

*Nettoyer les sons directs :  
geste technique et de création en postproduction sonore  
dans le cinéma français contemporain*

**Camille Pierre**



Lorsqu'il est question de transition numérique et en conséquence d'évolution technologique et de répartition des postes, voire de l'émergence de certaines tâches, le métier de monteur son semble être directement concerné par ces changements. Du temps de l'analogique et de la piste optique, le monteur image et/ou son assistant se chargeaient de couper et de monter les sons. Les chercheurs Rémi Adjiman, Philippe Le Guern et Jean-Michel Denizart ont déjà écrit des articles très éclairants sur la naissance et la construction de cette profession<sup>1</sup>. Philippe Le Guern spécifie : « En quelque sorte, et pour reprendre l'expression d'un monteur, on peut dire que "la technologie a créé la fonction du montage sonore"<sup>2</sup> ». Rémi Adjiman précise quant à lui :

Jusqu'à la moitié des années 80 (nous nous plaçons en France, car la situation, aux États-Unis par exemple, est assez différente dans la logique de répartition des tâches), une seule et même personne – parfois deux lorsque le chef monteur confiait le montage des sons directs à son assistant – réalisait le montage du film et des sons. À cette époque, les images et les sons étaient pris en charge par le chef monteur du film. Puis, le montage son s'est dissocié du montage du film pour devenir un travail à part, utilisant des moyens techniques totalement indépendants et spécifiques<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Rémi Adjiman, « Entre technique, évolution des métiers et création : une évolution de la bande sonore au cinéma », *Revue francophone en informatique musicale*, n° 4, 2004. Dernière consultation le 10 avril 2020. [En ligne]. URL : <https://revues.mshparisnord.fr:443/rfim/index.php?id=278> ; Jean-Michel Denizart, « Le Monteur son, maillon d'un collectif décorrélé », *Création Collective au Cinéma*, n° 1, 2017, p. 103-118 et Philippe Le Guern, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons » dans *Volume ! La Revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004, p. 101-121.

<sup>2</sup> Philippe Le Guern, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons », art. cité, p. 110.

<sup>3</sup> Rémi Adjiman, art. cité.

Ainsi, la spécialisation des outils et celle des compétences, toutes deux liées à la transition numérique, a mené à la séparation du montage image et du montage son. Le second est devenu une étape à part, isolée temporellement et spatialement de la première. Les outils dédiés au montage son sont rapidement devenus trop complexes, trop « techniques » selon certains<sup>4</sup> et nécessitant un apprentissage différent, lié à des enjeux propres au son. Parmi ces nouveaux instruments, l'arrivée d'une station de montage numérique dédiée à la numérisation et au montage des sons, la DD1500 d'Akai a particulièrement marqué les esprits. C'est cette machine que désignent le plus fréquemment les monteurs son lorsqu'ils évoquent l'arrivée du numérique<sup>5</sup>.

Le DD1500 ne servait qu'à enregistrer les sons et à les monter avec un plateau de contrôle entièrement dédié à cette tâche. De nombreux monteurs image adoraient cette machine parce que beaucoup de ses fonctionnalités reprenaient les usages des tables 35 classiques. Pour ma part, j'ai travaillé avec au tout début de ma carrière, mais elle était déjà présente depuis le milieu des années 90. Ensuite, évidemment, il y a eu l'arrivée, avec Digidesign, de Protools<sup>6</sup> qui a mis un certain temps à se perfectionner. On peut aussi noter l'arrivée du multicanal, de la gestion de pistes séparées, avec une dynamique de plus en plus grande entre les sons faibles et les sons forts<sup>7</sup>.

Cette dynamique de plus en plus grande entre sons faibles et sons forts dont parle le monteur son français Boris Chapelle a favorisé des bandes sonores plus denses, avec la possibilité de travailler avec plus de précision les contrastes. Il ne faut pas oublier non plus l'importance de l'intronisation de l'enregistreur multipistes, en remplacement du bipiste.

Il a provoqué un changement radical en permettant de séparer régulièrement les sources pour permettre leur traitement individuel en postproduction. Il est le

---

<sup>4</sup> Expression employée par différents monteurs son lors d'entretiens.

<sup>5</sup> « C'est avec l'arrivée du DD1500 d'Akai que j'ai commencé à faire du montage son. Par exemple, j'ai fait tout le son du film *Qui sait ?* de Nicolas Philibert (1999). À l'époque, j'avais fait le montage son chez Scope 4, j'avais une table de montage CTM avec l'image dessus, j'avais un DD1500 asservi à la table et je montais le son sur le DD1500 avec l'image en film sur la CTM<sup>5</sup>. » Entretien inédit de Julien Cloquet, monteur son français, par Camille Pierre en juin 2020. Il a travaillé avec Nicolas Philibert et F. J. Ossang. Il est également chef opérateur du son, mixeur et l'un des fondateurs d'Archipel productions, studios de postproduction cinéma et TV.

<sup>6</sup> Marque de produits audio rachetée en 1995 par Avid.

<sup>7</sup> Entretien inédit de Boris Chapelle monteur son français, par Camille Pierre en juin 2019. Il a travaillé avec Xabi Molia et Agnès Varda et a fondé le studio de postproduction sonore « La Puce à l'oreille ».

début d'un lien indissociable entre la prise de son et le montage paroles, qui a permis un bond en avant de la qualité technique de la bande sonore<sup>8</sup>.

C'est dans cette même logique de complexification des tâches et en parallèle d'un accroissement de la charge de travail que le métier de monteur des directs ou monteur paroles est apparu. Le montage son peut en effet se diviser en deux postes, ce qui est souvent le cas lorsque le budget du film est suffisamment conséquent pour se le permettre. Le monteur paroles ne s'occupe que des sons directs, ce qui englobe principalement les dialogues puisque sur le plateau, l'ingénieur du son donne priorité absolue à cette matière. Lorsque l'on considère le travail sonore effectué pour un film, la qualité du son des dialogues est un des critères premiers. Or, enregistrés sur le plateau, ils sont soumis aux impondérables, à la « contamination » par des sons extérieurs, aux difficultés techniques etc. C'est donc en raison de la primauté des dialogues et des difficultés d'enregistrement rencontrées sur le tournage que parmi les responsabilités qui incombent au monteur paroles on trouve, en haut de la pile, le nettoyage des sons directs. Il efface le bruit de fond, les parasites, et peut également « nettoyer » les sons entendus comme des défauts sonores : les plosives, les sifflantes, les chuintantes, etc.<sup>9</sup> Il opère en lien direct avec la matière sonore engrangée sur le plateau, et il doit la rendre « viable » pour le mixage. Le « nettoyage », la mise en état si l'on peut dire, des pistes est une étape importante de la postproduction sonore considérée en premier lieu comme un travail technique, une mise aux normes de la matière.

Les théoriciens américains Rick Altman et James Lastra, entre autres<sup>10</sup>, ont effectué un travail fondateur sur cette question des normes sonores et des procédés standards classiques de fabrication du son dans le cinéma américain, notamment lors de la période de transition entre films muets et sonores. À cette période un important débat a eu lieu afin de choisir entre la nécessité d'avoir un son « fidèle », une copie d'un son qui se voudrait l'original et celle de faire prévaloir l'intelligibilité, la continuité narrative<sup>11</sup>. D'un côté la reproduction sonore (*sound reproduction*), de l'autre la représentation sonore (*sound representation*).

---

<sup>8</sup> Vincent Magnier, « Compte rendu “Exploiter le son direct du plateau à l'auditorium avec le nouveau Aaton Cantar X3” », *Association Française du Son à l'Image*, février 2016. Dernière consultation le 20 février 2022. [En ligne].URL : <https://www.afsi.eu/articles/24659-le-nouveau-aaton-cantar-x3>.

<sup>9</sup> Ces caractéristiques sonores sont considérées comme des défauts car elles détournent l'attention vers les aspérités du phénomène sonore plutôt que vers la signification véhiculée par la voix.

<sup>10</sup> On pourrait également nommer Gianluca Sergi, Mary Ann Doane ou encore John Belton.

<sup>11</sup> En langue anglaise les termes employés sont « naturalness », « acoustic fidelity », « realism » *versus* « intelligibility », « narrative clarity ».

De tels conflits sont symptomatiques de l'évolution des notions historiques de référence représentationnelle – en fait, des compréhensions différentes de l'équipement de base – et les luttes qui en ont résulté ont eu des effets importants sur la forme représentationnelle, la pratique technique et même les dispositifs<sup>12</sup>.

La seconde approche, finalement la plus compatible avec le modèle hollywoodien, va laisser des traces dans les habitudes de travail, les statuts et également le développement des outils techniques. À cet égard, on peut citer comme exemple l'apparition de la perche qui va permettre d'enregistrer la voix du comédien de près mais ne respecte pas les échelles de plan. La directivité de plus en plus grande des microphones peut également s'interpréter comme la conséquence du privilège donné à l'enregistrement des voix ou d'objets sonores distincts. On souhaite enregistrer un dialogue, une mise en scène, et non pas l'événement sonore en lui-même dans toute sa durée et sa profondeur<sup>13</sup>. La réflexion autour de ces discours, vecteurs de normes, nous sera utile ici pour observer une répétition de cette opposition et la manière dont ce vieux débat continue d'influer sur la création à travers les gestes de travail et les standards professionnels des techniciens du son. Le nettoyage des pistes nous servira à exemplifier la manière dont ces normes, relativement anciennes, continuent d'infuser la pratique sonore, désormais en numérique, notamment celle du montage des directs. Nous observerons également la manière dont elles continuent d'être débattues [Ill. 1].

Nous nous pencherons ainsi en particulier sur un geste de travail, un geste numérique ou du moins lié au numérique et qui a pris une place grandissante dans le montage son : le nettoyage des pistes. Les monteurs paroles en parlent volontiers et très souvent avec enthousiasme et entrain, le décrivant comme un geste fondateur de leur travail et participant à la qualité de celui-ci.

---

<sup>12</sup> James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2000, p. 144-145. « Such conflicts are symptoms of historically changing notions of representational reference – in fact, different understandings of the basic apparatus – and the resulting struggles had important effects on representational form, technical practice, and even devices. » (Notre traduction).

<sup>13</sup> « En termes de technologie de microphone, le point culminant de ce mouvement vers une perception "réelle" est clairement incarné par l'introduction de microphones directionnels [...] Le cinéma hollywoodien ne pouvait pas atteindre son objectif illusionniste sans développer des microphones capables de la sélectivité et de la mise au point caractéristiques de ses caméras. » Rick Altman, « The Technology of the Voice », *Iris*, vol. 3, n° 1, 1985, p. 14. (Notre traduction). « In terms of microphone technology, the culmination of this movement toward real-seeming perception is clearly constituted by the introduction of directional microphones (...) Hollywood cinema could not possibly achieve its illusionist goal without developing microphones capable of the selection and focus characteristic of its cameras. »

L'étape de montage dédiée aux paroles a pour finalité l'amélioration et l'enrichissement du son direct du film, afin de l'amener à son maximum qualitatif, tant technique qu'artistique. Cette exigence permet de soutenir au plus près les volontés de la mise en scène. Elle est le trait d'union entre l'étape du montage, qui se trouve limitée dans la gestion des sons directs, et celle du mixage, dont une partie des responsabilités a été transférée au chef monteur paroles, en raison notamment des évolutions technologiques.

### UN MÉTIER À PART ENTIÈRE

Depuis une quinzaine d'années, le montage paroles est devenu un poste spécialisé, et donc de chef à part entière. L'apparition de nouveaux outils (enregistreurs multipistes, logiciels dédiés...) et les exigences qualitatives croissantes (restauration sonore...) ont nécessité le transfert de cette responsabilité de l'assistant monteur vers un chef de poste de l'équipe de montage son. À ce titre, le chef monteur paroles est un collaborateur direct du réalisateur, du chef monteur, du chef monteur son et du mixeur.

### UNE PRÉSENCE AU MIXAGE

En tant que chef de poste et responsable des sons directs, il est nécessaire que le monteur paroles, au même titre que le monteur son, soit présent au mixage afin d'assurer la continuité de son travail auprès du réalisateur, en collaboration avec le mixeur.

---

#### PROPOSITION N°7

**Le chef monteur paroles est à un poste clé de la post-production, avec des responsabilités croissantes. Il doit donc être consulté sur chaque film, afin d'estimer au mieux l'organisation et le temps de travail nécessaires.**

**Le chef monteur paroles doit être présent lors des étapes de mixage et de postsynchronisation.**

---

Ill. 1 : Extrait du *Livre blanc de la post-production cinéma*, février 2019

Comment se maintient dans ce métier assez nouveau et, à travers ce geste, un standard, une attente esthétique, celle du son « propre » sans traces de la machine ? L'idée est ici de s'attacher à un geste d'apparence anodine, qui se répète de film en film mais demande des compétences très spécifiques (sur le plan technique, mais aussi en termes d'écoute) et de le rattacher à une vision particulière de la bande son datant de l'analogique, d'examiner comment le professionnel du son intègre cette norme dans son travail, la discute. Comment cela influe sur son métier, qu'est-ce que cela traduit de son statut, de sa place dans la chaîne de fabrication du film ?

Nous nous concentrerons ici sur la production cinématographique française et nous nous servirons d'écrits sur le montage sonore, de mémoires de fin d'études d'étudiants en parcours professionnel dont celui de Chloé Guillaumin,

de vidéos promotionnelles produites par les fabricants de *plugins* et d'entretiens menés avec des professionnels (Boris Chapelle, Katia Boutin, Laure-Anne Darras, Pascal Villard et Julien Cloquet) dans le cadre de notre thèse. Nous allons ainsi croiser différents types de discours pour analyser un geste pratique et de création, entre un désir technique et une volonté esthétique, pour tenter de comprendre la dynamique qui existe entre ces deux mouvements inhérents au geste du monteur son et en l'occurrence celui du nettoyage des pistes à l'ère du numérique.

### Comment s'effectue le « nettoyage » d'une piste son ?

Cette technique témoigne d'un désir ancien d'effacement des bruits, considérés comme parasites, captés lors de l'enregistrement. Le nettoyage des pistes existait déjà au temps de l'analogique avec le Dolby NR-A (NR pour *Noise Reduction*) apparu à la fin des années 1960 et le Dolby NR-S au milieu des années 1980. « Ce dernier a permis de considérablement améliorer le rapport signal/bruit de la bande-son, d'avoir recours à des sons plus faibles auparavant confondus dans la masse indifférenciée du souffle et donc de proposer une plus grande dynamique de restitution<sup>14</sup>. » Il existait donc déjà de nouvelles exigences de diffusion, une étendue plus large des sons audibles avec une possibilité de retrouver la dynamique originale des sons en atténuant le bruit de fond grâce à une compression à l'enregistrement, compensée ensuite par une expansion du signal. Mais l'arrivée du numérique en postproduction sonore n'a fait qu'accroître l'amélioration de la dynamique.

L'ingénieur du son Robert Warren propose une analogie utile : « ce seau d'eau numérique pourrait contenir environ cinq à dix fois plus de contenu qu'un seau analogique. » La grande plage dynamique du *surround* numérique signifie que dans un film on peut inclure à la fois des sons très forts et des sons très doux, dépassant en théorie des deux côtés les capacités du Dolby Stereo et de la Dolby SR<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Jean-Michel Denizart, « Le Monteur son, maillon d'un collectif décorrélé », *Création Collective au Cinéma*, n° 1, 2017, p. 107.

<sup>15</sup> Mark Kerins, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, p. 55. « Sound engineer Robert Warren offers a useful analogy: "this digital bucket of water quantitatively could hold roughly five to ten times as much as the analog bucket of water." Digital surround's wide dynamic range means that within any given movie, it can include both very loud sounds and very soft ones, in theory surpassing the capabilities of Dolby Stereo and Dolby SR on both ends. » (Notre traduction).

La palette de sons perceptibles est de plus en plus étendue, bien que les conditions de diffusion en salle ne permettent pas toujours de faire honneur à la délicatesse de certains sons. Il est en tout cas possible de manipuler des sons extrêmement ténus. En parallèle, les techniques de nettoyage, notamment du bruit de fond et des parasites extérieurs, se sont perfectionnées, jusqu'à devenir des outils d'une précision assez inouïe.

Un nom en particulier revient sans cesse au fil des entretiens et semble faire consensus pour le montage paroles à l'ère du numérique : iZotope RX. Laure-Anne Darras, monteuse paroles, dit y passer autant de temps que dans le logiciel de traitement des sons le plus utilisé ProTools. Cela peut être un logiciel utilisé seul (en *stand alone*) ou comme module d'extension (*plugin*). Il n'est donc pas seulement une addition de ProTools mais un logiciel à part entière, ce qui permet de profiter de toute la variété et de la complexité des fonctions qu'il propose. Commercialisé pour la première fois en 2008, cet outil dit de restauration audio va permettre, entre autres, de supprimer les bruits électriques (par exemple les craquements d'un câble mal branché), de supprimer le bruit de fond, de réparer un enregistrement de dialogue ou encore réduire la respiration d'une voix. Il peut même le faire de manière automatique : après une analyse de la forme d'onde, il va déterminer, grâce à un algorithme, les fréquences qui correspondent à la voix. Il élimine ensuite les autres fréquences pour obtenir un son plus « propre » qu'à l'origine. Dans un tutoriel promotionnel disponible en ligne<sup>16</sup>, on utilise iZotope pour effacer un bruit de climatisation à l'aide d'un outil appelé le *de-hum*. Tout ce qui est identifié comme étant nuisible autour de la voix va être atténué, pour ensuite être complètement effacé à l'aide d'une autre fonction complémentaire. On peut ainsi traiter les pistes son pour ensuite les réintégrer au logiciel de montage dans lequel elles sont organisées. La voix apparaît à la suite de son passage dans le logiciel comme complètement dissociée du bruit ambiant. On trouve également des fonctions comme le *de-click*, pour des fichiers à qualité dégradée, avec des erreurs numériques ou des bruits d'interférences téléphoniques, *de-wind*, pour enlever le grondement des basses fréquences causées par le vent, ou encore *de-reverb*, pour modifier le volume d'espace ambiant enregistré pendant la prise.

On peut observer une progression des exigences dans le domaine du montage des directs. Il existe un déplacement de l'étape du nettoyage des paroles et des directs du mixage vers le montage son qui dispose désormais

---

<sup>16</sup> iZotope, Inc., « RX 9 De-hum: Instantly Remove Hum and Background Noise from Audio », *YouTube*, 14 octobre 2021. Dernière consultation le 10 janvier 2022. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iDRQXjmC6Eg>.

d'un outil lui permettant, théoriquement, de polir avec une grande précision le son des directs :

En ce qui concerne le montage paroles, c'est le jour et la nuit. J'ai commencé il y a douze ans, en 2007. Ce qu'on me demande de fournir maintenant n'a rien à voir avec ce que l'on me demandait de fournir en 2007, parce que maintenant on a iZotope, des outils de restauration très puissants, des Protools très performants. En montage son c'est pareil, là on se contentait de choses approximatives il y a quinze ans maintenant ce n'est plus du tout le cas. Les salles de cinéma ont beaucoup évolué aussi, il y a une exigence technique – liée à des désirs artistiques – qui a vraiment changé. Une esthétique, dans les codes, qui a beaucoup changé. Il y a cinq-six ans je suis tombée sur Arte sur un film de Truffaut, en noir et blanc, où il y a un champ où il neige et un contrechamp où il ne neige plus, ça maintenant il est impossible de le faire. Même si le jeu du comédien est bon sur ces plans-là, on prend un autre plan ou alors on fait des VFX pour que ce soit raccord<sup>17</sup>.

Le montage des directs implique donc directement un nettoyage des sons du direct : notamment grâce ou à cause d'outils comme iZotope, accessibles et plus abordables que d'autres jusque-là réservés au mixage. Le monteur paroles, mais surtout le monteur des ambiances, peuvent effectuer un travail de plus en plus complexe dont les limites avec le mixage sont devenues très poreuses. De fait, ils utilisent les mêmes outils mais dans des salles d'acoustiques différentes qui empêchent le monteur son de finaliser certains réglages, comme les égalisations ou les réverbérations en particulier sur les voix.

Comme en témoignent les monteuses paroles, le travail de nettoyage reste principalement orienté autour de la préservation de la voix et de son intelligibilité. C'est une tâche qui débute dès le tournage, elle a même été entièrement dévolue aux chefs opérateur du son lorsque les possibilités de rattrapage en postproduction étaient bien moindres. Il leur a fallu chercher à préserver et à défendre la qualité des sons sur le plateau et prioriser certains aspects de l'enregistrement de ces sons.

Le bruit de fond est omniprésent dans l'environnement d'un tournage, quel que soit le statut, analogique ou numérique, de l'enregistrement et de la reproduction sonores. Des conseils sur la manière dont le bruit peut être géré pendant la prise de vue peuvent nous guider sur ce qui constitue un bruit de fond « indésirable »<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Entretien inédit avec Laure-Anne Darras, monteuse son française, par Camille Pierre en juin 2019. Elle supervise parfois la postsynchronisation et a notamment collaboré avec Michel Hazanavicius et Elia Suleiman.

<sup>18</sup> Nessa Johnston, « Theorizing “Bad” Sound: What Puts the “Mumble” into Mumblecore? », *The Velvet Light Trap*, n° 74, 2014, p. 18. « Background noise is ever-present in the environment of a film shoot, regardless of the analogue or digital status of sound recording



Cette éviction de tout ce qui est considéré comme indésirable, qui n'a pas pu être exclu lors de l'enregistrement se poursuit en postproduction. Le tournage en effet ne permet pas de contrôler tous les impondérables qui peuvent provenir de l'environnement ou de la technique même. Ce que propose iZotope RX au fil de ses différentes versions est en ce sens instructif. Il s'agit très souvent d'isoler le plus possible la voix, de pouvoir la nettoyer de toutes les aspérités et parasites ambiants qui sont alors indésirables. Elle devient claire et transparente pour reprendre le vocabulaire employé par les professionnels et que l'on retrouve également dans les présentations d'iZotope RX. On retrouve ici l'importance de la préservation de l'intelligibilité telle qu'évoquée dans l'introduction.

Tout acte de représentation, même par le biais de la technologie, agence son objet de manière à le rendre "représentable" selon un ensemble de normes propres à une pratique esthétique établie et souvent institutionnalisée. [...] De même, le silence, l'insonorisation et une myriade d'autres techniques garantissent que sur le plateau de tournage, le soi-disant son original représente un dialogue intelligible avant tout. Tout acte de représentation, en ne sélectionnant que certains objets ou des objets sous une certaine forme, ou d'un certain point de vue, *pré-structure* son objet *pour le dispositif*<sup>19</sup>.

Le nettoyage des pistes au temps du numérique va dans le sens de cette logique représentationnelle qui tend à faire entendre un dialogue avec une quantité minimale de réverbération, au premier plan, sans bruit de fond et dirigé vers nous. Il s'agit de privilégier la continuité narrative et de rendre invisible tout ce qui pourrait lui nuire et faire apparaître l'hétérogénéité de la matière et de son agencement.

Le choix d'un son sans réverbération semble donc justifier une envie par ailleurs suspecte d'écoute clandestine, car il identifie le son que nous voulons entendre comme un son qui est fait pour nous. Alors que l'image évite soigneusement les signes de discursivité pour mieux masquer le discours sous-jacent d'Hollywood,

---

and reproduction. Advice regarding how noise might be handled during shooting can guide us as to what constitutes "unwanted" background noise.» (Notre traduction).

<sup>19</sup> James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema*, *op. cit.*, p. 136-137. « Any act of representation, even by means of technology, arranges its object in such a way as to make it "representable" according to a set of standards appropriate to an established and often institutionalized aesthetic practice. (...) Likewise, silence, sound proofing, and myriad other techniques ensure that on the movie set, the so-called original presents intelligible dialogue over all else. Every act of representation, by selecting only certain objects or objects in a certain form, or from a certain point of view, *pre-structures* its object *for the device*. » (Notre traduction).

la bande sonore adopte ouvertement l'approche discursive du son à faible réverbération afin de mieux nous entraîner dans un récit fabriqué<sup>20</sup>.

Le *plugin* iZotope RX semble hériter de ce discours, déjà présent au temps de l'analogique, et s'inscrire dans la lignée des dispositifs qui vont servir à polir le son de manière à mieux conserver l'illusion construite par la narration. C'est ainsi du moins qu'il est présenté et c'est ce vers quoi son utilisation s'oriente en premier lieu. Qu'en est-il exactement dans le cadre du métier, émergent, de monteur des sons directs en France ? Comment s'adapte-t-il à ce standard de création et au positionnement qui peut en découler ? Nous avons pu voir à quoi ressemble ce geste, de sélection et d'effacement, ce à quoi il se réfère. Ce geste qui consiste à nettoyer les sons est devenu l'une des prérogatives du monteur son des directs, et ne cesse également de se perfectionner. Qu'est-ce que cette appropriation du geste nous dit de l'appréciation au cinéma de la représentation sonore à l'ère du numérique ?

### Que veut-on signifier lorsque l'on nettoie une piste son ?

L'histoire de la reproduction sonore s'inscrit dans cette quête infinie qui vise à effacer ces marques inhérentes au processus de la reproduction et qui « parasitent » le son « originel<sup>21</sup> ». Le passage au numérique a beaucoup fait pour leur disparition mais il doit parfois encore faire face à certaines situations difficiles ou à l'utilisation d'un matériel ancien, peu adapté. Les sons parasites, bien que faisant partie de l'ensemble des sons, demeurent majoritairement indésirables, signes d'un équipement qui ne rentre pas dans les standards professionnels post-analogique et révèle la marginalité de la production. Howard S. Becker, sociologue américain, écrit dans *Les Mondes de l'art* :

Les exigences des industries culturelles engendrent une uniformisation plus ou moins importante des produits, qui traduit moins un choix des auteurs des œuvres que les propriétés mêmes du système. Les caractères normalisés des produits peuvent devenir des sortes de critères esthétiques pour les personnes qui les évaluent : s'ils font défaut, l'œuvre sera taxée d'amateurisme<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Rick Altman, « Sound Space », *Sound Theory Sound Practice*, New York, Routledge, 1992, p. 62. « The choice of reverberless sound thus appears to justify an otherwise suspect urge towards eavesdropping, for it identifies the sound we want to hear as sound that is made for us. While the image is carefully avoiding signs of discursivity in order better to disguise Hollywood's underlying discourse, the sound track overtly adopts the discursive approach of low-reverb sound in order to better draw us into a fabricated narrative. » (Notre traduction).

<sup>21</sup> Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur : Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, 2007, p. 77.

<sup>22</sup> Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2010, p. 145.

Il ne faut pas entendre la saturation, le souffle ou le moindre grésillement sous peine en effet que l'œuvre apparaisse comme étant le fruit d'un travail d'amateur ou même comme tout simplement ratée. Les normes de diffusion en salle participent à lisser la production et à identifier ce qui est convenu comme un son professionnel, le son d'un film issu du circuit grand public classique. On cherche bien à supprimer le bruit de fond, le souffle, à coup de *plug-in*, de *denoiser*. Ces derniers sont développés à cet effet et sont de plus en plus performants grâce aux évolutions des technologies numériques. On ne peut toutefois jamais s'en débarrasser complètement car le souffle fait partie des bruits blancs au spectre large. S'en débarrasser reviendrait à éliminer une partie des signaux utiles, il en reste ainsi la trace. Il y aurait donc un son « sale », opposé à ce qui est reconnu comme un son « propre », son « sale » inacceptable marqué par des instruments de prise de son de faible qualité et logiquement moins chers. Comme si l'on parlait de « bon » son et de « mauvais » son. Chloé Guillemin dans son mémoire de fin d'études à l'INSAS sur les micros Hfs écrit :

Les courbes de réponse de plus en plus plates des micros et des haut-parleurs, la disparition du bruit de fond de la bande, l'utilisation du numérique, tous ces éléments me semblent appartenir à une volonté de faire de la chaîne du son un outil de passage sans déformation due à la technique. Par ailleurs l'emploi de micros plus sensibles, plus directifs (micros à interférences par exemple) sur la perche et des capsules cravates Hf permet d'isoler beaucoup plus la voix de son environnement sonore. Tous ces éléments concourent à avoir des voix plus « propres », que certains trouvent du même coup uniformisées<sup>23</sup>.

Les techniques d'enregistrement et de reproduction sonores travaillent ainsi à faire s'évanouir toute trace extérieure, toute médiation à travers un objet technique. Ce désir d'invisibilité du geste médiateur existe depuis longtemps, les innovations liées au numérique semblent aller en ce sens et viser à améliorer cette « transparence » dans le passage du son à l'enregistrement jusqu'à sa diffusion. La conception même d'un « bon » son a évolué au fil des décennies. Leslie Shatz, ingénieur du son américain, en témoigne ainsi :

[Cassavetes] ne voulait pas un son réparé et poli. Il voulait que ce soit rugueux, tout comme Gus. Et c'est drôle parce que ce qui finit par arriver [avec] le public d'aujourd'hui, c'est qu'il interprète [la bande originale] comme étant surréaliste. Pour eux, une vraie bande-son est une bande-son propre et soignée, sans bruit extérieur. Lorsque vous mettez réellement les choses qui sont vraiment là, tout d'un coup, cela donne comme l'impression d'un autre monde. C'est un peu

---

<sup>23</sup> Chloé Guillaumin, « L'impact de l'utilisation des systèmes Hfs sur la prise de son plateau », Mémoire de maîtrise, INSAS, 2011, p. 102.

comme si vous portiez des appareils auditifs et qu'on montait le son, vous êtes confrontés à une réalité qui vous arrive en pleine figure<sup>24</sup>.

Le bruit produit par la machine est donc considéré comme une impureté, la trace d'une époque, un défaut technique, qui sépare le son d'un idéal de transparence. Mais l'on pourrait réorienter ce discours et repenser le geste de nettoyage. Il existe une autre approche qui va au contraire sublimer le bruit, en le liant directement à une forme d'humanité, une présence, et en l'opposant à ce qui serait alors sinon froid, mécanique. Katia Boutin<sup>25</sup>, monteuse des directs parle de la possibilité d'heureux hasards qu'il faut chercher à garder dans la prise *in situ*. Les films réalisés par Leos Carax, pour lesquels elle a travaillé, *Holy Motors* (2012) et *Annette* (2021), illustrent bien cette affirmation. Le réalisateur a particulièrement insisté pour que les prises de son, notamment les séquences chantées, soient enregistrées en direct de manière à garder les hésitations, les souffles, la tension propre au plateau. Il s'est agi pour Katia Boutin d'équilibrer le nettoyage entre un polissage des voix et la préservation d'un « naturel » issu de la prise.

Tout comme la presse et les universitaires cités dans le paragraphe précédent ont tendance à associer le « naturalisme » au « lo-fi » du son dans le *mumblecore*, certains universitaires spécialistes du son au cinéma ont observé plus généralement que des bandes sonores techniquement parfaites et au bruit réduit « [produisent] un son quelque peu “non naturel” », et que : « [...] une qualité supérieure de la reproduction sonore est allée de pair avec le grand spectacle cinématographique, une situation qui continue, ironiquement, à faire du son riche, dense, très texturé un indice de l'artifice ». Par conséquent, un manque de finesse sonore tend à être associé à un plus grand naturalisme<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Gabe Klinger, « Interview with Leslie Shatz: Sound Auteur », *Undercurrent*, vol. 1, 2006. « [Cassavetes] did not want it fixed-up and polished. He wanted it rough just like Gus did. And it's funny because what ends up happening [with] today's audience is that they interpret [the soundtrack] as being surreal. For them, a real soundtrack is one that's clean and polished and has no external noises. When you actually put in the stuff that's really there, all of the sudden it takes on this sort of otherworldly quality. It's sort of like if you had hearing aids, and you turn the volume up, you're confronted with a reality that's really in your face. » (Notre traduction).

<sup>25</sup> Entretien inédit de Katia Boutin monteuse son française, par Camille Pierre en septembre 2021. Elle a collaboré avec Leos Carax, Paul Verhoeven et Cédric Klapisch. Elle supervise également les postsynchronisations.

<sup>26</sup> Nessa Johnston, « Theorizing “bad” Sound: What Puts the “Mumble” into Mumblecore? », art. cité, p. 4. « Just as press and academics quoted in the previous paragraph tend to tie together “naturalism” with “low-fi”-ness of sound in mumblecore, some film sound academics have observed more generally that technically perfect, noise-reduced soundtracks “[result] in a sound that is somewhat ‘unnatural’”, and that: “[...] superior sound reproduction has gone hand in hand with filmic spectacle, a situation that continues,

Garder quelques traces du bruit, du geste de l'opérateur, de l'erreur de manipulation, c'est aussi conserver une forme de réalisme, participer à produire un effet de réel. Le monteur des directs peut alors prendre une place plus importante par le biais de ce geste qui devient un geste de création en tant qu'il oriente une certaine esthétique. Il peut choisir de mettre en avant la fabrique narrative, un effet de réel ou un naturalisme qui vont se définir en accord ou par contraste avec les standards d'une époque. Le monteur des directs travaille souvent seul, sans le réalisateur, et cette étape est considérée comme moins « créative » que le montage des ambiances ou le mixage. Il lui est cependant possible de prendre des directions (bien souvent en s'accordant à celles déjà prises) qui vont privilégier certains types de sons et peut-être s'opposer ainsi à une tendance dominante. Un logiciel comme iZotope RX, bien que ses développeurs apprennent aux usagers un effacement des bruits via différents tutoriels, peut tout aussi bien permettre de les travailler, de les moduler et finalement de les garder apparents. Le numérique permettrait ici de faire des choix, de sélectionner les bruits que l'on souhaite conserver, ceux qui font sens, et d'effacer les autres, qui deviennent alors définitivement indésirables.

Yann Paranthoën, opérateur du son français à la radio, fait un éloge du bruit :

Le son, même « parasite » est porteur d'une information : il fait partie du décor sonore. Les sons existent dans le paysage, il va falloir composer avec eux... En entendant mon émission sur Lesconil, un pêcheur m'a dit que, pour lui, le bruit du moteur des bateaux était un signe de vie. (...) Car les sons vivent vraiment... On ne peut ni les déplacer ni les réutiliser dans un autre contexte : un bateau de Lesconil n'a pas le même son qu'un bateau de Marseille... Il faut les respecter comme des personnages<sup>27</sup>.

De manière générale l'électronique considère comme étant des bruits tous les signaux aléatoires et non désirés. Les amplificateurs électroniques peuvent produire cinq types de bruits différents, le bruit thermique, le bruit grenaille, le bruit de scintillation (« bruit *flicker*»), le bruit en créneaux et le bruit d'avalanche. Tous ont leur origine et caractéristiques bien précises, comme autant de marques de ce que la machine vit. « Le bruissement dénote un bruit limite, un bruit impossible, le bruit de ce qui fonctionnant à la perfection n'a pas de bruit. Ce sont les machines heureuses qui bruissent<sup>28</sup>. » On se remémore alors la machine, et ses sons, de *Level 5* (1996) réalisé par Chris Marker. Aussi,

---

ironically, to make rich, full, highly textured sound a signifier of artifice." Hence, a lack of sonic finesse tends to be associated with greater naturalism. » (Notre traduction).

<sup>27</sup> Yann Paranthoën, *Propos d'un tailleur de son*, Arles, Phonurgia nova, 2002, p. 17.

<sup>28</sup> Pierre Albert Castanet, *op. cit.*, p. 17.

Gilbert Simondon, philosophe spécialiste des techniques, écrit lorsqu'il évoque les techniques sonores :

De la même manière encore, en tant que réalité technique, la modulation hertzienne qui nous parvient d'un autre continent, à peine audible, rendue par instants inintelligible sous les brouillages et la distorsion, est techniquement belle, parce qu'elle arrive chargée du franchissement des obstacles et de la distance, nous apportant le témoignage d'une présence humaine lointaine, dont elle est l'épiphanie unique<sup>29</sup>.

Il est alors important que reste le geste, la tentative de représentation, de communication qui prend alors la forme du bruit de fond. Ce dernier signifie la volonté d'enregistrer avec l'objet technique. C'est même ce qui le rend beau. Il ajoute :

Le bruit blanc possède une beauté technique aussi grande qu'une modulation ayant un sens, lorsqu'il apporte par lui-même le témoignage de l'intention d'un être humain de communiquer ; la réception d'un bruit de fond ou d'une simple modulation sinusoïdale continue peut être techniquement belle quand elle s'insère dans un monde humain<sup>30</sup>.

Il ne possède donc pas une beauté propre mais toujours en relation avec le monde dans lequel le bruit s'insère et le geste qui le porte. Il nous renvoie également à la faillibilité des choses, leurs imperfections et aux données physiques, c'est-à-dire à la densité de l'espace, de l'air. Cet ensemble serait finalement ce qui le rend vivant et nous rappelle à notre propre vie, aux traces que nous laissons à travers les objets que nous utilisons. Daniel Deshays nous dit également : « Cloaque, vacarme, bruit de fond originel, c'est de ce bain fangeux, informe, que surgit aussi le signal, lisible et épuré. Comme un diamant dans le charbon et avec le charbon<sup>31</sup>. » Le numérique, s'il en offre la possibilité, n'oblige pas à s'en séparer totalement. Mais ce sont des considérations qui peuvent paraître abstraites lorsque le monteur son doit préparer les directs pour le mixage : le nettoyage des pistes dans la pratique exprime une tension entre une attente (signe d'un travail de qualité) et une contrainte (un automatisme) : la réflexion sur le sujet, quelle qu'en soit la conclusion, menée également par les monteurs son eux-mêmes, signe aussi la particularité, l'individualité de leur geste dans leur travail sur le son d'un film et la difficulté parfois à s'extraire d'un standard, d'une habitude, d'une attente, si cela n'est pas une demande explicitement faite par la réalisation.

---

<sup>29</sup> Gilbert Simondon, *Sur le mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012, p. 257.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>31</sup> Daniel Deshays, *De l'écriture sonore*, Paris, Entre/vues, 1999, p. 65.

Pour conclure, nous avons pu remarquer la compétence technique requise pour effectuer le nettoyage de la parole et le potentiel numérique de cette tâche : des voix libérées du bruit ambiant que l'on peut déplacer, retravailler en toute liberté. Ce que semble induire le développement d'un logiciel comme iZotope RX c'est une systématisation du nettoyage des voix, un standard de voix « propre » c'est-à-dire isolée des autres sons et mise en avant. Par ailleurs, la multiplication des Hfs en parallèle sur le plateau semble complémentaire de cette tendance. Cela n'empêche toutefois pas une esthétique du bruit, de la saleté, préexistant au numérique, de persister. Elle ne disparaît pas avec l'analogique, ces deux pôles existent et se construisent, ce ne sont ni l'un ni l'autre des évidences mais des postures issues de discours, parfois anciens, qui influent sur le geste technique et la création. Les monteurs des directs vont eux-mêmes osciller entre ces deux positions, avec différents degrés intermédiaires, selon les velléités esthétiques du film. Du côté des bruits, on peut penser aux films de Thomas Pedretti, *Les Apaches* (2013) ou encore *Une vie violente* (2017) qui travaille une esthétique naturaliste pour représenter une réalité « écorchée vive », par le biais de sonorités presque brouillonnes, au paraître brut, comme si rien d'autre n'avait été fait que de capter un instant.

S'approcher du geste créateur, de sa dimension arbitraire ou de sa singularité, composer la bande sonore, sont les moyens par lesquels ce métier peut gagner en reconnaissance. Non pas par une très grande spécialisation technique, malgré le degré de compétence requis ; car maîtriser dans le détail un outil comme iZotope n'est pas donné à n'importe qui. Cela souligne une fois encore la place parfois ambiguë du professionnel du son entre technicien « hyper-compétent » et collaborateur artistique, c'est-à-dire ici capable de travailler une esthétique singulière et parfois d'oser, si l'on peut dire, « mettre en scène ». Il navigue entre ces deux rives, conduit par les contraintes économiques, les possibilités technologiques et la place qu'on lui donne ou qu'il peut prendre au sein de l'équipe du film.



## Bibliographie

- ADJIMAN Rémi, « Entre technique, évolution des métiers et création : une évolution de la bande sonore au cinéma », *Revue francophone en informatique musicale*, n° 4, 2004. Dernière consultation le 10 avril 2020. [En ligne]. URL : <https://revues.mshparisnord.fr:443/rfim/index.php?id=278>.

- ALTMAN Rick, « Sound Space », *Sound Theory, Sound Practice*, New York, Routledge, 1992.
- « The Technology of the Voice », *Iris*, vol. 3, n° 1, 1985, p. 3-20.
- BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.
- CASTANET Pierre Albert, *Tout est bruit pour qui a peur : pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 2007.
- DENIZART Jean-Michel, « Le Monteur son, maillon d'un collectif décorrélé », *Création Collective au Cinéma*, n° 1, 2017, p. 103-118.
- DESHAYS Daniel, *De l'écriture sonore*, Paris, Entre/vues, 1999.
- GUILLAUMIN Chloé, « L'impact de l'utilisation des systèmes Hfs sur la prise de son plateau », Mémoire de maîtrise, INSAS, 2011.
- JOHNSTON Nessa, « Theorizing "Bad" Sound: What Puts the "Mumble" into Mumblecore? », *The Velvet Light Trap*, n° 74, 2014, p. 67-79.
- KERINS Mark, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.
- LASTRA James, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York, Columbia University Press, 2000.
- LE GUERN Philippe, « Mutations techniques et division du travail : le cas des monteurs sons », *Volume ! La Revue des musiques populaires*, hors-série n° 1, 2004, p. 101-121.
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012.