dans cette direction-là.

*PS : Oui, après, on est aussi contraints par les conditions de tournage, l'environnement et tout, ça fait toujours plein d'aléas de toute façon, mais je crois que c'est aussi ça qui est plaisant. Du coup, c'est intéressant parce que j'ai l'impression dans ce que tu me dis qu'il y a un certain nombre de choix de création sonore, et des choix de montage aussi, qui sont présents déjà au tournage quoi. C'est-à-dire que quand tu dis que tu veux tel son, que tu prends plein de sons seuls pour avoir de la matière aussi, ça amorce aussi des choix de montage dès la prise de son, enfin j'ai l'impression en tout cas.*

FP : En tout cas, oui, de savoir que la bande-son va être importante, et que je vais chercher de la matière qui la nourrisse. Après tu vois par exemple l'histoire de la sirène de bateau, j'avais vraiment envie qu'elle soit là, et je savais pas par contre où j'allais la mettre, comment j'allais l'utiliser.

Et en fait c'est un des passages où j'aime vraiment le travail sonore, où je trouve que c'est réussi, c'est pas toujours le cas. On est dans une maison qui a été fermée pendant longtemps, qui a été squattée pendant longtemps, et les propriétaires la rouvrent, et moi je suis les deux sœurs qui visitent et qui discutent de ce qui s'est passé, puis qui redécouvrent, c'est un côté assez fantomatique. D'autant qu'on voit les salles qui ont été... les restes d'une occupation de squatteurs qui ont laissé ça dans un état assez triste, et donc ça se termine sur des images de ce lieu, et tu entends les ouvriers qui cassent les parpaings (parce que ça avait été muré). Donc ils sont en train de tout casser. Donc il y a cette espèce de truc à la bande-son, récurrent, quelque chose d'un peu oppressant, à l'image mais aussi au son.

J'y ai rajouté, je me souviens, je voulais qu'il y ait quelque chose un peu comme du vent qui passe, enfin quelque chose qui fasse encore plus fantomatique, donc là on avait travaillé avec le mixeur son pour rajouter des sensations de vent un peu, pour faire un peu décoller du réel.

Et puis c'est à la sortie, juste avant la sortie de cette séquence-là, où on va arriver ensuite sur la plage où il y a la fanfare qui joue, que j'ai utilisé cette grosse sirène qui est très grave, qui est impressionnante, et voilà du coup ça déclenche...

Il y a quelque chose un peu comme une composition musicale et j'aime bien quand j'arrive à le faire, des petites séquences comme ça où du coup le son reprend un peu le protagonisme sur l'image, où il reprend en tout cas une place importante par rapport à l'image.

Donc pour répondre à ta question, il y a un vrai montage son, ça s'invente dans la salle de montage à partir de la matière que j'ai, j'avais pas anticipé que ce serait à ce moment-là que j'aurais envie de mettre la sirène, mais je savais que je voulais qu'elle soit là à un moment donné. Et puis après ça prend une fonction un peu dramaturgique en fait, qui n'était pas forcément celle que j'avais imaginée au départ, c'est comme un matériau qui est là et je me saisis de ce que j'ai et je me dis « tiens ouais là ça marcherait bien de le mettre parce que ça rajoute une ponctuation et en même temps une forme de gravité, et puis ça fait aussi un effet un peu de coupure, de cut, j'aime bien les cuts en général ».

*PS: Ouais j'en ai vu aussi dans Le monde en un jardin qui sont chouettes, il y en a un qui m'a fait marrer avec les gamins qui sont dans le toboggan et qui hurlent à l'entrée du plan, j'ai trouvé ça très chouette. Il y a aussi dans Le monde en jardin, des moments comme tu dis « qui décollent un peu » que j'ai vachement apprécié, tous les moments avec les animaux. Par exemple, l'escargot il est silencieux, mais ça change aussi la façon dont on écoute l'ambiance, on est plus en interview, mais on a ces protagonistes à l'écran mais qui font pas de bruit.*

FP : Par rapport à ça, dans *Le monde en un jardin*, Arnaud Forest, avec qui je travaillais comme monteur son et mixeur, il est aussi un peu compositeur, musicien, et en fait, c'est lui m'a proposé cette petite création sonore qui accompagne notamment la séquence de l'escargot.

Moi je suis très réticente voire hostile à l'utilisation de la musique qui n'a pas de rôle diégétique. Je m'en méfie beaucoup parce que je trouve que c'est souvent une facilité, donc résultat, je n'en utilise jamais. Il y a pas mal de musique dans ce que je fais, mais c'est presque toujours de la musique intra-diégétique, ou alors de la composition musicale, genre un peu acousmatique, à base d'éléments... comme je te racontais avec la sirène de bateau par exemple.

Et donc là, j'y avais pas pensé, c'est venu d'Arnaud, c'est lui qui m'a proposé, et j'étais un petit peu « ouais... d'accord... », mais je voulais vraiment quelque chose qui ne soit pas trop de la musique. Et en fait je trouve que c'est vraiment réussi ce qu'il a fait, c'est le côté très léger, c'est très ténu, c'est pas vraiment de la musique, ça accompagne... Et ça j'ai trouvé que c'était chouette, et c'était vraiment sa proposition en fait. Je l'ai pas reproduit après dans le dernier film, parce que j'ai pas travaillé avec lui. C'était un peu venu là de cette collaboration, et c'est vrai que j'ai beaucoup aimé l'effet que ça produisait, et comment ça se mêle avec les vraies prises de son.

*PS : Oui ça se mêle vachement, je me souvenais même plus, alors que je l'ai vu y a pas longtemps, qu'il y avait cette musique sur l'escargot...*

FP : Oui parce que c'est pas vraiment de la musique en fait, c'est plus une ponctuation qui arrive... Ça tire un tout petit peu plus le travail vers de la création musicale, mais on peut pas non plus dire que ça soit de la musique, parce qu'il y a pas vraiment de... C'est entre les deux, et j'aime bien ça.

*PS : Par rapport à la musique, même dans la fiction, il y en a toujours trop, en tout cas c'est vrai que quand on aime le son, c'est dommage la façon dont la musique est utilisée, donc là je trouve ça super plaisant, le fait que ce soit ténu.*

*Et justement, je me demandais aussi, toujours par exemple sur l'exemple de l'escargot, ça marche aussi sur d'autres exemples dont on a parlé, même la sirène de bateau, est-ce que quand tu travailles, tu as des étapes très séparées de montage « image » et de montage son, comment ça s'imbrique ? Par exemple, là, est-ce que c'est sur un montage « image » qui avait préalablement été fait que tu t'es dit que tu allais mettre cette sirène de bateau ? En tout cas voilà, comment fonctionne cette articulation ? Parce que je pense que ça doit être plus modulable en docu qu'en fiction, où j'ai l'impression que c'est des plus grosses machines, et du coup c'est forcément très séparé, et je me dis qu'il y a peut-être plus la place en docu pour que ça soit moins le cas ?*

FP : En fait c'est une question super importante ça, et c'est quand même très séparé. Enfin, moi je n'arrive pas encore, peut-être le prochain projet que j'ai, parce que vraiment alors le son devrait être encore plus important... Mais d'arriver à l'imposer en fait, parce que c'est ça, c'est une histoire d'arriver à imposer ça dans le calendrier de montage. Mais c'est quand même à chaque fois... Moi j'ai jamais pu faire d'allers-retours, tu vois, de passer de l'image à un travail de son, puis de revenir à l'image, j'ai jamais réussi à faire ça.

Le premier film que j'ai fait, qui s'appelle *Un cirque à New York*, je démarrais, puis moi je suis autodidacte donc j'ai découvert un peu sur le tas, c'était une production de l'INA, à l'époque ils faisaient des productions, et comme on avait très peu, voire pas de financements, ça s'est fait en plusieurs tronçons, sur un an et demi, ce qui était très dur c'est que je savais pas d'une session à l'autre si ça allait se poursuivre. Mais en revanche, le fait qu'il y ait eu beaucoup de temps entre chaque session c'était pas mal parce que ça m'a permis de beaucoup élaborer ce que je faisais, de réfléchir, vu que je démarrais c'était assez précieux, je pense que sinon j'aurais fait un peu n'importe quoi.

Toujours est-il qu'une fois qu'on a fini le montage « image » – j'ai toujours eu la chance de travailler avec des monteurs « image » qui avaient quand même une vraie sensibilité au son, donc on testait des trucs – je me suis retrouvée en montage son et mixage à l'INA avec pas tellement de temps.

Sur ce film, j'avais décidé de placer une voix off (c'est la seule fois que je l'ai fait), et depuis même dans mes travaux sonores, je me débrouille toujours pour pas faire de voix off, ou en tout cas de la

contourner quand je dois en faire une. Et donc là j'ai souvenir qu'il y avait une scène que j'aimais beaucoup, on voyait les gens du cirque qui s'échauffaient — c'est un cirque qui tourne en plein air dans les parcs de la ville. Et donc c'était une scène très bucolique où on les voyait, il faisait beau, en train de s'échauffer, pendant que les acrobates s'échauffaient, les musiciens jouaient, donc il y avait là justement une jolie scène de musique intra-diégétique, c'était vraiment super, j'adorais cette scène. Et je m'étais dit « c'est super joli, on voit tout ça, et en plus je vais en profiter pour placer une voix off dessus ». Et ça donc on l'a fait au moment du montage son parce que c'est là que j'ai enregistré ma voix aussi. J'avais pas pensé mais il faut dire aussi que c'était il y a 20 ans, on avait pas les mêmes outils, maintenant évidemment que je ferais des tests avec des voix que je ferais, mais à l'époque en tout cas je l'ai pas fait. Donc je me suis retrouvée à faire ma voix d'un seul coup et à la placer, et tout d'un coup cette voix off sur cette scène-là je me suis dit « mais c'est dingue », ça aplatit complètement la scène, c'est-à-dire que toute la poésie de cette scène-là, je trouve qu'elle était perdue à cause de ma voix qui arrivait, du coup ça devenait un peu des images d'illustration, alors que quand il y avait pas ma voix, on était vraiment dans une séquence où à la fois il se passait rien mais il se passait plein de choses, c'était évocateur. Là je trouvais que ça écrasait, en fait. Donc ça a été une leçon pour moi, je me suis dit « voix off : attention », et puis, quand tu rajoutes du son, ça modifie énormément les choses.

Et après, pour *Le monde en un jardin*, qui est le film suivant, j'ai demandé à avoir une longue... on a eu je crois cinq semaines de montage son et mixage, ce qui est quand même vachement bien, mais par contre on est pas revenus en arrière, le montage image était calé. Et alors il y avait là aussi des expériences – mais c'était intéressant, c'était plus souple – de sons qu'on rajoutait, par exemple... j'ai le souvenir... je pourrais plus t'expliquer très précisément là mais j'ai le souvenir d'endroits où... après c'est la question de la durée, tu anticipes que telle scène tu as envie qu'il y ait cette durée-là parce que ça correspond à ton ressenti, ce qui est déjà vraiment très personnel, de se dire « j'ai envie que ça dure, qu'il y ait ce petit moment, souvent parce qu'il y a eu pas mal de choses avant et qu'il faut les amortir, et donc là j'ai envie d'un moment de silence, ou en tout cas il se passe pas grand-chose, qui est plus un moment d'accueillir un peu et retomber, si y a eu soit des infos, soit de l'émotion... ». Et quand, avec Arnaud Forest, on rajoutait un petit peu des sons par-dessus, on se rendait compte que parfois, ça modifie complètement l'expérience de la durée. Parfois, tu vois, le fait d'en rajouter tout d'un coup c'était beaucoup trop court, donc on se disait qu'il fallait en enlever un peu, parfois le fait d'enjamber sur la séquence suivante, qui est aussi un truc que moi j'aime bien faire, dans un sens ou dans l'autre, et ben là du coup ça allait...

J'en ai pas tiré des théories très claires là que je puisse te dire, mais en tout cas ça m'a confirmé dans le fait que le travail sonore vient toujours modifier la perception qu'on a du travail à l'image. Et donc, là les exemples que tu prenais, c'était l'escargot, et c'était l'histoire de la sirène de bateau, et tu me disais... En fait, à chaque fois, j'ai pas pu aller et venir, pour résumer. Donc j'ai dû essayer d'anticiper le mieux que je peux ce que je vais vouloir faire comme travail sonore derrière, à quel moment, donc en avoir la conscience au moment où je suis en montage, pour essayer de pas trop me planter après quand je rajoute du son. Mais c'est quand même le son qui doit s'adapter par rapport à l'image, et c'est vrai que pour moi c'est un peu frustrant, et que j'aimerais bien arriver à ce qu'il y ait encore plus de parité entre les deux.

*PS: oui après c'est vrai que c'est aussi la chaîne qui veut ça et c'est vrai que c'est sûrement compliqué de déroger à ça. Mais par contre c'est intéressant ce truc-là du coup, il y a vraiment une attention portée au montage son au moment du montage des images. Comme si le montage son commence déjà en fait à ce moment-là ?*

FP : tout à fait. Et si je peux donc avec le monteur ou la monteuse avec qui je bosse, essayer de faire une ébauche de ce que j'ai en tête avec les sons qu'on a qui sont le direct des scènes, et qui ne sont

pas des sons que j'ai pris parallèlement, mais au moins pour essayer de mettre en place les idées et le rythme. Justement pour cette histoire que je disais que sinon, quand tu débarques avec des trucs différents après, ça risque de bouleverser complètement le rythme, donc c'est essayer d'anticiper ça au niveau de la construction. Et ça c'est vrai que moi je le fais mieux maintenant, parce que j'ai cette expérience-là, et j'ai l'expérience du travail sonore aussi, donc je peux essayer d'imaginer ce que je veux obtenir ensuite et de poser les bases lors du montage. Le montage sonore vient après confirmer, compléter, parfois rajouter des pistes qui étaient pas là avant, mais quand même sur une base qui est déjà assez structurée quoi.

*PS : c'est intéressant pour mon entretien, et même pour moi dans l'idée après de pratiquer, parce que justement c'est parfois une question en montage son, la façon de travailler avec le son qui provient du montage précédent, c'est intéressant, qu'il y ait une bonne partie qui soit faite là, qu'on peut rajouter... En fait les intentions commencent déjà largement à ce moment-là.*

FP : tout à fait. Mais aussi parce que moi je suis vraiment intéressée par cette partie-là du son aussi. Je suppose qu'il y a des gens aussi, des réels, qui laissent beaucoup plus cette partie-là à gérer au monteur son, d'ailleurs même pour le montage image, moi je suis présente absolument tout le temps, et le montage son c'est pareil. Ce qui veut pas dire que je suis pas à l'écoute de ce qu'on peut me proposer, mais je suis très présente pour tenir les intentions que j'ai de départ

*PS: oui c'est aussi que tu as des intentions qui existent et qui sont fortes de montage son. C'est sûr que c'est pas toujours le cas et que ça doit aussi jouer sur la façon de travailler pour nous en tout cas en tant que monteurs son. Je pense aussi que ça permet d'aller plus loin sur des trucs et de moins se retrouver... Des fois il y a des montages « image » qui marchent pas forcément avec le son, si ça a pas été pensé...*

*Ma question d'après, tu as déjà commencé à y répondre en partie, mais en gros c'est : à quoi ça te sert en tant que réalisatrice, le montage son, pour tes films ? À quoi ça te sert, en tant qu'outil, qu'est-ce que ça te permet d'apporter dans tes films et comment tu le considères ?*

FP : Alors... Je pense que la beauté du son, la grande force du son pour moi, c'est vraiment la dimension suggestive, et le côté un peu « passager clandestin » du son, quand il y a de l'image, que je trouve très intéressant. C'est-à-dire que tu peux évoquer beaucoup de choses, en complétant, ou bien en contrastant, par rapport à ce que tu as à l'image.

Soit dans des séquences vraiment réalistes, où du coup le son que tu vas rajouter va forcément avoir une couleur réaliste, mais va enrichir. Par exemple, je pense, dans *Le monde en un jardin*, il y a une séquence où l'été arrive, où je voulais vraiment montrer la plénitude de l'été, il y a quelques images comme ça où on voit des gens qui sont assis sur des bancs, il se passe pas grand-chose, ils sont juste bien, et justement comment tu fais ressentir, dans un film, qu'il fait chaud et que les gens sont bien, alors évidemment tu as les images, ils sont à l'ombre... Mais tout d'un coup je me suis dit que là il y a vraiment des sons spécifiques à l'été et à l'espèce de *farniente* que tu peux avoir dans les heures chaudes de l'été, quand tu es à l'ombre... Donc quelques sons peuvent évoquer tout un univers, et c'est ça que je trouve génial avec le son. Et donc là on a rajouté des sons un peu d'insectes, qui bourdonnent, et ceux-là je crois qu'on est allé les chercher dans les sons qu'avait Arnaud, je les ai pas pris à Belleville, pour rajouter cette sensation un peu campagne, c'est la période de la journée où il fait le plus chaud, on est super bien à l'ombre, on a ces insectes... Ça c'est réaliste, mais ça rajoute un pan de sensations qui t'évoquent, c'est ça que je trouve extrêmement fort dans le son, c'est la puissance d'évocation.

Après, quand c'est des choses moins réalistes, quand j'essaye de basculer... de décoller un peu du réel pour aller soit vers du souvenir qui revient, tu vois là les passages où il y a les images en super 8 et le passé, tu vois, essayer d'évoquer le passé, là c'était intéressant aussi, on avait ces images d'archive mais on avait pas de son dessus bien sûr, et alors de composer ces moments-là à partir de sons réels, mais qu'on distord un peu... À un moment, ça aussi c'était une idée d'Arnaud, j'avais trouvé ça super, il y a un endroit, je voulais qu'on entende un peu... qu'on arrive à quelque chose qui soit presque de l'ordre du rêve, et donc je voulais qu'on entende des paroles, mais je voulais pas qu'on se... qu'on soit trop happés par la conversation. Et du coup, il avait mis à un moment des sons de paroles, mais à l'envers. Ça faisait un effet très étrange, et créait un petit peu d'inconfort, mais en même temps on reconnaît que c'est des humains qui sont là, qui sont en train de parler, donc voilà, je trouve que pour faire travailler l'imaginaire et les évocations du côté du souvenir, des fantômes, du rêve, ou bien pour souligner des ressentis qui peuvent être là, mais pas d'une façon lourde comme avec de la musique, mais en ouvrant, comme ça, je trouve que le son a une puissance incroyable et il est d'une plasticité incroyable, et j'adore jouer avec ça, pour moi c'est la grande richesse de comment le son vient enrichir et rajouter d'autres dimensions.

*PS : Je trouve ça intéressant de séparer séquences réalistes et moins réalistes, et du coup sur les séquences réalistes, est-ce que... c'est quoi ton intention dans le montage son ? Est-ce que c'est de coller au réel tel que tu l'as perçu pendant le tournage ? Est-ce que c'est de te rapprocher d'une idée du lieu que tu voudrais donner, par exemple sur les ambiances ? Parce que du coup ça peut être « réaliste » mais recréé, voilà, le rapport entre « réel » et « réaliste » sur ce type de séquence ?*

FP : donc ta question, c'est le réalisme et le rapport au réel, c'est aussi très intéressant... Alors, pour moi, le réalisme ne doit pas être un carcan, le réel ne doit pas être un carcan en général. C'est-à-dire que je suis... je suis obligée entre guillemets, par des principes éthiques, je vais pas distordre le sens des propos évidemment... Sur l'essentiel, je suis très scrupuleuse, de respecter ça, en revanche, je prends des libertés par rapport à des choses qui n'ont pas un enjeu... qui ne représentent pas un enjeu de sens — et ce que je te dis c'est vrai pas seulement par rapport au son, c'est en général — mais qui ont des facultés... qui ont une puissance d'évocation que je vais pouvoir utiliser dans la dramaturgie, que je vais utiliser pour faire passer... soit servir de métaphore...

Il y a une puissance d'image, que je trouve hyper intéressante, avec le son, mais aussi avec les séquences. Par exemple, dans *Cabanyal, année zéro*, le début du film raconte... ça se passe à Valence, où pendant 24 ans il y a eu la même maire, c'était elle qui voulait détruire ce quartier, etc. Et donc le début du film qui dure à peu près 20 mn pose ce conflit-là, zéro voix off hein, donc avec des séquences, et le fait qu'il y a des élections et que durant ces élections, enfin elle est battue, et c'est une coalition de gauche qui remporte les élections, et qui a déjà promis qu'elle allait sauver le quartier si elle passait au pouvoir. Donc il y a tout ça qui se raconte, et le soir des élections on voit dans plein d'endroits les gens qui écoutent, là aussi j'ai tout un travail de montage son vachement complexe, des sons que je suis allée rechercher ailleurs, concernant cet évènement-là mais que j'ai pas pris ce soir-là, que j'ai chopés sur internet bien plus tard, qui racontent en gros les résultats. On passe d'une image à l'autre avec cette voix, et t'as une espèce de joie qui monte, qui monte, qui monte. Et pour symboliser cette réjouissance du quartier qui enfin est sauvé grâce à ces résultats, j'ai mis là une séquence, pour terminer tout ça, j'ai utilisé un truc que j'avais enregistré à un autre moment, un truc qui se fait beaucoup en Catalogne, qui s'appelle *correfocs*. C'est des gens qui sont déguisés en diable et qui font péter des pétards dans tous les sens, c'est un espèce de truc de pyrotechnie mais très proche, avec les gamins qui courent au milieu, les gens... Cette scène qui est assez impressionnante, la nuit, avec les pétards et tout ça, je l'ai mise juste après. Ce qui, effectivement d'un point de vue du respect du réel, est faux, parce que non seulement c'est pas pris après mais plutôt au moment des fêtes de la ville donc

en février-mars, il fait un peu froid, les élections étaient fin mai tu vois. Donc il y a un copain qui avait vu le film, ça l'avait fait tiquer, parce qu'il était là au tournage. Donc quelqu'un qui a suivi tout le tournage peut être gêné par ça. Mais je me suis dit « c'est pas grave », ça n'a pas d'incidence, il n'y a pas de distorsion de sens. En revanche, je trouve que c'est une image assez forte pour transmettre de manière sensible les réjouissances. Donc ça vient comme un point d'orgue après toute cette séquence où tu vois tous les gens de plus en plus heureux, c'est une espèce de métaphore. Et donc, pour moi, le son – là c'est pas que du son, c'est aussi de l'image – je l'utilise aussi de cette manière-là, un peu métaphorique, même à l'intérieur des scènes réelles, réalistes.

Donc c'est pour ça que je me mets pas de limites. Autant je suis hyper scrupuleuse dans ma façon d'approcher les gens, d'essayer d'établir le contact, de pas les amener sur des terrains où ils seraient pas à l'aise... Enfin bref, je suis quand même très, très, très, très scrupuleuse par rapport à ça, mais en revanche, l'utilisation de... Je pense que c'est là où est ma liberté à moi d'artiste entre guillemets, c'est d'utiliser ces trucs-là qui ont pas de... où y a pas d'enjeu de sens, à part sur le coup de ce que je te raconte, ça peut avoir un côté... c'est ce qui fait la différence avec un travail qui serait purement sociologique, et un travail avec un regard plus d'artiste qui est de... moi je pense que là à ce moment-là, c'est ça qui donne de la force à cette scène-là. Et donc, par rapport aux sons, j'ai cette même liberté-là, ce qui fait que ça me gêne pas du tout par exemple sur le film de Belleville de ramener des ambiances de campagne par moments, parce que je pense que c'est ça qui va donner...

En fait c'est cette question toujours très bizarre du documentaire qui est que tu fausses d'une certaine manière... enfin tu fausses... tu cadres le réel, tu le choisis, tu le tronçonne, tu le composes en fait, pour faire plus vrai, ou pour retrouver un ressenti. Par exemple, quand tu es dans le jardin de Belleville, par une belle journée d'été quand tu es sous les feuillages, tu as une impression d'être isolé de la ville, et les moteurs tu les entends pas tellement, tu vois c'est très assourdi, c'est très loin, du coup tu y fais plus du tout attention, t'es beaucoup plus dans la perception des abeilles, de tout ça... Mais les micros eux ils vont aller rechercher tous les [moteurs]. Le fait d'amener des faux sons entre guillemets, qui sont des sons de campagne, d'une certaine manière ça recrée quelque chose de l'ordre de la vérité du ressenti à ce moment-là. Et c'est sur ça que je m'appuie, y compris quand ça décolle plus vers des choses plus oniriques, mais ça correspond à un ressenti, ou bien à une image que j'ai envie de partager.

Par exemple, tout le travail autour des images d'archive dans le film sur Belleville, c'est un peu des fantômes là aussi que j'essaye de ramener, c'est-à-dire ces maisons qui étaient là, qui ont été complètement... c'est quand même assez puissant, l'idée d'un quartier qui a été complètement rasé pour donner naissance comme ça à autre chose, et donc d'une certaine manière c'est là, en tout cas dans le souvenir de certaines personnes, et donc c'est une manière de leur redonner corps, à la fois visuellement et au son, parce qu'à mon avis ça a du sens. Mais en prenant effectivement pas mal de libertés par rapport à ça.

Le truc, c'est drôle parce que... Éric Urbain fait souvent écouter un travail que j'ai fait, qui est l'autre travail sur mon père, qui est *Le retour à Montmélian*. C'est un de mes travaux sonores où il y a le plus de recherche, c'est assez complexe, il y a un montage qui fait beaucoup d'allées et venues et il y a une grande part de composition sonore, là aussi vraiment très métaphorique. Disons que là, pour le coup, les idées de montage sonore me sont venues beaucoup au moment du montage, pour venir nourrir, et moi j'avais pas du tout assez de matière. Surtout qu'en plus comme c'est un peu onirique, c'est pas toujours des choses que j'aurais pu enregistrer moi au moment du tournage. Et donc j'ai un peu pioché à droite à gauche, il y a des sons qu'on m'a donnés, j'en parlais avec des gens qui disaient « oh tiens j'ai ça si ça t'intéresse », enfin voilà, et il y a des trucs où carrément j'ai été piquer des petits bouts... Pour moi il y avait une grande référence à Tarkovski à un moment donné donc j'ai été piquer des petits bouts du *Miroir*... Et ça l'amuse toujours Éric de me faire parler de ça, parce que pour lui il y a un peu un côté que c'est ce qu'on nous dit toujours qu'il faut pas faire, mais finalement, dans cette grande tambouille, il y a je pense une grande unité, mais c'est parce que je savais ce que j'allais chercher, et

que là effectivement j'avais pas anticipé au moment du tournage, et que j'aurais de toute façon pas eu les moyens, il aurait fallu que je reparte faire des tournages supplémentaires, j'avais pas le temps ni les moyens surtout...

Tout ça pour dire qu'à ce niveau-là je me permets pas mal de choses, mais je pense que... moi ça me dérange pas en tout cas sur le plan éthique, parce que je pense que c'est pas là que je situe la question de la vérité en fait.

*PS: Du coup pour toi finalement, les questions éthiques et le cadre que tu poses, ça vient déjà en amont, en fait ça se révèle pas tellement au niveau du montage son ? C'est plutôt ta méthode et ta façon d'approcher le film et le tournage, etc., finalement c'est là où se joue plus l'éthique quoi ?*

FP : C'est ça... Oui et après aussi par exemple dans le montage son, par exemple quand je fais du documentaire seulement sonore, où tu as une telle souplesse du montage quand tu as que le son et que tu montes la parole de quelqu'un... Évidemment, là aussi c'est la question, c'est comment tu fais pour respecter... En fait c'est la différence entre prendre les choses à la lettre ou les prendre sur le fond en fait. Moi ça me pose aucun problème de prendre une ITW, de la tordre, de prendre quelque chose qui était avant et de le passer après, de reconstruire en fait la parole de quelqu'un pour la clarifier, pour en extraire l'essence, pour styliser, tout ce travail-là c'est un travail de stylisation... Le réel en lui-même il est incroyablement répétitif, il est incroyablement... Enfin voilà, on peut pas... On a besoin de ce travail de stylisation.

De toute façon, à partir du moment où tu pointes ton micro quelque part, que tu cadres... C'est des choix que tu fais parce que tu décides de pas le pointer dans l'autre sens, ou de pas cadrer autre chose, etc. Et sans compter qu'évidemment, le fait que tu le fasses ça interfère sur la réalité, donc voilà. Tout ça ce sont des choses qui sont... On a une action sur le réel, il se livre pas tel quel, et je pense que notre travail c'est de le comprendre et d'être suffisamment clair par rapport à ce qu'on va chercher et ensuite ce qu'on comprend, pour qu'ensuite quand on fait le montage, on puisse se donner la liberté vraiment de recomposer la parole des gens, mais à condition évidemment de ne pas la trahir. C'est là où pour moi il y a la limite. Mais après, d'inverser par exemple, ça n'a aucune... Là ça devient des questions dramaturgiques, ça n'a aucun... Ça a une grande importance parce que c'est là où on rentre dans une narration, dans une histoire, dans quelque chose qui n'est plus du document d'ordre juste sociologique, où tu arrives à recréer un récit quoi en fait, mais ça ne travestit pas le sens, au contraire, ça permet de le clarifier et qu'il soit mieux reçu... Ça renvoie à notre responsabilité à nous, de documentariste, de réalisateur, c'est une responsabilité qui est assez importante. Mais après, la façon dont on peut le triturer, pour moi, il faut pas du tout être puriste là-dessus.

Là je pense à un autre truc qui m'était arrivé, c'est dans la série *Permanence* dont je t'ai donné le lien. Donc là c'étaient des entretiens dans le bureau d'une assistante sociale, qui duraient à peu près une heure, et dans lesquels j'intervenais pas du tout, mais par contre j'étais là, j'avais posé mes micros, les gens étaient d'accord, etc. Et à la fin de cet entretien, qui par ailleurs, m'avait dit l'assistante sociale, se déroulaient différemment de quand j'étais pas là, même si j'intervenais pas, par ma seule présence et le fait que j'enregistre... Et donc ils duraient une heure à la fin j'en ai fait des épisodes qui durent à peu près 8-10 minutes chacun. Donc c'est comment tu réduis ? Sur une heure, pour réduire à sa substantifique moelle, ça c'est vachement intéressant.

Par exemple il y en avait un où j'étais hyper contente de cette rencontre, je l'attendais depuis longtemps, le monsieur avait dit oui, donc j'étais super contente, super soulagée, je me suis installée, etc. Et tout d'un coup je regarde mon Nagra : ça tourne pas ! Heureusement, je m'en suis aperçue très vite, donc je l'ai lancé comme ça, j'ai eu pratiquement tout l'entretien mais j'ai pas eu l'entrée, et je

m'appuyais sur ces petits éléments de narration : « bonjour monsieur, comment ça va ? asseyez-vous », ça m'aidait pour la construction. Et là ça me manquait terriblement, donc finalement j'ai réussi à utiliser les paroles de la fin, qui étaient en fait des paroles d'adieu, une petite discussion sans grande importance, mais finalement j'ai réussi à en prendre quelques-unes et à les mettre au début : ça marche. Et du coup ça permet de rentrer dans le truc... Donc voilà, ça c'est une tricherie, mais qui a une fonction par rapport au récit, parce que je pense que ça m'a vraiment permis de rentrer dans le récit, et qui n'a aucune espèce d'importance. Mais je pense que c'est mieux que ce soit là que si c'était pas là...

*PS: C'est intéressant, en fait c'est le sens que tu donnes aux « tricheries » que tu utilises qui les valide et qui les rend possibles et légitimes. Moi en fait, ma question, qui est peut-être un peu théorique, c'est que je me disais en tout cas au ciné, j'ai l'impression que quand tu montres un film documentaire à quelqu'un, ce qu'il va entendre, la personne va être sûre et certaine que c'est le son du plan, si c'est une séquence réaliste. Et du coup ça donne le pouvoir de pouvoir tout faire, dans la limite du réalisme, mais c'est quand même très large ce qu'on peut accepter comme réel ou pas, et du coup c'est ça qui m'intéressait, et est-ce qu'il peut y avoir une tension éthique autour de ça ou pas. Mais en fait, c'est peut-être plus large que ça, les questions éthiques sont peut-être plus larges que ça ?*

FP : Oui je pense, je pense effectivement qu'elles sont plus larges que ça, et que de toute façon il y a des gens qui sont sensibles à la dimension sonore... Par exemple pour *Le monde en un jardin*, il y a quand même beaucoup de gens, par rapport à ce à quoi je m'attendais, qui ont fait des commentaires sur la richesse du travail sonore, qui l'ont entendu. Mais de toute façon le problème du documentaire, c'est beaucoup plus large, c'est qu'en général les gens ont un rapport au documentaire comme étant une – enfin les gens qui n'ont pas une réflexion par rapport à ça ou une culture par rapport à ça – comme étant une fenêtre transparente sur le réel. Typiquement, quand moi je vais montrer un de mes documentaires, le plus fréquent c'est que les gens n'aient pas de questions sur le travail sur le film lui-même, mais sur le sujet, le film est rabattu sur son sujet. Ce qui est lié à une certaine pratique du documentaire plus journalistique, plus télévisuel, on comprend d'où ça vient, par rapport au travail que je fais c'est un peu absurde, mais je suis souvent confrontée à ça. Disons que t'es content quand tout d'un coup il y a des questions de cinéma qui arrivent, c'est un soulagement. Il y a ce truc où les gens ont souvent ce rapport comme si le réel était donné, et que toi tu te contentais de leur délivrer, il y a quelque chose de cet ordre-là.

*PS: J'ai l'impression que j'ai eu ce que je voulais, comme aspects, je réfléchis... Je crois que ça m'a répondu à pas mal de questions. Est-ce que toi ça t'aurait soulevé d'autres choses que tu voudrais évoquer ?*

FP : je crois pas parce que j'ai l'impression que quand il y avait quelque chose je l'ai évoqué en suivant donc j'ai pas laissé des choses de côté, je crois pas...

Peut-être juste un truc que je voudrais ajouter, ce que je trouve vachement intéressant mais qui est difficile, en fait c'est toute la question autour du... ça m'intéresse et j'y arrive pas forcément souvent, mais j'aime bien, essayer de... la notion du son synchrone comme étant aussi un élément de confirmation du réel qui se donne tel quel.

C'est à la fois un truc extraordinaire le son synchrone, évidemment, mais en même temps ça peut être aussi un peu un esclavage, je trouve. J'aime bien essayer de les dissocier, ou au moins en partie, mais c'est compliqué. J'ai le souvenir d'une scène dans *Le monde en un jardin* où j'ai l'impression d'y être bien arrivée, où ça me plaît l'effet, c'est la scène où c'est une fin de journée d'été, et on voit les gens

qui se mettent à quitter le jardin, c'est un plan très large, et on entend les discussions des gardiens, qui font fermer le parc. Et là j'avais... je sais plus si j'avais enregistré en son seul ou si j'avais la caméra, parce que ça m'arrive aussi des fois quand je suis sur un tournage comme ça, de prendre des séquences où je sais qu'il y a que le son qui m'intéresse. Des fois j'enlève même pas le cache de la caméra, comme ça je sais que c'est des séquences que je prends que pour le son. J'avais enregistré comme ça ces sons de talkies-walkies un peu bizarres, et de très près, et des gens qui discutent entre eux, et d'avoir mis ce montage-là sur ces images au contraire très loin, de gens qui sont en train de quitter [le parc], un plan-séquence vachement long et tranquille. Je trouve qu'il y a quelque chose de vraiment réussi, que j'aime beaucoup, dans ce dialogue entre... Il y a une forme d'autonomie du son par rapport à l'image. On est dans le même espace-temps, mais à l'image on est très loin, et sur les gens qui s'en vont – d'ailleurs à la fin on voit un gardien qui arrive et qui siffle – et au son on est très proche des gardiens, donc il y a une espèce de truc un peu étrange, mais qui du coup se complète, je trouve qu'il y a quelque chose que je trouve riche, et j'aimerais bien arriver à faire plus de ça, en tout cas là j'avais l'impression d'avoir réussi à jouer vraiment avec... quand je te disais que souvent j'étais un peu frustrée parce que le son avait une place un petit peu secondaire, en tout cas dans la chaîne de production, et qu'il fallait se battre pour... là j'avais vraiment l'impression d'être arrivée à faire quelque chose de très riche à ce niveau-là, et je trouve ça super intéressant. J'aimerais bien arriver à creuser davantage, mais c'est compliqué, ça se fait pas facilement, mais là j'avais réussi.

*PS: J'avais remarqué ce moment, puis je m'étais fait aussi la réflexion des fois sur des séquences où j'ai l'impression qu'il y a une continuité au son, des séquences sans dialogues, plutôt avec des ambiances et des actions, où j'entends une continuité au son, mais il y a une succession de plans différents. Et c'est pareil, c'est pas forcément exactement synchrone, mais je trouve que du coup ça fait un truc vachement plus large de perception du lieu et tout ça, comme sur la séquence où tout le monde sort du parc. Finalement, le fait qu'on ait le point d'écoute proche et le plan large, ça élargit la perception du truc, c'est comme si au lieu de percevoir juste ce plan, on perçoit un moment, ce moment-là, c'est peut-être plus proche de la perception.*

FP : oui c'est vachement intéressant, et assez compliqué quand même, enfin... je sais pas pourquoi je dis compliqué mais... à la fois je suis super intéressée par toutes ces expérimentations, mais en même temps je me situe pas non plus dans le cinéma expérimental, dans le sens d'un cinéma qui se donne absolument toutes les libertés et peu importe la question de la réception, moi je me pose pas mal la question de la réception aussi quoi.

Donc je trouve que c'est compliqué d'arriver à dissocier et que ça fasse sens, que ça vienne effectivement enrichir, et que le fait d'avoir deux points de vue, évidemment ça en fait un qui devient plus universel, ou plus absolu, quelque chose de cet ordre-là, qui est pas non plus... qui est pas simple, surtout que c'est du documentaire donc on fabrique ça avec des éléments de réel captés donc il y a aussi ces limites-là.

*PS: Ça par exemple, c'est quelque chose de trouvé au montage ? Cette séquence où tout le monde sort et le son des talkies ?*

FP : pas complètement, parce que je pense que si j'ai enregistré... Je me rappelle que j'aimais beaucoup, j'avais remarqué déjà, ça faisait partie des sons qui attiraient mon oreille, ce son de talkie un peu pourri, donc je les ai enregistrés parce que je trouvais ça très évocateur aussi et intéressant, et que j'avais envie de les utiliser, et je pense pas que je me suis dit « tiens je vais les utiliser sur un plan large », ça je pense que c'est arrivé en voyant la beauté de ce plan, qui marchait vraiment bien, mais je pense que je savais que je voulais les utiliser, et j'ai pas eu envie de filmer les gardiens avec leur

talkie. Parce que là il y aurait eu un truc un peu redondant, en fait tu as pas besoin de les voir, c'est ça qui est intéressant, tu as besoin juste de les entendre et tu comprends très très bien la scène, et du coup tu peux être nourri par ça et en même temps laisser ton regard se promener sur la scène qui se déroule devant toi et qui est vachement plus... c'est beaucoup plus riche et beaucoup plus ouvert en fait, que si on avait les gardiens avec leurs talkies... ça serait plus anecdotique. Là on arrive tout d'un coup à un truc beaucoup plus... plus riche et qui rejoint quelque chose de l'ordre du moment, de l'essence du moment, alors que sinon ce serait plus anecdotique.

Donc effectivement, à la fois c'est anticipé au moment du tournage, c'est-à-dire que je sais que c'est quelque chose que je vais avoir envie d'utiliser en tant que tel, après j'ai pas forcément une idée très précise de sur quel plan. Ça c'est un peu l'alchimie qui se produit au moment du montage. Mais il y a quand même une intention qui est précise déjà dès le tournage. Je pense pas que ces trucs-là tu puisses les avoir par accident, ou c'est rare. En revanche, l'accident ou l'heureux hasard, je pense que c'est d'avoir l'image et tout d'un coup de te dire « ah tiens ça ce serait super avec ce plan sonore que j'ai », mais si tu veux avoir les gardiens de près avec leur talkie, il faut être là pour les choper, il faut avoir l'idée de se rapprocher. Donc c'est, comme souvent en docu, c'est un croisement entre une intention au tournage, la réalité de ce que t'as, et ensuite une certaine forme de liberté que tu peux avoir dans la salle de montage, mais qui n'est pas désincarnée, c'est pas une liberté où tu flottes et où tu peux faire tout et n'importe quoi, c'est une liberté qui est liée à des éléments très concrets que tu as parce que tu es allé les chercher.

*PS: Une liberté contrainte, mais en même temps prévue...*

FP : qui émerge de la contrainte, en fait

*PS: Comme un peu le montage son qui vient après le montage image... une liberté créatrice énorme, mais qui doit être liée à l'image.*

FP : redis-moi le thème de ton mémoire ?

*PS : j'ai un titre pas forcément définitif, c'est La manipulation du réel sonore en documentaire, mais en gros l'idée c'est sur le montage son en documentaire, et les liens avec le réel, les questions éthiques, à quel point ces questions peuvent se poser à l'étape du montage son ou pas ? Est-ce qu'elles se posent à d'autres moments ? Dans l'idée c'est de rencontrer des réels et des monteurs-monteuses son, pour voir justement les deux points de vue sur cette étape-là.*

FP : oui je pense que c'est quelque chose [la recherche sur le synchronisme ou pas] qu'on a intérêt à explorer, justement parce que ça permet de réaffirmer le fait qu'un documentaire de création, c'est le produit d'un regard et d'une écoute, et pas du réel tel qu'il se donne, et ça je pense que c'est important de le réaffirmer, et la question du son synchrone c'est une des entrées pour le réaffirmer, le fait de jouer sur la désynchronisation.

## C2. Entretien avec Pierre Bompoy

*Entretien mené le 04/05/2022 à Paris.*

*PS: pour commencer, est-ce que tu veux bien me parler un peu vite fait de ton parcours professionnel et de ton rapport au documentaire ?*

PB : Donc je suis sorti de Louis Lumière en 2008, j'ai assez vite fait du doc à partir de 2009, ça m'a intéressé assez vite, j'ai eu une opportunité professionnelle avec un réalisateur de ma génération et une boîte de prod qui étaient au bon moment et au bon endroit par rapport à moi, de mettre un pied là-dedans, et puis par la suite ça s'est enchaîné sur 2-3 ans et puis au bout de quelques années j'avais fait un premier tour des possibilités de la prise de son en documentaire. Parallèlement à ça, c'est assez divers, parce que je fais de la fiction, je fais de la perche, je fais des installations sonores... Mais mon cœur de métier, c'est la prise de son en documentaire. J'ai aussi fait quelques post-prods, majoritairement en doc, et depuis bientôt 5 ans, je suis producteur de documentaires. Je suis associé d'une boîte de production qui produit du documentaire et donc je participe à la production de documentaires.

*PS: Du coup fiction, un peu, tu as dit, plutôt en tournage ?*

PB : Oui, j'ai fait très peu de postprod en fiction, je crois que j'ai dû faire 3-4 courts-métrages. En prise de son, j'ai fait beaucoup de perche en fiction, et puis de la prise, en allers et retours. Cette année j'ai fait deux longs en un an, un truc qui m'était jamais arrivé. Des années j'ai fait que du doc, mais je fais en moyenne... il y a pas de moyenne. À un moment, je faisais 2-3 courts, là je fais 2 longs, des fois à la prise de son, des fois à la perche...

*PS: du coup, sur les docs où tu as fait de la post-prod, est-ce que c'était toi aussi qui faisais la prise de son ? Ou est-ce que c'était complètement séparé ?*

PB : En doc, bizarrement, je crois que ça m'est jamais arrivé. Pour la bonne raison que... je sais pas pourquoi, je suis identifié un peu sur des projets casse-cou, et bien souvent on m'a appelé pour faire des post-prods de documentaires avec une prise de son pourrie, mais une exigence artistique, on va dire. C'est bien le profil des docs que je fais en post-prod.

*PS : et du coup, c'est quel genre de prise de son ? tu reçois quoi comme son direct sur ces projets ? Il n'y a pas d'ingé son ?*

PB : Alors, parfois il y en a plus ou moins, souvent c'est des conditions de prise de son très dures, comme ici... Il y a un peu de tout. Mais dans les exemples dont on va peut-être parler tout à l'heure, il y en a un qui est un doc de *found footage*, en gros où c'était du son caméra, majoritairement sur des intérieurs ; un autre où c'était un ingé son, mais sur un film de plan large, où on pouvait pas trop mettre

de HFs, en environnement urbain ; et un autre en son caméra, mais avec quand même un micro canon sur la caméra en se disant : « de toute façon on a pas de fric sur le tournage, on se lance dans un film comme ça », et puis finalement ça devient quelque chose, et puis on produit puis on post-produit... C'est un peu ce spectre-là.

*PS: du coup ça demande beaucoup de re-crédation en montage son ?*

PB : alors, c'est là que ton mémoire est intéressant, parce qu'on est à un endroit en particulier où l'esthétique brute fait partie du film, et où on ne souhaite pas aller contre ça. Donc il faut trouver un savant équilibre, de donner à entendre les choses, sans qu'on sente l'artifice. Tout l'exercice est là, en fait, sur ces films.

*PS : L'artifice serait qu'il y ait du montage son ?*

PB : Oui, si t'as un direct pourri avec du vent qui ronronne, où c'est loin... Et que t'as une belle ambiance, 5.1, pour le cinéma ou autre, hyper léchée, très jolie, en fait ça crée un truc pas cohérent. Et il faut manipuler ça avec précaution, à mon avis, dans ce genre de films.

Et puis il y a toute la question du traitement des directs, qui est que dans des situations très critiques où tu entends les artefacts de denoising, ça devient en fait contre-productif, mais assez tôt ! Par rapport à un doc qui serait un peu travaillé, avec plusieurs couches sonores, etc. Le truc brut, quand t'as un peu que le direct... Typiquement hein, c'est de l'artefact de denoising, le truc qui posait problème, en gros, le traitement, s'il commence à trop s'entendre, ça nous sort du film, et ça colle pas avec le projet.

*PS: On va sûrement y revenir. Du coup, dans ces cas-là que tu décris, avec ce genre de son direct, il y a une bonne partie des choix créatifs dans la bande-son du film qui sont faits après le tournage en post-prod au final ?*

PB : Alors, dans la plupart des exemples que je vais te donner, oui. Ce que je constate quand même assez nettement, c'est que des intentions à visée artistique de prise de son, c'est fortement corrélé avec la présence d'un ingé son sur le tournage. Mais après, c'est ça la magie de la post-prod, c'est qu'au moment où on passe en post-prod, on remet à plat l'écriture, en fait. C'est un autre film qui s'écrit, que ce soit à l'image ou au son, et il faut faire quelque chose de ce matériau, de sorte que quand tu vois le film fini, en réalité il y a une intention, même si elle est parfois complètement involontaire, ou qu'elle relève justement... Enfin c'est ce truc : est-ce que l'absence d'intention n'est pas déjà quelque chose ? Ça va être le cas pour un film dont je vais te reparler, le film de *found footage*, où il y avait une urgence de tourner, avec un espèce de geste minimal, et ça ça fait partie du film. Je veux dire, s'il y avait pas ce matériau-là avec ce geste qui est quasiment involontaire, qui est même involontaire par moments, parce le gars a oublié qu'il tournait, le film ne serait pas du tout ce qu'il est.

*PS: Parlons-en si tu veux*

PB : C'est un film qui est sorti en 2011, donc assez tôt dans mon parcours, qui s'appelle *Il n'y a pas de rapport sexuel*, c'est réalisé par Raphaël Siboni, un réal du Fresnoy que j'avais rencontré cinq ans auparavant à Louis Lumière. Il travaille avec Capricci, la boîte de production qui fait aussi Sofilms, etc. Et il est tombé sur HPG qui est ce producteur de films pornos, qui a aussi évolué dans le film plus d'auteur, et de fil en aiguille, il en est venu à apprendre que ce gars, HPG, qui est un mec assez barré, sur ses tournages pornos, enregistrait constamment le *behind the scenes*, les coulisses du tournage. Parce qu'il y avait un sens à ça dans son industrie du porno, qui est que le spectateur de porno cherche un truc d'authenticité, et ça c'est en fait déjà lié au projet, l'authenticité étant justement pas de l'intentionnalité, quelque chose d'autre. Et donc justement le côté « y avait une caméra là qui faisait n'importe quoi, mais qui enregistrait ce qui se passait vraiment, les vraies choses », en fait c'est ça qui devient excitant, un truc assez étrange. Donc lui il était barré là-dedans, et il a tourné, je crois que l'ordre de grandeur c'est 1500 h qu'il avait stockées, où il arrive le matin, il fout une DV dans un coin de la pièce cadrée à la louche, il laisse tourner toute la journée n'importe quoi. Et ça, de temps en temps, hop, il espérait l'exploiter, mais à une visée porno, au départ. Raphaël apprend que ça existe, il est très très curieux de ça, justement, pour lui en tant qu'artiste, on le bassine toute l'année avec les intentions, il apprend qu'une matière est là avec des intentions pas du tout contrôlées, ça l'intéresse, il va voir ce que c'est et ça le passionne tout de suite, et il établit un lien très particulier, très étrange avec HPG qui a produit ces images-là, et ces sons, de sorte à pouvoir faire le film. Parce qu'en fait de là à ce que le film sorte, c'est très très chaud, il faut les autorisations des gens, t'imagines, qui sont à poil en train de faire n'importe quoi là-dedans, les droits par rapport à la boîte, enfin c'est un film impossible sur le papier. Or là, il y avait l'endroit pour le faire, ça aussi ça l'a intéressé évidemment. Donc, c'était la même boîte de prod, enfin c'était la boîte de prod de HPG, les gens ont signé des droits à l'image par rapport à cette boîte, donc il est couvert pour le droit à l'image des gens, et après il y a comment HPG accepte que ces images-là, où lui est montré sous un jour horrible, qu'il accepte que ça soit fait en film, c'est de l'orgueil d'artiste, tout simplement. Lui, faisant un complexe d'infériorité, par rapport à sa carrière dans le porno, ayant toujours l'ambition de faire du cinéma d'auteur, et bien il ne peut pas déjouer la proposition à cet endroit-là. Il a dit : « tu veux faire un film d'art, j'assume, chiche ! ». Et donc Raphaël se tape 1500 h de dérush de tournages pornos, il sort un film d'1h30 à peu près, qui est simplement le collage de... je crois qu'il y a 10 plans dans le film, peut-être 12, c'est un truc comme ça.

Donc si tu veux, l'essentiel de mon boulot, j'exagère un peu, à peine, le cœur de mon travail c'était de travailler les 11 coupes de ces plans-séquences quoi. Au départ c'était un peu ça. Bon, il y a eu beaucoup d'autres choses mais ça partait là-dessus, sur ces bases-là.

Et là, évidemment, si on sent la main, la deuxième main, trop, et surtout au niveau micro, c'est-à-dire... je sais pas, dans des ajouts d'ambiances, par exemple, c'était interdit. Ajout d'ambiances interdit, parce que là tout de suite tu te dis « attends, on me vend un truc de *found footage* et on me rajoute des petits oiseaux dehors et puis... donc interdit. Il y a eu un travail sur les fonds vraiment, dans le but du raccord, mais c'était un strict minimum technique.

À une exception près, quand même, qui est une scène d'extérieur, qui est une respiration dans le film. En fait le film est tellement horrible qu'il a joué au milieu du film, enfin aux deux-tiers je crois, un tournage porno en extérieur, où il se passe un truc très étrange, on se demande un peu ce que c'est, on est pas dans le trash des autres, il y a un changement à ce moment-là pour faire respirer un peu le spectateur, et là, à ce moment-là, on s'est autorisé de la stéréo, on a ouvert un petit peu l'espace pour le bien du spectateur, en se disant aussi que ça collait un peu plus, tu vois, que c'était un peu plus plausible avec... tu sais il y a des caméras qui font de la stéréo maintenant, coïncidente, tu récupères des rushes caméra stéréo, ça pouvait passer pour un truc comme ça, on l'a joué comme ça. Ça reste un truc discret quoi, c'est des vents... parce que la séquence est très ventée aussi, dans le direct.

Tu préfères peut-être aller au bout des exemples ? J'ai l'impression que ça aurait plus de sens que de faire un truc thématique ?

*PS: Allons-y, faisons ça*

PB : Donc, il y avait cette histoire des fonds interdits, alors par rapport à ce que tu m'as dit, moi ce que j'ai compris de ton sujet, c'est un peu l'éthique du montage son, il y a deux choses intéressantes : c'est la coupe, là, pour ce cas d'espèce, qui est un peu une expérience ultime, enfin extrême, et une morale du contenu, en fait c'est deux exemples :

Je commence le plus simple qui est la morale du contenu. En fait on n'a rien changé au direct brut du *found footage* de ce truc-là, sauf, il y avait des infos que vraiment commercialement, on va dire, HPG ne pouvait pas donner. Elles étaient de deux ordres, alors il y en a une qui est relativement confidentielle et qui ne passait pas en termes de production. Je peux pas aller plus loin que ça, mais si tu vois le film ça va être assez clair. [...]. Il y a des choses concernant la vie privée des gens que parfois tu es amené à masquer et qui sortent dans le direct. Ça a été la même chose pour le montant de salaire d'une des actrices, qui apparaissait clairement dans le direct. Et alors ça il a fallu le masquer, et pour l'histoire du salaire, c'était un peu chaud parce que si tu mets un 1000 Hz, là tout de suite tu sens le geste de l'artiste qui a récupéré le truc et tout, ça passe pas ; si tu mets un blanc, ça passe pas non plus, donc on s'est cassé la tête là-dessus, et finalement, le truc qui passait le mieux, mais ça empiriquement, c'est de prendre les syllabes, de faire une espèce de tambouille, de rendre le truc inintelligible par rapport à la somme que c'était, de générer un gloubi-boulga sur la seconde et demie qui allait bien, de sorte qu'au maximum, l'idée qu'il y avait derrière c'est que le spectateur, l'auditeur, ne se dise pas « tilt ! on a voulu masquer ce truc-là », en gros l'amener à penser que l'info n'était pas intéressante – de fait, elle n'était pas intéressante pour le film de Raphaël – mais l'écueil à éviter c'était de trop faire sentir la censure. Donc ça s'est fini comme ça, vraiment de manière que ça soit transparent acoustiquement, quoi.

Et en fait c'était un petit peu le même travail pour les coupes, parce que bon le truc arrive, je crois qu'il y a dix ou douze raccords dans le film, sur la totalité du long métrage, disons entre séquences, après il a peut-être un peu *jump cutté* à l'intérieur des séquences, je me souviens plus bien, mais il y a peu de coupes. Or, passant d'une séquence à l'autre, si tu travailles pas cette coupe, il se passe des trucs en fait qui sont contre-productifs. Par exemple : on entend pas la coupe ! Ça arrive des fois, tu passes d'un intérieur à l'autre, si tu fais rien, tu mets bout à bout, des fois t'as même pas de clic, t'entends juste qu'il y a pas de transition. Or, il fallait les marquer, d'une part pour la narration, c'est-à-dire qu'on comprend qu'on changeait de rush ; d'autre part pour une raison plus plastique, qui est justement en fait, aller dans le côté sec de la proposition. Or là, on a beaucoup finassé sur ce que c'est qu'une coupe. Donc une coupe c'est avec une rupture, qui soit pas moche comme un clic, qu'est-ce que c'est quoi ? Et ça nous a même amenés, parfois, à rajouter du bruit dans la coupe, en fait par exemple, un truc totalement artificiel, qui est censé pas s'entendre, mais qui va jouer en fait dans le côté brut.

Et ça ça m'amène à l'élément central, je pense, à réfléchir un petit peu à ton sujet, qui m'anime dans ce type de projet, c'est l'idée de l'effet de réel. Un truc un peu paradoxal, parce qu'il y a à la fois « effet » et « réel », mais en fait toute la finesse de la croyance au cinéma, tout ça, pour moi ça tourne autour de la notion d'effet de réel, en fiction comme en documentaire. Et donc, par exemple, dans les coupes sèches où on rajoute du bruit dans la coupe pour l'entendre, c'est un effet de réel. Disons, l'inconscient du spectateur, voire le conscient, se dit « ouais, ça a coupé d'un coup, parce que c'est du rush trouvé, à un moment ça coupe, on passe à autre chose, il y a pas le joli fade, la musique de fin de truc ou je sais pas quoi ». Donc on va dans le sens du projet, alors même qu'on fabrique un truc qui, concrètement dans la fabrication, est très artificiel. Et j'appelle ça un effet de réel, et on va rencontrer

d'autres exemples à mon avis dans notre entrevue... Mais voilà, oui, les deux grosses parties de ce film-là c'était ça quoi, enfin trois, ambiances interdites, la petite blague sur les infos à cacher, et puis la question de la coupe.

*PS : Oui mais c'est marrant pour le coup parce que c'est un exemple quand même très sensible, comme sujet, tout devient avec beaucoup d'enjeux quoi, c'est vachement intéressant.*

PB : Oui c'est ça, tout le film est là-dedans, enfin la force de la proposition elle vient de la juxtaposition de ces 10 plans. Je sais pas si tu pourras le trouver encore mais c'est... bon, il faut y aller en ayant le moral, parce que si tu es déjà déprimé avant sur l'espèce humaine ça va pas t'arranger. Mais la proposition elle est costaud quoi.

*PS: Est-ce que tu veux parler des autres exemples que tu avais en tête ?*

PB : il y a quelque chose qui est d'une portée un peu plus générale. Une grosse question constante du mixage, évidemment centrale, c'est celle des niveaux. Dans le cas d'une coupe, la coupe certes elle a la forme qu'elle a, d'un point de vue sonore, mais bien évidemment elle joue par l'écart qu'il y a entre ce qu'il y a avant et après. S'il y a un écart de niveau entre le son qu'il y a avant la coupe et après, ça va renforcer l'effet de la coupe. Parfois c'est intéressant de jouer là-dessus. Et ça, comment ça se prépare en mixage, bah t'as un espèce de petit crescendo imperceptible avant la coupe, tu charges un peu la mule, et au contraire tu joues sur une différence de niveau au moment de la coupe, et puis ensuite tu rattrapes un peu éventuellement ou tu profites d'un premier son un peu saillant pour hop, remonter discrètement le niveau.

En fait tout ça, c'est des entourloupes par rapport au réel, d'une certaine manière, en documentaire. Il y a aucune raison que le niveau monte de 4-5 dB avant une coupe à ce moment-là, ou au contraire qu'on profite d'un moment saillant pour remonter le niveau global. Pourtant ça joue pour le film et c'est un choix qu'on fait volontiers et sans problème éthique. Donc ça à quoi ça tient ? Je le formaliserais en premier lieu avec l'idée que la post-prod est une deuxième écriture. Tu as le matériau que tu as, mais tu recomposes totalement les choses à partir de ça, et pour donner à entendre cette coupe, on veut faire une rupture parce que c'est une séquence d'une nature différente — par exemple dans *Il n'y a pas de rapport sexuel* ça va être le passage à l'extérieur, il y a une forte rupture, ça va être une scène où les corps sont complètement suants, il y a beaucoup d'action, à un moment de léthargie, on va vouloir créer un contraste, et bien on doit le donner à entendre. En fait, la morale du film nous demande de le donner à entendre, alors même qu'il faut aller contre une morale du réel, en fait. Mais la post-prod, à mon avis est le lieu de ça, ça veut pas dire qu'il faut faire n'importe quoi, mais c'est vraiment le lieu du donner à entendre...

Pour aller sur le terrain de la prise de son où j'ai le plus d'expérience, en documentaire t'as la question centrale de la distance au sujet filmé, à la personne filmée, bon, dans certains cas ça va pas nous empêcher de mettre un HF, si tu veux. Et on en revient à cette question centrale de pourquoi on met un HF ? Alors que de là où je suis, je t'entends très bien, mais on sait que si on met un micro à la place de ma tête ça marchera pas, bon voilà, ça c'est tous les trucs qu'on connaît bien.

Mais je pourrais le formaliser aussi sous cette idée-là que le réel est « profus, diffus, confus », ça c'est une idée qui m'a souvent guidé dans le travail, et un film – n'importe quel film – est tout sauf ça (de cinéma hein, disons dans un... j'aime pas le terme de discours audiovisuel, mais dans une proposition de cinéma). On va aller à l'encontre de ça en fait très souvent, et on sait bien au son que, quand on

veut créer de la confusion, rajouter plein d'éléments n'est pas la meilleure solution. On sait que même quand on veut un truc un peu flou, on va pas mettre des sons archi réverbérés... En fait il y a toujours une intentionnalité, une direction, une sélection, une clarté, qui peuvent servir des idées de confusion, de bazar, d'hétérogénéité, de ce que tu veux, mais voilà, dans cette deuxième écriture qu'est la post-prod, il y a inévitablement quand même une question de choix, d'aller vers quelque chose de plus clair... Et à la prise aussi.

Voilà, et donc ça, ça nous amène à tricher avec le réel sans scrupules. Parce que l'univers du film est un univers mental, un univers artistique. Il y a une condition : de respecter notamment les personnes filmées en documentaire, d'être sincère avec ce qui se passe. Mais pour donner à entendre ça, on a recours à de l'artifice inévitablement et sans scrupules. Le brut en fait, il joue contre nous, il joue contre le film parfois. Il est pas maîtrisé, il a pas d'intentions, il peut pas jouer dans le film. Voilà un peu l'idée centrale à laquelle j'aimerais venir, et que je vais essayer d'étayer aussi par d'autres exemples, mais je sais pas, c'est peut-être pas le cœur de ton propos ?

*PS : Si, si, justement, c'est vraiment... Du coup ça induit forcément de la manipulation et de... parce qu'on retouche au réel de toutes façon, déjà à la captation, on capte jamais le réel, etc. Mais du coup c'est exactement ça le cœur de mon sujet, c'est un peu de voir comment concrètement ces questions-là elles se posent pour les gens qui bossent sur les bandes-son, pourquoi on s'autorise certains trucs et d'autres pas, quelles limites on se pose, qui les met, à quel moment elles viennent ? Donc c'est vraiment ça.*

PB : Ben ça, les choses dont je te parle c'est par exemple ce petit truc-là du mixage, de travailler artificiellement les niveaux pour renforcer une coupe, c'est une clef que le réal a pas forcément, mais quand on lui en parle il comprend tout de suite, il est sensible, et il bloque pas, ce genre de trucs lui pose pas de question morale. Lui son objectif artistique c'est de renforcer cette coupe et cette différence entre séquences ; tout ce qui va pouvoir aller conforter ce geste, il va prendre.

Sinon, je vais aller tout de suite dans un autre exemple, où il s'est posé, dans un film que j'ai produit, une question morale par rapport au hors-champ. Le hors-champ, en fait, c'est du son hein, plus ou moins, si on regarde bien les choses. Il existe dans le film uniquement à cause du son. Donc, tout ce qui concerne la morale du hors-champ concerne la morale du son, si on veut.

Alors ça peut se jouer sur un truc très con, une séquence de doc où il y a du monde autour, on montre quelque chose et puis d'un seul coup il y a un plan où il se trouve qu'il y a personne, je sais pas, c'était la pause, ou c'était la fin, les gens étaient sortis, en fait on se rend compte que dans le montage, et bien ça nous sort complètement du film, on se dit « tiens, y a plus personne ! »... Donc là, c'est là que je dis que le brut joue contre nous : on a envie de rendre compte du réel, mais le réel étant profus, diffus, confus, nous c'est pas cette idée qu'il y avait du monde et qu'il y en a plus qui nous intéresse, c'est un autre aspect de ce réel, alors on va masquer celui qui nous intéresse pas et qui nous gêne. Donc bah on rajoute l'ambiance raccord. Là encore une fois sans trop de scrupules, a priori, donc voilà, là il y a une morale du hors-champ qui joue, qui peut poser question mais qui pose pas problème, en général.

Et j'ai un autre exemple qui a posé problème, qui est assez rare, mais qui arrive. Donc c'est un film qu'on est en train de produire, si je peux je te donnerai accès, je sais pas sur quelle version parce que c'est en cours de montage, j'espère que l'exemple pris hors contexte sera éclairant, mais pas sûr, j'essayerai de faire en sorte de te le montrer. Et alors le problème c'est que là c'est justement en cohérence avec le projet global du film. Le film va s'appeler *Un café allongé à dormir debout*, c'est des rushes bruts filmés par l'artiste, de son fils, passant d'une institution psychiatrique à la pleine nature

dans les Cévennes. Voilà le projet, donc c'est filmé à moitié à l'iPhone, en tout cas pour toute la partie hôpital, et là encore avec une intentionnalité de base faible. Lui il était dans une panique paternelle par rapport à son enfant et il s'est mis à filmer dans une démarche pas raisonnable, une espèce de nécessité qu'il a ressentie, peut-être une manière d'évacuer sa propre névrose, j'en sais rien, bref, il sait pas trop pourquoi il s'est mis à filmer, et puis c'est devenu un film, un truc qui arrive hein, pas rarement. Donc il faut imaginer ce père avec son téléphone qui filme de temps en temps le fils, et le hors-champ... Enfin disons... C'est pas ce que je voulais dire... Le fils, et d'autres endroits que le fils, il est pas toujours à l'image.

Sur toute la partie hôpital – il y a une forte différence entre les deux parties, c'est un film en deux parties – il y avait l'intention de mettre beaucoup de choses, alors là c'est justement ce qui pose problème, il voulait de la musique concrète, un travail sur les ambiances, du son désynchrone et du son synchrone. Mais jouer sur toutes ces parties-là, à notre avis, c'est un peu trop, et la suite de la post-prod va sans doute aller vers une clarification et un écrémage, ce dont je parlais à l'instant, mais enfin, première intention : il avait un peu tout mis. Donc c'était l'idée de pour apporter de la confusion, passer par un message confus, et à mon sens ça marche pas, mais il faut imaginer ça un peu, un bordel de montage son, qui était là joué au moment du montage image d'ailleurs. Le montage image et le montage son se faisant en parallèle, projet un peu expérimental, si tu veux je t'en parlerai après.

Le résultat c'est qu'arrivait à un moment un plan où il filme un chantier devant un hôpital, et soudainement le fils se met à parler, parce que justement jusque-là, il a dit très très peu de mots. Il se met à parler, et il dit qu'il rêve d'un moment où il pourra avoir sa maison, truc hyper important pour le film. Ça arrive au moment où à l'image il y a autre chose. Et il a ce geste qui est arrivé à ce moment-là, qui est de pas recadrer sur le fils. Il continue à filmer le chantier, je pense qu'il y a un truc d'émotion qui s'est joué à ce moment-là, peut-être de pudeur, tu vois, de pas aller « aaah il se passe un truc, tout de suite on va amener la caméra » et le son est très bien pour ça, voilà bon, pourquoi pas, le fils lance cette idée à un moment où on s'y attend pas, sur ce chantier absurde, et on veut le garder. Le problème, quand ça vient après 30 minutes d'un montage confus, c'est que l'effet que ça a fait, pas sur tout le monde, mais en tout cas sur moi, et j'étais pas le seul, c'est que j'ai un doute sur le moment de ce son. D'autant plus qu'il y a plein de trucs asynchrones avant, complètement où le son a rien à voir avec l'image parce qu'il y avait cette idée de décalage image-son... Et au moment où arrive ce plan, qui est vrai, qui est brut d'une certaine manière, en fait j'y crois pas. Et j'ai un fort doute, je pense que le son a été plaqué d'ailleurs, tu vois. Et là, je sens la manipulation, et quelque part le dispositif du film s'écroule un peu. Alors qu'est-ce que tu fais avec ça ? C'était là un vrai problème, une vraie question. Et ben, une des solutions, qui est le truc le plus facilement accessible en la matière, c'est en fait de changer le dispositif du reste, et d'alléger. Et ramener plus de son synchrone, tu vois. Parce qu'avant c'était très très... Il y avait presque rien qui était en rapport. Et le fait par exemple de démarrer le film sur du son synchrone et de le faire revenir de temps à autre porte le spectateur à croire qu'il y a du son synchrone, et que ce moment-là de l'ouverture de la parole sur images de chantier peut avoir eu lieu vraiment comme c'était. On a vu une seconde version plus *light*, ça marchait bien mieux.

Et du coup... Lors de la première vision il y avait aussi autre chose, c'était parasité par je pense un autre son, et peut-être les choses musicales, en tout cas il y en avait plus, précédent, dans tout ce qui venait avant, dans le montage. Donc déjà laisser le son sans rien d'autre, venant après quelque chose de plus léger, on tend plus l'oreille, et il se passe des micro-indices qui font effet de réel. Par exemple, sur un coup de pelleteuse, on va élever la voix, et du coup on va lier le hors-champ sonore, forcément, à ce qui se passe à l'image, on va relier le son et l'image du plan. D'autres indices, pareil, où on va attendre pour parler que la pelleteuse ait fini.

Le simple fait que le son des travaux soit vraiment fort par rapport à la voix aussi nous fait nous dire « si c'était du montage son, on aurait favorisé la voix », y a un truc un peu débile comme ça, que la voix soit masquée par le son du chantier, on se dit « bah ouais, en fait c'était là quoi ». Ça pourrait être tout

à fait une arnaque, mais c'est un petit indice d'effet de réel aussi. Alors voilà comment on espère s'en sortir pour dissiper le doute. Donc c'est un petit peu un cas d'école du hors-champ.

*PS : oui effectivement, c'est rare comme situation ! du coup en tant que spectateur on est vraiment très perméable à plein d'indices pour croire ou non... mais du coup on est très manipulable aussi ?*

PB : Alors, bien sûr dans ce genre de projet, on fait une grande confiance au spectateur et à l'auditeur, après, ce qui se joue entre le tympan et le moi intime du spectateur, au son, c'est évidemment très très chaud à gérer. Mais, il y a à la fois des micro-indices qui peuvent avoir un poids énorme, et à l'opposé, des entourloupes monumentales qui fonctionnent. Ça c'est un savant dosage pas évident.

L'autre exemple que je voulais mentionner, qui est aussi un film qui est pas encore sorti, qu'on produit à Triptyque, alors là je suis obligé de le spoiler pour t'en parler, parce que c'est un film à spoiler en fait. Un documentaire à spoiler. Je te le fais dans l'ordre où le spectateur est censé le recevoir. On est avec l'écrivain américain William Faulkner dans son travail autour d'un monde qu'il a inventé, qu'il a construit, qui est le Comté du Yoknapatawpha, où évolue toute une galerie de personnages, et se jouent beaucoup d'actions de ses romans. Et on nous propose à l'image des échos de ce travail. Faulkner évoque un affluent du Mississippi : on est sur une rivière qu'on descend calmement avec un fond musical ; on se retrouve plus loin avec des grandes étendues agricoles, des maisons individuelles, du travail de jardinage, de l'industrie, une scierie, on se retrouve avec un motard qui nous joue un air de blues à la guitare. Le film dure une heure et quart, et vers 45 mn, au détour d'un travelling en bagnole, il y a un Carrefour ! Et là, tout part en éclats, et en fait on se rend compte qu'on est en Corrèze. Et ça finit avec la gare de Brive-la-Gaillarde filmée depuis un train. Et donc, pendant un certain temps le spectateur se construit un imaginaire américain où il retrouve, il se dit « ah oui ! ça c'est le Far West ! », et en fait tout s'écroule...

Donc, comment on gère le son d'un truc pareil ? Et bah en fait ça ça fait partie des entourloupes énormes... Et le son y participe, on balance des ambiances sonores enregistrées en Amérique du Nord, donc tu as tout ça sur... je sais pas ce que c'est, la Corrèze ? Mais en fait, tu te rends compte très vite que tu as même pas besoin d'en faire des tonnes. En fait ce truc de la rivière avec l'ambiance vaguement tropicale nous fait tout de suite rentrer dans une crédibilité, et la suite arrive naturellement. Bon là, cas très particulier encore une fois : c'est une arnaque, mais assumée, et qui montre la couture dans la deuxième partie du film.

*PS: Mais du coup c'est aussi des questions éthiques différentes*

PB : alors oui, parce qu'il y a quand même une histoire de rapport au spectateur là-dedans. C'est clairement là aussi la direction du film, en fait on a été surpris nous-mêmes, tu vois, on a fait des projections-test pour ça, pour voir à quel moment le twist se produisait, parce qu'il y a d'autres indices mais que le spectateur voit pas. Alors là, par exemple, on masque le français, dans le direct, au besoin en coupant complètement le son direct, parce que c'est meublé par des moments de musique, des citations de Faulkner et tout. Donc évidemment, condition sine qua non.

Et en fait, on se rend compte que ça marche plus que ce qu'on espérait, et que même, en fait on est pas obligé d'en faire des tonnes pour arnaquer le spectateur, on va chercher le geste minimal pour qu'on y croie, mais sans montrer la grosse cavalerie. Et le rapport moral au spectateur se situe là-dedans. On l'arnaque pas comme un pigeon. On doit lui faire sentir sa propre propension à croire à cet univers américain. Et à se rendre compte *in fine* qu'il y a pas besoin de grand-chose, que c'est une

philosophie du regard quoi, d'où ça vient ? Bah ça vient du sujet qui regarde. Y a-t-il encore un paysage quand il y a personne pour le regarder ou pour l'entendre ? bon bah non, enfin c'est ce genre de discussions quoi.

*PS : oui puis ça veut dire aussi que... c'est aussi sur, déjà la propension qu'on a à croire un film qui nous dit « ça c'est les États-Unis », on y croit tout de suite, et puis aussi la propension qu'on a encore plus à croire le son, on nous dit « ça c'est le son du plan » alors que pas du tout, c'est des sons américains...*

PB : c'est l'autre versant, ça c'est la grosse arnaque, alors que parfois des micro-indices peuvent nous instiller un doute sur ce rapport images-sons. Et parfois, c'est des doutes venant du réel ! C'est ce truc du cinéma que si tu captes le réel profus, diffus, confus, et que juste tu le mets brut sans intentions de prise et sans intentions de réécriture en post-prod, et ben des fois tu te plantes quoi.

L'autre coup, j'étais dans le... pour une fiction, mais ça pourrait tout à fait arriver, encore plus, dans un doc... au milieu du désert israélien. Et d'un seul coup j'entends une sonnerie de portable, un bip de message quoi... Alors c'était un tournage très compliqué tu vois, le premier, je dis rien, je me dis que les gens se responsabilisent, je vais pas commencer à faire le méchant, tu vois, je gère la diplomatie... Et purée, deux prises après je réentends le même truc ! Qu'est-ce que c'est ? Et à la fin de la prise, le réal me dit « t'as même plus besoin de montage son, les oiseaux sont déjà dedans ! »... Et là je comprends que c'est un oiseau le truc ! Donc là, je suis en PLS, en perdition totale, je réécoute le truc, je me dis « purée, c'est un oiseau, ça ? ». Et je te jure, je pense que si tu laisses ça dans le film, les gens sont complètement sortis et se demandent ce que c'est quoi, je connaissais pas cet oiseau. Donc voilà forcément t'es amené à tricher, sinon tu joues contre ton film.

*PS : puis au final le réel d'un film, enfin... un film peut présenter un réel très réel, et en fait c'est triché par rapport au vrai réel de la réalité du moment du tournage*

PB : il y a un autre moment critique en documentaire, c'est ce moment où tu induis une subjectivité. J'ai deux exemples en tête. Il y en a un dont on a déjà parlé, c'est ce père qui filme son fils en institution psychiatrique. À un moment, il y avait le projet de nous faire ressentir cette confusion, et puis il a poussé le bouchon jusqu'à nous suggérer la perception de ce jeune homme. Et en fait il y a un truc moral qui passait pas du tout. On sentait le geste du père qui forçait le trait, qui tirait des plans sur la comète sur ce que pouvait bien percevoir auditivement son fils... Ça devenait lourd, et ça devenait politiquement douteux, parce que, tout père qu'il est, qui est-il pour nous dire ce que pense ce jeune homme ? Quel accès il a ? A-t-on jamais un total accès à l'univers intérieur d'une personne ?

Ça posait clairement cette question-là, et toute cette direction d'allègement qui va venir ensuite, gros allègement de la musique, parce que la musique nous projette dans un *pathos* aussi, dans le documentaire, c'est encore une autre question...

*PS: C'est difficile, oui*

PB : Très compliqué, par exemple pour une maison comme la nôtre, on a des mauvais *a priori* sur la musique, c'est un peu con de le dire comme ça mais... on trouve que c'est très très difficile à faire fonctionner pour cette raison-là, parce que tu amènes un *pathos* par rapport aux personnes filmées qui n'a pas lieu d'être, assez souvent.

Là c'était le cas, c'était aussi une raison de plus d'écramer. C'était pour ne pas donner l'impression que l'auteur a un contrôle, une sorte de pouvoir sur la personne filmée, qui est un truc toujours gênant en doc, en tout cas à notre niveau. Contrôle ce que la personne ressent, ce que la personne pense, ce que la personne entend... ça collait pas du tout. Donc : allègement.

Et l'autre exemple, c'est un film sur lequel j'ai pas travaillé, d'Olivier Zabat, c'est un copain qui a fait tout le son, de la prise au mix, sur les entendeurs de voix. Et donc là pareil, que faut-il donner à entendre ? Et en fait, pas grand-chose, ça doit prendre des formes subtiles. Le film est assez beau, si tu le trouves, bon la filmographie de Zabat, tu vas voir, tu vas le trouver assez rapidement, ça se passe en Angleterre, et il y a un travail sur le son vraiment intéressant. Mes souvenirs sont trop imprécis pour que je puisse te le décrire complètement, mais... Moi j'ai trouvé ma place dans ce film en tant que spectateur, parce que ça laissait la porte très ouverte sur ce qu'entendaient réellement ces gens. D'une certaine manière, leur personne, leur univers intérieur, ne m'est pas directement accessible, je ne peux que l'imaginer, et c'est ça qui est beau en fait. Donc il y a des petits dispositifs tu verras, un truc d'enregistrement notamment, du film dans le film un peu, qui est très beau, et qui joue cet office-là. À l'opposé du doc impressionnant, de grosse cavalerie, à grand renfort de musique on va te faire intervenir des chouettes hulottes que les gens sont censés entendre, des voix qui disent d'aller tuer quelqu'un, je sais pas... Qui seraient très très indécents, et politiquement nauséabonds.

*PS: En fait il y a un cadre éthique au sein duquel on se donne le droit de faire certaines modifications... enfin certaines actions sur le son en l'occurrence, mais aussi sur d'autres trucs dans le film... Ce cadre éthique, est-ce qu'il vient selon toi du dispositif du film tel que imaginé par l'auteur ou l'autrice, est-ce qu'il vient de quand on travaille dessus on se rend compte finalement qu'il faut en poser un... ?*

PB : À mon avis, je dirais que c'est un savant mélange entre tout ça, il est clair que la posture... enfin non la posture c'est vraiment trop moche, disons la manière de travailler de l'auteur ou de l'autrice est au cœur de cette question. Tu as clairement des gens qui en ont pas grand-chose à foutre, qui vont chercher à produire de l'impression, et d'autres qui vont avoir beaucoup plus de scrupules. Par exemple à Triptyque Films, ma société de production, clairement on est du côté des gens qui ont des scrupules. Ça veut pas dire que le film parvient toujours à ses fins, mais c'est vraiment une question dont on a n'a pas du tout envie de faire l'économie, et qui à notre avis est vraiment au centre de la force que peut avoir un documentaire. Et nos auteurs évidemment sont à l'avenant. Et quand on leur dit « là on sent que ta main de père est là et manipule un peu le spectateur pour qu'il puisse avoir une idée de ce qu'entend ton fils, et qu'on sent ta grosse main de réal », il est effondré quand on lui dit ça, et il faut le dire avec beaucoup de parcimonie, parce qu'il veut tout sauf ça, mais il se rend pas toujours compte. En l'occurrence, d'ailleurs, même si c'est quelqu'un qui a plus de 50 ans, c'est un premier film. Donc, très très dur, de recevoir ça. Mais on est avec des auteurs à qui ça parle ce genre de questions. Donc on est dans une approche du cinéma qu'on partage avec nos auteurs et qui fait qu'on ne fera jamais l'impasse sur cette question. Ensuite, elle se présente au fur et à mesure, là le gars il fait une proje-test, ça coince, bah parlons-en, il l'avait pas vu venir, et bah voilà, il va falloir se pencher sur ce problème.

*PS: C'est intéressant parce que c'est aussi dans la réception que ça se joue quoi*

PB : ah oui

*PS : c'est aussi de la façon dont on perçoit le film à cette projection-test, où finalement on se dit... c'est intéressant quoi. C'est comme, il y avait un autre exemple que tu avais donné... Comme justement l'histoire du chantier, où on a l'impression qu'il y a presque un problème éthique à la réception du moment où son fils parle pour la première fois, alors qu'en fait c'est le plus brut possible quoi.*

PB : J'ajoute un petit truc auquel j'ai pensé en route, c'est que le documentaire actuellement prend pas ce chemin-là. Nous en tant que prod qui joue beaucoup de choses sur le cinéma direct, porte vraiment une foi dans cet aspect direct, ce lien direct au réel du documentaire, on est *outdated*, on est pas dans le courant quoi. Si tu regardes un peu les sélections et les directions prises par les grands festivals de doc, au premier rang desquels le FID, ils vont vers de la fiction, du *re-enactment*, ils appellent ça, avec beaucoup de choses, des voix offs, plus ou moins littéraires, qui peuvent être des beaux films tu vois, mais où l'aspect justement post-prod reconstruction prend une place prépondérante. Clairement ça, on sent cette direction-là, c'est peut-être qu'une mode, c'est peut-être lié au fait que les gens font les films tous seuls avec des moyens de réalisation très accessibles, et qu'en fait filmer le réel ça demande beaucoup d'énergie et une artillerie relativement lourde, par rapport à faire un *desktop movie* ou un film d'archives, je sais pas si c'est une des raisons, mais vraiment le gros du doc va vers ça, vers des « formes hybrides », ils appellent ça, et qui incluent du *re-enactment*, etc. Et nous on a en test un film qui va être très intéressant sur ces questions-là, mais dont je peux pas te parler parce qu'il est encore en écriture, ça sert à rien de tirer les plans sur la comète, mais qui fait du *re-enactment* pour des raisons de... en fait les archives, le matériau a été filmé, mais c'est des gens dont on peut pas montrer les images, dans le cadre du conflit israélo-palestinien, et donc ça va être totalement reconstruit au son et à l'image, dans l'esprit de ce qui a été capté en capture d'écran par la réalisatrice. Mais juste je finis sur cette idée que le réel devient dur à filmer, comparativement, on sent assez ça, et là... parce que là on parle de films d'auteur en gros que personne ne regarde, mais, t'as quand même tout un aspect du doc, avec tout un éventail d'ambitions de propositions pour la télévision, allant du truc de flux jusqu'à allez.... Arte, *La Lucarne*, ça serait un peu l'autre extrême du spectre, en passant par *25 nuances de doc*, qui est la case un peu exigeante de France 3...

Il y a cette question des moyens que tu mets au son. En fait, partant dans une économie de production, de quel fric tu mets dans un doc, en partant du fait qu'on arrive à des choses très bien en filmant tout seul, ça arrive, un très beau film qu'on filme tout seul. Donc, voilà, à un moment, il y a pas beaucoup de fric dans le doc, est-ce qu'on peut pas le faire tout seul ? Et disons dans le ventre mou de ces propositions télé, tu sens clairement que l'ingé son à la prise — ce qui est corrélé avec quel temps de montage son tu vas donner, est-ce que c'est la même personne qui va faire le montage son et le mixage, parce qu'il y a un temps de reprise en main, du coup ça allonge, les gens ils disent « bah non, il faut trouver quelqu'un qui fasse les deux », et en fait il y a plein d'intérêts à ce que ce soit pas la même personne qui fasse le mixage et le montage son, donc peut-on se payer ce luxe ? En fait, dans le ventre mou, c'est des questions qu'on a à mon avis trop vite éludé, en faveur du « bah non, non pas d'ingé son, tu fais une interview, pas d'ingé son, la même personne, dans les locaux de la chaîne, fait la post-prod son, en gros il y a plus de montage son, en fait c'est du mixage, oui forcément, tu jongles entre interviews, voix off, musique... » Donc là, compliqué...

Et pourtant, il y a encore quelques cases ou quelques projets où on est attaché, soit à une certaine qualité du son, soit à pouvoir capter certaines situations, qui peuvent pas être captées juste avec deux HFs ou un micro cam ou avec le réal qui fait le son. Donc il y a quand même en fait... Disons, la réflexion sur le son, et c'est ça qui sauve mon job en fait, à mon avis, est fortement corrélée à la qualité de la proposition, notamment dans ce truc de filmer le réel.

Tu arrives, je sais pas, dans une soirée où tu rencontres plein de gens, bah tu vas amener un ingé son pour le faire à la perche, pas avoir à dire « est-ce qu'on peut vous mettre un HF ? on va changer, déshabiller Pierre pour habiller Paul », typiquement la salle de classe c'est pareil, tu vas pas mettre

25 HFs aux gamins, t'as des échanges et t'as envie de... donc voilà, ça, bim, ingé son. En fait toutes les scènes à plus de deux personnages – entre guillemets, le mot personnage en doc c'est encore autre chose, mais il faut que j'y aille – mais voilà, où il y a plus de deux protagonistes, hop on va faire appel à un ingé son, et c'est quand même important !

Quand on veut rendre compte d'un réel complexe et pratiquer ce choix dans le profus-diffus-confus, c'est quand même pas mal, et ça tout de suite, on est dans des propositions de cinéma, qui sont plus fines, comme discours audiovisuel, si on veut dire des gros mots.

Pareil au montage son, quel temps tu donnes, et a-t-on le luxe de prendre une personne différente pour le montage [son] et le mixage par exemple ? En tout cas de bien séparer ces deux phases, qui est à mon avis un truc important quand tu veux travailler la finesse de la proposition.

*PS : ah bah oui c'est sûr franchement, faire les deux bien c'est quand même compliqué quoi*

PB : et d'ailleurs, cette question-là de y a-t-il un ingé son à la prise, et quel temps va-t-on donner à la post-prod, elles sont liées d'une manière un peu étrange, je ressens un peu ça, c'est que lorsque tu t'es donné ça, qui n'est pas un luxe, mais cette possibilité d'avoir un ingé son sur le tournage qui va forcément se poser des questions, voire des intentions, et aussi permettre de filmer pratiquement tout, qui va pas brider le réel qui se dit « ah j'ai qu'un HF, bah on va suivre une personne », en télé ça se finit comme ça, et bien ça donne plus de boulot au montage son ! Et évidemment le film il est pas le même, il est beaucoup mieux.

Déjà, tu dis « ah ouais il a fait des prises en stéréo », ça m'est arrivé récemment pour un film Arte, et ben ç'a été un argument, vis-à-vis de la production, c'est « attention, on a fait des prises en stéréo parce qu'on est dans des endroits, des exploitations agricoles où il se passe des trucs, et donc il faut quelqu'un qui connaisse bien, qui maîtrise le MS, qui ait le temps de le faire, tout ça. « ah oui, ben on va faire attention », etc. Et derrière, la personne qui fait la post-prod son, elle aura des billes, une motivation pour travailler, des billes pour chercher les choses, bien travailler, etc.

À l'opposé de ça, la tendance lourde qui est « t'as pas d'ingé son, t'as qu'un HF, tu suis un perso », en gros, on se retrouve un peu dans un truc de subjectivité bête, sans poser d'autres questions, et puis derrière, t'as un problème d'interview, la solution c'est : tu mets une voix off, t'imagines, ils en sont là quoi, t'as un problème de parasitage dans le direct, ton micro caméra est trop loin, bon bah... poubelle, poubelle, on mettra de la musique, on va faire des plans *beauty*, on mettra de la musique, donc tu vois l'appauvrissement en fait de la proposition...

*PS : oui parce que pour le coup les docs télé... il y a eu des qualités de production incroyable quoi...*

PB : et là on se retrouve dans la majeure partie du flux télé avec de réels qui ont pris l'habitude de ça, moi j'en vois revenir dans des dossiers de films d'auteur tu vois, où tu sens que les auteurs et les autrices qui ont beaucoup pratiqué en télé, sont un peu tombés là-dedans quoi. Ils ont ce réflexe du on suit un perso, voix off, musique. Ils pensent plus à se dire que tu peux tout filmer...

[question de la flexibilité entre montage « image » et montage son]

PB : on se débrouille hein, c'est quand même rare de se dire « bon je vais rajouter deux secondes au plan parce qu'on a rajouté une ambiance et qu'on veut la faire durer un peu », j'ai jamais vu ça.

*PS: oui, c'est ça, y a pas d'allers-retours...*

PB : Non, à l'exception notable, ça je pourrai peut-être en reparler, justement du film, du père qui filme son enfant, justement le fait que ce soit un ingé son à la prod a beaucoup joué là-dessus, c'est qu'on a mis en place un flux de travail qui permette de faire du son et de l'image en même temps. Et en fait ça a été un truc très très bizarre à tout point de vue.

Et ça juste techniquement, c'est un truc qui est très très rarement fait parce qu'il y a qu'une seule solution à l'heure actuelle pour le faire, c'est DaVinci. Les autres, alors moi je me suis du coup penché sur cette question, ProTools ne sort pas d'AAF, c'est un truc inexploitable au possible, c'est juste pas du tout jouable, très très loin d'être jouable. Donc, solution vraiment totalement à côté de la plaque. Donc il faut faire du son dans les *softs* de montage, et ça il y a pas trente-six solutions, c'est DaVinci qui permet de le faire, parce qu'ils ont intégré un truc qui s'appelle Fairlight, c'est la seule plateforme de montage image qui a intégré une *DAW*, une station de travail audionumérique, qui est pas folle, qui est pas ProTools, mais qui permet de... Si tu jettes un œil à DaVinci – en plus c'est gratuit, sous certaines conditions, dans une version qui est déjà exploitable – tu as un onglet import, dérushage, montage, étalonnage, mixage... son. Et donc dans le son, hop, il te réorganise ta fenêtre, te donne accès à des outils, et tu peux commencer à bosser comme sur une station de travail audionumérique, à l'échantillon près, voilà, avec plein de choses. Alors que les autres *softs* de montage sont assez vite limités dans les possibilités.

*PS: Oui, ça se fait jamais en fait ? Ou alors c'est vraiment aller-retour mais ça a l'air compliqué.*

PB : ça ça a fonctionné, techniquement. On n'est pas au bout, mais techniquement ça se tient, sur un truc relativement basique, par contre dans les relations de pouvoir, ça a foutu la merde, le monteur se sentant dépossédé, potentiellement dépossédé de sa prééminence sur la post-prod. Et donc ça s'est fini... ça va se finir comment... c'est pas fini, il y a un petit suspense par rapport à ça, mais ce qui se dessine, c'est que le monteur a... c'est un monteur qu'on a choisi aussi parce qu'il a un certain goût pour le son, un jeune monteur. Et puis, il a adoré bosser avec du son, je t'ai expliqué, c'était un truc énorme dans le projet, la partie sonore avec des désynchronos, la musique créée spécialement pour le projet... Donc il y a pris beaucoup goût, il a juste intégré que c'était... En fait c'est un peu bizarre quelque part de découper fondamentalement ces trucs et pour moi c'est con d'être à la remorque de ce truc technique qui fait qu'il faut faire l'image d'abord et le son après. Pour moi, c'est plus la réécriture de la post-prod, qui est ultra-majoritairement du montage, et en fait le montage son c'est du montage. C'est juste que techniquement t'as certains trucs qui sont pointus, donc tu donnes à un mec qui a étudié ça. Mais en soi, c'est un geste qui doit avoir une unité.

*PS: oui, qui manque alors pour le coup complètement*

PB : et techniquement, on n'a pas les outils pour le faire tout ça. Et même, humainement, c'est rare d'avoir les compétences qui permettent d'aller loin dans le son, et... c'est que le monteur ne sait pas utiliser iZotope, et le monteur son n'est pas reconnu comme pouvant réécrire un film, puisqu'il s'agit de ça.

*PS: Bah c'est vrai qu'on apprend pas trop de montage en montage son... enfin dans nos formations en tout cas*

PB : et là le fait d'avoir cet outil, disons cette approche qui permette techniquement de faire en parallèle, plus ou moins, en fait le monteur l'a totalement investie, par réflexe d'avoir lui en charge la deuxième écriture.

*PS : C'est vrai que c'était le même métier avant, monteur son et monteur image... Mais on dirait que c'est compliqué, en tout cas que ça dialogue pas du tout quoi, enfin ou très rarement.*

PB : très rarement, mal, pas assez... Donc les solutions à court terme pour ça, moi telle que je les envisage ne tout cas dans les docs qu'on produit, c'est déjà du tuilage de temps, c'est-à-dire que si tu cloisonnes... T'es prod, tu fais les réservations voilà, studio de montage c'est jusqu'au 15 mai, la salle montage son commence au 1er juin, donc t'as un trou de 15 jours, en fait il se passe rien ; t'arrives, tu cherches ton AAF, il y a des problèmes... Tu vois, ça c'est une forte contrainte, il faudrait trouver une solution pour qu'il y ait un tuilage plus important. Par exemple moi maintenant, en tant qu'ingé son de prise, et en doc y compris, c'est toujours une lutte pour contacter le monteur, dire « si t'as un doute sur une prise appelle-moi, fais un essai de *denoising*, un truc, un essai de *cleanage* pour voir si la prise est bonne, si on peut le faire... si t'as besoin d'une ambiance, fais-moi signe ». Je pense que 9 fois sur 10 il a pas le rapport son !

*PS: ah ouais ?*

PB : Ouais ! C'est calamiteux ! Pas dans les trucs que je produis, mais... voilà, dans les docs télé que je fais, je pense que 9 fois sur 10 il ou elle a pas le rapport son

*PS : ça c'est quand même un truc particulier quoi, y a vraiment un truc dans la chaîne qui est bizarre, même entre montage son et mixage, enfin nous dans les cours, j'ai l'impression quand on a un intervenant quelque soit le métier, qu'en fait c'est l'horreur, que tout le monde se déteste, et que tous les autres de l'autre métier sont stupides et comprennent rien...*

PB : Après le monteur... À l'école, j'avais beaucoup entendu dire « il faut dire que c'est du montage image », les monteuses détestent qu'on les appelle « monteuses image », et tu vois à l'époque j'étais un peu dans ce courant de pensée là, à dire « oui bon, t'as l'image et t'as le son, tu montes l'image, tu montes le son, c'est pareil »... En fait, force est de constater que c'est pas pareil, il faut accepter cet état de fait, il faut comprendre que cette réécriture du film qui a lieu à la post-prod passe par une personne qui est l'interlocuteur principal de l'auteur ou l'autrice, et qui est le monteur ou la monteuse... En fait ça s'entend, de dire « monteur », c'est comme sur plein de tournages, on déteste avoir quelqu'un pour le cadre et quelqu'un pour la lumière, c'est le chef op qui est le collaborateur de création, qui dialogue pour la mise en images de ton film, enfin il y a du sens tu vois. Et que le monteur ou la monteuse endosse ça, c'est pas un problème.

Ça implique au moins deux choses, c'est que cette personne-là, comprenne, se forme techniquement, s'informe sur le job du son, pour pouvoir porter cette responsabilité a minimum, et deuxio, qu'il y ait beaucoup plus de dialogue pour la suite.

Moi aussi j'ai la vision sur les contraintes de prod qui font que ça n'arrive pas ces trucs-là. Par contrainte, je te dis c'est les dispos des installations, il faut jongler entre les négos, les dates des uns et des autres, c'est très compliqué. Le temps, parce que, d'accord, tu vas faire une consultation de ton monteur son au moment du montage image pour apporter des ambiances, vérifier qu'une prise passe, [ça prend du temps], ça fait une dépense en plus... Enfin ça sera toujours vu comme une dépense en plus.

### C3. Entretien avec Laetitia Carton

*Entretien mené le 10/05/2022 par téléphone.*

*PS: pour commencer, j'aimerais bien te demander, si tu es d'accord, de présenter un peu ton parcours et ton rapport au documentaire.*

LC : j'ai fait d'abord des études de psycho, parce que je voulais être... enfin, je voulais faire du cinéma quand j'étais jeune, mais on m'avait parlé de la Fémis, et je m'étais dit que j'arriverais jamais à rentrer y rentrer en sortant du bac, donc j'ai fait un DEUG de psycho en me disant « ça va me nourrir un peu et je vais pas arriver toute fraîche, toute jeune, à la Fémis, j'aurai plus de chances d'avoir le concours ». La psycho m'a pas trop plu, mais sur le chemin de la fac de psycho, il y avait l'École des Beaux-Arts, et un jour, je sais pas ce qui m'a pris, j'ai vu une affiche « concours de l'École des Beaux-Arts » et je suis rentrée aux Beaux-Arts. Et j'y suis rentrée avec ce discours en disant « oui je veux faire du cinéma, mais je pense que je suis pas assez mature, je voudrais faire des choses avant pour mûrir et pouvoir me présenter au concours de la Fémis », puis en fait ça m'a tellement plu ces études d'art que j'ai un peu complètement oublié mes souhaits premiers de faire du cinéma, parce que je faisais de l'installation, de l'art vidéo, enfin je me suis vraiment éclatée. Après mes 5 ans d'études, j'ai eu mon diplôme, j'ai fait un post-diplôme, et j'étais vraiment partie pour devenir plasticienne et artiste, j'ai commencé à faire des expos, tout ça... Puis, pendant mon post-diplôme, mon tuteur c'était Jean-Pierre Rehm qui était le directeur du FID de Marseille, un festival de documentaire. Et lui, il vraiment commencé à me montrer des documentaires, je connaissais pas du tout avant le cinéma documentaire, les seules choses que j'avais vues c'était aux Beaux-Arts, *Daguerréotypes* d'Agnès Varda tu vois. Mais c'est tard, j'ai quand même 23 ans un truc comme ça quoi ! Et c'est mon premier vrai film d'auteur documentaire que je vois, et je me suis dit « whoah, mais c'est possible de faire ça ! ». Et après avec le post-diplôme, j'ai rencontré surtout le cinéma d'Arnaud des Pallières, avec *Disneyland, mon vieux pays natal*, et là ça a été le gros choc, je me suis dit « mais en fait c'est tellement ça que j'ai envie de faire ! ». Tu vois, c'est à la fois mon souhait de faire du cinéma, mais aussi mon fort lien avec les arts plastiques, parce que pour moi, le cinéma documentaire, c'est marrant, il y a presque plus d'espace de liberté pour aussi bosser sur la dimension plastique et poétique. Et après ce post-diplôme, je me suis orientée vers un master 2 de réalisation documentaire à Lussas, qui est avec la fac de Grenoble, et qui est vraiment une école de cinéma documentaire d'auteur, quoi. Et voilà, après ça j'ai enchaîné, je suis tombée dans le documentaire. C'est une année où tu vis avec douze autres étudiants, dans un petit village, je sais pas si tu connais Lussas, mais où il y a la première école documentaire en France, il y a un festival, tu vis dans le documentaire h24, tu dors documentaire, tu manges documentaire, et c'est vraiment là que j'ai trouvé ma place.

*PS: Et du coup, t'as jamais fait de fiction au final vraiment ?*

LC : J'en ai fait... [...] Mais là je prépare une série de fiction.

*PS : D'accord ! je savais pas ! Et du coup, donc dès le début c'était et docu et fiction finalement, dans ton envie de ciné ?*

LC : Au début, c'était fiction total, je connaissais pas le documentaire.

*PS : J'ai re-regardé avant notre entretien J'avancerai vers toi avec les yeux d'un sourd, j'étais très content de le revoir, j'ai noté des trucs, c'était un deuxième visionnage, donc c'est toujours un peu différent, et je me suis demandé, sur ce film, mais du coup je me suis aussi posé la question pour les autres, comment tu travaillais en général sur le son direct ? Quel son direct, quelle matière tu attrapes sur les films et comment ça se passe ?*

LC : Sur *J'avancerai vers toi*, comme je l'ai tourné sur 10 ans, il y a plein de tournages où j'étais toute seule avec une Panasonic, juste un micro cam branché sur la caméra, et j'avais pas d'ingé son. Et c'est sur la fin du tournage où j'ai eu des financements, plutôt la deuxième partie du film, où là j'ai pu travailler avec des ingés son, et dans ce cas-là la plupart du temps je travaille avec une seule personne. Et ça dépend avec qui je travaille, mais je sais que sur ce film, j'ai travaillé avec des personnes qui bossent avec des couples, par exemple. Mais sinon, j'ai découvert aussi le HF sur ce tournage, même si au début j'étais un peu contre, mais c'était intéressant, parce que comme on bossait sur la Langue des signes, je voulais vraiment qu'on entende le son de la Langue. Du coup c'était hyper intéressant de mettre des HFs sur les corps des Sourds qui signaient, et mon ingé son perchait vraiment très très près pour avoir un max tous les sons du corps qui est en mouvement... Ils font aussi plein de bruits de bouche, plein de respirations, de frottements des mains, ça c'était vraiment important pour moi.

*PS : C'est intéressant parce que ça ouvre sur d'autres questions qui me sont venues en revoyant J'avancerai vers toi, et je me suis posé la question parce que je me suis dit « ça aurait été possible d'avoir du silence total quand il y a des interviews de personnes Sourdes à l'écran ». Et du coup ça m'intéresse...*

LC : C'est un mythe en fait, les Sourds sont très bruyants, ils font plein de bruits... Dans la Langue des signes, il y a tout un code de choses à faire avec la bouche, il y a des signes où tu vas faire « pfff pfff », où tu vas soupirer, t'as plein de labiales, t'as plein de choses. Même si c'est pas du langage articulé, c'est des sons faits avec ta bouche, c'est pas silencieux du tout ! Le monde des Sourds n'est absolument pas silencieux, ils sont hyper bruyants, parce qu'ils se rendent pas compte du bruit qu'ils font, c'est le monde le plus bruyant que je connaisse. Et la Langue des signes elle n'est pas silencieuse. Enfin voilà, il y a les bruits du corps.

*PS : et du coup ça c'est une intention que tu avais dès le tournage, de te dire « je veux qu'on capte ça bien, et qu'on montre le son de cette langue ?*

LC : Ouais, très important. J'ai tanné les ingés son avec ça.

*PS : Il y a une autre séquence qui m'a posé question, en tout cas que j'ai remarqué sur le son, c'est avec la dame qui va devenir grand-mère bientôt. Pendant son interview, il y a des moments où on la voit danser, et là j'ai l'impression qu'il y a une espèce de subjectivisation du son ? Où en tout cas, le son est assourdi.*

LC : C'est pour essayer de donner à entendre... On a demandé à Josiane ce qu'elle percevait pendant ses cours de salsa, et on a essayé de traduire ce qu'elle pouvait percevoir. C'est-à-dire qu'elle nous disait qu'elle entendait des fois un peu les vibrations, enfin tu vois les « boum boum », les basses, mais qu'elle entendait des fois un peu de voix avec ses appareils, mais dans un truc très... Elle nous décrivait ça comme du coton... Du coup on a eu tout un travail au montage son et au mix pour arriver à donner cette impression. Alors je sais pas toi dans quelles conditions tu as écouté le film, si c'était au casque ou si t'avais des bonnes conditions d'audition, mais en salles et en mix c'était génial. Mais bon, on sait très bien qu'il y a jamais aucune salle malheureusement qui retransmet tout le travail qu'on fait en montage et au mix [...]

*PS : Malheureusement, moi j'ai écouté sur mon ordinateur, au casque, c'est quand même mieux, mais bon c'est pas le vrai son du film.*

*Donc ça, cette intention-là, de subjectiver le son de cette séquence de danse, est-ce qu'elle te vient au moment du tournage, ou est-ce qu'il y a des choses qui se découvrent en montage son, pour ce genre de réflexion ?*

LC : Je crois que j'avais une intuition au tournage mais sans savoir vraiment à quel moment j'allais le faire. Mais tu vois par exemple, dans une des premières séquences où on voit Stéphane qui signe, qui raconte l'histoire des trois petits cochons à sa fille, là j'ai laissé le son pur et sans traduction, sans traduire pour le spectateur. J'avais vraiment une volonté dans ce film d'essayer un maximum que le spectateur puisse se mettre à la place des Sourds. Donc il y a eu plein de petites stratégies pour ça, par exemple le larguer comme ça en mettant pas de sous-titres, ou au contraire en lui mettant des sous-titres... Par exemple, au cinéma, j'avais mis que la version sous-titrée intégrale. C'est-à-dire que les entendants étaient sans arrêt confrontés aux sous-titres aussi des Sourds, c'est-à-dire avec les indications « chants d'oiseaux »... Je sais pas si tu as vu cette version-là toi ?

*PS : Si, si, tout à fait justement, en VOD.*

LC : J'adorais offrir cette expérience au spectateur, d'être devant un film, d'entendre des chants d'oiseaux, et de voir écrit « chants d'oiseaux », je trouve que d'un seul coup tu te mets vraiment à la place du Sourd en te disant « mais oui, mais c'est vrai qu'il entend pas, donc qu'est-ce que lui s' imagine ? »... Ce rapport aux sous-titres de son. Et la troisième stratégie, c'était à un moment, je voulais mettre le spectateur d'un point de vue sonore dans la peau d'un Sourd ou d'une Sourde qui serait appareillé·e et qui percevrait un petit peu du monde sonore mais pas trop, et de donner une illusion de la perception d'un Sourd aujourd'hui, mais pas complètement sourd tu vois. Mais je savais pas vraiment sur quelle séquence le faire, et ça s'est un peu fabriqué complètement au montage, sur Josiane avec la salsa c'était parfait quoi.

*PS: C'est intéressant parce que moi en fait avec ce mémoire je m'intéresse à tout l'aspect créatif du montage son dans les docs, donc là c'est chouette d'avoir tous ces exemples d'intentions qui peuvent se traduire en utilisation créative du montage son. Justement, à quoi il peut te servir le montage son comme outil dans ta méthode de création, pour exprimer ce que t'as envie d'exprimer, enfin voilà, à quoi il peut te servir ?*

LC : Déjà, pour moi le son c'est vraiment 50 % du film. C'est la partie que j'adore, le montage son, enfin j'aime le montage en général, c'est la partie que je préfère dans mon métier, et le montage son j'adore

parce que j'ai l'impression qu'on peut donner... pratiquement une autre dimension à une séquence. Là tu me demandes comme ça à chaud, j'y ai pas réfléchi, mais la séquence où j'ai adoré bosser ça, c'est dans *La Pieuvre*, tu vois ?

*PS: Je l'ai pas vu.*

LC : Tu pourras regarder, la dernière séquence à la fin, là j'ai bossé avec Jean Mallet, je sais pas si tu vois qui est Jean Mallet ?

*PS: Si, j'ai entendu parler*

LC : J'adore bosser avec Jean, mais des fois il est trop cher alors je peux pas ! Jean il a créé un truc magnifique sur la dernière séquence de *La Pieuvre*, qui est une séquence où je raconte un cauchemar, et où je déambule dans le jardin de ma grand-mère, et il a eu une idée géniale de mettre des sons de la nuit alors que je suis de jour... Des sons de jardin tu vois, de nature de nuit avec des chouettes, et j'aurais jamais pensé à ça. Et c'est pour ça que j'adore bosser avec des monteurs son aussi, c'est les endroits où ils peuvent apporter des choses aussi à la narration, tu vois. Et là il a créé une séquence totalement onirique alors qu'elle était plutôt très réaliste, mais comme au son je raconte un rêve et un cauchemar, c'était une super idée. Donc là j'ai cet exemple qui arrive comme ça, je suis en train de chercher d'autres trucs... Par exemple, je sais pas pourquoi je pense à ça, mais avec Jean on mettait beaucoup dans les films d'aboiements de chiens, ou des corbeaux... Enfin on a vachement travaillé sur le bestiaire, c'était dans *La Pieuvre* aussi, et je sais que j'adorais la présence de ces animaux dans le film, qui étaient pas là du tout au tournage. C'est tout con mais dans une séquence, je crois, au cimetière avec ma mère dans *La Pieuvre*, on a rajouté des aboiements et des corbeaux, et ça a rajouté à la séquence un côté un peu... pas glauque tu vois mais... pas dark mais... pas lugubre non plus, c'est des adjectifs qui sont tous un peu trop forts, mais...

*PS: oui mais en tout cas ça fait une perception particulière ?*

LC : Clairement. Et je crois que c'est la première fois aussi que je me suis rendu compte de, par exemple, l'effet d'un jappement de chien, ce que ça racontait tu vois. Comment, sur une image, juste en rajoutant un jappement de chien ou un croassement de corbeau, ça te change la séquence et la manière que tu as de la recevoir.

*PS: Dans ces exemples-là, tu t'en sers, j'ai l'impression, pour essayer de donner un truc un peu sensoriel que tu veux faire ressentir ?*

LC : Ouais, exactement. En tout cas ça crée des images j'ai l'impression, tu vois ? Un cri de corbeau, ça crée des images. [...] Et pour la séquence du cauchemar et pour la nuit de jour, le jour dans la nuit et la nuit dans le jour, là ça crée une séquence totalement onirique alors qu'on est bien dans le réel, j'ai adoré ça.

*PS : En tout cas c'est sûr que ça permet de changer complètement la perception, c'est intéressant aussi ce truc... c'est Josiane c'est ça dans J'avancerai avec les yeux d'un sourd ? Ce truc où juste le travail du son change complètement notre place, là où on est, nous, spectateur, par rapport au film.*

LC : Ouais. Et il y a un autre truc, dans *Le Grand bal*, il y a une séquence totalement muette. Enfin, elle est pas vraiment muette, on a mis juste un fond d'air je crois, et ça c'était intéressant aussi, de totalement suspendre le temps en suspendant le son. C'est une danse où deux amoureux sont dans les bras l'un de l'autre au milieu de la foule qui danse, tu vois.

*PS: Oui, alors là, j'ai l'impression que ça fait une perception du rythme qui change un peu ? Le rythme du plan, de la séquence ?*

LC : Ouais, c'est incroyable, ça ralentit, le temps est suspendu. [...] Au cinéma, quand tu mets une séquence muette, tu sens que tout le monde retient un peu sa respiration, il y a truc très drôle.

*PS : Ah oui, tout le monde s'entend finalement presque, tout le monde fait gaffe quoi.*

LC : Le silence au cinéma, tu l'entends jamais quoi. Bon après, c'est pas un vrai silence, il y a de l'air, mais ouais d'un seul coup toute la salle est suspendue, ça te ramène aussi à ta présence et à ton corps à toi dans la salle.

*PS : En fait moi une des questions qui m'intéresse sur le montage son, en docu particulièrement, enfin c'est une hypothèse, mais j'ai l'impression qu'il y a pas mal de similarités dans ce qu'on peut faire en docu ou en fiction avec le montage son, des similarités dans la façon de travailler, parce que de toute façon j'ai l'impression qu'on peut se permettre pas mal de choses, parce que ça passe de manière un peu inconsciente au spectateur (enfin c'est mon impression), mais du coup un des trucs qui me semblait spécifiques au docu, c'est les questions d'éthique... Et du coup, en partant de cette hypothèse que le montage son peut faire énormément de choses parce que beaucoup de choses vont être acceptées à l'oreille et ne pas éveiller l'attention des spectateurs, ma question, qui est un peu théorique peut-être, c'est comment ça peut s'articuler avec le rapport au réel un peu particulier du documentaire, et je me demandais si ça t'était déjà arrivé des situations où il y a des questions éthiques qui se posent au moment du montage son ?*

LC : Hmm... Ouais, ça c'est sûr, par contre je vais pas te retrouver d'exemples là, mais ça me rappelle des choses. C'est con, je vais pas avoir d'exemples, mais oui ça s'est posé, plusieurs fois ! Mais oui, ben si tu sais, quand par exemple tu montes de la parole, que t'es face à quelqu'un qui a un discours hyper... enfin pendant des heures il t'a parlé, sur un entretien d'une heure tu essayes de condenser, de condenser, et il y a des moments, plus tu condenses, plus tu coupes en gros, plus tu peux changer complètement le discours de la personne. Tu peux faire ce que tu veux. Tu peux manipuler, tu peux faire suivre deux idées alors qu'elles se suivaient pas dans sa bouche... Et je crois que je l'avais senti, mais pas dans une forme d'éthique, mais d'essayer de respecter au maximum la parole de la personne, c'est avec *Edmond*, mon film sur Baudoin, c'est un film sur la parole, donc très souvent je me disais « attends mais est-ce que je suis pas en train de détourner son idée ? Est-ce que c'est vraiment ça qu'il est en train de dire ? » tu sais, en coupant beaucoup. C'est surtout dans les moments avec la parole où se posent ces questions d'éthique quoi. À vouloir des fois trop réduire un discours, ou le ramener à sa

substantifique moelle, tu le déshabilles de la complexité, et il y a des moments moi ça me gêne trop, et je préfère rallonger la séquence plutôt que de perdre de la nuance et de la subtilité, de faire perdre cette nuance et cette subtilité à un discours d'une personne, parce que je trouve que c'est pas respectueux tu vois. Éthiquement, pour moi, ça se fait pas. Et je sais que je suis très chiant là-dessus, et des fois je me suis un peu... J'ai fait des choix au détriment du montage et du rythme du film, par respect pour le discours des personnages.

*PS: Et du coup, là c'est sur le respect du discours des personnes que tu interviewes, c'est sûr que c'est important et que c'est pas toujours le cas dans les docs, notamment à la télé... Mais je me demandais... Suivant les séquences, il y a des moments où le montage son peut plus ou moins essayer de coller au réalisme de ce qui est montré, et du coup les moments où tu t'écartes de ce réalisme, comment tu le justifies éthiquement par exemple ?*

LC : Dans *J'avancerai vers toi avec les yeux d'un Sourd*, tu vois, à la fin, il y a l'arrivée des marcheurs à Milan, ils arrivent à Milan, c'est la foule, c'est la liesse, tout ça, ils s'embrassent tous, ils arrivent au point culminant où il y a un énorme groupe de Sourds qui les accueillent, ils sautent tous dans les bras les uns des autres, puis ils sautent et à un moment, tu sais, ils coupent un ruban. Ils coupent un ruban, et là nous on a fait du silence dans la foule, pour porter l'attention du spectateur sur le coupage du ruban. Là ça m'a presque gênée parce que c'est pas la réalité, et je me suis vraiment demandé si on le faisait ou pas, mais j'ai choisi pour le spectateur entendant, et pour donner de la tension à ce moment-là qui était hyper important pour les Sourds, de le faire quand même, c'est-à-dire de faire croire que les Sourds avaient fait silence avant de couper le cordon et de se remettre à hurler après, tu vois. Alors qu'en vrai ils ont hurlé tout du long... À un moment je me suis dit « non mais tu peux pas faire ça, c'est pas la réalité », des vraies questions tu vois, qu'est-ce qu'on a le droit de faire en doc ou pas... Et après je me suis dit « non mais c'est trop la cacophonie, à l'image c'est aussi la cacophonie, on voit pas le coupage du ruban si par le son on ne porte pas l'attention du spectateur sur ce fait qu'ils coupent le ruban quoi. Je sais même pas si toi... Toi, t'as compris qu'ils coupaient un ruban ?

*PS: Je suis pas sûr*

LC : et pourtant notre intention c'était d'arriver à ce que les entendants, par le son, portent l'attention là-dessus...

Parce que les Sourds ils peuvent pas ensemble décider de faire silence. C'est trop dur, ça n'existe jamais dans des grosses assemblées de Sourds, parce qu'il y a une personne qui peut faire « Silence ! »...

*PS: Oui et du coup, là, ce qui justifie ça, même si c'est un changement par rapport au « réel » de ce qui s'est déroulé, c'est ton intention narrative ?*

LC : Oui. [...]

*PS: Et du coup, pour le coup, ça c'est vraiment un truc au moment du montage ou du montage son où tu remarques qu'en fait on remarque pas le ruban ?*

LC : Ouais. On remarque pas qu'ils sont en train de couper un ruban. Mais tu pourras revoir la séquence.

*PS : Je relis mes notes sur J'avancerai vers toi... Ah oui, une autre question que je me suis posé, je reviens un peu en arrière du coup, sur les questions sur la prise de son. Il y a un moment du coup où je me suis posé la question de comment ça avait été fait et est-ce qu'il y avait eu des choix là-dessus, ou peut-être pas, en fonction du dispositif. C'est le moment de la conférence de presse de la marche, il y a un plan dans lequel on voit juste une personne en train de signer, qui est assise derrière la table et fait partie des gens qui sont interrogés pendant la conférence de presse, et à l'image on le voit en train de signer, en plan assez serré je crois, et on entend la traduction de l'interprète en off. Et du coup je me demandais si là il y avait un ingé son ou pas, et est-ce qu'il y avait des questions autour de ça, on dit toujours qu'il faut entendre de ce qu'on voit dans le cadre... Je me demandais s'il y avait des questions là-dessus ou pas du tout ?*

LC : Oui, sur ce tournage il y avait un ingé son, c'était Nico... Il faudrait que je lui demande... Dans mon souvenir, c'était hyper chiant à sonoriser cette séquence, parce qu'il y avait beaucoup de monde dans la salle, il y avait l'interprète, les Sourds, et je crois même pas qu'il y avait de HF... Je sais plus, Philémon, je peux pas te dire, il faudrait que je me renseigne. Je pense qu'il y avait pas de HF nulle part.

*PS : T'es pas obligée de demander en vrai, c'est juste que je me posais la question, parce qu'on entend ce qu'il y a devant la caméra, et en même temps on entend l'interprète, et c'est vrai que c'est des situations pas courantes où ce qu'on doit vraiment entendre n'est pas ce qu'on voit à la caméra quoi, ça arrive pas souvent donc je me suis dit que je sais pas ce que j'aurais fait dans cette situation*

LC : En tout cas, à chaque fois qu'il y avait des interprètes, je demandais aux ingés son de privilégier le discours des interprètes. Parce que pour moi, c'était un film vraiment aussi pour montrer la culture Sourde, et il y avait énormément d'informations que je voulais transmettre, et il y avait énormément d'infos qui pouvaient être transmises par le discours des Sourds, et pour moi si on avait la Langue des signes mais pas l'interprétation, c'était presque pas respectueux, surtout dans des situations d'interprétariat, et puis ça m'intéressait aussi de montrer ce métier d'interprète en Langue des signes.

*PS: oui c'est-à-dire que le film s'adresse aussi bien aux entendants qu'aux Sourds finalement j'ai l'impression, enfin c'est une question : à qui s'adresse le film ?*

LC : Ben justement on a fait le choix de s'adresser aux Sourds et aux entendants et de ne pas faire de choix. Et à chaque séquence c'était vraiment ça on voulait que les deux communautés y trouvent leur place. Donc pour les Sourds c'est simple, c'était de faire en sorte qu'il y ait aucune information qui ne leur soit pas accessible, sous-titrage, tu vois... Et pour les entendants pareil, ou alors sauf dans les moments où je voulais m'amuser un peu avec eux et les lâcher, pas leur mettre de traduction, mais en même temps c'est tenir le lien avec eux ça. Non justement on essayait de faire un film pour les Sourds ET les entendants quoi. Très compliqué. Mais je suis assez contente de ce film, c'est un peu mon film chouchou parce que j'ai l'impression qu'on y est vraiment arrivé. [...]

*PS : Et du coup ça est-ce que c'est une intention que t'avais dès le départ, j'ai l'impression que c'est un peu fondateur du projet ?*

LC : parce qu'au départ ce film je devais le faire avec Vincent, qui était Sourd. Dès le départ on s'est dit qu'on devait faire un film qui réunit les deux mondes. C'est le film d'une entendant et d'un Sourd et ça doit être un film pour les entendants et pour les Sourds. Ça en fait c'est la base du film.

*PS : Et du coup finalement j'ai l'impression que, en ce qui concerne le son, même sur des trucs tout petits, terre-à-terre et très concrets, mais j'ai l'impression que c'est ça qui a cadré le travail du son finalement.*

LC : oui, à chaque fois ne perdre aucune info ni pour les Sourds ni pour les entendants, ça c'est sûr. C'était primordial.

*PS : Le Grand Bal pose aussi plein de questions en termes de son, ne serait-ce que de raccords et tout, de montage, aussi de montage image, les raccords musique, ça a dû être assez complexe.*

LC : Tu peux même pas imaginer. C'est un an. Il y a un an de montage.

*PS : Ça se sent pas parce que c'est hyper fluide mais je me suis dit à des moments, des séquences où il y a plusieurs plans, c'est de la danse, la musique continue...*

LC : [...] on était devenus des experts de... on pouvait prendre une musique, la découper en tronçons... parce que ce qui était compliqué avec ces musiques c'est qu'elles sont calées sur des danses, t'as des corps qui à l'image font un geste précis, et si telle partie de la musique n'est pas calée sur cet endroit précis de la musique ça marche pas tu vois. Et donc il a fallu couper plein de morceaux pour les réduire, parce que les musiciens ils la tournent 30-40 fois les parties A et B. Et nous à l'écran il fallait que les morceaux fassent max 1mn-1mn30... Je crois qu'on a une séquence de 7 minutes quand même qu'on a laissée. Il y a plusieurs parties où on coupe quand même, on a coupé des parties, on a réduit, on a densifié vachement les scènes de danse, et c'était mais un casse-tête inimaginable ! Mais on était devenu des experts de la coupe, on peut monter de la musique sans soucis maintenant. Ce qui était hyper compliqué aussi c'étaient toutes les séquences de discussion hors bal, t'as de la musique partout derrière tout le temps. La musique ne s'arrête jamais. C'était dingue à faire, c'est un travail de son inimaginable. Je te jure la *timeline* c'était de la dentelle quoi.

*PS : Ça m'étonne pas ! Mais c'est intéressant parce qu'il y a aussi une question du coup... peut-être « éthique » c'est trop fort... mais en tout cas de rapport au réel, parce que du coup il faut couper sans que ce soit forcément visible pour rendre un moment... comme si c'était un moment réel un peu ?*

LC : Ouais mais bon ce film on l'a parfois pensé comme une fiction, c'est presque déjà dans une idée de fiction, c'est-à-dire que j'avais beaucoup moins de scrupules à tailler dans la matière, à complètement remodeler le réel, je me suis pas posé toutes ces questions d'éthique, même par rapport aux musiciens... C'était impossible sinon de monter ce film. Je me suis vraiment dit dès le départ « on va raconter une histoire, c'est l'histoire d'un bal, c'est une fiction, et la matière on va la

triturer, la déformer à volonté, jusqu'à rendre une illusion de ce réel-là », tu vois ? Mais ça c'est la fiction, c'est génial ! On l'a vraiment monté dans cet esprit-là ce film.

*PS : c'est peut-être aussi que le sujet est moins sensible que le sujet de J'avancerai vers toi, et il y a moins de discours très importants des gens à respecter, donc du coup ça t'a permis de...*

LC : C'est plus dans la sensation, c'est beaucoup sur le sens, la perception, c'est un film de sensations, c'est pas un film qui tente de traduire un discours et faire passer de l'information, pour moi c'est un film de sensations. Même s'il y a quelques séquences de paroles où il y a des idées qui passent hein, c'était important, mais c'est pas ce qui a pris le dessus ; dans ce film-là c'est plutôt partager des émotions et des sensations. Ces émotions et ces sensations qu'on vit tous en bal, les transmettre à un spectateur assis dans un siège qui n'a jamais vécu ça.

*PS : Je trouve qu'il y a aussi cet aspect-là dans J'avancerai vers toi, même si c'est moins sensoriel que la musique et la danse, mais on ressent aussi des choses, aussi avec le choix d'avoir donné une importance au son de la Langue des signes, en tout cas nous en tant qu'entendants qui ne connaissons pour la plupart pas du tout ce monde et cette communauté et cette langue, ça nous donne aussi un rapport assez sensoriel à ça finalement. Enfin je sais pas si c'est vraiment opposé complètement, les deux.*

LC : Je sais pas.

*PS : pour revenir à ce que tu disais sur Le grand bal, d'avoir manipulé peut-être plus la matière, enfin le mot est trop fort, mais d'avoir plus mis les mains dans la matière, d'avoir monté plus, etc. Est-ce que du coup finalement ça s'est décidé plus au montage image, le fait d'avoir remonté les séquences de danse ?*

LC : Oui, c'était à l'image parce qu'il fallait caler toujours le son à l'image. Le gros du travail de montage son a été fait au montage image en fait. Il y a pas eu un énorme travail de montage son sur *Le grand bal* parce que c'était fait, parce qu'il fallait le faire vu que tout était calé par rapport aux images où c'est de la danse.

*PS: Oui du coup le montage son a amené quoi sur ce film ? Vraiment l'étape de montage son après le montage image.*

LC : Oh bah c'était de faire exister tous les plans tu vois, d'avoir une complexité, enfin je vais dire un peu une esthétique... Tu sais, on a vraiment soigné à l'étalonnage les couleurs de peaux... Homogénéisé tout ça, créer vraiment un monde très homogène, on a fait la même chose au son tu vois. Au montage son le gros boulot ça a été de rendre compte de la complexité sonore du lieu aussi, tu vois la présence de tous les plans, et en même temps à des moments bien de singulariser et d'identifier une source et d'être dedans... Je sais pas comment expliquer... Choisir d'isoler ou au contraire de rendre la complexité de tous les plans sonores... Enfin ça a été plus ça le travail de montage son sur *Le grand bal*.

*PS: Quand tu dis « choisir d'isoler », c'est par exemple pour des interviews ?*

LC : Ouais, par exemple la séquence avec les filles dans le petit bois, je me souviens c'était compliqué, je crois qu'on a essayé de réduire un peu le son derrière, et puis aussi de faire du lien entre les lieux par le son, passer d'un lieu à un autre avec un son qui s'éloigne, ça a été tout ce travail qu'on avait déjà commencé en montage, mais qu'on a vraiment peaufiné en montage. Toute la géographie du lieu par le son, comment tu passes d'un espace à un autre avec le son qui continue toujours, qui s'éloigne, ça c'était un énorme boulot. On appelle ça la topographie, on a bossé en topographie au montage son.

*PS: Vous avez tourné dans deux endroits différents, c'est ça ?*

LC : Oui donc par le son il fallait aussi rendre l'illusion qu'on était dans un seul et même lieu.

*PS: Et le fait d'essayer d'isoler une interview, c'est pour quel genre de questions ? C'est pour des questions de rythme ? Des questions de rythme du film je veux dire, des questions d'espace ?*

LC : c'est pour des questions de compréhension. De pouvoir être vraiment dans leur discours et dans la compréhension de ce qu'ils partagent, et pas d'être détourné par tout ce qui se passe autour au niveau sonore quoi. Mais il fallait quand même que le son soit présent, on pouvait pas non plus couper complètement le son autour, de toute façon c'est un immense brouhaha, il y a 7 parquets qui jouent toujours tous en même temps, quand t'es entre les parquets t'entends toujours plusieurs sources sonores.

*PS : Du coup sur Le grand bal aussi, j'ai l'impression que c'est ton intention globale sur le projet de n'avoir qu'un seul lieu, que ce soit sensoriel, etc, j'ai l'impression que c'est finalement le projet et ces intentions-là dont découlent les choix qui sont faits au son, que finalement ça découle, aussi en montage et tout.*

LC : D'ailleurs le dispositif sonore sur les parquets il était exactement le même dans les deux lieux, on a essayé d'homogénéiser un maximum.

*PS: Il y a aussi quand même toute une attention particulière sur les sons de la danse, les sons des corps, j'imagine qu'il y a toute une installation là-dessus ? Et là c'est des choses aussi que tu voulais dès le départ et qui ont été faites à la prise de son en fait, j'ai l'impression qu'il y a pas mal de choses pour le son sur Le grand bal qui se sont jouées dès le tournage en fait ?*

LC : Il y a eu beaucoup de travail après, parce que tu vois par exemple sur un parquet il y avait deux ingénieurs son qui se relayaient, équipe de jour et équipe de nuit, ils travaillaient super bien ensemble, c'est Nicolas Joly et François Waledisch, d'ailleurs tu pourrais les contacter si t'as envie, ils en parleraient très bien tous les deux aussi, ils adorent leur métier, je pourrai te donner leur contact. Ils avaient installé... bon ils avaient la console des musiciens, je crois qu'il y avait deux ou trois micros aux 4 coins du bal, et une perche, et avec la perche eux ils allaient chercher justement la proximité.

*PS : et du coup, dans tes films, des exemples dont on a parlé jusque-là, j'ai l'impression que celui où le montage son a le plus transformé un peu le film, ou en tout cas le plus changé la perception, ce serait dans La Pieuvre ?*

LC : le truc c'est que sur *La pieuvre* il y avait pas d'ingé son... Et je te dis pas le travail qu'il a fait Jean sur ce film, là il y avait un vrai long travail de montage son, mais aussi pour sauver des séquences ! Il a sauvé des séquences qui étaient inaudibles, il y a une séquence où j'enlève mon pansement, tu verras, en fait il y avait mon voisin qui écoutait de la techno à fond à côté, et il a réussi à enlever la techno ! C'était il y a 12 ans, je découvrais ça, je me disais « mais c'est pas possible, on peut faire ce qu'on veut en fait ! ». C'était le début des petits plug-ins qui apparaissaient. C'était magique de voir ça, c'était incroyable ! Tu peux enlever le son d'une séquence quoi. C'est sur ce film qu'il y a le plus de travail, ça c'est sûr. Disons qu'il y avait une telle pauvreté sonore dans ce film au tournage qu'il y a eu plus d'espace de création et de liberté au montage son quoi.

*PS: Maintenant tu travailles à chaque fois avec des équipes ?*

LC : Oui, Jean m'a dit « tu fais plus jamais ça » ! Ce premier montage son avec Jean ça a été une école incroyable, parce que j'ai compris ce que c'était que le son vraiment, à travailler avec lui. On a travaillé plusieurs mois, après j'ai été vachement plus vigilante et j'ai fait vachement plus attention. Après des fois t'as pas les moyens, des fois t'es tout seul.

*PS: oui c'est aussi une réalité de pas mal de docus*

LC : mais c'est vrai que aujourd'hui, un tournage sans ingé son, c'est compliqué pour moi quoi. Je vois bien que c'est comme si j'avais une image tronquée de sa moitié tu vois.

## C4. Entretien avec Julien Meunier

*Mené le 17/05/2022 en visioconférence.*

JM : Alors du coup c'est pour un mémoire c'est ça ?

*PS: Ouais du coup, c'est à Louis Lumière, on doit faire un mémoire de fin d'études au bout des trois ans parce que c'est un master donc il faut un mémoire. Moi je suis en classe de son et du coup j'avais envie d'utiliser un peu cette occasion pour réfléchir sur le documentaire parce que c'est un truc qui m'intéresse et qu'on voit un peu moins dans la scolarité, qui est un peu plus difficile aussi à approcher, on peut pas trop avoir de stages sur des documentaires, c'est plus compliqué, donc j'ai voulu me servir un peu de cette occasion-là pour y réfléchir. Et du coup principalement sur le montage son dans le documentaire, l'idée c'est que ce soit construit sur des entretiens avec des réalisateurs de docu et des monteurs et monteuses son.*

JM : D'accord, et du coup vous avez déjà discuté avec d'autres réalisateurs ?

*PS: Oui j'ai eu pour l'instant deux réalisatrices, j'ai eu Laetitia Carton qui a fait Le grand bal notamment*

JM : Je vois, j'ai vu *Le grand bal*

*PS : et elle a fait un autre film avant que j'aime bien qui s'appelle J'avancerai vers toi avec les yeux d'un Sourd, qui est chouette, enfin qui est intéressant, parce que ça parle de la surdité donc il y a des questions de son qui sont intéressantes. Et l'autre réalisatrice que j'ai vue, c'est Frédérique Pressmann, qui est aussi réalisatrice de documentaires radiophoniques, et c'était très intéressant aussi parce qu'elle a une approche particulière du coup au son à l'image. J'ai aussi fait un entretien avec Pierre Bompoy, qui m'a donné votre contact et qui m'a parlé de votre travail.*

JM : Moi ça m'intéresse parce que c'est une question que je me suis posée très tard dans mon travail, en fait même assez récemment, et quand je dis que je me la suis posée, c'est plutôt que je me suis rendu compte concrètement du travail du son. En fait j'ai même pas encore formulé de question, enfin je suis vraiment au début de la pensée sur cet aspect-là, mais il me semble que quand on fait du documentaire, c'est très facile de pas s'en préoccuper au début. Alors on peut facilement se lancer dans un documentaire et faire comme si le son était pas important. Il l'est toujours, mais je pense que c'est le parent pauvre de la pensée, de la réflexion qu'on a sur le documentaire. Je dis c'est le parent pauvre, ça veut pas dire que les gens en discutent pas, je pense qu'il y a plein de réalisateurs qui réfléchissent fortement à cette question-là et qui font un travail très intéressant, etc, mais il me semble que même quand on lit la théorie ou la critique autour du documentaire, le son est pas abordé beaucoup, je trouve. En tout cas, moins que les questions d'image. Je dirais même que les questions techniques en général dans le documentaire semblent secondaires. Il y a un truc autour du documentaire où on va privilégier la réflexion autour la situation, le rapport au sujet filmé, les intersubjectivités, en fait presque la situation de tournage. Du coup c'est intéressant que vous vous

travailliez vraiment sur le montage son, c'est-à-dire après le tournage. Alors j'imagine que vous mélangez le montage et le mixage ? Enfin c'est à peu près la même question

*PS : Oui bah c'est-à-dire, moi à la base c'était vraiment sur le montage son, mais en fait la réalité c'est que dans le documentaire souvent c'est la même personne qui fait toute la post-prod son, voire des fois y a une grosse partie du travail qui est avancée au montage « image », du coup je m'intéresse à l'étape de montage son, qui que ce soit qui s'en occupe, quelle que soit la configuration quoi.*

JM : Parce que moi j'ai l'impression que, juste une petite parenthèse, que le travail de mixage et de montage son étaient quand même très très très liés, et qu'effectivement c'est mieux quand c'est la même personne, etc. Du coup on va privilégier le discours autour de la situation de tournage et de quel rapport on entretient avec les personnes qu'on filme, le temps qu'on passe avec eux et toutes les questions de mise en scène qui en découlent, par exemple quand est-ce qu'on filme, quand est-ce qu'on filme pas, les durées... Mais en fait la prise de son et du coup le son après, toute la pensée sur le son ensuite, semblent presque un élément technique, bon on prend le son parce qu'il faut bien entendre ce que les gens disent, mais ensuite il y a cette idée que le son doit être le plus fidèle possible à la situation, donc si la prise de son est bonne, bon ben voilà, c'est réglé quoi. Moi c'est comme ça que j'ai commencé le travail en documentaire, alors que je faisais la prise de son moi-même sur les deux premiers films que j'ai faits.

Je fais que de la coréalisation, je suis toujours avec quelqu'un d'autre, on est toujours deux, on est jamais plus que deux, mais jamais moins. Et au début moi j'ai fait le son parce que justement je me sentais pas à l'image, je trouvais que l'enjeu était trop fort à l'image, et que le son, il suffisait d'approcher le micro et puis voilà quoi. Donc c'est dire d'où je viens !

D'ailleurs je me souviens d'une conversation sur un film qui s'est pas fait, mais c'était dans les premières années où je travaillais sur le documentaire, je tenais absolument à ce qu'il y ait qu'un seul micro, et mon producteur, lui, voulait... enfin il y avait une discussion comme ça, esthétique ou éthique autour du son. C'est un peu marginal par rapport à votre question, parce que vous c'est le montage mais...

*PS : Oui mais de toute façon c'est quand même très lié aussi, ça m'intéresse aussi, j'avais des questions aussi sur la prise de son*

JM : moi je voulais qu'un seul micro parce que je voulais que ça corresponde à quelque chose du rapport à celui qu'on filme. La caméra n'est pas cachée, il y a une caméra, elle se présente à celui qui est filmé, et le micro je voulais que ce soit pareil, donc on présente le micro, et il y a pas d'autre micro qui se balade, pas de prise de son planquée ou annexe, ce qui est dit est dit face caméra et face micro en gros. Et mon producteur disait « en fait non, si on peut mettre 15 micros dans la pièce pour être sûrs d'avoir le son entier et propre, on le ferait », et moi je disais « non surtout pas, je préfère avoir un son dégradé, mais fidèle à la situation ». Donc voilà, je pense que les deux positions étaient entendables, mais voilà, moi c'était ça le départ quoi.

Et en réalité, j'ai travaillé sur le montage son à chaque fois effectivement pendant le montage image, le gros du montage son se faisait là, et ça correspondait à régler les problèmes. Donc les bruits de micros, les bruits de perche, les prises mal faites où le son est trop lointain, peut-être gérer un peu la reverb, des choses très très simples, moi mes films sont des films à très très petit budget, on a rarement le temps, enfin l'argent, pour avoir des techniciens capables là-dessus, donc on se débrouille avec ce qu'on a, et donc on gérait un peu les choses comme ça. Et le premier film que j'ai fait, qui est sorti au cinéma, il y a eu trois jours de montage son/mixage, en gros, donc c'était très court. En auditorium et tout hein, donc on a payé quelqu'un, il y avait pas beaucoup plus d'argent pour faire plus que ça, et le

monteur son nous a dit de toute façon, vu le film, et la prise de son, ce serait absurde de chercher quelque chose... à créer quelque chose de plus sophistiqué que ce qu'il y a. Donc voilà, il a géré des moments compliqués, à droite à gauche... Vous avez vu quels films de ce que j'ai fait comme ça ?

*PS: Et bien j'ai vu... Votre premier, c'est La cause et l'usage c'est ça ? Donc j'ai vu celui-là, j'ai aussi vu En formation, pour avoir le premier et le dernier qui sont sortis, et j'ai aussi regardé Projections, parce que je m'étais dit que le postulat de départ du film allait amener des questions de son, et ça a été le cas j'ai trouvé... Du coup j'ai regardé ces trois-là.*

JM : OK, super, bon choix. Bah du coup voilà, le premier, *La cause et l'usage*, on est dans une situation où c'est du cinéma direct, sur des marchés principalement, du coup avec un bordel pas possible au son, et moi je suis à la perche, et on a rien d'autre que cette perche, et en plus cette perche est branchée en filaire, c'est un câble qui est branché à la caméra, qui doit faire 3 m maximum, donc je peux pas aller plus loin que 3 m de la caméra. J'ai quand même je crois une petite mixette pour gérer le volume de la prise de son. Et c'est intéressant parce que ça nous oblige à être proches. Je tire sur le câble pendant le tournage, en fait le gros de l'enjeu au début c'est aller par-dessus nos réticences, notre peur de s'approcher des gens, on a pas envie de déranger, avec la caméra... Et en fait avec le micro c'est pire. La caméra on l'oublie, mais le micro tout de suite les gens réagissent, se sentent enregistrés...

*PS: C'est vrai, c'est super intrusif*

JM : donc on s'est vite rendu compte que le vrai impact qu'on a au tournage c'est avec le micro, c'est pas avec la caméra. La caméra, finalement, les gens voient « ah c'est une caméra », puis voilà quoi. Mais le micro, tout de suite ça inhibe. Mais là on est obligés de s'approcher.

Et on est obligé d'avoir le son d'ambiance, enfin le son qui entoure tout le temps, on a un micro quand même directionnel, mais vous avez entendu le son hein, des fois il faut tendre l'oreille pour comprendre ce que les gens disent, mais on se dit que ça correspond à la situation encore une fois, voilà c'est le bordel, les gens se parlent les uns sur les autres, et le spectateur c'est ce qu'il va voir aussi. Ce qui peut se discuter hein... Je pense qu'aujourd'hui, si j'avais le budget et les techniciens, on ferait autrement.

Je pense qu'on ferait une prise de son plus sophistiquée, pour pouvoir mieux choisir ensuite le son, et mieux équilibrer les choses, c'est-à-dire reproduire le bordel ensuite au montage son et au mixage, mais un bordel choisi, où on choisirait le degré de bordel et à quel moment... Faire un truc moins brut. Faire en sorte que l'expérience du spectateur soit plus ou moins la même, qu'on ait toujours l'impression d'être plongé dans le truc, mais que ce soit un peu plus confortable, et peut-être qu'on puisse travailler une mise en scène du son, ce qu'on a pas fait du tout en fait, on a fait avec le son qu'on avait. Je pense que ça aurait été mieux quand même de *penser le son*. [...]

*PS : ouais, du coup, il y a quand même une influence de ce dispositif de prise de son sur ensuite la mise en scène qu'on peut travailler au montage, effectivement il y a moins de choix possible, en ayant juste une perche...*

JM : Ah bah il y a carrément pas de choix possible, il y a même je crois, ça m'étonnerait pas qu'il y ait des scènes qui ont sauté parce que le son n'allait pas. Mais en fait bon, on était deux, on était débutants, c'étaient des situations techniquement difficiles, même à l'image on avait des zones

d'ombre et de soleil très fortes, donc on se retrouve avec une image cramée ou sous-exposée très vite... En fait on a vite décidé de faire un film techniquement crade. Que ce serait pas un problème, et on a essayé d'assumer ça quoi, que ça soit du cinéma direct techniquement bancal, et que c'était pas important. Mais du coup, peut-être je vais trop vite par rapport à vos questions, mais moi vraiment mon point de départ c'est ça, c'est que la technique, ça m'intéresse pas du tout au début. Pour moi c'est plus un problème et un empêchement qu'autre chose. Je pars du principe qu'on a une caméra, un micro, quels que soient la caméra et le micro, c'est bon on peut tourner, et après on se débrouille avec ce qu'on a, on fait en sorte... Quitte à adapter la mise en scène et l'écriture du film en fonction de ce qui est possible ou pas avec le matériel qu'on a. Et voilà, j'ai pas du tout envie de me prendre la tête, et même d'essayer de comprendre, en encore aujourd'hui, je comprends pas le son, et l'image... Je sais pas ce que c'est qu'un objectif, etc. J'ai un apprentissage très lent de ça, parce que ça m'intéresse pas et que mes intérêts sont ailleurs quoi.

Mais petit à petit je découvre combien il faut mettre de l'eau dans mon vin, c'est-à-dire qu'il faut s'y intéresser un peu quand même, c'est quand même des outils qu'on utilise... C'est une question d'argent aussi, moi je fais des films qui ont pas d'argent donc j'ai pas de collaborateurs, sauf dans *En formation*, on a eu plusieurs semaines le montage son et le mixage, et là pour moi ça a été une découverte. Voir tout ce qu'on pouvait faire au montage son et au mixage, ça a été extrêmement agréable, et moi si je peux la prochaine fois je retravaillerai encore comme ça quoi. Donc une bonne prise de son au départ, et ensuite pouvoir repenser le film au moment du montage son et du mixage quoi.

*PS : oui parce que pour le coup, dans En formation, c'est vachement construit la bande-son, j'ai relevé pas mal de choses, pas mal de dispositifs en tout cas au son qui sont intéressants et qui sont assez rares, j'ai trouvé qu'on sentait que c'était quand même pensé sur un certain nombre de choses et qu'il y avait des utilisations assez créatives du son. Ça m'a bien plu. Mais après, c'est aussi un film différent, parce qu'en même temps La cause et l'usage c'est une esthétique plus brute, et ça fait quand même un film qui marche et qui est très intéressant... Tout est possible.*

JM : Oui ça c'est l'idée que je continue à me faire quand même, que la technique c'est quand même secondaire et qu'il faut pas... ça veut pas dire que c'est zéro, mais c'est pas le plus important. Et là sur *La cause et l'usage*, je regrette pas, c'est-à-dire, je ferais peut-être autrement si j'avais les moyens, mais le manque de moyens n'a pas empêché le film, il n'a pas empêché sa sortie au cinéma, il est passé en festivals, il a eu des prix, j'ai même eu des gens qui sont venus me féliciter du son... Je pense qu'ils ont cru qu'on avait travaillé le son pour avoir ce rendu-là, et qu'ils étaient contents du travail, bon... Tant que ça n'empêche pas le film, pour moi c'est ça le point de départ.

Après je trouve que c'est quand même une dimension supplémentaire de pouvoir... C'est une prise de liberté, c'est une zone de création supplémentaire, donc on va pas boudier non plus notre plaisir, quand on fait un film, si on peut... Mais c'est vrai qu'il faut que ça corresponde.

*En formation*, comme c'est un film vraiment sur la voix, et qu'on était dans des situations où on est en huis clos en intérieur, on peut avoir une prise de son tranquille, confortable, bah ça donne envie de pousser un peu les choses, mais c'est toujours des idées qui viennent du réel qu'on observe quoi. La première idée qu'on a eue autour du son c'était venu d'un moment où on est tombé sur des étudiants en journalisme qui étaient dans le couloir, qui attendaient de passer en radio, qui avaient leur texte et qui se mettaient à répéter leur texte comme ça, et ça remplissait tout le couloir, chacun était dans sa news quoi, et on avait comme des comédiens qui répétaient leur texte dans tous les sens, et on s'était dit « bah ça il faut qu'on le retrouve dans le film, voire même pourquoi pas avec un peu plus d'emphase », au départ on voulait vraiment une scène où les voix allaient se superposer, vers quelque chose pourquoi pas de spectaculaire... Et après, c'est un moment intéressant, parce que le mixeur/monteur son qui s'appelle Mathieu Farnarier, lui il avait bien chopé le film, et il nous avait tout de suite dit « cette idée, il faut pas aller trop loin, il faut pas rentrer dans quelque chose de trop

artificiel, sinon ça va pas coller avec le reste du film », et donc il nous a un peu bridés dans nos envies, on voulait vraiment une grande envolée spectaculaire au son, et il nous a dit « non, il faut faire quelque chose qui soit toujours ancré avec quelque chose de l'image et du réel ». Il fallait pas qu'on parte dans un son complètement artificiel et réinventé. Du coup on a quand même cette séquence, et il y a quand même des effets de superposition qui se font, mais sur un mode un peu mineur quoi, c'est pas du tout la maquette qu'on avait faite au départ quoi. Et je trouve qu'il a raison... Donc c'est quand même un travail de dentelle quoi, qui reste dans quelque chose d'assez fin et de pas... Ce serait peut-être devenu grossier quoi. Donc là-dessus, un moment où le collaborateur de son... C'était chouette parce que c'étaient des vraies discussions de mise en scène quoi.

*PS : Justement, je me suis demandé, parce qu'il y a des séquences où le dispositif est assez complexe au final, par exemple la séquence où les étudiants passent sur un fond vert, comme s'ils étaient en duplex, et que nous on est dans la régie avec les profs... Donc là il y a plusieurs champs, toutes ces images qu'on voit à la télé, on entend le son qui sort d'une enceinte, et là j'ai trouvé qu'il y avait un truc super intéressant en son, de justement à la fois le son du prof en direct dans la régie, le son de la voix des étudiants qui est médiatisé par les enceintes... Et il y a plusieurs moments où il y a des trucs comme ça, il y a aussi un autre duplex où on est avec le gars qui fait un duplex téléphone sur les migrants en Grèce, où on entend sa voix en direct, par-dessus sa voix qui sort du téléphone de la régie qui doit être un peu plus loin, etc. Et il y a des effets comme ça, et du coup je me demandais, parce que je me dis que c'est quand même des moments de réel sonore assez complexes à capter, et je me disais qu'il y avait peut-être déjà au moment du tournage des intentions de la façon de prendre le son, pour ensuite avoir cette matière-là et de jouer avec, parce que ça m'a l'air très construit quoi.*

JM : Bah en fait, je sais pas si c'est très construit, c'est toujours décidé... Ce sont des films qui sont assez improvisés, on les a pas écrits en général avant, on a fait un peu de repérage, on a vu ce qui nous intéressait, on a l'idée générale de ce qu'on a envie de travailler, donc là c'était la voix principalement qu'on voulait travailler, et comment elle se transforme, comment elle est travaillée par les étudiants, et que plus ils ont la voix du journaliste et plus ils rentrent dans le professionnel, et que parfois on fait rentrer cette voix-là à coup de forceps quoi. Et puis ce qui nous intéressait aussi sur cette voix, c'est qu'elle est minutée, elle est rythmée, elle est rejouée, enfin il y a tout un ensemble sur le travail de la voix qui nous semblait bien raconter ce que c'était aussi la formation, voire le formatage, des journalistes dans cette école.

Donc ça c'est l'idée, et après, on a une caméra, une perche, et un HF tout naze, et on le voit hein, c'est une bonnette... En fait pour la petite histoire, notre boîte de prod s'est trompée, on devait avoir un HF... C'était pas Pierre Bompuy qui s'en occupait à ce moment-là, je pense que lui il aurait bien fait les choses... Et en fait on nous a filé le micro de secours quoi... Le truc que tu mets dans la boîte avec les émetteurs-récepteurs... Et donc c'est une grosse bonnette, dès qu'on le frôle il fait un bruit pas possible... Et donc on s'est dit pareil, encore une fois, on va l'assumer, on va le voir, on va pas essayer de le cacher parce que dès qu'on le cachait ça faisait des bruits... Donc on improvise aussi avec les situations. Notre principe de départ de tournage c'est le HF sur le prof, et la perche qui se balade sur les élèves. C'était la situation de base.

Alors c'est sûr que quand on est en régie, c'est un peu différent, on a quand même le HF sur le prof et la perche qui se balade sur les enceintes et sur les quelques personnes qui peuvent aussi être en régie à ce moment-là, et ensuite on se sert de ça pour jouer au montage. En fait la scène en régie c'est une des scènes les plus montées. On va jouer, on va se servir du fait que je filme les écrans de la régie, ce qui fait qu'au son on peut se balader, passer d'une source à l'autre. On a énormément découpé la parole à ce moment-là, ce qui est pas le cas dans les autres séquences. Et là on saute de l'intérieur du studio, de la régie, il y a une mobilité en fait dans le montage du point de vue sonore qui est particulière

par rapport au reste du film. Et tout ça se décide oui au montage... Là pour le coup, au montage on fait une sorte de pré-montage son, une sorte de maquette, et après le monteur son/mixeur a suivi ces indications-là, grosso modo.

Voilà, c'est à peu près le truc, mais en fait effectivement on se retrouve avec des situations sonores assez riches, c'est pareil avec le duplex au téléphone, et en fait notre travail ensuite c'est d'essayer de rendre bien compte de ça, par exemple quand on entend la régie qui résonne pour celui qui est en duplex au téléphone, la porte de la régie, du studio, est ouverte, et du coup on entend... Bah ça on aurait pu l'enlever, parce qu'on avait une perche sur lui, mais en fait on utilise le micro d'ambiance de la caméra pour retrouver un peu son écho dans la régie parce que ça fabriquait un hors-champ plus intéressant, c'est-à-dire que lui il est dans son sorte de petit huis clos, il y a tout un imaginaire où il est en Grèce, donc déjà lui se vit en Grèce alors qu'il est dans un couloir à Paris, et il y a cet imaginaire de radio aussi où on entend sa voix avec les jingles, il y a l'autre journaliste qui le lance d'ailleurs, qui présente le truc et qui fait son lancement et on l'entend au loin et du coup lui réagit... On avait plusieurs strates de réalité, la réalité de la régie, de la scène, et puis l'imaginaire de la Grèce, qui pouvaient être jouées comme ça par le son.

Mais c'est des choses qu'on ressent directement au tournage, des choses qu'on entend et qu'on vit au tournage, on les note tout de suite pour pas les oublier et pour pas les perdre ensuite.

Oui surtout que les situations que vous avez notées, elles sont effectivement particulières, parce que la plupart du temps on est sur quelque chose de beaucoup plus simple, quelqu'un qui parle à un micro ou à une caméra, la prise de son elle est là, on entend sa voix et point. Et donc là c'est des moments où d'un seul coup effectivement, il y a des enceintes un peu ailleurs, il y a d'autres choses qui nous arrivent et du coup, c'est des moments un peu frappants au tournage, à ce niveau-là, et du coup je pense que le gros du travail c'est de les préserver, d'arriver à les garder tels quels.

Et ça c'est ce que j'ai découvert par exemple au montage son et mixage sur ce film, c'est tout le travail de refabrication. En fait, cette idée de préserver ce qui s'est passé au tournage, souvent il faut le refabriquer aussi. Si on est fidèle à la prise de son en elle-même, bah en fait on perd quelque chose du réel. Et donc il faut refabriquer quelque chose du réel...

Moi j'ai été surpris de voir, alors c'est un truc que pourtant je savais quelque part, mais je m'y attendais pas sur ce film-là : le mixeur/monteur son s'est mis à refaire des bruits en studio, il s'est mis à refaire des bruits de papier, de clavier, des respirations... Toute la scène où les élèves sont allongés au sol, en fait la caméra elle est un peu plus loin, on est au bout de la pièce, et je zoome pour avoir leur visage, et en fait le monteur son a refait la respiration, c'est sa respiration à lui, en fonction des mouvements de poitrine, pour que le spectateur soit toujours proche, pour que ça corresponde à ce qu'on voit à l'image. Puisqu'à l'image on est proche, rapprochons-nous aussi au son. Ce qui était pas le cas au tournage.

Et ça c'est à plein de niveaux, au Bataclan quand on est dehors on a refait la pluie, parce que la prise de son, quelque part, mentait, était fautive par rapport à la pluie, la prise de son faisait une sorte de rideau de pluie de base, et lui il a refait des grosses gouttes, les plus petites gouttes plus loin, voilà il a refait le son du vélo qui passe... Et en fait il a redonné de la matière et de la profondeur à l'image.

Et pour moi c'était vraiment étonnant, parce qu'à ce moment-là... Bon c'est un film, on a mis 6 ans à le faire, on a mis 1 an juste à dérusher les images, enfin voilà, on a vécu longtemps avec ce film, et en fait quand on a fini le montage, et qu'on arrive en montage son et mixage, moi ce film ne m'étonne plus, j'arrive même plus à le voir en fait, il y a un truc, je ne sais plus ce qu'on fait, ce qui va marcher... On arrivait un peu à l'aveugle, et en fait, j'ai revu mes images après le montage son, quand d'un seul coup au montage son et au mixage il redonne de l'ampleur, j'ai redécouvert mes plans, j'ai retrouvé de l'intérêt, de l'amour ou de l'excitation, pour des séquences qu'on avait faites, qui en fait rétrospectivement étaient bien plus plates que celles que j'avais sous les yeux et sous les oreilles au moment où le travail de montage son était fait quoi. Et donc j'ai pu retrouver de l'enthousiasme aussi.

C'est comme si je revoyais mes images parce que le son d'un seul coup lui redonnait de la matière et de l'ampleur quoi...

*PS: Vous me dites du coup un peu « découverte de ce travail de montage son en ayant eu les moyens de travailler ça sur ce film »... En tout cas ne serait-ce que sur En formation, l'histoire du HF sur le prof, j'ai trouvé que déjà finalement ce dispositif-là de prise de son, avant même toutes les questions de montage, qu'il avait un certain sens narratif. Et qu'il y a quelque chose dans En formation, mais aussi dans Projections, qu'il y a tout un travail sur le hors-champ, je trouve, qui se retrouve vachement. Et au début d'En formation, il y a des longs moments où on entend le prof sans jamais le voir et en voyant les élèves, et le fait que ce soit lui qui ait un HF et qui parle, et que nous on soit proche de lui, ça crée un effet que je trouve intéressant, et pour le coup ça je pense que c'est aussi une intention que vous aviez au moment du tournage ?*

JM : Oui, c'est une intention d'abord complètement pratique au départ, mais qui est en fait narrative aussi, c'est que de fait la situation c'est quelqu'un qui a la parole, c'est une parole dominante, et c'est elle qui va faire le fil rouge de toute la situation, par exemple le cours. Donc on sait que c'est une parole qui aura lieu tout le temps et qu'il faut une prise de son fixe, enfin continue, sur cette parole-là, parce qu'en gros c'est la parole de celui qui dit le savoir. Et du coup on se retrouve dans une situation de tournage où notre travail actif, vers qui on va, vers qui on recule, de qui on recule, comment on se déplace, etc., se fait avec les élèves. Du coup, de manière étonnante, et pas forcément consciente au tournage, mais en fait c'était une intuition assez juste, on se retrouve nous, en tant que filmeurs, du côté des élèves. C'est comme si le HF nous débarrassait de la question du prof, voilà le son est pris, c'est fini, par contre la parole des élèves elle est à écouter, à aller chercher, et à choisir, à discriminer, est-ce qu'on prend celle-ci ou plutôt celle-là, parce qu'en fait on pouvait pas toujours se déplacer dans une salle, à un moment il allait falloir se mettre plus vers la gauche pour prendre ceux qui sont là et pas ceux de l'autre côté parce qu'ils parlent moins... Puis des fois on se trompe alors finalement on va finir par changer de place... Mais en tout cas tout le travail de choix, de jeu, et puis d'approche, de départ, etc., se faisait avec les élèves. Du coup on était en tournage avec eux, et puis le prof bah c'était la voix continue, mais c'est comme si on s'en débarrassait avec le HF, enfin se débarrasser de cette question-là quoi.

Et en fait dans le film, nous ce qu'on a essayé après au montage, montage son, etc, c'est d'être entre guillemets du côté des élèves, en tout cas en empathie. Si le film était critique à un endroit, il devait être critique sur la structure, la situation, l'école, le cours, etc., mais pas sur les élèves en tant que personnes, et qu'il fallait pas qu'on ait un regard moqueur, ou critique, sur eux. Surtout qu'en fait on rentre pas dans le détail de leur intimité, de ce qu'ils pensent, ils peuvent pas se sauver par leur propre parole intime, et donc il faut que nous on les préserve dans notre film d'un regard qui serait un peu médiocre quoi, le jugement comme ça... Et en fait cette prise de son, c'était déjà le début de ça quoi, d'être vraiment de leur côté à eux. Et ça s'est confirmé ensuite avec le grand débat qu'il y a à la fin du film, où là c'est leur parole à eux, d'un seul coup la parole se libère, ils se mettent à penser, à réfléchir, à discuter entre eux... Et c'est le seul moment où on a une prise de son, là on a le HF sur un prof, qui est là quand même, qu'on a enlevé mais qui est là quand même, et la perche qui se débrouille comme elle peut pour se balader, et on avait mis deux ou trois mini Zooms, sur pied, qu'on voit d'ailleurs à l'image, des H1 posés comme ça sur la table pour essayer de choper qui on pouvait, parce qu'ils étaient 30 autour d'une table.

Mais du coup sur la question du hors-champ, oui, c'est vrai qu'elle était importante. Elle vient d'abord d'un désir d'image relativement fixe. On voulait vraiment travailler quelque chose de l'ordre du huis clos, de la rigidité, d'avoir des durées... Comme on imaginait filmer l'effort et les exercices des élèves, on voulait que ça se passe dans la durée du plan quoi. Donc je crois qu'il doit y avoir deux mouvements

de caméra un peu abrupts comme ça dans le film, et que sinon tout le reste est fixe. Et que du coup, à partir du moment où on fixe un point de vue, on joue, on travaille avec le hors-champ, tout ce qui se passe autour quoi. Et ça ça nous plaisait bien. On l'a fait un peu à l'instinct, quand est-ce qu'on voit le prof et que les élèves sont hors-champ, et inversement... Quand le film commence, on est sur les élèves et le prof est hors-champ longtemps avant qu'on le voie... Mais c'est vraiment je crois la question de qui parle et qui écoute, et ça c'était... Il nous semblait que parfois c'était important qu'on voie qui parle, et que parfois on voie qui écoute.

Et par exemple, sur ce long plan au départ de la jeune fille qui tente de lire son papier et qui se fait corriger après par le prof en hors-champ, et qu'il lui fait une démonstration de comment on fait, et on entend d'ailleurs sa voix au prof qui devient une voix de radio, et qui fait en impro 1 mn, il dit d'ailleurs « une minute, bam bam, ça c'est un truc de pro », là c'était intéressant de rester sur l'étudiante qui est un peu saisie, et qui d'ailleurs a un regard caméra à ce moment-là, qui nous regarde un peu impressionnée par ce qui vient de se passer. Donc là il y a une espèce de démonstration de force, et que cette démonstration de force se fasse au son quoi, c'est vraiment la voix journalistique qui écrase un petit peu à ce moment-là l'étudiante.

Donc c'est des fois, on le pense comme ça, mais pas comme un système général, le système c'est « on va choisir, qui on regarde, qui on écoute, est-ce que c'est la même personne ou pas ». Ça c'est le système de base, mais ensuite comment ça se distribue à l'intérieur du film, ça se fait de séquence en séquence.

*PS : En tous cas j'ai trouvé que les hors-champ, dans En formation mais aussi dans Projections, qu'ils étaient assez construits aussi, par exemple même au début du film, les plans sur les élèves où on entend le prof, où les élèves parlent pas du tout, les longs plans où c'est vraiment le prof qui parle le prof qui parle, il y a quand même toute une vie des élèves, etc., et la vie des élèves elle existe aussi quand c'est eux qui sont hors-champ et qu'on voit le prof, on entend des petits mouvements, etc. En tout cas je pense que ça participe vachement de l'empathie qu'on peut avoir pour eux, par rapport à cette voix HF froide, un peu plus froide et détachée, du prof. D'autant plus quand on le voit pas où là ça devient carrément... C'est très présent une voix de HF, donc il y a une distance, un jeu sur la distance, qui est intéressant, et qui se retrouve dans le hors-champ.*

JM : c'est comme si la voix prenait une place qui était un petit en dissonance avec la place qu'elle a dans l'image quoi, qui est un truc... Et c'est vrai que la présence des élèves par exemple quand je disais que le monteur/mixeur a refait des bruits, il a refait que les bruits des élèves en classe. Et des effets de clavier, de bouche quand ils mangent en regardant leur écran, quand ils respirent, etc. C'était que les bruits des élèves. On n'a jamais refait la respiration ou le bruit de stylo ou des choses comme ça des profs.

*PS: Du coup ça doit participer vachement à les incarner parce que c'est vrai que dans ce film on se sent vraiment tout de suite d'emblée avec eux. Du coup effectivement sûrement le fait qu'il y ait des sons rajoutés, je me suis demandé s'il y avait eu du bruitage*

JM : Il y en a eu un petit peu oui

*PS: Et je pense que ça participe, c'est intéressant.*

JM : Ouais. Et ça au début, moi j'étais choqué quand le monteur son commence à faire ça, je dis « mais qu'est-ce qu'il fait ? Comment ça ? ». C'est marrant parce que, tout se mélange pour moi mais, ma première idée de réalisateur de documentaire c'est quelque chose... je vais pas utiliser le mot « pureté » parce que c'est vraiment pas le bon mot, mais... pour moi, plus c'est artificiel dans la fabrication, dans le rapport à ce qu'on filme, moins ça va.

Mais ça c'est mon point de départ, qui je pense est un point de départ aussi... il y a une facilité... je sais pas si c'est une facilité, c'est peut-être une facilité, mais en tout cas il y a quelque chose de... en fait, le réel est tellement complexe, on a tellement de choses face à nous, que mon premier principe de mise en scène ça va être de tout réduire. De choisir une chose, on va filmer une chose, on va dire une chose. Et c'est pour ça que plus je fais des films plus je vais vers des plans fixes aussi, quitte à se tromper mais on va filmer cette personne-là et on va rester longtemps dessus. On va écouter telle chose, on va rester longtemps dessus. Et si on commence à faire croire qu'on a plusieurs caméras, qu'on est partout, que le son est nickel, il y a quelque chose qui me dérange *a priori*.

Par exemple j'utilise quasiment pas de musique... D'un seul coup, la musique, on est dans un truc du vouloir dire, du sursignifiant, et souvent on se trompe, en fait souvent on a déjà compris, c'est déjà signifié et la musique vient juste rabâcher ou marteler un truc qui fait pas confiance au spectateur, ou qui va vers la guimauve...

Donc je dirais que moi j'ai une esthétique un peu janséniste quoi, un peu de moine, on va rien mettre au mur... Ce qui n'est pas mon goût en tant que spectateur, ma cinéphilie au départ, c'est la fiction, c'est Spielberg, Tsui Hark, le cinéma d'action asiatique et américain, au départ c'est ça mon amour du cinéma. Quand j'arrive au documentaire par la bande, c'était pas calculé. Et aujourd'hui c'est décidé, je ne ferai pas d'autres films que documentaires ; après on verra la vie, mais j'ai pas du tout envie de faire de la fiction, je fais pas du documentaire parce que la fiction ce serait trop compliqué ou parce que j'en ai pas les moyens, c'est vraiment mon goût et mon choix de réalisateur. Et je me suis rendu compte qu'en faisant du documentaire, je retranche le plus possible, et j'essaye d'être le plus... j'allais redire « pur », mais vraiment je peux pas dire ça, donc je sais pas quel mot il faudra trouver... mais en même temps je vois bien qu'en tant que spectateur, une petite envolée lyrique, un mouvement de caméra bien senti voire une musique bien placée, ça peut me plaire ! Par exemple la musique chez Tarantino, j'ai toujours été scié de voir comment il arrive à balancer le bon truc au bon moment, et on a beau voir le truc un peu putassier, ça marche quoi. Ça marche, et voire même c'est très beau parfois. Donc pourquoi pas ?

C'est pour ça que par exemple, il y a ce moment dans *En formation*, où on avait cette idée des voix, où là c'était vraiment notre moment Hollywood où on voulait des voix qui s'entremêlent, etc. Ou alors dans *Projections*, cette fin où on enlève la voix, où les jeunes vont remettre leur prix sur scène, et on enlève la voix, et on va avoir tous les sons des films qu'ils ont vu par-dessus. Plus une musique, qui est la musique d'un des films qu'ils ont vus, qui est une musique au synthé, qui monte, ultra lyrique, et voilà, ça c'est notre tentative de faire Hollywood quoi, de faire un moment lyrique, et je suis toujours, encore aujourd'hui, partagé, je suis pas sûr qu'il soit réussi ce moment-là. En même temps, je suis content de l'avoir essayé, peut-être je réessaierai encore d'autres fois, peut-être un jour je ferai un travelling avant...

Tout ça pour dire que quand on arrive en studio et qu'on voit le monteur son commencer à refaire le son et à rajouter des trucs, d'abord ça me choque, d'abord parce que ça fait 6 ans que je fais avec ce son-là, du coup on me le change, alors là du coup, qu'est-ce qui se passe ? Et puis on me le change pour mentir, presque ! Entendre quelqu'un respirer, mais non, on l'entendait pas respirer de là où on était...

Puis je me rends compte qu'en fait ça ment pas, parce que de là où on était on l'entendait pas respirer, mais en même temps j'ai zoomé, pour avoir des plans de visage. Et du coup alors si je zoome à l'image, pourquoi je pourrais pas zoomer au son ? Et zoomer au son ça veut dire quoi ? Bah ça veut dire en fait au montage son refabriquer ça, parce qu'en fait je l'ai pas enregistrée, j'ai pas mis une perche sur cette respiration, du coup je comprends trente secondes après qu'en fait il a raison, qu'en fabriquant le son il est plus vrai, parce que finalement notre son avant il était vrai par rapport à quoi ? Par rapport à notre technique de filmage, pas par rapport à la situation, par rapport à là où on était pour filmer et là où le micro était pour prendre le son, ce qui est pas forcément un « vrai » très intéressant. Ça peut l'être quand on est... si j'avais fait un portrait par exemple de quelqu'un, et on se parle, et c'est regard caméra et celui qui tient la caméra parle aussi, et donc alors là on est tous pris dans la même situation et la technique aussi, le son aussi, on est tous dans le même cercle on va dire. Mais là à ce moment-là, quand je suis un peu loin mais que je zoome, là on est presque en dehors du cercle de la situation et en fait cet endroit en dehors du cercle où on est... Être vrai par rapport à ça, c'est pas du tout intéressant, on s'en fout. L'intéressant c'est d'être vrai par rapport à la situation de l'image. Là la situation c'est des gens qui sont allongés et qui respirent, et l'image c'est qu'on est très proche. Alors faire réentendre la respiration à cet endroit-là, et bah en fait c'est une dimension du vrai supplémentaire, qui est intéressante, qui est juste.

Quand je dis « vrai », c'est un raccourci de langage hein, j'en fais pas un point cardinal, le Vrai, le réel, tout ça... Parce que voilà, par ailleurs, et j'en terminerai avec tout ça, j'ai beau vouloir être le plus simple, le plus direct, le plus brut, etc., en réalité moi j'ai pas de conception... je fais pas du vrai et du réel une idée terminée, préconçue et absolue. Je pense que tout ça se décide et se recompose en fonction des films. Il se trouve que moi mes films sont comme ça, mais un film au son complètement artificiel avec une bande son complètement refabriquée, je suis OK. Il faut voir ce qu'il fait, mais OK.

Mais je pense que c'est la question d'être juste, je pense que c'est une question hyper importante au montage son et au mixage. C'est des endroits, on a sa table de mixage qui est énorme, on est dans un auditorium comme ça, on pourrait faire ce qu'on veut, on peut tout changer, on peut tout refabriquer... Il faut toujours avoir son curseur en tête, et donc être juste par rapport au film. Et faire attention à pas partir dans des zones, dans des degrés, qui feraient que le film s'écroule, qu'on irait contre le film. Et donc par exemple, ce moment des voix dans *En formation* où le monteur son dit « attention, on va pas trop loin ! on fait un montage, mais il faut que le spectateur ait toujours l'impression que ça corresponde à quelque chose qu'il est en train de voir, et pas un truc purement mental, purement artificiel », et il avait raison. Pour ce film-là.

*PS: Je trouve ça rigolo pour l'anecdote que ce soit dans ce sens-là, le monteur son qui dise « ah ben non, on va pas aller jusque-là »*

JM : Ça c'est quand on travaille avec des gens bien, qui ont bien compris le film, des fois ils le comprennent mieux que nous.

Mais ça c'est parce que – et avec mon coréalisateur c'était pareil – en fait, on fait ce film-là, on est ultra... En fait, je crois que c'est des conneries qui nous passent en tête, c'est que d'un seul coup on a peur que le film fasse pas assez « cinéma ». On sait que le cinéma dans notre film c'est la durée, c'est le cadre fixe, que ça c'est du cinéma aussi, que la voix c'est du cinéma, que le travail sur le son c'est du cinéma, et qu'il y a pas à « faire cinéma ». Mais à un moment, parce qu'on est faibles, on a envie d'effets, pour que le spectateur entende qu'en fait on est réalisateurs de films, et qu'on fait des machins quoi. Du coup on se dit « ah qu'est-ce qu'on pourrait inventer pour faire des machins ? ». Et là le monteur son nous dit « c'est un machin, donc oubliez ça quoi », c'est puéril...

J'essaye de voir si j'ai en tête des exemples dans des documentaires... Il y en a plein mais ça me vient pas... Des exemples comme ça où le réalisateur va bidouiller des trucs pour faire des effets... Alors, on s'est permis ça dans *Projections* parce que le film était déjà très mental, le choix était déjà très artificiel, d'être sur les visages et pas sur les écrans, et qu'on était dans des trucs... Puis que la fiction elle est au bord tout le temps, on l'entend... Ça crée de la fiction je trouve, le son des documentaires que les jeunes regardent, en fait ça fait des fictions, les dialogues qu'on entend, les musiques... En tout cas ils sont devant des histoires, des univers de cinéma, etc., et qu'ils se disent pas « tiens c'est quoi le sujet de ce documentaire ? », ils ressentent, ils sont face à des émotions, face à des choses de cinéma, et du coup il y a quelque chose qui fait un peu fiction. Et du coup comme on se disait que sur ces visages on lit tout un imaginaire qui serait chez le spectateur et dans l'écran aussi qu'il est en train de voir, et tout ça on le voit pas. On le voit où ? Bah un peu sur le visage, en plus on le voit pas vraiment, je pense qu'on le projette beaucoup, le visage bouge pas tant que ça, on projette des choses sur le visage... Et puis c'est le son qui va fabriquer tout ça.

*PS : là aussi il y a un dispositif particulier qui crée un effet particulier, parce qu'effectivement en tant que spectateur on sait pas du tout quels sont ces films, de quoi ils parlent et tout, et c'est vrai qu'on pourrait nous dire que c'est des fictions, on y croirait. C'est vrai que ça nous projette dans tout un truc, c'est assez intéressant. C'est aussi je trouve un travail du hors-champ qui est intéressant et où il y a vraiment un lien avec ce qu'il y a dans En formation, et puis je trouve que là aussi il y a un truc d'empathie qui se crée avec la personne qu'on voit à l'écran, et ça c'est peut-être aussi le fait de la durée du plan, c'est peut-être aussi ça qui joue. Mais il y a un lien qui se fait qui est intéressant.*

JM : Pour moi c'est ça, c'est la durée du plan, la situation qui est en fait une situation qu'on connaît bien aussi d'être au cinéma, il y a un effet miroir, ça pourrait être nous qui regardons un film. D'ailleurs si on voit ce film au cinéma, c'est nous. Il y a vraiment un effet miroir, il a été projeté trois fois au cinéma, je pense que c'est la bonne situation pour voir le film parce qu'il y a un truc, de voir ces gens au cinéma, alors que nous-mêmes on est au cinéma, il se passe quelque chose de supplémentaire. Et le pari c'était que c'était une sorte de page blanche... Enfin c'est pas une page blanche parce qu'il y a le son qui renseigne, certaines choses du visage qui renseignent un peu... Mais qu'on pouvait beaucoup projeter sur ces visages, et qu'on pouvait durer là-dessus. Et que plus on durait, plus on projetait. C'est un film que j'aime beaucoup, qui a pas beaucoup été vu, et je trouve que là on fait quelque chose d'à la fois très simple et que je trouve très beau moi personnellement, ces visages de jeunes qui regardent des films, j'aime bien qu'ils essayent d'en parler, qu'ils y arrivent pas, les parents ne comprennent pas... C'est comme si on peut pas, la parole elle est pas suffisante pour rendre compte de ce qu'on a vu, et du coup ça reste un mystère jusqu'au bout dans le film... Qu'est-ce qu'ils voient ? On sait pas bien, mais on a des indices puis on peut imaginer. Donc oui, c'est que du hors-champ en fait, tout le temps. Même quand on est face à ces situations de repas... En fait ils parlent d'un truc qui n'est pas là, que certains ont vécu mais n'arrivent pas à le raconter, les autres l'ont pas vécu et essayent de l'imaginer... et en fait là aussi le hors-champ est assez fort, assez important.

Le travail sur le son était très simple hein par contre, là c'est pareil, on avait pas d'argent... Le seul truc qu'on a fait, c'est qu'on a récupéré les bandes-son des films pour mixer... En fait le son du film qu'on entend c'est pas le son pris dans la salle, c'est le son pris sur du film lui-même quoi.

*PS: Je me suis posé la question*

JM : Il y a quand même parfois le son de la salle pour quand il y a des toux, des choses comme ça, en fait il y a les deux, c'est mélangé, on a mixé le son du film et le son de la salle. Parce qu'il fallait quand même que le son du film garde un peu sa couleur sonore de prise d'ambiance quoi, il fallait pas qu'on

ait le son plaqué comme ça, il fallait mélanger avec l'espace de la salle. Mais voilà c'est tout, donc on a organisé ça. On a eu quand même un mixeur pendant une semaine, mais c'est un peu court. Il a dû travailler un peu vite. Ç'aurait été bien d'avoir deux semaines voire trois.

*PS : moi je me suis demandé justement sur les plans où ils regardent les films, sur les séquences de projections, je me suis demandé au montage comment ça s'était passé parce que par exemple des fois, au son le film continue, on a l'impression en tout cas qu'il continue, qu'il y a pas de cut, tandis qu'à l'image les visages changent et réagissent et tout ça, et du coup je me suis demandé comment ça avait été fait ce montage.*

JM : alors c'est une bonne question, j'essaye de me rappeler, je sais que notre mouvement premier et principal, c'est : quand on change de plan, de visage, au son aussi. Je veux pas jurer qu'on l'a jamais fait, peut-être qu'on a fait une continuité au son et un montage à l'image, mais en tout cas notre premier truc, l'idée principale qu'on avait, c'était de sauter. Alors évidemment, on se débrouille pour faire le *cut* au son comme pour un raccord à l'image, on coupe pas dans la phrase, on fait rarement des coupes brutes, sauf si on veut fabriquer cet effet-là, mais la plupart du temps quand on passe d'un visage à l'autre, on passe d'une phrase à l'autre entre guillemets dans la parole qu'on entend. Ça c'est la chose principale. Ensuite, il se trouve que *grosso modo* il y a des sons qui nous intéressaient, et il y a des moments à l'image qui nous intéressaient, et c'étaient pas forcément les mêmes. Donc on a beaucoup mélangé. On a beaucoup mélangé et il y a plein de moments où on a des visages de jeunes qui regardent, et en fait au son c'est autre chose quoi. Il y a des moments où c'était nécessaire que ça soit complètement raccord, par exemple, la séquence du jeune qui dort, là le son est toujours... Enfin on a dû bouger 2-3 trucs parfois je pense, mais *grosso modo* c'est le son qui se passe pendant son sommeil. Et quand il se réveille, il y a des explosions au son, c'est le vrai son. À un moment, il y a un moment d'émotion aussi avec une jeune fille qui a un regard caméra, elle pleure un peu, le son correspond à ce moment-là. On n'a pas triché sur ce qu'elle entend au moment où elle est émue quoi.

*PS: Justement ça m'intéressait, toutes ces histoires de rapport au réel, d'éthique, etc., ça m'intéressait d'avoir vos intentions sur cette séquence-là. Parce qu'en fait, moi je m'intéresse avec ce mémoire au montage son en docu, et puis, en fait un on en a déjà un peu parlé, mais un des trucs spécifiques que je trouve qui est intéressant, c'est qu'au son on peut tout faire, un peu quoi, en tout cas on a une très grande liberté au montage son et au mixage, et en docu, par rapport à la fiction, il y a un rapport particulier au réel, et du coup, une de mes questions c'est de voir comment ces questions-là elles peuvent s'appliquer au montage son. Et du coup sur cette séquence-là je me suis posé la question de comment ça marchait les intentions autour de ça.*

JM : Nous à ce moment-là on veut faire le plus simple possible, en fait c'est un moment où le film lui provoque une émotion, donc on veut préserver ça le plus possible, donc que le son soit raccord avec ça. Donc je crois qu'il y a un point de montage quand même à un endroit, mais qui était nécessaire je sais pas pour quelle raison, mais en gros on essaye...

Mais ensuite je pense que tout le travail sur le son... C'est vrai qu'en documentaire, les questions de mise en scène... Et ça on le voit quand on fait des festivals de cinéma documentaire, les gens dans les couloirs, à la sortie des films et tout, tout le monde parle de point de vue et d'éthique. Cette question elle est là tout le temps, limite écrasante quoi. En réalité, je pense qu'en fiction, la question du point de vue et de l'éthique c'est la même. En réalité il y a pas de différence, je pense, c'est que des questions de degrés, et les degrés... On peut avoir des films de fiction où la question du point de vue et d'éthique est portée à un degré très important, et inversement, des films documentaires où le point de vue et l'éthique sont très secondaires, ça dépend... C'est des questions de mise en scène. Moi il se trouve que

les films que je fais, la mise en scène que je fais, font que, de fait, ces questions-là sont importantes, mais parfois je peux le vivre aussi comme handicapant, encore une fois j'ai envie parfois de partir vers la grande forme, et je m'en empêche parce qu'éthiquement à ce moment-là ça colle pas, ou parce que par rapport à la mise en scène qui est mise en place dans le film ça colle pas non plus.

Mais par exemple, *Le grand bal*, de Laetitia Carton, bon, elle se permet de faire plein de moments de fiction, des moments rejoués, des moments fabriqués... Et ça se sent dans le film, ce qui fait que, à partir du moment où ça se sent, tout est possible. Moi je me souviens d'une séquence où la caméra c'est une sorte de caméra subjective d'un couple qui danse, on voit deux mains, un peu à la *Titanic* quoi, on voit deux mains qui se tiennent et on tourne, et c'est sur une musique de Dominique A et de... C'est une musique rajoutée quoi, une musique extra-diégétique, c'est presque un clip à ce moment-là. Bon bah ça dans un de mes films c'est pas possible. Et même moi en tant que spectateur je me dis « houla, qu'est-ce qu'elle nous fait ». Je crois que moi, en tant que réalisateur, je pense que là elle va trop loin. Je pense qu'elle va trop loin, parce que je pense que la scène est pas réussie. Mais bon, on s'en fout, c'est pas important [...] parce que c'est pas un problème éthique. Parce que dans son film on a compris que la musique, le montage, voire même le jeu des personnages, qu'elle était très libre là-dedans, donc elle s'est formée, fabriquée, un cadre de mise en scène et d'éthique qui accepte toutes ces fabrications-là. Et donc elle peut aller très loin là-dedans. C'est qu'une question de mise en scène. Si on pose une mise en scène et on dit « ouais, on peut tricher, on peut fabriquer, la caméra va être "expressive" », et qu'on est très clair avec le spectateur là-dessus, c'est pas tricher, c'est juste s'exprimer à l'intérieur d'un cadre qui est peut-être plus libre et plus large que les miens...

Moi si je trichais à l'intérieur de mes films, entre guillemets, si je faisais jouer quelqu'un par exemple, dans les films tels que je les ai faits, donc d'une manière où ça se verrait pas, je pense qu'il y aurait un problème éthique.

Mais il y a plein de films où on rejoue des séquences et c'est pas grave, à partir du moment où le spectateur sent bien que là il se joue quelque chose de plus artificiel, ça veut pas dire que c'est moins vrai, peut-être que ce qui est rejoué est très juste, puis après ça dépend du jeu des acteurs, etc. Mais il y a pas de règle en soi, donc il y a pas de son éthique en soi, il y a pas de rapport entre l'image et le son éthique en soi, le son direct c'est pas une valeur cardinale. D'ailleurs ce son direct n'est pas plus éthique ni plus vrai, je reprends mon exemple de la personne qui est allongée et qui respire. En fait là le son direct ment puisque le son est loin alors que l'image est proche, et que l'image triche, fabrique une proximité, une intimité avec un corps, que le son ne suit pas. Donc là à ce moment-là le son il est entre guillemets « réel » par rapport à la situation de tournage, mais il est faux par rapport à ce qui est filmé.

Donc je pense que l'honneur, la grandeur, d'un preneur de son, d'un mixeur et d'un monteur son, c'est de comprendre ce qui est l'enjeu au niveau de la mise en scène et du réalisateur, et d'arriver à s'y coller, voire à proposer des choses à l'intérieur de ce cadre-là. Une fois qu'on a choisi son cadre et qu'on s'y tient, tout est possible.

Donc ça je trouve ça important d'avoir des bons collaborateurs à l'image, au son, etc., et quand je dis bon collaborateur c'est quelqu'un qui a compris ce qui était en jeu et qui est capable d'inventer aussi dans ce cadre-là. Mais au fond, l'éthique, c'est une éthique « d'artiste », ou de « créateur », c'est-à-dire que c'est le code ou la loi qu'on se fixe pour soi-même. Si on fait un film en se fixant pour soi-même le respect total de la situation et de la personne, du temps presque direct, des plans longs... Moi c'est ce cadre-là, et une fois qu'on a posé les règles du jeu, on s'y tient. Si les règles du jeu c'est ne pas se tenir aux règles et de changer les choses tout le temps, et bien faisons ça aussi... En fait la liberté elle est complète, et je crois qu'on ne doit rien à la morale, que la seule morale qui tienne c'est une morale esthétique en fait.

Sachant que quand je dis esthétique, il y a des questions humaines, il est pas question par exemple de tromper les gens. Bon, mais ça c'est une esthétique aussi. C'est une morale humaine mais... Par

exemple, le micro caché... A priori, je dirais que c'est mal barré, que ce soit un bon choix je crois pas... Le seul micro caché que moi je pourrais accepter en tant que spectateur, mais peut-être même pas en tant que réalisateur, ça serait une arme face à quelqu'un de puissant, de dangereux, un patron d'entreprise, des choses comme ça. Mais voilà par exemple les films de Ruffin, dont je suis pas fan spécialement, moi à cet endroit-là la caméra cachée me dérange pas, parce qu'il y a un rapport de force où en fait piéger le puissant pour moi c'est pas un problème. Mais sinon, vaut mieux pas faire ça.

Donc voilà sur la question d'éthique ce que je pourrais dire. Moi j'aimerais bien que le documentaire se débarrasse un peu – alors que moi-même dans ma pratique je pense uniquement comme ça – mais en fait théoriquement et en tant que spectateur et peut-être en tant que réalisateur aussi, j'aimerais bien qu'on se débarrasse un peu de toutes ces questions de morale. On fait des films, la morale c'est important dans la vie, d'être quelqu'un de bien dans la vie, et si ça se ressent dans le film, très bien, mais la morale à laquelle on doit se tenir elle est esthétique, et quand je dis esthétique ça inclut les questions métaphysiques, les questions philosophiques, les questions plastiques et les questions humaines. Tout ça c'est là-dedans quoi.

Mais pareil quand on fait un film de fiction... C'est exactement la même chose. Mais le documentaire, lui, a décidé de porter sur son dos la croix chrétienne de la moralité et du point de vue et de l'éthique. Moi je trouve ça bien parce que d'un autre côté ça permet que ces questions soient quand même tout le temps travaillées et pensées parce que la fiction le pense pas beaucoup, du coup bah c'est le documentaire qui prend ça sur lui, et qui va pour le cinéma entier réfléchir à tout ça. Mais il est pas obligé, et que si le documentaire décide de pas le faire, bah il le fait pas et c'est pas grave.

*PS : Au final, j'ai un peu l'impression dans ce que vous dites, que le « cadre éthique » ce serait presque finalement une question qui se pose par film et par rapport au film et à l'objet filmique plutôt qu'en soi.*

JM : c'est complètement ça

*PS: Et c'est vrai que par exemple entre Projections et En formation, finalement c'est déjà pas exactement le même cadre. C'est pas exactement la même grammaire et les deux sont pourtant sans problème éthique.*

JM : Oui, ça dépend complètement d'un film à l'autre et de la mise en scène...

Peut-être que moi, pour moi les questions les plus éthiques qui se posent c'est dans mon premier film, dans *La cause et l'usage* où là la question de la caméra cachée... Parce qu'en fait tout le monde se méfie de nous, tout le monde croit qu'on est journalistes, on croit qu'on fait une enquête, qu'on va essayer de révéler des secrets, la petite cuisine politique, etc. Et donc la position éthique, qui est aussi une position plastique, esthétique, c'est de dire « notre caméra elle est visible tout le temps, le micro est collé à la caméra, et quand je mets la perche ça se voit », et on va jamais arriver par derrière, et on se présente, et on reste longtemps...

Donc ça c'est on pourrait dire une position éthique parce que les gens sont engagés dans des mouvements politiques à ce moment-là, qu'ils prennent des risques dans leur engagement publiquement, et nous on vient les filmer, il faut pas trop déconner avec ça... Du coup voilà la réponse est simple, c'est d'être le plus physique et transparent possible dans notre geste de filmer quoi.

Et évidemment cette méthode-là se repose pas du tout de la même manière dans *En formation*, où bien sûr qu'on est visibles puisqu'on est dans la pièce, on est trois dans la pièce, donc c'est pas du tout le même geste, on a beau être visibles, le fait d'être visible à ce moment-là n'est pas un geste éthique,

c'est juste une donnée concrète et pratique du tournage. Donc effectivement ça se pose autrement à ce moment-là.

Et c'est vrai pour les films que je fais et pour tous les films en général, c'est pour ça que je pense que l'intelligence d'un preneur son, d'un mixeur, c'est de comprendre le projet et de travailler à l'intérieur de ce projet-là. Puisque chaque projet est différent... Je pense que c'est peut-être le plus difficile, de pas trahir les choses, voire même réussir à les pousser encore plus loin, à réinventer encore plus loin, et dans le cadre qui a été fait avant, et chaque cadre est différent et chaque film a son propre cadre.

*PS: C'est vraiment au cœur de ce qui m'intéresse dans mon sujet.*

*Je repensais à l'histoire du bruitage sur En formation, et aussi sur la surprise que vous avez pu avoir qu'il y ait une manipulation des sons en montage son. Toujours dans cette question de cadre éthique, je me demandais est-ce qu'il y avait eu d'autres questionnements, même petits, sur des questions d'éthique qui seraient venues à cette étape-là sur En formation, autre que le bruitage, et puis dans ces cas-là, comment est-ce qu'on fait pour trancher ? Et du coup, qu'est-ce qui a fini de vous convaincre que c'était finalement OK de bruiteur, comment ça se passe ?*

JM : Déjà on est deux en tant que réalisateurs donc on discutait déjà ensemble, donc les prises de décisions ça se faisait pas mal comme ça, même si c'est le premier film de mon co-réalisateur, et donc à cette étape-là, et en général pour les réflexions de fond, c'était pas ce qui l'intéressait le plus. En fait je crois que ce qui s'est passé pour moi, ça a été ce combat interne que j'ai avec ce premier mouvement instinctif qui vient des tripes de surtout ne rien faire, et par-dessus ce mouvement plus réflexif qui dit « pourquoi pas ? », c'est-à-dire que j'ai vraiment une idée intellectuellement des choses qui fait que j'accepte toutes les possibilités, j'ai pas de politique de l'auteur où il faudrait ne pas intervenir sur tel ou tel domaine, pour moi la réponse à chaque fois c'est « ça dépend ». Mais il y a un truc dans mes tripes qui me retient d'abord. Et je pense qu'en tout cas pour moi pour l'instant, ça me va encore d'être retenu. Parce que je vois bien qu'à chaque fois que je suis retenu, en fait c'est pour des bonnes raisons. Et la première raison, encore une fois elle est pas morale ou politique, en fait c'est par rapport au spectateur, bon c'est un peu de la morale quand même, c'est « est-ce que je prends le spectateur pour un crétin ou pas ? ». Et je me rends compte que les effets qu'on va rajouter, qu'on essaye de travailler, des effets qui sont soit des effets de forme ou narratifs, sont des effets soit pour épater, soit pour souligner quelque chose qu'on aura peur que ce soit pas compris. Donc soit vraiment pour rouler des mécaniques, ou alors cette idée, que je déteste un peu, qui serait que si ça passe pas par l'émotion, ça passe pas, le spectateur c'est un enfant en fait, et que si on le fait pas rire ou pleurer y a rien qui passe quoi, ou alors faut le sidérer quoi. Et donc ça marche aussi au son, c'est pour ça que je mets pas de musique, qu'il y a pas d'effets sonores visibles.

Par exemple, il y a pas longtemps, j'ai participé avec Pierre [Bompy] d'ailleurs, au visionnage d'un film en cours de montage, à l'association Périphéries, où le réalisateur a tout un projet de musique autour de son film. Il a fait des prises d'images au téléphone portable avec un son de téléphone portable, et par-dessus il a travaillé une musique, qui a été faite de manière aléatoire par rapport aux images, et ensuite le montage retravaille la musique... Et en fait malgré tous ces systèmes, je soupçonne le réalisateur qui est quelqu'un de très intelligent, de très sensible, avec beaucoup de talent, mais je le soupçonne à ce moment-là de vouloir « faire cinéma » ; j'ai vécu tous ces principes et ces systèmes comme des défenses en fait, par rapport à simplement ce qu'il avait filmé : son fils, qui a une maladie mentale... Et ben au lieu d'être dans un rapport plus simple avec ça, il rajoute des effets, et du coup pour le spectateur, il y avait des moments où quand la scène était un peu angoissante, la musique était angoissante, des gros « tintintin », des « blingbling » et des « poung poung » pour me dire que là par exemple la psyché est déstructurée, alors la musique est déstructurée. Et en fait il y a des espèces de redondances comme ça au son qui font qu'en tant que spectateur on se dit « c'est bon, en fait on est

pas con, on est pas obligé d'avoir un sous-texte ou un sur-texte sonore pour nous faire comprendre le truc ». Et moi je pense que c'est ça le truc, l'espèce de sonnette d'alarme que j'ai dès que je tente un effet c'est « est-ce qu'à ce moment-là je suis pas en train de prendre le spectateur pour un con ? Est-ce que j'essaye pas juste d'en rajouter, pour me faire bien voir en tant qu'auteur, pour avoir un geste d'auteur visible ». Parce que je trouve que pour l'instant, à part à certains endroits, dans mes films il y a pas de geste d'auteur visible. Et en même temps cette idée que peut-être que le spectateur va pas comprendre du coup je vais en rajouter une couche pour que ce soit plus clair. Je crois que c'est vraiment les deux écueils dans lesquels on peut tomber très facilement, qui sont des écueils, je trouve, qu'on rencontre tout le temps et partout au cinéma, que ce soit en fiction ou en documentaire... Et c'est même pas qu'au cinéma, c'est-à-dire que cette réflexion de « le spectateur va pas comprendre, le lecteur va pas comprendre », ça arrive tout le temps. C'est-à-dire qu'on imagine un seuil minimum d'intelligibilité pour le spectateur en dessous duquel ça va pas passer... Mais du coup ça veut dire qu'on a une idée préconçue de qui c'est, les gens qui sont en train de voir notre film... Alors qu'en fait on en sait rien. On a une idée de la masse comme ça qui serait...

Ce serait ça peut-être le rapport éthique que moi j'aurais vraiment, c'est pas par rapport à ce qui est filmé etc., mais c'est par rapport au spectateur, est-ce que je le prends pour un con, est-ce que je le manipule, est-ce que je lui fais des grands effets dans les yeux et dans les oreilles... Pour le divertir ou le sidérer, pour s'assurer qu'il va me suivre jusqu'au bout.

D'ailleurs c'est tout le sujet dans *En formation*, c'est ça aussi qui fait que c'est important, c'est une éthique de création... On peut pas filmer des gens qui passent leur temps à dire « le spectateur ou l'auditeur, le lecteur, est un crétin, il faut lui raconter le petit chaperon rouge, sinon c'est France Culture, on s'emmerde, etc. » et faire la même chose dans le film. Puisqu'eux ils disent ça et que nous on est pas d'accord, donc nous on fait des plans qui durent, des plans fixes, et on raconte pas d'histoire, il y a une narration quand même mais il y a pas de personnages, on fait pas « Stéphanie va suivre le concours et alors qu'est-ce qu'elle va devenir, est-ce qu'elle va réussir son année ? » on fait pas ça du tout. On enlève le storytelling, on enlève les effets et on montre les choses, on travaille à un film qui va réfléchir avec le spectateur, on essaye de faire un film qui pense, que le spectateur pense aussi. Et je pense que c'est ça l'éthique qu'on a à ce moment-là.

Donc, au son, quand d'un seul coup il y a du bruitage qui arrive, voilà mon premier sursaut c'est « attention ! on va pas ramener Hollywood à cet endroit-là ! ». Mais je fais confiance au monteur son, parce qu'on a discuté, parce que je trouve qu'il a bien compris le film, parce qu'il y a aussi de l'humain : il s'est battu pour faire le film, parce qu'au début il était trop cher, et du coup il est revenu vers nous en disant, en disant « c'est pas normal de pas travailler ensemble pour cette raison-là, si c'est trop cher on trouve des solutions », et il a pas baissé son salaire hein, il a trouvé une boîte qui pouvait louer le matos, l'auditorium un peu moins cher... on s'est débrouillé. Dire aussi « OK je le fais pas en 4 semaines je le fais en 3 semaines, je vois comment on peut faire, et puis s'il faut déborder je le ferai... » En tout cas il s'est battu pour faire le film et du coup, ça veut dire qu'il l'aime et qu'il le comprend, alors je lui fais confiance. Du coup on discute et j'entends l'intelligence de ses arguments et la bêtise des miens. Dès que je formule ce truc de « il faut rien toucher », j'entends que je suis con à ce moment-là, que je suis à un moment purement de réflexe quoi, et qu'en fait si je réfléchis deux secondes, il a raison. Donc voilà ça se passe comme ça au début.

Et ensuite, j'ai plus, je crois, de problèmes de morale ou d'éthique au son. Non je crois que je suis plutôt totalement émerveillé par la redécouverte du film, dès qu'il fait quelque chose je trouve ça extraordinaire. Si, je me souviens, j'ai des petites choses, mais je les garde pour moi. À partir du moment où j'ai dit « d'accord », je suis là, je suis dans l'auditorium, je le regarde faire, je dis plus rien... Et par exemple, quand on est au Bataclan et qu'il commence à refaire la pluie je me dis « ah quand même... qu'est-ce qu'il fait ? Pourquoi il refait la pluie ? ». Puis après j'entends la pluie et je me dis « mais oui, d'un seul coup » ... le premier plan de la scène au Bataclan, c'est un plan d'ensemble. Et en fait je me rends compte qu'au son, c'était un gros plan. En fait on entend la pluie juste là quoi, et que

là ce qu'il fait c'est qu'il redéploie la pluie dans l'espace. Je crois que c'est encore cette histoire de gros plan et de plan d'ensemble, de rapport à l'image. Il redéploie des choses. Et on s'est mis d'accord tout de suite.

Ah oui c'est aussi ça le souci, il travaille en 5.1. Moi je dis « mais pourquoi le 5.1 ? On va pas se balader dans l'espace, je veux pas de 5.1 ! ». Et lui me dit « mais non, mais le 5.1 il va être devant, mais on va pouvoir être fin ». On est dans l'image, on est pas dans la salle de cinéma, on va pas faire Star Wars, mais on va pouvoir travailler finement les choses. Et donc le film est en 5.1, je pense que c'est le premier pour moi, avant j'étais en stéréo, c'est bien la stéréo, gauche droite et un point c'est tout quoi... Mais en fait non, il le fait en 5.1, et pour lui c'était un confort technique de travail qui permettait des choses.

Par exemple, ce moment de pluie, il est allé chercher des pluies qui étaient même pas les nôtres hein ! Il a été chercher d'autres pluies, il les a sélectionnées, montées et mixées comme il faut. Et d'un seul coup mon premier plan d'ensemble, qui est important parce que c'est le premier plan où on sort dans le film. On est en huis clos, on est en gros plan pendant tout le film, et d'un seul coup bam on est dehors. Si le son ne va pas dehors aussi, c'est raté.

Et ça je m'en rendais pas compte parce que ce son-là je l'avais entendu depuis 6 ans donc je faisais pas gaffe. Et d'un seul coup, oui, on sort, et là il y a un truc pour le spectateur, le volume de ce qu'il est en train de voir existe. D'un seul coup on est dehors. Enfin le spectateur est pas dehors lui physiquement, on n'a pas mis d'effets, mais il se projette dans une image extérieure.

Et du coup voilà, j'ai plus eu de problèmes éthiques, et même c'est l'inverse, je comprends la nécessité de « tricher » avec cette prise de son. Si c'est fait intelligemment, c'est même important, parce que sinon le spectateur a un film « bouché ». Il a un film qui a un problème auditif. Il voit bien les choses mais il les entend mal. Et ça correspond à rien ! Pourquoi est-ce qu'il entendrait mal les choses ?

À moins que le rapport à la technique soit très clair. Par exemple, un film qui est fait au téléphone portable, avec un vieux téléphone. Si on a une image dégradée, que le son le soit aussi on peut comprendre. Mais là c'est un effet plastique. Mais à partir du moment où c'est pas ça qu'on travaille... Même narrativement ça a du sens à ce moment-là.

Et c'était bien parce que c'est la même personne qui nous dit « là les voix dans les couloirs, il faut redescendre d'un cran, là c'est aller trop loin ». Donc c'est quelqu'un qui a très très bien compris jusqu'où pouvait aller le son, de quoi il avait besoin et quelles étaient les erreurs à pas faire là-dessus.

*PS: Et du coup vous avez pas mal discuté avant de vous lancer dans ce travail-là ? Ou est-ce que le film lui a parlé direct ?*

JM : ça lui a parlé, il a voulu travailler, on en a un peu parlé, mais sans plus. C'est pendant le travail, nous on est là tous les jours pendant le montage. Lui je crois qu'il a eu une semaine avant tout seul pour préparer, il fait tous ses trucs techniques, là il a pas besoin de nous et qu'on l'embête, donc il fait sa préparation, il refait des points de raccord de base, etc. Et ensuite quand on va rentrer dans le détail des choses, on est là tous les jours, on le regarde faire et on en parle à chaque fois qu'il y a besoin d'en parler quoi. Lui il est clair, on a confiance, on se comprend, et voilà.

Et du coup moi je découvre ça, c'est-à-dire que je le savais théoriquement, je savais bien qu'on refabriquait des choses, qu'on faisait des voix en post-synchro, etc., mais je l'avais jamais vécu dans ma chair de réalisateur sur une image que j'avais faite, un son que j'avais fait, et là d'un seul coup je le vois, et j'ai compris à ce moment-là qu'en fait s'ouvrait pour moi un champ des possibles que j'ai pas encore exploré.

C'est pour ça que ça m'intéressait de répondre aussi à vos questions, c'est que j'en suis qu'au début quoi. Par exemple, j'ai jamais vraiment fait de tournage où j'aurais pensé le son au même niveau que l'image. Ça m'est arrivé de penser le son un peu, mais pas pareil. Penser le son en termes de mise en

scène, de potentiel... je pense que je l'ai pensé instinctivement, que j'ai fait des choix et que j'y ai réfléchi sans me le formuler. Mais voilà, j'ai jamais écrit un projet en disant « voilà, pour le son je veux ça ».

*PS : De ce que je perçois, j'ai l'impression que c'est peut-être instinctif, mais qu'il y a quand même des vraies propositions de son, et du coup peut-être aussi que ça découle du fait qu'il y ait de base une proposition qui soit forte sur le sujet et sur la façon de le traiter et sur la méthode de tournage. Peut-être que du coup ça découle de ça ?*

JM : C'est vrai. C'est peut-être pas des choix de son en eux-mêmes, c'est des choix qui sont de mise en scène et de narration globale, et le son était du coup naturellement là-dedans. Et du coup, je l'avais pas pensé... Quand je dis « penser le son », c'est vraiment à ce niveau-là du montage son et du mixage, des possibilités que ça peut offrir dans le rapport au réel.

Par exemple, je pense qu'aujourd'hui si je peux, j'aurai une prise de son plus large... Enfin après ça va dépendre... Je dis ça et en fait là je tourne un film où j'ai juste un petit boîtier numérique avec un micro directionnel dessus, et c'est tout. Et je suis ravi ! C'est une situation de tournage où c'est un portrait de quelqu'un, je vais chez lui de temps en temps, on se parle, et puis d'un seul coup quand c'est intéressant paf je prends la caméra et je le filme, le son est là et j'ai rien à installer... Et de toute façon il est pas loin, et le son sera un peu en dessous de ce qui pourrait être si j'avais un ingé son, mais c'est pas grave. Donc voilà, je continue quand même à faire des trucs comme ça.

Là me vient une question, je travaille aussi un film d'archives. Pourquoi pas se poser la question de resonoriser ces archives. Mais là instinctivement je dis non. L'archive témoigne de quelque chose de très concret. Elle témoigne aussi de sa technique et de ses choix de son et d'image... Du coup je change pas...

Mais en tout cas j'aimerais bien un jour penser le son en amont plus profondément. Il faut trouver le projet qui ferait qu'on pourrait imaginer le son et tout le long du processus le penser et le travailler plus précisément. Ça m'a donné envie. Mais c'est vrai que là pour l'instant ça va pas être tout de suite.

*PS : C'est intéressant, en tout cas ça m'a bien plu de voir ces films et puis de découvrir ça, j'ai trouvé qu'il y avait vraiment des choses, même d'un point de vue purement de technicien du son qui ne penserait qu'à ça et qui n'aurait pas d'intérêt dans quoi que ce soit d'autre, même de ce point de vue j'ai trouvé que c'était intéressant, et au-delà de ça bien plus aussi quoi.*

JM : ça veut peut-être dire simplement que quel que soit le film il y a du son, et que du coup des choix sont faits...

*PS: C'est intéressant justement d'avoir votre point de vue et votre parcours par rapport au son, de voir aussi d'où ça vient...*

JM : D'ailleurs je voulais préciser ça par rapport à mon parcours, c'est que je me souviens assez bien, et je pense que c'est un biais qu'ont la plupart des réalisateurs débutants... Quand je disais « je m'intéresse pas à la technique », vraiment j'imaginai l'image (là où on place la caméra, comment on cadre, la durée du plan...) comme l'expression singulière du réalisateur, là où le son c'est de l'enregistrement. C'est vraiment l'idée que j'ai au début, sans la formuler comme ça, mais rétrospectivement je vois bien que c'est comme ça que je le pensais. Il faut enregistrer le son parce qu'il faut qu'il y ait du son mais le cinéma il est pas là.

Et en fait c'est petit à petit que je me suis rendu compte de toute la dimension artistique du son, et pas que technique. Au début j'avais dévalué le son de mon imaginaire de cinéma parce que je n'y voyais que de la technique, et que c'était important etc., mais que moi ça m'intéressait pas parce que c'était pas mon truc. Alors que les trois premiers films que je fais je suis à la prise de son ! Et en fait quand je prends le son, je m'assure qu'on entende bien, et c'est tout. Tout le reste, c'est des choses de situation, de ce que je disais, on met la perche où la personne sait qu'elle est filmée à ce moment-là, c'est des questions de rapport à celui qu'on filme, de proximité ou pas... C'est des questions de mise en scène au moment du tournage par rapport à la relation qu'on a avec celui qu'on filme, mais c'est tout.

*PS : Après en réalité, au final c'est déjà aussi des questions de mise en scène du son, parce que le fait de choisir de mettre la perche à ce moment-là à cet endroit-là sur cette personne-là, en fait ça crée déjà des choses et ça veut déjà dire qu'il y a une intention derrière.*

JM : Oui c'est vrai, c'est toute une dimension du métier de preneur de son, mais à l'époque je le pense pas comme un geste singulier, je fais la même chose que si j'étais à l'image, en fait. Quand est-ce qu'on coupe, qu'on enregistre ? Quel rapport on installe avec celui qu'on filme ? Caméra et micro pour moi à ce moment-là font le même travail. Et ensuite la caméra elle va gérer toute la dimension de l'image, comment est-ce qu'on cadre, est-ce qu'on se déplace ou pas... Alors que le son pour moi il va enregistrer c'est tout. Et maintenant je me rends bien compte, j'ai une vision quand même un peu biaisée, il manque plein de trucs quoi. Je me rends compte petit à petit.

C'est rare que les gens parlent du travail du son quand ils voient un film, il faut que le travail soit très particulier pour que les gens le remarquent. Par exemple dans un film de David Lynch on va dire « oh il y a un travail sur le son » parce que ça va souffler, ça va grogner... Ou Godard, c'est pas très compliqué d'entendre qu'il y a quelque chose de très particulier. Mais sinon, et c'est encore pire dans le documentaire, on fait pas gaffe...

*PS : ça c'est aussi un truc de perception, où on perçoit l'image avant de percevoir le son, et que le son qu'on perçoit on l'associe directement par synchronicité à l'image et qu'on se pose pas tellement la question, mais en même temps c'est aussi cet aspect-là qui est presque le plus intéressant dans le son, c'est justement les moments où ça saute pas aux oreilles et qu'en fait ça conditionne quand même quelque chose de la perception, de la narration, même dans des moments où c'est un peu caché.*

JM : cC'est ça, c'est l'idée que je m'en fais aujourd'hui, c'est un peu une banalité mais en fait c'est 50 % du film, sauf que c'est 50 % qui sont presque inconscients pour le spectateur. Mais du coup c'est super parce que ça veut dire qu'on peut jouer sur des choses. Moi par exemple en tant que réalisateur c'est parfait ! Faire un effet à l'image c'est trop, ça va se voir, etc. Alors que travailler le son, et pourquoi pas faire des effets au son, et ben puisque c'est un peu inconscient, je me retrouve pas de plain-pied dans le travail du spectacle. J'ai l'idée que du coup on peut aller un peu plus loin dans le travail sur le son et de rester quand même à un niveau d'intervention, de facticité, acceptable pour moi. Alors qu'en fait on travaille complètement les choses, des fois on se retrouve même à refaire le son carrément... Bon ça m'est arrivé aussi de bidouiller l'image et ça allait, mais moins souvent quand même.

*PS : C'est plus facilement, plus vite, perceptible quoi*

JM : C'est toujours cette idée de faire un geste, et que le geste soit visible ou pas. Et que pour moi, si le geste est trop visible, c'est embêtant. Au son on peut se permettre de faire des trucs sans que ce soit trop visible.

Et donc oui dans *En formation*, tout ce truc de montage, ces voix qui se baladent, en fait c'est un truc hyper artificiel, mais ça passe comme ça. Alors que si on avait fait un ensemble de fondus enchaînés à l'image, alors là ça aurait été compliqué...

*PS : En plus pour le coup c'est aussi que ça crée du sens, ou en tout cas du ressenti et tout ça*

JM : on crée tout autant des choses mais de manière plus fine peut-être, plus utile... et je pense plus libre en fait. Je pense qu'on est plus libre au son. L'image, il y a un côté « référent du réel » qui fait qu'on est un peu attaché à ça quand même, et qu'au son on peut s'éloigner entre guillemets du réel sans tomber tout de suite dans l'artificiel. Il y a des zones tampons, des zones grises, plus larges, plus fluides, qui permettent plus de choses.

J'ai l'impression qu'on peut jouer sur des couleurs de son plus facilement que sur des couleurs d'image. Si sur la colorimétrie on déconne complètement ça va se voir très très vite. Alors qu'au son on peut être sur les graves ou les aigus, je pense qu'on a une marge de manœuvre plus large.

*PS : et du coup par rapport au réflexe dont vous parlez face au fait de faire des effets, le réflexe de se dire « non on fait pas d'effet », du coup c'est comme si on pouvait se permettre plus de choses au son du fait que ce soit non perceptible et que ça modifie moins le rapport au spectateur quoi.*

JM : je pense, c'est l'intuition que j'ai maintenant parce que sur *En formation* c'est ce qui s'est passé, on est intervenu de manière plus forte sur le son, on a inventé des choses, on a fait des superpositions... des choses qu'on se serait pas du tout permises à l'image. On aurait pourri le film en le faisant à l'image, et je trouve qu'au contraire on a précisé le film et qu'on lui a donné plus d'ampleur en le faisant au son.

## C5. Entretien avec Pierre Albert Vivet

*Entretien mené le 20/05/2022 en visioconférence.*

*PS: Ce que je demande en premier en général c'est une petite présentation du parcours et du rapport au documentaire*

PAV : alors mon parcours c'est déjà un peu un parcours assez atypique parce que je suis peut-être d'une génération où il y avait pas beaucoup de formations à l'époque, il y avait grosso modo que Louis Lumière au niveau technique, il y avait pas toutes les formations qui existent maintenant dans les années 80, donc moi j'ai peut-être été pas très bien aiguillé au départ. Je voulais être ingé son à partir de la 3<sup>ème</sup>, et ce qui m'intéressait c'était plutôt la musique, je faisais des classes à horaires aménagés pour la musique et donc j'étais plutôt dans ce désir-là. Pour schématiser, comme j'étais autodidacte c'était un peu compliqué de se former, j'ai tenté d'accéder à des entreprises, des stages... Je suis passé par un home studio, j'ai créé un home studio, j'ai fait des maquettes pour des artistes. Et puis j'ai eu des expériences avec des studios, peu à peu j'ai pu faire des séances en tant qu'assistant ou jeune ingénieur.

Ça me faisait pas bien vivre, donc sur les conseils d'un copain j'ai postulé à Radio France International, et j'ai été recruté par RFI pour faire des remplacements. J'ai fait ça pendant environ 5-6-7 ans, au début des années 1990. Entre-temps, j'ai produit un groupe de rock, et puis leur album a eu un bon petit succès d'estime, une belle tournée derrière, donc j'ai fait la tournée en tant que sonorisateur, mais tout ça me faisait pas bien vivre beaucoup, et entre temps le directeur technique de RFI a passé mes coordonnées au responsable des studios de l'UNESCO, leurs studios télé. Je me suis retrouvé donc à l'UNESCO, à faire d'abord de la radio, ils avaient un studio radio dont je m'occupais pour les conférences, puis pour des programmes qu'ils faisaient. Donc là je dirais que la première approche documentaire c'est par la radio. Donc de la construction de programmes en tant que technicien, avec différents types de sons, des interviews, des moments d'ambiance, de la musique, et puis de la voix, que ce soient des voix seules ou des voix en duo, de l'interview, des commentaires... Donc construction de documentaires. Et puis, avec l'UNESCO, c'est là où j'ai commencé à faire du mixage de films, donc sur des programmes qu'ils faisaient, à l'époque je mixais avec des régies trois machines en Betacam, donc c'est des techniques assez laborieuses, aujourd'hui on fait plus du tout ça.

Et comme je savais mixer, il y a un des collègues qui était un peu dans la même situation que moi, lui ce qui l'intéressait c'était plutôt de faire du tournage en tant que jeune ingé son. Il m'a dit « mais si tu sais mixer, il y a des tas de boîtes dans Paris qui cherchent des gens pour faire du mixage de films ». C'était le début du Akai DD1500 au début des années 1990. Donc moi j'ai appelé une de ces boîtes, et je leur ai dit « si vous êtes d'accord, je peux me former tout seul, vous me prêtez votre salle quand il y a pas de séances, j'apprends à faire le boulot, puis après vous me recrutez » (ils cherchaient des gens qui connaissaient cette nouvelle machine). Assez rapidement ils m'ont confié des séances, d'abord toutes simples, et puis des choses de plus en plus sophistiquées, notamment des programmes télé, ou institutionnels, et une fois que j'ai su faire, j'ai contacté 44.1, qui installait les Akai DD1500 dans à peu près toutes les boîtes de post-prod de Paris, et je leur ai demandé quelques adresses où ils avaient installé ce matériel. J'ai donc contacté les boîtes en leur disant que je savais me servir du matériel, et du coup j'ai été recruté assez vite par pas mal de boîtes, et notamment dans tout ce qui était presta pour les chaînes de télé. J'ai bossé assez rapidement pour à peu près toutes les chaînes de télé par l'intermédiaire des prestataires comme Transatlantic Video, Virtual Center, UNT, Prestige Télévision... Certaines ont disparu, elles ont dû difficilement s'adapter dans les années 2000 quand il y a eu une

très forte augmentation du nombre de prestataires. À l'époque la prestation en télé c'était du très lourd. Aujourd'hui sur simple ordinateur on peut faire ça dans sa chambre...

Et voilà moi j'ai fait des tas d'émissions de télévision, et puis du documentaire surtout par l'intermédiaire de Prestige Télévisions. Et puis notamment un des premiers documentaires que j'ai mixé, c'est un film de Robert Bober et Pierre Dumayet sur un peintre qui s'appelle Pierre Alechinsky, et le niveau d'écriture documentaire pour l'époque, c'est quelque chose qu'on retrouve quasiment pas en télé aujourd'hui. La question c'était comment représenter la peinture à la télévision, et donc il y avait une longue séquence où on s'installait dans l'atelier du peintre avec une caméra Betacam, les toutes nouvelles caméras numériques à l'époque, avec des moniteurs, et on filme les tableaux et on discute avec le peintre sur la représentation de sa peinture à travers l'écran d'une télévision, et notamment par un système numérique... Un genre de sujet aujourd'hui c'est impossible à faire passer en télé.

Pierre Dumayet c'était un dinosaure de la télévision à l'époque, c'est quelqu'un qui a fait du documentaire depuis les années 1960 voire peut-être même un peu avant... J'ai pas en tête son parcours, mais c'est quelqu'un qui a démocratisé le travail documentaire à la télévision. Et ça c'est un des tout premiers films que j'ai mixés, je pense que ça devait être en 1996 ou 1997. Et il se trouve que quand j'ai rencontré Daniel Deshays l'année dernière, comme il avait vu mon parcours dans lequel j'avais mis cette référence, il m'a dit « mais on a déjà travaillé ensemble puisque moi j'ai fait ce film en tournage ! ».

Donc j'ai fait ça, puis j'ai eu la chance comme ça de mixer un certain nombre de documentaires de vraiment très belle qualité. Je me souviens d'un film qui retraçait l'épopée dans les années 1950 des sportifs, des alpinistes, pour gravir les premiers 8000 m, à la sortie de la guerre il fallait absolument qu'on lance la jeunesse sur des projets comme ça de grandes aventures, et on avait fait un film avec un gars qui s'appelait Bernard Georges. J'ai fait plusieurs films avec lui, notamment un film où il y avait de la corrida... avec vraiment un travail documentaire où on allait interroger des gens sur des sujets avec une dimension de point de vue. J'ai fait aussi à cette époque-là au début des années 1990 une émission littéraire de France 3 qui s'appelait *Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ?* Qui était sous forme documentaire. Pareil, une écriture qu'on ne voit plus, un travail d'auteurs à la base plutôt journalistes mais qui font un travail documentaire, qui vont à la rencontre des auteurs en se questionnant, avec un point de vue. On est pas sur du reportage quoi. C'était de l'actualité littéraire autour des œuvres qui sortent mais qui prend son temps, qui se détache un tout petit peu de l'actualité et son exigence temporelle, de cette frénésie de l'actualité directe, qui sait prendre un petit peu le temps puis qui travaille sur les œuvres au niveau documentaire. Je me rappelle pas précisément mais quand on parlait d'un roman il y avait des séquences qui étaient évocatrices de la thématique du roman... Quelque chose qu'on ne retrouve plus du tout aujourd'hui en télé.

Ensuite moi je me suis retrouvé en Bretagne pour construire un auditorium pour faire du doublage en langue bretonne. Et avec cet outil, on a mixé des documentaires. Mais c'était à cette époque pas du tout la même qualité que ce que je faisais à Paris. On mixait quand même d'assez gros films, je me souviens d'avoir fait un film sur Cuba, pas mal sur des résistants à la dictature en Argentine, des gros films, 90 mn où ça prenait 5, 7 jours de travail de son pour les mixer, il y avait quand même des moyens qui étaient attribués. Quand je me suis retrouvé en Bretagne, l'activité documentaire dans le réseau de production dans lequel je travaillais était beaucoup plus réduite que ce à quoi j'avais accès avant sur Paris mais j'en ai fait quelques-uns. Il y avait aussi une émission qui était produite pour TVBreizh qui avait une approche documentaire sur l'économie de la terre. Tu sais en Bretagne il y a deux trucs, deux thématiques, il y a ce qu'on appelle l'Armor, tout ce qui est littoral et maritime, et puis l'Argoat, qui veut dire « le bois » en fait (« Armor » c'est « la mer »), qui est toute la Bretagne « de l'intérieur ». Et donc cette émission traitait de ça, mais dans la dimension plutôt économique, que ce soit autour de l'agriculture ou plein d'autres choses, et qui avait un traitement plutôt documentaire, on prenait le temps, on allait voir les gens, on allait voir les lieux... C'était de la belle qualité pour les moyens qui étaient attribués. Et puis voilà, après moi j'ai pas fait beaucoup de documentaires dans les années 2000 puisque j'étais consacré plutôt au doublage en langue bretonne, et c'est à partir du moment où ça s'est arrêté que j'en ai refait peu à peu, mais je dirais que mon activité autour du documentaire elle a

vraiment débuté quand j'ai commencé à travailler avec Philippe Guilloux en 2015. J'en ai fait un petit peu avant mais c'est surtout à partir de ce moment-là. Et Philippe Guilloux, donc c'est un producteur et réalisateur qui est installé en centre Bretagne, et qui lui fait des films qui ont toujours une thématique autour de l'histoire bretonne, mais qui vont rapidement toucher l'universel. Il a fait des films sur des garages solidaires, donc des garages qui sont accessibles qu'à des gens qui sont à des minimas sociaux, et donc le questionnement de la réinsertion, de ces besoins qu'ont les gens qui vivent dans ce qu'on appelle la France périphérique, d'avoir forcément des véhicules pour accéder au travail, et ça ça coûte de l'argent, c'est compliqué, etc.

Donc le premier film qu'on a fait ensemble c'était un film sur une ressourcerie. En 2015, c'était pas encore très fréquent, et il y en avait une grosse à Carhaix, qui était, au-delà de la dimension réutilisation des objets, un lieu de lien social très important pour la communauté d'agglomération. Les gens viennent même ne serait-ce que pour aller voir des gens, avoir une sortie... Il y a un lien social qui est très fort autour de ça. Donc on a fait ce documentaire, ensuite il a fait des documentaires sur l'histoire de la Bretagne pendant les deux guerres, sur les ex-employés de GAD, il y a toujours une dimension très sociale dans ses films. GAD c'est un très gros abattoir avec plus de 1000 salariés qui a été fermé très brutalement en 2016 je crois... Et notamment ça a donné lieu à des propos assez malveillants de la part d'Emmanuel Macron qui était ministre de l'Économie à l'époque, qui a considéré que les employés de GAD étaient pour la plupart illettrés, que c'était assez compliqué de leur proposer d'autres choses à faire... C'étaient les débuts de Macron tel qu'on le connaît encore aujourd'hui, malheureusement, et ça a été très mal vécu par les gens, les gens qui travaillaient dans cet abattoir, pour eux c'était leur vie, ils travaillent, ils étaient bien, ils étaient contents de faire ce boulot-là, c'était un abattoir qui fonctionnait bien, qui était rentable, qui pour des raisons froidement économiques a été fermé parce que ça permettait de mieux rémunérer les actionnaires. Donc ça a été un film qui a été pas mal vu. On en a fait quelques autres aussi. Et puis de fil en aiguille je me suis retrouvé à faire d'autres choses, c'est assez récent en fait mon activité documentaire, c'est surtout sur les 5, 7 ans qui viennent de se dérouler quoi. Et puis après il y a aussi le fait que je participe aux Portraits de Mellionnec, c'est la 4e année que je le fais, et c'est très intéressant, c'est aussi dans la continuité de l'enseignement que je donne à Brest, c'est-à-dire que c'est le questionnement sur la forme, sur comment on assemble des images et des sons pour raconter une histoire autour d'un projet d'écriture quoi.

Ce sont des choses que je fais aussi en fiction, parce qu'en fiction je fais pas mal de tournage et de montage son. On a une certaine liberté, c'est acquis qu'en fiction on est très libre dans la création sonore, et moi j'essaie de transposer ça dans le documentaire. D'utiliser les outils qu'on utilise dans la fiction, du montage, du montage son, du « design sonore » entre guillemets, parce que beaucoup de gens ramènent ça au design mais le design c'est plutôt sur du tactile, ce qui n'est pas vraiment le cas du son... en même temps c'est trouver une manière de dessiner, d'imaginer une manière de proposer les sons au spectateur, notamment dans le cadre d'une histoire, dans un projet narratif. Moi j'essaie d'apporter ça, ça touche beaucoup à la mise en scène !

Mais c'est ça qui est intéressant dans le documentaire, c'est que les metteurs en scène écrivent un film, mais la réécriture se fait à tout moment, beaucoup plus qu'en fiction où les choses sont arrêtées très tôt...

Il y a une vraie possibilité de participer à l'écriture du film à tout moment de sa création. Bien sûr en général les techniciens n'y participent pas, mais au tournage, comme au montage, au mixage, l'apport, je trouve, a largement autant d'importance que dans la fiction.

*PS: Puis tu as une proximité, en tout cas en tournage, peut-être plus grande avec la mise en scène ? Puisque les équipes sont plus petites, qu'il y a beaucoup plus de flexibilité, c'est peut-être pas le même rapport à la mise en scène ?*

PAV : Oui, en fiction, on essaye de prévoir l'imprévisible. On se dit « le plan va se dérouler comme ça », et après il peut se passer des choses et puis c'est aussi ça le charme du tournage, on capte quelque chose qui est inattendu. Mais en documentaire c'est surmultiplié.

En fiction, on tourne, et puis il y a un super plan, une super prise, tout le monde est sous le charme de la prise, il s'est passé un truc super, etc. Mais en documentaire c'est quelque chose qui se passe presque beaucoup plus souvent qu'en fiction. Finalement en fiction OK c'était la prise qu'on voulait, c'est très bien, c'était la prise qu'on avait imaginée. Quand il y a quelque chose en plus c'est très bien, on est ravi, mais en documentaire on cherche que ça se passe à tous les coups.

Notamment des techniques de tournage, de filmage, qui consistent à poser la caméra fixe sur un décor, et puis à laisser vivre ce qui se passe à l'intérieur, et pouvoir en tirer des plans en longueur... Il y a une recherche de cette forme de virtuosité dans la réalisation documentaire. Moi je trouve ça très excitant. Mais c'est pas simple.

*PS: Je te parlais de Julien Meunier que j'ai rencontré il y a deux jours. Son dernier film s'appelle En formation, c'est un long métrage sur des étudiants en journalisme dans une grande école de journalisme, j'ai vachement aimé ce film parce que justement c'est presque que des plans fixes, quasiment aucun mouvement de caméra ; et il y a beaucoup de plans vraiment longs où il y a les étudiants qui sont en formation, qui sont en cours... Et en fait c'est dingue le nombre de choses qui se passent, c'est vraiment assez fort, il y a vraiment des situations... Je pense qu'ils ont dû beaucoup tourner et avoir beaucoup de rushes, mais c'est vrai que le plan fixe c'est assez chouette quoi. J'ai trouvé que ça marchait assez bien. Il y a plein de moments justement où du coup il se passe plein de choses en hors champ, alors que s'il avait été à l'épaule peut-être qu'il aurait recadré sur untel qui parle... Et là le fait qu'il y ait des plans fixes et du hors champ, on est vraiment en empathie avec les personnes filmées. Je m'étais jamais fait la réflexion sur les plans fixes, mais là j'ai trouvé ça vraiment intéressant. C'est une parenthèse mais ça m'a bien plu.*

PAV : Il y a un film comme ça qui moi m'a beaucoup plu, en plans fixes ou quasi fixes, il y a parfois des panos. C'est un film de Zoé Cauwet qui s'appelle *À l'école des pompes funèbres*. En fait, cette fille était fascinée par la mort. Elle a filmé dans un centre de formation qui forme des gens à être croque-morts, et tous les métiers du funéraire. Et donc déjà ce qui est intéressant c'est que c'est de la formation continue donc c'est des adultes qui sont très divers, c'est-à-dire que les gens qui font du funéraire ils ont des parcours très très variés. Il y a des gens qui font ça assez jeunes parce que ça peut les intéresser puis d'autres parce qu'ils ont eu d'autres parcours avant puis ils se tournent vers ça. C'est un secteur qui marche très bien. Et donc c'est un petit centre de formation privé. Je crois qu'il y a un seul plan extérieur dans ce film, et il est constitué je pense d'une quinzaine de plans pour un 52 mn, les plans sont très très très longs, c'est des séquences entières de formation qui sont non coupées. Ça donne lieu à des situations assez cocasses, du genre ils sont dans la pratique, il y a le mort par terre, il faut le mettre dans le sac... Il y a un des stagiaires qui fait le mort, et un des formateurs qui lui dit « toi t'es pas censé bouger, t'es censé être mort ! », parfois des situations assez drôles comme ça. Et le film est excellent, il est passé à Infrarouge sur France 2, tu vois donc une case reconnue, une des plus prestigieuses de la télévision nationale. C'est un film avec une écriture franchement radicale. Alors parfois ça fait un petit peu vidéosurveillance, mais ça marche.

Donc voilà, après moi aujourd'hui je suis sollicité par des gens, toujours en Bretagne, parce qu'après il y a une certaine logique territoriale, qui font du documentaire de création. Avec des questionnements d'écriture depuis le thème jusqu'à la forme.

Par exemple là un film qui est en développement, ils ont eu une aide au développement, donc on a fait un tournage test, c'est un film qui s'appelle *Hôtel de la plage*, qui est réalisé par Kristell Menez. Donc sa thématique c'est l'amour dans les couples, les couples et l'amour. Donc elle a imaginé un dispositif qui est d'inviter les couples à passer deux jours dans une chambre d'hôtel de luxe sur la plage, vue sur

la mer. C'est la même chambre pour tous les couples. Et dans le même cadre, on va aller filmer lors d'une conversation où ils se parlent l'un à l'autre. Alors on expérimente des formes, ils nous regardent pas, il n'y a pas d'interview, ils se parlent l'un à l'autre. Donc c'est assez délicat, on s'invite dans une discussion. Donc évidemment on entrecoupe ça avec d'autres petites séquences. Elle a pour projet de faire un 80-90 mn en sortie cinéma, avec 4 ou 5 couples, donc beaucoup de temps dans le film avec chaque couple. Donc on a tourné avec un couple qui était super, qui s'est bien prêté au jeu, pour faire un début, c'est un travail de recherche en termes de développement pour le film.

Après j'ai fait différents projets, mais à la fois des films où on fait un travail de recherche d'interviews, comme par exemple avec le film de Richard Bois *Tuer le silence*, où là on est sur des interviews d'ex-militaires qui ont des syndromes de stress post-traumatique. Donc les interviews prennent la journée, on est dans un studio, avec un cyclo, de la lumière fixe, deux caméras... On est à 4h30 de rushes par interview, parce qu'on retrace tout le parcours de la personne, comment elle s'est retrouvée militaire, comment ça se passait etc., puis la mission dans laquelle la personne s'est retrouvée, a été blessée, les incidents qui ont créé le traumatisme, qu'est-ce qu'a fait le traumatisme dans sa vie professionnelle de militaire et dans sa vie privée... Et puis comment le problème est survenu et comment la personne a essayé de se sortir de ce problème et qu'est-ce qu'elle est devenue maintenant. On se retrouve avec des grosses interviews avec beaucoup de moments très émouvants. Et l'esthétique de ce genre de film, le plan le plus large c'est un rapproché poitrine ! Donc il y a une caméra de face qui fait un rapproché poitrine, et une caméra un peu de profil qui fait des gros plans sur le visage, les bras, les mains... Avec une recherche d'esthétique, c'est-à-dire pouvoir partir dans le décor, ou flou au blanc pour pouvoir mettre des incrustations, du genre des noms, des cartes, des choses comme ça. Donc c'est une esthétique où on est pendant 63 mn dans un intérieur extrêmement serré, fond blanc, les gens sont habillés en blanc, et ils nous racontent des trucs horribles qu'ils ont vécu, des instants de guerre quoi, d'horreur. Et puis toute la rémission, la renaissance, les difficultés qu'ils ont traversées. Et donc on en sort 5 fois avec un plan-séquence de 1 mn, 1mn30 sans aucune parole, qui montre la personne dans sa vie aujourd'hui, donc il y en a un qui est dans sa cuisine en train de faire une salade de fruits, l'autre elle joue au foot avec son fils et un copain de son fils, le troisième se balade dans la forêt avec son chien, y a une fille qui court dans un stade, et le seul qui est encore militaire on l'a filmé dans une caserne, alors on a eu une mise en scène militaire incroyable. Une mise en scène militaire, c'est tu fais marcher deux troupes différentes, tu les fais se croiser au bon moment, et tu les décales de 10 secondes comme ça clac. Tu passerais l'après-midi à mettre en scène des figurants, alors qu'avec des militaires ça fait pas grand-chose de très varié, mais c'est hyper calé ! Et donc voilà on a fait un petit truc où lui marche au milieu d'une troupe qui court et une autre qui marche en chantant, et lui se déplace au milieu.

Ce qu'on voulait faire pour ce film-là, le réalisateur est un ami et on a un échange depuis longtemps sur ce film, il voulait qu'on soit très forcément en empathie avec les personnages, et donc on a bruité. On a tout rebruité ! C'est-à-dire que ces interviews, qui sont faites posées, dans un studio très calme, avec un micro à tube à interférences qui est au bord du cadre, et ben on a cherché à sonoriser la présence des personnages, ce qu'on n'avait pas. Des simples mouvements de tête avec juste de la présence hein, des frottements de tissu, les mains, des choses comme ça... Pour donner une empathie très forte. Alors dans le mix c'est juste au niveau qu'il faut, comme une présence discrète de fiction, mais ça te permet d'être beaucoup plus proche du personnage.

Et puis on a complètement retravaillé aussi les plans-séquences, les 5 sorties, pour avoir un son extrêmement cadré, pas de hors-champ, on est complètement sur ce qu'il se passe, nettoyer tout ça, bien avoir le bruit des pas, avoir une grande précision de détails sur ces plans-là. Le film a donc une très forte esthétique de ce point de vue là, il est très réussi quoi. C'est un film sur lequel j'ai travaillé double, même la musique, pas celle du film, mais celle du générique, on a enregistré une chorale d'anciens militaires qui chante un chant militaire, donc là c'est pareil, c'est moi qui ai fait la prise de son. J'ai pas fait le mixage mais c'était assez logique, ça a été confié à quelqu'un d'autre. J'ai fait tout sauf le mixage. Après le mixeur a refait un peu de montage parole pour rendre le tout encore plus propre. C'était France 3 donc ils avaient les moyens en temps de faire ça très méticuleusement.

Voilà, sinon plus récemment c'est aussi un film sur lequel j'ai passé beaucoup de temps, et le résultat a l'air assez payant, c'est un film en train de sortir qui s'appelle *Retrouver le silence*. Alors on est pas du tout dans la même logique documentaire. C'est quelqu'un, Laurent Granier, qui fait des films d'aventure, c'est quelqu'un qui a bourlingué dans le monde entier, il a fait des films d'aventure avec très peu de moyens, souvent il a un petit caméscope. Il les monte après, et les passe dans des conférences genre *Connaissance du monde*, donc c'est des séances-conférences dans des cinémas. Et là c'est la première fois qu'il fait du montage son sur un film. Donc il a fait un film qui consiste à faire le chemin de Saint-Jacques de Compostelle, qu'il avait déjà fait en famille, avec femme et enfant. Mais là, c'est juste à la sortie du premier confinement, et il s'est séparé de sa femme, il a eu le covid, il a vécu le premier confinement tout seul, il est totalement déprimé, et il décide de faire le chemin de Compostelle en partant du Puy-en-Velay, enfin la route la plus connue, le 11 mai 2020 c'est-à-dire le jour du déconfinement, où il y a personne. Il part et il est tout seul sur le chemin, et en fait il s'en remet au chemin pour essayer de retrouver un sens à sa vie après cette période difficile. Et donc il marche, il y a des rencontres diverses et variées, un cheminement, des moments qui sont difficiles, des moments qui sont plus joyeux... Et puis il arrive à Saint-Jacques de Compostelle, jusqu'au cap Finisterre, et il a enfin retrouvé quelque chose. Alors on est pas dans un film documentaire de création, d'auteur, qui se pose des questions métaphysiques, mais on est sur un cheminement assez simple, et il l'a tourné lui, avec des moyens très réduits parce qu'il était tout seul, il a tourné avec un Osmo pocket, et avec une petite caméra de poing pour faire des images un peu plus posées, et puis un drone. Donc au son, c'est une catastrophe, parce qu'il a pas de micro, il utilise les moyens des caméras quoi. Et l'Osmo pocket, le micro il est derrière un trou qui fait un demi-millimètre de diamètre, et puis comme il marche il y a toujours du vent dessus...

Donc il parle en marchant, il parle à cette caméra, le plan sur lui c'est ça, et donc il y a toujours des frottements, on n'entend pas les pas. Et donc moi je vois le film, et il me demande de faire le montage son et le mixage du film, je lui dis « moi la première chose que j'ai envie d'entendre c'est les pas ». J'ai envie d'entendre ce cheminement, d'autant plus qu'il part du mois de mai au Puy-en-Velay, et il va se retrouver en Espagne grosso modo deux mois et demi après et c'est pas du tout les mêmes régions, les mêmes climats, il affronte des moments où il y a une pluie de printemps, d'autres moments où il y a des orages, des moments où c'est le désert très sec, des moments de forêt, des moments où il marche dans la boue, sur la route, sur des pontons en bois, sur plein de surfaces... Donc on a refait... On avait pas les moyens de faire des bruitages en auditorium donc moi j'ai tout refait à partir de sonothèques, des milliers de pas ! J'y ai passé un temps considérable, plus tout le nettoyage des prises... Donc on a apporté une matière organique très présente dans le film, de sa proximité à lui. Donc ce qui manquerait c'est des présences. Bon des fois j'ai le son du sac qui ballotte, mais ça manque parfois. On n'avait pas les moyens de le faire.

Mais j'ai reconstitué toute l'ambiance, qui est quasiment inexistante à cause des moyens techniques qu'il a utilisés qui génèrent des bruits de fond très distincts, on pouvait d'un plan à l'autre reconnaître au souffle quelle caméra il avait utilisée parce qu'au bout d'un moment je les connaissais. Donc on *denoise* et puis on reconstruit avec des ambiances que j'avais, que j'avais enregistrées pour beaucoup... Alors déjà rien que ça c'est utiliser les moyens de la fiction pour sonoriser un film documentaire, mais là on reste vraiment sur le réel, il y a pas de dimension très métaphysique ou onirique dans le film. Et puis après, c'est là où moi je suis allé plus loin, j'ai fait des propositions où on sortait du cadre. Moi j'ai essayé d'y loger des dimensions plus oniriques strictement par le montage son.

À un moment, il monte, c'est dur, mais il arrive sur un plateau, ça s'ouvre, il vient de vivre un moment difficile, il vient d'être dans une question intérieure profonde, ça va s'ouvrir, et donc j'ai ramené carrément des espèces de sons, des sortes de chants, des chants un peu éthérés, dans les profondeurs, avec des réverbs, qui viennent se mêler aux ambiances un peu subtilement... Il y a d'autres moments où j'ai volontairement mis des ambiances tropicales parce qu'il allait très bien, il avait enfin trouvé sa foi... Autant sortir complètement du contexte et d'aller vers une joie exotique quoi.

Et ça, à un moment je me suis dit « je fais cette proposition sans qu'il le sache », et puis je lui ai dit, et ça l'a absolument pas choqué. Il s'est pas du tout senti dérangé par le fait que je sorte complètement de ce qui avait été écrit pour amener cette dimension onirique.

C'est des choses qu'on ferait en fiction, mais en documentaire on se dit « ah mais c'est pas très honnête », quand on sort un petit peu de la réalité. Mais ça fonctionne très bien dans la proposition cinématographique. Et d'ailleurs, là il est en avant-première et il y a eu plusieurs articles sur le film, et qui ont noté la présence du son, le fait qu'on entende les pas, qu'on entende les oiseaux, qu'on entende le souffle du vent...

Parce que comme il y a des images de drone, j'ai assez classiquement mis du vent, mais alors du coup c'est du vent qui est entre guillemets habité du mouvement du drone, de l'endroit où on est... Aller chercher des vents c'est complexe parce que c'est très divers. Et arriver à illustrer ces images où on sort, où on peut s'abstraire de la musique, parce que classiquement sur un film comme ça on pourrait dire que chaque fois qu'il y a du drone on met de la musique, comme ça on couvre le problème qu'il y a pas de son... Moi j'ai choisi de le sonoriser malgré le fait qu'il soit très éloigné, on garde le bruit de ses pas. Il se filme au drone donc on le voit marcher, on garde le bruit des pas même si on est à une distance où on ne devrait pas les entendre. Il y a eu un temps où le producteur a dit « c'est quand même un peu fort ces bruits de pas alors qu'on est si loin », et après c'est passé comme une lettre à la poste. C'était dans la logique parce que le but c'était de rester avec lui.

*PS : c'était quoi, lui, son intentionnalité de base ? Que ce soit au tournage ou après, qu'est-ce qu'il t'a dit ? Ce que je veux dire c'est : à partir de quand c'étaient tes intentions, tes idées, que tu as proposées, et à partir de quand c'étaient ses intentions à lui ?*

PAV : ben, très rapidement c'est mes idées, parce qu'ils avaient passé beaucoup de temps à monter parce qu'ils avaient 85 h de rushes, c'était un peu compliqué comme film, il avait un peu tourné tout le temps, donc après pour faire 1h20-1 h 30 il faut beaucoup tailler. Donc ils étaient un petit peu au bout du truc, ils avaient raconté une histoire, les différents passages par lesquels il était passé, les rencontres, les moments difficiles, les moments joyeux, les moments de doute, les moments où il a des mauvaises nouvelles, des bonnes nouvelles, des rencontres positives ou pas... Et puis à partir de là ben eux ce qu'ils voulaient c'était d'abord d'améliorer le son, parce que les sons étaient pas très bons, le son des voix était pas très bons, et puis essayer de donner une linéarité au film, de le mixer quoi.

*PS: ah oui, quand il est venu te voir c'était pour ça ?*

PAV : oui. Moi j'entends des pas, j'ai besoin d'avoir une continuité de son chemin donc il me faut des pas donc je propose des pas ; « OK d'accord c'est très bien ça nous va ».

Et puis donc construire les ambiances. Les ambiances même à un moment ils ont dit, parce qu'ils avaient écouté un film très pauvre en son, avec juste la parole et de temps en temps des pas quand il avait filmé au ras du sol, mais sinon il y avait pas grand-chose.

Et donc moi j'ai commencé à nourrir d'ambiances, et puis on se souvient tous du confinement de 2020 où la nature avait repris ses droits, déjà j'ai donc pu utiliser des ambiances que j'avais enregistrées pendant le confinement, qui étaient très nourries en oiseaux. On m'a dit que c'était peut-être un peu beaucoup en oiseaux, je les ai donc rentrés un peu, mais pas beaucoup. J'ai volontairement été dans cette nature, il choisit de s'immerger dans la nature pour essayer de retrouver un sens à sa vie, et ben on est dedans.

Et puis après, évidemment, c'est tout un travail d'illustration en fonction des plans. Par exemple ce plan-là, il va falloir un gauche-droite, on va être dans la forêt, on est au mois de mai, hop je peux mettre un coucou, c'est le moment, un truc posé... Construire si tu veux une narration par ces sons d'oiseaux, aussi dans le déroulé des plans.

C'est un voyage donc il y a des moments où on marche, puis il y a des moments où il trébuche, des situations plus difficiles, le sol est rocailleux, sec, il a fallu aussi que je recherche toute une variété

d'insectes possibles aussi pour attaquer l'Espagne, le moment plus sec du film, où il est dans des environnements plus désertiques. Il y a un passage qui est réputé difficile sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle entre Burgos et León qui s'appelle la Meseta, qui est une espèce de Beauce espagnole, sauf que quand tu la fais au mois de juillet, les champs ont été moissonnés, et tu as d'immenses champs sans aucune haie ni rien, la vie doit être très absente de cet endroit-là, niveau insectes et oiseaux. Donc voilà, il a fallu trouver les petites insectes qui faisaient ressentir cette chaleur et cette sécheresse estivale. C'est un assez gros boulot de montage son de retrouver tout un instrumentarium de sons de la nature qui vont permettre d'illustrer. C'est assez classique, quand ça va mal, on met un corbeau, quand ça va bien plutôt un petit rossignol ou un merle parce qu'ils ont des chants assez mélodieux, assez joyeux.

*PS: Est-ce qu'il était avec toi au montage son régulièrement ? Ou est-ce que tu lui montrais des propositions ? Du coup ça lui a plu à chaque fois ?*

PAV : il y a quelques pas qu'on a changés parce que c'étaient pas les bons. Forcément, ce qu'il se passe c'est quand tu brutes des pas avec de la sonothèque c'est très difficile de trouver des pas qui s'adaptent bien au mouvement, c'est très compliqué, c'est pour ça que le bruitage est toujours beaucoup plus simple malgré son coût. Surtout que ce qui est compliqué dans ce genre de montage son, et c'est valable pour beaucoup de montages son d'ailleurs, c'est que ça apporte une dimension narrative qui est très forte. Le son porte toujours l'intention qui l'a généré en lui. Le son naît toujours soit d'un choc soit d'un frottement, et donc tout choc et tout frottement porte en lui l'intention qui l'a généré. Si je tape sur la table avec une volonté de bienveillance pour appuyer mon discours ça produira pas le même son que si je tape avec colère. Et marcher c'est pareil ! Quand on est vaillant on a un pas vaillant ; quand on est déprimé on a un pas déprimé, et ça s'entend très bien, ça s'entend immédiatement. Et en plus, notre cerveau est tellement construit pour ressentir de manière extrêmement fine les intentions de ce qui a généré le son, qu'on y est sensible tout de suite. Du fait que notre cerveau, notre écoute, elle est là d'abord pour nous sécuriser. Donc on ressent ça, et c'est inconscient ! Ça vient du cerveau reptilien, on sait si le pas de la personne qui arrive dans notre dos il est bienveillant ou malveillant. Donc on est extrêmement sensible à ça, et c'est là où c'est difficile de bruiteur avec des sonothèques parce que ça porte l'intention. Avec un bruiteur, le bruiteur comprend une intention et fait le pas adapté par exemple.

Quand on fait du montage son, on est le plus souvent focalisé sur le détail, voire le micro-détail. Le calage précis de tel son, la correspondance ou les interactions qu'il peut y avoir avec d'autres sons, qui peuvent parfois générer des perturbations dans la compréhension, voire des contresens. Donc on monte une ambiance, mais il y a le bruit de la bagnole ou le son de l'oiseau qui arrive à ce moment-là, ça vient perturber la parole, donc il faut décaler, remplacer, échanger... On construit une musique, et ça c'est des petits détails, des micro-détails, des petits sons qui font 10 s, 5 s, 1 s, ou même quelques images...

Mais en même temps on construit un tout ! Dans ce même temps que cette succession de micro-détails, se forme un tout qui est le son tel que va le percevoir le spectateur, c'est-à-dire nécessairement le son du plan. Le son du réel que voit le spectateur dans cette image.

Le son qui est proposé sur un plan, le spectateur l'entend comme le son du plan. À aucun moment on le remet en cause. D'ailleurs de nombreux réalisateurs se sont servis de ce fait-là pour raconter des choses et perturber le spectateur en lui faisant entendre un son qui était pas spécialement le son du plan mais comme le spectateur pense que c'est le son du plan, ça perturbe, ça génère une espèce de dichotomie dans la lecture de l'image.

Donc quand on fait le montage son, c'est compliqué d'être à la fois dans le micro-détail et puis de pouvoir prendre du recul... Est-ce que cet oiseau placé à cet endroit-là pile poil de ce plan, est-ce que c'est le bon ? Est-ce que c'est pas l'autre oiseau ou le chant qui se situe trente secondes plus tard dans

mon rush qui serait mieux ? Ça c'est assez laborieux. Souvent voilà, il y a une coupe à l'image ; il y en a quarante au son.

Il y a un autre film aussi que j'avais fait, où c'était aussi dans cette dimension-là en termes de montage son. C'est un film qui est visible sur Kub qui s'appelle *Dans leurs yeux* de Séverine Vermersch. Alors Séverine c'est une autrice et scénariste qui est passionnée par la mer. Elle a lancé un appel dans Ouest-France (et elle a eu énormément de réponses) à des images amateur que des marins auraient tournées lors de leur embarquement sur des bateaux de travail. Et elle a pu collecter des images depuis les années 1950 jusqu'à maintenant. C'est un film qu'on a fait en 2016, où il y avait notamment toute l'histoire des migrants en Méditerranée, qui ne s'est pas arrêtée, mais à l'époque c'était récent et très médiatisé. Le film se finit justement sur des images de migrants en Méditerranée. Et donc elle s'est retrouvée avec des images – elle était allée chercher les plus anciennes en cinémathèque parce que les auteurs avaient disparu – de la grande pêche dans les années 1930, et puis après des années 1950 avec de la grande pêche aussi, puis les images de gens qui avaient été embarqués sur des bateaux de la marine nationale... Comme la *Jeanne d'Arc*, qui était un porte-hélicoptère assez connu à l'époque du service militaire parce que c'était un peu une belle planque, c'était un bateau qui faisait le tour du monde en permanence, qui représentait la marine nationale française, donc il y avait des escales. Les appelés qui avaient la chance d'être embarqués sur la *Jeanne d'Arc* — bon il y avait le côté un peu galère d'être appelé — ils étaient sûrs de faire des belles escales quand même... Donc il y avait des images comme ça, il y avait aussi des images de gens qui faisaient de la pêche, une forme de grande pêche, il y avait par exemple la grande pêche à la morue sur les bancs de Terre-Neuve, et puis aussi la grande pêche dans l'hémisphère Sud... Elle avait des images comme ça qui étaient assez variées, et beaucoup étaient des images en Super 8, en 9 mm, qui étaient des images muettes. Donc elle a collecté ces images, elle a fait des petits montages des images qu'on lui avait confiées, en prenant les choses qui l'intéressaient le plus, et ensuite on a interviewé les gens qui avaient fait ces images, en leur mettant juste sous le nez, sur le bord du champ, leurs images, et eux ils commentent, ils racontent l'histoire. Il y avait un petit ordinateur, et ils faisaient rouler, ils regardaient l'image, et puis hop ils arrêtaient, ils racontaient ce qu'il s'est passé, toute leur histoire. Ça marchait très bien, le film est magnifique, il y a un montage qui nous amène une continuité, on change de personnage, on change d'époque, c'est super bien fait. Et donc il a fallu sonoriser tout ça.

Donc il y a un très gros travail de montage son aussi. Et il a fallu trouver une thématique par type d'embarquement. Par exemple il y en avait un qui était un radio sur un porte-containers, ou un cargo, qui faisait des allers-retours entre l'Asie et l'Europe, donc qui passait par Suez, et le gars était assez méticuleux, il avait fait vraiment des petits documentaires très bien foutus pour expliquer comment on passe le canal de Suez... Il avait même fait de la cartographie, il avait filmé une carte avec le chemin du bateau, les passages d'écluses... C'était très intéressant. Il y avait aussi celui qui était parti à Terre-Neuve l'hiver au milieu des icebergs, le bateau qui navigue dans la glace, tout ça dans les années 1960-1970, avec du Super 8... Il fallait sonoriser tout ça, un peu personnage par personnage.

Trouver comment ce vécu maritime était ressenti, parce que la mer c'est quelque chose qui d'un point de vue du son change tout le temps. On a l'impression que c'est juste des bruits de vagues, mais c'est tout le temps changeant, parce que la mer est tout le temps renouvelée, un coup il y a du vent, un coup il y a pas de vent, un coup c'est la pleine mer, un coup c'est la basse mer, un coup le bateau va vite, un coup il va lentement... C'est tout le temps différent.

Donc entre la nature de montage, c'est-à-dire ce qu'on raconte, et ce qui est dans la réalité de la nature qu'on peut voir dans l'écran, il a fallu sonoriser le bateau qui roule et qui se prend des paquets de mer, sonoriser les paquets de mer, est-ce que ça craque ou pas ? Est-ce que le moteur a du mal ou pas ? Il a fallu sonoriser tout ça.

Il y avait un des pêcheurs qui avait proposé des images, il les avait faites quand il avait 17 ou 18 ans, c'était son premier embarquement, et à l'époque, quand il partait de Bretagne avec le bateau, ils allaient pêcher dans l'hémisphère sud à partir du Cap. Et donc ils partaient 7 ou 8 mois. Donc ils faisaient le trajet, ça prenait un mois pour descendre de Brest jusqu'au Cap en bateau. Et là ils pêchaient pas, c'était juste un déplacement pour aller sur la zone de pêche. Et donc il racontait ça

comme étant des moments de vacances, quand tu as 17 ans que tu pars faire ça c'est juste extraordinaire, et donc il y avait des plans de poissons volants sur le pont... Ils avaient fait une séance aussi de passage de la ligne de l'Équateur... Des choses comme ça, il racontait comme c'était une vie rêvée en fait. Donc du coup, sur ce bateau, moi j'ai pas fait de son de moteur. Toute la séquence sur ce bateau-là, il y a pas de bruit de moteur, alors que c'est un bateau avec un moteur diesel ou vapeur. Et quand on est sur un bateau à moteur, le moteur on l'entend tout le temps et quasiment partout. Et là il y en avait volontairement pas, on était au contraire dans le vent, dans les éléments sauvages, la belle vie rêvée du jeune homme, de l'adolescent encore, qui découvre la vie en mer comme étant quelque chose d'idéal quoi, la grande plaisance.

Alors que celui qui avait fait le tour sur la *Jeanne d'Arc*, au contraire, j'avais trouvé un son de moteur qui était sans doute pas du tout celui de la *Jeanne d'Arc*, mais qui était le son d'un moteur à vapeur qui faisait poum poum poum, un côté un peu tambour de guerre, martial. Il y avait des moments où il filmait les manœuvres des hélicoptères sur le pont.

Alors il y avait dans le fait de sonoriser quelque chose, la question qui se pose c'est que dans beaucoup de films historiques, ça laisse d'ailleurs parfois lieu à des polémiques, on sonorise. C'est par exemple les films de la 1 GM, on les a colorisés, on les a sonorisés, alors que le puriste dirait « oui mais à l'époque c'était du noir et blanc, et c'était muet ». Mais en fait on leur donne une lecture qui est orientée et qui est une lecture documentaire, c'est-à-dire qu'on donne un point de vue. On veut les regarder comme ça, on veut les entendre comme ça. Évidemment, c'est pas le fait de regarder l'archive dans sa dimension la plus brute, sans son et en noir et blanc. On a envie d'en tirer une histoire, et dans cette histoire, il est nécessaire d'emmener le spectateur aussi avec des sons.

Ce qui était intéressant c'est que dans ce film on progresse historiquement, et à un moment on bascule, c'est plus du Super 8 mais c'est du caméscope. Caméscope HI8 donc avec des cassettes, la qualité est médiocre, le gars arrête jamais de filmer, alors qu'en Super 8 il y avait le problème de la durée de la bande, donc on pose ; on filme ; on coupe. Alors qu'avec le caméscope le gars se balade dans le bateau en tournant tout le temps. On a cette bascule progressivement dans la technologie, où tout à coup on entend du son direct, on entend le gars qui parle en même temps qu'il filme, on change de mode.

Et puis après ça se finit aussi avec un très très très long plan, très bien filmé, fixe avec un smartphone, sur un bateau qui fait 20 m de long, qui est à moitié en train de couler, sur lequel il y a 500 migrants. Le bateau est prêt à se renverser, pas loin de la catastrophe, et puis il y a toute la séquence où il y a un *supply*, une sorte de remorqueur de haute mer qui assiste les plateformes pétrolières, qui vient sauver ces gens... Il y a donc la manœuvre d'approche, puis les migrants montent à bord et remplissent complètement le pont du bateau qui est énorme. Et ça c'est filmé très bien, mais avec la qualité du smartphone, avec les problèmes de compression de son... Le son des smartphones de qualité un peu médiocre de l'époque... Mais c'était nécessaire d'arriver sur cette qualité.

Ce film-là, il montre un travail documentaire qui est fait par des amateurs, qui est subjectivé par le regard de cette réalisatrice, dans l'évolution de ce qu'est le regard des gens de mer sur la mer, sur leur travail en mer. C'était très intéressant de travailler sur ce film. La question de qu'est-ce qu'on sonorise, comment on le sonorise et pourquoi on le fait. Parce que tout n'est pas sonorisé dans le film. On a fait des choix. Il y a des choses que tu sonorises pas parce que tu veux pas les montrer, tu veux pas les révéler au regard du spectateur.

C'est d'ailleurs la question des choses qu'on fait en fiction, moi j'appelle ça « recadrer le son dans l'image », c'est-à-dire qu'on va éliminer les problèmes hors-champ en mettant des moquettes ou des trucs comme ça, par exemple. Il marche dans le gravier : on met des moquettes pour qu'on entende pas le son qui parle pas dans le plan puisqu'on le voit pas qu'ils sont sur des graviers.

Ça on peut pas le faire en documentaire la plupart du temps vu qu'on filme le réel, on subit les choses, et il y a un moment c'est intéressant d'aller quand même essayer de recadrer le son dans l'image, c'est-à-dire en enlevant des trucs qui sont réels dans le son qu'on a capté, mais qui ne servent pas les images. Quand est-ce que c'est tricher, quand est-ce qu'on triche plus ? Je ne sais pas. Pour moi, quand j'aborde le travail du montage son sur un film documentaire, je suis d'abord sur un objet film. Le réel on l'a déjà

manipulé en mettant une caméra devant, donc on peut continuer à manipuler du point de vue du son. J'ai aucune arrière-pensée par rapport à ça.

*PS : Du coup pour toi, c'est comme si les limites, le cadre éthique qu'il faudrait ne pas dépasser, il était déjà fixé par le film en soi, et par l'intention du film, et pas par ton travail ?*

PAV : oui, pas par la technique !

*PS: Et toi du coup, dans le principe, tu le travailles comme un film de fiction ?*

PAV : Oui, comme un objet film qui est proposé à un spectateur, alors après il faut qu'on ait l'honnêteté quand même de pas trahir les gens qui ont donné de leur corps à cette image. Mais ça c'est plutôt le travail du metteur en scène. Au son, je vois pas trop ce qu'on peut faire comme triche... Le fait de sonoriser des images muettes parce qu'on a envie de les faire vivre et de les offrir au regard du spectateur avec plus de compréhension que ce qu'elles nous offrent ? Moi je trouve pas que c'est trahir. Trahir, c'est transformer le propos, c'est faire un montage qui fait dire l'inverse de ce qu'a dit la personne éventuellement.

Alors c'est sûr que quand je dis que dans un film qui se passe en Espagne j'ai mis des oiseaux tropicaux parce que le gars se sent bien et que mes oiseaux ils apportent une ouverture dans sa vie à ce moment-là, c'est sûr que c'est une forme de triche ! Mais ça sert le propos. Ça permet de mieux faire comprendre qu'à ce moment-là il est heureux.

*PS: C'est-à-dire qu'en fait finalement c'est pas directement avec le réel que tu travailles en fait ? C'est avec la proposition filmique... En l'occurrence, le gars qui se sent bien en Espagne, le réel c'est lui qui se sent bien et qui est heureux quand il filme quoi. Du coup c'est ça qui permet...*

PAV : Il est heureux quand il filme, oui, et puis c'est ce que propose le montage ! C'est ce qu'offre l'écriture du film, même si peut-être qu'ils ont pris les images à un moment où ça allait pas, j'en sais rien. Concrètement qu'est-ce qu'il avait dans sa tête au moment de prendre ces plans ? On n'en sait rien, sauf que dans le montage on montre le gars qui va bien, il est heureux, vu ce qui se passe avant et ce qu'il se passe après, il nous est dit clairement qu'il est heureux.

Et puis en plus les sons en question, ce sont les sons d'un petit oiseau qui est perché très très haut dans une forêt tropicale, dont les dimensions sont plus importantes qu'une forêt tempérée, un son d'oiseau qui est pas comme on entend chez nous, et avec une acoustique différente, et qui amène au loin... C'est-à-dire qu'il est en train d'arriver à Saint-Jacques-de-Compostelle, il est au bout de son chemin, il a trouvé son but, il sait comment rebondir, et il entend cet oiseau qui appelle à l'arrivée à Saint-Jacques, à l'arrivée de son chemin. Il y a une logique si tu veux dans tout ça.

Moi j'ai pas le sentiment de trahir, et à aucun moment les gens ne me l'ont fait comprendre que je pouvais potentiellement trahir. Ça marche et tout le monde est d'accord, en tout cas je suis pas encore tombé sur ceux qui sont pas d'accord. Il y a toujours des finasseurs qui disent « oui mais vous avez le son d'une pipistrelle à poils drus alors qu'il y en a pas du tout dans cette région, ce n'est pas son aire de répartition » ... Désolé, je suis pas naturaliste, je ne fais pas un film animalier naturaliste. Je fais un film documentaire qui retrace le parcours d'un personnage, qui n'est pas trahi dans ses intentions. Je saurais plus comment s'appelle cet oiseau, c'est un oiseau tropical que j'ai enregistré à la Dominique, et c'est sûr qu'il y en a pas en Espagne, c'est un oiseau qui est reconnaissable, il a vraiment un chant

caractéristique. Là le film va sortir en salle, peut-être qu'il y aura quelqu'un qui dira lors d'une avant-première que l'oiseau ne vient pas d'Espagne... Il serait tombé sur un puriste un peu enquiquineur. Après sinon le travail que je fais en formation ou dans les ateliers comme avec les Portraits à Mellionec, où là c'est vraiment de la création documentaire pure, c'est-à-dire qu'on est sur un sujet qui est le fait de faire le portrait d'une personne, en plus c'est une personne qui a pas de particularité dans son parcours, c'est juste qu'elle vit dans cette commune à ce moment-là, c'est le choix du projet et là c'est à une autrice ou un auteur d'en faire une proposition documentaire. Et là c'est beaucoup plus délicat de ce point de vue là parce qu'il faut pas trahir la personne pour le coup, le personnage qu'on filme n'est pas un objet qu'on peut manipuler dans tous les sens, il faut être honnête et pas le desservir à aucun moment.

Et là c'est intéressant aussi, moi j'aime beaucoup faire ce genre de travail, parce que d'abord on accompagne un jeune, et ça j'ai toujours apprécié accompagner des gens qui sont en émergence, qui se développent, de les voir grandir ça m'a toujours plu, et il y a un vrai travail de création. Parce que là il y a vraiment une terre vierge. Quand on intervient en tant que technicien sur cet atelier, on arrive et les auteurs-autrices ont déjà écrit des choses, ils et elles ont déjà une idée de ce qu'elles vont faire, et il faut passer au réel.

Et il y a quelque chose qui est assez important dans la pratique du son, c'est le point d'écoute. On propose un point d'écoute. Et par rapport au portrait et par rapport à la parole, on a aujourd'hui deux méthodes, même s'il y en a une aujourd'hui qui est très dominante, on a donc la perche ou le micro HF. Et ces deux techniques amènent un point d'écoute de la personne qui est radicalement différent. Et de mémoire, je pense qu'à chaque fois que j'interviens sur les Portraits (on travaille sur deux Portraits parce qu'il y a deux équipes pour quatre Portraits), je fais une proposition où il y a un Portrait qu'on fait avec HF et l'autre qu'on fait sans HF. Après à chaque fois c'étaient les écritures qui m'amenaient à faire ces propositions techniques, parce qu'en général quand on met des HF on perche, mais on s'appuie beaucoup sur les HF, donc la perche est pas toujours top au niveau de la parole, mais ça laisse quand même un choix. Alors que quand on met pas de HFs, il y a pas de choix, on fait avec. Et c'est vachement intéressant parce que ça objectivise ce qu'on a de la personne. C'est-à-dire que si la personne s'éloigne : elle est loin ; on l'entend loin. Tandis qu'avec le HF, le micro est toujours collé à la personne : quand elle s'éloigne, on reste proche au son. Aujourd'hui c'est devenu tellement omniprésent le HF qu'on se pose de moins en moins cette question-là, or elle est fondamentale, d'autant que l'usage systématique qu'en fait la télévision nous a amené à attendre d'avoir une parole qui est type HF, collée, non objectivée, à tout moment quand on a un personnage qui parle, que ce soit en reportage télé, mais aussi en documentaire, et même en fiction ! Alors que c'est pas quelque chose qui est naturel, c'est pas naturel déjà dans la vie.

Et puis après, d'un point de vue de l'écriture, ça raconte vraiment les choses. Je relève des choses qui m'ont été révélées par Michel Serres, d'ailleurs quand il me l'a dit il m'a dit « tu me citeras quand tu le diras », ça fait très longtemps qu'il me l'a dit, c'est quand j'étais à l'UNESCO, et malheureusement il est décédé, donc je le redis un peu mais pendant un moment je disais pas que c'était lui qui avait dit ça. Il m'a dit « le seul point d'écoute qu'on peut avoir comme celui du micro HF, c'est quand on est un bébé sur la poitrine de sa maman ». Et que ce point d'écoute là, on n'objective pas le propos que l'on nous donne. Il est reçu comme parole divine.

On ne se pose pas la question si ce qui nous est dit est à mettre en question ou pas. Et ça je trouve ça vachement important, cette dimension philosophique de ce point d'écoute, comme ce besoin d'objectiver, de parler au spectateur comme on parle à un adulte. On voit cette personne, si elle se retourne et part dans la profondeur, je l'entendrai moins, j'entendrai moins distinctement sa parole, je vais percevoir plus l'acoustique, il va se perdre dans son environnement, et moi je reste en tant que spectateur là où je suis posé à ma place, je suis pas obligé de le suivre partout où il va, même jusque dans les toilettes, charme auquel on a le droit d'assister quand on est ingénieur du son et qu'on a équipé quelqu'un d'un HF. Ça va jusque-là quoi !

*PS : Ben là dans En formation, le film que je te disais de Julien Meunier, j'ai vraiment ressenti un truc intéressant de mise en scène sur le HF justement. C'est-à-dire que comme moyens techniques sur le film, ils avaient une perche et un HF, mais ils ont plusieurs personnages parce qu'à chaque fois c'est des classes où il y a de quinze à trente élèves et un prof. Et ils ont fait le choix à chaque fois de mettre le HF sur le prof, sauf que tout le film on est avec les élèves, c'est surtout eux qu'on filme, et du coup il y a des longs plans fixes sur les élèves, avec en off le prof qui est parfois à l'autre bout de la pièce, et qui débite son flot de paroles, en plus c'est un peu atroce l'école de journalisme, il y a vraiment un côté formatage parce qu'ils apprennent à faire les voix de radio, les voix de télé, des sujets hyper condensés en disant que les téléspectateurs sont stupides et qu'il faut leur donner le moins d'infos possibles... Et du coup il y a cette voix très présente du prof, et des fois vraiment pendant 10 minutes il parle sans pause, sans intervention des élèves, et le fait que ça soit lui qui ait le HF, ça fait vraiment un effet qui est vraiment intéressant de réception de sa voix, parce que du coup il y a vraiment un côté parole dominante...*

PAV : oui, un côté don du ciel, parole divine

*PS : oui, surtout quand tu vois pas, tu as le HF hyper présent et le prof que tu vois pas qui est en train de parler, ça met tout de suite en empathie avec les élèves qu'on voit être dans une position d'écoute, complètement écrasés par le prof qui débite son truc atroce.*

PAV : je crois que c'est le même dispositif sur *L'école des pompes funèbres*, c'est assez logique d'ailleurs, quand tu te retrouves sur un tournage comme ça, sur qui placer le HF ? Et puis quand tu es en mode documentaire, le fait que quelqu'un soit équipé d'un HF fait que tu peux te consacrer aux autres, ça te débarrasse, mais forcément ça prend un angle !

*PS : Et c'est vrai que ça fait un effet vachement intéressant en mise en scène, ça raconte vraiment des choses. C'est assez puissant.*

PAV : là mardi on finissait un documentaire avec Serge, d'ailleurs je t'en ai peut-être parlé de ça, c'est un film assez particulier, qui consiste en fait à rejouer un match de la coupe du monde 1982. Et donc là c'était la représentation au stade de Rennes, et donc la première mi-temps, le metteur en scène avait un HF, c'était le seul qui était équipé. Et donc moi j'étais en bord de terrain avec un KMR82, ça faisait rien, c'était pas intéressant, mais lui il était intéressant, parce qu'en fait il commentait ce qu'il voyait sur le terrain, il se marrait, alors que bon sur le terrain ils étaient en train de rejouer un match, c'était hyper galère, ils avaient des oreillettes pour se dire « bon je dois me placer là, je dois recevoir le ballon de untel » alors qu'il y a pas de ballon et pas d'équipe adverse, ils doivent rejouer, mimer les mêmes mouvements que les joueurs d'origine... Et lui il se marrait ! Alors après moi j'étais obligé de suivre le caméraman avec qui j'étais, mais je me suis dit que ça servait en fait à rien, mais comme lui il était à l'entrée du tunnel au milieu du stade, et moi je me retrouvais derrière les buts, je le perdais, j'étais trop loin, et je me disais « c'est con parce que c'est génial, il faut qu'il fasse un plan sur lui ». Et je le dis une première fois au metteur en scène, il était un peu paumé parce que ça se passait pas comme il voulait, et je lui ai dit que ça c'était intéressant ! Bon je sais pas s'il y a eu des plans sur lui, mais en tout cas j'ai eu plein de moments où le mec se marre, où il commente ce qu'il voit, où il explique ce qui se passe à des gens, alors c'est hyper précieux ce genre de situation, sachant qu'il y a des caméras partout qui filment tout ce qui se passe, mais il me manquait le retour, et c'est dommage parce que c'était un peu ce qu'on s'était dit, qu'on allait avoir cette caméra qui se retourne et qui filme

les protagonistes, les metteurs en scène. Là franchement, le plan sur ce qui se passe sur le stade, avec des gens qui courent après un truc qui n'existe pas et le gars qui se marre...

En fait ce qui est intéressant, c'est que ça construit un contrepoint par nature. Le HF il peut permettre ça, dans la situation que tu présentes dans *En formation* où de ce tournage au stade, ça place un contrepoint, c'est-à-dire que tu poses un micro à un endroit où tu filmes pas, et ce que tu montres c'est autre chose. Et comme pour le spectateur c'est le son du plan... Ça met tout de suite un contrepoint parce que le propos qu'on entend n'est pas en rapport avec l'image qu'on voit.

*PS : j'aime bien cet effet, en tout cas je trouve que c'est intéressant, qu'il y a moyen d'utiliser ça pour raconter quelque chose.*

PAV : oui, il faut que ce soit utilisé à bon escient.

*PS : je me demandais... dans les plusieurs exemples que tu m'as donné de montages son que tu as faits, par exemple celui sur Saint-Jacques de Compostelle, ou bien celui avec les images des marins, dans les deux cas, c'est des films où tu as été amené à faire tout un travail de son sur des images où il y avait une intentionnalité de base plutôt faible. En tout cas, par exemple les images des marins il y avait pas du tout d'intentionnalité par rapport au docu sur lequel tu travaillais, et pour le film sur Saint-Jacques il y avait beaucoup de rushes et les intentions semblent avoir été construites plutôt au montage... Est-ce que tu choisis du coup de bosser sur ces projets en te disant que ça va te laisser plus de latitude au montage son et que du coup ça t'intéresse ? Est-ce que c'est un critère pour toi pour accepter des montages son ? En te disant que ça va te laisser plus de place créative.*

PAV : Alors je suis pas sûr d'être dans cette position-là en fait, je t'avoue qu'il y a pas beaucoup de choses que je refuse. Pour que ça soit un critère de choix ça impliquerait que je sois dans une position pour refuser des choses, mais là au contraire dans ces cas de figure les projets arrivent et je trouve ça plutôt excitant. J'y vois un intérêt aussi parce qu'il y a une base de travail potentiel intéressante à explorer.

*PS: Et du coup ça t'arrive aussi de faire un montage son de film sur lequel tu as fait la prise de son ?*

PAV : oui, c'est le cas pour *Tuer le silence* par exemple, mais c'est pas très fréquent. Je serais volontiers enclin à ce qu'on m'en propose plus. Là, sur *L'hôtel de la plage*, le premier film dont je te parlais, pour le moment on est en développement, aussi bien le chef op que moi on a fait des propositions pour faire de l'étalonnage et du montage son sur le teaser qui a été monté, à titre gracieux, pour peaufiner un peu le travail qui avait été fait, dans l'hypothèse d'avoir des bons fonds d'aide, des guichets qui soient réceptifs, et puis finalement la réalisatrice et la productrice ont voulu aller plus vite et ont déposé les dossiers avec le teaser en sortie de montage. Et aussi bien le chef op que moi on s'est dit « c'est dommage ». C'est bête de se battre pour que ça ait un peu plus de gueule. Mais bon ça peut être aussi un choix dans le cadre de recherche de moyens, de pas donner un truc trop fini. Mais là ce film, je me suis clairement placé à travers le montage son parce qu'il y a vraiment un gros boulot à faire, parce que c'est la même matière que *Tuer le silence*, sauf qu'au lieu d'être seul ils sont deux, et t'es dans une intimité d'un couple, qu'il se passe des choses dans le plan, c'est-à-dire que là le couple il nous a parlé de ce qu'ils avaient vécu, c'étaient des jeunes, ils avaient même pas trente ans, ça faisait quand même plus de 10 ans qu'ils étaient ensemble, ils avaient tenté de se marier puis finalement lui avait dit non alors que c'était très engagé, elle avait été voir ailleurs... Enfin tu vois il y avait quand

même pas mal de vécu dans leur relation, tout ça nous a été dit. Et puis forcément il y a des moments où il y a des pauses, par exemple elle tricote, mais le tricot on n'entend rien ! Ça fait pas de bruit... Donc bon c'est un truc qui est à bruer, pour occuper les silences, puis derrière il y a la mer, dans le plan ils sont devant la fenêtre, elle est fermée mais on voit la mer. Il y a des moments où on peut imaginer laisser vivre des silences avec un petit ressac par exemple, pour faire peser un peu le moment, s'il y a un silence pesant dans leur propos... Ça peut être extrêmement précieux d'un point de vue narratif de pouvoir travailler le montage son. Évidemment s'il y a un ressac on l'a pas avec nos micros, ils sont pas dirigés vers ça.

Et puis après, il faut préciser les choses, parce que moi pour le dispositif je les avais équipés tous les deux de HF + 2 perches, donc du coup après il faut faire des choix et je pense que travailler perche et HF c'était intéressant parce qu'il y a un plan qui est assez large, la perche est assez loin, donc d'avoir la perche ça objective, et d'avoir le HF ça reprécise, ça rapproche. Dans ce cas-là c'est intéressant, mais pas tout le temps ! Il y a d'autres moments où elle est assise sur le lit, lui est dans le fauteuil, il lui fait une lecture de Chateaubriand, bon ben là le HF a pas de sens. On n'a pas envie de se sentir spécialement proche, on est dans une distance, on voit leur intimité, ils sont entre eux. Donc c'est pour ça que j'ai dit « ça, ça veut dire montage son », on précise après, on resynchronise, on choisit les bonnes sources.

Dans *Ils ont tué le silence*, il y a pas du tout de HFs, les silences ils sont à la perche. Après on est très serré. C'est pareil sur *Les Illettrés*, on est à la perche. Moi je travaille beaucoup en MS. Tous les documentaires en live, je suis au MS, et je sais que moi je travaille beaucoup avec Frédéric Hamelin qui mixe les films derrière, et qui fait parfois le montage son, avec les films de Philippe Guilloux c'est Frédéric Hamelin qui fait le montage son et le mix, qui me dit « merci merci le MS ». Alors c'est très sollicitant, parce que les bidirectionnels c'est les micros les plus sensibles aux bruits de contact, et à l'inverse, je travaille avec un KMR81, c'est un micro très bien optimisé pour y être assez peu sensible, et donc tu te retrouves avec une perche où il y a un micro qui est hypersensible et l'autre qui ne l'est pas. Et puis tu es obligé de bouger, et dès que tu bouges tu sens les bruits, et du coup c'est très délicat parce qu'il y a des moments tu te dis « bon, il faut vraiment bouger : il faut bouger vite, parce que c'est nécessaire ; mais si je bouge vite je vais faire des bruits sur le S et il sera pas exploitable, il faudra le couper à ce moment-là. Du coup je travaille souvent avec des gants, des gants microfibres. Ça diminue au moins le truc. Puis je change très souvent la façon dont je fixe le S, parce que ça peut permettre aussi de réduire les bruits. Bref, je me prends la tête pour un truc qui est insoluble en fait... Il n'y a guère que les micros MS type Audiotecnica qui devraient mieux marcher, avec un tube à interférences, il y a un semi-canon et un bidirectionnel dans le même micro. Il est assez répandu.

Moi j'utilise pas ça parce que je lui prête sans doute moins de qualités que le KMR81. Et comme je sais ce que peux aller chercher avec le KMR, j'adore son grain, il a un côté très charnel qui est je trouve tellement proche de l'humain... Maintenant l'esthétique télévisuelle c'est avoir plutôt quelque chose de clair, intelligible au maximum, c'est plutôt le CMIT, un micro brillant... C'est sûr que ça aide dans plein de situations mais moi je trouve qu'il manque de l'humanité que j'aime, d'une sensibilité, d'un coffre, d'une gravité.

Et cette question du capteur est je trouve très intéressante. Parce que moi je travaille avec du KMR81 parce que j'ai que ça, mais peut-être que ça peut être intéressant sur certains films de se poser la question du capteur et d'aller sur d'autres types de micros... Pour des raisons qui peuvent être purement esthétiques. C'est peut-être des questions qu'on se pose pas suffisamment au son. Chacun a un peu tendance à dire « moi j'aime bien travailler avec ça donc je travaille avec ça ». Alors que ce sont des micros qui ont tous autant de valeur, que ce soit un CMIT, un DPA 4017 ou un MKH60, ce sont des micros qui globalement se valent au niveau de la qualité et du point de vue de la technique, mais qui apportent des timbres différents.

*PS : oui finalement toi ça t'est jamais vraiment arrivé de te retrouver face à des dilemmes éthiques – c'est peut-être un peu fort comme terme – dans ton travail sur du docu ?*

PAV : je suis pas sûr que ce soit au niveau du technicien son quel qu'il soit que ça se place. Parce que par nature, nous on sert la mise en scène, et donc après c'est à nous éventuellement de soulever la question, de dire « là il y a une question qui se pose », mais c'est pas à nous de choisir. Ça fait partie de notre rôle de dire « là il y a peut-être un problème éthique » si on le voit, ça fait clairement partie de notre rôle. Mais c'est pas à nous de le trancher. Et je pense que c'est essentiel de ne pas le trancher ! Parce que ça serait se substituer à la décision de la mise en scène.

*PS: oui et puis peut-être aussi que ça briderait ton travail ? c'est-à-dire du coup tu peux faire des propositions sans être bloqué par ces questions-là, parce qu'aussi c'est à la mise en scène de choisir... ça pourrait être paralysant de trop se poser des questions éthiques, et ça pourrait empêcher de faire des propositions de création sonore au montage son*

PAV : oui, ça serait une autocensure en fait quelque part... moi je me suis pas autocensuré à mettre des oiseaux tropicaux dans les petits bois espagnols. Pas le moins du monde, au contraire ! Après je l'ai pas caché à la mise en scène, je l'ai d'abord laissé découvrir les choses comme ça pour qu'il ait un regard de spectateur et pas un regard de « je sais comment ça a été fait et d'un point de vue éthique de base ça me choque ». Je lui fais écouter les trucs puis je lui dis « là j'ai mis un truc tropical, un oiseau qui n'est pas de ce coin-là ».

Tout le reste ça va, après je suis pas entomologiste, je suis pas sûr que les insectes que j'ai mis à certains endroits ce soient les insectes de ce coin-là, mais j'ai l'impression de me sentir dans la garrigue, dans des champs de blé fauchés secs... Je suis pas choqué, alors que là avec les oiseaux je sais que volontairement j'ai fait quelque chose qui n'est pas raccord au décor.

Et je pense que c'est comme ça qu'il faut le faire, il faut construire d'abord un truc qui te plaît, qui te fait sens, puis de le faire découvrir et ensuite seulement dire « voilà comment j'ai fait ».

Laisser passer le truc et ne pas dire qu'en fait tu as triché, que tu as été chercher des sons qui sont pas du tout là etc., là en revanche ça serait pas honnête vis-à-vis du metteur en scène qui pourrait se retrouver face à un spectateur qui dirait « vous avez mis un cri d'éléphant d'Asie sur un éléphant d'Afrique, c'est pas vrai », là il serait pas à l'aise, surtout si toi tu le sais. Si toi tu ignorais, tout le monde est ignorant, désolé on s'est trompé, mais si tu sais que tu l'as fait et que tu le dis pas, là tu as trahi ton metteur en scène.

Mais l'autocensure est un problème, ça il faut pas. Il vaut mieux lâcher les chevaux quitte après à les re-brider un peu ! Maintenant les montages son ça se fait de plus en plus à distance, les gens viennent pas et écoutent les choses chez eux, ils viennent une fois seulement, ça m'est arrivé plein de fois ! Et donc ça m'est arrivé sur un film que j'ai fait pendant le premier confinement, je n'ai jamais vu la réalisatrice, sur un court-métrage de fiction, ça m'était jamais arrivé... Et donc c'était un film un peu gore etc., qui a eu des prix en plus. C'est un film assez linéaire, il y a pas vraiment de passages « oniriques », comme il y a dans beaucoup de fictions, et moi j'aime beaucoup quand il y en a, où on est dans l'imaginaire du personnage. Il y a un moment où on le laisse croire, mais non, on reste dans le réalisme. Et là donc la première séquence du film, c'était le seul moment où on pouvait faire un truc onirique. En fait l'histoire, c'est une interne aux urgences qui craque et elle doit finalement se faire des perfusions de sang pour supporter le truc, c'est un peu gore. Et donc le premier plan, elle est en gros plan avec des flous la nuit dans sa bagnole, avec des gouttes d'eau sur le pare-brise, et elle flippe, elle entend des sirènes de pompiers, et elle doit aller travailler, et elle est angoissée en gros plan, avec des sons macro de déglutitions, de respirations, etc. Et à un moment elle prend son courage à deux mains, elle prend son sac, sort de la bagnole et part bosser. Et ça c'est l'ouverture, avec « la production présente », « soutenu par la région Bretagne », etc. Et moi je me dis que c'est le seul moment où on peut faire de l'onirisme dans le film, tout le reste est trop réaliste, il y a pas la place. Donc moi je fais une proposition avec de la palpitation cardiaque déformée, les sirènes de pompiers déformées, un truc qui part un peu dans tous les sens. Moi j'ai pris des risques parce que j'ai passé du temps à faire ça,

c'est laborieux de faire quelque chose qui sonne bien, parce que c'est très musical, mettre une réverb sur les sirènes de police, il faut la déformer sans que ça soit trop grossier, etc. Il faut que ça se fonde avec le reste. Et franchement la réalisatrice, elle me l'a jeté d'entrée en me disant « non, moi je préfère un truc naturaliste » ! Mais moi j'ai fait que *muter* mes pistes. Et la veille du mixage, elle m'a dit « tu remets » ! Le montage son a pris trois mois, c'était le premier confinement, on savait pas combien de temps ça allait durer, etc. Et la veille du mixage elle me dit qu'elle préfère ce que j'avais fait au début. Donc c'était important que je m'autocensure pas ! J'ai fait le truc, je me suis lâché en me disant « c'est comme ça que moi je l'entends et que j'ai envie de le voir ». Elle elle s'est braquée parce qu'elle débute, qu'on se connaissait pas, qu'elle s'y attendait pas, donc elle a d'abord voulu revenir à quelque chose qui la rassurait. Si je m'étais censuré à me dire « on va y aller doucement », je n'aurais jamais pu faire ce truc-là parce que c'était la première séquence, donc on commence toujours par là et c'est rare de revenir dessus ! Ou alors j'aurais pu de rage effacer les pistes, vexé que ça ait été refusé, ça aurait été dommage ! Donc ne jamais effacer une proposition qu'on aime bien.

*PS: oui c'est intéressant cette question d'autocensure... ça m'apporte du grain à moudre. Est-ce qu'il y a des trucs que tu voudrais rajouter ?*

PAV : j'ai l'impression d'en avoir dit beaucoup déjà...

Oui sur les Portraits on en a un petit peu parlé mais pas des masses. En fait ce qui est intéressant dans les Portraits c'est la relation à la mise en scène. Je me sens vraiment très privilégié qu'on me le propose chaque année, parce qu'avoir la possibilité d'avoir cet apport, c'est plus que sur n'importe quel autre film. Tu es face à des gens qui sont vraiment en demande d'avoir des solutions parce qu'ils savent pas, ils ont pas eu le temps de mûrir les choses, ça fait que trois jours qu'ils sont dans le projet ! C'est des jeunes qui n'ont souvent pas fait beaucoup de films avant. En tout cas pour prolonger dans ce sens-là, c'est tout l'intérêt de faire des essais, de faire des ateliers, de tester des tas de trucs en fait.

Il y a un truc dont j'ai pas parlé, j'ai fait de la radio, et j'ai fait une petite suite de documentaires radiophoniques pour une radio associative à Lorient. Là c'est pareil, j'ai exploré à fond, jusqu'à perdre l'auditeur quoi, la vraie expérience sonore où il sait plus ce qu'il écoute, où on lui donne aucun repère, c'est important de tester ça. Et d'ailleurs aujourd'hui je suis en train de me dire, si j'ai du temps, j'aimerais bien reprendre ces montages et redonner des choses pour comprendre, on m'a dit « ça serait pas mal si tu donnais quand même quelques indices », et du coup ça interroge sur l'écriture, parce que ça veut dire forcément mettre une voix, et qu'est-ce que je dis pour situer ? On est là, on entend ça ? C'est un truc intéressant aussi le documentaire radiophonique. Tu as eu des interlocuteurs là-dessus ?

*PS: Il y a une des réalisatrices que j'ai eue en entretien qui s'appelle Frédérique Pressmann et qui est réalisatrice de films documentaires et de documentaires radiophoniques, et ses films sont chouettes, et ses docu radio aussi, enfin c'est intéressant. Et c'est vrai que du coup elle a un rapport particulier au son, même dans ses films, c'est assez chouette. C'était intéressant aussi comme discussion, et du coup même si pour des questions de praticité et de production elle est toujours obligée de faire le montage image d'abord, puis le montage son, parce que c'est compliqué de bouleverser ça, mais elle réfléchit vachement en avance au montage son, même au cours du montage image, et elle se laisse des possibilités chouettes. Elle a aussi apporté des aspects de ses expériences en docu radio qui sont très intéressants. C'est très libre en fait le docu radio, le fait de pas avoir d'image c'est assez dément. Et justement sur ces questions de pas se crispier sur des choses éthiques, c'est vrai qu'en docu radio c'est beaucoup plus admis d'avoir des expérimentations vachement libres dans la forme j'ai l'impression.*

PAV : ce serait intéressant d'avoir cette discussion avec Daniel Deshays, parce que c'est la dimension plastique du son, le fait qu'il ne s'arrête jamais, alors que l'image s'arrête. L'image nous inflige une vérité, elle nous condamne à une vérité, qui est peut-être totalement fausse, parce que la caméra on l'a placée on voit ça, c'est un point de vue, parce que la caméra ne voit que la surface des choses, elle peut pas tout voir. Mais le rapport qu'on a avec l'image nous laisse croire que c'est la vérité, donc on est condamné à dire « l'image c'est la vérité ». En plus l'image on peut l'arrêter, on peut dire « tu vois là le truc ? », alors que le son de toute façon il faut le laisser dérouler, il peut y avoir des choses qui sont très fugaces qu'on repère pas ou qu'on peut pas repérer, ou qu'on confond avec autre chose, on n'a pas la source visuellement... Donc on est beaucoup moins dans ce questionnement de « est-ce vrai ou pas ? ». Ce serait intéressant de discuter avec Daniel là-dessus, parce qu'au son, il y a un côté que c'est l'alibi que ce qu'on voit est vrai. Donc à partir du moment où on n'a pas l'image... Tu sais, le son amène au regard. Je suis dans la forêt, j'entends un craquement derrière moi : je me retourne pour voir ce que c'est. Mais dans le documentaire sonore tu n'as pas cette dimension-là, donc tu es obligé de laisser fonctionner l'imaginaire. Il y a un inconscient d'acceptation qu'il y ait une part d'imaginaire, une part de mystère, qu'on ne peut jamais percevoir. Alors qu'à partir du moment où il y a de l'image, c'est une espèce de vrai, de vérité, à laquelle croire parce qu'elle est sous nos yeux, c'est le nez au milieu du visage. Tu sais même la terminologie sur la vérité elle passe souvent par le visuel et pas par le sonore.

*PS: Oui du coup on s'affranchit beaucoup plus vite en sonore pur*

PAV : après dès que tu écoutes des docus radio, comme par exemple *Paris-Roubaix* de Paranthoën, alors là ça part dans tous les sens, c'est une pièce radiophonique, qui est documentaire, mais... Il y en a beaucoup des comme ça, il y a cette émission *L'expérience*, c'est le dernier territoire de création sonore de France Culture, je sais pas si t'as entendu parler, c'est le dimanche soir, il y en a des très bons !