

Une révolution sonore ?

Table ronde avec Valérie Deloof, Florent Lavallée, Jean-Pierre Laforce, Melissa Petitjean



Cette table ronde a eu lieu lors du colloque international : « Repenser la transition numérique », le 2 décembre 2021, à l'École Louis-Lumière (Paris).

Comité d'organisation : Élixa Carfantan (Université Rennes 2), Simon Daniellou (Université Rennes 2), Jean-Baptiste Massuet (Université Rennes 2), Gilles Mouëllic (Université Rennes 2), Giusy Pisano (ENS Louis-Lumière) et Barbara Turquier (La Fémis).

Table ronde modérée par Bérénice Bonhomme et retranscrite par Pierre Bentaïeb.



• **Mélissa Petitjean** est monteuse son et mixeuse. Après des études à La Fémis, elle a travaillé sur plusieurs films, collaborant entre autres avec Emmanuel Mouret et Arnaud des Pallières, notamment sur *Michael Kohlhaas* (2013) pour lequel elle a reçu le César du meilleur son en 2014. Elle a récemment participé à *Marcher sur l'eau* (2021) d'Aïssa Maïga. Elle intervient pour des cours à La Fémis et à l'ENS Louis-Lumière.

• **Valérie de Loof** est monteuse son. Elle a apporté son savoir-faire et son écoute à de multiples films, collaborant entre autres avec Christophe Honoré, Robin Campillo, Céline Sciamma et Laurent Cantet, ainsi que dernièrement Éric Gravel pour *À plein temps* (2022), sur lequel Florent Lavallée était mixeur. Elle est co-directrice du département son à La Fémis avec Jean-Pierre Laforce.

• Co-directeur du département son de La Fémis, **Jean-Pierre Laforce** est mixeur, avec une longue carrière aux côtés d'Alain Resnais, Patrice Chéreau, Michael Haneke, Pierre Schoeller, Sophie Fillères et bien d'autres. Il a reçu le César du meilleur son en 1998 pour *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997)

et en 2012 pour *L'Exercice de l'État* (Pierre Schoeller, 2011). Récemment, il a réalisé le mixage de *Présidents* d'Anne Fontaine (2021).

• **Florent Lavallée** est mixeur son. Après des études à l'ENS Louis-Lumière, il a travaillé sur de nombreux films et a collaboré avec des réalisateurs comme Christophe Gans, Stéphane Batut ou Ghassan Salhab. Il a mixé dernièrement *My Son* de Christian Carion (2021). Il enseigne également à La Fémis, à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts (ALBA) et à l'ENS Louis-Lumière, dont il est président du conseil d'administration.



Bérénice Bonhomme : Dans le cadre de cette discussion autour du passage au numérique pour la postproduction du son, j'aimerais commencer par aborder les possibilités décuplées du numérique, ce qu'a changé le numérique dans les possibilités de sculpter le son, avant d'évoquer ce que supposent ces changements.

Mélissa Petitjean : Le numérique a mis en avant une capacité à travailler plus en profondeur, à retravailler, et surtout à aller plus vite. Ce qui n'est pas forcément toujours une bonne chose. Pour prendre des exemples très techniques comme les clicks¹, les sifflantes² et les chuintantes³ : par le passé, c'était très long de les enlever alors qu'on a maintenant la capacité de le faire beaucoup plus rapidement. Mais la difficulté c'est que ça coupe la réflexion. Certes, on n'a pas besoin de réfléchir beaucoup pour enlever des chuintantes, mais ça a tout de même supprimé un temps de réflexion. Donc, ce que ça a apporté, c'est beaucoup plus d'outils, plus précis, plus performants et plus rapides, mais il faudra aussi reparler des effets négatifs de ces apports.

Valérie de Loof : Il faut aussi dire que si, auparavant, on était précis en termes de montage à l'image près, aujourd'hui on est précis au *sample* près, c'est-à-dire au 48/1000 de seconde⁴. Ça a donc changé vraiment beaucoup de choses à ce niveau-là.

¹ Phonèmes consonantiques produits par les claquements de langue.

² Consonnes produisant un sifflement.

³ Consonnes produisant un chuintement.

⁴ Soit un taux d'échantillonnage de 48 kHz.

Bérénice Bonhomme : Justement, continuons sur cette question du temps pour évoquer le rapport à la continuité dans le cadre du geste du mixeur par rapport au temps du film. Comment réintègre-t-on cette question du temps ?

Florent Lavallée : Il peut être intéressant de faire un historique par rapport à la position du mixeur. Quand j'ai commencé dans un auditorium, on était sur des bandes analogiques qui tournaient en vitesse 1/1 – c'est-à-dire que l'on avait que la bobine à l'avant et la bobine à l'arrière – sur des consoles non-automatisées. Le geste que nous avions était donc essentiellement le niveau, le grave, médium ou aigu avec des correcteurs, éventuellement une ou deux acoustiques – on était dans une salle de mixage qui ressemblait un peu à une salle de projection – et l'on était obligé de gérer ces paramètres-là sur la longueur dans une forme de continuité avec la gestion de la dynamique, et ça nous donnait un résultat de mixage.

Maintenant, nous sommes face à des ordinateurs et à une visualisation complètement différente, avec une accessibilité fantastique sur l'ensemble des paramètres sonores, avec tout un tas de *plug-ins* et d'appareils. En tant que mixeur, ce que je m'efforce de faire c'est d'aller dans des micro-détails, dans le click, dans la chuintante, dans l'acoustique et dans la spatialisation bien sûr, mais aussi de revenir dans cette forme que j'ai apprise au démarrage : cette continuité qui est quand même ce qui reste lorsque l'on est spectateur, que l'on vient dans une salle et que l'on regarde un film. On le regarde en continu, on ne va pas s'arrêter image par image ou au 48/1000 près. C'est donc une vraie révolution et c'est presque antinomique avec l'outil que nous avons. C'est-à-dire que l'on a un outil qui nous permet de pouvoir rentrer dans une forme d'instant T alors qu'il faut travailler sur la longueur. C'est quelque chose qui me concerne tous les jours.

Valérie de Loof : Au niveau du montage, il y a, là aussi, un énorme changement puisque lorsque l'on montait en traditionnel, l'organisation du travail était extrêmement différente. Tout d'abord, l'ingénieur son du tournage avait une responsabilité sur la bande-son finale du film qui était bien plus importante qu'aujourd'hui puisqu'il était chargé d'enregistrer quasiment tous les sons nécessaires à cette bande-son. Et quand il manquait des sons, le chef monteur, qui était en charge du montage son, allait en sonothèque et faisait un *listing* des sons qui seraient nécessaires, qui manquaient et qui n'avaient pas pu être enregistrés sur le tournage. Il en passait commande puis il y avait un temps où il fallait repiquer en 35 mm ces sons pour pouvoir les monter. On ne pouvait écouter que trois bandes en même temps, le niveau était manuel et il y avait juste un petit bouton de potentiomètre pour pouvoir écouter les choses. Il y avait surtout une machine 35 mm qui était très bruyante. On ne pouvait

pas faire de fondus, on ne pouvait pas faire de niveaux. Ce qui était monté était donc amené de manière assez brute au mixeur, qui était chargé de tout modeler ; alors que le numérique a permis de pouvoir écouter tous les sons en même temps, sans problème de bruit de fond, et de faire écouter une sorte de pré-mixage au réalisateur avant le mixage, ce qui est un changement assez fondamental.

Jean-Pierre Laforce : Je ne suis pas tout à fait d'accord sur le terme de « pré-mixage » parce que, pour moi, le « pré-mixage » c'est déjà du mixage. Le mixage, c'est quelque chose, comme le dit Florent, de dynamique, c'est une gestuelle, c'est donc quelque chose qui s'inscrit dans une continuité. Alors que généralement dans une salle de montage, ce qui compte est de mettre en place des niveaux, des priorités, quelque chose qui indique déjà très fortement comment va s'organiser la bande sonore, mais selon moi pas des mouvements qui sont en principe réservés à l'étape suivante qu'est le mixage.

Une chose qui me frappe beaucoup, c'est qu'en analogique on se lançait et, effectivement, on savait que tout le monde était concentré à fond, sur une durée d'une ou deux minutes – cela dépendait – particulièrement quand les consoles étaient manuelles, qu'il n'y avait pas d'automation. Il y avait une espèce de tension qui faisait que personne ne lisait son journal ou envoyait un SMS pendant ce temps-là. C'est quelque chose qui s'est complètement perdu avec le numérique puisque cela donne cette possibilité de restituer les mouvements qui ont été faits et donc, quelque part, l'erreur n'est pas rédhibitoire. Alors que si l'on faisait quelque chose de très bien pendant deux minutes quand on était en manuel, et que tout à coup on faisait une énorme erreur, là c'était vraiment embêtant, parce qu'on avait gâché un truc très bien. Désormais, le truc raté, on peut le reprendre, etc. C'est formidable, mais en même temps cela fait baisser cette concentration, cette tension du travail. D'autre part, avec le numérique, et je crois que personne n'y échappe vraiment, on a tendance à aller dans le détail parce qu'on a des instruments qui permettent de le faire au 48/1000 de seconde près. C'est formidable mais cela peut aussi totalement tuer le sentiment d'un mouvement, d'un geste. Et j'ai bien peur que l'on soit un peu en train de perdre la gestuelle – je parle du mixage – au profit du technicisme.

Je caricature bien sûr, mais il y a quand même une pente glissante à ce propos qui fait que tous les mixages commencent à se ressembler un peu – c'est mon opinion et l'on n'est pas obligé de la partager. D'autre part, pouvoir aller dans le moindre détail fait que l'on arrive à des choses extrêmement aseptisées, quelquefois au détriment de la sensation, du mouvement, de la vie.

Bérénice Bonhomme : Parlons du temps que l'on peut prendre pour traiter le son en postproduction, parce que c'est bien d'avoir des outils pour aller en profondeur, mais est-ce qu'on a véritablement le temps de bien faire le travail ?

Mélissa Petitjean : De mon point de vue, c'est l'un des défauts de l'arrivée de toutes ces techniques, même si ce n'est pas la seule raison : les temps de travail ont tendance à se resserrer car le fait que l'on puisse aller plus vite sur certaines choses, plus vite techniquement, nous fait oublier qu'on ne peut pas aller plus vite en termes de pensée, de réflexion et de recul sur les choses. Dès lors, on se retrouve avec des temps de travail qui, objectivement, pourraient se tenir si on ne faisait que de la technique, mais notre métier ce n'est pas ça, ce n'est pas de nettoyer des sons à outrance comme le disait Jean-Pierre.

J'ai l'impression qu'il y a une pensée qui s'est déplacée. Je n'ai jamais mixé sans automation. Je suis arrivée dans le métier à un moment où on était déjà en transition entre l'analogique et le numérique, mais quelque chose a changé parce que j'ai quand même mixé avec l'image en 35 mm et même fait des petits exercices à l'école avec des bandes 16 mm. On déplace la pensée, c'est-à-dire que la pensée se fait après : on fait quelque chose, non concentré, puis on l'écoute tous ensemble, avec l'équipe, et ensuite on réfléchit et on se dit « Ce n'est pas ça qu'on voulait faire », plutôt que de penser avant d'agir et de se demander : « Quel est le geste que je dois faire pour arriver à ce que je veux ? ». Ce déplacement de la pensée, de la réflexion, du recul sur son travail, fait que, maintenant, on ne nous donne plus le temps de la réflexion, de discuter, se concentrer, faire, puis refaire. On ne prend en compte que la technique et pas tout le travail de pensée et de collaboration qu'il y a entre les personnes.

Valérie de Loof : Aujourd'hui, les outils sont complètement compatibles entre le montage de l'image, le montage du son et le mixage, ce qui fait qu'alors qu'on est en cours de mixage, le montage peut continuer. On travaille donc sur un film qui n'est parfois pas totalement abouti. On continue à monter le son en même temps, tout comme l'image, et l'on n'arrive pas à travailler dans la continuité d'un film terminé afin de construire une bande-son qui corresponde.

Jean-Pierre Laforce : C'est-à-dire que les étapes s'interpénètrent de plus en plus : on ne sait plus exactement si le montage ce n'est pas un peu du mixage – un peu ce que Valérie disait à propos du pré-mixage – et à mon avis le montage doit rester du montage, invariablement, avec tout le respect que j'ai pour cette étape bien sûr, dont je dépends complètement, et le mixage doit rester le mixage parce que c'est un autre moment, c'est une autre façon d'approcher le film, c'est un autre sens de responsabilité vis-à-vis de la mise en

scène ; bref ce sont deux étapes différentes mais il est de plus en plus difficile de les dissocier. Entre parenthèses, c'est pour cela par exemple qu'à l'époque où on a dû changer les consoles à La Fémis, alors qu'étaient déjà apparues toutes les surfaces de contrôle proposées par Digidesign – maintenant c'est Avid –, on a opté pour continuer avec des consoles dédiées, puisque c'était alors encore possible, afin de bien scinder les deux étapes pédagogiquement.

Comme on travaille avec une surface de contrôle, je vois un nombre incalculable de personnes qui ne mixent plus, enfin qui travaillent à la souris. Et je peux comprendre ça, parce que ça va beaucoup plus vite de faire une sélection et d'appliquer quelque chose. Donc, bien sûr, ça a des avantages mais aussi cette espèce d'inconvénient de rendre les frontières de plus en plus floues. On continue à faire du montage son au moment du mixage et en fait on reporte les choix. C'est ça le grand danger du numérique, mais aussi ce que les gens en font. On s'est dit « Ça on peut voir après, on effacera l'ombre ce n'est pas grave, etc. », et à force de reporter les choix, on peut par exemple en arriver à des mixages où l'on passe beaucoup de temps à faire du montage son et pas assez à mixer. Ce n'est donc pas une bonne chose, avec des réalisateurs qui possiblement ne vont pas trop au montage son parce qu'inconsciemment – quand ce n'est pas ouvertement – ils se disent « Ce n'est pas grave, on peut tout modifier pendant le mixage ». Ça pose aussi des questions de relation de travail, sur la façon dont les gens s'investissent, et pas des moindres parce que la réalisation est quand même le pilier central d'un film.

Bérénice Bonhomme : On a pour l'instant beaucoup parlé de la dimension temporelle du travail. Peut-on à présent aborder celle de l'espace, c'est-à-dire le lieu où l'on fait le mixage ou le montage, puisque le numérique a aussi changé cela, avec la fermeture des grandes structures où il y avait des salles de montage son et de mixage à côté. Aujourd'hui, les salles sont de plus en plus petites pour le mixage...

Florent Lavallée : Il s'agit là d'un sujet absolument fondamental, parce que le cinéma c'est un spectacle et, personnellement, quand je vais voir un film, je m'efforce de le faire dans de très bonnes conditions, en allant dans les bonnes salles parisiennes que je connais. Il est évident par exemple que si le travail sonore que l'on va écouter dans une salle immense a été effectué dans une toute petite salle, on est dans une forme d'aberration. En tant que mixeur, c'est vrai qu'il y a un effet grande salle, grand auditorium – on les connaît à Paris, si on prend par exemple Cinéphase qui reste encore un des grands lieux mais il y en a d'autres qui viennent d'ouvrir, comme Yellow Cab, un très grand studio avec un grand volume – lorsqu'on fait un geste de mixage, que l'on gère un volume en ayant un grand espace, ça réagit tout à fait différemment que

lorsqu'on travaille en frontal dans une salle qui fait 25 m². Donc, évidemment, l'exercice d'un mixeur c'est de s'adapter, et l'on est tous capables, les mixeurs et les mixeuses, de travailler dans de petits volumes. On essaie d'interpréter ce que donnerait la dynamique mais c'est un exercice qui est un peu curieux. Sans être passéiste, les auditoriums d'époque étaient toujours, en termes de mixage, des grands lieux de projection.

Jean-Pierre Laforce : C'est très intéressant quand tu dis que tu dois faire une translation quand tu mixes dans 25 m², parce que moi j'en suis personnellement incapable après quarante ans de métier. Dans 25 m², je ne suis pas capable de dire ce que ça va donner véritablement en termes de dynamique et autre dans des espaces qui ressemblent à des salles de cinéma, c'est-à-dire qui font à peu près 60 m² au minimum. C'est donc encore plus difficile de l'expliquer aux gens avec qui vous travaillez, parce que l'une des grandes beautés de notre métier, c'est que tout le monde peut constater ce que l'on fait en même temps que nous. Vous êtes à côté de moi, je fais un truc, vous l'entendez, vous êtes d'accord, vous n'êtes pas d'accord, etc. Cela suppose d'être dans un rapport d'écoute par rapport au cinéma qui soit juste. Alors, un auditorium c'est *a priori* une simulation d'un cinéma pour en garantir le transport le mieux possible. Si vous avez des gens à qui vous êtes obligés d'expliquer : « Ne t'inquiète pas, moi je transpose le truc, toi tu entends un truc un peu bizarre mais ça sera bien à la sortie », je ne sais pas comment on peut travailler dans ces conditions-là. C'est comme si on regardait une image avec le réalisateur et qu'on lui disait : « Ne t'inquiète pas, bientôt elle sera équilibrée... », ce n'est pas possible. On est donc dans une forme d'aberration, c'est-à-dire qu'il y a un moment donné, tant que la salle de cinéma – je dis bien *tant que la salle de cinéma* parce que c'est fortement remis en question – est le moyen principal de diffusion des films, il faut s'en tenir à ce que l'auditorium puisse être une émulation de ça. Or, le cinéma est le seul endroit où l'on peut transporter le son d'une façon cohérente parce que, quelque part, on en connaît l'aboutissement.

Bérénice Bonhomme : Peut-on réexpliquer pourquoi le numérique entraîne des plus petites salles de mixage ?

Florent Lavallée : Les lieux sont devenus plus petits pour des questions de coûts, c'est-à-dire que le prix de location d'un mètre carré a évidemment fortement évolué. Avant, un auditorium de mixage c'était telle somme pour une journée, maintenant c'est moins. Je me rappelle avoir commencé sur *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990) à Billancourt, Quai du Pont du Jour, qui a été complètement fermé. C'étaient des auditoriums de tailles

formidables mais tout ça a été fermé pour des affaires financières et effectivement, les rares personnes qui arrivent à avoir un grand cubage pour pouvoir mixer, ce sont des gens qui, soit ont beaucoup d'argent, soit vont s'expatrier un petit peu en banlieue. Or, par le passé, on était capable d'aller à Joinville ou à SIS, à cinq ou dix kilomètres de Paris. Mais maintenant, passer le périphérique devient presque compliqué.

Jean-Pierre Laforce : Oui, bien sûr que c'est une raison extrêmement importante la question... presque immobilière, mais il y a une autre raison qui, cette fois, est liée au numérique. Auparavant, on avait des machines 35 mm. C'était impossible pour un particulier d'acheter dix machines 35 mm, de trouver la place de les entreposer, etc. Maintenant, que fait le mixeur ou le particulier qui veut se lancer dans l'entrepreneuriat de postproduction, si je peux dire ? Il achète quelques ordinateurs – ce n'est pas fondamentalement cher et les ordinateurs ont augmenté en vitesse de calcul d'une façon prodigieuse de telle sorte que l'on fait aujourd'hui avec des ordinateurs ce qu'on ne pouvait pas du tout faire il y a quinze ans – et avec ça, un vidéoprojecteur, une écoute à peu près correcte, un écran, etc., il annonce qu'avec 20 m² il ouvre un auditorium. Il y a donc la question immobilière et les outils qui se sont incroyablement démocratisés au point qu'il y a maintenant une vague d'entrepreneuriat dans nos métiers ou les gens sont à la fois mixeurs et entrepreneurs, ont leur propre entreprise et proposent leur propre outil de travail, ce qui a évidemment compliqué énormément les relations à l'économie, c'est-à-dire aux productions. Est-ce qu'on vous choisit parce que votre outil de travail est dans un rapport qualité-prix formidable ou est-ce qu'on vous choisit parce que vous travaillez bien ? Cette question du numérique et des outils du numérique a ainsi permis d'avoir des structures qui, pour moi, échappent à toute logique de travail, en tout cas une fois rapporté au cinéma.

Mélissa Petitjean : Il y a une autre chose qu'il faut prendre en compte depuis quelque temps, vraiment liée au numérique, purement et simplement, à savoir l'arrivée du DCP, c'est-à-dire d'une copie qui est maintenant sur un disque dur, une copie totalement numérique et non plus en 35 mm. Parce qu'à l'époque de la copie 35 mm, pour pouvoir mettre le son synchrone à l'image, il fallait faire un report Dolby. On peut penser ce que l'on veut de leur mainmise... Mais Dolby avait son mot à dire, c'est-à-dire qu'il y avait des reports Dolby qui se faisaient dans les auditoriums, et la compagnie refusait de prendre des mixes qui n'avaient pas été faits dans des auditoriums qu'ils avaient validés, plus ou moins en tout cas, car cela s'est un peu tassé au fur et à mesure. À partir de ce moment-là, il y avait quand même une garantie, *via* Dolby, que les auditoriums correspondaient à une possibilité de

transportabilité, et les salles étaient également validées par Dolby, dont l'équipe était très au courant de ce qui se passait dans les auditoriums des mixeurs et dans les salles. Ça empêchait de pouvoir mettre un mix sur un film sans que ça passe par eux. Depuis l'arrivée du DCP, cela n'existe plus. Vous pouvez mixer un film dans votre salon et le mettre sur un DCP et l'envoyer en salle, il n'y a personne qui vérifie quoi que ce soit. J'exagère un peu, mais à peine.

Valérie de Loof : Oui, il y avait en fait une forme de label des auditoriums qui permettait de garantir quelque chose.

Mélissa Petitjean : Et c'est vraiment lié à l'arrivée du numérique avec la possibilité en plus, comme le disait Jean-Pierre, d'utiliser des ordinateurs très puissants chez soi dont on peut tirer un mix, le mettre sur un DCP et le sortir en salle ; et si tout le monde à part le mixeur trouve ça bien, on valide ça.

Jean-Pierre Laforce : Oui, vous pouvez mixer un film au casque qui sortira en salles, il n'y a aucun problème.

Mélissa Petitjean : Quand on était en 35 mm, c'était absolument impossible, puisqu'on ne pouvait pas coucher un mix sur un film sans passer par le report Dolby.

Jean-Pierre Laforce : Pour avoir une licence Dolby, il fallait faire ça dans un auditorium qui répondait aux normes Dolby – qui étaient assez précises en termes de volume, d'acoustique, d'écoute, etc. – donc ça garantissait un minimum ce dont je parlais tout à l'heure : les auditoriums dans lesquels étaient mixés les films étaient des émulations d'une salle de cinéma. Maintenant, il n'y a plus du tout cette barrière puisqu'il n'y a plus de licence, tout est libre et vous pouvez mixer dans n'importe quelles conditions. Après, le résultat sera ce qu'il est, mais personne ne vous l'interdira.

Valérie de Loof : Ce qui est très amusant, c'est de voir qu'au niveau du montage son, le phénomène est presque inversé : les grands groupes, style Boulogne, Joinville, etc., avaient des salles de montage, puisque les montages son et image ainsi que le mixage se faisaient au même endroit, mais ces entreprises-là restaient sur un modèle de salles de montage où la question de ce qu'on entendait n'était pas très importante. Les salles n'étaient pas très insonorisées, on pouvait entendre son voisin, etc. C'était un peu la catastrophe, les monteuses son en avaient un peu marre de monter dans des « salles de bains », et ils ont finalement été les premiers à devenir des auto-entrepreneurs en créant des volumes dans lesquels ils pouvaient faire des traitements

acoustiques, avoir leur propre matériel – puisque comme tu le disais, le matériel ne coûte pas excessivement cher, en tout cas à l’endroit du montage – et dans lesquels ils pouvaient travailler dans des conditions correctes, ce que les loueurs ne proposaient pas. Ça participait aussi d’une espèce de délitement des lieux de travail qui est à l’origine d’une scission des équipes, puisque là où il y avait une réunion des équipes de montage image et montage son, aujourd’hui les deux sont vraiment scindées et les monteurs image et les monteurs son se trouvent parfois dans des lieux vraiment distincts et ne communiquent plus tout à fait comme autrefois. La faute en est, vraiment, de ces grands groupes qui n’ont pas réussi à être présents au moment de cette transition numérique ni à fournir de bons outils.

Jean-Pierre Laforce : Je pense aussi qu’ils n’ont pas réfléchi au fait que c’était une profession qui avait une demande nettement accrue par rapport à ce qu’elle était avant, et d’autre part il faut savoir que louer des salles de montage n’est pas hyper rentable. Ce n’est pas ce qui rapporte le plus d’argent dans la postproduction, donc je pense que c’est aussi pour cela qu’ils n’ont pas investi, à tort, dans ces structures-là.

Valérie de Loof : C’est en train de changer. Maintenant de plus en plus de groupes, je pense par exemple à Poly-Son – d’abord parce qu’ils viennent de cette culture-là, ce sont des techniciens qui sont à l’origine de cette société – ont vraiment fait des structures de salle qui sont tout à fait bien.

Bérénice Bonhomme : Abordons justement la question de la présence ou non du monteur son lors du mixage, ainsi que celle du réalisateur.

Florent Lavallée : Je fais ce métier pour partager avec les gens avec lesquels je travaille. Je ne prétends pas avoir la science infuse sur un geste sonore sur un film, et je dois dire que je suis toujours le plus heureux des hommes quand je suis dans un lieu de travail et que je suis le seul à mixer – ou avec un co-mixeur quand j’ai la chance d’en avoir un – mais qu’il y a toute l’équipe, c’est-à-dire l’équipe composée de trois autres personnes : l’équipe de réalisation, l’équipe du montage image, l’équipe du montage son et pour parfaire l’affaire, l’équipe de production, qui viennent valider. Je me rappelle avoir vécu cette expérience sur un film réalisé par Stéphane Batut, *Vif Argent* (2019), et où la production, puisque c’est évidemment une affaire financière, a eu le bon goût de justement dire : « On a prévu de payer le monteur image et le monteur son ». Nous avons travaillé à quatre, pendant trois ou quatre semaines et nous avons abouti à un résultat qui me semble vraiment être le fruit de la réflexion de personnes éclairées et qui ont chacune en tête des tenants et des

aboutissants. Ça a donné un résultat dont je peux vraiment être fier. Mais parallèlement à ça, tout à l'heure, je vais repartir dans un studio où je suis en mixage et je suis seul. Je n'ai pas de monteuse son, alors que c'est une monteuse son émérite, la réalisatrice est en train d'étalonner en même temps, et je fais donc un geste de mixage seul. Ce n'est pas simple, il faut aussi savoir gérer cette économie-là, et puis je vous passe les détails de la pandémie... J'ai la chance de travailler sur des projets internationaux et je me suis retrouvé à mixer seul tandis que la réalisatrice suivait en Evercast – un système qui permet de pouvoir synchroniser en 5.1 avec une image numérique et le projeter à distance dans une salle – à 6000 km de là, en Jordanie, tandis que le montage son avait lieu au Liban. Je me retrouve finalement seul dans le lieu tout en ayant des intervenants, mais en distanciel. C'est donc un peu curieux. Il faut savoir gérer ce genre de choses, et pour le coup, je ne veux pas être passéiste, mais ce n'est pas du tout agréable. Ce que j'aime au contraire c'est d'être à quatre, d'abord parce que ce sont des moments très intenses, des moments d'échanges, de réflexion, de retour en arrière, et puis aussi de discussion. Lors du dernier film que l'on a fait avec Valérie, j'ai rencontré un réalisateur qui a cette particularité d'être un ancien étalonneur et qui a donc une espèce de capacité à rester dans une salle pendant 8h d'affilée en mixage sans aucun problème. On parle donc évidemment du film, mais l'on parle aussi de cinéma : il me parle des films qu'il a vus et qu'il aime, de ses références – qui ne sont pas obligatoirement les miennes – et immédiatement je regarde les films qu'il me conseille ; c'est absolument passionnant. Effectivement, je suis le premier à défendre bec et ongles la présence de ces quatre personnes.

Jean-Pierre Laforce : Je veux juste ajouter une chose : au-delà d'aimer partager son travail, pour moi, mixer sans réalisateur ce n'est pas mixer, parce que si je pouvais mixer sans réalisateur, je me dirais que, finalement, je suis réalisateur à la place du réalisateur, puisque c'est moi qui commence à faire des choix, à poser des questions de mise en scène, etc. On est là pour aider le réalisateur, toute l'équipe de cinéma est là pour aider un réalisateur à mettre à jour son projet. Pour moi, il est indispensable que le réalisateur soit là – pas forcément constamment, il y a plusieurs méthodes de travail là-dessus et c'est très important pour nous de poser des méthodes de travail avec lesquelles les réalisateurs et les réalisatrices sont à l'aise – c'est impensable de faire sans parce que ça veut dire que je ne peux pas vraiment mixer. De ne pas avoir le monteur ou la monteuse son avec moi, ça me bloque car j'ai besoin de quelqu'un qui doit me fournir les clés de son travail pour que je puisse travailler. Sinon, je suis pendu au téléphone sans arrêt en train de demander : « Dis donc Valérie, pourquoi ce son, etc. ? » Pour moi, c'est impensable de travailler comme ça. Ce

n'est pas juste une question de plaisir, c'est une question fonctionnelle, c'est-à-dire une question de sens du travail.

Mélissa Petitjean : Pour revenir à la perte du dialogue et de la collaboration, notamment en bout de chaîne, au mixage, à cause de l'arrivée du numérique, il faut dire qu'on est dans une génération – pas une génération humaine mais une génération de travail – du clic. C'est-à-dire : on clique et on est à un endroit. Alors qu'avant il fallait prendre le temps de revenir en arrière et puis appuyer sur *play*, aujourd'hui, on clique et on y est, et l'on peut étendre cela à beaucoup de choses. Cela fait que cette profession évolue, consciemment ou inconsciemment, vers l'idée qu'à partir de l'instant où l'on dit et où l'on clique, c'est fait. On oublie totalement le temps du dialogue comme le dit Jean-Pierre. Je suis personnellement incapable de mixer sans metteur en scène, parce qu'à un moment donné, je ne connais pas ses intentions. On a déjà perdu un petit peu le monteur, alors que j'estime qu'il fait partie intégrante de la pensée du film depuis le début et qu'il est, après le réalisateur ou la réalisatrice, la personne qui connaît le mieux le film mais qui a le moins d'affects associés. C'est une valeur ajoutée à la discussion. Un monteur ne monte pas qu'avec des images. Il ne monte pas en muet, ce n'est pas le monteur son qui arrive et qui rend le film sonore. Il y a donc des intentions qui sont là dès le montage. Ces intentions, il faut les transmettre, et il est justement impossible de les transmettre numériquement. Comme le dit Jean-Pierre, on ne passe pas des coups de fil, on n'envoie pas des SMS pour se transmettre les informations. Si l'on fait ça, parce que l'on est maintenant malheureusement obligé de le faire régulièrement, il y a en général des informations qui se perdent. L'instantané fait qu'il y a des informations qui se perdent.

C'est tout ce travail de dialogue et de transmission de l'information, de transmission des intentions, pour en arriver à la fin d'un film qui est la pensée du réalisateur, c'est tout ce temps-là que l'on n'a plus. Ce qui me fait un peu peur, c'est ce que je vous disais au début : cliquer et faire des trucs, oui, mais pourquoi ? Je veux bien faire un mouvement de mix mais pourquoi est-ce que je le fais ? Et si je n'ai pas le monteur, le monteur son et le réalisateur avec moi, je n'y arrive pas. Le film n'est pas ma propre pensée. Nous accompagnons le film, nous l'aidons, nous lui donnons notre sensibilité puisqu'on nous choisit pour ça. Mais nous nous posons parfois aussi la question de savoir si l'on nous choisit pour le travail que nous fournissons, la pensée que nous produisons, notre cinéphilie, ou si c'est juste parce que nous avons des outils à notre disposition – c'est ce que tu disais tout à l'heure Jean-Pierre. Il y a donc avec cette arrivée du numérique un vrai problème : les outils vont plus vite mais la pensée ne va pas plus vite, et l'on oublie tout le temps ce moment-là. Et en

oubliant le moment de pensée, on oublie qu'il y a un dialogue, et l'on finit par se dire « Qu'est-ce qu'ils font là, puisqu'il n'y a de toute façon pas de dialogue ? ». Je pense que c'est ce à quoi il faut être très vigilant : garder le moment du dialogue, garder ce temps-là qui est incompressible. On peut compresser un temps avec des outils de plus en plus performants mais l'on ne compressera jamais le temps de penser et d'avoir du recul sur le film.

Valérie de Loof : Cette question de la pensée est vraiment primordiale parce qu'il est vrai que dans un auditorium, ce qui se passe, c'est que lorsque l'on est plusieurs, le réalisateur est souvent un peu désemparé par rapport au son. C'est une matière qui est souvent extérieure à la matière du tournage et donc qu'il doit se réapproprier. De plus, contrairement à ce qui se passait en 35 mm, où il assistait à son montage son, aujourd'hui il n'y assiste pas vraiment. Bien sûr, il a un regard critique, mais on lui fait une proposition et lui doit la faire sienne, afin qu'il soit le seul signataire de la bande son du film. C'est vrai que lorsque l'on travaille en mixage avec un réalisateur et un monteur qui sont présents, on se rend compte qu'on passe beaucoup de temps à discuter des intentions des scènes, des enjeux narratifs, des enjeux artistiques, et que ce temps de réflexion est vraiment primordial pour que le réalisateur, à la fin, ait le sentiment d'avoir complètement signé sa bande son. Et cela passe avant tout par l'échange.

Lors du premier mixage auquel j'ai assisté – on était encore en 35 mm – il y avait dans l'auditorium le monteur son, l'assistant-monteur son, le chef monteur, un assistant, et le stagiaire. On était extrêmement nombreux car effectivement, comme on était en 35 mm, il y avait quelque chose qui était un petit peu lourd derrière. Le chef monteur était entièrement responsable de la postproduction du film et, par exemple, s'il y avait des trucages ou des génériques à faire, c'est lui qui en avait la charge. Il était donc présent pendant tout le mixage parce qu'il faisait ça en parallèle et qu'il y avait une salle de montage qui était juste à côté de l'auditorium pour pouvoir aller y chercher des choses, éventuellement recoller un bout de 35 mm si ça avait cassé, des choses comme ça. D'une certaine manière, son poste était économiquement justifié. Sa présence était justifiée. Aujourd'hui, ce qu'on a perdu c'est qu'étant donné que l'on n'a plus besoin de lui – le générique est fait par une société, les trucages sont donnés à Mikros Image, etc. – il ne gère plus tout ça. Un directeur de postproduction est arrivé et assure la « gestion administrative » de cet ensemble. Ce n'est plus le monteur qui le fait. Il n'est finalement plus présent en auditorium que pour amener un avis et aider le metteur en scène à affiner sa pensée. Ce n'est pas économiquement quantifiable. Cet apport-là n'étant pas quantifiable en termes financiers, les producteurs ont donc souvent fait le choix de l'éliminer. À quoi sert-il, finalement ? Juste à aider un metteur

en scène à penser ? On peut imaginer que le metteur en scène peut penser tout seul mais ce n'est en fait pas vraiment le cas. Lorsqu'il est en fin de processus, qu'il sait que c'est le dernier geste sur lequel il peut intervenir et qu'après c'est fini, il a besoin d'être épaulé, et son monteur est finalement la personne qui est la plus proche de la conception du film. C'est lui qui est notre interlocuteur privilégié à ce moment-là. Je sais personnellement que lorsqu'un producteur me propose de faire un film en me disant que je n'assisterai pas au mixage, je refuse.

Bérénice Bonhomme : Revenons sur cette place du monteur ainsi que sur la question du numérique qui a changé les structures, les contours de l'équipe. Le monteur son faisait partie de l'équipe montage alors qu'il vient désormais plutôt d'une formation en son.

Valérie de Loof : Je fais complètement partie de cette génération-là. Quand j'ai commencé le montage son, on ne m'a pas demandé si je connaissais le cinéma, mais si je connaissais les machines.

Jean-Pierre Laforce : C'est vrai pour le montage que l'on appelle maintenant « montage image », assez étrangement parce que des gens qui montent un film montent aussi du son, y compris dans Avid. Quand Avid est arrivée, il y a beaucoup de gens qui se sont trouvés propulsés monteuses ou monteurs parce qu'ils connaissaient cette machine, et les gens qui eux étaient très installés dans la profession n'avaient aucune culture informatique et se sont donc retrouvés très démunis. Ça a donné des choses assez bizarres, c'est-à-dire des gens qui sont arrivés en n'ayant pas vraiment de culture de ce travail de montage parce qu'ils n'avaient pas été assistants, parce que pour le montage son c'étaient des gens qui, comme Valérie, venaient du son. Et quand ces personnes se sont retrouvées monteuses et qu'on leur a demandé de monter des films – et de la même façon pour le son – je pense qu'il y en a certains qui ont très vite assimilé toute une culture qui leur a permis de devenir vraiment des monteuses, et d'autres qui ne l'ont jamais complètement assimilée, ce qui donne quelquefois ce que j'appelle des monteuses hybrides. C'est-à-dire des gens qui ont une énorme connaissance technique de leur outil de travail, qui sont capables de faire des choses absolument formidables avec, mais qui quelquefois ne sont pas capables de caler correctement le son d'une porte *off* ! C'est parfois un vrai problème et un vrai enjeu. Cela s'est évidemment aplani avec les années, parce que tout ça s'est écrémé. Il y a une sélection, les gens se sont effectivement empreints de cette culture-là, mais ça a néanmoins entraîné une perte de culture du montage, culture qui en passe par le fait d'être présent au mixage. Tous ces gens n'avaient jamais fait ça, n'avaient pas cette culture du

montage, et lorsque les productions leur ont demandé s'ils voulaient être présents au moment du mixage, ils n'ont pas jugé cela nécessaire. Ils se sont aussi aperçus qu'être au mixage signifiait être là trois ou quatre semaines tandis que si on leur proposait un film, cela s'étalait sur seize semaines, quatre mois de travail, et qu'ils n'avaient donc pas forcément intérêt à réclamer cette présence. C'est plus compliqué que de simplement penser que les méchants producteurs ont décidé que les monteuses ou les monteurs n'assisteraient plus au mixage. C'est lié à une culture ainsi qu'à un intérêt économique du travail.

Valérie de Loof : Pour revenir sur l'historique du montage, rappelons qu'il y avait une carte professionnelle, mise en place sous Vichy. Il fallait faire trois stages sur des longs métrages avant de pouvoir avoir une carte d'assistant, au moins trois assistanats avant de pouvoir avoir une carte de chef monteur, et il y avait dans ces stages un stage obligatoire en laboratoire. Il fallait savoir ce qu'était un montage négatif, ce qu'était un étalonnage, il fallait absolument assister à un mixage, aux bruitages, à l'enregistrement des postsynchronisations. Les assistants avaient souvent la charge du montage des directs du film, ce qu'on appelle le montage parole, et les chefs monteuses avaient donc une culture du son, qui était complètement partie intégrante de leur travail. Comme le disait Mélissa, le monteur ne travaille pas avec des rushes muets et, en général, le rythme du film est aussi très lié au son du direct. Tout ça s'est perdu, et l'on se retrouve parfois aujourd'hui face à des chefs monteuses qui n'ont jamais assisté à un enregistrement de bruitages de leur vie, n'ont même pas été à des enregistrements de postsynchronisation, alors qu'ils sont quand même, *a priori*, responsables des choix de jeu d'acteur avec le réalisateur. Il y a une méconnaissance du son qui appauvrit forcément les propositions sonores dès le montage, et réduit donc aussi fortement les positions du chef monteur, ce qui fait qu'au bout d'un moment, on se retrouve avec des mixages qui sont, d'une certaine manière, bien plus aseptisés ou convenus qu'ils n'ont pu l'être par le passé.

Mélissa Petitjean : Je viens de le vivre avec un jeune chef monteur dont c'était le tout premier film. Quand je lui ai demandé s'il venait au bruitage, il m'a d'abord demandé pourquoi, et quand je lui ai dit que l'on y serait toute la semaine, il m'a demandé ce que l'on allait faire pendant cinq jours au bruitage. C'était son premier long métrage, il avait été assistant avant mais il était complètement déconnecté de ça. C'est un très jeune chef monteur, il a vingt-cinq ans, et il est représentatif d'une génération, mais je pense aussi que cela s'accumule avec un autre phénomène qui est le numérique au tournage, qui fait que l'on peut maintenant enregistrer un nombre de pistes important au tournage. Auparavant, en analogique, les ingénieurs du son et les chefs

opérateurs du son enregistraient en général sur deux pistes. C'est devenu quatre par la suite mais à partir du moment où il ne pouvait pas livrer tous les micros qu'il avait séparément – la perche, les HF ou un micro, toutes les configurations possibles –, un choix devait déjà être fait par le chef opérateur du son, lors du tournage. Il y a donc eu une évolution du tournage du fait du numérique.

Pour se couvrir et sans doute parce que c'est possible, déjà au moment du tournage arrive tout d'un coup un nombre de pistes incalculable pour le montage, avec tous les micros séparés, avec beaucoup de choses, des possibilités infinies et un *mixdown* – la réduction de toutes ces pistes – plus ou moins bien fait. Les monteurs, ne pouvant pas gérer seize pistes, parfois plus, prennent le *mixdown* qui est donc parfois plein de problèmes de son, de phases, etc., montent avec, s'habituent à ça, et surtout ne se sentent pas de commencer à rentrer dans les pistes de son et se disent qu'ils vont laisser ça à la postproduction, qu'ils ne vont pas y toucher. Ils ne se posent donc pas de questions de son en ne prenant que le *mixdown*.

Cela met une espèce de distance entre les monteurs – je dirai toujours les monteurs ou les monteuses parce que le terme de « monteurs image » me hérisse le poil – et le son. Ils ne se sentent pas capables de gérer. Je viens de travailler sur un film où la monteuse m'a dit : « Sur un documentaire, j'avais seize pistes de son, je ne savais pas quoi en faire, je te les ai toutes mises comme ça. » C'est une catastrophe, incalculable depuis le début et cela ne gêne personne.

Jean-Pierre Laforce : Ce n'est pas juste qu'elle ne sait pas quoi en faire, c'est qu'elle n'a pas le temps. C'est matériellement impossible. Au montage, on ne peut pas gérer perpétuellement seize pistes, plan par plan, sur un documentaire, qui plus est. C'est impensable. Cela veut dire que les choix qui n'ont pas été faits à la prise de son retombent possiblement sur elle, qui ne peut pas les gérer. Tout ça va alors se régler – ou non – à la dernière étape, au mixage, où l'on va faire les comptes des choix qui n'ont pas été faits. On est supposé les faire à ce moment et c'est pourquoi le mixage peut quelquefois être une étape de grandes tensions.

Mélissa Petitjean : Pour finir sur cette question du monteur se retrouvant dans cette situation-là – manque de temps, manque de moyens techniques –, le son étant trop compliqué, il s'en met à distance de telle sorte qu'il n'y a plus accès. Ces monteurs n'arrivent plus à penser le son car ça leur demande à chaque fois une trop grande énergie et une trop grande maîtrise technique. Tout cela vient directement du tournage et du numérique qui permet, on l'a dit, de ne pas faire de choix.

Valérie de Loof : C'est en train d'évoluer sérieusement car les générations actuelles et les jeunes générations sont formées à l'ensemble des métiers. Les étudiants sont formés à la fois à la prise de son, au montage son et au mixage, ce qui change complètement les rapports aux choses. Mais il est vrai que pendant une quinzaine d'années, les ingénieurs du son se sont sentis, avec le numérique, complètement isolés de la postproduction son. Ils se sont sentis très mis à distance, totalement largués, ne sachant pas ce que les monteurs directs ou les monteurs son faisaient de leur matériel, avec un problème de communication qui était assez impressionnant entre ces deux métiers, mais c'est en train de changer. Cette séparation a néanmoins posé de vrais problèmes. Par exemple, pour parler des évolutions technologiques : avec les évolutions du synchronisme, l'arrivée du *timecode*, le système Aaton de marquage du temps, etc., on s'est rendu compte que les nouveaux outils permettaient d'enregistrer le *timecode* dans les métadonnées des fichiers sons, qui sont ensuite envoyés au montage image et puis au montage son. Mais l'absence de discussion qu'il peut y avoir entre l'équipe de tournage et l'équipe de la postproduction son fait que l'on se retrouve parfois avec des fichiers illisibles, parce que pas compatibles entre différents logiciels, etc. Les progrès technologiques peuvent en fait générer des problèmes et le seul moyen de les éviter est que des discussions aient lieu entre les professions au départ du tournage, ce qui n'est pas forcément le cas. Et si l'on voit qu'actuellement, il y a quand même de plus en plus de discussions entre les ingénieurs son de tournage et les monteurs son qui sont les premiers à récupérer ces éléments, le chef monteur est tout de même assez éloigné de cela, parce que ce sont des domaines qu'il ne maîtrise pas, qu'il ne connaît pas vraiment bien puisqu'il n'a plus du tout cette formation-là. Tandis qu'à l'époque du 35 mm, il avait cette connaissance de la chaîne de fabrication sonore d'un film. Aujourd'hui, on se retrouve avec des monteurs qui peuvent tout à fait dire : « Je te bazarde ça, je ne sais pas quoi en faire. »

Jean-Pierre Laforce : C'est également lié au fait que la chaîne sonore du 35 mm a évolué lentement et s'est figée très longuement. Les gens ont donc eu le temps de s'approprier les outils de travail, ce qu'en faisaient les autres, etc. Puis, on est passé au numérique, et depuis ça va beaucoup plus vite. Les choses changent à des vitesses qui sont presque inhumaines, et les gens n'arrivent plus à s'adapter. C'est aussi simple que ça. À moins d'adorer ça et d'être un peu *geek* sur les bords quand on fait ce métier, je pense que ça peut devenir un peu compliqué. Tout simplement parce que l'on est très vite largué. Un truc nouveau arrive, il révolutionne quelque chose à son endroit, si vous n'êtes pas conscient de ce que ça fait, de pourquoi ça le fait, de ce que ça implique sur le

travail des autres, et bien évidemment sur le vôtre, ça y est, vous êtes déjà en décalage. Puis vient un deuxième et vous êtes encore un peu plus en décalage. À la fin vous êtes largué.

Bérénice Bonhomme : Est-ce que le passage au numérique a changé des choses au niveau de votre pratique d'enseignement ? Essayez-vous de réintégrer cette question du temps lorsque vous parlez aux étudiants ?

Mélissa Petitjean : Je n'ai enseigné que depuis que l'on est dans le numérique. Je n'ai jamais enseigné à des étudiants qui n'étaient pas passés à l'ère numérique. J'étais étudiante quand on a fait la transition. Mais je pense que cela correspond à tout ce que l'on vient de dire ici : l'enjeu est de ramener les étudiants dans un temps de la pensée, dans un temps de la collaboration, dans le fait de connaître les métiers des autres... Bien sûr, il y a un enjeu pédagogique et technique qui est de leur apprendre les outils pour pouvoir les utiliser et savoir les utiliser à bon escient. Je pense néanmoins que le vrai enjeu de la pédagogie aujourd'hui est de faire prendre conscience aux étudiants de cela – sans les ramener tout le temps au fait que « c'était mieux avant », parce que ça je pense que ce n'est pas pédagogique – en leur demandant : « Dans votre temps à vous, comment pouvez-vous faire du cinéma ? ». Ils peuvent faire du cinéma par la collaboration, par la valorisation de la collaboration, par la pensée, et par tout ce que l'on disait, c'est-à-dire le temps de discussion, le temps de l'apprentissage... Je pense qu'il faut absolument qu'on intègre cela dans notre pédagogie. Plus techniquement – en tout cas pour le mixage –, les empêcher de faire et de penser après : « D'abord, que veux-tu faire, et comment veux-tu le faire ? » J'ai parfois des discussions avec des étudiants où je leur demande de ne pas toucher à la console : « Avant de faire *play*, qu'est-ce que tu veux faire ? Parce que là, tu fais *play* mais tu ne sais pas ce que tu veux faire. Et comme tu ne sais pas, tu vas faire quelque chose puis tu vas faire autre chose, puis on le fera dix fois et on ne saura toujours pas ce qu'on veut faire. Donc, ayons une petite discussion avec le réalisateur ou la réalisatrice, le monteur ou la monteuse son. Décidons, et quand tu feras *play* tu auras l'idée de ce que tu veux faire. » C'est une structure pédagogique que j'essaie d'appliquer le plus souvent possible en faisant aussi en sorte, au moins dans les écoles, que tout le monde soit présent.

Valérie de Loof : C'est ce qu'on a également fait avec Jean-Pierre à La Fémis : on a imposé que, désormais, les étudiants monteurs soient présents pendant les mixages. On essaie de faire de plus en plus de collaboration entre les étudiants monteurs, réalisateurs et son, pour reconstruire un petit peu ce trinôme qui fait qu'on arrive à véritablement épauler un metteur en scène. C'est

vraiment une chose assez importante. Ensuite, ce que l'on constate, c'est que les étudiants, qui sont nés avec une souris dans les mains, maîtrisent finalement mieux les outils que nous-mêmes, donc quand il s'agit d'utiliser ces outils, de fabriquer des choses, ils sont brillants et font en général des choses assez formidables. Mais ce qu'on leur demande effectivement, c'est de réfléchir sur la longueur d'un film, sur les enjeux narratifs, esthétiques, d'une manière beaucoup plus globale que sur une fabrication ponctuelle, de travailler dans quelque chose qui est plus de l'ordre de la pensée que de la fabrication.

Florent Lavallée : La réflexion pédagogique est évidemment extraordinairement intéressante. J'ai eu cette chance d'arriver à un moment micro-historique : j'ai en effet été le premier adjoint du chef du département son de La Fémis, de 1990 à 1993. À cette époque-là, on était en analogique avec une console qui était censée être automatisable mais qui ne fonctionnait pas en termes d'automation. Pendant trois ans, j'ai fait la formation que l'on appelait « auditorium », pour des futurs potentiels mixeurs. Je ne suis pas dans une école pour apprendre à être professeur de son. J'ai essayé dans tous les systèmes, j'avais commencé par passer une semaine avec les étudiants pour expliquer absolument toute la technique, toute la chaîne, toutes les machines. Après, je les mettais à la console. Ça donnait un certain résultat. Ils étaient souvent tétanisés lorsqu'ils se mettaient face à la console. Je me suis donc dit que ce n'était pas nécessairement la bonne solution. Une année plus tard, j'ai complètement changé de système et j'ai expliqué, vraiment très grossièrement en un quart d'heure, le maniement des machines et je les ai mis tout de suite à la console. Puis je suis revenu à la technique après.

J'aime énormément ce métier de mixeur parce qu'il utilise une technique extrêmement lourde, que j'aime – j'avoue être *geek*, aimer chercher, rechercher, réfléchir sur les outils – mais au service d'une narration. Regarder un film puis se demander si la bande son est bien ou non. En termes de pédagogie, j'essaie aussi d'aller très fortement dans la technique, c'est-à-dire de leur apprendre à dévorer les documents, à chercher sur internet, à comprendre comment on peut se faciliter la vie et tout ça par rapport à tous ces outils qui évoluent en permanence. On passe de 512 *voices* à maintenant 2048 *voices* par ordinateur, ce qui devient absolument énorme, mais comme on doit revenir plus tard à la narration, on regarde quelqu'un qui parle. Est-ce qu'on comprend ce qu'il dit ? On se retrouve donc à faire des allers-retours sans arrêt et je trouve ça passionnant. Je me rends d'ailleurs compte, au fur et à mesure des années, que les étudiants – je ne dis pas ça pour faire de la pub à Louis-Lumière ou à La Fémis, mais ce sont deux grandes écoles, la CinéFabrique désormais également – ayant eu la chance d'avoir usé leur temps dans des écoles pour apprendre, désapprendre, comprendre, entendre des paroles différentes d'intervenants

différents, des gens qui vont dire « blanc », d'autres « noir », « moi ceci », « moi cela », sont relativement bien armés. On voit la nouvelle génération, on travaille avec eux, ce sont nos assistants, je les trouve par ailleurs assez brillants. J'apprends d'eux. Très récemment encore, j'ai travaillé avec un ancien étudiant de La Fémis, il y a trois ou quatre années, quelqu'un de formidable qui m'a appris des choses tandis que je lui ai appris d'autres choses, c'est un vrai échange.

Je suis finalement assez passionné par cette nouvelle situation, tout en conservant des règles. On ne va pas réinventer la roue. Il y a nécessité de comprendre la narration, de comprendre ce qui se dit dans cette langue française si difficile à comprendre.

Jean-Pierre Laforce : Je dirais qu'on essaie d'un petit peu corriger les effets possiblement pervers du numérique mais, encore une fois, les effets pervers du numérique c'est ce qu'on en fait, nous, ce n'est pas le numérique en lui-même. Ce n'est pas le diable, au contraire. L'essentiel est toujours là : un mixage est en général « réussi » dans un film pour les mêmes raisons qu'il y a cinquante ans. Et inversement, il peut être loupé pour exactement les mêmes raisons, qu'il y ait 2048 *voices* ou 3. Ça ne change rien. On est donc toujours sur la question du cinéma. Bien sûr que les moyens technologiques, numériques, etc., permettent de faire des choses absolument extraordinaires visuellement, il suffit de voir le film *Dune* (Denis Villeneuve, 2021) : le film est ce qu'il est, mais c'est absolument impressionnant. On n'aurait jamais pu imaginer, peut-être même il y a dix ans, faire quelque chose d'aussi parfait et aussi bluffant. Pour autant, *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1963) fonctionne très bien aussi. On reste sur la représentation du monde, sur la représentation du vivant. C'est de l'humain, c'est nous, donc quelles que soient les technologies, il faut juste bien les mettre en œuvre, en activant la pensée. C'est en tout cas ce que l'on essaie de faire à La Fémis, de faire en sorte que les étudiants aient une pensée de ce qu'ils font. Cela ne veut pas dire qu'ils passent leur temps à réfléchir avant de faire, cela veut dire qu'on essaie d'éviter le geste avant la pensée du geste. Ou, en tout cas, elle doit être simultanée.

Valérie de Loof : Quitte à parfois leur supprimer des *plugs*, pour éviter qu'ils aillent d'abord dans l'outil avant d'aller dans la réflexion.

Jean-Pierre Laforce : Voilà. Et l'enseignement que l'on essaie de mettre en œuvre est un enseignement dont les gens sortent en ayant une réflexion sur le cinéma et sur ce qu'ils font, et c'est ça qui, possiblement, sera leur grande qualité, notamment vis-à-vis d'un réalisateur. Être une force de proposition de cinéma, avant même de parler de technique ou de quoi que ce soit d'autre.

Bérénice Bonhomme : Nous allons prendre le temps d'un échange avec le public. Y a-t-il des questions ou des remarques ?

Question du public : À propos de la possibilité de monter et de mixer en parallèle, quel est votre avis sur les outils de conformation⁵ qui sont arrivés avec le numérique ? Sont-ils suffisamment performants pour que l'expérience soit plaisante, ou bien est-on encore dans une logique de réduction des temps, de fragmentation des tâches ainsi que de choses qui sont hermétiques ?

Mélissa Petitjean : Il faut commencer par dire quelque chose : une conformation ce n'est jamais plaisant. Ce n'est jamais plaisant car c'est un arrêt dans le travail. Même si l'on a maintenant des outils qui permettent de conformer plus vite, ce n'est jamais plaisant parce que cela signifie d'abord que, pour le réalisateur ou la réalisatrice, il a fallu penser deux choses en même temps. Si on en est à faire une conformation au mixage – aussi au montage son –, c'est qu'il y a eu une repensée du montage et qu'on arrive à un moment où l'on vient intégrer ça dans un autre moment de travail du film.

Jean-Pierre Laforce : Cela dépend de l'ampleur de la conformation.

Mélissa Petitjean : Bien sûr, si l'on coupe ou rallonge un plan, ou que l'on change une prise, on n'a presque pas besoin des outils de conformation. Si on les utilise, c'est que l'on commence à avoir une conformation un peu plus complexe.

Valérie de Loof : Il arrive en effet qu'il y ait d'assez grosses conformations. Là aussi, il n'y a pas que le metteur en scène qui est en cause ou la production, il y a aussi la distribution, qui voit le film assez tardivement et qui parfois vous demande des choses assez radicales. Cela a souvent lieu à la fin du montage son, parfois même en cours de mixage, et ça pose des questions car, en tant que monteurs son ou mixeurs, on est en quelque sorte les premiers spectateurs. On s'imprègne d'une manière de raconter, d'un rythme, et on construit la bande-son. La proposition que l'on fait au metteur en scène dépend vraiment de cela. Si tout à coup les choses sont remises en question, cela change les options que l'on a pu prendre et il devient très difficile pour nous de repenser autrement les choses. C'est un peu difficile à comprendre pour les monteurs parce qu'ils sont tout le temps dans le jus, passent leur temps à faire et défaire

⁵ Étape de postproduction consistant à reconstituer le montage décidé à partir des fichiers sources.

et ça continue d'être du montage ; tandis que nous sommes dans une action qui est relativement figée. Lorsqu'il y a soudainement une inversion de séquences, c'est notre rôle de jouer sur les dynamiques, sur le côté elliptique des séquences. Les choix qui sont faits au montage ne sont plus valables et cela a nécessairement une influence sur le mixage. C'est assez compliqué de devoir rebasculer pour faire autre chose car cela devrait normalement nécessiter une nouvelle proposition, mais l'on n'a pas le temps de le faire.

Mélissa Petitjean : Pour répondre sur l'outil de conformation, c'est toujours bien d'avoir des outils pour pouvoir faire des choses plus vite, on ne va jamais revenir là-dessus. Mais la conformation, comme le dit Valérie, ne permet pas de repenser les choses comme elles ont été pensées au départ. C'est très mécanique, ça produit quelque chose sur le rythme de travail, sur l'ordre du travail, sur la pensée. Parfois, quand on est sur des commandes de Pro Tools, les S6, les Icon, la conformation est plus facile que si on est sur une console hardware. Mais le problème de ces outils-là, sans les diaboliser du tout parce qu'ils sont nécessaires aujourd'hui, c'est que plus ils sont performants, plus c'est possible, et si c'est possible on va le faire. Pourquoi ne le ferait-on pas, puisque c'est possible de le faire ? Or, parfois, le fait de dire que ce n'est pas possible oblige toute l'équipe à y réfléchir avant.

Jean-Pierre Laforce : Je sais que c'est très déstabilisant de voir un film sur lequel on travaille et dont le montage change alors que l'on est en train de le mixer. On est supposé mixer quelque chose d'abouti en termes de montage. Il peut toujours y avoir – et c'est bien normal – une coupe, une interversion, des choses relativement mineures, mais si cela porte sur l'ensemble du film, sur des choses profondes, ce n'est pas possible. J'ai affaire à un film qui est presque un individu, si on me dit tout à coup que « Ce n'est plus lui, c'est son frère, mais il ne lui ressemble pas vraiment. », on reprend tout à zéro, je fais connaissance, puis on travaille. Pour moi, c'est absolument improductif de mélanger ces deux temps.

Question du public : Aujourd'hui, avec le numérique, il y a beaucoup de caméras, du multipiste avec le son. Comment gérez-vous, à l'étape de votre travail, cette multiplication des sources qui correspondent parfois à un manque de choix au moment du tournage ? Comment faites-vous avec cette absence de choix et cette obligation que vous avez à en faire à partir d'un certain nombre d'informations, qui sont en réalité de plus en plus nombreuses ?

Mélissa Petitjean : C'est ce que disait Jean-Pierre au tout début de cette table ronde : on s'est retrouvé à un moment donné avec des mixages qui se

ressemblaient tous. La richesse d'un film – outre la personne principale qui est le réalisateur ou la réalisatrice et qui va diriger les choix de tout le monde – c'est la richesse des choix qui sont faits à chaque étape du film, la richesse de ce que chaque membre de l'équipe va apporter à chaque étape du film. S'il n'y a pas de choix de faits, c'est ainsi que l'on arrive, à un moment donné, à des choses qui sont très lisses.

Jean-Pierre Laforce : Ce n'est pas tout à fait ce que je voulais dire, je parlais des mixages qui, malheureusement, se ressemblent tous de plus en plus. On est – grâce ou à cause du numérique – toujours plus dans le détail, dans la perfection, et comme disait Bergman, « la perfection nuit au sentiment. » C'est-à-dire que l'on fait des trucs qui sont parfaits mais qui sont ennuyeux, froids, sans vie. C'est ça que je voulais dire.

Mélissa Petitjean : Certes, mais il y a alors une autre raison : à partir du moment où l'on a trop de choix, on ne fait plus de choix. On ne fait plus vraiment de choix, on fait ce qui vient en premier, et c'est tout le paradoxe de l'arrivée du numérique dont on parle depuis tout à l'heure. Il nous faudrait plus de temps pour gérer ces choix, gérer la multiplicité des sources...

Jean-Pierre Laforce : Si l'on va au bout de cette pensée, cela donne un film interactif où le spectateur décide à tel ou tel moment si le personnage devient flic ou voyou. Si l'on va au bout de cette logique, voilà le résultat. En tant que spectateur, en a-t-on vraiment envie ? Éventuellement, c'est intéressant pour s'amuser chez soi, avec une manette, mais on ne va pas dans une salle de cinéma pour cela. Le même problème se pose pour nous : quand je sais que l'ingénieur du son a fait 32 pistes, dont 28 sont possiblement inutiles, simplement par peur...

Valérie de Loof : Cela ne s'appelle plus de la prise de son mais plutôt de la captation (*rires*).

Jean-Pierre Laforce : Oui, de la captation sonore en effet. Si l'on a juste des micros qui captent le réel, je prie le bon Dieu pour que les gens qui interviennent avant moi aient le temps de trier tout ça et faire le ménage. Et la personne qui a fait 32 pistes dont 4 sont réellement intéressantes devrait se poser sérieusement cette question-là...

Valérie de Loof : Il faut relativiser : les ingénieurs du son sont quand même des gens qui sont relativement consciencieux et qui font des choix, ne serait-ce que le choix d'un micro ou d'un placement de micro. Bien sûr qu'ils se

couvrent, qu'ils n'ont pas beaucoup de temps. Si c'est un tournage multi-caméras, ils ne peuvent pas choisir et il appartient alors aux monteurs de directs de faire une proposition qui sera affinée après, en mixage. On fait donc des choix à chaque étape. Néanmoins, lorsque je fais des choix de son, ce sont ma personnalité et ma sensibilité qui vont être en jeu, ainsi que ma connaissance des goûts du metteur en scène. Ainsi, plus je connais le metteur en scène, plus je discute avec lui, plus mes choix seront proches des siens et s'affineront. Si mon metteur en scène qui n'est pas là, ne me dit rien, je vais faire ce que je sais faire, et l'on pourrait sans doute parler de non-choix. Il y a également des metteurs en scène avec lesquels je vais avoir totalement carte blanche, parce que quelque chose s'est construit, qu'on se connaît par cœur, que je connais parfaitement leur univers et me le suis approprié. On fait forcément des choix, qu'ils soient artistiques ou techniques, toujours.

Question du public : En vous écoutant parler des difficultés qu'il y avait parfois à dialoguer entre les gens qui sont responsables d'une étape ou d'une autre du traitement du son après le tournage, je me demandais s'il y avait chez vous ces dernières années une réflexion sur des manières de lisser ces différences entre les différents postes. Par exemple, je suis toujours frappé – il doit y avoir des raisons qui peuvent être corporatives, syndicales ou autres – du fait que l'on observe très rarement, dans un générique de film, une même personne responsable de ces différentes étapes. J'ai bien conscience que cela correspond aussi à des compétences très spécifiques : les compétences d'un monteur son ne sont bien évidemment pas les mêmes que celles de quelqu'un qui s'occupe du mixage, mais l'on sait qu'il y a des cas dans l'histoire du cinéma de gens qui ont occupé différents postes sur des films. L'exemple auquel on pense tout de suite est celui de Walter Murch, bien qu'évidemment très à part. J'imagine qu'il y a des raisons qui tiennent aux rapports de force et d'équilibre à l'intérieur d'une chaîne de production, mais dans un contexte comme celui que vous avez décrit, je me demandais s'il n'y aurait pas des possibilités de recréer du lien, du dialogue, de la continuité dans ces étapes, avec des gens qui pourraient peut-être naviguer de manière un peu plus agile entre les étapes ?

Florent Lavallée : Je peux peut-être vous amener un élément de réponse : je pense que cela dépend vraiment des films et des gens qui travaillent dessus. Je m'attache personnellement à être très présent sur l'ensemble du film, même si j'arrive au bout de la chaîne en tant que mixeur. Je pense que c'est à nous d'aller au-devant de la personne qui fait la prise de son, de la personne qui fait le montage et de celle qui fait le bruitage – auquel j'accorde une grande importance. Je vais par exemple travailler prochainement sur un gros projet, un film d'époque qui se passe à la fin du XIX^e siècle, pour lequel on a eu des

réunions avec l'ingénieur du son et le monteur son. On connaît l'équipe, on connaît les trois personnes, et même la quatrième qui est le bruiteur, tout ça pour justement pouvoir dialoguer, comprendre, préparer des sons seuls et parler des cas particuliers.

Il est vrai que l'on pourrait dire « Chacun va travailler dans sa chapelle » et il y a parfois des gens qui, effectivement, résistent. Peut-être en termes de prise de pouvoir, peut-être en termes d'affects... Dans nos métiers, on est énormément dans l'affect. On joue à chaque fois à remettre en jeu tout ce que l'on est capable de faire. Ce n'est pas facile de se tromper, de ne pas toujours faire le bon choix au moment où on doit le faire. On se fabrique des équipes avec des gens qui parlent à peu près le même langage, où de l'ego existe bien sûr mais où l'on peut s'entendre dire à l'autre qu'il aurait peut-être pu effectuer son travail d'une autre manière. Je pense que ça existe. C'est vrai que l'exemple de Walter Murch nous amène à cette notion de *sound designer* qui n'est pas tellement française, mais elle existe tout de même. Dans certaines équipes, il y a des gens qui ont cette culture, qui savent parler à tous les corps de métier et qui savent anticiper. Anticiper la réflexion pour ne pas faire de doublons... Il me semble que c'est quelque chose qui peut se faire implicitement, je pense par exemple à notre collaboration assez récente avec Valérie. Il n'y a pas eu de « tête », c'est une entente cordiale qui permet de réfléchir. On réfléchit sur le film, à la place de la musique, centrale dans ce cas. On a eu des réflexions, on les a digérées, on a acquiescé, entendu un metteur en scène qui avait une vraie volonté, et cela s'est passé en bonne intelligence.

Jean-Pierre Laforce : Pour reprendre cette idée-là, qui est un peu un serpent de mer mais qui est tout à fait légitime, je défends personnellement la confrontation des points de vue. Je pense qu'un mixeur a une approche sonore très différente d'un monteur ou d'une monteuse son, dans la relation au temps notamment, et inversement. La confrontation de ces points de vue doit avoir lieu, et l'auditorium de mixage est le lieu principal pour cela. Cela peut avoir lieu avant bien sûr, mais l'intérêt de l'auditorium de mixage est que l'on est en face du concret, mais aussi et surtout en face de quelque chose qui se joue et qui va être définitif. C'est là que ça se passe. À un moment donné ça va froter, ça va bouger, et j'ai la faiblesse de penser que c'est ça qui fait la richesse d'un film. C'est la confrontation des relations. Peut-être que beaucoup de metteurs en scène pourraient se dire que c'est super de n'avoir qu'un interlocuteur qui fait tout, mais je pense que le film a quelque chose à y perdre. Par ailleurs, les métiers du son ayant vu, avec le numérique, leurs valeurs technologiques et techniques augmenter considérablement, il me semble difficile aujourd'hui d'être vraiment bon en prise de son, en montage son et en mixage. Sûrement plus à mon niveau, pour les raisons que j'ai évoquées avant : la question d'un

point de vue qui se forge avec le temps. Je n'ai toujours pas fini d'apprendre mon métier.

Valérie de Loof : Il y a une chose à ne pas oublier : un réalisateur, à l'endroit de l'image, a encore plus d'interlocuteurs qu'à l'endroit du son. Au son, il a l'ingénieur du son, le monteur, le monteur son, le mixeur, éventuellement le bruiteur quand ça l'intéresse, et le musicien. Cela fait tout de même six personnes, mais à l'image il y a tout le reste, et ça ne l'empêche pas de maîtriser tout ce qu'il va faire en termes de mise en scène et d'image. Il va donc autant discuter avec le chef opérateur qu'avec le chef décorateur, le chef costumier, etc., et c'est à partir de ces discussions avec ces différents collaborateurs qu'il va réussir à construire sa mise en scène. À l'endroit du son, je pense que c'est un peu la même chose. C'est sûr que le côté *sound designer* pourrait, finalement, simplifier les choses, mais je pense qu'un réalisateur se nourrit des avis contradictoires auxquels il va être confronté, ou des convergences de point de vue sur un choix sonore qu'il doit s'approprier.

Jean-Pierre Laforce : Il n'y a pas en France de culture de travail qui prédispose à cette tendance-là. Même si elle existe à certains endroits, ce n'est pas très développé. Le cinéma français ne s'est pas développé dans cette idée-là, alors que le cinéma nord-américain, oui.

Valérie de Loof : Il y a aussi une chose qui arrive : on fait partie de la postproduction, on est donc appelé par des réalisateurs avec qui on collabore depuis longtemps, dès l'écriture du scénario – on fait d'ailleurs des lectures de scénario en amont, avec eux, on leur fait parfois des retours... On intervient, on les interroge même sur des questions de son très en amont. Je pense que l'ingénieur du son fait pareil, le mixeur aussi, et l'on n'a pas nécessairement besoin d'en discuter entre nous pour pouvoir le faire à titre individuel. C'est ce que les metteurs en scène aiment. Avoir des retours directs de leurs différents collaborateurs.

Jean-Pierre Laforce : Tout cela doit venir de la mise en scène. *A priori*, la question de savoir comment s'entourer et de quelle façon faire son film, beaucoup de réalisateurs ne se la posent pas, et je trouve cela un peu étrange car je pense qu'il y a plus de libertés qu'on ne le croit. Un metteur en scène pourrait très bien dire : « Voilà telle étape de travail, je voudrais qu'elle se passe comme ça et de telle façon. ». Si c'est discuté en amont et que ça n'a pas d'incidences financièrement délirantes, ce sont des choses qui sont possibles. Les méthodes de travail sont très rarement remises en question au cinéma. C'est un milieu très conservateur à cet endroit, avec ce que ça peut avoir de

bien en termes de stabilité, de repères, etc., mais quelquefois aussi de mauvais en termes de manque d'adaptation par rapport à un projet ou un metteur en scène précis.

Mélissa Petitjean : C'est ce que je voulais dire : je pense qu'il y a autant d'histoires que de films, autant d'histoires, de collaborations et d'histoires d'organisation que de films. Pour revenir à ce que vous nous demandez : je ne crois pas qu'une même personne qui fasse plusieurs étapes résolve le problème de la communication, on n'est déjà pas toujours capable de communiquer avec soi-même... (*rires*) Et puis l'on manque de recul. Il faut donc être capable de communiquer avec soi-même, quand on mixe un montage son que l'on a fait soi-même – ce que je fais parfois – être capable de me remettre en question, de réinterroger le film avec la mise en scène alors qu'il a déjà été interrogé une première fois...

Jean-Pierre Laforce : Donc tu mixes avec ton propre hologramme ? (*rires*)

Mélissa Petitjean : Voilà, oui. Plus sérieusement, j'ai vécu ça sur un film d'Aïssa Maïga, *Marcher sur l'eau* (2021), durant lequel j'ai fait le montage et le mixage. J'ai accepté de faire les deux en raison de nos rapports et notre collaboration, ainsi qu'à l'histoire du film, je vous passe les détails. Au contraire, pour un autre j'ai refusé parce que je ne voyais pas ce que je pouvais apporter au montage, du fait de ma relation avec le réalisateur et avec le film en lui-même. Je me disais : « À un moment donné on va dans le mur, on va arriver en mixage et il y aura des questions qu'on ne pourra plus se poser, et je suis incapable d'apporter quelque chose à ce film à l'étape du montage son. » Alors que j'ai accepté de le faire pour le film d'Aïssa. C'est venu de tout un tas de choses, parfois logistiques : elle tournait en même temps en tant que comédienne, qui plus est à l'étranger alors que l'on était en pleine pandémie de Covid-19, et elle ne pouvait donc pas avoir plusieurs interlocuteurs... Ce n'est pas la raison principale mais ça a pesé dans ma décision de faire le montage son et le mixage sur le film. Je n'ai tout de même pas pu m'empêcher de prendre quelqu'un avec moi en montage son – qualifié d'assistant même si je le considérais comme un collaborateur direct – parce qu'on a besoin d'échanger, on a besoin d'un autre point de vue, je rejoins entièrement Jean-Pierre sur ce point. Ce qu'il faut réussir à faire, et ce n'est pas toujours facile, c'est trouver et initier le dialogue qu'il faut pour ce film en particulier. Je n'aurai pas le même dialogue avec le reste de l'équipe sur tel ou tel film. Alors, même si je suis plus jeune que vous, au moins un peu quand même (*rires*), on m'appelle tout de même parfois à l'étape du scénario, et cela fait plusieurs films pour lesquels on demande, avec le reste des collaborateurs de postproduction, à avoir une

réunion, une lecture avec tout le monde. Je l'ai encore fait sur un film avec tous les chefs de poste, et pas uniquement au son : il y avait le chef opérateur et la cheffe décoratrice. Je trouve que, de cette manière, on monte d'un cran dans la réflexion sur un film.

Valérie de Loof : C'est quelque chose dont on a énormément discuté à l'AFSI (l'Association Française du Son à l'Image). C'était justement l'endroit où les chefs de poste pouvaient se réunir parce que la postproduction n'est généralement pas invitée aux lectures de scénarios. On s'est dit que c'était stupide. D'abord car au niveau de la prise de son, le chef monteur son peut énormément aider : lorsque l'on va dire à un directeur de production qu'il faut que, pour telle ou telle séquence, soit inscrit au plan de travail le fait que des enregistrements de sons doivent être effectués car on ne pourra pas les faire en postproduction, l'ingénieur son va correctement faire son travail. La collaboration va exister à cet endroit-là, et ce sont des choses qui sont en train d'évoluer. J'ai justement l'impression que le corporatisme est en train de disparaître. Des collaborations peuvent alors se mettre en place.

Jean-Pierre Laforce : Le fait de faire des lectures m'a appris à voir comment les autres postes s'approprient le film. Ce sont des points de vue, des pensées différentes, et je pense que le travail passe par cette appropriation du film, chacun à son endroit. Connaître celles des autres, en tout cas en avoir un aperçu, a réellement enrichi mon point de vue.