

Écriture Sonore

Mémoire de fin d'études

Pierre-Louis Clairin

Département Son, Promotion Sylvie Pialat 2021

Tuteurs : Pierre André et Guillaume Bouchateau

07/06/2021

Sous la direction de Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce

Sommaire

Introduction.....	3
1 La fabrication d'une bande sonore.....	5
1.1 Le déroulement classique de la fabrication du son d'un film en France.....	5
1.1.1 L'ingénieur.e du son et le.la perch.man.woman.....	5
1.1.2 Le montage.....	7
1.1.3 Le montage son.....	8
1.1.4 Le mixage.....	8
1.2 Une autre organisation	9
1.2.1 Sound Design.....	9
1.2.2 Conception sonore.....	11
2 Les premières réflexions et la mise en place de l'écriture sonore.....	12
2.1 Premières réflexions.....	12
2.1.1 La volonté de mise en scène sonore de la part du.de la réalisateur.rice.....	13
2.1.2 Avoir une identité sonore : le champ lexical du son	14
2.1.3 Donner de la matière : la palette de couleurs.....	14
2.1.4 L'idée d'une partition sonore.....	15
2.1.5 Le rapport à la musique.....	17
2.2 Le workflow de base.....	18
2.2.1 Discussions et échanges avec réalisateur.....	18
2.2.2 Prises de son en amont.....	19
2.2.3 La pièce sonore.....	19
2.2.4 L'accompagnement sonore au montage.....	20
2.3 Les difficultés potentielles de l'ajout d'un quatrième poste.....	21
3 L'écriture sonore : Une construction au fil des films.....	22
3.1 Belle, Bonne, Sage de Anne-Sophie Bailly.....	22
3.1.1 Lecture de scénario ensemble.....	23
3.1.2 Prises de son et repérages.....	23
3.1.3 Composition de la pièce.....	25
3.1.4 Tournage.....	26

3.1.5 Suivi montage.....	27
3.1.6 Montage son.....	28
3.1.7 La question de la musique.....	29
3.2 Les Princes de la Ville de Victor Gomez.....	30
3.2.1 Week-end.....	31
3.2.2 Bruitage d'effets en amont.....	32
3.2.3 Composition de la pièce.....	33
3.2.4 Échange et tournage.....	34
3.2.5 Montage.....	34
3.2.6 Montage Son.....	35
3.2.7 Mixage.....	36
3.3 Les Joues Froides de Louise Bernard.....	37
3.3.1 Première lecture.....	37
3.3.2 Prises de son.....	38
3.3.3 Création sonore.....	38
3.3.4 Montage parallèle et montage son.....	39
4 Les conclusions sur l'Écriture sonore.....	40
4.1 Le positif.....	40
4.2 Le négatif.....	41
4.3 Inclure l'écriture sonore dans le monde professionnel?.....	41
5 Marchands de Sable.....	42
5.1 L'écriture sonore de souvenirs.....	43
5.2 Fabrication.....	43
5.3 Idée de l'image influencée par le son.....	44
Conclusion.....	45
Remerciements.....	47
Bibliographie et inspirations.....	48
Filmographie.....	48

Introduction

Nous vivons dans une société où l'usage de l'image est devenue très simple pour la majorité d'entre nous : tout le monde sait comment filmer, zoomer, faire le point. Nous pouvons à présent réaliser des vidéos de bonne qualité avec nos smartphones, en très peu de temps. Nous interagissons constamment avec les images. En revanche, peu de gens connaissent ce qu'il est possible de faire avec le son. En effet, dès notre enfance, nous apprenons à parler des photos, des peintures lors de visites au musée où dans des livres d'histoire ou d'art. À aucun moment, à moins que nous nous y intéressions par nous même, nous ne parlons de son.

Dans le cinéma, même s'il existe évidemment des réalisat.eurs.rices ayant un amour pour ce médium, le monde du son reste un monde abstrait et peu accessible, où l'imaginaire collectif amène à penser que seuls les gens du son peuvent faire des propositions poussées en termes de réalisation. Il est difficile de parler d'un son, de le caractériser et de le définir.

Pourtant, la plupart des réalisat.eurs.rices peuvent participer au choix de l'image : Créer un moodboard, faire un découpage, avoir un avis sur la lumière pendant le tournage et en étalonnage. Les termes sont plus précis, ils sont généralement plus à l'aise avec ce média.

Il en résulte une mise en scène pensant donc l'image, les décors, le jeu en amont du tournage, indépendamment du son. Et malheureusement, la plupart du temps, cette réflexion n'arrive qu'au moment du montage son, puis au mixage. Prise à ce stade, après la préparation, le tournage et le montage du film, la narration sonore existe bel et bien, mais est-elle aussi poussée qu'elle aurait pu l'être si elle avait été pensée en amont ?

Selon les professionnels du son, certains scénarios sont déjà très sonores quand on les lit, avec ou sans mots caractérisant les atmosphères sonores. Nous imaginons déjà le son hors champ, les composantes utiles à la narration, les potentielles crescendo et/ou decrescendo de musique, vent ou effet. Nous pensons déjà, en somme, à des éléments de narration qui donneraient un plus à l'écriture, en utilisant le son. On parle alors de narration sonore.

La plupart des scénarios méritent d'être réfléchis et anticipés en terme de narration sonore afin de la pousser au maximum.

Depuis mes premières expériences sur des films à la Fémis, mon intérêt pour le son n'a fait que croître. Très vite, je me suis intéressé à la préparation du son en amont du tournage, aux discussions avec les réalisat.eurs.rices pendant l'écriture du scénario et à la préparation de matière sonore avant la

prise de son direct. En somme, je m'intéresse à un rapport plus étroit avec le.la réalisat.eur.rice. Sans cela, je ressens comme un léger manque de collaboration avec la mise en scène.

Certains films pourraient se contenter d'un son présentant des voix propres, bien au centre de l'écoute et de l'espace, et de quelques éléments de décor sonore. J'ai rapidement constaté les avantages à intéresser et confronter un.e réalisat.eur.rice à la narration sonore de son film. Jusqu'à ma troisième année, j'ai toujours poussé un peu plus loin cette réflexion.

Afin de pousser au plus loin cette réflexion, j'ai décidé de consacrer ma dernière année d'études à la Fémis à l'élaboration d'une autre méthode de travail, dans le but de donner envie aux réalisat.eur.rices avec qui je travaillerais d'utiliser pleinement la narration sonore dans leur film.

J'ai appelé cette méthode l'écriture sonore, qui présente plusieurs étapes : La préparation du son en amont et la réflexion sur les idées sonores à mettre en place, l'enregistrement d'une sonothèque préliminaire, la réalisation d'une pièce sonore radiophonique et sans images en amont, et l'accompagnement et la consultation en montage image.

Ce mémoire fera tout d'abord un état des lieux de la fabrication d'une bande son au cinéma. Il questionnera ensuite la position et le travail de ce que l'on appelle un *sound designer* dans le cinéma français, puis, sous des airs de carnet de bord, proposera une façon de penser le son en amont avec réalisat.eur.rice, scénariste et monte.u.r.se. Je présenterai donc les différentes étapes de fabrication qui m'ont conduit à penser cette nouvelle étape de la façon la plus optimale et produisant le plus d'effets sur la mise en scène et sur la narration sonore du film.

Dans sa globalité, l'idée est de questionner et d'expérimenter une forme de conception de la bande son d'un film à l'écriture du scénario, en amont du tournage.

« Le travail du son a de particulier que les réalisateurs sont extrêmement démunis pour définir leurs désirs. Si des références visuelles permettent un dialogue concret entre par exemple un chef décorateur et un réalisateur, rien de tel n'est vraiment envisageable pour le son. »

Valérie Deloof

Au cours de la lecture de ce mémoire, vous pourrez cliquer sur des liens pour écouter les différents travaux qui illustrent ce travail. Ces liens sont soulignés en bleu.

1 La fabrication d'une bande sonore

1.1 Le déroulement classique de la fabrication du son d'un film en France

Parmi les nombreux intervenants de la fabrication de la bande son en France, on parle souvent de trois métiers principaux : l'ingénieur.e du son, le.la mont.eur.euse son, le.la mix.eur.euse. À cela, il faut selon moi ajouter le.la perch.man.woman, assistant.e de l'ingénieur.e du son, qui participe à 50% au bon enregistrement des directs, le.la bruiteu.r.se et d'autres encore.

La particularité et la force de proposition d'une bande son en France réside en partie dans cette capacité et le quasi-systématisme de toujours faire passer son travail à un autre intervenant, à une autre paire d'oreilles. Cela permet des échanges, des discussions et des remises en question. Ce travail d'équipe est l'une des parties les plus intéressantes de notre métier, selon moi.

Dans d'autres pays, il n'est pas rare d'avoir un autre fonctionnement et d'avoir l'habitude de demander à un superviseur de la bande sonore de chapeauter le travail de chaque intervenant, proposer une esthétique sonore au film, préparer une sonothèque en amont du tournage. On parle alors de Sound Designer ou de Sound Supervisor.

1.1.1 L'ingénieur.e du son et le.la perch.man.woman

Le rôle de l'ingénieur.e du son est d'effectuer la prise de son sur le tournage. Il enregistre également des sons seuls et ambiances qui pourront servir en montage et en montage son pour la narration du film.

À l'école, la plupart des ingénieur.e.s du son ont pour habitude d'être présent.e.s en repérages, d'écrire une liste de sons seuls en amont du tournage, de discuter des intentions sonores avec le.la réalisat.eur.rice. Visiblement, d'après plusieurs professionnels, ce genre de pratique se fait de moins en moins dans le monde actif, faute de temps, d'argent et du fait de la prise de conscience générale de l'équipe de la puissance des outils de nettoyage du son utilisés en montage son, toujours plus pointus et précis.

Ainsi, tourner une séquence de film d'époque non loin d'une route nationale pose de moins en moins de problème pour le son, et la présence de l'ingénieur du son en repérage est donc de moins en moins demandée par la production. En effet, il est possible de nettoyer la prise de son – jusqu'à une certaine limite – en montage son et/ou de post-synchroniser les voix en post-production.

« Les ingénieur.e.s du son étaient historiquement les responsables techniques mais aussi artistiques de la bande son des films; ils assuraient la prise de son direct et fournissaient aussi la quasi-totalité des éléments sonores nécessaires à la construction de la bande son, construction assurée par l'équipe montage. Les évolutions techniques qui ont fait naître la spécialisation du poste de montage son, mais aussi la dégradation des conditions de travail en tournage qui ont de moins en moins laissé de place au son, ont profondément modifié leur relation à la post-production: Fournissant de moins en moins de sons seuls au montage, n'ayant pas la liberté d'assurer la matière nécessaire à la construction de la bande son, ils ont peu à peu, pour nombre d'entre eux, en partie ou totalement abandonné le terrain de la post-production. »¹

En France, le son d'un film a une tendance « voco-centrée », ce qui veut dire que nous avons pour habitude de nous centrer sur la prise de son et la mise en valeur de la voix. Ce systématisme a eu et a encore souvent des implications très concrètes sur de nombreux films.

En tournage aujourd'hui, le plus gros du travail consiste donc à enregistrer les voix proprement, la place de l'artistique a proprement parler est réduite. Les prises de sons d'ambiances et de sons seuls sont des éléments très souvent essentiels à la narration sonore, mais malheureusement, on y accorde de moins en moins en temps en tournage.

« On profite des problèmes techniques des autres pour faire nos sons seuls »

Pierre André

L'idéal serait de prendre quelques jours de plus pour enregistrer tous les sons, pour pouvoir faire de nouvelles propositions à la post-production. Mais on néglige cela pour des questions de budget, en se disant que les banques de sons des monteuses son seront suffisantes et pallieront au manque de temps de tournage. À la Fémis, à mon échelle, je peux ainsi souvent reconnaître le même « chien méchant » dans plusieurs court-métrages.

Les directs, les ambiances et les sons seuls sont la signature artistique de l'ingénieur.e du son, et ils sont particulièrement utilisés lors du montage du film. Aussi fournies soient-elles, les sonothèques des monteuses son ne sont jamais suffisantes et jamais concrètement et particulièrement liées au film. Ainsi, pour pallier ce manque de temps accordé par la production à l'ingénieur.e du son, les monteuses son se greffent au tournage pour profiter de décors uniques, de décors où des autorisations de tournage et d'enregistrements sont difficiles à obtenir, et réalisent en parallèle ou en amont du tournage de nombreux enregistrements d'effets et/ou d'ambiances.

1 Valérie Deloff, dans ses réponses aux questions d'une étudiante du Satis

C'est indispensable, mais cela ne fait que compenser l'absence de temps accordé au chef opérateur du son pour réaliser lui-même ces enregistrements si importants.

Julien Sicart et Valérie Deloof ont d'ailleurs enregistré plusieurs effets et bruitages dans l'amphithéâtre des premières séquences de *120 battements par minute* de Robin Campillo, afin de pouvoir récupérer la matière nécessaire au montage son.

1.1.2 Le montage

Lorsque le film arrive en montage, le.la mont.eur.euse et le.la réalisat.eur.rice font une véritable recherche de « doubles » : Il s'agit de choisir les meilleurs prises au son, souvent en termes de jeu d'act.eur.rice, afin de faire vivre le film narrativement.

J'avais tendance à parler du travail des monteurs et des monteuses en me référant au montage « image ». Or, comme me l'a fait remarquer Mathilde Muyard, un.e mont.eur.euse monte effectivement l'image, mais également du son. C'est en effet lors du montage qu'est semée la première graine du montage son du film. Le.la réalisat.eur.rice et le.la monteur.se vont alors choisir des ambiances et des sons seuls parmi les prises de son de l'ingénieur du son, et parfois rechercher quelques sons supplémentaires sur internet ou dans des banques de sons déjà utilisées. La proposition sonore d'un montage peut parfois être assez rudimentaires. Pourtant, en creusant et en les assistant, du moins à l'école, les monteur.se.s se révèlent très intéressé.e.s par les propositions sonores.

Dans une chaîne classique de post-production, il est rare de voir arriver le.la monteu.r.se son en montage, et cela fait partie selon moi d'un des grands problèmes qui participent au manque de narration sonore. Le « pré-montage son » est alors souvent réalisé par l'assistant.e monteu.r.se en mono, avec des sons purement utiles dans le but d'améliorer la compréhension du montage lors des projections tests. Les solutions provisoires de remplacement ainsi bricolées ne sont pas toujours satisfaisantes et peuvent même nuire, au même titre que leur absence, à la perception de la scène.

Toute la post-production d'un film part du montage, et le plus gros de la narration est construit à cette étape importante.

De plus, lorsque le.la mont.eur.euse et le.la réalisat.eur.rice propose quelque chose au son, qu'ils.elles l'entendent tous les jours pendant des mois, ils.elles s'habituent grandement à la « musique » de ces sons, et cette habitude rendra plus difficile la possibilité de changement et donc la force de proposition du.de la monteur.se son.

« À l'endroit du montage (image), ne pas avoir les sons d'une action hors champ peut-être très handicapant car il devient difficile de mesurer le temps qui sera nécessaire à son installation et de

sentir le rythme de la scène en son absence. Par ailleurs, la fonction souvent informative d'un hors champ sonore peut s'avérer indispensable à la construction narrative de la scène. »

Valérie Deloof

Au-delà donc de manquer de relief, de beauté et richesse, le manque de son au montage peut véritablement créer des problèmes narratifs.

1.1.3 Le montage son

Avec le montage, le montage son est le lieu de composition purement sonore d'un film. C'est ici que l'on orchestre les ambiances, les effets, les bruitages, la musique. C'est ici que l'on agence les sons les uns par rapport aux autres, et que l'on peut développer grandement la narration sonore.

Malheureusement, le temps dédié au montage son d'un film est de plus en plus réduit, très souvent pour des raisons budgétaires, ou au profit du montage.

De plus, il n'est pas rare de faire appel à un.e monteuse son bien après l'écriture du scénario, après le tournage, voire en cours de montage. Comment un intervenant si important dans la construction de la narration sonore peut-il exploiter la totalité de ce qu'il pourrait faire en n'arrivant qu'à ce stade ?

Alors, dans ce cas et bien souvent, le plus important est de mettre en valeur les voix : monter les directs et les nettoyer. Il est aussi question de rendre propre le travail du son effectué au montage et d'effectuer des conformations par rapport à des modifications de montage en cours de montage son. En fonction des conditions de tournage et de la qualité du montage son sur la copie travail, ces actions s'avèrent parfois extrêmement chronophages, et laissent donc peu de temps à la création sonore et à la proposition d'idées nouvelles.

1.1.4 Le mixage

Le mixage est l'endroit où l'on règle les niveaux de chaque son, où on les répartit dans l'espace de la salle de cinéma, où l'on effectue les réglages en fréquence.

Dernière étape de la fabrication de la bande son, il est très agréable de pouvoir discuter de chaque séquence avec la mise en scène, proposer ensemble des idées pour améliorer, développer et construire de nouvelles intentions pour la narration sonore.

L'étape du mixage, dans un nouveau rapport d'écoute, avec une nouvelle oreille, va de nouveau soulever des questions, apporter de nouvelles propositions et de nouveaux équilibres qui vont enrichir cette réflexion commune et permettre au réalisateur de s'approprier pleinement le son du film.

Le fait d'être en contact quasi-permanent avec la mise en scène sur cette étape et un grand plus. Pourquoi ne pas penser plus précisément au son avant cette dernière étape ?

1.2 Une autre organisation

Si on accorde moins de temps à l'ingénieur.e du son sur le plateau, que le.la monte.u.r.se son et le.la mixeu.r.se n'arrivent que très tard dans la chaîne de production d'un film, la cohérence sonore et la créativité à trois peuvent alors s'avérer très réduites. En fonctionnant de cette manière, il est donc normal que la plupart des films ne présente pas de narration sonore très poussée. Certains intervenants de la bande son ont donc tendance à renverser ce type « d'organisation » et proposer un nouveau fonctionnement, au profit d'une bande sonore plus intéressante.

Il existe un autre métier qui prend en charge la totalité de la bande son, fait les choix artistiques et de composition, échange avec la mise en scène en amont : c'est le métier de *Sound Designer*.

Il est plus développé dans le cinéma américains qu'en Europe, mais une autre forme de conception sonore ayant des points communs se développe en France.

1.2.1 Sound Design

Le terme de Sound Designer vient des travaux sur la quadriphonie qu'a réalisé Walter Murch sur *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola en 1979. Il a ensuite été développé par Murch pour parler de création de sons inédits et inventifs.

« Si vous avez un son que vous ne pouvez pas récupérer dans une sonothèque, que vous ne pouvez pas aller enregistrer à l'extérieur pour vous même, mais que vous devez élaborer à partir d'un certain nombre de bruits différents, alors il s'agit de Sound Design »

Walter Murch

Selon Murch, la séparation des différents métiers cités plus haut participe au fait que l'on peut difficilement créer des sons spécifiques pour un film. Il a donc eu la possibilité de superviser plusieurs bandes sonores de films et réellement créer une narration sonore : *Apocalypse now* de Francis Ford Coppola et *American graffiti* de Georges Lucas en sont deux exemples très clairs. On peut notamment citer Murch à propos de la séquence d'introduction d'*Apocalypse now* :

« Nous commençons par les hélicoptères imaginaires, ceux du rêve, puis nous les retrouvons un moment dans cette réalité déprimante. Dès que Martin Sheen recommence à boire, les sons étouffants de Saïgon laissent la place à des sons fantomatiques, fantasmatiques : les sons de la jungle. Bien qu'il se trouve dans la chambre, mentalement, il est en lien avec la jungle. »

Ainsi, Murch utilise les liens fréquentiels et rythmiques entre des sons de sifflets et d'oiseaux exotiques, de motos et de moustiques afin de les inclure progressivement et de confondre les espaces sonores.

Il préfère superviser pour construire un tout cohérent, et pour éviter un démembrement de la création, qui aurait pour effet de diminuer la force d'une narration sonore.

Murch évite le recours à des banques de sons et préfère enregistrer de nouveaux sons par lui-même, et cela deviendra et reste encore aujourd'hui l'une des particularités du Sound Design : l'enregistrement de sons spécifiques, qui n'auront pas qu'une valeur informative ou utilitaire mais bien aussi une qualité acoustique, plastique et souvent musicale.

Le terme de Sound Design s'est peu à peu vulgarisé depuis les années 70. Aujourd'hui, on peut parler de Sound Design lorsque l'on superpose rapidement une note de synthé avec un vent, ce qui fait plus office d'une « rustine magique » que d'une véritable réflexion esthétique sur le son.

Le problème, c'est que ce genre de traitement passe trop souvent pour un effet un peu gratuit, alors que le sound design ne peut selon moi, être pensé au moment du montage son, il doit être travaillé et réfléchi en amont, de façon à ce qu'il fasse corps avec l'écriture et le montage du film. C'est un élément important de narration qui doit venir de l'auteur à l'écriture du scénario.

« Vous devez réfléchir aux émotions que le son vous fait ressentir, et partir à la recherche de n'importe quels sons que vous pouvez trouver. Peu importe s'il a un rapport avec les images que vous regardez ou non, car c'est un effet dramatique émotionnel que vous voulez obtenir (...) l'art sera de mixer les deux : la chose véritable et le son plus puissant émotionnellement, les spectateurs auront le ressenti nécessaire »

Randy Thom

Selon moi, le *Sound Design* puise la majorité de sa force dans la réflexion faite en amont, combinée avec les discussions avec le réalisateur, notamment sur les émotions recherchées dans chaque séquence. En effet, Ben Burtt est également l'une des grandes figures du Sound Design du cinéma américain : il a notamment collecté quasiment tous les sons plusieurs années avant le tournage de *Star Wars : A New Hope* afin de créer une sonothèque exclusivement pour le film.

En France, Nicolas Becker se fait connaître comme *sound designer*. Il a commencé en tant que bruiteur, travaillant la matière sonore et ayant pour habitude de rechercher à créer de nouvelles textures à travers la prise de son. Il a notamment travaillé sur la conception sonore de *Gravity* d'Alfonso Cuarón, en réfléchissant et en expérimentant en amont le point d'écoute des cosmonautes

dans leurs combinaisons spatiales et *Premier Contact* de Denis Villeneuve, où il a collaboré avec le *sound designer* pour créer le son des « voix » et mouvements des aliens, à partir de plusieurs cris et grognement d'animaux.

La méthode de travail se caractérise par son apport de matières sonores créées spécialement pour les films sur lesquels il travaille, ses prises de son en amont dans les décors du films, et pour sa proximité avec la mise en scène.

De même, Nicolas Becker encourage fortement la communication avec les autres métiers. Du cinéma évidemment – montage, mise en scène, production – afin de rendre plus fluide et cohérent le travail du son, mais également avec des métiers comme des plasticien.ne.s, des musicien.ne.s, des scientifiques. Il cherche à retrouver un lien avec les métiers de l'image où la distance est creusée par « l'hyper-spécialisation » que crée la chaîne de fabrication classique du cinéma.

« Il faut se positionner comme un collaborateur du film, et non pas seulement comme un technicien »

Nicolas Becker

Cette collaboration est effectivement très bénéfique pour la narration sonore d'un film, que ce soit avec la mise en scène ou avec les autres intervenants de la bande son.

1.2.2 Conception sonore

Même si le terme de *sound design* est souvent attribué au cinéma américain, le terme tend à une vulgarisation et n'a pas la même valeur en France. Un.e réalisateur.rice aura alors tendance à parler de *sound design* pour parler d'onirisme, et cela traduit souvent une méconnaissance de ce qu'il est possible de faire avec le son.

De même, la plupart des réalisat.eur.ice.s et professionnels du son demeurent attachés aux trois postes qui compose la chaîne de fabrication. Il n'y a que rarement un superviseur de la bande sonore, fonction qui fait tout de même partie, dans la majorité des cas, du métier de *Sound Designer*.

La création sonore se fait la plupart du temps à partir de la musicalité des sons dits « naturalistes ». Ainsi, on se sert des qualités harmoniques et/ou rythmiques d'un vent, d'une rumeur de ville, de sons de machines pour « composer » des bandes sonores musicales. Ceci serait ce qui se rapproche le plus selon moi d'un *sound design* à la française, que l'on pourrait rebaptiser « conception sonore », comme le dit Valérie Deloof dans son intervention au Sound Design Days, à l'Ircam.

Il existe peu de *sound designers* à proprement parler en France, mais plutôt des ingénieur.e.s du son, bruiteur.se.s, monteur.se.s son ou mixeur.se.s qui vont proposer une méthode de travail différente, de façon à développer le travail sur la narration sonore, chacun d'une manière différente.

Ces méthodes de travail sont souvent le fruit d'une collaboration étroite avec la mise en scène ou entre les différents intervenants, de la création ou de l'enregistrement de sons en amont ou en parallèle avec le tournage, et de la demande particulière de la part d'un.e réalisateur.rice pour être plus en lien avec la bande son de son film.

Dans l'expérimentation de ma propre méthode, je compte m'inspirer des travaux réalisés par plusieurs professionnels du son, que je citerai tout au long de ce mémoire. L'idée est de mêler ce qui caractérise le *sound design* – création de son originaux, mise en place d'une sonothèque, collaboration poussée avec la mise en scène – sans utiliser la carte du superviseur de la bande son et donc en conservant et en utilisant au mieux le travail à trois qui caractérise la conception sonore à la française.

2 Les premières réflexions et la mise en place de l'écriture sonore

L'idée de base du projet était d'imaginer et de mettre en application une pensée du son au scénario à travers la création d'une sorte partition sonore. Cette partition serait au son ce qu'un story board est à l'image, elle était dans mon idée une proposition d'un.e monteur.se/concepteur.rice du son complétée d'un échange avec le.la réalisat.eur.rice et scénariste. Le but était de proposer des idées sonores qui appuieraient la narration, qui accompagneraient l'écriture du film. Ces idées seraient ainsi transportées et développées principalement par le.la réalisat.eur.rice tout au long de la création de son film.

Je voulais participer à la réalisation de films plus sonores et plus musicaux – au sens bruitistes –. Des films audio-musico-visuels, où les codes de la conception classique du son pour un film seraient quelque peu bousculés au profit d'une originalité, de nouvelles tentatives, d'une esthétique particulière...

2.1 Premières réflexions

Cette partie a pour but d'exposer les différentes idées pour améliorer le développement de la narration sonore dans un film. Comment répondre aux problèmes énoncés plus haut ?

2.1.1 La volonté de mise en scène sonore de la part du.de la réalisateur.rice

Le premier et le plus important défi de ce projet est d'intéresser le.la réalisat.eur.rice dès l'écriture de son scénario. Il s'agit de planter les premières graines d'idées sonores afin de lui donner envie de les développer plus tard, par lui.elle-même, plutôt que de les déléguer à 100% aux différents intervenants qui contribuent à la fabrication de la bande sonore de son film. Cela pourra donner envie à la mise en scène de penser le son au delà de la voix et de la musique.

Évidemment, cette entreprise dépend énormément du lien que l'on entretient avec le.la réalisat.eur.rice. Les rapports amicaux que nous développons et entretenons à la Fémis entre étudiants apportent un terrain plutôt fertile. Mais c'est aussi le cas dans le monde professionnel : une relation amicale ou proche d'un.e réalisat.eur.rice permettra de créer plus, de penser plus en amont, de faire davantage confiance à la personne qui fait le son du film.

Le monde du son est abstrait pour beaucoup d'entre nous. En tournage sur *Les choses humaines* de Yvan Attal, Pierre André m'a fait cette remarque :

« Le son c'est un domaine très abstrait, il fait complètement partie de notre travail de savoir en parler avec précision et susciter l'intérêt des gens qui nous écoutent ».

Parfois, le plus important n'est pas de donner envie au.à la réalisateur.rice de parler de son, mais de prendre le temps de discuter avec lui.elle afin de connaître ses intentions. Il.elle.s peuvent souvent s'y intéresser et proposer par eux-mêmes une collaboration en amont. C'est le cas par exemple de Thomas Vinterberg, qui tenait absolument à rencontrer Guillaume Bouchateau, monteur son, avant le tournage de *Kursk*, pour lui parler, lui exposer ses idées, proposer une méthode de travail où ils travailleraient le son en même temps que l'image, et où Guillaume lui donnerait des sons pour le montage, en lien avec ses idées.

« Pour comprendre le son qu'il veut il faut comprendre ce qu'il a dans la tête »

Guillaume Bouchateau, à propos de Thomas Vinterberg

Autre exemple : pour le tournage de *Pleurer des rivières* de Léopold Legrand, le réalisateur à demandé à Pierre André, ingénieur du son, d'écrire séquence par séquence le « scénario sonore » du film. Dans ce texte, on peut y lire toutes les ambiances sonores, les idées que propose Pierre en amont du tournage pour raconter le récit sans utiliser la voix. Je suis certain que ce document permettra au réalisateur d'avoir des idées à proposer en montage. Ce type de scénario sonore rappelle la façon dont Robert Bresson écrivait ses films : une colonne pour l'image, et une colonne pour le son.

2.1.2 Avoir une identité sonore : le champ lexical du son

Certains films utilisent un régime d'images particulier : on pense les couleurs, la lumière, le montage d'une façon originale pour donner un style au film. Pourquoi ne pas faire de même pour le son ?

Parler des goûts musicaux, des sons que le.la réalisat.eur.ice aime, et facilement, les propositions se mettent en place. Toutes les réponses permettent de préciser un univers et d'inscrire comme des mots clefs et ainsi un « champ lexical sonore » : je dresse alors une liste de mots qui composent les idées principales d'un film, sans forcément être clairement inscrites dans le scénario. Ces mots m'apportent des idées sonores, et permettent de donner une idée de l'écriture entre les lignes : l'avant, le pendant « sous-terrain » et l'après des personnages, des lieux, des événements.

On s'échange des références musicales, des citations, des peintures... En somme, on effectue le travail qu'il.elle ferait avec un.e chef.fe opérateur.ice de l'image.

2.1.3 Donner de la matière : la palette de couleurs

Nous avons pu voir plus haut qu'il était bénéfique d'apporter de la matière sonore en amont du tournage, de composer des sonothèques exclusivement pour un certain type de film, voire un film en particulier. C'est une pratique couramment utilisée par les monteur.se.s son investi.e.s dans la narration.

Jean-Jacques Annaud a pour habitude de présenter la sortie de montage en bruitant à la bouche chaque séquence à son.sa monteur.se son. J'y vois clairement une volonté d'écriture sonore, à laquelle il ne manque que la matière.

Pour chaque projet, j'ai pris l'initiative de dresser une liste de sons à partir des échanges avec la mise en scène et de partir une semaine ou deux pour enregistrer des ambiances, effets, bruitages et musiques qu'il serait difficile d'enregistrer en tournage, par manque de temps ou parce que les décors ne pourraient pas offrir tous les sons nécessaires à la narration. Cela a également l'avantage de proposer une sonothèque dédiée au film et originale, que le.la monteur.se et le.la monteur.se son peuvent utiliser en plus de leurs sonothèques.

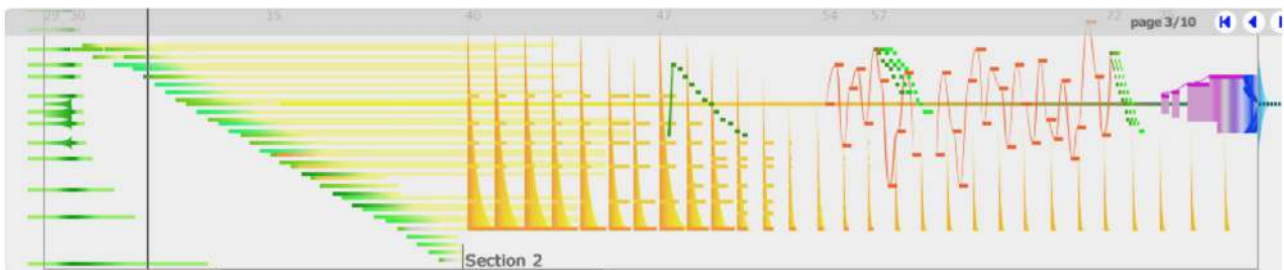
Ceci nécessite une communication étroite entre l'ingénieur.e du son et le.la monteur.se son, travail qui ne peut être que bénéfique pour la cohérence sonore du film et l'expression artistique de chacun.

« Sur le film *Proxima* d'Alice Winocour, avec Pierre André, nous avons organisé une séance de travail préparatoire au montage. A cette occasion, il a pu me faire un historique du tournage, parler

des acteurs, des décors, des désirs exprimés de la réalisatrice sur le plateau, et tout simplement assurer la passation de son travail. A partir de nos sonothèques personnelles respectives, nous avons écouté et réuni une sélection de sons que nous avons livrés au montage, pour permettre au monteur d'amorcer un travail sur le son. »

Valérie Deloof

2.1.4 L'idée d'une partition sonore

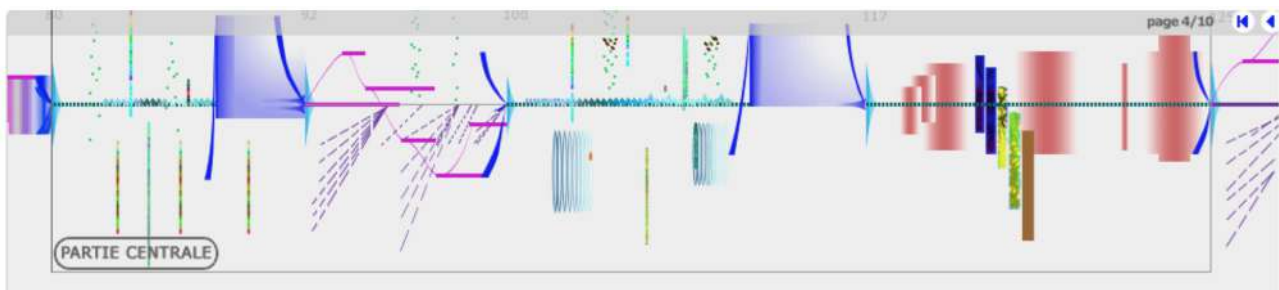


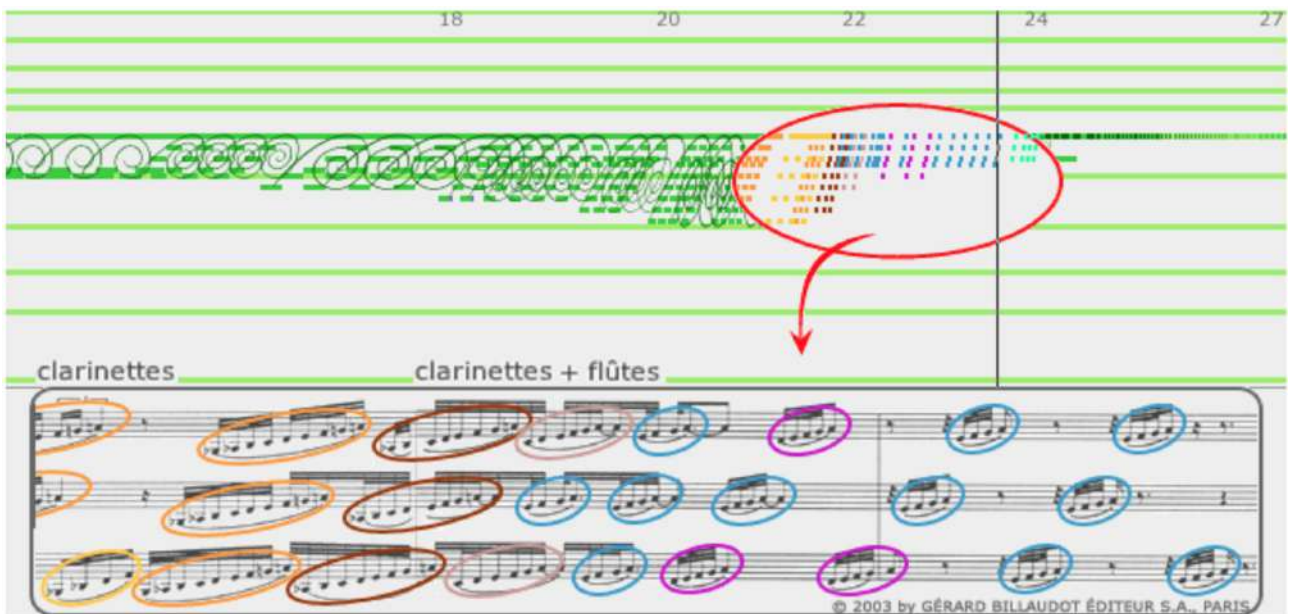
Comme pour de la musique, je voulais créer une partition de la bande son.

Je désirais penser le « design » de cette partition afin de la rendre agréable à lire et compréhensible, trouver les mots pour parler d'effets et d'ambiances sonores, utiliser le dessin pour représenter les sons, et pourquoi pas établir une sorte de code sur le temps et l'harmonie, spécifique aux éléments d'une bande sonore de cinéma.

Pendant mes années lycées, j'ai étudié et analysé en musique l'oeuvre de Dalbavie intitulé *Color*. On nous avait présenté un guide d'écoute pour suivre la partition abstraite de cette oeuvre contemporaine, composée à partir d'éléments musicaux qui pourraient, de par leurs dissonances et caractéristiques bruitistes, s'apparenter à des effets, ambiances ou bruitages de cinéma.

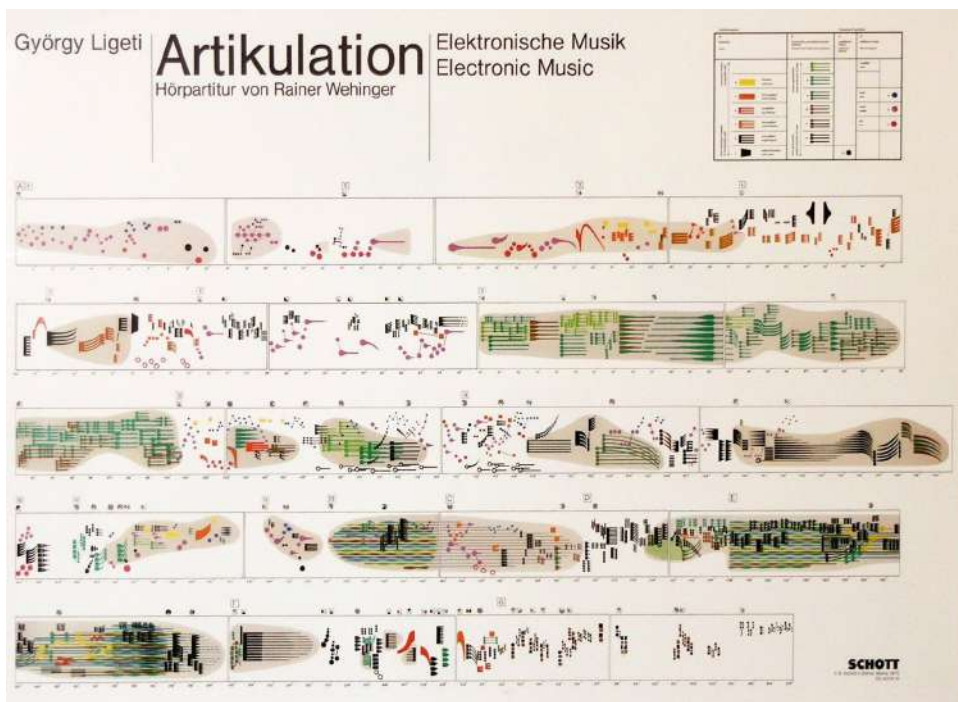
De même, on nous avait appris à parler de musique en terme de temps (tempo, rythme), couleur (instrumentation, timbre), espace (répartition des instruments) et forme (organisation de la composition). Je voulais essayer d'adapter cette étude au son d'un film et expérimenter une telle partition.





Le travail de Rainer Wehinger autour de l'interprétation de l'oeuvre *Artikulation* de Ligeti en partition/dessin m'a également fortement inspiré (voir illustration et lien suivants). Cette pièce sonore abstraite autour des premiers synthétiseurs analogiques est composée à partir de sons impossibles à écrire ou décrire sur une partition classique de musique. Je voyais donc une similitude entre ces sons et les différents stems du cinéma.

Artikulation



Je comptais aussi m'inspirer des spectrogrammes que nous avons l'habitude de voir sur le logiciel Isotope RX, qui donne visuellement une notion de fréquence, de temps et d'intensité d'un son. L'idée était que la lecture soit assez intuitive.

Très rapidement, j'ai testé cette partition sonore pour le film *Julia* de Jean-Marie Nkoa Mballa. Après les premières discussions sur son scénario je lui ai présenté la partition en la détaillant à l'oral. Je me suis rendu compte que le dessin ne rendait pas plus concrètes les idées sonores, que Jean-Marie ne comprenait pas mieux mes idées avec ce document plutôt qu'à l'oral. J'ai donc rapidement remis en question cette partition, au profit d'une création sonore préliminaire, dont je parlerai plus bas.

De même, l'écriture au sens texte semblait également trop peu sonore, à moins d'écrire les séquences comme Alain Damasio, écrivain passionné par le son, dans son roman *Les furtifs*. En effet, à travers son écriture très descriptive, un champ lexical du son très précis et les images qu'il met en place, nous pourrions presque arriver à entendre les bruits et les ambiances de l'histoire.

2.1.5 Le rapport à la musique

À mon sens, certains films ont recours à la musique déjà existante un peu trop vite. Je pense qu'il est possible de créer de la musique à base de différents bruits harmoniques et de différentes rythmiques. Ainsi, on peut induire une cohérence assez étroite et artistique entre les sons qui composent la bande sonore et la musique.

Dans *Antichrist* de Lars Von Trier, le *sound designer* Kristian Eidnes Andersen prend non seulement en charge le montage de la bande sonore, la création des ambiances et effets, mais il compose également de la musique. En effet, en suivant une ligne directrice (le champ lexical sonore) de la narration du film, il a créé un synthétiseur à base de sons de brins d'herbe dans lesquels il souffle, afin de respecter cette idée de nature, de sons organiques qui composent la bande sonore. Je trouve que ce type de travail donne une identité sonore et musicale au film, et permet une expression artistique bien plus forte. Je ne peux m'empêcher de citer son travail avec Björk sur la comédie musicale *Dancer in the Dark*, du même réalisateur, qui est l'un des exemple les plus concrets en termes de mariage son/musique.

Je compte donc également penser la musique en amont. Étant moi-même musicien percussionniste, pourquoi ne pas essayer de créer le mariage de ces deux éléments – son, musique – pour les films sur lesquels j'applique ce procédé ?

Il y a deux exemples de films sur lesquels j'ai essayé de faire en sorte que la musique fasse corps avec le son :

Dans *Acte Cent : La Relève*, de Anne-Sophie Bailly, comédie musicale sur les gilets jaunes, j'ai pu échanger du début à la fin avec le compositeur : Jean Thévenin. Évidemment, le genre même du film a contribué à penser le lien entre son et narration très en amont. Nous l'avons rencontré ensemble, et nous lui avons expliqué que nous aimerions que les musiques chantées du film soient amenées en douceur par le montage de sons qui induirait les accords ou les premières notes de chaque musique. De cette manière, les musiques arrivent progressivement, s'enchainent et se marient parfaitement avec les sons d'ambiances ou d'effets du film. Ainsi, le son des avions se transforme en notes de synthétiseurs et les percussions sont jouées à l'image, induisant un effet de musiques chantées en live, qui n'aurait pu être possible sans préparation en amont.

La collaboration avec Jean a été pour moi une grande part de ce qui a donné sa qualité sonore à ce film. Il passait souvent en montage son pour donner des idées, je pouvais modifier toutes les introductions de musique afin de les agencer avec mes sons, proposer des variations à Jean et Anne-Sophie.

Le deuxième exemple concret est celui de *Belle, Bonne, Sage*, toujours de Anne-Sophie Bailly, dont je parlerai plus loin dans une autre partie de ce mémoire.

2.2 Le workflow de base

A partir de ces éléments et exemples d'expériences professionnelles, j'ai établi un premier workflow de base, qui sera remanié en fonction des avantages et désavantages qu'il apporte à la bande son.

2.2.1 Discussions et échanges avec réalisateur

La première idée qui vient est évidemment de lire le scénario ensemble, et à chaque séquence, d'essayer de savoir ce qu'il.elle pense en termes de son. J'ai pu me rendre compte que même si la première réponse est un « je ne sais pas », il est très facile d'obtenir une réponse précise en posant des questions s'éloignant du champ purement sonore (du type « tu veux des oiseaux ou des klaxons ? »). Je posais alors des questions sur ce que la scène représentait pour lui.elle. Les informations cachées entre les lignes du scénario : d'où vient le personnage, qu'est-ce qu'il pense, de quel milieu vient-il ?

On parle de *sound designer* comme un nouvel intervenant dans la chaîne de création d'un film. Ne serait-il pas intéressant de parvenir à fournir au.à la réalisat.eur.ice les outils de réflexion et de

propositions nécessaires à la création sonore ? De lui donner envie de s'attribuer la majeure partie de ce travail ? Qu'il/elle devienne en somme lui/elle-même le *sound designer* de son propre film ?

Si le/la réalisat.eur.ice se sent plus impliqué et accompagné dans l'écriture sonore de son film, il se sent libre de proposer de fait plus de choses. Il/elle est à l'aise avec un interlocuteur du son en amont, comme avec un.e chef.fe opérat.eur.ice, qui peut le/la décharger sur les aspects plus techniques bien sûr, mais l'accompagner plus solidement dans l'expression de ses idées sonores.

La présence d'un « scénariste sonore » à l'écriture et au montage permet donc une implication du/de la réalisat.eur.ice face à la bande son de son film. Il peut mettre en place plus précisément ces idées pour le tournage et la post production, pourra sûrement échanger de manière plus poussée avec l'ingénieur.e du son en organisant et en anticipant des sons seuls en amont. Il/elle sera alors plus conscient.e de la matière qu'il/elle pourra obtenir et développer en montage et pour le reste de la post-production.

2.2.2 Prises de son en amont

On a pu voir qu'il est possible et très utile artistiquement de composer une sonothèque originale et dédiée au film en amont du tournage.

Le but est donc de prendre une ou deux semaines, fort des idées recueillies par les discussions avec le/la réalisat.eur.ice, pour enregistrer les sons qui composeront la bande sonore.

Le but n'est pas de « doubler » l'ingénieur.e du son mais plutôt de prendre le temps d'enregistrer les sons qui seront difficilement trouvables sur le tournage, de par leur particularité ou même à cause du temps réduit chaque jour sur le plateau.

La nature de mon TFE m'a permis d'emprunter du matériel au magasin de la Fémis sur toute l'année, et de louer du matériel spécifique à certains types de prises de son.

2.2.3 La pièce sonore

Le temps alloué à la création sonore est plus que réduit, donc lorsque nous sommes dans le rush du tournage, du montage son ou du mixage, il faut être efficace. C'est ce qu'on entend le plus et c'est ce qui nous enlève le temps de création sonore.

De plus, si la partition sonore doit être au son ce que le storyboard est à l'image, pourquoi ne pas créer un pré-montage son, une pièce sonore qui induira l'énergie du film et présentera les sons de la sonothèque préliminaire orchestrée ensemble. Ceci aura peut-être le bénéfice de présenter ce travail au/à la réalisat.eur.ice de façon concrète et agréable. De plus, ce faisant, nous amorçons le travail de

recherche sonore en montage son, proposons une idée d'esthétique sonore, qui pourra évidemment être modifiée, retravaillée voire supprimée.

Cette pièce donnera une idée des décors sonores, de l'énergie, de l'émotion, de la dynamique et du genre du film.

2.2.4 L'accompagnement sonore au montage

Comme dit plus haut, c'est au montage que les premiers éléments de narration sonore sont posés sur le film. Réalisat.eur.rice et monte.u.r.se se retrouvent donc en montage avec un ensemble de sons correspondant aux idées de base de l'écriture sonore. Lors du montage, le film est très souvent réécrit, il est donc selon moi nécessaire que le monteur son soit présent une à deux fois par semaine afin de pré-monter quelques séquences au son. Techniquement, vu notre workflow, cela passe par des allers-retours Avid-Protocols.

Jacques Audiard a pour habitude de travailler ainsi le montage de ses films : une idée de montage induit une idée de son, qui donne de nouvelles envies. Le film évolue donc en aller-retours, et devient riche au son. Valérie Deloof m'a parlé du montage son de *Dheepan* :

« Il s'agissait de faire vivre par le son une cité gouvernée par ses dealers. Le tournage s'est tenu dans une cité en réalité presque totalement déserte car en instance de démolition. Le hors-champ sonore, s'il a permis de crédibiliser le décor par l'ambiance, a aussi permis de marquer l'omniprésence de ces dealers par la présence de leurs voix ou des rondes de leurs scooters, de marquer par le choix des sons ou des textures sonores la tension régnant dans la cité. Il accompagnait donc la narration, créait un climat, participait à la dynamique du film. »

De plus, il serait intéressant d'observer si la sonothèque et les idées pensées à l'écriture du scénario produisent quelque chose sur cette réécriture. Comment monter au son contre le scénario sonore, l'enrichir, le contredire ? Je compte donc proposer ma présence un ou deux jours chaque semaine, afin de démarrer le travail du son en post-production à trois. Cette étape regroupe donc :

- La présentation et l'écoute de la sonothèque et la pièce sonore au.à la monte.u.r.se
- Un ou des consultation(s) en cours de montage.
- La proposition et l'expérimentation d'allers-retours protocols/avid
- Veiller à la transportabilité du travail amorcé jusqu'en montage son.

En préparation de cette étape, j'ai pensé à mettre en place des sessions de montage à deux ordinateurs : l'un avec avid, l'autre avec pro-tools. Je me suis intéressé à l'idée d'une liaison en direct

entre les deux logiciels afin de monter l'image ET le son en même temps, quelques jours au cours de la période de montage. Ceci donnerait de toute évidence un investissement plus direct sur le son de la part de la mise en scène.

En creusant un peu la question et en consultant des connaissances travaillant sur le logiciel pro-tools (Notamment Alexandre Dumont travaillant à la conception du nouveaux plug-in), l'idée d'une telle liaison n'avait pas encore vu le jour, et semblait difficile à mettre en place étant donné les autorisations d'Avid.

2.3 Les difficultés potentielles de l'ajout d'un quatrième poste

Quand j'ai commencé à parler de mon projet, beaucoup pensaient que je voyais cette méthode comme une façon de superviser la bande sonore, que je risquais de prendre une part du travail à l'un des deux autres intervenants de la bande son. J'ai donc réfléchi à ne pas prendre trop de place et je me suis donné quelques règles :

Avant de mettre en place les premières idées et l'expérimentation de la méthode sur un film, je parlerais bien aux autres intervenants afin d'avoir leur accord et même de proposer des collaborations sur l'écriture sonore.

La pièce sonore et la sonothèque se veulent comme de la matière supplémentaire, en aucun cas de la matière obligatoire. Elles sont ce que le scénario est au film fini : remaniables, réécritables, ouvertes à la remise en question.

Je ne suivrai pas la chaîne de fabrication du film dans le but de veiller à la bonne utilisation de l'écriture sonore. Je la présenterai, en expliquerai les avantages, mais je mettrai bien en avant le fait que tout est questionnable et sujet à modifications. Ainsi, la pièce sonore sera présentée sous forme d'une sessions pro-tools, où le monteur son pourra piocher, choisir, supprimer des éléments. Il s'agit d'une idée de départ pouvant certes influencer la fabrication du son du film, mais en aucun cas une ligne directrice à respecter.

Je proposerai les prises de son préliminaires à l'ingénieur du son du film, de façon à les faire à deux. Je proposerai au monteur son du film de m'accompagner lors des consultations et des pré-montage en aller-retours. Je n'interviendrai pas outre-mesure sur le tournage, sur le montage son ou sur le mixage si ce n'est pas mon poste, afin de laisser la liberté de création à l'intervenant en question.

3 L'écriture sonore : Une construction au fil des films

Ayant construit cette méthode empiriquement, c'est chronologiquement que je pense qu'il est le plus logique de présenter les films.

3.1 *Belle, Bonne, Sage de Anne-Sophie Bailly*

Belle, bonne, sage était le crash test de cette idée d'écriture sonore : c'est à la fois le premier film sur lequel j'essayais réellement cette idée et celui où j'ai eu le plus le temps de préparer en amont.

Dans un petit village au 15ème siècle en Franche Comté, la venue d'un visiteur convoquant les femmes dans l'église va menacer la vie d'Else, sage femme. Le film raconte la manipulation de cet homme dans le but d'accuser plusieurs femmes, Else en tête de liste, de sorcellerie.

J'occupais la place d'ingénieur du son sur ce film, en plus de l'écriture sonore.



3.1.1 Lecture de scénario ensemble

Première étape : nous lisons le scénario ensemble, et séquence par séquence, nous nous posons les questions sur le son, comment sonne le Moyen Âge ?

Des recherches sur le son au Moyen Âge m'ont amené à penser des espaces naturels beaucoup plus chantants que nos jours, avec plus d'oiseaux, et moins de trafic évidemment.

La première interrogation était la suivante : dans le cinéma, nous nous servons souvent des passages de voitures, d'avions, ou de bruits d'électro-ménager afin d'amener de la matière sonore qui puissent ponctuer ou créer une anxiété ou un calme. Nous nous en servons comme matière musicale, en somme, afin d'accompagner la mise en scène dans la narration.

Pour un film médiéval, ces effets sont bien sûr interdits, et Anne-Sophie n'imaginait pas utiliser à outrance tout ce qui peut composer le décor sonore médiéval dans l'imaginaire collectif : les sons de forgerons, de charrues, les crieurs. C'est pourtant ce type de sons qui sont le plus à même de caractériser le décor sonore d'une époque. Mais il fallait trouver autre chose. Nous sommes dans un village isolé dans la montagne, il y a peu de monde, il fait froid, il s'agit de la dernière journée de Else, personnage doté d'une sorte de sixième sens. Il faut installer un décor teinté de magie, induisant l'époque.

Il m'est alors venu l'idée d'enregistrer plusieurs instruments médiévaux, de récupérer les sonorités et de les fondre dans certaines ambiances de séquences de respirations, en sous mixage, très discrètes. L'idée semblait plaire à Anne-Sophie, mais il fallait concrètement essayer.

3.1.2 Prises de son et repérages

J'avais donc deux types de sons à enregistrer en amont : des ambiances naturelles dénuées de toutes perturbations industrielles, et des sonorités d'instruments médiévaux.

J'ai profité des premiers repérages en Franche Comté pour emprunter du matériel de prise de son et aller enregistrer des ambiances d'aube, de jour, de soir et de nuit. Je me levais le matin, prenais une voiture et allais m'isoler dans la forêt, pour partir en repérages sur les décors du film en début d'après-midi. Chaque jour me permettait d'ajouter une série d'ambiances de plus à la sonothèque du film, mais également d'observer les décors, de voir ce qu'ils m'évoquaient en termes de sons. J'ai par exemple tout de suite imaginé une ambiance très venteuse pour le décor de l'ermitage (la maison d'Else dans le film) qui se trouve à flanc de montagne. L'ambiance de ce décor était d'ailleurs très polluée par la nationale qui résonnait dans la montagne, donc très peu utilisable pour le film. Il fallait

la trouver ailleurs. C'est sur l'Aubrac, en Lozère, terre aride où peu de voitures circulent sur la petite départementale qui la traverse, que j'ai trouvé cette ambiance.

Le fait d'accompagner Anne-Sophie sur les repérages et d'enregistrer les ambiances m'a permis de lui faire écouter le soir quelques passages intéressants, mettant en valeur des chouettes, des buses, des vents particuliers, un chien dont l'aboiement se réverbère dans la montagne. Cette première approche lui permettait d'avoir des préférences pour tel ou tel son, et de réfléchir inconsciemment en amont à sa bande sonore.



Pour les instruments, j'ai réussi à trouver des amis d'amis possédant chez eux un instrument d'époque, et je suis allé dans chaque appartement enregistrer. Mais c'est surtout Gérard Laplanche qui m'a apporté le plus de matière. Il possède une dizaine d'instruments, joue de la musique médiévale et anime des masterclass où il raconte leur histoire. Je lui ai proposé de venir un après-midi à Bernay, accompagné d'Anne-Sophie.

C'était un après-midi très enrichissante en terme de prise de son mais aussi d'idées, car Gérard nous racontait l'origine des instruments, leurs utilisations et leurs réputations à l'époque. Ainsi, les

vents étaient réputés diaboliques alors que les cordes pincées (psaltérion) évoquaient les anges. La matière nous enseignait aussi que les instruments médiévaux présentaient avant tout des sonorités médium et aigus. Dans sa construction tragique, le son du film allait probablement demander plus de basses.

Là encore, Anne-Sophie a pu choisir ses sons, les imaginer dans son film en les écoutant dans le casque.

3.1.3 Composition de la pièce

Je me suis donc retrouvé en montage avec tout ces sons. Au moment où j'ai commencé, mon objectif était de représenter au mieux le scénario d'Anne-Sophie avec des ambiances sonores, effets et musiques.

En son, nous n'avons pas pour habitude de démarrer sur une page blanche. Bien que ce soit vraiment l'intérêt de la manœuvre ici, il a été très compliqué d'entamer un travail sans image, sans directs. Mais comme pour la composition d'une musique, j'ai posé un premier son, qui en a amené un autre et ainsi de suite, tout en gardant un œil sur le scénario, en relisant les séquences, en parlant à Anne-Sophie de temps à autre. Elle est même venue une journée, pour travailler à côté de moi, et me faisait des retours rapides sur ce qu'elle entendait. Finalement, on avançait ensemble et c'était la base d'une possible réussite de ce travail.

Voici les différentes séquences :

[Forêt](#) [Chez Else](#) [Vers l'Eglise](#) [Eglise](#) [Lac](#)

Afin de voir si le procédé d'écriture sonore fonctionnait, j'ai fait venir dans la salle différentes personnes et leur ai demandé de quoi parlait le film. Je l'ai fait écouter à ma petite sœur qui ne fait pas de cinéma.

Le son donnait déjà toutes ces indications de façon générale :

- Le film se passe au moyen-âge ou à la renaissance
- Dans les montagnes, isolé
- Il se passe quelque chose de mauvais en rapport avec l'église
- Il y a une ambiance assez magique

Mais malgré le fait qu'Anne-Sophie trouvait l'écriture sonore plus ou moins fidèle au scénario, elle reste selon moi une vision et une expression très subjective de l'histoire qu'elle raconte, et d'autres

personnes peuvent imaginer le film d'une façon très différente. Par exemple, Nader Chalhoub, chef opérateur du film, avait beaucoup de mal à imaginer ces sons sans avoir tourné les images.

Bien que l'écriture sonore ne présentait pas les dialogues du film, en attente de l'enregistrement des directs sur le tournage, on pouvait tout de même avoir une idée de l'énergie globale du film, par le biais des ambiances, des effets et de la musique. Elle permettait déjà aux auditeurs de se raconter une histoire, de voir des images. Elle sert également d'inspiration pour les autres intervenants.

Néanmoins, certains retours, dont celui d'Anne-Sophie, jugeaient l'écriture sonore trop musicale et peu « humanisée » : pas de voix, pas de présence humaine, alors que le scénario se veut tout de même bien dialogué et que l'histoire elle-même repose sur une histoire de chair et de corps. La question d'enregistrer en amont certaines répliques s'est posée, mais nous nous sommes dit que même si la musique ne restait pas dans le film après le mixage, elle a tout de même l'avantage de traduire les émotions des personnages, l'atmosphère magique et inquiétante désiré par Anne-Sophie.

« La musique exprime ce qui ne peut pas être dit et sur quoi il est impossible de rester silencieux »

Victor Hugo

3.1.4 Tournage

Avant le tournage, pendant les réunions d'équipe, j'ai parlé rapidement à la mise en scène et à l'image du travail fait en amont, et j'ai donné accès à tout le monde à l'écriture sonore sur le drive du film. Anne-Sophie l'a envoyé à la comédienne principale, Pauline Lorillard.

Anne-Sophie et Louise Blachère, assistante réalisatrice, ont tout de suite pensé à la diffusion de ces sons dans chaque décor, avant de mettre en place la séquence correspondante. Le but était de mettre tout le monde dans une énergie de travail et de faire écouter l'ambiance de ce qui pourrait ressembler au futur son du film. J'ai eu quelques retours de comédiens qui me disaient que ça leur permettait de mieux s'imaginer la séquence, de sentir plus précisément l'espace qui les entourait fictivement.

Il y a eu une séquence où j'ai pu, lors d'une répétition de mouvement de caméra, donner un casque à Pauline Lorillard - qui incarne Else - et à Anne-Sophie. Dans ces casques, j'envoyais à la fois la perche (voix, respirations, pas) et l'écriture sonore de la séquence (musique, ambiances). Par hasard, le mouvement durait exactement le même temps que le son. On avait comme la sensation d'apercevoir un bout de film en live en regardant le combo.

Nader a pris un casque sur la séquence du lac - qui est une séquence de noyade, très lourde narrativement - il a écouté le son en regardant le décor, en cherchant ses plans. Quand il m'a rendu le

casque, il m'a dit qu'il fallait que je dise aux gens qui écoutent de regarder le décor en même temps, car c'est comme ça qu'on ressent la séquence avant qu'elle ne soit née. Il en avait donc trouvé sa propre utilisation, en parallèle à celle qu'Anne-Sophie en faisait avec ses comédiens.

3.1.5 Suivi montage

Le montage a été une étape très importante pour le processus d'écriture sonore. En premier lieu, je suis passé voir Quentin et Anne-Sophie, et nous avons réécouté ensemble l'écriture sonore, les rushes en tête. Je les ai ensuite laissé monter un ours et je suis repassé une semaine plus tard. C'est à ce moment que les choses devenaient intéressantes. Ils posaient les exports de l'écriture sonore sur certaines séquences, on regardait ensemble, et on s'en parlait tous les trois. Parfois il manquait des sons à créer, parfois il fallait revoir le rythme, parfois il fallait enlever des choses.

Je passais ainsi en salle de montage son avec l'aaf de la séquence en question et je réimportais la session de l'écriture sonore sur la séquence, je devais ensuite réagencer les sons à l'image et faire une sorte de pré-montage son, que je renvoyais à Anne-Sophie et Quentin. Nous avons fait plusieurs aller-retours pendant les cinq semaines de montage, et les deux me disaient que cela aidait réellement le montage.

À la projection de la V1 en Renoir, il y avait déjà des séquences pré-montées en son, et Pauline Lamy, productrice, à vraiment vu le plus de l'écriture sonore à ce moment là.

Bien qu'ils.elles avaient la sonothèque sous la main, dans le même dossier que l'écriture sonore, ils.elles ne sont pas aller chercher intuitivement des sons supplémentaires, mais ils.elles me les demandaient.

Quentin m'a donné des retours intéressants sur l'effet de l'écriture sonore sur le montage :

« Ton écriture sonore c'est un peu comme de la musique, quand tu poses une musique sur montage tu as l'impression que tout va mieux, ça maquille pas mal les problèmes qu'on peut avoir ».

Le fait d'avoir un son bien construit en montage, que l'on place sous un projet en construction peut donc aussi avoir pour effet de lisser le tout, Quentin m'a fait remarqué qu'il « entendait moins les mauvaises coupes ». Ceci est donc à double tranchant : d'un côté, l'écriture sonore amène une narration souterraine que les images ne sont pas obligées de raconter – dans le cas de ce film et à titre d'exemple, l'idée d'un village très isolé dans les montages se ressent principalement au son – mais elle peut aussi faire ressentir au montage une sorte de manque à l'image – ne pourrais-je pas trouver le moyen de faire ressentir ça à l'image ? –

«L'écriture sonore avant tout une inspiration, ça me donne des idées. Ça me raconte des choses. »

Quentin Sombsthay

Il y a donc tout de même quelque chose d'assez déstabilisant dans le fait de proposer un son « plus propre » et plus expressif à l'étape du montage. L'habitude de monter avec des sons encore bruts dans le mixdown de l'ingénieur du son induit une habitude de montage, de ressenti de coupes qui peut être bousculé par l'écriture sonore.

Néanmoins, cela permet tout de même, selon Quentin, de se rendre compte de ce qui est possible de faire en montage son, de se rassurer sur la délégation de la narration au son, ça atténue l'éventuelle surprise que peuvent ressentir certains monteur.se.s lors du passage en montage son. Un prémontage son permet même parfois de débloquer un montage et de rassurer la mise en scène.

Quentin m'a reparlé d'un exemple assez marquant sur une séquence d'*Acte cent, la relève*. Lorsqu'il doutait de son montage, le simple fait de commencer à monter le son à l'image, d'amener la musique arrivant à la fin de la séquence, rendait le montage plus dynamique et plus juste.



3.1.6 Montage son

Lorsque le film est passé en montage son avec Tom Nollet, j'ai fait la même chose que pour Anne-Sophie et Quentin : nous avons écouté ensemble l'écriture sonore, je lui ai exposé les idées qui ont plu, celles qui n'ont pas eu d'effet et celles dont Anne-Sophie n'était pas convaincue. Je remets aujourd'hui en question le fait d'avoir exposé ces idées à Tom sans la présence de la réalisatrice. Même si je ne comptais pas prendre sa place, cette position n'est pas la mienne et va à l'encontre de cette idée de donner les intentions sonores au.à la réalisatrice.

Je lui ai présenté la sonothèque, rangée par décors, et on a écouté quelques sons. Après avoir effectué le rappel des pistes éclatées du tournage, j'ai effectué ce qu'on a appelé une « confo écriture sonore » : j'ai importé les sessions d'écriture sonore à la place des exports de Quentin dans l'aaf. Ce qui avait pour effet de pouvoir agir sur chaque son de la pièce, montés plus ou moins à l'image. Tom avait ainsi dans sa session l'AAF de montage avec les directs, et un stem « EcrSon » avec tous les sons prémontés, les reverbs, et les effets. Il pouvait donc retravailler à sa guise et en accord avec Anne-Sophie tous les éléments de l'écriture sonore.

Selon Tom, à sa place de monteur son, le projet est globalement un plus. La sonothèque est une recherche à faire en moins, c'est un grand gain de temps. C'est pour lui le grand point fort de l'écriture sonore : « c'est comme une plus grande diversité de peinture dans laquelle je peux piocher pour peindre ». Il a pu proposer des choses en plus, faire un très beau travail sur les ambiances naturelles, prendre le temps de bien travailler les post-synchros avec Anne-Sophie, reprendre des passages de l'écriture sonore et les retravailler pour les placer dans une autre séquence – c'est le cas pour l'écriture sonore de l'église, qui a muté pour devenir le son de la scène d'introduction – Tom n'a pas senti ma présence comme le superviseur de la bande son.

Le négatif à ajouter à tout cela, c'est qu'il se retrouve tout de même dans une position où un pré-montage son qu'il n'a pas réalisé est déjà plus ou moins validé par la mise en scène, ce qui aurait pu lui empêcher d'aller à l'encontre de ces idées. Mais il m'a quand même précisé que si quelque chose ne marchait pas selon lui, il aurait essayé de l'enlever, en accord avec Anne-Sophie, et qu'il n'aurait pas eu le temps de venir en montage image.

Je ne suis pas revenu en montage son pour « contrôler » que l'écriture sonore irait au bout du film. Pour moi, c'était vraiment le moment où Anne-Sophie a pu se retrouver dans la position de narratrice sonore avec Tom. Elle m'a dit que ce travail en amont lui avait donné une force de proposition à ce moment, et c'était une grande réussite pour ce projet.

3.1.7 La question de la musique

Le « trop musical » de l'écriture sonore a permis à la fois de donner une indication de jeu et d'ambiance supplémentaire sur le tournage, mais c'est finalement aussi devenu la musique originale de certaines séquences.

En effet, même si certains éléments ont été modifiés au cours du montage ou du montage son, la ligne directrice des ambiances musicales de l'écriture sonore s'est retrouvée dans plusieurs séquences du film.

La particularité agréable en terme de collaboration de ces couches de musiques à base d'instruments médiévaux est que chacun peut se les attribuer et composer à partir de quelques notes :

- En montage image, j'ai monté les éléments sono-musicaux à l'image pour les séquences du Lac et du chemin vers l'église
- En montage son, Tom et Anne-Sophie se sont servi des éléments de l'église pour composer la musique du début du film
- Pour la musique de fin, Jean a d'abord travaillé à partir de samples des sons proposés dans la sonothèque préliminaire

Le son fait corps avec la musique et tout le monde y participe. Ceci est pour moi une grande qualité pour le film, qui fusionne les différents départements parfois trop séparés dans la chaîne de fabrication d'un film.

3.2 Les Princes de la Ville *de Victor Gomez*



J'ai commencé la réflexion sur le film de Victor en parallèle avec la préparation du tournage d'Anne-Sophie. Nous avons pu beaucoup nous appeler pour échanger sur le scénario avant la préparation du film, nous nous sommes envoyé des références de films et de musiques. Et les idées se précisaient petit à petit.

Le film parle d'un groupe de quatre jeunes Marseillais qui volent à l'arraché dans les rues des beaux quartiers. Poursuivis par la police, ils se réfugient dans un immeuble sur le point de s'écrouler. S'inspirant librement des événements à Marseille le 5 novembre 2018, le film parle de cette ville qui s'effondre, des bâtiments des quartiers populaires mal entretenus et insalubres dont la mairie ne s'occupe pas, alors qu'elle fait construire des centres commerciaux dans les beaux quartiers.

Pour ce film, j'occupe la place de mixeur.

3.2.1 Week-end

La mise en place de la préparation du tournage a pris du temps, et Victor était inquiet de ne pas avoir son équipe au complet et de ne pas pouvoir avancer sur la recherche de décors suffisamment tôt. Nous avons donc décidé de nous retrouver à Marseille et de nous balader dans la ville afin de parler du film et d'enregistrer quelques ambiances.

Nous nous sommes rendus sur plusieurs décors extérieurs potentiels, sur des toits Marseillais, sur des plages afin d'enregistrer différents sons. C'était la première fois que je passais du temps à Marseille, et j'ai pu entendre cette ville d'un point d'écoute assez objectif : Les sons de travaux sont quasi-permanents, font penser à immense chantier en bord de mer, car les cris de goélands sont fréquents. Victor écoutait attentivement chaque prise de son, et ça nous donné des idées de réflexion sur le son mais également sur la narration du film : Cette idée de ville en travaux, de raconter Marseille en perpétuelle construction alors que le film parle d'un effondrement lui plaisait beaucoup.

Les moments de déplacements d'un décor à l'autre lui a permis de me parler de Marseille, de son scénario mais également de toutes les idées qui ont amené l'envie de réalisation. Cela nous a permis de construire cette fameuse narration entre les lignes du scénario.

Bien que son film ne se passe pas directement sur les plages de Marseille, où l'on peut entendre les bruits de la mer, Victor tenait absolument à aller en enregistrer. Il avait une envie de traiter ce bâtiment comme un bateau en train de couler, où les craquements rappelleraient la coque d'un vieux vaisseau comme dans *Alien* de Ridley Scott. Dans cette sous-couche narrative, l'eau a bel et bien sa place et elle est métaphoriquement amenée dans le film sous la forme d'un puit légendaire qui attirerait les habitants de l'immeuble en son fond.

Le champ lexical sonore de l'écriture est donc venu de ces discussions et échanges : Les travaux, le bateau, l'eau, le grondement de l'immeuble. Ce week-end a été non seulement une solide base de travail pour l'écriture sonore, mais également l'occasion pour Victor de se mettre vraiment à penser son film en terme de réalisation : cela lui a aussi permis de commencer le travail « pratique » sur le film plus rapidement de manière légère, sans besoin d'idées très construites comme pour une présentation du scénario mais en abordant cela avec des sensations, et en réfléchissant en séquences.

« Ça m'a permis de penser au tournage avant les repérages, voir de commencer le tournage dès ce week-end, il y a une sensation de pratique forte qui est très stimulante. Ça m'a aussi permis d'aller à la rencontre de ma ville, de l'écouter et d'en discuter ».

L'écriture sonore prise à ce stade a permis à Victor de réfléchir au son de son film en amont, chose qu'il n'a pas l'habitude de faire, et d'avoir une relation proche de celle qu'il peut avoir avec un chef opérateur, mais avec quelqu'un qui prend en charge les premières réflexions sur le son du film.



3.2.2 Bruitage d'effets en amont

De retour à Paris, je me suis dit que la matière sonore fondamentale qu'il fallait préparer en plus de ces ambiances Marseillaises, pour faire gagner du temps au monteur son et proposer quelque chose à Victor en amont, seraient les sons qui composent les craquements et grondements de l'immeuble.

L'idée m'est alors venue de faire appel à un bruiteur en amont afin d'enregistrer des bruitages d'effets assez expérimentaux, de faire une session de bruitage purement sonore, sans images. J'ai donc contacté Franck Tassel, un bruiteur que j'admire particulièrement. Malheureusement, son emploi du temps ne lui permettait pas de participer au projet, mais il m'a quand même souligné que c'était important et très payant de préparer ce genre d'effet en amont.

C'est finalement Aurélien Bianco qui a proposé ses sons à l'écriture sonore. Ce bruiteur a l'habitude de créer des sons un peu atypiques et était enthousiaste à l'idée de faire cette session

d'enregistrement. Il m'a proposé des sons métalliques, rocheux, aqueux et boisés qui deviendront plus tard les composantes de l'ambiance de l'immeuble.

3.2.3 Composition de la pièce

Avec cette sonothèque d'ambiances marseillaises, de caves souterraines, de bruitages de matières, j'ai commencé à composer la pièce pour *Les Princes de la Ville*.

La particularité de cette pièce par rapport à *Belle, Bonne, Sage* a été que j'ai commencé à composer non pas une représentation sonore du scénario séquence par séquence, mais plutôt une interprétation sonore libre en trois parties distinctes, qui faisait office de sorte de planche de travail, de proposition de palette de couleurs :

[Mer et travaux](#)

[Marseille](#)

[Immeuble](#)

Chaque soir, j'envoyais à Victor des bounces de l'écriture sonore pour avoir son avis sur le son, savoir s'il sentait que cela parlait bel et bien de son film, s'il imaginait bien ce type de sons. Ses retours étaient de plus en plus précis, et j'ai vraiment senti ses intentions quand les choses de sont concrètement construites et ont été présentées à ses oreilles. Victor a fait de réelles propositions de narration sonore, m'a demandé de préciser certains éléments, de rajouter tel ou tel son à tel ou tel moment. La précision était très agréable, je sentais réellement une direction de mise en scène. C'est d'ailleurs lui qui m'a demandé de construire une ambiance plus fantastique pour les parties oniriques de l'immeuble, en ayant l'intuition que cela servirait au montage, à juste titre.

[Fantastique](#)

Quentin Lacombe, le chef opérateur, a pour habitude d'écouter de la musique pour s'inspirer quand il compose un moodboard, réalise le découpage du film ou regarde les décors lors des repérages. Lorsque je lui ai fait écouter l'écriture sonore en salle de montage son, il m'a demandé à récupérer les exports pour les mettre sur son téléphone. Plus tard, il m'a confié qu'il écoutait les différentes parties plutôt que de la musique pour la préparation de l'image, qu'il avait l'impression de mieux visualiser le film en amont. Voilà encore un exemple de fusion entre deux départements en amont du tournage, qui est plutôt agréable !

« On voit les images en écoutant le son »

Quentin Lacombe

3.2.4 Échange et tournage

La date du tournage approchait, et Quentin m'avait demandé de voir avec Tom, l'ingénieur du son, s'il était possible de lui envoyer l'écriture sonore dans les oreilles en même temps que le son des directs. J'en ai parlé à Tom, mais il lui semblait un peu trop compliqué, vu le rush qui s'annonçait pendant le tournage, d'organiser un tel dispositif. Même si Victor lui en avait également parlé, la préparation et le tournage ont été trop chronophages pour organiser et mettre en pratique cette diffusion. J'ai tout de même précisé à Victor que les différentes parties de l'écriture sonore étaient sur le drive du film, et qu'il suffisait de demander un casque et d'écouter sur son portable s'il pensait que cela pouvait aider les comédiens à s'imaginer le grondement de l'immeuble par exemple.

L'écriture sonore n'a pas eu d'impact direct sur le tournage, et je pense que c'est totalement normal :

En étant ingénieur du son sur le film d'Anne-Sophie, il était très facile et m'étais utile d'essayer de diffuser l'écriture sonore sur le plateau, pour observer son effet. J'étais animé par le projet et c'est normal, car c'est mon sujet. Lorsque je ne suis pas ingénieur du son, comme c'est le cas sur *Les Princes de la Ville*, il est tout à fait normal que la personne qui occupe ce poste ne soit pas très enthousiaste à l'idée d'avoir une charge de travail en plus. Ceci d'autant que contrairement à moi qui trouvait le moindre interstice de tournage pour y tenter une écoute collective ou individuelle, Tom, naturellement, y penserait tout simplement moins. Comprenant cette idée, je n'ai absolument pas insisté. Cela fait partie de l'observation et du suivi de ce projet.

3.2.5 Montage

Le film est arrivé en montage avec Sacha Koupryanoff, monteur passionné par le son, livrant déjà depuis son arrivée à la fémis des montages son assez poussés au moment du montage.



La particularité ici, c'est que le temps m'a cruellement manqué sur les cinq semaines de montage. Je n'ai pas pu faire de suivi et d'allers-retours avec le pré-montage son comme c'était le cas pour *Belle, Bonne, Sage*. Je me suis dit que j'essaierais un autre type de travail, plus en retrait, pour voir si l'écriture sonore en tant que telle produisait quelque chose.

J'ai tout de même fait cette première visite et écoute de l'écriture sonore avec Sacha et Victor, nous lui avons parlé des idées à l'écriture, je lui ai présenté les sons de la sonothèque et nous avons discuté du film.

Lors de la projection de la V1 en salle Alice Guy, j'ai pu constater que Sacha et Victor avait déjà monté des éléments de l'écriture sonore pour construire la ligne directrice de montage. Même si cela restait un brouillon, les intentions sonores étaient là, et les idées de Victor à l'écriture étaient toujours présentes.

Je suis passé plusieurs fois en montage : je voyais que Sacha montait des petits bouts de l'écriture sonore, et se servait dans la sonothèque. Il m'a précisé que ce travail préliminaire permettait un plus non négligeable au montage, car si ces sons n'existaient pas, il aurait « passé du temps sur internet pour trouver quelque chose de moins précis qui aurait servi simplement d'intention, ici les sons sont réutilisables ».

Selon Sacha, cela a permis à Victor une force de proposition sur les sons, et la présentation du « champ lexical sonore » à précisé certaines idées du montage.

En effet, même si le prémontage n'est pas réalisé en aller-retours avec protools, un monteur ayant le goût du son peut s'en servir comme matière fiable pour entamer le montage son.

3.2.6 Montage Son

Lucas Salamon est le monteur son de ce film. Comme pour Quentin, Tom et Sacha, nous avons écouté les sons, et je lui ai posé la session de l'écriture sonore dans un stem à part, je lui ai parlé des intentions de départ, et fait écouter quelques sons.

Étant donné que je n'ai pas eu suffisamment de temps pour passer en montage et faire un pré montage son, il n'y a pas eu de « confo écriture sonore » à faire. La session restait telle quelle à côté de la session du film. Cependant, Lucas et moi y avons vu une occasion de voir la session de l'écriture sonore comme une inspiration, où le monteur son peut piocher à sa guise dans les différentes pistes. Je me disais que peut-être, cela donnerait une expression créatrice plus engagée au monteur son, que cela le « forcerait » moins à utiliser ces travaux préliminaires.

En fin de montage son, j'ai recueilli son témoignage :

« La conformation de l'écriture sonore en début de montage son est trop importante pour être négligée, elle doit presque être imposée. Je prends trop de temps pour faire cette conformation moi-même par rapport au montage de Sacha. Pour que ce travail fonctionne et soit bien utile, il doit être transportable »

Les directs de ce film étaient très difficiles à monter et ont pris la majorité du temps de montage son à Lucas. Là encore, les sons recueillis en amont ont vraiment représenté un gain de temps. Cependant, je regrette qu'il n'ait pas apporté plus de matière sonore personnelle, et je pense que l'écriture sonore a pu servir de parachute et malheureusement encouragé un manque de création sonore de sa part, puisqu'il était pris par le temps.

De même, cette pièce permet effectivement de mettre en valeur les sons de la sonothèque préliminaire, qui sonnent et se répondent les uns par rapport aux autres. C'est très attrayant et cela donne envie de les utiliser. Mais l'effet négatif est que les sons seuls de l'ingénieur du son sont moins écoutés et utilisés, comme j'ai pu le constater en mixage

3.2.7 Mixage

Ma position de mixeur sur ce film m'a permis de voir à quel point l'écriture sonore avait été utilisée, et ce qu'elle pouvait apporter au film.

Du fait des directs très compliqués (comédiens en improvisation, séquences de dialogues dans les rues animées de Marseille), j'ai constaté que le montage son de Lucas était bien plus personnel sur les séquences où le travail en amont n'avait pas été réalisé, sur toute la première partie du film en extérieur. Cela correspond à la majorité de la première partie du film.

Par manque de temps, Lucas a monté principalement les sons de l'écriture sonore dans la deuxième partie – l'immeuble –, et j'ai beaucoup regretté de ne pas avoir plus de matière sonore nouvelle de sa part ou des sons seuls de Tom, qui seraient venus compléter mon travail.

Ce film a permis de mettre en évidence qu'il était plus que bénéfique, voir indispensable selon Victor, d'avoir de la matière sonore en amont du tournage et du montage. Néanmoins, cela peut inconsciemment inciter le monteur.se son à utiliser principalement ces sons, et à ne pas pousser sa recherche sur les sons seuls et sa propre création sur de la matière sonore personnelle.

Dans ce cas, je trouve que l'écriture sonore prend trop de place, et que la collaboration à trois devient moins intéressante. À cette étape, je mets en question le fait de donner la pièce sonore au monteur.se son, dans le but de ne pas prendre trop en charge la création sonore qui lui est destinée. Peut-être qu'il est plus constructif et intéressant d'un point de vue collaboratif de ne fournir

que la sonothèque préliminaire et que la pièce sonore soit présentée comme une proposition générale au.à la monteur.se son par le.la réalisateur.rice.

3.3 Les Joues Froides de Louise Bernard



Lorsque j'ai commencé à parler de ce projet de TFE, en juin 2020, Louise Bernard m'a envoyé un message en me disant qu'elle pensait que ce procédé pourrait être très intéressant pour son propre TFE. En effet, le sujet et les conditions de fabrication du film sont remarquables.

Les Joues Froides est un film en 16mm qui raconte un moment de vacances sur une île paradisiaque d'une femme d'une cinquantaine d'année, Marilou, avec son amant, Faustin. En fin de journée, elle va dans une grotte remonter le mécanisme d'une machine. On comprend vite que cette machine sert à projeter les images et les sons d'une journée des années 50, à notre époque. Peu à peu, les images et les sons se détériorent, s'usent avec la l'âge, à l'image de Marilou.

L'avantage du genre de ce film dramatique-expérimental est qu'il permet d'essayer énormément de choses en terme de son. Et j'ai eu la chance de pouvoir appliquer l'écriture sonore et de faire le montage son.

3.3.1 Première lecture

Nous nous sommes retrouvés dans un café pour faire une première lecture ensemble, et échanger sur des références de musique, d'image et de sons.

L'une des idées était de donner une esthétique sonore à cette machine que nous ne pourrions pas voir à l'image, de la rendre lourde, analogique et rythmique. Depuis mes premiers travaux sonores, j'ai toujours aimé le son des machines. On peut créer des mécanismes à partir de tout son percussif,

cela revient selon moi en somme, à créer des batteries ayant une esthétique particulière, qui induisent une idée sur la matière de la machine et son utilité.

La deuxième idée était de réfléchir à la dégradation du son, au fur et à mesure des répétitions des événements du film. Louise pensait déjà à des sons assez lourds, saturés, puissants à la fin du film.

Un projet avec de telles idées implique une création sonore rythmique, harmonique, et donc musicale. J'étais impatient d'entamer le travail de recherche.

3.3.2 Prises de son

Je me suis dit qu'il fallait faire une distinction sonore entre les sons du présent (Marilou) et ceux du passé (Faustin). J'ai décidé d'essayer d'enregistrer des ambiances, des sons d'un match de tennis et les répliques de la voix du comédien au Nagra IVs, soit en bobine magnétique.

L'avantage de travailler en bobine est que cela m'a permis d'utiliser par la suite des effets de ralentissement, d'accélération et de variations de vitesse sur la bande, en analogique. Cela m'a également donné la possibilité de récupérer ce grain, ce bruit particulier à la prise de son magnétique. C'était aussi évidemment l'occasion d'utiliser cet enregistreur qui m'intéressait depuis mon arrivée à la Fémis.

Pour la voix, nous avons fait une session d'enregistrement de chaque réplique de Faustin en amont du tournage, dans l'idée de faire une sorte de pré-synchronisation. Étant donné que la projection de Faustin est en fin de compte « programmée » pour redire tous les jours la même chose, nous trouvions intéressant le fait d'enregistrer sa voix avant le tournage afin de « l'enfermer » dans un jeu en amont, à l'image de cette journée passée il y a bien longtemps. Je ne sais pas encore si nous nous servirons de ces prises de sons, le montage se termine le 15 juin, après le rendu de ce mémoire.

Nous sommes allés sur un court de tennis à Bry-sur-Marne pour enregistrer des sons de match de tennis. J'ai également réenregistré sur les bobines plusieurs ambiances de bord de mer dans le sud, de vagues contre les rochers des calanques de Cassis et d'oiseaux marins afin de pouvoir faire des variations de vitesse et leur donner du grain.

3.3.3 Création sonore

Pour cette écriture sonore, j'ai voulu faire une pièce très musicale, très bruitiste à partir de ces sons. J'ai pris du plaisir à faire des ralentissements et accélérations de vitesse en live afin de simuler moi-même les mouvements de la machine.

Je suis parti d'un motif sonore qui représente la journée du scénario, puis je présente le son de la machine et reprend ce thème journalier en le dégradant au fût et à mesure.

Les Joues Froides

Ce projet prend plus la forme de plan de travail expérimental et sonore afin de donner des idées de dégradations à Louise. Je pensais qu'elle servirait beaucoup pendant le montage et le montage son.

3.3.4 Montage parallèle et montage son

Nous avons voulu essayer de pousser l'expérimentation du montage en aller-retours amorcé sur *Belle, bonne, sage*. Après une projection de la V1 ensemble, nous avons discuté des éléments sonores qui pourraient aider la narration. Le hors-champ où se cachait la machine était indéniablement à créer.



D'après les indications de Louise et ses préférences dans l'écriture sonore, nous avons pu bien amorcer la recherche sur les séquences de la grotte. La recherche de matière pour la création est donc déjà bien entamée grâce à ce montage parallèle.

Hormis cela, Louise et Quentin Sombsthay – qui monte également ce film – se sont rendu compte que les effets sonores présentés dans la pièce semblaient trop expressifs lorsqu'il étaient additionnés aux effets de surimpression d'images. En regardant leur travail et leurs désirs de mise en scène sur le montage, je me suis dit que le film serait bien plus sobre que ce que j'avais pu imaginer en amont en son. L'image prendrait en charge cette dimension de destruction des souvenirs, et le son serait plus calme, lisse, sans trop d'artifice, sous-terrain.

Cette semaine de montage parallèle m'a donc permis d'amorcer la recherche sur la matière sonore, mais également de faire le tri sur les différents sons et idées exposées en amont.

À cette étape de montage parallèle, l'écriture sonore du film semble en grande partie remise en question. Je pense que j'ai voulu en faire trop car la matière m'intéressait énormément.

J'ai la sensation d'avoir moins compris les désirs de mise en scène de Louise, et d'avoir poussé l'écriture sonore dans une pièce trop radiophonique, trop expérimentale, sans penser que l'image allait tenir ce rôle capital dans le film.

« Sans y être totalement assujetti, le son doit composer avec l'image sans l'étouffer. »

Valérie Deloof

Peut-être que certains axes de l'écriture sonore seront demandés par Louise en montage son, mais je ne pourrai pas donner mes conclusions ici, car il se déroule du 7 au 15 juin, après le rendu de ce mémoire.

4 Les conclusions sur l'Écriture sonore

Sur toute cette année de travail et d'expérimentations, j'ai pu prendre peu à peu du recul sur mon travail et sur ce procédé, faire des choix, reproduire ou ne pas reproduire tel ou tel procédé pour compléter le workflow de l'écriture sonore.

4.1 *Le positif*

Indéniablement, le fait de penser le son en amont, de parler avec le.la réalisat.eur.rice du son de son film avec précision et engagement à l'étape du scénario et de proposer un travail pratique si tôt apporte une proximité avec la mise en scène. Au delà de cela, cela fait parler, faire des choix qui ne seront plus à faire en post-production, donner une direction et une idée de ce que le son peut apporter à la narration. Ce travail permet au monde du son de se rapprocher de l'écriture narrative d'un projet audiovisuel. Les discussions, les propositions de pièces sonores, les échanges de références sonores incitent et donnent envie au.la réalisat.eur.rice de s'impliquer d'avantage dans les propositions de son dès l'écriture, d'anticiper certains plans à l'image, de donner de l'importance à la prise de sons seuls sur le plateau et de gagner en force de proposition lors du montage son et en mixage.

La sonothèque préliminaire, au delà de l'idée d'un moodboard qui permet à la mise en scène d'avoir ses propres sons, a une véritable valeur technique et artistique. En effet, elle est un atout en montage, endroit où le premier montage son prend place, mais également en montage son, où elle apporte une matière dédiée au film, évitant d'utiliser des sons de banques sons déjà utilisés maintes

fois, et donne une vraie identité sonore au film, combinée avec les sons seuls du tournage et l'apport créatif du. de la monteur.se.s son.

La pièce sonore est pour moi l'objet le plus intéressant de cette expérimentation. Pour cause, elle est une véritable interprétation personnelle du scénario de la part d'un professionnel du son, une proposition de narration originale qui peut donner des idées sonores concrètes à la mise en scène. Elle est également un plan de travail pour s'essayer en amont sur des effets, de la musique, des compositions d'ambiances. Elle est le lieu des premières créations sonores exclusivement dédiées au film, l'endroit où l'on pourrait se rapprocher d'une idée de sound design, de conception sonore.

4.2 Le négatif

Malgré le fait que l'intention de départ était de proposer quelque chose uniquement à l'étape de l'écriture du scénario, l'écriture sonore demande un minimum de suivi, en particulier pour la conformation en montage son, où le travail en amont peut devenir un vrai problème et un ajout de temps de travail s'il n'est pas intuitif.

Le manque de temps ou d'investissement des deux autres intervenants de la bande sonore peut les conduire à n'utiliser que les sons de la sonothèque préliminaire, voire à utiliser à outrance la pièce sonore. Cela entraîne sans que je le veuille une idée de sound design que je n'apprécie pas, qui pourrait me mettre dans une position de créateur et pourrait encourager les autres à ne pas apporter de la matière ou de la création personnelle. Dans ce cas, nous perdons l'idée d'un travail du son collaboratif à trois, et ce n'est absolument pas l'objectif de la démarche.

La proximité avec la mise en scène dont je parlais plus haut entraîne forcément un rapport privilégié, mais une telle entreprise d'écriture sonore, de sound design ou de conception sonore n'est possible qu'avec une relation amicale ou très proche et de confiance avec le.la réalisat.eur.rice.

Même si l'écriture sonore amène de la matière au montage, qu'elle permet d'avoir des idées sonores plus narratives et non purement fonctionnelles à cette étape, elle bouscule forcément les habitudes de montage. À l'image de la pose d'une musique sur une séquence, elle lisse, et peut avoir tendance à maquiller les défauts. Son utilisation en montage reste possible si et seulement si celui qui l'a amené est présent en tant que collaborateur de montage.

4.3 Inclure l'écriture sonore dans le monde professionnel?

« Tout ce qui est neuf et coûte des sous fait peur »

Pierre André

Au fur et à mesure que l'histoire du cinéma avance, les restrictions budgétaires s'ajoutent et viennent peu à peu écourter les périodes de travail. Nous nous trouvons dans une démarche de production d'efficacité, où il est difficile d'envisager d'ajouter un nouveau poste alors que nous sentons tous bien que la tendance est plutôt à la suppression.

De tous les témoignages que j'ai recueillis, j'en retiens une chose importante et générale : les réalisateurs sont pour la plupart très intéressés quand nous leur parlons de son et que nous nous investissons dans notre travail pour leurs films. Une telle méthode est envisageable uniquement si le réalisateur la réclame en amont, et que la production l'accepte.

Plus il y a de création sonore, plus il y aura un besoin d'écriture sonore, ce sera le cas, je pense pour des films de science fiction ou d'horreur.

Peut-être qu'en l'installant brique par brique, l'écriture sonore pourrait avoir un rôle dans ma méthode de travail de demain. Une chose est certaine : je n'hésiterai pas à la proposer si le film s'y prête et si je sens une réelle envie de son de la part de la mise en scène.

5 *Marchands de Sable*

Au début de l'année, je pensais présenter en tant que partie pratique de mon TFE un triptyque de ces trois écritures sonores. Après réflexion, je me suis dit qu'il serait dommage de ne pas créer quelque chose de plus personnel, car bien que j'aie mis beaucoup de ma personne dans mon travail sur ces projets, le scénario reste celui de mes amis. Je voulais expérimenter l'écriture sonore sur ma propre narration, où le son offrirait des idées aux autres départements, à partir d'une histoire qui m'est propre.

En juin 2019, on m'a diagnostiqué un cancer du testicule. L'opération et la chimiothérapie sont arrivées extrêmement rapidement : en août 2019, j'avais fini la cure et je devais être suivi pendant cinq ans. C'était une expérience très intense dans ce court temps de deux mois.

Lors de l'opération, j'étais terrifié à l'idée qu'on me retire cette partie du corps extrêmement sensible. Chaque fois que mon esprit partait dans le futur, j'étais terrorisé, je revenais donc à mon souffle, au moment présent, à mon corps encore intact à l'instant t. L'opération s'est très bien passée, je me suis réveillé avec le sourire, en disant à toutes les personnes que je pouvais croiser de remercier l'équipe, de dire à l'anesthésiste qu'elle était formidable, en remerciant l'hôpital entier de m'avoir sauvé.

Je me souviens du trajet sur le brancard comme d'un grand huit, que ce soit dans ma tête qui fourmillait d'émotions, ou dans les mouvements entre les salles et les intervenants.

Je voulais depuis la troisième année réaliser ce projet, et c'était le moment.

5.1 L'écriture sonore de souvenirs

Je voulais écrire un texte, un scénario pour pouvoir ensuite en faire l'écriture sonore. Mais n'étant pas très bon scénariste, je n'y suis pas parvenu directement. Ce que j'écrivais ne me plaisait pas. Je voulais parler d'autre chose que de ma seule et unique expérience, la rendre universalisable, alors j'ai contacté plusieurs personnes ayant eu l'expérience d'une opération avec anesthésie générale, et ayant tous perdu un organe ou une partie d'organe. Je les ai appelés en leur demandant si je pouvais enregistrer et j'ai recueilli 5 témoignages. J'ai ensuite réussi à recontacter ma propre anesthésiste, celle de l'opération de 2019 : Carole Mascaud. Nous étions très heureux de nous parler, et elle était très enthousiaste et fière que l'on parle de cela dans un projet audiovisuel.

5.2 Fabrication

N'arrivant toujours pas écrire, mais ayant des idées sur la construction, Anne-Sophie, qui suivait le projet, m'a conseillé de faire ce que je savais faire le mieux : du son. Je suis allé enregistrer des sons à la clinique de la Miséricorde à Caen, où toute l'équipe du bloc s'est montré très collaborative et sympathique. J'ai essayé une prise de son immersive en plaçant un couple stéréo sur un brancard, des plans larges, des plans serrés. J'avais mon idée en tête.

Je suis parti en montage avec tout ces sons, et j'ai commencé à faire un montage des différents témoignages, en parallèle avec le montage son du trajet du brancard dans les différentes pièces. De ce montage son est venu le texte.

J'ai retranscrit les parties de récit qui étaient montées en fonction du trajet dans l'hôpital, et j'en ai fait des dialogues.

Afin d'induire l'énergie des séquences au jeu des comédiens, je leur faisais écouter au casque le montage son – l'écriture sonore – pendant que j'enregistrais leurs voix. Le décor sonore, les effets, les ambiances leur permettaient de se rendre inconsciemment compte de la place de leur voix dans le projet. Bien que étions dans une salle de montage, les décors et les intentions d'énergie étaient là au son et ont beaucoup aidé les comédiens à jouer.

5.3 Idée de l'image influencée par le son

Lorsque nous avons fini le mixage, j'ai voulu ajouter de l'image à ce projet, pour inverser totalement la chaîne de fabrication cinématographique. L'idée est de projeter des variations de lumière, visible à travers les yeux fermés, à travers les paupières.

Du début à la fin du projet, c'est le son qui a guidé l'écriture, le jeu, le rythme jusqu'à l'image.

Conclusion

Cette année à travailler sur ce sujet m'a appris énormément non seulement sur la création sonore, mais aussi sur les rapports entre son et mise en scène.

La volonté de base était celle de construire un nouveau métier, un quatrième poste, mais elle me semble aujourd'hui remise en question au profit d'une sorte d'extension d'un métier de monteur son ou d'ingénieur du son :

En effet, le poste d'ingénieur.e du son est le poste d'accompagnement du son de la préparation jusqu'au début de la post-production. Il permet ainsi la proximité avec la mise en scène sur toute cette période. De plus, l'ingénieur.e du son est le professionnel du son qui ramène la matière en montage. Le fait de constituer une sonothèque en amont en plus des sons seuls sur le plateau fait de lui le créateur de la matière brute sonore principale du film. Par ailleurs, le fait de pré-monter une pièce sonore amène une qualité plus artistique à son métier devenu aujourd'hui plus technique. Il.elle peut la faire écouter à la mise en scène comme une sorte d'intention sonore et l'emmener jusqu'en tournage, la proposer au comédien pendant les répétitions, faire un vrai travail artistique en plus de la technique que nécessite le bon enregistrement des directs. En revanche, le pré-montage son et l'accompagnement en montage est inenvisageable sans le.la monteur.se son du film, ce qui installerait un travail collaboratif intéressant et une passation de la matière sonore et des idées de création.

L'écriture sonore s'ajoute aussi bien et d'une manière différente au métier de monteur.se son. En effet, le fait de constituer une sonothèque en amont n'est que la continuité et l'extension d'un travail déjà réalisé par de nombreux monteu.r.se.s son – Valérie Deloof pour Céline Sciamma, Guillaume Bouchateau pour Luc Besson, Kristian Andersen pour Lars Von Trier... – lorsqu'il.elle.s décident d'anticiper leur travail en recueillant des sons pendant le tournage ou encore en amont. La constitution d'une telle pièce sonore permet effectivement d'anticiper, de créer en amont, mais également de donner envie au.à la réalisat.eur.rice d'utiliser des éléments de narration sonore avant le montage son, et de vouloir poursuivre ce travail à cette étape si importante. Le prémontage son en montage paraît à ce moment là complètement légitime. On peut alors envisager le montage son non pas comme un lieu de nettoyage et de lissage mais comme le véritable lieu de création qu'il est vraiment supposé être.

Je ne suis pas certain que ce travail soit entièrement compatible avec le poste de mixeur.se, car il.elle est l'intervenant.e qui peut remettre en question la cohérence sonore du film à son endroit. Ses

oreilles neuves sont une qualité non négligeable et le fait de préparer le travail en amont serait contre-productif en ce sens.

Je pense alors que l'écriture sonore n'est pas un métier en tant que tel, mais plutôt une sorte d'extension au métier d'ingénieur.e du son ou monteur.se son.

Même si le futur financier semble peu propice à l'installation de cette méthode de travail, j'ai bon espoir que des réalisat.eur.rice s'intéressent de plus en plus au son pour la nouveauté qu'il pourrait insuffler dans les films, mais également parce que le genre s'installe de plus en plus dans le cinéma français.

Petit à petit et avec l'appui de la mise en scène et de la production, je pense qu'il est possible d'installer cette méthode pour un certain genre de film et avec un.e réalisat.eur.rice qui le réclame.

J'ai la sensation d'avoir participé à la réalisation de films où je me suis vraiment engagé d'un point de vue de mise en scène sonore, en particulier pour *Belle, bonne, sage* d'Anne-Sophie Bailly, dont je suis très fier aujourd'hui.

Remerciements

Je voudrais remercier :

Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce pour leur accompagnement durant ces quatre années d'études, leur enseignement précieux et leur soutien pour mon mémoire et mon TFE.

Pierre André et Guillaume Bouchateau, pour tout l'aide qu'ils m'ont apporté pour l'écriture de ce mémoire et leurs encouragements pour trouver cette méthode de travail.

Jacques Descomps, pour son aide permanente, sa disponibilité, sa sympathie, son humour, son enseignement précieux et son soutien.

Michaël Stabb, Lucille Waterlot, Pierre Sans et Olivier Kalonji pour tout ce qu'ils.elles m'ont appris sur ces quatre années.

Adrien Cannepin, Louise Laggabe, Tom Nollet, Colin Prum et Lucas Salamon pour leur énergie positive et pour notre esprit de troupe

Anne-Sophie Bailly, pour son soutien à toute épreuve, pour tout ce qu'elle m'a permis d'expérimenter dans ses films, pour ses encouragements et ses retours, et pleins de choses encore !

Victor Gomez et Louise Bernard-Pallas, pour m'avoir permis d'essayer cette méthode sur leur TFE

Pauline Lamy, pour m'avoir accompagné sur ce projet depuis le début.

Toute la petite équipe de *Marchands de sable*, qui a été pour moi une expérience très riche et très forte.

Tania Press et Myriam Gannagé, pour leur accompagnement précieux tout au long de cette année.

Merci à l'école pour tous les moyens mis à disposition, pour son enseignement, pour les rencontres qu'elle m'a permis de faire sur toute ma scolarité.

Pierre-Louis Clairin

Bibliographie et inspirations

Conférence *Sound Design Days* à l'Ircam, novembre 2019

The Sound and Music of ANTICHRIST - a Behind the Scenes documentary

Michel Chion, *L'audio vision*

Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*

Alain Damasio, *Les Furtifs*

Entretiens avec Pierre André, Valérie Deloof, Jean-Pierre Laforce, Guillaume Bouchateau et Alexandre Dumont

Filmographie

Lars Von Trier, *Antichrist*, *Dancer in the dark* et *The House that Jack Built*

Thomas Vinterberg, *Kursk*

Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*

Alfonso Cuarón, *Gravity*

Céline Sciamma, *Portrait de la Jeune Fille en Feu*

Georges Lucas, *Star Wars, a New Hope*

Alice Winocour, *Proxima*

Anne-Sophie Bailly, *Acte Cent : La Relève* et *Belle, Bonne, Sage*

Victor Gomez, *Les Princes de la Ville*

Louise Bernard-Pallas, *Les Joues Froides*