ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES MÉTIERS DE L'IMAGE ET DU SON

La femis

Représentations culturelles sonores de l'Asie de l'Est dans les productions françaises : Entre tentation d'exotisme et souci de réalisme

Valentin Keung

Mémoire de fin d'études

Département Son - Promotion 2023

Tuteur : Ken Yasumoto

Date de remise : 30 mai 2023

Sous la direction de Valérie Deloof

et Jean-Pierre Laforce

« The first thing when the book was presented to me, and then the script, I've automatically understood. I said if we go anywhere near indigenous nations, we have to be very respectful. »

Martin Scorsese, 2023.

Sommaire

Remerciements …… **3**

Introduction …… **4**
Présentation du corpus et de la méthode de l'entretien semi-directif……**5**

Chapitre 1 : La culture sonore en Asie de l'Est ; anthropologie et identité……..**8**
1. La « culture sonore »…… **9**
1.1. En définition……..**9**
1.2. Une revendication contemporaine……..…….. **9**
1.3. L'identité culturelle sonore ……..……**10**
1.4. L'écoute projection…..…….**12**
2. La culture sonore en Asie du Sud-Est…….. **13**
2.1. État des lieux ……. ……**13**
2.2. L'influence du patrimoine culturel sonore historique sur le cinéma contemporain...……**14**
2.3. « kpai »……..**15**

Chapitre 2 : Production française, son étranger…… **17**
1. Au-delà des barrières linguistiques, une exploration sonore……..**17**
1.1. Repenser les représentations de l'autre au son : Perspectives critiques sur le cinéma classique **18**
1.2. Surmonter les obstacles de la méconnaissance culturelle dans la création sonore……..**19**
1.3. L'exploration de la musicalité de la parole au mixage……..…….. **20**
2. Saisir l'incompréhensible : Les défis de la prise de son et du montage parole……**21**
2.1. Les enjeux de la prise de son sur un film en langue étrangère…… **21**
2.2. Limiter les erreurs : Les défis et contraintes de production lors de la construction des foules…**23**
3. Défis contemporains dans la création sonore…….. **25**
3.1. Trouver le juste équilibre entre efficacité narrative et originalité…… **25**
3.2. Défis contemporains, héritage problématique : Légitimité personnelle et réflexion critique….. **25**
3.3 Clichés sonores et sensibilité culturelle…… **26**

Chapitre 3 : Étude de cas…….. **29**
1. Astérix et Obélix…… **29**
2. Onoda…….. **32**
3. Enter the Void……**36**
4. kpai…….. **39**

Conclusion…….. **42**

Bibliographie…….. **44**

Filmographie…….. **46**

Annexe
Annexe 1…… **47**
Annexe 2…….. **50**
Annexe 3…….. **53**
Annexe 4 …… **57**
Annexe 5…….. **61**
Annexe 6…….. **67**
Annexe 7…….. **71**

Remerciements

Je tiens à remercier mes parents qui m'ont permis de rêver de cinéma et qui m'ont accompagné pendant ces quatre années d'études.

Merci à mes camarades du département son pour ces belles années, Hugo, Joseph, Anna, Antoine et Sacha.

Je remercie aussi particulièrement Ken Yasumoto, tuteur de ce mémoire, qui suit mon parcours depuis un an maintenant.

Je remercie aussi les personnes que j'ai interrogées, mentionnées ou non dans le mémoire, avec qui j'ai partagé mes interrogations.

Merci également à Valérie Deloof, Jean-Pierre Laforce, Jacques Descomps, Barbara Turquier, Tania Press, Myriam Gannagé ainsi que tout le personnel enseignant de la Fémis.

Et enfin, je remercie Lola pour ses relectures et son soutien sans faille.

Introduction

L'exploration des représentations culturelles dans le domaine cinématographique a toujours suscité mon intérêt, en particulier lorsqu'il s'agit de comprendre comment les différentes cultures sont représentées à l'image, mais également au niveau du son. Ce questionnement s'ancre dans mon parcours personnel, marqué par ma double culture franco-laotienne. Ayant grandi dans cet environnement biculturel, je me suis souvent interrogé sur la manière dont les cultures asiatiques, en particulier les cultures de l'est, sont véhiculées à travers le médium cinématographique.

Ces questionnements ont naturellement trouvé leur place dans ma manière d'aborder et d'analyser les représentations culturelles sonores dans le cinéma français et asiatique. À travers cette étude, je cherche à comprendre comment les différentes formes d'expressions sonores, telles que les langues, les ambiances et les effets sonores, contribuent à façonner les représentations culturelles spécifiques dans le contexte d'un film. L'objectif de cette recherche vise à contribuer à une meilleure appréhension des représentations culturelles sonores asiatiques au cinéma, en soulignant l'importance que cela peut prendre en termes de réception. Ma problématique est la suivante : comment retranscrire la culture sonore asiatique au sein d'un film s'adressant à un public occidental ?

Cette étude est divisée en plusieurs chapitres. Dans le premier chapitre, je détaillerai un aspect essentiel de notre étude : la culture sonore en Asie de l'Est. À travers une approche ancrée dans l'anthropologie et l'exploration de l'identité sonore, je chercherai à analyser les caractéristiques spécifiques de la culture sonore dans cette région du monde. Le chapitre suivant est consacré à une dimension spécifique de mon étude : la production française et son rapport à l'étranger. Je vais explorer les enjeux et les manifestations de l'altérité sonore dans un contexte de production occidentale. Pour finir, je ferai l'analyse approfondie d'un corpus filmique en adoptant une approche fondée sur les témoignages des collaborateurs sonores.

Présentation du corpus filmique et de la méthode de l'entretien semi-directif

Établir une liste de trois films pour axer mes recherches me semble pertinent afin de concentrer mon travail sur les collaborateurs sonores et sur l'intégralité de la chaîne du son. Cela me permet d'interroger la démarche de chaque personne, à chaque maillon de la fabrication du son au cinéma.

Ma recherche consiste à déterminer les éléments pouvant être rattachés à la culture sonore asiatique dans une production française au cinéma. J'axe mon travail autour de ces éléments dans les films, en interrogeant des collaborateurs sonores occidentaux de la prise de son au mixage en passant par le montage son. Les critères de sélection du corpus sont divers. Premièrement, je souhaite établir une sélection de films récents et modernes afin d'avoir une vision contemporaine de l'Asie au cinéma après les années 2000. Dans la mesure où la culture asiatique au cinéma peut se décliner sous une grande diversité de formes, je veux construire un corpus représentatif de plusieurs genres filmiques : de la comédie grand public, au film d'auteur indépendant. Aussi, j'ai particulièrement souhaité rencontrer et interroger les collaborateurs sonores sous forme d'un échange par entretien semi-directif. En leur posant les mêmes questions - ou en articulant les questions autour du même axe, je peux catégoriser les idées en fonction des films sur lesquels les professionnels du son ont travaillé. Je souhaite baser mon analyse sur des films touchant tout type de personne, peu importe l'âge. Cela me permet de travailler sur ce qu'on donne à entendre en fonction du public auquel s'adresse le film.

Le corpus de ce mémoire est composé de trois films. Ces derniers ont été réalisés sur une période de treize ans d'intervalle de 2010 à 2023 :

- *Enter the Void* : Drame, Fantastique, Interdit au moins de 16 ans[1].
- *Onoda, 10 000 nuits dans la jungle* : Drame, Guerre, Historique.[2]
- *Astérix et Obélix : L'Empire du Milieu :* Aventure, Comédie, À partir de 8 ans[3].

---

[1] AlloCine. (s. d.). *Enter the Void*. AlloCiné. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=60779.html

[2] AlloCine. (s. d.). *Onoda - 10 000 nuits dans la jungle*. AlloCiné. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=259606.html

[3] AlloCine. (s. d.). *Astérix et Obélix : L'Empire du milieu*. AlloCiné. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=260600.html

Les sept personnes interrogées dans le cadre de mes recherches sont :

Jean Goudier (chef monteur son français)
Il a été chef monteur son sur *Astérix et Obélix : L'empire du Milieu* (2023).

Emmanuel Croset (mixeur français)
Il a récemment terminé le mixage d'un film en chinois mandarin. Il collabore régulièrement avec des réalisateurs et réalisatrices sur des productions étrangères, notamment *La Fièvre* (2019) de Maya Da-Rin et *Capharnaüm* (2018) de Nadine Labaki.

Mark Mangini (chef monteur son américain)
Il a collaboré sur plusieurs films en langue étrangère, dont *Romande Family, LLC* (2019) réalisé par Werner Herzog.

Ken Yasumoto (ingénieur du son, chef monteur son, mixeur franco-japonais)
Il a travaillé en tant que monteur son sur *Enter the Void* (2010). Il a également collaboré avec Luc Besson sur *The Lady* (2011) à la prise de son et au montage son.

Arthur Harari (réalisateur et scénariste français)
Il a réalisé *Onoda, 10 000 nuits dans la jungle* (2021) et *Diamant Noir* (2015).

Andreas Hildebrandt (ingénieur du son, chef monteur son allemand)
Il a été monteur son sur le film *Onoda*. Il a aussi collaboré avec Claire Denis et Lars von Trier.

Lars Ginzel (mixeur allemand)
Il a mixé *Enter the Void* (2009). Il a collaboré avec les sœurs Wachowski et Elia Suleiman.

Les participants ont été choisis en raison de leur vaste expertise et de leur expérience professionnelle dans le domaine de l'industrie cinématographique, en mettant particulièrement l'accent sur les films spécifiques susmentionnés sur lesquels ils ont collaboré.

Leur contribution apporte des perspectives uniques, liées aux productions cinématographiques analysées dans le cadre de cette recherche. Leurs regards sur leurs travaux au sein de productions internationales s'inscrivent parfaitement le cadre de mes recherches.

Les entretiens en anglais ont été traduits en français par mes soins afin de faciliter la lecture et la compréhension dans le contexte de cette étude. Ces entretiens sont joints en annexe dans leur version anglaise originale.

Enter the Void (2009)

Chapitre 1 : La culture sonore asiatique ; anthropologie et identité

J'ai longuement réfléchi à garder le terme de culture sonore comme axe principal de mes recherches. L'existence d'une dite « culture sonore » serait un mot qui désignerait une vérité concernant l'environnement sonore géographique et humain d'un lieu, ou d'une zone prédéfinie. À mesure que j'ai développé mes recherches, j'ai découvert qu'il ne s'agissait plus non seulement de définir un terme de manière exhaustive, mais simplement de partager mes interrogations lors d'entretiens avec différents professionnels du son au cinéma. Dès lors, le terme s'est déroulé en un ensemble d'idées reçues à partir d'expériences vécues dans le monde professionnel, mais aussi en sensibilité personnelle par la pluralité d'une expérience de vie. L'existence de cette culture sonore apparaît donc comme un concept complexe, mais palpable. C'est un terme qui interroge spécifiquement l'approche d'un professionnel du son travaillant sur un film à l'étranger, mais avant tout un terme qui s'interroge lui-même. Un monde sonore de cinéma en échange perpétuel de propositions artistiques internationales, accompagné de l'avènement des plateformes numériques. Sur Netflix, on trouve les rubriques « européen », « international », parmi les genres filmiques comme les « comédies » et les « drames »[4]. Les régions géographiques sont désormais considérées comme genre filmique. Par analogie, Netflix reconnaît la provenance géographique comme singularité pour diriger les spectateurs vers des contenus audiovisuels[5] correspondant à leurs horizons d'attente[6]. Le géant américain associe la provenance d'une production audiovisuelle à une culture - tant visuel que sonore - bien ancrée dans les goûts de ses utilisateurs. Dans ce chapitre, je définirai ce que la culture sonore signifie au regard des différents corps de métier du son au cinéma. J'expliciterai ce qu'elle représente à travers la culture de l'Asie de l'Est. Puis, nous expliquerons comment s'inscrit la réalisation de mon court-métrage de fin d'études *kpai* dans ce travail de recherches.

---

[4] Selon l'interface principal du site Netflix. 2023.

[5] Films et séries.

[6] Théorisé par H.R. Jauss. *Pour une esthétique de la réception* (1972)

1. La « culture sonore »

La notion de culture sonore a suscité un fort intérêt chez les personnes interrogées. Lors des entretiens, à mesure que nous essayions de définir la culture sonore et d'établir une vérité qui puisse la lier aux métiers du son au cinéma, elle nous échappait et semblait se dérober à mesure que nous la rattachions à son essence.
Mécaniquement, je débutais mes entretiens en axant mes questions sur la culture sonore ; mais j'entraînais aussi involontairement mon interlocuteur dans mes préoccupations liées à la définition même d'une culture attachée à la fabrication de la bande sonore au cinéma. Il s'agit de baliser dans un premier temps le champ de mes recherches, puis de basculer progressivement dans le point de vue de la personne interrogée.

1.1. En définition

La culture sonore est un mot-valise comprenant deux termes riches de sens. La culture peut se définir comme « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels ou matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. »[7] Notons ici que la culture, attachée au son rassemble tous les phénomènes sonores[8]. Cela rassemble les domaines de la musique, du cinéma, de la radio, des arts sonores en général, mais aussi du langage, de l'environnement sonore et des sons produits par n'importe quelle source. En conséquence, la culture sonore au cinéma désignerait l'ensemble des sons distinguables par leurs caractéristiques singulières liées à une origine géographique, humaine et social à travers le prisme du film ou de la série.

1.2. Une revendication contemporaine

En interrogeant des professionnels du son au cinéma, il s'agit de bien comprendre le rapport qu'entretient la personne au son, qui se traduit généralement par un rapport sensible profond lié au souvenir. Jean Goudier, monteur son français me confiait « J'ai tou-

---

[7] Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. *Conférence mondiale sur les politiques culturelles.* Mexico, 26 juillet - 6 août 1982.

[8] Se dit de tout phénomène se rapportant au son physique ou acoustique. Dictionnaire Larousse. 2023.

jours été attentif à ce qui m'entourait avant de même pratiquer mon métier. […] Cela rejoint la caractéristique d'un souvenir. Lorsqu'on réécoute un son, il y a une déconnexion immédiate. » (Annexe 1). À l'ère du numérique - et avènement du smartphone comme appareil photo ultra-léger et instantané - les professionnels du son revendiquent un attachement puissant aux images mentales issues d'une reconstruction visuelle et auditive à l'écoute d'un son enregistré antérieurement.

Mark Mangini, semblait d'abord émettre quelques doutes quant à l'existence d'une culture spécifiquement sonore, en m'indiquant de manière plus général :

> Ce serait tout groupe d'individus identifiant, explorant et exploitant le son comme moyen de s'exprimer ou d'exprimer leurs idées ; dans la mesure où ils apprécient et promeuvent la discussion et le débat sur les complexités sonores, les qualités cachées et la valeur pour la société. Ainsi que le plaisir personnel qu'ils retirent du son.

La culture sonore désignerait un sentiment ressenti par un groupe de personnes revendiquant une approche active du son ; non seulement par un sentiment d'appartenance à des individus ayant une écoute attentive et une pratique du son, mais aussi une capacité à reconnaître le son comme une matière impalpable par la complexité de son essence. Le son est autant symptôme narratif - par sa force diégétique et extra-diégétique, sémantique : il est vecteur de sens conscient, inconscient et peut évoquer des sensations, des souvenirs.

1.3. L'identité culturelle sonore

Le capital culturel sonore serait l'ensemble des sons entendus puis mémorisés consciemment, ou non, par un individu. Il répondrait des mêmes mécanismes que le capital culturel[9] au sens plus général, pouvant ainsi être séparé en trois formes distinctes :

- La forme incorporée ;
- La forme objectivée ;
- La forme institutionnalisée.

[9] Théorisé par P. Bourdieu et J.C. Passeron dans *La Reproduction* (1970)

Le capital culturel sonore s'amasse de façon innée et inconsciente par les *habitus*[10] de l'individu, mais aussi parfois de manière consciente et sensible, conformément à l'hypothèse que formule Mark Mangini. Pour Emmanuel Croset, mixeur français, la culture sonore doit plutôt être assimilée à l'identité sonore :

> Au lieu du terme de « culture sonore », je dirai « identité sonore ». C'est ce que je peux remarquer très clairement dans le son des films. On dit que dans le cinéma français il y a un grand intérêt porté sur la voix qu'il n'y a pas forcément dans les autres pays. Dans le cinéma commercial américain, on voit bien l'identité que cela peut représenter en termes d'efficacité, de puissance, de dynamique, d'énergie. Dans les pays comme le Brésil, il y a aussi une grande musicalité dans la voix qui change aussi beaucoup le rapport au son. Je dirai donc qu'il y a des identités différentes, mais qui ont toujours un point commun. Des choses sur lesquelles on peut se retrouver, se comprendre et être étonné et intéressé par ce qui est différent.

Il apparaît distinctement des points de convergence entre ces deux collaborateurs sonores ayant travaillé sur plusieurs productions internationales. Ils ne parlent plus d'une culture, mais d'une identité propre à des singularités humaines, filmiques, géographiques. En outre, il y a bien existence d'une culture liée à des traditions historiques - souvent musicale, mais l'identité reste un facteur de distinction que l'on peut consciemment revendiquer de manière active au cinéma. C'est le cas d'Emmanuel Croset qui distingue bien deux identités sonores entre les films commerciaux[11] américains et les films brésiliens sur lesquels il collabore. Il précise que mixer les films dans le pays de production des films, ici à Rio de Janeiro lui à permis de « comprendre leur[12] désir de son » en entendant « le son de la ville, de la langue, des gens ». (Annexe 2)

De ce point de vue, le concept identitaire orienterait vers l'individualité et le caractère singulier de la bande sonore d'un film. Cependant, l'identité reste étroitement liée à la culture. L'identité d'une bande sonore est façonnée par différents facteurs, dont la culture. En outre, cette culture dans laquelle s'inscrit la bande sonore a un impact sur le spectateur. Nous distinguons plusieurs formes de culture sonore : une forme collective

---

[10] Théorisé par P. Bourdieu, l'habitus désigne un système de préférences, un style de vie particulier à chacun.

[11] « Qui est exécuté dans un but essentiellement lucratif, pour plaire au public plus large ». *Définition du Larousse*. 2023.

[12] Les réalisateurs et réalisatrices brésiliens.

liée à des connaissances partagées par un groupe d'individus aussi nombreux soient-ils, et une forme individuelle et personnelle : la culture que l'on s'approprie consciemment ou non par des biais extérieurs.

1.4. L'écoute-projection

En 1920, le théoricien allemand Siefried Kracauer élabore une approche phénoménologique de l'expérience cinématographique entre le film et le spectateur[13]. L'auteur réalise une étude des potentialités du cinéma en temps que reproduction de la réalité. Selon Kracauer, le cinéma est en mesure de capturer pour témoigner ensuite de moments de réalité, ce qui permet aux spectateurs de se projeter dans le film et les personnages. Dans les années 1970, les écrits de Hans Robert Jauss[14] et Wolfgang Iser[15] mettent en évidence la participation active du spectateur dans l'expérience cinématographique. En dernier lieu, les travaux menés par Sigmund Freud et Carl Jung sur la théorie psychanalytique de la projection[16] sont applicables aux projections cinématographiques. Ces recherches ont mis en lumière le rôle de l'inconscient dans la perception d'un film et ont révélé l'existence d'un phénomène de double projection. D'une part, le film est projeté physiquement et se donne à voir. D'autre part, le spectateur apporte sa propre expérience de vie, sa sensibilité et son bagage émotionnel. Cela influence sa perception du film. La projection peut également avoir lieu de manière inconsciente. Le spectateur projette ses propres désirs et ses propres peurs sur les personnages du film. Il apporte donc une perspective singulière et inédite à l'objet filmique.

Bien que la double projection soit associée à l'expérience visuelle que peut vivre un spectateur au cinéma, le son est un élément interprété et décodé par le spectateur selon sa propre expérience. À l'écoute de la bande sonore, le spectateur projette ses propres

---

[13] Dans l'ouvrage *Theory of film* (1920).

[14] H.R. Jauss. *Pour une esthétique de la réception* (1972)

[15] W. Iser. *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. (1979)

[16] S. Freud invoque le concept de projection comme mécanisme de défense dans son analyse du cas Schreber en 1911. C. Jung a théorisé la projection dans plusieurs écrits, dont *Psychologie et alchimie* en 1944.

souvenirs et émotions de manière consciente et inconsciente. On peut alors poser le concept d'une double projection, à la fois visuelle et auditive, lors d'une expérience filmique. Par exemple, l'atmosphère sonore d'un film peut parfois créer un sentiment de peur et d'étrangeté, car cela fait écho à un souvenir marquant : une nuit orageuse d'enfance, les bruits de machines d'un hôpital lié à un souvenir douloureux, et bien encore.

Cette projection spectateur - film est nourrie de l'expérience sonore personnelle, et par extension de l'expérience sonore culturelle.

2. La culture sonore en Asie du Sud-Est

Ces recherches porteront principalement sur la culture sonore de pays asiatiques à l'est de l'Inde à savoir : la Chine, la Corée du Sud, le Japon, la Thaïlande, l'Indonésie. Ces pays ont une industrie cinématographique active et prospère qui produit des films de manière régulière, s'accompagnant d'un soutien financier suffisant pour faire perdurer la création de films.

Ayant des racines familiales au Laos, j'ai souhaité travailler sur des cultures étant proche de la mienne pour comprendre ce que j'assimilais comme une partie de mon identité sonore. Ces cultures ne me paraissent ni étrangères, ni familières.

2.1. État des lieux

L'Asie de l'Est est une région géographique riche par sa pluralité et sa diversité de culture sonore. Depuis 2010 avec l'explosion de YouTube, la k-pop[17] rencontre un franc succès auprès des jeunes de la génération Y[18]. C'est l'arrivée de groupes phares comme BTS et du fameux tube du chanteur originaire de Gangnam[19] PSY et le *Gangnam Style*

[17] Abréviation de *Korean pop*. En français : pop coréenne.

[18] Personne née entre la fin des années 1980 et la fin des années 1990.

[19] Quartier le plus riche de Séoul, situé au sud de la ville.

en 2012, premier clip à atteindre le milliard de vue sur la plateforme américaine. La culture sonore asiatique prend racine des millénaires auparavant. Elle est particulièrement liée à la tradition musicale. Au Japon, le *gagaku* est une musique de cour qui remonte à plus de 1000 ans. La musique traditionnelle thaïlandaise a évolué à travers l'influence de plusieurs cultures telles que la culture chinoise, khmère, indienne et malaise. En Chine, la musique traditionnelle est influencée par la diversité de son territoire. Et bien que la musique ait une place importante dans la culture sonore de l'Asie de l'Est, il y a d'autres biais élémentaires pour cette région du globe : la langue parlée, les sons de la nature et de la ville, les sons religieux. Bien plus récemment, le triomphe d'*Everything, Everywhere, All at Once* des Daniels à la cérémonie des Oscars en 2023 - signant au passage le sacre de Michelle Yeoh comme première femme asiatique[20] lauréate de l'Oscar de la meilleure actrice - ramène au premier plan la culture asiatique déjà fortement présente en occident.

2.2. L'influence du patrimoine culturel sonore historique sur le cinéma contemporain

Cet héritage ancestral se retrouve dans la bande sonore des films asiatiques au cinéma. Dans les bandes sonores des films chinois, on retrouve des instruments traditionnels comme le *guzheng* ou le *erhu* dans les instruments qui composent la bande sonore musicale. C'est le cas dans *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai ou *Farewell My Concubine* de Chen Kaige. L'utilisation de la musique a une place primordiale. Les compositeurs composent des mélodies mémorables renforçant l'impact émotionnel d'une scène. Les effets sonores dans les films d'arts martiaux puissants, exagérés, qui amplifient l'action comme le son des films thaïlandais et indonésiens sujets à des effets de *mickey-mousing*[21].

Les sons de la nature, très présents également dans l'univers de l'animation, font partie intégrante d'univers forts tels qu'on en retrouve dans la filmographie d'Hayao Miyazaki

---

[20] Michelle Yeoh est une actrice originaire de Malaisie.

[21] Formes sonores très utilisées lors des premières *Silly Simphonies* de Disney (d'où la référence à l'animation avec le nom de Mickey) caractérisé par le mimétisme de la musique se substituant au bruit d'une action ou d'un mouvement visuel. (FAUCON, *Les sons de l'exotisme* 2022 : 180)

dans les films *Princesse Mononoké* ou *Le voyage de Chihiro*. On y entend des sons caractéristiques de nature : des vents, de l'eau, des bruits d'animaux. Des sons d'une grande richesse et précision fréquentielle qui illustrent et habillent les paysages.

Enfin, les langues asiatiques au cinéma reflètent une région. Voici les exemples des langues majoritairement parlées :

- Les films indonésiens sont en indonésien même s'il existe d'autres langues locales comme le javanais et le sundanais.
- Dans le cinéma thaïlandais, c'est le thaï qui est principalement utilisé même si certaines productions locales peuvent inclure des dialectes régionaux comme le karen, le shan et le mon.
- Aux Philippines, la langue principale est le tagalog, mais on peut entendre aussi le cebuano, l'ilonggo et le bicolano.
- En Birmanie, les films sont réalisés en birman. Il existe des productions minoritaires en shan, en karen, et en mon.
- Au Vietnam et au Cambodge, on parle respectivement les langues locales, le vietnamien et le cambodgien.

En dépit de ce qui précède, le cinéma asiatique reste extrêmement diversifié en termes de genres, de styles et de pays d'origine.

2.3. kpai

Signifiant « partir » en laotien ou *lao, kpai* est le titre de mon film de fin d'études réalisé dans le cadre de ma quatrième année à la Fémis. À l'origine de ce film, j'avais pour volonté de mobiliser cette culture sonore asiatique, tout en racontant un récit qui se déroule en France. Je voulais inscrire plusieurs identités culturelles dans une seule histoire. Cette dernière parle d'une relation entre deux frères lao-vietnamien dans une petite ville. Étant inspirée de faits réels étant survenus dans ma famille, j'ai souhaité représenter quelques identités culturelles fortes dans un récit qui se déroule dans un environnement francophone. J'ai essayé de mobiliser des marqueurs forts et symboliques d'une culture que je me suis appropriée à partir d'expériences vécues. Il était indispensable pour moi de filmer un récit qui m'était proche. À cette occasion, j'ai pu travailler sur un

projet en trois langues : le vietnamien, le laotien et le japonais. Le fait de n'en parler aucune m'a permis d'entreprendre un travail de co-écriture avec mes comédiens imposant rapidement les questions d'interprétations et de traductions. En première intention, j'ai souhaité pouvoir écrire un personnage à part entière (en opposition à un personnage asiatique caricatural) avec une trajectoire singulière, influencée par la culture asiatique, mais également la culture française.

Pendant le processus d'écriture, il était complexe de poser des éléments d'une culture sonore asiatique autre que la langue parlée. En premier lieu, c'était d'abord des situations et des sensations qui se manifestaient : des décors (une soirée karaoké improvisée dans un garage, un appartement très sobrement décoré) , des attitudes (la pudeur, la retenue, l'ivresse). Puis peu à peu, au cours de l'écriture avec le co-scénariste du film, certaines situations faisaient écho à des phénomènes culturels et sonores : une scène d'accrochage entre une mère et son fils, un ouvrier japonais ivre qui déclare sa flamme d'amitié à son collègue, un garçon qui utilise des mots en laotien pour tenter de rassurer son frère.

Nous avons essayé de déterminer ce que représente la culture sonore de l'Asie de l'Est au cinéma. Elle peut se décliner sous plusieurs formes et sous plusieurs genres. Cependant, chaque cinéaste et collaborateur sonore apportent son propre bagage culturel et sa sensibilité dans les films. En travaillant sur un film, chaque personne choisit l'implication personnelle qu'elle injecte dans le processus de fabrication. De fait, à l'intérieur de chaque film imprégné d'une culture étrangère, il y a inéluctablement tentative de représentation culturelle qu'elle soit par le biais de la mise en scène, ou des collaborateurs sonores.

Chapitre 2 : Production française, son étranger

Le cinéma offre au spectateur un regard singulier sur un monde. Le film ouvre une brèche sur l'autre ; une brèche dans laquelle il invite le spectateur à regarder et à écouter à travers son prisme - la vision artistique insufflée par la mise en scène par l'image et le son.

Dans ce chapitre, nous expliquerons en quoi la représentation des cultures de l'Asie de l'Est peut basculer vers des effets d'exotismes. Nous verrons comment le cinéma peut dépasser cette méconnaissance culturelle.

1. Au-delà des barrières linguistiques, une exploration sonore

Les prémisses du cinéma remontent aux expérimentations des frères Lumière, de Thomas Edison et Georges Méliès. La fabrication du cinéma est ancrée dans la culture occidentale. Ce sont les classes privilégiées qui assistent aux premières projections publiques payantes à la fin du XIX° siècle. Au début du XX° siècle, de nombreux cinémas de quartier populaire voient le jour et permettent au plus grand nombre d'accéder aux salles obscures dans des prix abordables. Durant la même période, des documentaires et des courts-métrages montrent des cultures éloignées de l'occident comme *Moana* en 1926 réalisé par Robert J. Flaherty qui montre la vie des habitants des îles Samoa, ou *The River* (1938) réalisé par Pare Lorentz racontant la vie de peuples africains le long du fleuve Niger. En 1932 avec le film *Tarzan the Ape Man* de W. S. Van Dyke, J.S. Houle[22] nous explique que le genre hollywoodien participe à la construction de l'exotisme au cinéma « en explorant les potentialités dramatiques du sonore »[23]. Ici, le cinéma fait pénétrer le spectateur dans un environnement auditif et visuel inconnu (la jungle sauvage) et y fait jaillir un son jamais entendu jusqu'alors : le cri de l'homme-singe. Dans le cas des films français mentionnant d'une quelconque manière la culture asiatique, nous nous travaillons sur les effets que cela produit, et la forme que cela peut prendre dans le processus de fabrication de la bande sonore d'un film.

---

[22] J.S. Houle, Entendre la jungle et comprendre l'espace sauvage. D'Azevedo, A., Faucon, T., Kerlan, A., & Polirsztok, M. (2022b). *Les sons de l'exotisme au cinéma. Bruits, voix, musiques*.

[23] *Ibid.*

1.1. Repenser les représentations de l'autre au son : Perspectives critiques sur le cinéma classique

La représentation de l'autre est un enjeu majeur du cinéma. Hérité de la culture dominante occidentale, *l'autre* au cinéma est très souvent représenté par l'utilisation de langue étrangère ou d'accent spécifique. Dans *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, nous entendons des sons de la jungle, des chants traditionnels vietnamiens créant une altérité culturelle. L'altérité sonore est liée à l'histoire du cinéma. Ce sont les sons qui sortent de l'ordinaire, non répertoriés. A. D'Azevdeo, T. Faucon, A Kerlan et M.Polirsztok formulent quelques hypothèses quant à la détermination étrangère ou non de la nature de ces sons[24] :

> Cet exotisme repose sur des sons pré-codés associés à d'autres pré-codages qui serait « chinois », « indien », « oriental », « océanien », etc., sans préjuger d'ailleurs de l'authenticité ou de l'inauthenticité de ses sons et de leurs usages dans les films. Une forme de stabilité et d'intemporalité semble caractériser les sons de l'exotisme dans ce cinéma industriel de fiction, venant d'une certaine façon atténuer la non-familiarité intrinsèque pour les spectateurs assidus de ces films, ne laissant pas la place pour des sons de l'ailleurs et de l'autre plus inattendus et plus troublants.

Il y a donc bien un biais cognitif qui permet de donner une impression de non-familiarité au spectateur, et cela malgré le fait qu'il existe une infinité de manières de produire un son dépassant le simple langage. A. D'Azevdeo, T. Faucon, A Kerlan et M.Polirsztok avancent l'éventualité d'une introduction à l'autre présent en ouverture des films : « l'arrivée au désert, au port, sur l'île, à la grande ville, au palais, la progression dans la jungle, etc. ». Le son constitue « […] un arrière plan, une ambiance sonore qui, mêlée à la musique, à la rumeur et au spectacle visuel, doit être perçu comme un tout »[25].

En tout état de cause, fabriquer un film imprégné d'une culture étrangère (asiatique ou non), c'est être frontalement confronté à ses propres limites culturelles. En tant que collaborateur sonore, il faut arriver à déterminer ses propres frontières de l'expérience de l'autre : appréhender, identifier et apprendre.

---

[24] *Ibid.*

[25] *Ibid.*

1.2. Surmonter les obstacles de la méconnaissance culturelle dans la création sonore

Durant mes entretiens, j'ai pu poser la question suivante :

« Comment dépassez-vous une méconnaissance culturelle ? ».

À travers cette question, j'ai voulu déterminer comment la personne interrogée est amenée à à reconnaître sa méconnaissance lorsqu'il s'agit de travailler sur la bande sonore d'un film dont la langue ne lui est pas familière. Aussi, j'ai essayé de savoir ce que la personne interrogée pouvait mettre en place afin de représenter d'un point de vue sonore une culture qui lui est étrangère. À une exception près, les personnes interrogées sont de culture occidentale, elles ont grandi en occident ou ont une majorité de productions occidentales à leur actif. Il est alors approprié de les interroger sur leur rapport à la culture sonore asiatique d'un point de vue français ou occidental.

Au préalable de ces entretiens, je formule quelques hypothèses concernant les moyens pour pallier à cette méconnaissance culturelle :

- Voyager : se rendre sur les lieux du tournage, rencontrer des personnes issues de cette culture.
- Faire des recherches sur le sujet pour se familiariser avec la culture, le langage, les coutumes. Il faut être curieux et ouvert d'esprit.
- Collaborer avec une personne issue de cette culture, pouvant assurer l'authenticité de la représentation. Si ce n'est pas possible, travailler avec un traducteur ou une traductrice.
- Être conscient des préjugés et stéréotypes : il existe toute forme de pensées à dépasser, tant réalistes que caricaturales.

La solution irréfutable consisterait à se rendre sur les lieux du tournage afin de s'imprégner, entendre les sons et au mieux les enregistrer. Sur chacune de ses collaboration, Jean Goudier rêve de « partir dans le pays où a été tourné le film » (Annexe 1). Pour Ken Yasumoto, il faut de toute évidence « essayer de s'imprégner » (Annexe 4) même s'il reconnaît que la perception de cette culture peut grandement varier d'un film à l'autre selon les personnes. Il cite l'exemple des sirènes new-yorkaises.

Mark Mangini affirme la chose suivante :

> Je suis concepteur sonore et non sociologue ou anthropologue. Je suis mal placé pour avoir un avis sur les malentendus culturels, si ce n'est que, en tant qu'artiste, je suis généralement conscient et sensible aux possibilités de malentendus culturels et je me comporte de manière à respecter cette possibilité. Cela signifie simplement d'adopter une attitude exempte de présomptions et d'attentes tout en étant prêt à admettre que mon manque de sensibilité ou d'éducation pourrait, a déjà, et provoquera probablement à un moment donné un malentendu culturel, nécessitant ainsi que je fasse des recherches et que je m'éduque au mieux pour prévenir une telle occurrence.

Certains points que Mark Mangini évoque correspondent aux hypothèses formulées ultérieurement. Relevons également qu'il semble essentiel de faire preuve d'humilité face à l'éventualité d'un malentendu culturel.

1.3. L'exploration de la musicalité de la parole au mixage

La méconnaissance d'une culture peut également être un avantage. Emmanuel Croset affectionne particulièrement le fait de travailler sur un film dont il ne comprend pas la langue :

> Je pense que le fait que tu ne comprennes pas fait en sorte que tu sois uniquement attaché à la musicalité du son du film. Des gens comprennent et peuvent te dire si telle syllabe est un peu forte, mais je pense qu'il y a quelque chose d'assez mystérieux où tu es totalement en contact avec l'image et le son sans avoir ce truc de sens *(narration)* qui passe au premier plan tout le temps. Ça crée une sorte d'hyper-connexion, car ce n'est presque que de la musique.

Lars Ginzel, mixeur de nationalité allemande, est lui aussi plutôt enthousiaste lorsqu'il travaille sur un film étranger.

> En réalité, je ne fais pas beaucoup de films allemands. J'ai mixé des films d'Europe, mais aussi d'Iran, d'Afghanistan, de Tanzanie, du Royaume-Uni, des États-Unis. Ce que j'ai appris de tout cela lorsque nous parlons de culture, c'est que le point de départ de mon travail. Lorsque je commence à travailler avec un réalisateur que je ne connais pas, je dois être ouvert à ce qu'il souhaite faire avec le film. C'est un merveilleux cadeau qui m'est offert. J'ai la chance d'apprendre et de découvrir toutes sortes de cultures narratives différentes. En fin de compte, pour moi, il s'agit toujours de raconter une histoire.

Ne pas parler la langue permet donc de se concentrer sur la musicalité pure de la langue. Toutefois, c'est un avis partagé par deux mixeurs dont le travail se situe en fin de chaine de la création de la bande sonore. Une position de choix, puisque la matière sonore (tant la parole que les ambiances et les effets) est presque totalement déterminée à la fin du montage son. Les post-synchros et les ADR[26] ont été déterminés en aval par la mise en scène. Le mixage permet d'unifier l'environnement sonore du film et de se focaliser sur « l'histoire ».

2. Saisir l'incompréhensible : Les défis de la prise de son et du montage parole

2.1. Les enjeux de la prise de son sur un film en langue étrangère

De primes abords, l'exercice de prise de son sur un film en langue étrangère peut paraître extrêmement périlleux lorsqu'on ne parle pas la langue de ce dernier. C'est pourtant une réalité en France puisqu'en 2021, les coproductions internationales en France représentent plus de 42 % des films agréés par le CNC[27].

Prenons le cas du film *Onoda* d'Arthur Harari. J'interrogeais le réalisateur sur sa collaboration avec l'ingénieur du son du film, Ivan Dumas. Arthur Harari me confiait les faits suivants concernant sa collaboration avec l'équipe de prise de son durant le tournage du film au Cambodge :

> Je ne pense pas que j'étais plus attentif que d'habitude au travail du son. Pour moi ce qu'il fallait, c'était réussir à créer des bonnes conditions de travail avec toutes les données très particulières, très difficiles qu'impliquait le film : la question de la langue, le déplacement. J'avais déjà travaillé avec l'ingénieur du son Ivan sur mon premier long-métrage […]. J'ai essayé d'être aussi exigeant que d'habitude, mais je ne dirais pas que le travail était différent des autres films. Je vois une exigence qui est restée la même, mais qui avait des spécificités.[28]

---

[26] *Automatic Dialog Replacement* ou post-synchronisations.

[27] Centre National du Cinéma et de l'Image animée, CNC. (2022). Les études du CNC La production cinématographique en 2021. https://www.animfrance.fr/storage/wsm_medias/la-production-cinematographique-en-2021.pdf

[28] Nous reviendrons sur le dispositif de traduction et d'interprétation dans l'étude de cas qui y est dédiée ultérieurement dans ce mémoire.

Ce témoignage fait part d'un dispositif de prise de son standard, avec les difficultés qu'implique le tournage d'un film à l'étranger. L'exigence sur la qualité d'enregistrement des voix reste la même que sur un film tourné en français.

Sur mon film de fin d'études, j'ai été confronté à la langue vietnamienne. J'avais préalablement discuté avec Hugo Dardel, l'ingénieur du son du film, sur ce qui pouvait être mis en place afin que je puisse me concentrer uniquement sur le jeu. Après avoir traduit les dialogues du français vers le vietnamien, j'ai demandé à la comédienne (dont c'est la langue maternelle) pendant la préparation du tournage de m'envoyer les lignes de dialogues jouées par message vocal pour que je puisse avoir un repère pendant le tournage. J'ai affiné cette écoute en regardant les images de casting qui m'avaient convaincu en termes d'intensité de jeu. Même si je ne suis pas familier avec la langue vietnamienne, j'ai pu construire quelques repères auditifs et musicaux. J'ai volontairement demandé à l'ingénieur du son de concentrer principalement le travail sur l'aspect technique. Il est certain que je n'ai pas su saisir toute la finesse du langage, mais j'estime avoir mis en œuvre ce que je pouvais pour approcher la réalité d'un dialogue vietnamien.

Ken Yasumoto a notamment pu me partager ses expériences de tournage sur le film *The Lady* de Luc Besson. Il m'a ainsi communiqué le dispositif de prise son, et notamment l'enregistrement d'une foule birmane en Thaïlande. *The Lady* est un film biopic qui retrace la vie de Aung San Suu Kyi, célèbre lauréate du prix Nobel de la paix en 1991.

> J'ai demandé à faire une journée de son seul de voix (discussions) dans le décor. Sur le plateau il y avait des birmans étudiants. Donc tout ce qu'ils disaient était assez cohérent avec le sujet du film. J'imagine que l'origine sociale des étudiants, comme dans tout pays, a une importance : une manière de parler, un accent, un vocabulaire, des tics de langage, etc. Tout cela était respecté dans ce qu'on tournait. Mais j'avais besoin de sons seuls pour faire vivre ce décor car la maison d'Aung San Suu Kyi étaient en quelque sorte le QG du LND (Ligue nationale pour la Démocratie). Quand j'ai demandé à faire cette journée de sons seuls, la production m'a fait comprendre que les étudiants ne seraient pas disponibles car ils tournaient toute la semaine et que je voulais faire les sons seuls un week-end dans le décor vide. Ils ont finalement trouvé des birmans, mais c'était des paysans réfugiés économiques. J'ai essayé de mettre ces nouveaux figurants en situation mais je ne pouvais pas dire que c'était parfait, même si j'étais accompagné d'un traducteur.

Travailler sur un film comprenant une ou plusieurs langues étrangères demande parfois de savoir faire preuve de résilience en acceptant que tous les éléments audibles ne peuvent pas être maîtrisés parfaitement. Cependant, il faut s'assurer que l'élément signifié[29] soit une proposition sonore assez forte pour rejoindre le corps narratif ; il ne doit pas être cantonné à un effet esthétisant. Ici, la foule d'étudiants protestataires doit faire sens dans le récit du film. Ken Yasumoto s'est assuré que les discussions entre figurants soient bien liées aux problématiques rencontrées par les personnes, à l'époque où se déroulent réellement les faits.

2.2. Limiter les erreurs : Les défis et contraintes de production lors de la construction des foules

La langue étrangère en post-production nécessite une organisation bien définie dans le *worflow*. En montage image, la langue étrangère nécessite d'abord une traduction du réalisateur, ou d'un interprète. La méthode la plus courante est d'utiliser le sous-titrage pour traduire les rushs, permettant aux équipes de travailler avec des mots dont le sens n'est pas une énigme. Pourtant, que cela soit en montage image ou en montage son, il est souvent nécessaire d'aller chercher des doubles pour une même scène. Cependant, les dialogues ne sont pas toujours essentiels à la compréhension du film, notamment pour certaines expressions non-verbales, les interjections « Ah ! », « Oh ! », mais aussi les dialogues perceptibles dans les foules.

On peut alors observer des postures très radicales dans les métiers du montage son concernant le travail sur les foules. Les différents témoignages recueillis lors des entretiens démontrent de nombreuses méthodes[30] de traitement. Ken Yasumoto me décrivait une approche du montage de foule par couches. Sur le film *The Lady*, il amenait au premier plan sonore les profils de figurants les plus intéressants, se rapprochant le plus de la réalité narrative du film. Dans le même sens, les figurants dont le langage était le moins pertinent dans la narration étaient éloignés afin qu'ils donnent de la masse sonore sans la précision pour ne pas apporter l'approximation de leur langage dans le récit. Il s'agit là de procéder par hiérarchie avec les contraintes de production :

---

[29] Dans le cas de *The Lady*, l'élément signifié représente la foule d'étudiants indépendantistes birmans.

[30] À la discrétion de l'effectif de personnes interrogées.

> Pour *The Lady* je voulais que ce soit authentique. C'est comme pour la fabrication des décors ou des costumes. Je n'ai pas tout maitrisé, mais j'en avais conscience. Je considère avoir fait le maximum avec les conditions de production qui m'ont été données.

Lars Ginzel, mixeur d'*Enter the Void* ajoute :

> Ce que nous faisons en post-production sonore, c'est avant tout une une question de contrôle. Contrôler chaque petit aspect, comme la cinquième couche d'arrière-plan. Tout doit être authentique. En un sens, cette expérience m'apprend que le contrôle est de toute façon une illusion. Il faut simplement abandonner l'idée de tout contrôler et suivre davantage son instinct, son goût, écouter simplement le matériau ; et ce matériau vous dira beaucoup sur ce qui doit être fait.

L'idée du contrôle total de la parole n'est qu'illusion dans la mesure où les contraintes budgétaires encadrent la pratique des collaborateurs sonores.

Mark Mangini poursuit :

> Si tu veux dire monter le son d'un film dans une langue que je ne parle pas, ou plus important encore, un film qui présente une culture dans laquelle je ne vis pas et dans une langue que je ne parle pas, je ferais appel à des experts pour collaborer avec moi. Ces experts parleraient non seulement la langue, mais auraient également une sensibilité culturelle unique par rapport au projet, ce qui pourrait fournir des conseils importants sur la sensibilité narrative pouvant se traduire par une meilleure conception sonore. […] Cependant, sans un traducteur, le monteur son est ignorant des sons qui fonctionnent narrativement lorsque les personnages parlent, que des sons doivent être entendus pour se référer ou commenter le récit, qu'ils soient prononcés ou sous-entendus.[31]

Mark Mangini travaille sur des films dont le budget conséquent permette à la production d'engager des experts linguistiques et culturels, devenant une norme de travail. En France, travailler avec un traducteur sur l'intégralité du film, de la période de tournage à la post-production reste un privilège.

3. Défis contemporains dans la création sonore

3.1. Trouver le juste équilibre entre efficacité narrative et originalité

Pour fabriquer la bande sonore d'un film en langue étrangère, c'est à la discrétion du collaborateur sonore de trouver le juste milieu entre efficacité narrative et originalité. En

[31] Entretien avec Mark Mangini. (Annexe 3)

somme toute, c'est le réalisateur du film qui signe la bande sonore. L'efficacité narrative représente la capacité de la bande sonore à accompagner le récit. Elle concerne le choix d'un son, d'une ambiance, d'un effet ou d'une musique. Par exemple, le choix d'une ambiance suffisamment maîtrisée pour laisser la place au dialogue dans l'espace fréquentiel. Cela reprend l'exemple des foules birmanes évoquées par Ken Yasumoto dans *The Lady :*

> Tu te retrouves confronté à des situations que tu ne maitrises pas, mais tu as fait l'effort. Tu enregistres les sons, tu mets en scène des situations. À la fin de chaque son seul, j'ai fait faire une traduction succincte des sujets de discussion et ensuite je les montais en fonction de la scène. On garde une sonorité, une mélodie du langage, mais peut-être fausse du point de vue d'un birman.

Le monteur son recherche la sonorité de la narration et trouve un équilibre entre l'originalité, son caractère inédit, mais également la façon dont il s'inscrit dans un environnement sonore unique. Par ailleurs, ce balancier fragile renvoie frontalement le monteur son à sa propre éthique, et l'efficacité narrative peut parfois résulter en illustration relatant du cliché, de l'*a priori* qu'amène déjà le spectateur en projetant sa méconnaissance de la culture.

3.2. Défis contemporains, héritage problématique : Légitimité personnelle et réflexion critique

Dans mon film de fin d'études, il a été inévitable d'aborder avec l'équipe son du film la question du cliché dans un récit portant sur la culture asiatique. Filmer un asiatique qui chante un karaoké relèverait-il d'une vision stéréotypée ? L'idée originale de mon scénario était de filmer des situations sonores qui existent dans ma propre réalité. Le fait que je sois perçu comme asiatique a permis d'avoir du crédit auprès de l'équipe du film sur les sujets que j'abordais. De la même manière, je discutais régulièrement avec les comédiens sur la manière dont ils incarnaient le récit et ce qu'ils donnaient comme représentation de la communauté à laquelle ils appartiennent[32]. La relation que j'ai au son est très semblable. Ma double culture franco-asiatique m'éveille à certaines problématiques liées à la perception de l'Asie par l'autre de manière quotidienne. Cependant,

[32] Il était indispensable de croiser la trajectoire et l'identité des personnages de mon film à celle des comédiens. À la fin de la période de casting, j'ai procédé à une adaptation du scénario.

face à la singularité artistique que représente un objet filmique, posons la question suivante : y'a t-il une limite des représentations que nous donnons à entendre ?

Il existe bel et bien des films qui ont été rétrospectivement qualifiés de racistes et de discriminants du point de vue sonore, car les représentations données sont caricaturales, offensantes et inappropriées. Dans *Birth of a Nation* (1915) de G.W. Griffith, la communauté afro-américaine est caractérisée par des caricatures vocales et des performances basées sur des stéréotypes raciaux. Dans *Gone with the Wind* (1939) de Victor Fleming, les sons problématiques sont également liés à la représentation des communautés afro-américaines. Les dialectes utilisés par les domestiques relèvent du stéréotype et perpétuent à véhiculer une image biaisée de la communauté afro-américaine. Ce sont pourtant deux grands films ayant à tout jamais marqué le paysage cinématographique.

3.3. Clichés sonores et sensibilité culturelle

Les clichés sonores font référence à la répétition de l'utilisation d'un son identifiable pour illustrer certaines situations ou personnages. Grâce aux entretiens réalisés, j'ai pu recueillir une diversité d'opinions permettant de représenter de manière adéquate la question des clichés sonores au cinéma.

Mark Mangini a un avis général :

> Les clichés sont des raccourcis… Ce qui signifie une façon facile de raconter votre histoire plutôt que de faire le travail difficile requis pour quelque chose de plus unique ou original. […] D'un point de vue géographique, la sirène de police en est un autre exemple. Regardez n'importe quel film américain tourné à Paris ou à Londres, et dès que vous voyez la Tour Eiffel ou le Tower Bridge, vous entendrez la sirène Hi-Lo clichée, celle qui ressemble à une quinte augmentée, musicalement parlant. Nous n'utilisons pas cette sirène aux États-Unis et elle indique immédiatement que « tu es dans un pays étranger". Ce serait tout aussi cliché d'entendre un accordéon sur cette même image de la Tour Eiffel. C'est un raccourci sonore, mais ce n'est pas très imaginatif.

Les clichés sonores sont des raccourcis puisque comme évoqués précédemment, ils participent d'une certaine manière à l'efficacité narrative. Leur utilisation dans les films permet d'évoquer une idée ou un concept basé sur un préjugé culturel. Certains figurent dans les exemples cités par Mark Mangini.

D'après les constatations de Ken Yasumoto, le son de la sirène new-yorkaise est fréquemment reconnu comme un cliché sonore :

> Quand tu vas à New-York c'est une vérité. Chaque sirène à son style, sa rythmique. C'est une identité new-yorkaise. C'est un vrai/faux cliché. C'est la réalité. Je pense que le cinéma influence la réalité, pour une ville aussi emblématique que New-York cinématographiquement.

Il poursuit :

> L'esthétique de la ville est un aller-retour. Un spectacle permanent qui s'auto-alimente. Même dans leur manière de s'habiller, les flics, leur attitude. Il y a un truc qui vient du cinéma. Le cinéma a été alimenté par la réalité et il y a un aller-retour permanent. Je ne pense pas que ce soit autant le cas dans d'autres villes.

Les stéréotypes liés à New-York sont aussi prégnants que son aura cinématographique. La ville de New York semble se refléter à travers sa propre représentation au cinéma. Cette constatation rejoint les propos d'Arthur Harari quant à sa vigilance face aux clichés sonores dans les films japonais. Voici comment il expose en détail sa perspective :

> Un moment, j'ai pris conscience qu'au début de mon travail avec les acteurs, quand je commençais à chercher des comédiens japonais, je me suis rendu compte qu'il y avait un certain nombre de clichés dont je devenais conscient en devenant spectateur, en regardant notamment des films de guerre japonais qui étaient des clichés sur le jeu vocal. Une manière de représenter l'autorité avec des choses très viriles, très gutturales qui sont vraiment des choses qui puisent leurs racines dans la réalité. Les militaires avaient leur manière de parler. Il y a des clichés en partie vrais sur la partie dont s'incarne le virilisme japonais en temps de guerre, mais qui moi me déplaisait. Je n'avais pas du tout envie que mes acteurs jouent comme ça, car ça me semblait être des clichés, être la meilleure manière de représenter cela comme n'importe qui l'aurait représenter. Et surtout, ça ne faisait que conforter une image qu'en tant qu'occidental, j'avais envie de dépasser pour me rapprocher des personnages, car il y avait tout un enjeu d'empathie et de proximité avec ce que traversent les personnages. Cela devait faire oublier que c'était des militaires, des japonais. Pour moi, cela devait devenir des hommes avec qui on partageait des choses. Donc j'ai été très attentif à ça et j'ai parlé ouvertement aux acteurs en leur disant que je ne voulais pas ce genre de représentation de l'autorité, la hiérarchie, du virilisme. Et donc je leur disais souvent que je voulais qu'ils trouvent leur propre voix. Ce n'était pas une métaphore. Je voulais qu'il trouve la tessiture de la voix qui serait la leur pour incarner le personnage, pour que ça devienne naturel et qui ne passerait pas par des idées reçues. Évidemment, ce que je voulais dire là-dedans, c'est

> qu’en tant que japonais, je voulais qu’ils se libèrent de toute une série d’attendus culturels, hérités de ce qu’est la pensée ou l’impensée japonaise sur la question de la guerre parce que c’est particulièrement vrai au Japon. […] Moi comme j’arrivais avec un regard qui n’était pas du tout le même, c’était que faire en sorte que les comédiens aient un rapport plus singulier, plus intime : comment ils abordaient ces questions, les émotions, *et caetera*. Ça passait vraiment pas des trucs vocaux. Je leur demandais souvent de jouer assez bas, de retenir les choses, de ne pas surexprimer ou de rendre les choses trop expressionnistes ou trop musclées.

Les observations d’Arthur Harari révèlent une prise de conscience de sa position en tant qu’homme occidental. Selon son analyse, il reconnaît la présence de clichés, mais il en est suffisamment conscient pour embrasser une volonté artistique de mise en scène. Ces propos m’interrogent. Malgré toute la vigilance qu’un réalisateur peut accorder au dispositif qui lui permettrait de passer outre un jeu caractéristique d’une culture, je me pose la question du point de vue. Il n’existe aucune vérité absolue sur la représentation d’une culture puisqu’elle varie en fonction des individualités. Il est alors essentiel d’avoir une approche critique d’une représentation.

En tant que cinéaste en devenir, il est important d'être conscient de son propre positionnement et de reconnaître qu’il n’est pas toujours possible de comprendre pleinement les subtilités et les spécificités d'une culture différente de la nôtre. Plutôt que de prétendre détenir une vérité absolue, il est préférable de s'engager dans une démarche d'apprentissage et d'écoute, en cherchant à comprendre les codes culturels et en étant ouvert aux différentes interprétations.

Chapitre 3 : Études des cas

Le chapitre se penche sur l'analyse approfondie de la fabrication de la bande sonore des trois films *Astérix et Obélix l'Empire du Milieu*, *Enter the Void*, et *Onoda* à travers le regard des collaborateurs sonores interrogés dans le cadre de mes recherches. J'évoquerai également le travail sur mon film de fin d'études, du point de vue de la réalisation. Nous examinerons les différentes méthodologies de travail mises en place selon chaque film, en mettant en relief les témoignages des différentes personnes qui ont collaboré à la fabrication du son. Chaque film est une œuvre cinématographique unique, dotée d'une bande sonore singulière. Ces différentes études permettront de mettre en lumière les approches artistiques, les techniques employés, les problèmes rencontrés et les solutions mises en place pour y remédier. L'objectif de ce chapitre est d'analyser le processus de fabrication de ces trois films pour mieux identifier les rouages de la fabrication sonore. Cette exploration nous permettra de mettre en relief les sensibilités de chacun, invitant à comprendre la complexité de chaque parti-pris esthétique et sonore.

1. *Astérix et Obélix : l'Empire du Milieu*

Astérix et Obélix : l'Empire du Milieu est une comédie française sortie en salle en février 2023. Le film fait partie des productions ayant subi les conséquences de la pandémie de la covid-19. Ayant pour vocation d'être filmé en Chine, il a finalement été tourné en Auvergne et aux studios de Bry-sur-Marne. Le spectateur est embarqué dans les aventures des deux gaulois par Guillaume Canet (acteur et réalisateur) et Gilles Lellouche. Ces derniers partent en expédition pour sauver l'impératrice chinoise (interprétée par la comédienne franco-vietnamienne Linh-Dan Pham), prétendante légitime au trône impérial de Chine. Les deux guerriers vont pénétrer sur le territoire à l'aide de la fille de l'impératrice, la princesse Fu Yi (interprétée par Julie Chen, comédienne d'origine vietnamienne également). Les rebelles vont faire face au complot du perfide Deng Tsin Quin[33] (interprété par Bun Hay Mean, comédien d'origine sino-cambodgienne). Il s'agit d'un paradoxe de production puisque certains personnages de nationalité chinoise sont joués par des françaises d'origine vietnamienne. La langue originale du film étant le français, les personnages ne sont assimilés à une identité asiatique que par leur phy-

[33] Jeu de mot faisant allusion au titre d'ABBA - *Dancing Queen* (1976)

sique, en partant du principe qu'une actrice d'origine vietnamienne peut incarner un personnage d'origine chinoise. D'un point de vue technique, le dispositif de prise de son répond aux mêmes problématiques qu'un tournage en langue française. Mon interrogation porte désormais sur la mise en œuvre du montage son des scènes de foules, qui se révèlent nombreuses au sein du film.

Épidemaïs (Ramzy Bédia) dans un marché couvert chinois

Jean Goudier, monteur son du film, à propos des foules m'indiquait ceci :

> La figuration était asiatique même si le film a été tourné en Auvergne. À titre personnel, je trouve qu'on y croit. Concernant *Astérix*, il (Guillaume Canet) a été très déçu de ne pas aller en Chine. Je ne suis pas allé en Chine, mais ce sont mes voyages au Laos, au Cambodge et en Thaïlande qui m'ont donné une idée de l'ambiance sonore sur les marchés asiatiques. Il y avait assez de matières vocales pour faire les sons seuls de foule. Ce n'est pas du chinois, mais ça sonne vraisemblable en accord avec la musique qui donne le vrai ton. J'ai pu passer quelques musiques enregistrées dans la rue au Cambodge. Dans ces ambiances vocales, il y a des sons qui sonnent vrai. Je n'arrive pas à identifier d'où cela vient. La sonorité des voix du sud-est asiatique est très nasale, comme le mandarin. Donc cela me sonnait vraisemblable. Il y a forcément quelque chose qui relève du cliché que les gens se font des langues asiatiques, mais cela comporte une part de vérité.

Le fait que le monteur son et le réalisateur n'ont pas eu l'opportunité de se rendre en Chine limitent leurs connaissances sonores de la culture chinoise et notamment des marchés chinois modernes. Le récit se déroule dans une période fictive, ce qui pourrait offrir un contexte propice à des explorations sonores novatrices. Leur perception est

donc basée sur des idées préconçues, influencées par les représentations cinématographiques existantes.

Le film de Guillaume Canet est le neuvième film français le plus cher des productions françaises avec 65 millions d'euros de budget[34]. Jean Goudier m'indique qu'il n'a pourtant pas été accompagné d'un traducteur ou d'un « expert[35] ». Le traitement accordé au son est pourtant bien symptomatique du genre auquel le film appartient. Un traitement esthétisant qui confère au son une importance équivalente à l'image, comme en bande dessinée où les éléments sonores sont surlignés afin de faciliter la lecture du récit. En donnant une représentation minimale de ce que pourrait être une foule chinoise du point de vue occidental, les spectateurs retrouvent un aspect comique et burlesque de la bande dessinée. Jean Goudier nuance en m'indiquant que Guillaume Canet souhaitait une restitution sonore réaliste pour les scènes de bataille, afin de correspondre à l'investissement en termes de costumes, de figurants et de décors réalisés. Finalement, la représentation des sons de la Chine antique est à l'intersection de deux visions contradictoires.
Le traitement sonore reflète les caractéristiques propres à la génération ciblée par le film. L'objectif est de simplifier et de guider l'écoute afin de limiter les niveaux de complexité, garantissant ainsi l'efficacité du produit final.

Jules César (Vincent Cassel) entouré de Biopix (José Garcia) et de sa garde rapprochée chinoise

---

[34] *Après un mois d'exploitation l'Astérix de Canet franchit la barre des quatre millions d'entrées*. (s. d.). France Inter. https://www.radiofrance.fr/franceinter/apres-un-mois-d-exploitation-l-asterix-de-canet-franchit-la-barre-des-quatre-millions-d-entrees-1102339

[35] Fait référence au terme employé par Mark Mangini (Annexe 3). Il désigne une personne pouvant attester d'une véracité culturel.

2. *Onoda*

Onoda, 10 000 nuits dans la jungle est un film réalisé par Arthur Harari sorti en salle en juillet 2021. Il s'agit d'une coproduction internationale impliquant des sociétés de production issues de France, d'Italie, du Japon, de la Belgique, d'Allemagne et du Cambodge (également pays dans lequel a été tourné le film). *Onoda* est un biopic retraçant une partie de la vie d'Hirō Onoda, un soldat japonais qui a défendu une île dans l'archipel des Philippines pendant 30 ans, ignorant que son pays avait capitulé en 1945. Le film a notamment été récompensé du César du meilleur scénario original lors de la cérémonie des César en 2022. Le film aborde une histoire enracinée dans la culture japonaise : le japonais y est la langue principale. Il convient également de noter que les principaux chefs de poste impliqués dans la réalisation du film sont issus de la culture occidentale européenne.

Arthur Harari, réalisateur du film, me fait d'abord part de la difficulté qu'implique de réaliser un film dans un autre pays que le Japon :

> J'ai fait ce film au Cambodge, mais je filmais une histoire japonaise, avec des japonais en japonais. […] Je filmais une langue qui n'était pas la mienne, mais qui n'était pas celle du pays où je tournais. L'histoire ne s'est pas passé au Cambodge. On représentait une île qui était censée être aux Philippines. Il y avait quelque chose de l'ordre du mélange très étrange, qui s'est incarnée dans le son de manière très concrète. Une langue que je ne parlais pas. J'ai fait tout un travail pour essayer de réduire la distance avec cette langue, mais c'était des sons que je ne comprenais pas en soi. J'ai progressivement essayé de briser le mur de l'incompréhension et ce, dans un pays où je ne parlais pas la langue. […] Il y avait quelque chose de l'ordre du déplacement radical. Je parle de la langue car pour moi les mots dans un film c'est du son. Il y avait quelque chose qui incarnait ma position d'étranger et l'étrangeté qu'il y avait à faire ce film à cet endroit-là.

Le réalisateur français relativise. Il a conscience qu'il est de toute manière impossible d'avoir le contrôle du son au tournage :

> Si je rentre de manière plus riche dans la question sonore, je dirai que lorsqu'on filme et qu'on enregistre quelque chose, on capte des choses de l'ordre de la captation mécanique, documentaire que l'on ne maîtrise pas. On a beau avoir écrit le scénario, les couleurs à l'image, autant que les sons qu'on enregistre sont des données contingentes. Le bruit du vent, le bruit de la jungle, le bruit des gens, la langue qu'on entend influent de

> manière matérielle sur ton film. Le film finit par avoir une forme et en particulier une forme sonore qui est le fruit de tout ça.

Arthur Harari a dû mettre en place une méthodologie d'écriture bien spécifique. Pour adapter une histoire réelle, il a fallu repasser par le français pour ensuite revenir sur la langue japonaise. Il explicite :

> J'ai écrit le scénario en français en essayant d'oublier que ce serait une autre langue qui serait parlée en me disant « je m'approprie cette histoire en dialoguant le film comme n'importe quel scénario ». Et puis avec Yu Shibuya (le traducteur) qui était un ami, il a traduit le scénario en japonais. Et moi évidemment je ne comprenais rien à la traduction donc je me suis rendu compte que le travail ne faisait que commencer une fois qu'il avait fini une première traduction. Je lui ai demandé - car je ne voyais pas d'autres méthodes, de me retraduire en français à partir de sa traduction japonaise sans regarder le scénario en français original. Lui traduisait oralement, et moi je regardais la distance qu'il y avait entre ce que j'avais écrit en français et ce que lui me retraduisait de sa traduction japonaise.

L'adaptation de dialogues conçus en français vers la langue japonaise met en lumière certaines difficultés. Il s'agit ici d'essayer de conserver une certaine idée de ce qu'est l'essence d'un dialogue en langue française. Arthur Harari poursuit :

> Ce travail a duré très longtemps et nous a embarqués loin car j'avais une exigence très haute d'essayer de me rapprocher de ce qui avait été écrit dans les dialogues français. Évidemment, j'avais mis des intentions dedans, j'avais un certain sens du naturel, du parlé, du rythme et du sens des mots et des phrases. J'ai malheureusement constaté qu'il y avait beaucoup d'écart entre ce qu'il avait traduit et ce que j'avais moi tout simplement parce que les deux langues sont tellement lointaines. C'est difficile d'imaginer deux langues plus lointaines que le français et le japonais. Il y a énormément de choses qu'on ne peut pas dire de la même manière. […] Et donc pour me rapprocher au maximum de quelque chose qui serait vraiment mes dialogues, il a fallu faire un très long travail qui a été l'occasion pour moi de comprendre comment fonctionne le japonais structurellement, presque la philosophie de la langue. Qu'est-ce que c'est que de parler, nommer les choses et de les exprimer en japonais par rapport à ce que je connais du français.

Il faut donc inévitablement passer par une phase d'imprégnation culturelle afin d'identifier ce qui pourrait faire foi d'une ou plusieurs caractéristiques dans les dialogues, afin de gagner en véracité, de sonner juste. Il collabore très étroitement avec son ami, Yu Shibuya, sur l'intégralité de la fabrication du film : de l'écriture du scénario à la post-

production. Andreas Hildebrandt, monteur son du film, indique que la présence de Yu Shibuya l'a grandement aidé en montage parole :

> J'ai essayé d'engager un monteur parole japonais à Berlin. Mais elle n'était pas disponible tout le temps, c'était un peu compliqué et le budget était un peu restreint. À la fin, nous avons fini par faire le montage parole par nous-mêmes avec un monteur son allemand. Yu Shibuya l'assistant réalisateur japonais a été très actif lors du montage, il a été très précis. Il a vérifié tout le montage son et était là pour la session ADR à Tokyo. Il était aussi là quand nous avons édité les rushs d'ADR à Paris. Cela aurait été impossible sans lui : il a vérifié chaque mot, venu plusieurs en auditorium de mixage et a approuvé le mixage final. Nous étions à peu près sûrs qu'il n'y avait pas d'erreurs de langage. C'était très important pour Arthur.

En raison de l'objet de mes recherches, portant sur les représentations culturelles du point de vue occidental, il m'a paru essentiel de comprendre le dispositif utilisé par Andreas Hildebrandt au montage son pour construire une ambiance sonore. Dans la citation qui suit, le monteur son allemand développe en détail :

> Tout d'abord, Arthur et moi avons discuté des intentions, et ensuite du premier plan sonore. À titre personnel, je n'ai jamais été au Japon, donc ma banque de son est limitée. J'ai quelques matières sonores mais ce n'est pas pareil, une personne qui travaille au Japon aurait une grande banque de sons enregistrés sur place. Mais en même temps, cela reste un film historique donc il faut de toutes façons reconstruire l'atmosphère. La plus grande technique pour aborder tout cela était d'essayer plusieurs manières, et aussi d'utiliser sa propre intuition, comme souvent je dois dire. Arthur avait pas mal d'idées car il a fait beaucoup de recherches. Il avait pas mal de détails en tête, d'idées sur certaines scènes, notamment les scènes dans la ville et au camp militaire. Il exprimait clairement ce qu'il voulait entendre et la façon dont on pouvait y parvenir.

Dans les films asiatiques, la question du jeu m'interroge. De mon point de vue occidentalisé, j'ai la sensation que l'expression émotionnelle est parfois exagérée[36], notamment dans le cinéma coréen et japonais. Une sensation que me partage également Arthur Harari. *Onoda* est un film japonais écrit et réalisé par un homme occidental. Le scénario et les intentions empruntent les traits caractéristiques du cinéma d'auteur français : filmer pour mieux briser la barrière entre le spectateur et le personnage - et ainsi pénétrer l'intime. À propos de la question des clichés sonores au cinéma, Arthur Harari me parta-

[36] Par rapport à ce que je peux observer dans la vie courante ou dans les reportages télévisuels.

geait ses impressions sur le jeu d'acteur[37] ; comment réduire l'intensité du jeu des comédiens japonais et apporter une représentation éloignée des attendus habituels, avec l'appui de Yu Shibuya, son ami et interprète durant l'intégralité de la production du film. À propos de sa collaboration avec Yu Shibuya, et son appréciation du jeu d'un comédien sur le tournage Arthur Harari explicite :

> Yu tenait un poste très important sur la question de la langue, et donc du jeu. Je travaille toujours avec un assistant mise en scène dont je suis très proche. On partageait des questionnements sur le jeu. Il y avait une scripte franco-japonaise qui avait son oreille japonisante.

Le réalisateur porte aussi un regard attentif sur le jeu par le biais de ses collaborateurs et de ses collaboratrices. L'épicentre du film étant le jeu en langue japonaise, il était nécessaire pour lui d'avoir des retours sur les éléments avec lesquels il n'était pas familier par sa culture occidentale. Par le biais de sa collaboration avec des interlocuteurs japonais, *Onoda* devient une proposition d'une représentation culturelle car le réalisateur s'intéresse aussi à la réception du film.

Onoda, 10 000 nuits dans la jungle reste un film fabriqué comme un film d'auteur français, comportant un scénario et une idée de la mise en scène profondément symptomatiques des intentions insufflées par son auteur. En finalité, c'est à la discrétion du spectateur de juger la fidélité de l'interprétation occidentalisée d'un fragment de la culture japonaise ; une friction entre un fragment d'histoire et un regard extérieur fasciné.

Les soldats oubliés d'Onoda, 10 000 nuits dans la jungle

[37] Citation d'Arthur Harari à propos des clichés sonores p.29

3. *Enter the Void*

Présenté au festival de Cannes en 2009, *Enter the Void* est une coproduction franco-germano-italienne réalisée par Gaspar Noé. Le film est catégorisé comme drame fantastique par Allociné[38]. Cette réalisation retrace l'ultime voyage de la conscience d'Oscar (interprété par Nathaniel Brown, acteur américain), un jeune français expatrié depuis peu avec sa sœur Linda (interprétée par la comédienne américaine Paz de la Huerta) à Tokyo dans ses derniers moments de vie. Le film offre une expérience cinématographique caractérisée par une déambulation psychédélique, tant visuelle qu'auditive, où s'entremêlent des plans subjectifs, des cadres zénithaux et des flash-backs. En raison de sa nature, il peut être qualifié de film expérimental dans sa forme et dans son exploration artistique. Les langues originales sont le français, l'anglais et le japonais. La coexistence de trois langues différentes utilisées joue un rôle essentiel dans le cadre de mes recherches. Cette constatation établit de manière certaine la pluralité des approches adoptées par la mise en scène et par les collaborateurs sonores. Le film signe la première collaboration entre Gaspar Noé et Ken Yasumoto, monteur son du film. Pour évoquer le début de leur collaboration, Ken Yasumoto me rapporte ce qui suit :

> Quand la production m'a contacté pour Enter the Void, c'était pour le tournage. Ça plaisait bien à Gaspar d'avoir un ingénieur du son qui parlait japonais. Pour des questions de dates, je n'ai pas pu le faire. Il m'a rappelé pour le montage parole pour les mêmes raisons. Gaspar est très pragmatique […].

Le réalisateur et l'équipe de production témoignent d'une sensibilité accrue à la captation des dialogues dès les prémices du film, en prêtant une attention particulière à cette composante essentielle. À l'occasion d'une question sur les spécificités de mixage liées à la langue japonaise, Lars Ginzel, mixeur du film, nuance en soulignant que cette présence linguistique était restreinte. L'information narrative prédominante est transmise en français ou en anglais. Cependant, l'initiative d'un échange avec une personne qui possède une connaissance approfondie de la culture japonaise joue un rôle déterminant dans l'amélioration de l'authenticité de la bande sonore.

---

[38] *Enter the Void*. (s. d.). AlloCiné. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=60779.html. Consulté le 25 mai 2023

> Durant les premières 20 minutes du film dans le plan-séquence à Shinjuku, j'ai essayé de faire en sorte qu'on se replonge dans le Tokyo nocturne que je connais. Je n'ai pas le souvenir d'avoir fait le montage son d'*Enter the Void* en me posant des questions sur les spécificités sonores de Tokyo, parce que c'est chez moi. Un peu comme je ferais pour un montage son d'un film dont l'action se situerait à Paris, car je suis maintenant parisien.

Ken Yasumoto me partage sa familiarité avec l'environnement sonore japonais. Cependant, par son esthétique distinctive, le film adopte une approche onirique, se dissociant ainsi d'une représentation culturelle fidèle. Ken donne des explications sur son approche spécifique du montage son :

> J'étais plus dans les obsessions de Gaspar pour les corbeaux, les cigales japonaises et les *pachinko*[39] *(salle de jeu)*. Ces jeux ont un son particulier. Il y en a des centaines par boutique. C'est un chaos absolu, avec la musique de la salle diffusée par-dessus. Ça rendait fou Gaspar. Il a vécu au Japon un certain temps. On peut dire qu'il connaissait ces quartiers et avait ces obsessions pour les sons qu'il y avait entendus. Avec Gaspar c'était obsessionnel, il fallait que ce soit agressif.

Par le biais de ces témoignages, il apparaît que le réalisateur ne cherche pas à reproduire de manière rigoureuse la culture sonore japonaise telle qu'il l'a vécue. Son approche s'inscrit davantage dans une expérience auditive et sensorielle empreinte de subjectivité.

En guise de dernière réflexion, le cinéma de Gaspar Noé est ancré dans sa propre subjectivité. Au-delà de mettre en scène une histoire, il invite le spectateur à une immersion sensorielle pure. *Enter the Void* fait partie des films qui ont forgé ma cinéphilie et mon attirance pour la fabrication du son au cinéma. Avant d'être considéré comme technique, le son au cinéma s'appréhende avant tout comme une expérience sensorielle. C'est précisément cette conviction qui alimente ma démarche en tant que monteur son en devenir, et qui je l'espère se reflète de ma manière dont j'aborde la bande sonore d'un film.

Je terminerais cette analyse en citant les dernières paroles extraites de l'entretien avec Lars Ginzel, explicitant plus précisément la valeur accordée au partage d'une expérience sensorielle avec le spectateur :

---

[39] Le *pachinko* est un jeu populaire au Japon. Il peut être décrit comme le croisement d'une machine à sous et d'un flipper. Les joueurs utilisent des petites billes métalliques, appelées pachinko, qu'ils font tomber dans une machine verticale remplie d'obstacles, de clous et de broches. L'objectif est d'envoyer les billes dans des trous spécifiques pour gagner des points.

Gaspar connaît probablement chaque endroit de l'histoire qu'il a déterminé. Il sait comment ça sonne et ce que ça provoque. Il peut s'identifier à cela. Il a une très bonne idée de comment cela doit être, comment cela doit résonner. C'est un réalisateur occidental, mais il s'est formé au Japon pour le film, pour sa propre mémoire. À cet égard, il est authentique. Ce n'est simplement pas raconté d'un point de vue japonais. Mais cela rend toujours le point de vue valide, car nous vivons dans un monde global où les gens voyagent d'un point à un autre. Cela dépasse un simplement le point de vue local. Les perspectives intérieures et extérieures sont toutes deux valides.

Survol psychédélique de Tokyo dans Enter the Void

4. *kpai*

Le film est inspiré de l'histoire de mon père : *Nouk* un jeune homme d'une vingtaine d'année d'origine laotienne est tiraillé entre sa vie à l'usine, son frère *Vieng* en décrochage scolaire, sa mère dépassée par la situation, et son envie de partir du domicile familiale. Après avoir surpris une altercation entre sa mère et son frère, il décide d'emmener ce dernier dans une soirée organisée par son mentor et collègue de l'usine *Boun*. À cette soirée, il va faire la rencontre d'une jeune étudiante française.

Le travail de recherche dans mon film de fin d'études s'est décliné autour de trois langues : le vietnamien, le laotien et le japonais. Il s'agissait de pouvoir baliser les possibilités de travail autour d'une langue étrangère de l'écriture du scénario au mixage. Semblablement à l'approche d'Arthur Harari, j'ai d'abord co-écrit le scénario entièrement en français puis j'ai traduit les dialogues en langue étrangère. À l'origine, je souhaitais travailler exclusivement en laotien puisque c'est la langue des personnages dont l'histoire s'inspire et celle dont je suis le plus proche en termes d'écoute. Initialement, je prévoyais aussi de travailler avec un traducteur-interprète unique durant l'intégralité du film. Néanmoins, durant la période de casting nous avons pu constater avec mon équipe de production que l'effectif des comédiens 18-30 ans parlant laotien et français est très mince. De plus, il a fallu mener un travail d'investigation pour trouver le casting adéquat et ainsi faire évoluer mes critères. En tant que réalisateur, je ne pouvais plus penser un film qui allait uniquement reposer sur l'exclusivité de la langue laotienne. Cela s'est conclu par un casting composé de quatre interprètes parlant trois langues différentes :

- Mike Bujoli : un comédien d'origine laotienne, ne parlant pas couramment la langue mais ayant quelques notions.
- Raymond Baur : un comédien franco-laotien ne parlant pas le laotien mais ayant également des notions.
- Aïline Nishi : une comédienne d'origine vietnamienne dont le jeu m'a grandement convaincu me poussant ainsi intégrer une famille bi-culturelle (vietnamo-laotienne) et non uniquement laotienne. Elle parle un vietnamien du début du XXème siècle.
- Kazuki Teramoto : un comédien japonais issu du théâtre et tout juste arrivé sur Paris. Il parle couramment japonais et a les bases du français.

Il a fallu réécrire le scénario et adapter les personnages. Cela s'est résulté en travail collaboratif avec les comédiens. Nous déterminions ensemble les traits de leur personnage, le langage, leur manière de s'exprimer (en écartant les représentations usuelles liées à la représentation de leur langue au cinéma[40]). Durant la préparation du film, j'ai demandé à mes comédiens de me transmettre des enregistrements avec la bonne intonation de jeu, pour que je puisse m'accommoder à l'écoute.

En montage image et en montage son, j'ai vérifié plusieurs fois la traduction des sous-titres auprès de la comédienne. La séquence en vietnamien étant une scène de tension entre la mère et son fils, il était nécessaire d'encadrer la parole sur le plan linguistique. En effet, Aïline Nishi parle un vietnamien employé dans les années 50. Il fallait garder un contrôle sur les mots utilisés afin que le discours ne soit pas décalé par rapport au temps narratif. Les répliques en japonais et en laotien étaient moins nombreuses. Il était plus simple de garder à l'oreille les mots prononcés, quitte à les retravailler pendant les répétitions sur le plateau. Dans ce contexte, j'ai pu adopter une oreille musicale et travailler sur les différentes variations que mes comédiens me proposaient. Ce travail reposait exclusivement sur une relation de confiance que j'ai essayé d'instaurer dès les castings. Le mixage était un moment moins haletant sur le plan linguistique mais particulièrement réjouissant, puisque la matière était posée. Nous avions dépassé les périodes de doute et nous nous concentrions sur la musicalité, les timbres et la dynamique de la voix.

Puisque ma propre histoire est reliée au récit filmé, l'expérience de réalisation fut très enrichissante dans la mesure où les mois qui ont précédé le tournage ont été un processus d'apprentissage et d'ouverture sur d'autres cultures à travers mes rencontres. Les comédiens et moi partagions un point commun : porter et représenter à notre manière les différentes cultures asiatiques dans lesquelles nous avions grandi. Bien que nous avions la sensation que les cultures immigrées asiatiques du Sud-Est sont encore peu représentées au cinéma en France, nous souhaitions simplement proposer un témoignage par des personnages (et les profondeurs scénaristiques que cela implique) ancré dans un récit contemporain.

---

[40] Il était important que l'usage de la langue étrangère au sein de la culture française soit inscrite de façon cohérente dans le traitement des langues amenées par les guerres et la décolonialisation.

Au cours de la réalisation de ce film, ma collaboration s'est limitée à des collaborateurs au son issus de cultures occidentales. Cette expérience m'a permis de constater le phénomène suivant : j'étais considéré comme garant de l'authenticité de la représentation de la culture sonore asiatique, bien que je ne maîtrisais aucune des langues parlées. Il convient de noter que mon projet de fin d'études ne se distinguait que par l'utilisation de la langue asiatique en tant que caractéristique de la culture sonore asiatique. Si les circonstances l'avaient permis, j'aurais souhaité réaliser un tournage à l'étranger afin de sonder les expériences et les ressentis d'une équipe occidentale plongée dans un environnement asiatique. Cette perspective aurait apporté un éclairage précieux à ma recherche.

Vieng (au centre) et Nouk (au premier plan à droite)

Conclusion

Ce travail d'investigation a mêlé à la fois parcours personnel et convictions professionnelles. Il s'agissait de déterminer les différentes approches culturelles sonores asiatiques au regard de productions et de collaborateurs français ou occidentaux. À travers les différents témoignages livrés par les réalisateurs et collaborateurs sonores de films d'un corpus très divers sur la forme, je suis en mesure d'identifier certains éléments de réponse.

L'éthique est un facteur primordial dans l'approche d'un film parlant d'une culture étrangère. Elle détermine ce que le spectateur peut comprendre et apprendre, parfois de manière inconsciente, d'une culture. Les éléments du premier plan sonore (paroles, effets, ambiances marquées) font partie intégrante des intentions de mise en scène.

L'implication du collaborateur sonore dans le processus de vraisemblance culturelle ne dépend ni du budget ou du genre du film. Elle est corrélée à la relation qu'entretient le réalisateur au son, ou bien son implication au cœur de la création sonore. Elle est aussi reliée à des aspects plus personnels tels que l'ouverture au monde, la culture d'origine, mais aussi l'influence générationnelle.

La vraisemblance culturelle d'une bande sonore est aussi liée au spectateur. Le son est une matière impalpable qu'il est parfois difficile de saisir. Pourtant, le son de l'autre, étranger par sa nature, sa forme, sa nouveauté, a une force suggestive que ne peut ignorer le spectateur de cinéma. Il est parfois saisissant d'être bousculé par l'originalité d'une bande sonore d'un film étranger, il l'est encore davantage quand le son fait corps avec un film cohérent et symptomatique d'une pensée radicale, et notamment lorsqu'il est porté par une mise en scène consciente de l'importance des représentations, tout en y accordant une place moins prépondérante au sein de son œuvre.

Avec les trois films analysés, j'ai un désormais un aperçu partiel des différentes approches de représentation des cultures sonores de l'Asie de l'Est du point de vue de cinéastes occidentaux. En outre, ce qui est applicable aux représentations culturelles sonores en Asie de l'Est est également valide dans toutes les perspectives géographiques, tant du point de vue de la représentation que de la réception. Cela pose question, toutes

perspectives confondues, de l’implication éthique et morale que requiert les métiers du son. Dans ma future carrière professionnelle, je m'efforcerai de garder à l'esprit les problématiques évoquées dans ce travail lors de la conception des bandes sonores des films auxquels je serai impliqué, afin de contribuer de manière réfléchie aux représentations culturelles sonores.

Bibliographie

Ouvrages

Iser, W. (1985). *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Editions Mardaga.

Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron (1970). *La Reproduction*. Les Éditions de Minuit

Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Editions Gallimard.

Kracauer, S. (1997). *Theory of Film : The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press.

Jung, C. G. (2014). *Psychologie et alchimie*.

D'Azevedo, A., Faucon, T., Kerlan, A., & Polirsztok, M. (2022). *Les sons de l'exotisme au cinéma. Bruits, voix, musiques*.

Articles en ligne

Centre National du Cinéma et de l'Image animée, CNC. (2022). Les études du CNC La production cinématographique en 2021. https://www.animfrance.fr/storage/wsm_medias/la-production-cinematographique-en-2021.pdf. Consulté le 23 mai 2023.

Sites internet

Interface principal du site Netflix. 2023. netflix.come/browse/genre. Consulté le 7 mai 2023.

Après un mois d'exploitation l'Astérix de Canet franchit la barre des quatre millions d'entrées. (s. d.). France Inter. https://www.radiofrance.fr/franceinter/apres-un-mois-d-exploitation-l-asterix-de-canet-franchit-la-barre-des-quatre-millions-d-entrees-1102339. Consulté le 25 mai 2023.

AlloCine. (s. d.). *Enter the Void*. AlloCiné. https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=60779.html

AlloCine. (s. d.). *Onoda - 10 000 nuits dans la jungle*. AlloCiné. https://www.allocine.-fr/film/fichefilm_gen_cfilm=259606.html

AlloCine. (s. d.). *Astérix et Obélix : L'Empire du milieu*. AlloCiné. https://www.allo-cine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=260600.html

Actes de conférence

Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. *Conférence mondiale sur les politiques culturelles.* Mexico, 26 juillet - 6 août 1982.

Déclaration de Martin Scorsese. *Killer of the Flower Moon - Conférence de presse - VF - Cannes 2023*. Cannes, 21 mai 2023. https://youtu.be/bf5fvbOF1JI

Filmographie

Birth of a Nation (1915), D. W. Griffith

Moana (1926), Robert J. Flaherty

Tarzan the Ape Man (1932), W. S. Van Dyke

The River (1938), Pare Lorentz

Gone with the Wind (1939), Victor Fleming

Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola

Farewell my Concubine (1993), Chen Kaige

Mononoke hime (1997), Hayao Miyazaki

In the Mood for Love (2000), Wong Kar-wai

Sen to Chihiro no kamimakushi (2001), Hayao Miyazaki

Enter the Void (2010), Gaspar Noé

The Lady (2011), Luc Besson

Romance Family, LLC (2019), Werner Herzog

Onoda, 10 000 nuits dans la jungle (2021), Arthur Harari

Everything, Everywhere, All at Once (2022), Daniel Kwan, Daniel Scheinert

Astérix et Obélix : L'Empire du milieu (2023), Guillaume Canet

Annexe 1

Entretien avec Jean Goudier, chef monteur son.

Qu'est ce que la culture sonore d'un pays ? D'une région géographique ?

JG : Instinctivement, je dirais la musique. Ce qu'on pourrait entendre dans le lieu, dans la rue, dans un restaurant, quelle que soit l'époque. En second , les ambiances parlées de rue, principalement. C'est là qu'on reconnait les sonorités d'un langage même si on le comprend pas. La circulation des deux roues, extrêmement nombreux notamment au Cambodge.

Quelque soit l'époque, ce sont les éléments qu'on peut mettre en avant : les éclats de voix, notamment des vendeurs de rue qu'on peut mettre en avant.

Comment en tant que monteur son dépasser la méconnaissance de la culture sonore ?

JG : Il faut aller dans le pays si on peut convaincre la production. C'est mon rêve à chaque fois, partir dans le pays où a été tourné le film. Aller prendre des sons.

Ça m'est arrivé notamment au Cambodge. Le film de Patrice Leconte, *Dogora* n'a pas une seule parole car le réalisateur était tombé amoureux du Cambodge. Parallèlement, il s'intéressait à la musique de scène dans un langage complètement inventé se rapportant un peu à *Carmina Burana.* Le film a été tourné complètement muet avec les premières caméras numériques Sony. En prévision, il savait qu'il allait tourner sans ingénieur du son, mais il panifiait déjà de m'envoyer là-bas faire la pêche au son avec un passage occasionnel sur les lieux de tournage. Les sons étaient formidables, car très en accord avec les quelques images du tournage. En revenant en France, je retrouvais les éléments de mon voyage et des images, les scooters, les insectes de nuit ou de jour. C'est déroutant car les insectes n'ont rien à voir avec les insectes qu'on connait en France. J'ai toujours été attentif à ce qui m'entourait avant de même pratiquer mon métier. Il y a parfois un décalage avec la vision d'un réalisateur qui accorde parfois peu d'importance à des sons

pourtant très naturels. Cela rejoint la caractéristique d'un souvenir. Lorsqu'on réécoute un son, il y a une déconnexion immédiate.

On doit pénétrer dans l'imaginaire d'un réalisateur. On doit trouver des sons en accordant ses gouts et surtout avec son passé. Sur *Astérix*, la culture de la musique chinoise de la part de la mise en scène était approximative. Cela relevait plus des idées reçues ou du cliché.

Avais-tu toutes les matières nécessaires pour faire vivre les foules, notamment dans la séquence du marché ?

JG : Oui. La figuration était asiatique même si le film a été tourné en Auvergne. À titre personnel, je trouve qu'on y croit.

Concernant *Astérix*, il (Guillaume Canet) a été très déçu de ne pas aller en Chine.

Je me suis fait remonté les bretelles sur les batailles que je trouvais un peu violentes. J'essayais de donner au son un coté un peu « cartoonesque" pour avoir une distance avec la violence. Guillaume m'a repris en m'indiquant que le film avait pris grand soin sur la reconstitution historique. Il m'a demandé de faire un travaille semblable.

Je ne suis pas allé en Chine, mais ce sont mes voyages au Laos, au Cambodge et en Thaïlande qui m'ont donné une idée de l'ambiance sonore sur les marchés asiatiques. Il y avait assez de matières vocales pour faire les sons seuls de foule. Ce n'est pas du chinois mais ça sonne vraisemblable en accorda avec la musique qui donne le vrai ton. J'ai pu passer quelques musiques enregistrées dans la rue au Cambodge.

Dans ces ambiances vocales, il y a des sons qui sonnent vrai. Je n'arrive pas à identifier d'où cela vient. La sonorité des voix du sud-est asiatique est très nasale, comme le mandarin. Donc cela me sonnait vraisemblable. Il y a forcément quelque chose qui relève du cliché que les gens se font des langues asiatiques, mais cela comporte une part de vérité.

Est-ce que tu t'es inspiré d'effets sonores déjà préexistants dans le cinéma asiatique, notamment les films de combat ?

JG : J'étais obligé. Moi je ne voulais pas pour plein de raisons. Je trouve que ça rajoute à la violence car je n'ai pas cette culture-là.

C'est volontaire de la part de Guillaume venu avec toutes ces références. Il a insisté pour ajouter des whooshs et des flashs par moment. Cela fait hommage à toutes les références qu'il mobilise. Il s'est inspiré de tout ça car ça lui plaît.

Initialement, je ne voulais pas coller à cette intention car je trouve que ce sont des lieux communs. Je voulais être en accord avec la bande dessiné *Astérix*. Quand les sons paraissent invraisemblables, cela peut atténuer la violence. Le film s'adresse aux enfants.

Comment s'est passé ta collaboration avec le monteur des directs ? A t-il rencontré des difficultés ?

JG : Très bonne !

Je ne sais pas, pas particulièrement.

Est-ce que tu as été accompagné d'un traducteur ?

JG : Non. Il y a eu des groupes de post-synchronisation, je ne les ai pas supervisé. Il y avait des thèmes d'improvisation sur lesquels les comédiens devaient jouer.

Est ce que tu aurais monté différemment le film s'il avait été distribué en Chine ?

JG : Oui. J'aurais eu besoin d'un conseiller à coté pour écouter.

Propos recueillis à Paris le 26 avril 2023

Annexe 2

Entretien avec Emmanuel Croset, mixeur.

Qu'est-ce que la culture sonore ?

EC : C'est compliqué comme question. Ce qui me vient spontanément à l'esprit, ce sont les 6 films que j'ai mixé au Brésil, à Rio. On sent tout de suite que la culture du pays est autour de la musique, et on le retrouve au cinéma. Les mix musique qu'ils (les brésiliens) produisent sont incroyables. Je me suis rendu compte que dans la culture sonore, il y beaucoup de points qui se rejoignent dans beaucoup de cultures et il y a des endroits différents. C'est là où c'est intéressant à penser et à travailler.

Au lieu du terme de « culture sonore », je dirai « identité sonore ». C'est ce que je peux remarquer très clairement dans le son des films. On dit que dans le cinéma français, il y a un grand intérêt porté sur la voix qu'il n'y a pas forcément dans les autres pays. Dans le cinéma commercial américain, on voit bien l'identité que cela peut représenter en termes d'efficacité, de puissance, de dynamique, d'énergie. Dans les pays comme le Brésil, il y a aussi une grande musicalité dans la voix qui change aussi beaucoup le rapport au son. Je dirai donc qu'il y a des identités différentes, mais qui ont toujours un point commun. Des choses sur lesquelles on peut se retrouver, se comprendre et être étonné et intéressé par ce qui est différent.

Est ce que travailler au Brésil t'a aider à mieux comprendre l'identité sonore ?

EC : Cela m'a énormément aidé, peut être que cela va t'aider à te donner une réponse à la question de la culture sonore. J'ai compris leur désir de son quand j'ai entendu le son de la ville, de la langue, des gens et cela m'a fait la même chose lors d'un mixage à Beyrouth. La réalisatrice m'a dit de venir sur place pour comprendre la singularité du son de la ville. Quand je suis arrivé là-bas, j'ai entendu un son que je n'avais jamais entendu. Un espèce de grondement dans les basses, avec des choses dans les aigus liées

aux travaux omniprésent. Le grondement est produit par les gros 4x4, un peu comme les sons qu'on peut entendre à New-York mais de manière beaucoup plus chaotique. À Beyrouth, c'est ce son là, avec la musique qui sort des restaurants. Un espèce de chaos sonore hyper intéressant. Ce son là, j'aurais pu le deviner, mais le fait de fait de l'avoir entendu a fait que j'ai pu le représenter de façon beaucoup plus simple. Pour *Capharnaum*, la réalisatrice voulait retrouver ce chaos omniprésent.

Comment dépasse t-on une méconnaissance sonore culturelle ?

EC : J'adore travailler sur des films sur lesquels je ne comprends pas la langue. Toutes les récompenses j'ai pu obtenir pour mon travail ont été sur des films étrangers, vu que je ne parle ni portugais, ni mandarin (rires). Donc je pense que le fait que tu ne comprennes pas fait en sorte que tu sois uniquement attaché à la musicalité du son du film. Des gens comprennent et peuvent te dire si telle syllabe est un peu forte, mais je pense qu'il y a quelque chose d'assez mystérieux où tu es totalement en contact avec l'image et le son sans avoir ce truc de sens *(narration)* qui passe au premier plan tout le temps. Ça crée une sorte d'hyper-connexion car ce n'est presque que de la musique. Par exemple sur un film français, je mixerais les voix plus fortes parce qu'on dit souvent qu'on ne comprend pas telle chose ou telle chose. Là, je suis complètement dégagé de cette instance du « il faut tout comprendre » et donc tu es beaucoup plus dans un travail de sons direct, du travail du mixage où il faut unifier, créer une cohérence et interpréter. J'ai l'impression que cela me permet d'aller encore plus loin.

Comment avoir un regard sur le jeu des comédiens quand on ne comprend pas la langue ?

EC : Je pense de façon plus intuitive. Il y a certains indices comme les syllabes qui me laissent penser que c'est moins juste. Sur le jeu en lui-même, c'est plus le réalisateur qui peut me dire si le rythme n'est pas bon ou la phrase n'est pas juste. Je ne peux pas avoir accès à cette information. J'ai juste accès à l'émotion de la voix de l'acteur sans comprendre ce qu'il dit.

Quelle distinction fais-tu entre la culture sonore et l'identité sonore ?

EC : L'identité, c'est ce que tu fais de la culture. Comment tu la comprends, comment tu la confrontes aux autres culture et comment tu fais avec tout ça. Tout en sachant qu'il y a des choses que tu ne contrôles pas car c'est un métier créatif avec des choses qui ne passent pas par la raison. La culture c'est ce que tu as reçu, sans demander. C'est l'environnement dans lequel tu as grandis et évolué, les films que tu as vu. L'identité c'est ce que toi tu veux en faire. Tu peux confronter ton identité à d'autres identités.

Par ailleurs, je pense que la culture est très liée à l'enfance. Si tu as grandi à Paris, est allé au cinéma, tu vois et entends les films français. C'est quelque chose qui reste gravé en toi.

Propos recueillis à Paris le 5 mai 2023

Annexe 3

Entretien avec Mark Mangini, chef monteur son.

How would you define sound culture ?

MM : I don't know what "sound culture" is. If this is a formal topic, I'm not familiar with it. As a general topic, sound culture would be any group of individuals identifying, exploring and exploiting sound as a means to express themselves or their ideas and to the extent that they value and promote discussion and debate on sounds intricacies, hidden qualities and value to society as well as the personal enjoyment they derive from sound.

How to overtake a cultural misunderstanding ?

MM: I'm a sound designer and not a sociologist or anthropologist. I'm ill-equipped to comment on cultural misunderstanding except that, as an artist, I'm generally aware and sensitive to the possibilities of cultural misunderstandings and I comport myself in way that respects that possibility. This simply means adopting an attitude as free from presumption and expectation while wiling to admit that my own lack of sensitivity or education could, has, and will trigger a cultural misunderstanding at some point and require me to research and educate myself as best as possible to prevent such an occurrence.

How to edit sounds in a foreign language ?

MM: If you mean edit sound for a film in a language I don't speak or, more importantly, a film that presents a culture I don't live in AND in a language I don't speak, I would hire experts to collaborate with that not only speak the language but have a unique cultural sensibility to the project that might lend important advice on narrative sensitivity that can translate into better sound design.

Sound editing “in a foreign language” is made the most simple when the sounds needed are diegetic i.e. you see lighting, you add the sound of thunder. You see a Citroen 2CV, you add the sound of that vehicle. You are simply adding that which is obvious, which is divorced from any cultural baggage. However, without a translator, the sound editor is ignorant of sound that is working narratively when the characters speak and sound should be heard to reference or comment on the narrative, spoken or implied.

Of course, sound editing content must also be geographically as accurate as possible. That’s the easy part, if the sound editor has the resources. Police sirens in Johannesburg sound different than the ones in Jamaica. The jungles of the Amazon sound very different from the Jungles of the Congo. Even the telephone rings in Shanghai sound different than those in Chicago. But what about non-literal sound? When designing sound for that which cannot be seen but, perhaps should be felt, how does one make a person feel “frightened” with sound in Osaka and how might that be different than making a person feel frightened in Ohio? Much of this can be culturally divined but it is difficult to ascertain without a true knowledge of that culture.

Are there any specificities regarding for japanese (or any else east asian language)

MM : I really don’t know. I can only speak in generalities. I’ve never visited Japan nor know much about Japan culturally. But, I know Tokyo is a vast, fast paced, noisy city. To those who live there, the every-day cacophony of traffic and people and trains and construction is normalized and, perhaps, soothing. Those sounds are the din of the known and the comfortable (maybe like any big city). I grew up in a rural environment that was quiet except for the bucolic twitter of birds. This soundscape to my life implies home/familiar/safe. When I met my wife, she was living in an apartment in Downtown Los Angeles. She felt comfort in the din of police sirens, homeless tirades and jackhammers. When we got married we moved to a very quiet part of Los Angeles at the top of a mountain where it was really quiet. This unnerved her and she felt anxious. It was too quiet, too unlike her comfort in the noise of downtown, and she was convinced that

a predator or burglar or rapist was waiting in the bushes to attack. As such, the din of the known is the context in which the sound editor can find useful narrative expression…as long as one understands the cultural meanings for that location.

How went the collaboration with Werner Herzog ?

MM: Working with Werner was wonderful. It was like being in film school and it was a class of one. Werner and I. He is an extraordinary filmmaker and exceedingly brilliant man on many topics. He had done a great deal of research on Japanese culture which is one of the reasons why he made this film. The entire concept behind Family Values was a revelation to me. That is a huge cultural difference, perhaps, between traditional Japanese families and American families. I've never heard of an American bride (with a deceased Father) feeling incomplete at their wedding to such a degree that they might hire someone to stand-in for that parent. This may not be very common in Japan but, apparently, it does happen.

Was he familiar with this culture ?

MM : Werner had done a great deal of research. I cannot speak to his full familiarity with Japanese culture accept to say that he was sensitive to being as cutlurally accurate as possible.

- Do you think sound cliches are a thing ? Particularly recurring sound processes depending on the geographical location of a Country / the genra of the movie ?

MM : Of course. Cliche's are shorthand…which means an easy way to tell your story rather than doing the hard work required of something more unique or original. On DUNE part 1, Denis Villeneuve challenged us to dispense with the cliche's of science fiction and attempt to redefine the sound of the genre. One cliche in Science Fiction is the use and, perhaps overuse, of electronic sound and synthesizers to convey the sense of "futuristic" or "otherness". It is a deeply embedded cliché we were keen to avoid.

Another deeply embedded cliché is the use of reverb/echo to indicate dream/nightmare/ the past. Geographically speaking, the police siren is another. Watch any American film shot in Paris or London, and the minute you see the Eiffel Tower or the London Bridge you will hear the cliche'd Hi-Lo siren, the one that is pitched to a augmented fifth, musically. We don't use this siren in the US and it immediately says "you are in a foreign country". It would be equally cliche to hear an accordion over that same shot of the Eiffel Tower. It's sonic shorthand but it isn't very imaginative.

How did your collaboration with the dialogue editor went ?

MM : Byron is an old friend and it went very well. I can trust him with anything. Oddly, we never felt at a loss for understanding. The hardest part was cleaning up very poor sync sound. I believe that, for most of the shoot, Werner was the sound recordist and only had one lavalier microphone. And sometimes the microphone was only on the camera and not not he actor. This made production sound very "ambient" and noisy. This was made more complicated by his use of practical locations where he could not control traffic or any other sound solution that made the track very noisy. We did a lot of noise reduction using tools like iZotope RX.

Were you in company of a traductor ?

MM : No.

Propos recueillis par mail le 6 mai 2023

Annexe 4

Entretien avec Ken Yasumoto, ingénieur du son, monteur son et mixeur.

Qu'est ce que la culture sonore ?

KY : En Asie, on a une tolérance au bruit assez phénoménale, ayant vécu au Japon, ayant voyagé en Thaïlande et en Chine, j'ai l'impression que dans ces trois pays on tolère le bruit, la cacophonie. En tout cas en milieu urbain. Je ne sais pas si on peut parler de culture sonore. C'est peut-être une question de réglementation. Mais la réglementation est liée à ce qu'on peut ou ne pas tolérer. Au Japon, tu peux te tanker à un carrefour avec un haut-parleur comme c'est le cas pendant les campagnes électorales et diffuser à très haut niveau un discours politique. Dans certains quartier les magasins diffusent de la musique dans la rue. En France, tu ne pourrais pas le faire. C'est une tolérance visuelle et sonore. Ça ne gêne pas plus que ça. Mais cela se passe seulement dans certains endroits. A l'inverse, en tout cas au Japon le silence est très apprécié et les sons de la nature sont même valorisés dans la culture populaire car ils représentent les saisons.

Comment dépasse t-on une méconnaissance sonore culturelle ?

KY : En s'imprégnant d'un lieu, d'une langue. Pour *The Lady* je voulais que ce soit authentique. C'est comme pour la fabrication des décors ou des costumes. Je n'ai pas tout maitrisé mais j'en avais conscience. Je considère avoir fait le maximum avec les conditions de production qui m'ont été données. Plutôt confortables dans ce cas précis.

Voici un exemple des moyens que tu peux mettre en œuvre pour respecter une identité sonore et les limites liées à la barrière de la langue : Il y avait toutes ces scènes filmées avec des étudiants birmans. Nous tournions en Thaïlande parce qu'il est impossible de tourner en Birmanie. Les figurants et silhouettes sur le plateaux étaient effectivement des étudiants birmans réfugiés politique en Thaïlande. J'ai demandé à faire une journée de son seul de voix (discussions) dans le décor. Sur le plateau il y avait des birmans étu-

diants. Donc tout ce qu'ils disaient était assez cohérent avec le sujet du film. J'imagine que l'origine sociale des étudiants, comme dans tout pays, a une importance : une manière de parler, un accent, un vocabulaire, des tics de langage, etc. Tout cela était respecté dans ce qu'on tournait. Mais j'avais besoin de sons seuls pour faire vivre ce décor car la maison d'Aung San Suu Kyi étaient en quelque sorte le QG du LND (Ligue nationale pour la Démocratie). Quand j'ai demandé à faire cette journée de sons seuls, la production m'a fait comprendre que les étudiants ne seraient pas disponibles car ils tournaient toute la semaine et que je voulais faire les sons seuls un week-end dans le décor vide. Ils ont finalement trouvé des birmans, mais c'était des paysans réfugiés économiques. J'ai essayé de mettre ces nouveaux figurants en situation mais je ne pouvais pas dire que c'était parfait, même si j'étais accompagné d'un traducteur. Avaient-ils la culture politique protestataire des étudiants réfugiés politiques, avaient-ils un accent particulier, etc ? Tu te retrouves confronté à des situations que tu ne maitrises pas, mais tu as fait l'effort. Tu enregistres les sons, tu mets en scène des situations. A la fin de chaque son seul, j'ai fait faire une traduction succincte des sujets de discussion et ensuite je les montais en fonction de la scène. On garde une sonorité, une mélodie du langage, mais peut-être fausse du point de vue d'un birman. Tu peux faire appel à tous les experts ou spécialistes de la terre tu ne seras jamais à l'abri d'une critique venant d'un birman.

Comment s'est passé la collaboration avec Gaspar Noé ?

KY : Quand la production m'a contacté pour Enter the Void, c'était pour le tournage. Ça plaisait bien à Gaspar d'avoir un ingénieur du son qui parlait japonais. Pour des questions de dates je n'ai pas pu le faire. Il m'a rappelé pour le montage parole pour les mêmes raisons. Gaspar est très pragmatique, il ne voulait pas faire n'importe quoi.

Sur Enter the Void ?

KY : Durant les premières 20 minutes du film dans le plan séquence à Shinjuku, j'ai essayé de faire en sorte qu'on se replonge dans le Tokyo nocturne que je connais. Je n'ai pas le souvenir d'avoir fait le montage son d'Enter the Void en me posant des questions

sur les spécificités sonores de Tokyo, parce que c'est chez moi. Un peu comme je ferais pour un montage son d'un film dont l'action se situerait à Paris, car je suis maintenant parisien. J'étais plus dans les obsessions de Gaspar pour les corbeaux, les cigales japonaises et les pachinko. Ces jeux ont un son particulier. Il y en a des centaines par boutique. C'est un chaos absolu, avec la musique de la salle diffusée par dessus. Ça rendait fou Gaspar.

Est-ce que Gaspar Noé est familier avec la culture japonaise ?

KY : Il a vécu au Japon un certain temps. On peut dire qu'il connaissait ces quartiers et avait ces obsessions pour les sons qu'il y avait entendu. Avec Gaspar c'était obsessionnel, il fallait que ce soit agressif.

Le film a été montré au Japon ?

KY : Oui, le film est culte là-bas. Nous n'avons pas eu de remarques. En plus, j'étais accompagné d'un stagiaire japonais qui pouvait vérifier avec moi le montage son.

Penses-tu qu'il existe des clichés sonores ? Notamment des procédés sonores récurrents selon la localisation géographique d'un pays / le genre du film ?

KY : Typiquement la sirène new-yorkaise. Quand tu vas à New-York c'est une vérité. Chaque sirène à son style, sa rythmique. C'est une identité new-yorkaise. C'est un vrai/faux cliché. C'est la réalité. Je pense que le cinéma influence la réalité, pour une ville aussi emblématique que New-York cinématographiquement. L'esthétique de la ville est un aller-retour. Un spectacle permanent qui s'auto-alimente. Même dans leur manière de s'habiller, les flics , leur attitude. Il y a un truc qui vient du cinéma. Le cinéma a été alimenté par la réalité et il y a un aller-retour permanent. Je ne pense pas que ce soit autant le cas dans d'autres villes.

Il y a des clichés sonores qui sont de vrais clichés. Quand un américain monte un film à Paris, il y a de l'accordéon. C'est alimenté par le cinéma qui vient d'une autre époque.

Pour *Petit Pays*, nous avions pas le droit de faire l'erreur sur le langage. J'ai fait très attention. Visé, révisé par Dida la traductrice et conseillère. Un film sur les ethnies, et les langues ont autant d'importance, tu n'as pas le droit à l'erreur. On parle d'un génocide. C'était le cas aussi sur *The Lady*. Tu ne peux pas faire crier des slogans politiques birmans par des thaïlandais avec un accent thaïlandais. Les premiers plans (sonores) étaient birmans. Le seul gros problème sur le film, et non des moindres, était le fait qu'Aung San Sur Kyi était jouée par Michelle Yeoh. Luc voulait que son film marche à l'international. Il a sacrifié un truc. Quelque part, il a décidé que le film ne pouvait pas être visible par les birmans. Ça relativise tous les efforts que nous avons fournis au son…

Propos recueillis à Montreuil le 11 mai 2023

Annexe 5

Entretien avec Arthur Harari, réalisateur et scénariste.

Qu'est ce que la culture sonore ?

AH : J'ai fait ce film au Cambodge, mais je filmais une histoire japonaise, avec des japonais en japonais. Pour moi, la chose matérielle que ça m'évoque c'est que je filmais une langue qui n'était pas la mienne, mais qui n'était pas celle du pays où je tournais. L'histoire ne s'est pas passé au Cambodge. On représentait une île qui était censée être aux Philippines. Il y avait quelque chose de l'ordre du mélange très étrange, qui s'est incarnée dans le son de manière très concrète. Une langue que je ne parlais pas. J'ai fait tout un travail pour essayer de réduire la distance avec cette langue, mais c'était des sons que je ne comprenais pas en soi. J'ai progressivement essayé de briser le mur de l'incompréhension et ce, dans un pays où je ne parlais pas la langue. Il y a eu aussi quelques moments en philippin dans le film mais ce n'était pas non plus la langue du pays où je tournais. Il y avait quelque chose de l'ordre du déplacement radical. Je parle de la langue car pour moi les mots dans un film c'est du son. Il y avait quelque chose qui incarnait ma position d'étranger et l'étrangeté qu'il y avait à faire ce film à cet endroit là. Après, si je rentre de manière plus riche dans la question sonore, je dirais que lorsqu'on filme et qu'on enregistre quelque chose, on capte des choses de l'ordre de la captation mécanique, documentaire que l'on ne maitrise pas. On a beau avoir écrit ; le scénario, les couleurs à l'image, autant que les sons qu'on enregistre sont des données contingentes. Le bruit du vent, le bruit de la jungle, le bruit des gens, la langue qu'on entend influent de manière matérielle sur ton film. Le film finit par avoir une forme et en particulier une forme sonore qui est le fruit de tout ça.

J'étais dans un pays où je travaillais en contact avec un autre pays que je filmais. Il y a plein de choses qui sont rentrées. L'énorme partie de mon travail de préparation sur Onoda, c'était comment oublier que je suis français par rapport à des japonais, par rapport à des asiatiques aussi. La culture japonaise étant très singulière. Par exemple, il y a

beaucoup de chansons dans le film, de moment chanté. C'est quelque chose qui m'excite particulièrement en termes de travail, la matière poétique que représente une chanson. Là en l'occurence, c'était aussi des chansons qui avaient du sens. C'est une zone de poésie et de sens. C'est vraiment dans le lien au Japon que cela s'est joué. J'étais dans une situation vraiment paradoxale. J'ai rencontré le Cambodge de manière incidente parce que j'y ai passé 3-4 mois parce que j'avais des collaborateurs cambodgiens. Mais mon attention était focalisée sur d'autres asiatiques, ici les japonais. Avec eux, il fallait que je maintienne une tension qui consistait à raconter une histoire qui est très loin de moi, d'un pays qui n'est pas le mien, d'une langue que je ne comprenais pas, avec des manières de travailler que je connaissais pas. Donc c'est spécial. J'utilise un décor pour en filmer un autre. Je m'insérais dans une réalité pour en représenter une autre. C'était une donnée particulière.

Comment dépasse t-on une méconnaissance culturelle ? Étais-tu familier avec la culture japonaise ?

AH : Non, très peu. Au moment où je me suis intéressé à l'histoire je ne connaissais pas le Japon du tout. Je n'avais pas de fascination particulière pour le Japon. Je connaissais simplement quelques cinéastes japonais que j'admirais profondément. C'est vraiment parce que j'ai découvert cette histoire et qu'elle m'a happé que j'ai voulu faire le film. J'ai été au Japon pour la sortie de mon premier film diamant noir. C'était une petite sortie. J'ai fait des rencontres avec des journalistes. C'était un moment où j'avais déjà ce projet. J'ai rencontré les acteurs d'Onoda pendant ce voyage. J'ai développé des amitiés avec des personnes qui ont été des collaborateurs : une productrice, des gens pour le casting et un ami qui est devenu le traducteur du scénario et mon interprète pour le film. Pour réduire la distance et l'incompréhension, j'ai fait un travail très poussé sur la traduction du scénario. J'ai écrit le scénario en français en essayant d'oublier que ce serait une autre langue qui serait parlée en me disant « je m'approprie cette histoire en dialoguant le film comme n'importe quel scénario ». Et puis avec Yu Shibuya (le traducteur) qui était un ami, il a traduit le scénario en japonais. Et moi évidemment je ne comprenais rien à la traduction donc je me suis rendu compte que le travail ne faisait que com-

mencer une fois qu'il avait fini une première traduction. Je lui ai demandé - car je ne voyais pas d'autres méthodes, de me retraduire en français à partir de sa traduction japonaise sans regarder le scénario en français original. Lui traduisait oralement, et moi je regardais la distance qu'il y avait entre ce que j'avais écrit en français et ce que lui me retraduisait de sa traduction japonaise. Ce travail a duré très longtemps et nous a embarqué loin car j'avais une exigence très haute d'essayer de me rapprocher de ce qui avait été écrit dans les dialogues français. Evidemment, j'avais mis des intentions dedans, j'avais un certain sens du naturel, du parlé, du rythme et du sens des mots et des phrases. J'ai malheureusement constaté qu'il y avait beaucoup d'écart entre ce qu'il avait traduit et ce que j'avais moi tout simplement parce que les deux langues sont tellement lointaines. C'est difficile d'imaginer deux langues plus lointaines que le français et le japonais. Il y a énormément de choses qu'on ne peut pas dire de la même manière. Quasiment que de l'écart. Et donc pour me rapprocher au maximum de quelque chose qui serait vraiment mes dialogues, il a fallu faire un très long travail qui a été l'occasion pour moi de comprendre comment fonctionne le japonais structurellement, presque la philosophie de la langue. Qu'est ce que c'est que de parler, nommer les choses et de les exprimer en japonais par rapport à ce que je connais du français.

Comment tu travaillais avec les acteurs en tournage ?

AH : Le travail qu'on a fait avec Yu pendant la période de préparation a été très long. Avec des aller-retours constant, on était très exigeants tous les deux. Ça a duré 6 mois ce travail de retraduction, peaufinage. D'autres personnes ont relu, ont partagé leur avis. Au bout de ce travail-là, moi j'avais un fonctionnement avec lui qui était d'une totale confiance. Il connaissait le scénario par coeur. On avait le même regard sur « pourquoi ces mots-là étaient importants », « quels intentions étaient dans chaque chose ». Et donc il a été très évident pour moi que c'est lui qui devait être l'interprète sur le plateau. Toutes mes rencontres avant, à Tokyo, avec les castings et les répétitions n'étaient pas spécifiquement avec lui car j'avais par ailleurs d'autres collaborateurs notamment une française qui vit au Japon et qui est traductrice. Mais Yu est venu lors des dernières sessions de travail au Japon, le relai a été pris comme ça. On avait un fonctionnement très

simple. Moi je disais tout en français, il répétait tout en japonais. Mais comme j'étais en confiance totale, je n'avais aucun doute qu'il transmettait entièrement ma pensée et qu'il savait qu'il y avait tout un passif de travail. Ce n'était pas juste une perroquet. Et puis c'était génial car les acteurs avaient une attention, une écoute, une disponibilité incroyable. Eux-mêmes se déplaçaient énormément. Ils n'étaient pas dans leur pays, les conditions étaient très différentes de d'habitude. Ils tournaient avec un réalisateur d'un autre pays, qu'il ne connaissait pas. Tout était assez bouleversant. C'était un bouleversement de leurs habitudes. Et puis ils prenaient des risques aussi parce qu'il y avait une dimension historique et politique dans le film ; il y avait un engagement. Ils avaient une confiance et ils me donnaient une confiance incroyable et vraiment un degré d'écoute et de préparation dingue. Tout était réuni pour qu'on travaille avec une exigence très haute.

Est ce le traducteur a pu collaborer avec l'équipe son ?

AH : Indirectement. Il n'a pas du avoir beaucoup d'échanges de travail directs avec l'ingénieur du son, il était vraiment avec moi et les acteurs. Après en post-production, il y a eu une présence importante de Yu au montage évidemment puisqu'avec le monteur nous ne comprenions pas le japonais. On avait besoin de lui : on modifie les dialogues, on raccourcit une phrase ; pour savoir où est ce qu'il fallait couper, condenser tel mot, où est-ce qu'on raccorde deux prises. Et même pour juger du jeu, avec le monteur on se fiait à notre instinct, on pensait savoir quelle prise était la meilleure, la plus forte mais des fois on avait besoin de confirmation sur le jeu vocal. Il y a eu une collaboration au montage mais aussi au mixage, à plusieurs moments. Le mixage est un moment où on continue à travailler la matière sonore, le jeu, le rythme, etc … Il a été impliqué jusqu'au bout mais toujours en ma présence. C'était la continuité d'un travail avec moi et les différentes personnes en post-production mais pas directement avec intervenants du son. Je ne crois pas que l'on puisse dire qu'il ait collaboré directement avec les gens du son.

Étais-tu particulièrement attentif au son pendant le film ? Quelle était ta relation avec ton équipe son ?

AH : Je ne pense pas que j'étais plus attentif que d'habitude au travail du son. Pour moi ce qu'il fallait, c'était réussir à créer des bonnes conditions de travail avec toutes les données très particulières, très difficiles qu'impliquaient le film : la question de la langue, le déplacement. J'avais déjà travaillé avec l'ingénieur du son Ivan sur mon premier long-métrage, pareil pour le mixeur. Le monteur son était différent.

J'ai essayé d'être aussi exigeant que d'habitude mais je ne dirais pas que le travail était différent des autres films. Je vois une exigence qui est restée la même, mais qui avait des spécificités.

Est-ce que l'équipe de prise du son t'a fait des retours sur le jeu des comédiens ?

AH : Pas tant que ça. Avec Ivan, ça nous arrive d'en parler. Sur ce tournage, il y avait Yu qui tenait un poste très important sur la question de la langue, et donc du jeu. Je travaille toujours avec un assistant mise en scène dont je suis très proche. On partageait des questionnements sur le jeu. Il y avait une scripte franco-japonaise qui avait son oreille japonisante. Evidemment, lorsqu'il y a beaucoup d'intermédiaires, de collaborateurs avec lesquels on parle de jeu, peut-être qu'il y a moins de place. Mais bon, il ne me semble pas que sur Diamant Noir on parlait beaucoup du jeu ou des prises. On parlait de son mais pas forcément de questions de jeu.

Penses-tu qu'il existe des clichés sonores ? Notamment des procédés sonores récurrents selon la localisation géographique d'un pays / le genre du film ?

AH : Un moment, j'ai pris conscience qu'au début de mon travail avec les acteurs, quand je commençais à chercher des comédiens japonais, je me suis rendu compte qu'il y avait un certain nombre de clichés dont je devenais conscient en devenant spectateur, en regardant notamment des films de guerre japonais qui étaient des clichés sur le jeu vocal. Une manière de représenter l'autorité avec des choses très viriles, très gutturales

qui sont vraiment des choses qui puisent leurs racines dans la réalité. Les militaires avaient leur manière de parler. Il y a des clichés en partie vrai sur la partie dont s'incarne le virilisme japonais en temps de guerre mais qui moi me déplaisait. Je n'avais pas du tout envie que mes acteurs jouent comme ça, car ça me semblait être des clichés, être la meilleure manière de représenter cela comme n'importe qui l'aurait représenter. Et surtout, ça ne faisait que conforter une image qu'en temps qu'occidental j'avais envie de dépasser pour me rapprocher des personnages car il y avait tout un enjeu d'empathie et de proximité avec ce que traverse les personnages. Cela devait faire oublier que c'était des militaires, des japonais. Pour moi cela devait devenir des hommes avec qui on partageait des choses. Donc j'ai été très attentif à ça et j'ai parlé ouvertement aux acteurs en leur disant que je ne voulais pas ce genre de représentation de l'autorité, la hiérarchie, du virilisme. Et donc je leur disais souvent que je voulais qu'ils trouvent leur propre voix. Ce n'était pas une métaphore. Je voulais qu'il trouve la tessiture de la voix qui serait la leur pour incarner le personnage, pour que ça devienne naturel et qui ne passerait pas par des idées reçues. Evidemment, ce que je voulais dire là-dedans c'est qu'en tant que japonais, je voulais qu'ils se libèrent de tout une série d'attendus culturels, hérités de ce qu'est la pensée ou l'inpensée japonaise sur la question de la guerre parce que c'est particulièrement vrai au Japon. C'est très rare de voir un film japonais qui sort du lot, qui représente différemment les choses car tout ça engage un rapport du Japon avec son histoire, son passé militariste et sa culpabilité pas complètement assumée. Moi comme j'arrivais avec un regard qui n'était pas du tout le même, c'était que faire en sorte que les comédiens aient un rapport plus singulier, plus intime : comment ils abordaient ces questions, les émotions, *et caetera*. Ça passait vraiment pas des trucs vocaux. Je leur demandais souvent de jouer assez bas, de retenir les choses, de ne pas surexprimer ou de rendre les choses trop expressionnistes ou trop musclées.

Propos recueillis par téléphone le 12 mai 2023

Annexe 6

Entretien avec Andreas Hildebrandt, chef monteur son.

How went the collaboration with Arthur ?

AH : We met quite early, long before shooting in Paris because we have a meeting with German coproducers. We talked genuinely about the film. I red the script long time before shooting, it was very clear that the location of Lubang, on Philippine's island. It would be very important for the movie so we knew very early on. Then we met with all the important member of sound department before shooting, in Paris. We met Alek, re-recording mixer and Ivan, sound mixer. We talked quite a long time about sound of the movie and of course it was very early clear that it would be some challenges in the process, that the fact that it wasn't really shot in Philippines, but in Cambodia close to civilisation. It was clear that it wouldn't be very easy to get ambiance from the film that it would be the right ones according to reel story, because it's based on things that really has happen. There was some importance finding sounds that could be in a reel in a reel documentary. The idea was really to use the right birds and animals that would live on Lubang. This is only one part of the aesthetic but it wouldn't be right to use birds that couldn't be on that island. So actually they haven't be on Lubang at all before the shooting, everything was done in Cambodia.

Did you find some similarities between Luband and Cambodia ?

AH : Well, there are some interesting elements in Cambodia for the storytelling, like interesting crickets which sounds like a siren. It was something that Arthur wants to use right away. This one I'm not really sure that was in Lubang, but that what we used. Genuinely, the fauna in Cambodia is not as rich as it could be in Lubang. There are very specifics animals and birds only on that island. Also, everything was done during pandemics, it would have been very complicated for me to travel to the right spot. I tried to do that but during pandemic It was not really an option. What I finally did is that I

contacted somebody from there and asked him it could be possible an option to record something. Actually in the process he did so. That was very late in the process actually but we received quite a lot of interesting material that was recorded. Cambodia sounds really different. The sound of the rain forest where Onoda lived hard a richer texture. More different animals in it. About the crickets and the other animals, nowadays it's little bit easier to do some research about that, because there are different web pages where you can find birds, according to geographic position. It can be an inserting source of informations. Of course, there was some independent libraries that we bought for the film. The idea was even with the complicated circumstances of not being able to travel there, of knowing that it was shot in different place, the idea was to put something of the original location into the sound design.

That was also complicated later onto in post with Arthur as he was in Paris and we were in Köln. It was vey difficult to travel trough the cities because of Covid. We had to work by sending QuickTimes. Arthur has learned quite of Japanese so I think he understand it. He continued to work on expression on the script also during the editing and post-production.

How did your collaboration with the dialogue editor went ? Did you hire someone who speaks Japanese ?

AH : Yes, I tried to get a Japanese dialogue editor from Berlin. But she was not available all the time , it was a little bit complicated and also the budget was kind of restricted. At the end we ended doing the dialogue editing by ourselves with a German sound editor. Yu Shibuya the assistant director who was Japanese was very active during the editing and he was very accurate. He checked all the version and he was there for the ADR recording in Tokyo. He was also there when we edited the ADR together in Paris. That would have been impossible without him, he checked every word, visited re-recording studios several times and approved the final mix. We were quite sure than there are not mistakes in terms of language. That was very important for Arthur. Even Japanese people would say that this could have been done by a Japanese director.

That was also a general style of sound. He had esthetics of vision in mind that was connected to the old Japanese movies 50s - 60s : only few elements in sound and redu-

ced I would say. During the process of mixing and sound design we all realized that for this film anyway we would need a little bit more elements, because it's also a very subjective story of this man. So they must also be more dynamics, elements and sound. We went also through a process together of first reducing very much, then bringing back stuff. Very intense and interesting process.

Have you ever worked on a Japanese movie ? Were you familiar with the culture ?

AH : I know some classic Japanese movies before met Arthur. But then later he gave me a list of films a should watch. As a preparation for this film I saw 5 or 6 films that he recommended. That was inspiration and own the other hand it was not the 100% percent solution. In many these Japanese films, it has a lot of film noise. Like from exterior, you have 1 or 2 elements you can hear at the same time but nothing else. In this case, in the rain forest, you have to bring little bit more. When you work and you have the feeling that you need a little bit more than what was used in the 60s. As an inspiration this is interesting and also that was a lot of work on dialogue by choosing parts that was kind too emotional. A big of this work was done during all the ADR. That was a quite big ADR list. It was because they changed the script a little bit during editing. And an other hard part was because they wanted to reduce more that theatrical expression. We have to communicate all this with French and English language, everything needs to be translated into Japanese, then checked by Yu in Paris and then ADR needed to be sent in Tokyo. Then later the process was still a little bit challenging. I think without this brillant assistant director Yu Shibuya we wouldn't never had to achieve good result without mistakes and Japanese language. He has a big credit.

How did you create backgrounds ?

AH : First of all, I received some informations from Arthur. Later, we discussed of the first layout. I have to say I've never been to Japan. Of course, my library of sounds from Japan is limited. I have some material here but it's not a the same like, a person who works there all the time would have a huge library of recording sounds done by himself. But at the same moment, It's still an historical film so you need to construct it anyway.

The biggest technic of approaching it was to try, and intuition in most cases I have to say. Arthur had quite a lot ideas as he have done a lot of research. He had quite a lot details, ideas about some scenes, especially the scenes in the city and the military camp. He would really say what he wants to hear and how he wants to achieve it. Also about materials and so on, about the doors, he had some inputs which we forwarded to foley artist.

They changed the edit until the mixing so I had a lot to do with fixing and conforming. So I was not even present during all the mixing later.

The moment when everyone was happy was the very last week of mixing. It was really a process with several screenings with producers in cinema. Nobody took it easier. Every elements were discuss every time. It took a wild to find it.

Propos recueillis au téléphone le 12 mai 2023

Annexe 7

Entretien avec Lars Ginzel, mixeur.

How would you define sound culture ?

LG : In general, i'm not really an expert of East-Asian films, but it has a strong impact in terms of how anime's sound culture influences other films. Because it's so stylized and it's so iconic. I think you will find that kind of style in all kinds of genre in pop culture not quite the same but similarly, for Chinese kung-fu movies. There are probably more variations between the old school Bruce Lee stuff and more modern things like *Crouching Tiger, Hidden Dragon.* I think that those kind of stylisations are something that definitely present in western culture aswell.

How yo overtake cultural misunderstandings ? How do you mix a Japanese movie when you grew up in German culture ?

LG. : I've been very fullishment that I have the opportunities to work of all kind of films. As a mater of facts, I don't do many German films. I've mixed films from all over Europe including all those languages, from Iran, Afghanistan, Tanzania, UK, USA. The thing I learned from that if we talk about culture, the starting point of my job is when I start working with a director I don't know, I have to be opened to whatever they wanna do with the film. The great gift that is given to me is that I get to learn and get to know all different kinds of storytelling cultures. In the end for me it's always storytelling. I did a couple of Turkish movies and that's a different kind of storytellings. When it's your first Turkish movie, you have to be very opened and your second with another director, you got to have the same openness. So for me, it doesn't really matter what the sort said or where the director is coming from, it's more about being opened and trying to understand what they want to achieve and then try to see how I can help with that. So I don't really try to force my way of thinkings onto it. Sure I have an opinion, but taste is very subjective. It's not my film so I leave it to the taste of the director to decide wha-

tever is appropriate. The long you work together, more you understand that taste, then you can anticipate more. That's happening within a couple of days to understand the basics and then when you do couple of projects together then, it evolves a lot more. I think the fundamental things is to be opened and just not think that I would understand everything from the get-go, I certainly don't. So i have to follow whatever is going to happen.

Did you notice any specificities regarding Japanese language ?

LG : Well, that's a good question. In *Enter the Void*, we don't have much Japanese. On *Jam*, the director didn't speak much English so he had a translater with him. So everything trough the translator which makes also trying to communicate about taste and feelings a lot more complicated because you have to go by someone else. Honestly, I would say of terms of language, that one particular project has not enough to me to draw general conclusion from it. Because it was a low budget film and we didn't have much time. We were very focused on. : « Okay just get it done and let's concentrate on the broad film. » But on the other hand, if you're working on Turkish or farsi, usually within a couple of days you got a sense for the rhythm and the melody of the language. But then if you're working longer, you get a better gut feeling for how the language works. It's easier to say « That's the word », « That's half a sentence » and maybe I can even start making suggestions like « Wouldn't be better we move that half sentence a little earlier so the flow is better ». That's something you can only do if you've worked in that language longer and more often which is quite important if I don't speak that language. I have to have the director or someone whose mother tongue is the main language, who has to be there or has to approve or whatever we're doing because otherwise we can mess it up.

I think for any language it really is about trying to understand the musicality and the rhythm of the language, and also listening to dialogue in different a way and rather listening to the dialogue in term of music which actually I find quite liberating because I kind of like that and it's really hard for me to do that when I'm working in German. It's easier already in English. It becomes a different flow, so if I'm not trying to remember. What I can still say about Japanese in particular is that it has a wide range of speeds.

Because it have a lot of things that can go very staccato and then it goes slower again. There is also some middle ground. It felt like those extremes are a big part of how emotions go. But not sure anymore to be honest. If I say anything about that now, I would default on cliches.

Crowds seems to be a problem in a sound edit point of view, how do you deal with it in mix ?

LG : To certainly grief it, some doubts are always around. Because I don't know. I don't speak that language. Sometimes, it's tricky if you're mixing something and you have subtitles on it. You think you understand which word mean what and then later during the premiere, you see the film with the final subtitles and the sentences have changed completely in your opinion, and you think « Oh lord, I might have missed this and mess it up ». But again, there were people in the room that said « no, it's fine, it's good ». So I think in a way, what we do in sound post, today it's a lot about control. Controlling everything. Controlling every little aspects like the fifth layer of background. It all has to be authentic. In a way, this experience teaches me control is an illusion anyway. You just have to let go that idea to control everything, and you just have to follow things more like instinct, taste, just listen to the material ; and this material will tell you a lot about what needs to be done. You just have to have an open ear for what comes in. Not try to sort of push it into some kind of idea of what you think.

Ken told me the story around the pachinko's sound …

LG : It was super important for him that those be authentic, those give him the impression that it is authentic. And that is because he knows the place, he probably knows every single place in the story he set in. He knows how it sounds and how it feels. He can relate to that. He has a really strong idea of how it has to be, how it has to sound. He is a western director, but trained in Japan for the film for his own memory. So in that regard, it is authentic. It's just not from the Japanese point of view. That still makes it valide because we live in a global world but people travel from one place to another. He is al-

ways more that the native view. You always have the inside and the outside view as valid.

Propos recueillis par conversation vidéo le 18 mai 2023